

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**AS PALAVRAS, AS COISAS E O CORPO:
VISÃO DA MATERIALIDADE NA OBRA DE
ARNALDO ANTUNES**

Gianmarco Catacchio

Dissertação orientada pela

Professora Doutora Clara Rowland

MESTRADO EM ESTUDOS COMPARATISTAS

2014

Agradecimentos

O longo e trabalhoso processo de escrita desta dissertação não teria sido possível sem o apoio de todas as pessoas que para tal fim contribuíram.

Quero agradecer ao Centro de Estudos Comparatistas, os professores e os colegas da parte curricular do mestrado pela seriedade e qualidade do ambiente académico que aqui tive a felicidade de encontrar. Este ambiente de excelência foi um grande estímulo para o meu crescimento pessoal e académico.

Um grande agradecimento vai à professora Clara Rowland pela sempre lúcida orientação, pelos preciosos comentários e as valiosas sugestões de análise, mas principalmente por me ter sempre estimulado a considerar as múltiplas formas de observar o conjunto da obra e a problematizar as questões por ela levantadas. Agradeço-lhe também pelo seu fundamental apoio em ajudar-me a esclarecer as contorções da minha escrita quando ela se tornava demasiado incerta e esguia.

Quero deixar um agradecimento especial para o professor Antônio Fernandes Júnior, pelo valioso e competente apoio científico, por ter partilhado comigo o seu vasto conhecimento da obra de Arnaldo Antunes e pela sincera ajuda mostrada em todas as fases da escrita.

Agradeço ao próprio Arnaldo Antunes pela sua afabilidade e por ter mostrado interesse no meu trabalho, na altura em que lhe mostrei o que era apenas um projeto, e pela gentileza de me ter proporcionado os seus livros, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

Il ringraziamento più grande va, però, ai miei genitori, Nino e Miriam, mio fratello Roberto e tutta la mia famiglia che mi è stata vicina nei momenti più difficili e che non ha mai fatto mancare una parola d'incoraggiamento quando più ce n'era bisogno, anche a migliaia di chilometri di distanza. Il loro sostegno, amore e fiducia sono stati il motivo più grande che mi hanno consentito di raggiungere il tanto agognato traguardo.

Nunca acabarei de agradecer à Dy, companheira, amiga e conselheira, primeiro e maior confronto para as ideias discutidas nesta dissertação e maior conforto nos momentos de

desânimo. Obrigado por me ter suportado nos meus desabafos e por ter partilhado comigo os momentos bons e maus. O seu amor “que move o sol e as outras estrelas” é o que me levou até aqui e juntos seguiremos adiante.

Muito obrigado ao Igor Furão pelo suporte na fase final da escrita, por me ter ajudado com as suas revisões a melhorar o meu português italianizado, mas principalmente pela sua sincera amizade e pela inesgotável disponibilidade. Espero que volte rapidamente a estar bem. Muito obrigado também ao Bruno Henriques pela grande ajuda de última hora, pelo entusiasmo e a enorme competência mostrados na leitura e na revisão do meu trabalho.

Uma lembrança e um agradecimento vão também à Cláudia Lopes e ao Ruy Mar de Oliveira, por terem sido os primeiros a ensinar-me e a fazer-me amar esta bonita língua na qual hoje escrevo. Ao segundo vai um agradecimento especial por me ter incentivado a aproximar-me mais seriamente do estudo da obra de Arnaldo Antunes.

Infine un grazie agli amici, vicini e lontani, Francesco, Iacopo, Andrea, Luís, Gianriccardo, David e tutti quelli che, con una parola di conforto o con una dimostrazione di affetto mi hanno aiutato a superare le difficoltà di questo lungo viaggio.

Índice

Resumo	5
Introdução	7
Capítulo 1. As palavras	18
<u>A palavra da poesia.....</u>	21
<u>A palavra concreta.....</u>	27
<u>Popcreteo: incorporação orgânica da diversidade.....</u>	33
<u>Entre erudito e popular: não há sol a sós.....</u>	37
<u>O nome da coisa</u>	42
<u>A coisa do nome</u>	50
<u>A palavra gráfica e caligráfica.....</u>	56
Capítulo 2. As coisas.....	64
<u>O olhar e a ciência: formas de conhecimento.....</u>	65
<u>Um materialismo lúdico da infância.....</u>	73
<u>O aqui e agora das coisas.....</u>	77
<u>Silêncio grávido de sons.....</u>	84
<u>Pensamento que não fixa.....</u>	88
Capítulo 3. O corpo	93
<u>O corpo existe e pode ser pego.....</u>	96
<u>A máquina de não fazer nada</u>	101
<u>Superficialma.....</u>	109
<u>Corpo de outro, outro no corpo</u>	116
Conclusão	121
Bibliografia.....	125

Resumo

Esta dissertação propõe-se lançar um olhar sobre a materialidade da e na obra de Arnaldo Antunes, a partir de uma postura centrada na apreciação sensível das suas criações, encaradas enquanto objetos artísticos. Deu-se ênfase ao trânsito por parte do autor entre as mais variadas linguagens artísticas – música, poesia, vídeo, caligrafia, etc. – enquanto meios para explorar os limites e as potencialidades da palavra poética. Ao mesmo tempo, procurou-se delinear um perfil temático da materialidade através da observação e do corpo a corpo com a obra de Antunes. A nossa análise dividiu-se em três grandes áreas temáticas, que remetem cada uma para as outras duas, num movimento circular que tenta dar conta do contexto temático no qual a obra de Arnaldo Antunes se situa. Os três segmentos desta dissertação são “As palavras”, no qual se discute a materialidade da linguagem poética e a sua manifestação física; “As coisas”, dedicado à observação da alteridade ontológica dos objetos do mundo; e “O corpo”, no qual é examinada a realidade primeiramente corpórea do ser humano e da sua subjetividade.

Palavras-chave: Arnaldo Antunes; materialidade; poesia; música; palavras; coisas; corpo.

Abstract

This dissertation aims at casting a glance over the materiality of and in the work of Arnaldo Antunes, from a critical standpoint centered on sensory fruition of his creations, regarded as art objects. Emphasis was given to the variety of artistic forms explored by the author – music, poetry, video, calligraphy, etc. – as an investigation of the limits and the potential of the poetic word. At the same time, we tried to shape a thematic profile of the materiality through observation and direct approach with Antunes' works. Our analysis is divided into three major subject areas that refer to each of the other two, in a circular motion that attempts to account for the thematic context in which the work of Arnaldo Antunes dwells. The three sections of this dissertation are: “The words”, in which the materiality of poetic language and its physical manifestation is discussed; “The things”, dedicated to the observation of the ontological otherness of the world's objects; and “The body”, in which the corporeal reality of the human being and of their subjectivity is examined.

Keywords: Arnaldo Antunes; materiality; poetry; music; words; things; body.

Introdução

Ao propormos uma pesquisa em âmbito comparatista que tencione estudar a materialidade da produção artística de Arnaldo Antunes, o nosso principal objetivo será, antes de mais, apontarmos para uma caminho analítico menos convencional, porém mais adequado, para conseguirmos dar conta dos seus aspetos mais salientes. A obra de Antunes, pois, caracteriza-se por ser uma obra multifacetada e complexa e por situar-se, pela sua própria natureza híbrida, num plano de indefinição formal. A conformação material da sua criação põe em jogo múltiplas linguagens artísticas para evidenciar os seus pontos de contato e, ao mesmo tempo, explorar os seus limites e, portanto, já desde o momento criativo, define-se pelo enorme cuidado com os aspetos materiais e físicos da expressão artística. Por estes motivos, ainda mais que na análise da obra de Arnaldo Antunes em si, o interesse maior da presente pesquisa poderá residir no tipo de postura adotada em relação ao próprio trabalho de investigação crítica e ao seu objeto de estudo. O tipo de olhar analítico que esta dissertação quer lançar tenta subverter uma abordagem exegética mais tradicional, centrada no empreendimento hermenêutico da obra de arte. Nesta investigação tentaremos, pelo contrário, evitar o mais possível o exercício de interpretação do objeto artístico e de atribuição de uma realidade significativa a ele exterior, já que o que se quer defender é, muito brevemente, que o poder de significação do objeto artístico reside exatamente na sua manifestação formal. Ao insistirmos em falar de “objeto artístico”, queremos, portanto, subverter a ótica interpretativa e privilegiar a atenção na realidade física da obra estudada, para afirmar a sua valência enquanto matéria significante. O tipo de proposta analítica aqui defendida encontra analogias no caminho apontado pela teoria crítica das materialidades da comunicação. Obra fundamental e fundadora neste âmbito é o volume *Materialities of Communication*, editado por Hans Ulrich Gumbrecht e K. Ludwig Pfeiffer. Este último define o objetivo desta área emergente de investigação, ao dizer:

Our present enterprise is not a search for the reality of the material or the materiality of the real. We are looking for underlying constraints whose technological, material, procedural, and performative potentials have been all too easily swallowed up by interpretational habits. (Gumbrecht & Pfeiffer, 1994: 12)

Os estudos das materialidades, ao detetar a crise da tradição crítica da hermenêutica da literatura (e das artes em geral), reivindicam um caminho de pesquisa que prescindia do trabalho interpretativo e da necessidade de atribuição de sentido à criação artística¹. Ao encarar a obra de arte, tenta-se então construir um modelo teórico para a observação da sua materialidade² que seja adequado para o estudo de um objeto artístico, dotado de corpo e matéria. A um contexto cultural que supervaloriza a atribuição de um significado mais ou menos profundo à criação artística, opõe-se a simples e direta fruição dela, através da sua presença material. Graças a esta viragem metodológica, a atribuição de sentido faz-se desnecessária e ganha importância a presença material da obra de arte enquanto objeto concreto. Um outro perigo que se pode correr numa ótica hermenêutica dos estudos artísticos é o risco de partir de uma estrutura interpretativa pré-concebida e tentar encaixar a consequente leitura do conjunto da obra estudada dentro deste molde previamente idealizado. Acredita-se, então, que, ao adotar uma postura analítica centrada na materialidade do objeto artístico poderá ser possível escapar a este perigo, graças exatamente à inversão do paradigma de observação do material estudado, que se tornará necessariamente ponto de partida para a investigação crítica e a partir do qual será delineada a linha argumentativa. A obra de arte, então, não precisará ser explicada, mas desfrutada através da sua presença material, para mostrar os seus aspetos que escapam à análise interpretativa mas que estão ao alcance sensorial do seu espetador.

A partir destas considerações metodológicas, e da dimensão concreta da obra de arte, qual objeto dotado de características e vida próprias, o intuito desta pesquisa será, portanto, encarar a obra de Arnaldo Antunes através desta postura não interpretativa e, ao considerá-la como um organismo vivo e concreto, centrar a nossa análise no corpo a

¹ “A literatura e os estudos literários passam por uma série de transformações que rompem com a tradição filológica e hermenêutica, iniciam uma discussão acerca dos processos culturais e sociais, ou seja, das formas históricas da consciência ou da subjetividade, dos cânones, e propõem uma consequente relativização de conceitos estratificados pela crítica literária, refletindo, principalmente, a respeito da ‘materialidade’ da comunicação, e não mais acerca apenas do seu ‘conteúdo’” (Alcântara, 2010: 21). Para uma breve reconstrução das etapas tocadas pela história recente da hermenêutica literária, v. Alcântara, 2010: 17-21.

² Johanna Drucker serve-se de um quadro teórico de carácter semiótico para propor um estudo centrado na materialidade da significação tipográfica: “My intention, then, is to offer a theoretical model which synthesizes research and theory in art history and poetics and proposes a concept of materiality as a means of accounting for the nature and effort of typographic signification” (Drucker, 1994: 8).

corpo direto com o seu material artístico³. Também não é casual a escolha de aplicar este tipo de análise ao conjunto da obra de Arnaldo Antunes, considerada na sua totalidade movediça e híbrida. O caso de Antunes, pois, fornece um exemplo muito peculiar de como as ideias relativas à interpretação do objeto artístico são integradas no próprio gesto de produção criativa, através do interesse nos aspetos formais da criação artística, e tematizadas através da manifestação da obra de arte em si. Antunes é em primeiro lugar um artista popular – tanto no sentido de famoso, como de *pop* – que ao mesmo tempo assume um compromisso profundo relativamente aos aspetos ligados à qualidade formal da sua criação. O autor revela uma forte preocupação teórica com o funcionamento da linguagem e com a exploração das suas possibilidades como instrumento criativo e, graças ao seu *status* de artista popularmente conhecido, contribui para a difusão num nível mais amplo desta problematização teórica e criativa.

Ao denotar as preocupações formais do autor objeto de estudo, a análise apresentada nestas páginas terá como objetivo lançar um olhar não resolutivo sobre a produção de Arnaldo Antunes, à luz de uma perspetiva não hermenêutica, focando na observação epistemológica da materialidade da e na sua obra⁴. A nossa pesquisa terá que começar necessariamente pela fruição da obra poético-musical do artista para tentar propor uma chave de leitura adequada para o seu estudo. Tal estudo será centrado nos aspetos materiais da obra, tanto do lado da sua conformação física, como dos lados da sua fruição pelo leitor-ouvinte-espetador e pela própria tematização da materialidade como argumento criativo. Pois, para além de ser o canal de veiculação imediato da obra artística, tanto do ponto de vista da obra em si, como da sua movimentação no momento frutivo, a materialidade é também problematizada enquanto assunto temático. É nesta perspetiva que o presente trabalho encarará os desdobramentos da materialidade em

³ Já foram realizados estudos, em âmbito académico, sobre a produção artística de Arnaldo Antunes. Destacamos aqui algumas das teses de doutoramento e dissertações de mestrado até agora produzidas, com algumas das quais o presente trabalho entrará em diálogo, e que podem ser encontradas na bibliografia às seguintes vozes: Modro, 1996, Berchior, 1999, Santos, 2005, Fernandes Júnior, 2007, Lopes, 2007, Amaral, 2009, Alcântara, 2010, Garcia, 2010, Matos, 2010. Repare-se que quase a totalidade destes estudos (excepto a tese de doutoramento Santos, 2005 que foi apresentada à University of California, em Los Angeles) foram realizados em universidades brasileiras. A presente pesquisa, portanto, poderá contribuir em lançar um olhar diferente e mais desterritorializado sobre a obra em análise, devido ao se situar num cenário externo à realidade cultural na qual tal obra foi produzida.

⁴ A análise proposta na tese de doutoramento de Simone Silveira de Alcântara baseia-se nos mesmos pressupostos, uma vez que a sua autora declara “É importante destacar, também, que se pretende realizar um estudo empírico da literatura, de sua materialidade, e não somente hermenêutico, com foco apenas na interpretação e nos sentidos” (Alcântara, 2010: 11).

relação à sua realidade ontológica de coisa “aqui e agora”, à sua manifestação linguística como objeto artístico e à sua presença física enquanto corpo e subjetividade material. Ao tematizar estas três vertentes da materialidade – linguística, ontológica e corpórea –, enquadradas no exame do caso específico da obra de Arnaldo Antunes, a presente dissertação propõe também dinamizar a postura do empreendimento analítico centrado na materialidade da obra de arte, englobando nele também uma perspectiva comparatista; ao tentar integrar o interesse na materialidade da arte com a sua problematização temática, queremos aqui questionar criticamente este paradigma investigativo e estimular os seus possíveis desdobramentos para o estudo do objeto artístico. Acreditamos, portanto, que na análise da obra de Arnaldo Antunes as questões por ela levantadas poderão ser investigadas de maneira mais satisfatória ao dar ressaltos à maneira como ela entra em diálogo consigo mesma e com o seu público recetor através da sua presença concreta e da sua meta-reflexão acerca da materialidade formal e temática. Por todo este conjunto de razões poderá ser particularmente produtivo estudar a obra de Arnaldo Antunes através de um olhar que não tenciona encaixar a sua leitura dentro de um quadro teórico pré-confecionado, mas que, ao contrário, terá o objetivo de propor-se como instrumento para observar os caminhos pelos quais a postura crítica e a criação artística podem convergir para perseguir as mesmas posições e finalidades.

Entrando mais especificamente na análise da obra do nosso autor, esbarramos logo com a dificuldade em identificar com precisão o seu trabalho. Cantor, compositor, músico, poeta, artista plástico e visual, ensaísta, *performer* e muito mais, Arnaldo Antunes é o ícone do artista moderno, completo e eclético. Ou, como ele próprio gosta de se definir, inclassificável. Mais conhecido pelo grande público como cantor – antes, nos anos ’80, como integrante da banda dos Titãs e depois, a partir de 1991, como artista a solo – ele tem uma vastíssima produção poética que se afasta da produção puramente musical, para abranger formas de expressão que vão da poesia tradicional, em papel, ao experimentalismo das caligrafias, passando por gravuras, vídeos, instalações e textos teatrais⁵. Ao encarar uma obra que consegue conjugar as razões de

⁵ Para ulteriores informações sobre o autor e a sua obra, remetemos para o seu website oficial (arnaldoantunes.com.br [Acedido em 11/07/2014]) que contém seções muito detalhadas dedicadas à sua biografia, à sua produção de discos, livros, DVDs, letras de canções, entrevistas. Para mais aprofundamentos biográficos, consultem-se os estudos contidos em Modro, 1996: 78-104 e Alcântara, 2010: 130-142. Para uma compreensão do contexto cultural musical contemporâneo em que se situa a

sucesso mercadológico com o grande cuidado com o padrão artístico que o seu autor se propõe a respeitar, não podemos deixar de sublinhar que o trabalho de apuramento formal por detrás da sua multifacetada produção é o mesmo, independentemente da modalidade artística ou do suporte escolhidos. Arnaldo Antunes é o cantor de sucesso que consegue vender milhões de discos e encher arenas com os seus concertos e, ao mesmo tempo, é o autor de uma dúzia de livros de poesia com um alcance de difusão enormemente mais reduzido. Para além disso, muitas vezes a mesma criação circula de um suporte para outro: um poema vira canção, uma canção transforma-se em instalação gráfica, um vídeo torna-se poema, tornando possíveis todos os processos de transformação e movimentação intersemiótica. Portanto, ao olharmos para uma obra assim configurada, se por um lado podemos observar que a diferenciação estilística e formal em nenhum momento justifica uma discriminação de valor artístico, ao mesmo tempo temos que focar a nossa atenção em como Antunes serve-se da indeterminação de géneros e modalidades artísticas diferentes e do trânsito de um suporte para outro para poder explorar as potencialidades de cada linguagem artística e do lugar de interseção entre elas. Antunes, através desta reivindicação de liberdade no espaço criativo, não quer negar os géneros artísticos, mas sim de certa forma apontar o dedo contra o exercício de rotulação e catalogação da expressão dentro de moldes analíticos e interpretativos. É neste sentido que, como foi acenado, o trabalho criativo de Antunes entra em ressonância com o tipo de postura crítica aqui proposta, pois, com a perda de importância do gesto interpretativo, ganham ressalto a conformação física da obra e o seu lugar de existência material. O próprio autor, ao afirmar que “a poesia não visa nenhuma finalidade prática exterior à sua manifestação” (Antunes, 2000a: 95), nega à partida qualquer processo de significação externa que resultaria do trabalho de interpretação, um seu significado profundo ou finalidade que se realize fora da sua realidade material. O objeto artístico assim resultante torna-se um objeto híbrido e livre para a sua apreensão superficial e multifacetada. Por essa razão a nossa abordagem à obra de Arnaldo Antunes não poderá ser de tipo analítico-racional, mas, pelo contrário, será fundamentada no contato com a sua realidade corpórea e com a sua apresentação físico-formal. Antunes, na sua concepção de arte e de poesia, aposta na importância da

obra de Antunes, veja-se sobretudo o volume *O século da canção* (Tatit, 2004). Por fim, algumas análises que contextualizam a obra de Antunes no interior deste cenário cultural – tanto na área da poesia, como da música – encontram-se em Modro, 1996: 5-40, Fernandes Júnior, 2007: 7-15, Amaral 2009, 70-78 e Alcântara, 2010: 67-128.

perspetiva sinestésica – tanto do lado da criação que, principalmente, do lado da fruição – já que será através da intersecção simultânea dos sentidos que a presença substancial da arte será veiculada. Por essa razão também são frequentes, na sua produção, os momentos em que declara uma certa desconfiança para com o conhecimento lógico-racional, como se pode apreciar em alguns dos textos de *Palavra desordem*, como por exemplo “a razão é o último a saber” ou “a mente mente” (Antunes, 2002). Ao afirmar a falibilidade do saber racional, Antunes defende uma forma de conhecimento baseada maiormente na apreensão superficial e imediata. Este interesse na superficialidade do saber não quer exaltar uma abordagem simplista para o mundo e para a arte, mas sim fazer ressaltar toda uma série de camadas de significação que só através da percepção superficial (dir-se-ia somática) podem ser alcançadas. Desta maneira cruzam-se as ideias lançadas na arte de Arnaldo Antunes com as propostas analíticas das materialidades da literatura, adotadas nesta dissertação, no que diz respeito à valorização de uma virada metodológica que concentre o esforço de investigação teórica acerca do próprio objeto de arte como momento primeiro de significação direta, pondo em segundo plano a sua interpretação hermenêutica.

Ao querermos lançar uma investigação crítica animada pelo desejo de explorar a interrelação entre uma abordagem centrada na observação da materialidade do objeto de estudo e a sua concomitante problematização temática, cabe observarmos a peculiaridade do caso apresentado por Arnaldo Antunes. Trata-se, pois, de um autor consciente da sua produção, que reflete constantemente sobre ela, o seu contexto e as suas interconexões. Antunes não só cria a sua arte, mas também esforça-se constantemente para situá-la e justificá-la teoricamente, através de entrevistas, ensaios, intervenções públicas. Este empreendimento revela a existência de uma linha produtiva mais ou menos unitária e definida que o autor se esforça de seguir e dentro da qual ele próprio tenta posicionar as suas criações, que, porém, não acaba por asfixiá-la dentro de um caminho interpretativo, mas que ao contrário serve mais para lançar sobre ela múltiplos olhares e possibilidades de encará-la e de se apropriar dela. É por esta razão que na nossa análise da obra de Arnaldo Antunes, ao reservarmos menos espaço para o diálogo com os alicerces teóricos de outros pesquisadores e das análises precedentes da obra de Antunes, escolheu-se privilegiar um corpo a corpo mais direto com a materialidade de poemas, músicas e caligrafias estudados e, ao mesmo tempo com o exercício de auto-análise do autor em relação à sua produção. Isto acontece por

acreditarmos que o espaço da entrevista e do ensaio também é um espaço de produção criativa e, de alguma forma, participa do momento de produção poética. Este trabalho de reflexão meta-poética do autor é aliás, no nosso entender, uma parte fundamental da sua produção. Poderá até parecer contraditório, para uma análise que tenta afastar-se do processo hermenêutico, fazer uso das entrevistas e dos depoimentos do próprio autor no seu percurso investigativo. Todavia, ao olharmos também para o espaço da entrevista e do ensaio como um outro espaço criativo, não o consideraremos apenas um trabalho de interpretação do autor sobre a sua obra, mas sim enquanto um momento integrante dela, que contribui ativamente para situar o resto da sua produção – mais ortodoxamente poético-musical – dentro de um quadro geral mais orgânico. De resto, não se pode ignorar que Antunes lançou uma coletânea de seus textos publicados “em páginas de jornais, revistas, catálogos de exposições, prefácios, releases” (Bandeira em Antunes, 2000a: 11) reunidos no livro *40 escritos* (Antunes, 2000a)⁶. João Bandeira, que se ocupou da sua organização, descreve, no prefácio do volume, a seleção de textos de que o livro é formado, com palavras que se poderiam aplicar a todo o conjunto de textos de Antunes de natureza ensaística e às entrevistas, esparsos em várias publicações. Segundo as palavras de Bandeira trata-se, a bem ver, de um “mapa de um pensamento em que se pode entrever algumas *o trânsito entre linguagens, uma injectando suas particularidades na outra* formações *a urgência da criação contaminada de vida, contaminando a vida* recorrentes *o incomum dentro do comum*” (Bandeira em Antunes, 2000a: 12). Este conjunto de textos e entrevistas, portanto, pode funcionar por um lado como um instrumento para nortear a análise, mas por outro lado é objeto de análise por si, enquanto parte integrante da produção do autor. Pode ser conveniente, então, tentar ver como o momento de reflexão crítica dialoga com o momento de criação artística, considerando que o primeiro também não deixa de ser um momento de criação.

Esclarecidas as questões de caráter metodológico será necessário passar, finalmente, a observar mais detalhadamente a produção artística de Arnaldo Antunes. Como vimos, esta produção caracteriza-se pela sua indeterminação e pela mistura de gêneros, suportes e estilos diferentes. Todavia, no meio de tanta riqueza e variedade expressiva, existe um denominador comum criativo, como o próprio artista esclarece:

⁶ Há poucas semanas Antunes lançou outro volume de textos da mesma natureza, chamado justamente *Outros 40*, que por óbvias razões temporais não será objeto do presente estudo. V. arnaldoantunes.com.br/new/sec_news_list.php?page=2&id=539 [Acedido em 11/07/2014].

Now, if I were to think about the starting point for everything I do, I'd say it's the word. Everything I create involves words (or, at least, the exercise of poetic signification). [...] In any case, the starting point is the word, be it sung, read in a graphic object, viewed and heard on a video screen, viewed in calligraphy, a performance, or in other material supports. I don't create instrumental music, but songs. Neither do I see myself specifically as a visual artist; I make visual poems. It's as if the word were a springboard off of which I project myself toward other codes. (Antunes em Ferraz, 2008)

A palavra, o uso da língua, é então o ponto de partida e elemento central e insubstituível para todo o trabalho artístico de Arnaldo Antunes. Tendo em consideração, portanto, este papel preponderante ocupado pela linguagem, o primeiro capítulo desta dissertação, “As palavras”, ocupar-se-á de dar conta da maneira como a palavra é considerada e trabalhada pelo artista objeto do nosso estudo. Para Antunes, a palavra, ao se tornar palavra artística, poesia, possui a materialidade de objeto concreto, é um objeto em si: “a palavra poética não é bem a palavra, é quase como se ela fosse uma cena. Mesmo quando ela está desprovida do tratamento visual que eu dou, que também é pensado junto, estruturalmente, ela apresenta o mundo muito mais do que diz ele” (Antunes em Taitelbaum, 2005: 92). Veremos, então, esta contraposição entre a linguagem dita referencial e a linguagem poética, sendo a primeira apenas um instrumento de referência para a realidade a ela exterior, enquanto a segunda, ao ganhar um tratamento material do seu formato gráfico, visual e sonoro, será considerada como um objeto em si, uma realidade concreta dotada de corpo próprio e existência autônoma. Estas ideias entrarão em diálogo com algumas das fontes de influência das preocupações criativas de Antunes, nomeadamente com o movimento da poesia concreta, que nos anos ‘60 tematizou pela primeira vez muitas das questões formais aqui debatidas, e com as diversas fases da filosofia de Wittgenstein, nos momentos em que esta aponta para o descolamento existente entre os planos ontológicos da linguagem e da realidade material, responsável pela impossibilidade de produzir uma identidade plena entre a palavra e a coisa. Neste sentido observaremos em que medida o compromisso com a linguagem que se encontra à base da poesia de Antunes se configura como necessidade de apontar para os limites desta linguagem e, portanto, como o seu trabalho se situa num espaço de indeterminação e abertura. O seu espaço de atuação ampliar-se-á, então, ao reivindicar para si o papel de artista “inclassificável”, através da liberdade de se situar num registo híbrido entre a dição erudita e a produção

popular, entre as ditas alta e baixa cultura. Referir-nos-emos, por fim, à importância da adequação da palavra poética à coisa dita através da correspondência entre a forma e o conteúdo do objeto artístico, tanto do ponto de vista poético como musical, e no que diz respeito aos aspetos icónicos da poesia gráfica e à ligação do corpo com a materialidade do traço gráfico nos seus trabalhos caligráficos.

Uma vez observado de que modo a palavra poética é a ferramenta da qual Antunes se serve para o seu processo de criação e, ao mesmo tempo, é em si mesma um objeto, no segundo capítulo “As coisas”, descreveremos a importância da realidade material das coisas do mundo como foco temático da obra. São as coisas, pois, na sua materialidade concreta, que entram em jogo diretamente na poesia de Antunes. Como lucidamente aponta Medina Rodrigues: “Essa é, pois, uma das diferenças que a poética de Arnaldo traz à cena: as coisas aqui e agora” (Rodrigues em Antunes, 2006: 12-13). A poesia de Antunes debruça-se sobre o esforço de observação prismática das coisas e na tentativa, irrealizável, da sua apreensão total e, ao mesmo tempo, desdobram-se as maneiras possíveis de apontar para essas coisas através do instrumento linguístico. Veremos, assim, como o olhar é considerado um instrumento fundamental para a apreensão sensível das coisas, já que permite o reconhecimento imediato da sua realidade material. Esta abordagem visual será integrada numa proposta sinestética de relacionamento com as coisas do mundo – e a arte entre elas – através da interseção simultânea dos sentidos revelando, ao mesmo tempo, a desconfiança do autor para com o lado racional do conhecimento. Neste capítulo relataremos, ainda, como o tipo de discurso através do qual se expressa este olhar prismático para as coisas é em certa medida mutuado do discurso científico, do qual Antunes aproveita o tom assertivo e rigoroso, que porém será subvertido num discurso que podemos definir de pseudo-científico, no qual misturar-se-ão a enunciação científica com a infantil. Esta proximidade que se manifesta na obra de Antunes entre a linguagem da ciência e a da criança aponta para uma forma de materialismo lúdico e propõe um olhar virgem para as coisas, capaz de criar estranhamento ao se pousar sobre coisas aparentemente banais para renová-las através do olhar poético. Consideraremos, neste capítulo, ainda a importância reservada por Antunes à observação do contexto que rodeia a existência das coisas e à impossibilidade delas serem isoladas da realidade espaço-temporal em que se manifestam empiricamente, que inclui também a própria ausência das coisas, os intervalos entre elas e o silêncio, que se caracteriza como núcleo temático e objeto

concreto em si. Veremos, por último, como as próprias manifestações subjetivas humanas, as emoções, os pensamentos serão também encaradas como realidades concretas e observadas na sua realização material, enquanto dar-se-á valor à realidade indefinida e movediça da experiência vivida, como possibilidade de ultrapassar a determinação físico-orgânica que a enquadraria dentro de limites e catalogações.

Em consideração pelo interesse de Arnaldo Antunes na experiência vivida, teremos necessariamente que direccionar o nosso olhar para o último grande tema destacado para a nossa análise; a sua reflexão sobre a linguagem e sobre a sua maneira de se relacionar com o mundo em volta levará, pois, necessariamente a uma reflexão sobre o lugar em que se manifesta a experiência subjetiva a partir do qual este relacionamento é desencadeado⁷. No terceiro e último capítulo desta dissertação, “O corpo”, será realizada uma análise da maneira como Antunes aborda esta temática, pondo em questão o olhar comum sobre o corpo, ao encará-lo enquanto objeto material e sede da subjetividade. Esta parte da nossa análise dialogará frequentemente com o pensamento de Maurice Merleau-Ponty, autor de uma fundamental tematização filosófica da materialidade corpórea enquanto veículo de ser no mundo e nela serão abordadas também questões relativas ao uso do corpo na performance artística, na música, na dança e a sua ligação com a fruição somática. O corpo, na sequência ontológica desenrolada pelo olhar de Antunes, ocupa um lugar de anterioridade em relação à subjetividade e à sua racionalização, será portanto encarado na sua materialidade e no seu espaço de existência real como coisa do mundo e coisa no mundo. Consequentemente, a subjetividade será considerada inteiramente como emanção concreta de um sujeito corpóreo, assim como a alma, realidade concreta, situada no “aqui do corpo”, cuja manifestação mais imediata dar-se-á exatamente na superfície, na pele. Veremos como esta concepção do corpo levará Antunes a considerá-lo uma máquina, uma engrenagem estruturada e interligada com a realidade material em sua volta e a própria subjetividade será constituída pela experiência relacional com a realidade exterior, estreitamente interligada com a realidade subjetiva, que dela não poderá ser separada. Na poesia de Arnaldo Antunes não existe, pois, ou não aparenta existir, um sujeito único, uma voz subjetiva do eu lírico que se ergue como enunciativa

⁷ “Uma concepção de linguagem está relacionada a uma concepção do humano, ou ainda, das relações sociais que se estabelecem entre humanos, e das relações deles com o mundo que os cerca. O pensar sobre a língua jamais pode ser praticado sem que se perceba, em paralelo, um pensar sobre o homem e sobre o que constitui o humano” (Matos, 2010: 72).

da matéria poética. Ao contrário, o que de maneira mais evidente se manifesta nela é uma certa “intersubjetividade”, fortemente radicada na materialidade do corpo. Veremos, portanto, como a realidade última do ser humano encontra-se na superação dos limites do seu corpo-sujeito através de tudo o que dele transborda e na união intersubjetiva com a realidade material do mundo.

Recapitulando, na nossa análise partiremos do reconhecimento do lugar central da palavra, especificamente, da realidade material da linguagem poética enquanto objeto do mundo, com uma particular atenção para todas as suas características físicas – feitura, textura, tom, som, letra – nas suas manifestações concretas enquanto linguagem escrita, cantada, falada, desenhada, etc. A seguir, daremos conta da maneira como o olhar do autor se debruça sobre a observação da realidade material e fenomenológica do mundo enquanto mundo de objetos concretos, possuidores de múltiplas facetas e múltiplos lados, através dos quais eles podem ser observados prismaticamente, sem que porém nunca possam ser alcançados na sua plenitude. Por fim, observaremos de que maneira se manifesta na obra de Antunes a importância da realidade mais física e concreta do corpo humano e da vertente corporal da subjetividade do ser humano, de alguma forma anterior à vertente espírito-intelectual do sujeito, para uma síntese intersubjetiva do processo de formação da identidade. Acreditamos que a segmentação da nossa análise nessas três áreas temáticas – as palavras, as coisas e o corpo – possa funcionar como um movimento circular em que cada uma remeta para as outras duas e que, interligadas uma com a outra, pudessem fornecer uma ideia – certamente parcial, mas fortemente indicadora – do contexto temático dentro do qual a obra de Antunes circula. Ao entendermos desta maneira as problemáticas apresentadas pelo conjunto da obra, a atitude privilegiada nesta pesquisa será sempre o corpo a corpo com os objetos artísticos. O objetivo desta postura será, então, tentar demonstrar de que forma o modelo teórico de análise crítica pode conjugar-se com a prática de criação artística em lançar um olhar desautomatizado sobre o mundo, em propor caminhos alternativos para o conhecimento que prescindam da esquematização racional e valorizar, assim, uma apreensão corpórea e sensível mais espontânea e direta.

1. As palavras

*O A grávido de O.
Érres e ésses 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.⁸*

Para percebermos a importância da materialidade na obra de Arnaldo Antunes é necessário começar por direcionar a nossa atenção para o instrumento linguístico que proporciona a matéria-prima da sua produção. O seu trabalho, como o próprio autor tem sublinhado em inúmeras ocasiões, é antes de mais uma pesquisa artística em volta da palavra. A palavra é a o ponto de partida para a sua produção e é a partir dela que a sua obra pode explorar as mais variadas formas de criação artística: “o código verbal é como se fosse um porto seguro de onde eu parto pra visitar outros códigos” (Antunes em Taitelbaum, 2005: 92)⁹. A palavra à qual Antunes se refere, a que permeia a sua criação é, nas suas várias formas, a palavra poética. É importante sublinhar, como já destacado no começo deste estudo, que, ao analisar a obra de Arnaldo Antunes, quando se fala de poesia entende-se o termo no seu significado *lato sensu*, abrangendo as suas várias manifestações tanto na poesia propriamente dita – poesia escrita e o seu desdobramento gráfico-visual – como também na sua vertente musical – a canção – sem também esquecer as implicações trazidas pela mistura destas linguagens através dos recursos tecnológicos, como no vídeo, por exemplo, ou pelo uso da própria presença corporal do artista como veículo artístico, na performance ao vivo. Todas as possibilidades criativas permitidas pelo aproveitamento das múltiplas linguagens artísticas não são mais que diferentes manifestações do único material criativo de que o artista dispõe: a palavra poética. Neste sentido, letra de música é também, total e integralmente, poesia, tal como sê-lo-á a caligrafia, a instalação gráfica, a performance ao vivo e qualquer outra manifestação artística que envolva o uso da palavra e em que

⁸ “Escrita à mão”, em *Como é que chama o nome disso* (Antunes, 2006a: 327).

⁹ O autor ainda continua: “Eu faço música, faço canções, uso a palavra cantada. Faço trabalhos visuais, palavras para serem lidas e vistas ao mesmo tempo. Faço vídeo, a palavra falada em movimento... Eu nunca me senti, por exemplo, artista plástico, o que eu faço é poesia visual. Também nunca me senti músico, no sentido de querer fazer música instrumental. Eu faço canções que têm o uso da palavra associada a todo um universo musical” (Antunes em Taitelbaum, 2005: 92-94).

essa receba um tratamento formal que a transforme em poesia. Todavia, ao analisarmos a complexa e variada obra de Arnaldo Antunes, não podemos deixar de ter em conta a importância da indeterminação de gêneros e estilos com que ele trabalha. Pois, numa obra que explora as potencialidades da linguagem através da interseção entre as modalidades artísticas e do trânsito de um suporte para outro, a palavra poética acabará por receber tratamentos diferentes, específicos de cada gênero escolhido e dependentes do suporte utilizado. É por este motivo que Antunes não faz do seu trânsito intersemiótico uma razão para negar os gêneros artísticos mas, ao contrário, serve-se dele para demonstrar que estes não são estruturas estanques sem contato um com o outro e, ao mesmo tempo, para defender a igualdade de valor atribuído a cada um:

Para mim, a letra de música é indissociável da melodia. Canção é canção. Agora, há um preconceito e uma questão de valor poético, muito comum, de desvalorização da letra da canção. Muitas vezes, uma letra de música pode ter uma sofisticação construtiva mais intensa do que um poema escrito. Não é o registro que vai dar essa qualificação de valor. Isso é preconceituoso, é burro. Muitas vezes uma letra de música pode se sustentar como um poema escrito. E um poema maravilhoso musicado inadequadamente vai ser uma canção medíocre. Para mim, é claro que se trata de códigos diferentes, apesar de a música popular brasileira, em geral, ter uma sofisticação textual. Qualquer pensamento sobre o corpo poético brasileiro tem que incluir a tradição da canção popular. Isso para mim é inegável. Mas é um registro específico e não dá para dizer que é a mesma coisa que o poema. (Antunes, em Ferraz, 1997: 11)

Antunes empenha-se em defender o valor poético da letra da canção contra um pensamento que tende muitas vezes a desvalorizá-lo por se associar a linguagem musical com uma menor elaboração formal e uma maior superficialidade. Como é óbvio, a linguagem artística da canção não se reduz apenas à interpretação musical de uma letra¹⁰, mas situa-se na interseção, em pé de igualdade, entre linguagem verbal e linguagem sonora: “Uma canção não é uma letra entoada. Uma canção não é uma melodia que diz. Uma canção é algo que ocorre entre verbo e som, sem privilegiar nenhum deles” (Antunes, 2000a: 74). Letra e música são, portanto, indissociáveis

¹⁰ “Para quem faz rock nos anos 80, está acabando esse papo de vestir uma canção com a roupa do arranjo. Cada vez mais, o som que se toca pertence ao canto que se canta. A estrutura ‘canção’ foi abalada por uma maior proximidade entre criação e execução. Em diversas bandas, as músicas são feitas em cima de um som que já está sendo tocado. Já não se diz ‘vamos interpretar uma música’, mas sim ‘vamos fazer um som’” (Antunes, 2000a: 46).

enquanto materialidades constituintes do veículo artístico da canção (v. Amaral 2009: 56-66). Ao analisarmos melhor a linguagem musical e o seu relacionamento com a linguagem verbal, podemos afirmar que a entoação musical é, de facto, uma fixação de uma expressão da oralidade numa estrutura rítmico-melódica. Como explica Luiz Tatit no seu volume dedicado ao desenvolvimento da forma musical da canção no panorama brasileiro, *O século da canção*, no uso corrente da linguagem as formas entoativas são voláteis já que não precisam ser fixadas para alcançar a finalidade comunicativa. Ao contrário, no momento da criação artística acontece um processo de retenção dentro de um molde estável:

Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes. (Tatit, 2004: 42)

É neste momento de fixação numa estrutura mais ou menos rígida que a expressão verbal da música ganha estatuto de linguagem poética, já que a partir daí começa a ser considerado o seu aspeto material em relação à sua estrutura sonora. Isto não quer dizer que uma canção, ao se fixar num formato musical, possa funcionar apenas através do formato escolhido. Testemunha disso é, para o nosso autor, a contínua passagem de um registo para outro, da música para a poesia impressa, e vice-versa, e na frequente gravação de novas versões de canções de outros artistas ou de fases anteriores da sua carreira. O que interessa, ao passar de um suporte para outro, ou de uma versão de uma canção (ou de um poema, já que também os poemas aparecem em várias versões em publicações diferentes) para outra, é assegurar a adequação entre o que se diz e a maneira como é dito. Esta adequação é crucial para uma linguagem poética que se esforça por aproximar o mais possível a dicção expressiva da materialidade do seu objeto e é um valor fundamental para Antunes que, citando Ezra Pound, diz: “a eficiência de uma mensagem poética depende justamente, em grande parte, de sua clareza, de sua precisão, de sua justeza na ‘aplicação da palavra à coisa’”. (Antunes, 2000a: 95). Esta clareza da expressão, no plano musical é veiculada justamente através da adequação

entre o verbo e o som, letra e melodia: “o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões é a base entoativa. De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial” (Tatit, 2004: 73). À luz de uma canção assim concebida, é claro como o material sonoro, a própria voz do cantor, na atuação de uma performance musical é por si um objeto artístico, assim como a gestualidade e o uso do corpo no palco. O conjunto destas informações contribuem para a veiculação do conteúdo artístico, na forma estabelecida pela entoação musical. A voz, neste sentido, é uma emanção do corpo do artista, que está assim inevitavelmente presente, tanto na apresentação no palco como no rasto da gravação do disco, ou, em poesia, na tinta no papel da página. Desta forma também o corpo é matéria-prima da produção artística, na maneira como ele se movimenta, na dança, na emanção da voz¹¹, no traço da escrita à mão, o corpo é um instrumento performativo.

1.1. A palavra da poesia.

Como vimos, então, estes aspetos da expressão musical e performativa são importantes porque a palavra cantada, da mesma maneira que a palavra escrita do poema, é considerada uma coisa concreta, nos seus aspetos materiais, gráficos e sonoros e no corpo de quem a atua. É por esta razão que Antunes pode dizer que o código verbal, a palavra, é ponto de partida do seu trabalho de artista e é a esta palavra plena, na sua integridade, que chamaremos de poesia. Para ele a própria linguagem tem origem poética, nasce em forma de poesia, como afirma em abertura do texto *Sobre a origem da poesia*: “A origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem” (Antunes, 2006a: 323). O primeiro momento de criação linguística é, para Antunes, necessariamente poético, porque nesta primeira fase o nome das coisas não é apenas uma representação, mas está intimamente ligado à própria natureza das coisas:

¹¹ Por exemplo, ao falar do CD no qual declama alguns dos poemas de *2 ou + corpos no mesmo espaço* e que acompanha o livro (Antunes, 1997), Antunes declara: “Eu queria desde o começo que fossem peças que tivessem apenas a voz como matéria-prima” (Antunes, em Ferraz, 1997: 12).

Houve esse tempo? Quando não havia poesia porque a poesia estava em tudo o que se dizia? Quando o nome da coisa era algo que fazia parte dela, assim como sua cor, seu tamanho, seu peso? Quando os laços entre os sentidos ainda não se haviam desfeito, então música, poesia, pensamento, dança, imagem, cheiro, sabor, consistência se conjugavam em experiências integrais, associadas a utilidades práticas, mágicas, curativas, religiosas, sexuais, guerreiras? (Antunes, 2006a: 323)

Este estágio primordial ideal da linguagem imaginado por Arnaldo Antunes de alguma maneira remanda à teoria platônica sobre a linguagem, mais diretamente explicitada no diálogo do *Crátilo*. Platão de alguma forma nega a total arbitrariedade da linguagem, ao afirmar a presença no “nome” de algo inerente ao “objeto” referenciado. O nome define a essência do ser nomeado mas, ao mesmo tempo, a identidade entre eles não pode ser plena por causa dos diferentes planos ontológicos em que se situam a realidade concreta e a realidade linguística. Não iremos explorar demasiado os desenvolvimentos que resultariam da teoria platônica porque levariam para caminhos diferentes daqueles percorridos pelas ideias de Antunes, que têm origem mais nas teorias da linguística moderna, no estruturalismo e na poesia construtivista. Para o nosso autor, a linguagem comum possui um valor arbitrário, mas tê-lo-á adquirido num segundo momento¹², na qual veio-se a criar a cisão entre nome e coisa, significante e significado. Ao contrário, a poesia força esta arbitrariedade própria do signo linguístico para se impor na sua conformação de objeto material e transformar a palavra poética em coisa. A poesia, então, é aquela expressão da linguagem que permite um retorno à sua função primordial, rompendo os laços da simples representação entre palavra e coisa e tornando-se ela mesma uma coisa, ou melhor, restituindo “a integridade entre nome e coisa” (Antunes, 2006a: 324). A palavra poética volta a reatar a ligação entre ela e coisa designada, deixando de ser apenas um instrumento e reduzindo o afastamento com a realidade sensível ao se fazer, ela mesma, coisa. Numa entrevista em conjunto com o poeta Haroldo de Campos, quando questionado sobre o que é poesia, Arnaldo Antunes responde que ela “é fazer a linguagem atingir um estatuto de coisas; aquilo esta sendo, não é mais o que estamos dizendo” (Antunes em Campos & Antunes, 1993). Esta

¹² “Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. Ou: qual a origem do discurso não-poético, já que, restituindo laços mais íntimos entre os signos e as coisas por eles designadas, a poesia aponta para um uso muito primário da linguagem, que parece anterior ao perfil de sua ocorrência nas conversas, nos jornais, nas aulas, conferências, discussões, discursos, ensaios ou telefonemas” (Antunes, 2006a: 323).

“coisificação” da poesia é possível porque a palavra poética tem um corpo, gráfico e sonoro, que na linguagem comum, devido à sua finalidade principalmente comunicativa, é posto de lado.

A linguagem poética, ao ser considerada coisa, possui uma sua materialidade enquanto objeto real. A sua materialidade pode ser abordada do ponto de vista fonético, gráfico ou estrutural, e consiste no próprio corpo da palavra: os tipos, a letra, as formas, o espaço da página e, na linguagem musical, a voz, o som, o tom, o silêncio. Por isso, de forma geral, nos poemas de Arnaldo Antunes o trabalho com a palavra em si comporta um cuidado particular em relação ao seu aspeto visual e acústico. Não se deve, porém, cometer o erro de imaginar os aspetos melódicos e rítmicos de uma canção, ou os aspetos visuais e gráficos de um poema como instrumentos ao serviço da linguagem poética; ao contrário, eles são elementos integrais desta linguagem, não acompanham a palavra, eles *são* a palavra: assim como a letra de uma canção relaciona-se continuamente com a música, também a poesia escrita acaba por ser em grande parte indissociável da sua materialidade gráfica. Um poema, então, assim como uma canção, vale não só pelo que diz, mas também – ou sobretudo – por aquilo que é, ou seja, pela sua forma. Por isso, muitos dos poemas e canções de Antunes realizam-se através de uma conformação gráfica e acústica necessariamente consubstancial e adequada ao seu conteúdo, já que, se tivessem uma forma diferente, não seriam a mesma coisa:

Acho que, assim como existe a ideia de adequação no caso da canção, há poemas que eu faço que não aconteceriam se não tivessem aquela forma gráfica específica. Tem outros que não, que podem ser impressos com outra configuração, mas em alguns poemas a coisa gráfica entra isomorficamente. Quer dizer, o verbal está tão estruturalmente ligado ao código visual quanto parece estar numa canção, em relação aos aspetos musicais. A resolução gráfica não é um adorno do poema, mas algo que faz parte dele. (Antunes 2006a: 370-371)

A adequação apontada por Antunes é uma relação de isomorfismo entre a forma que veicula e o conteúdo veiculado, para uma obra de arte que signifique também através do seu formato e do seu som. A integração entre estas partes estruturais e o lado semântico da palavra produz significação de maneira integral e, por isso, mais adequada. É através desta significação total, do ponto de vista formal e conteudístico, que as obras de arte criadas, poemas ou canções, tornam-se verdadeiramente objetos, coisas, e é na sua materialidade que se foca o interesse da nossa pesquisa. Arnaldo Antunes à luz da nossa análise não é simplesmente um poeta ou um músico, mas um verdadeiro criador de objetos poético-musicais, graças ao seu trabalho ativo dos aspetos materiais da linguagem artística, no seu desdobramento entre linguagem gráfica e linguagem musical: “Eu berro as palavras/ no microfone/ da mesma maneira com que/ as desenho, com cuidado, na página./ Para transformá-las em coisas,/ em vez de substituírem às coisas” (Antunes, 1991; v. fig. 1). Este texto, publicado na orelha da capa do livro *Psia*, explicita a relação da poesia de Arnaldo Antunes – escrita ou musical – com a realidade concreta. A poesia não representa as coisas, não as substitui, ao contrário ela é uma coisa entre as coisas, tem vida própria. No trecho do texto citado, Antunes reflete sobre as modalidades criativas da sua obra e nos revela de que maneira a sua música e a sua poesia transformam-se em coisas¹³. É interessante reparar no paralelismo entre as duas modalidades criativas, já que se por um lado ele “berro no microfone”, do outro, “da mesma maneira”, ele “desenha com cuidado na

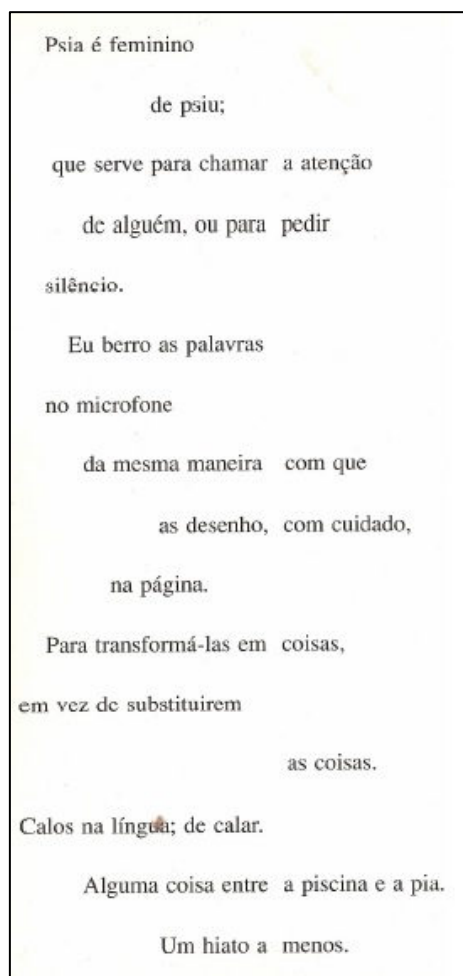


Figura 1 – Antunes, 1991: orelha da capa

¹³ Antunes já num texto de 1986, escrito para o lançamento de *Cabeça Dinossauro* dos Titãs, refletia nos mesmos termos sobre o assunto, ao escrever “Eu sou desafinado mas berro bem as palavras. Para transformá-las em coisas, em vez de substituírem as coisas. [...] Palavras transformadas em som. No que já são” (Antunes, 2000a: 35).

página”. Os atos de berrar e de desenhar com cuidado apresentam-se como situações criativas extremas e opostas, nos aspetos da força e da precisão, mas revelam uma relevância singular em comparação com o que seria apenas cantar uma música ou escrever um poema. Desenhar com cuidado pressupõe a atenção para o aspeto gráfico da poesia que, como vimos, em muitos casos é indissociável do seu lado semântico e, por consequência, manifesta a influência construtivista, enquanto berrar aponta para a dimensão física da música, a rebelião, a dança, incluindo os aspetos da contracultura e do rock. Estes dois verbos revelam também a presença imprescindível do corpo, qual veículo (e recetor) da criação artística. O paralelismo entre as duas modalidades criativas reflete-se também nos suportes que as possibilitam já que, por um lado, o berro comporta a presença do microfone qual instrumento de gravação, por outro, o desenho precisa da página para se realizar. É com o auxílio destes instrumentos que as palavras berradas e desenhadas podem-se transformar em coisas, em vez de substituí-las, graças à gravação através do microfone – no disco – ou do papel da página – no livro.

Em consideração desta dimensão concreta da obra de arte, qual objeto dotado de características e vida próprias, e da abordagem defendida nesta dissertação, que privilegia o corpo a corpo com a materialidade do objeto artístico, compreende-se porque este tipo de olhar para a manifestação artística adota-se proficuamente à maneira como Arnaldo Antunes faz poesia e música e a metodologia não hermenêutica pode ser uma boa chave de leitura para olhar de uma forma mais abrangente para a obra do autor objeto de estudo. A adequação isomórfica entre forma e conteúdo, procurada por Antunes, aponta consequentemente para a necessidade de olhar o poema e ouvir a música, antes de ler e de tentar explicar. Ao passo que na poesia escrita a relação entre o exercício de ler e de ver o poema é mais elementar, na música o paradigma torna-se mais articulado graças à presença do corpo:

Se a poesia instaura uma intimidade mais estreita entre sentido e sonoridade, entre o olho que ouve e o ouvido que vê – na canção popular essa interação se amplifica com a vibração que senso e som reproduzem no corpo. Se por um lado isso faz dela um objeto mais complexo (no sentido de um maior número de códigos interagindo), por outro tem-se acesso a vias de compreensão mais primárias – o pé, a pele, os pelos. (Antunes, 2000a: 57)

O que realmente conta na música, ainda mais que na poesia escrita, não é a explicação, mas a fruição através dos sentidos. A linguagem musical,

independentemente de seu género ou finalidade¹⁴, produz efeitos concretos no corpo do ouvinte e é a maneira como este reage fisiologicamente às solicitações sonoras que estabelece o verdadeiro valor de uma canção:

O valor de uma canção deve estar associado a suas propriedades físicas sobre o corpo. O tato se liga diretamente aos canais dos ouvidos. O coração altera seu ritmo, o pé balança involuntariamente, a pele se arrepia. O corpo reage fisiologicamente a qualquer música. O rock restitui muito desse laço. E a análise crítica deveria levar em conta a maneira como aquele som atua no corpo, o tipo de emoção que ele constrói, que região do cérebro é despertada, de que maneira se pode dançá-lo, etc. (Antunes, 2000a: 19-20)

O tipo de apreensão sensível e sensorial da obra musical aqui sugerido prescinde do fator puramente racional e intelectual, e valoriza a avaliação do valor artístico da música através da liberdade físico-emotiva da escuta ou da participação corporal, por exemplo na dança, já que “O pé que dança decodifica melhor o recado” (Antunes, 2000a: 57). As considerações do autor sobre o tipo de apreciação necessária para a real compreensão das manifestações artísticas nos sugerem o caminho a seguir na análise da sua obra, para valorizar devidamente a importância dos aspetos materiais dela e da sua fruição imediata. Esta fruição da obra de arte é necessariamente simultânea já que os sentidos têm que estar conjugados entre eles para proporcionar uma experiência artística total, uma experiência de “descompartimentação, ou seja: contra a lei do olho sem ouvido, do ouvido sem tato, do tato sem sotaque e assim por diante. Ou seja: contra a lei da pintura sem música, da música sem gesto, do gesto sem cheiro, etc.” (Antunes, 2000a: 33). A abordagem de Arnaldo Antunes à obra de arte poética e musical é uma abordagem sinestésica. Os sentidos entram em ressonância um com o outro e é só no conjunto deles que pode ser proporcionada a experiência estética, através da fruição dos vários aspetos materiais da obra. Antunes sente como uma tendência da modernidade esta reaproximação entre as várias linguagens artísticas, por meio das possibilidades trazidas pelos novos recursos tecnológico, e assim opõe-se à especialização das artes, à artificiosa separação entre a música para ser ouvida, a poesia para ser lida ou as artes

¹⁴ É interessante, neste sentido, a canção “Música para ouvir”, lançada no disco *Um som* (Antunes, 1998: faixa#1), em que Antunes, ao listar as múltiplas finalidades para as quais a música pode servir (para tocar no estádio, para escutar no rádio, etc.) recalca o facto que, ao final das contas, ela é “para ouvir”, sem necessidade de ulteriores superestruturas, a não ser a simples fruição sonora. (letra e música disponíveis em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=4 [Acedido em 11/07/2014]).

plásticas para serem vistas. De outro lado, a atenção para os aspetos materiais da poesia e da música espelha-se também no próprio processo de criação de Arnaldo Antunes que, por sua admissão, é um trabalho marcadamente material:

Normalmente, eu trabalho com muitos rascunhos. Gosto de trabalhar no computador e no papel, escrever à mão, corrigir no computador, imprimir e de novo corrigir à mão. No meu caso, tenho uma necessidade de ver materialmente o poema. Não fico trabalhando mentalmente e depois a coisa vem pronta. Eu preciso de todas as alternativas, de todas as rimas que me vêm à cabeça sobre aquele assunto para ir escolhendo. É um trabalho material mesmo. (Antunes em Ferraz, 1997: 10)

O trabalho de criação artística de Antunes inclui a materialidade como elemento fundador já que, ao ser trabalhada de forma quase artesanal, a obra ganha forma não como realização de um projeto ideal intencional, mas através da sua materialidade: “Quando faço uma arte-final, posso experimentar várias versões, salvar, imprimir, rascunhar, mudar a ordem das partes. Eu penso materialmente, penso olhando a obra” (Antunes em Fiochi, 2007: 14). Desta forma é a obra que quase escolhe o que vai ser, enquanto o autor tem apenas que se adaptar à vontade por ela expressa. Por outras palavras, o centro do processo criativo situa-se na materialidade da obra, mais do que na vontade organizadora do autor: “Es como si tuviese un cerebro externo en los papeles. Pienso mirando” (Antunes em Weinschelbaum, 2002).

1.2. A palavra concreta.

Na sequência das considerações brevemente apresentadas nestas páginas, é possível observar a preponderância do lado formal e material da criação para Arnaldo Antunes. Por um lado, é inegável o marcado cunho construtivista na base da sua obra, do outro lado é muito importante o aspeto da fruição direta da obra para uma sua compreensão mais orgânica. O primeiro vem da influência da tradição construtivista da poesia, especialmente brasileira, do século XX, enquanto o segundo vê o seu fundamento na fértil tradição da música popular, especialmente brasileira, no seu lirismo, assim como na contracultura, no rock, na incorporação artística da cultura de

massa. Nestas duas vertentes da sua obra o que está em jogo e ocupa o lugar central é a materialidade da linguagem enquanto criação poética, ou seja a materialidade da palavra enquanto objeto autónomo. Estes dois aspetos, construtivismo e lirismo, não podem ser separados, se não pelas meras razões analíticas que animam a investigação crítica, porque de facto são duas faces da mesma moeda e, enquanto tais, é um no outro que encontram reflexo e razão de existir. A singular poesia – poesia, vale a pena repetir mais uma vez, no microfone e na página – de Antunes contém em si a multiplicidade das manifestações culturais da modernidade, é construtivista e lírica, erudita e popular ao mesmo tempo e qualquer análise da sua obra que observe apenas um ou outro aspeto está destinada a falhar. As considerações sobre a materialidade da palavra poética, no contexto mais geral da pesquisa artística de Arnaldo Antunes acerca da linguagem, não são casos isolados ou originais no âmbito da poesia brasileira; ao contrário, elas inserem-se diretamente no seio da sua rica tradição na vertente construtivista. A linhagem construtivista da poesia brasileira, alinhada com as maiores expressões a nível mundial desta modalidade de fazer poético, vai do modernismo à poesia concreta, e compreende grandes nomes como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade ou João Cabral de Melo Neto. No trilho da pesquisa realizada pelos representantes desta longa tradição, Antunes encontrou terreno fértil para desenvolver as suas ideias artísticas e a sua obra singular. Claro está que as reflexões de Antunes acerca da linguagem não podem ser reduzidas apenas a continuações da tradição construtivista da poesia, mas inserem-se num cenário híbrido e fragmentado que reflete a realidade social e cultural do Brasil, e do mundo, de hoje. Contudo, a influência construtivista, especialmente da poesia concreta, na poesia de Arnaldo Antunes é tão grande que não pode deixar de ser examinada mais aprofundadamente para percebermos melhor as escolhas criativas do autor. Antunes sempre se professou grande apreciador dos poetas concretos e da sua pesquisa linguística, cuja lição está viva e presente na poesia de hoje. É exatamente nestas lições que Antunes reconhece as raízes do lado construtivista da sua poesia:

Há essa coisa pioneira, na poesia concreta, de inserir essa inter-relação do verbal com som e imagem, chamada verbivocovisual. Há essa radicalização da linguagem, de afirmar que forma é conteúdo, que conteúdo é forma, de coisificar as palavras, de elas estarem ali não apenas dizendo um conteúdo, mas sendo aquele conteúdo, sendo uma linguagem material. Enfim, essas lições todas foram muito

importantes na minha poesia – não só a poesia concreta, mas toda a linhagem mais construtivista da poesia, como João Cabral de Melo Neto ou mesmo a contribuição dos movimentos de vanguarda do começo do século. Tudo isso traz uma informação ligada à coisa construtiva da forma, que é uma influência muito presente. (Antunes em Calixto et alii, 2010: 296)

Grande parte da influência construtivista na poesia de Arnaldo Antunes vem da ressonância das questões sobre a linguagem anunciadas e teorizadas pelo movimento da poesia concreta. A poesia concreta foi um movimento poético de vanguarda que teve o seu auge principalmente entre o fim da década de cinquenta e a década de sessenta, ideado e liderado pelo grupo de poetas paulistas Noigandres, composto por Décio Pignatari e pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos¹⁵. O movimento, que surgiu oficialmente em 1956 com o lançamento da Exposição de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, apresentava-se como um projeto de renovação da maneira de fazer poesia que no Brasil, segundo os seus fundadores, especialmente depois da experiência da geração de '45, encontrava-se empantanada num lirismo verboso e vazio, incapaz de expressar a realidade industrial e tecnológica da modernidade, caracterizada pela rapidez da circulação da informação¹⁶. Para alcançar este objetivo os poetas concretos propunham uma nova forma de poesia capaz, a nível nacional e mundial, de:

Colocar uma obra de arte – o poema [...] – em correspondência com uma série de especulações da ciência e da filosofia de nosso tempo, estas sim veiculadoras de largos e fecundos conteúdos humanos e coletivos, histórico-culturais, bem como em íntima e desejada correlação de pesquisas com as manifestações da música e das artes plásticas verdadeiramente representativas de nossa época. (Haroldo de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 83)

¹⁵ Grande parte das questões teóricas lançadas pelo grupo de poetas concretos encontra-se reunida no volume *Teoria da poesia concreta* (Campos; Pignatari; Campos, 1975), do qual são extraídas as citações do presente trabalho e para o qual remetemos para um estudo mais detalhado.

¹⁶ “A poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. Livra-se do marginalismo artesanal, da elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica que transformaram a leitura de poesia em nosso tempo – caracterizado pelo horizonte da técnica e pela ênfase na comunicação não-verbal – num anacronismo de salão, donde o abismo entre poeta-e-público, tantas vezes deplorado em termos sentimentais e pouco objetivos” (Haroldo de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 152). Ao contrário dessa poesia, na poesia concreta “o poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico. A poesia concreta responde a um certo tipo de “forma mentis” contemporânea: aquela que impõe os cartazes, os “slogans”, as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação rápida de objetos culturais. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta “inspirado”, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro” (Haroldo de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 52).

A poesia concreta, portanto, desde os seus fundamentos teóricos, não tencionava limitar-se ao campo restrito da poesia, mas ao contrário pretendia abrir-se ao diálogo com qualquer outra forma de expressão técnica e artística, para ser “uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular.” (Décio Pignatari em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 41). Tendo como seu intuito revolucionar a criação poética e fazer dela uma expressão artística total e popular, os poetas concretos observaram a ineficácia da linguagem corrente perante as problemáticas do mundo moderno¹⁷ e por isso preconizaram uma sua renovação, qual matéria-prima da produção poética, para se adequar a estas problemáticas:

As transformações operadas nos hábitos tradicionais de pensar, a cosmovisão que nos oferece o estágio atual das ciências (a geometria não-euclidiana, a física de Einstein, etc.), exigem uma análoga revolução na estrutura da linguagem, que a torne capaz de se adequar com maior fidelidade à descrição do mundo dos objetos. (Haroldo de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 70)

Esta revolução da linguagem tinha como pressuposto fundamental a responsabilidade perante ela: “a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem” (Augusto de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 65) e traduziu-se num profundo trabalho de pesquisa teórica e criativa a fim de ultrapassar a poesia de cunho expressivo-subjetivista e alcançar assim uma nova forma de linguagem mais objetiva, mais concreta, através de uma renovada consideração dos seus aspetos formais, até então desconsiderados. A poesia concreta, assim, ao ter a palavra como seu núcleo, mostrou como elas, para além de um conteúdo, ou significado (aspeto semântico), possuíam uma forma, ou seja som (aspeto fonético) e configuração gráfica (aspeto visual). Estes três aspetos, em conjunto, formam a realidade “verbivocovisual” da palavra, segundo o termo cunhado por Joyce¹⁸, a sua

¹⁷ “Com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra §flor§ sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (joyce, cummings)” (Décio Pignatari em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 42).

¹⁸ Em vários momentos da sua produção os poetas concretos identificaram e examinaram qual foi o conjunto de poetas que tiveram importância para o desenvolvimento das ideias do movimento. Neste restrito grupo destacam-se: “Mallarmé, Un coup de dés – Pound – Joyce – Cummings – algumas experiências dadaístas e futuristas – algumas postulações de Apollinaire” (Décio Pignatari em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 39).

totalidade concreta enquanto objeto real¹⁹. A poesia concreta, então, propunha ocupar-se da linguagem na sua conformação total e unitária, sem privilegiar nenhum destes seus aspectos²⁰ mas, ao contrário, colocando-os em nível de igualdade, para uma linguagem viva²¹ e concreta que seja coisa, em vez de representar coisas:

Pela primeira vez passa a não ter importância o fato de as palavras não serem um dado objeto, porque, na realidade, elas serão sempre, no domínio especial do poema, o objeto dado. Então uma linguagem afeita a comunicar o mais rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas, trocando-o por sistemas de sinais estruturalmente isomórficos, coloca, por uma súbita mudança de campo de operação, seu arsenal de virtualidades em função de uma nova empresa: criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema. (Haroldo de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 72)

É enquanto produto desta linguagem nova e material que surge o poema concreto:

O poema concreto [...] “é uma realidade em si, não um poema sobre...”. Como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo. (Haroldo de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 73)

O poema concreto é um objeto “verbivocovisual” e tem valor enquanto objeto em si, já que ele diz-se a si mesmo, sem representar nem significar nada fora do que ele

¹⁹ “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os poemas concretos caracterizam-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema” (Augusto de Campos em Campos, Campos, Pignatari, 1975: 34).

²⁰ “A função da poesia concreta não é – como se poderia imaginar – desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispor” (Haroldo de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 73-74).

²¹ “O poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva” (Augusto de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 44).

já é²². Desta maneira, o que significa no poema passa a ser a sua realidade formal, a sua estrutura, que corresponde ao seu próprio conteúdo. Instaure-se uma identidade plena – isomorfismo – entre a forma do poema e o conteúdo por ele veiculado: “o poema é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é. a ideia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa” (Décio Pignatari em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 43). Para realizar esta relação isomórfica entre forma e conteúdo, os poetas concretos tentaram explorar ao máximo os recursos tipográficos de que dispunham na altura, para exaltar as possibilidades gráficas do poema, que desta forma não deverá apenas ser lido, mas sim visto na sua forma material. O poema concreto, para tal fim, terá que ser quanto mais sintético e direto, para comunicar apenas a ideia, a sua estrutura, sem elementos supérfluos. Entre os diversos recursos utilizados pelos poetas concretos, particular destaque tiveram a disposição das palavras na página, através do uso de tipos diversos no mesmo poema e da fragmentação morfosintática das palavras, e um novo uso do espaço gráfico – o “branco” da página – como materialização visual do silêncio²³. O objetivo era realizar uma mudança na maneira de desfrutar poesia, pondo em discussão a leitura linear do poema, para instaurar um novo equilíbrio entre as suas partes²⁴. Esta atenção dada à materialidade da palavra poética tinha como resultado ultrapassar a simples significação verbal, dando igual importância, ao lado da verbal, à comunicação não-verbal que este novo tipo de poema poderá proporcionar: “o poema concreto, encarando a palavra como objeto, realiza a proeza de trazer, para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não-verbal, sem abdicar de qualquer das peculiaridades da palavra” (Haroldo de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 81).

²² “O poema concreto vive por si mesmo. Ele se acrescenta ao mundo dos objetos como uma entidade nova, dotada de caracteres irreversíveis. Não é uma linguagem instrumental, não é intérprete de objetos, mas sim um objeto por direito próprio. Como tal, ele não pretende destruir e superar o mundo objetivo natural, mas afirmar-se, autarquicamente, ao seu lado, como objeto-ideia, como coisa-poética, regido por suas leis específicas” (Haroldo de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 105).

²³ “Funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que aliada à síntese ideográfica do significado, cria uma totalidade sensível “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível” (Augusto de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 45).

²⁴ “O núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema.” (Augusto de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 45).

Se o poema tradicional, lido linearmente do início ao fim, se situava apenas num plano temporal – o tempo necessário para a realização da leitura – ao ganhar materialidade, a fruição do poema concreto estende-se para um plano espaço-temporal, incluindo o espaço real da página. Ao mesmo tempo, o plano temporal do poema é revolucionado, já que da linearidade do poema tradicional passa-se à simultaneidade do poema concreto, através da presença objetiva e contemporânea de todas as suas partes, todas ao mesmo tempo, na página impressa: “Na poesia concreta, o movimento tende à simultaneidade, ou seja, à multiplicidade de movimentos concomitantes” (Décio Pignatari em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 88). A simultaneidade do poema concreto, juntamente com as suas outras características formais, aponta para uma técnica ideogramática de composição. Citando o orientalista Fenollosa, Haroldo de Campos afirma que no ideograma: “duas coisas conjugadas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas.” Desse modo, o ideograma chinês “traz a linguagem para junto das coisas” (Haroldo de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 96). A escrita ideogramática revela assim uma relação mais próxima entre a representação linguística e a coisa representada, possui um grau inferior de arbitrariedade. O ideograma, no aspeto da produção simultânea e sintética do significado tem muito em comum com o poema concreto, já que os dois subentendem uma forma de pensamento “sintético-ideogrâmico”. A verdadeira revolução na tentativa de renovação da forma poética introduzida pela poesia concreta, encontra-se, afinal, citando Augusto de Campos, que cita por sua vez Apollinaire, em fazer que a “nossa inteligência se habitue a compreender sintático-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (Augusto de Campos em Campos; Pignatari; Campos, 1975: 21).

1.3. Popcreto: incorporação orgânica da diversidade.

As revolucionárias ideias lançadas pela poesia concreta foram o fruto de uma profunda e perspicaz análise da sociedade do seu tempo e do caminho para o qual apontavam as inovações tecnológicas que naquela altura iam surgindo. Por outro lado, as ideias e as propostas deles para uma utilização mais consciente da linguagem qual

meio de expressão artística iam para além dos próprios recursos tecnológicos da sua época e pediam novos meios para serem concretizadas²⁵. Assim, cerca de quarenta anos depois do surgimento do movimento, Haroldo de Campos, na já citada entrevista em conjunto com Arnaldo Antunes, pode apontar o caminho para novas experiências: “Hoje, se pode ler a poesia, mas também vê-la e ouvi-la. O que amplia tremendamente o campo. Aquela experiência com a visualização da poesia, buscada pelos concretistas, fora dos padrões até então habituais, entra agora em processo normal” (Campos em Campos & Antunes, 1993). As inovações trazidas pelos poetas concretos já não são território de conquista formal, pois entraram de algum modo a fazer parte do arsenal poético ao dispor dos poetas de hoje: o concretismo foi, por assim dizer, digerido e quem faz poesia hoje no Brasil não se encontra perante o dilema de ter que prosseguir ou, ao contrário, contradizer as experiências do concretismo. Esta é a situação vivida por Arnaldo Antunes e os poetas da sua geração:

Eu acho que a minha geração já superou um pouco essa discussão do trauma que a poesia concreta causou na poesia brasileira. É uma coisa que já entra mais na realidade cotidiana da cultura e deixa de ser algo traumatizante como foi para a geração que veio logo em seguida, que tinha essa coisa de ser uma influência muito forte, de ao mesmo tempo querer corresponder àquilo, mas ter que negar, como se nega um pai. Eu já sou de uma geração posterior, então já se tem essa discussão um pouco apaziguada. (Antunes em Calixto et alii, 2010: 296-297)

A poesia que se faz hoje em dia traz em si as questões do concretismo qual dado adquirido, juntamente com as lições de todas as tradições poéticas anteriores, para a liberdade da criação. A experimentação formal já é tomada como uma possibilidade expressiva entre outras, não como ato de rebelião contra a regra estilística. Isto é o que acontece na poesia de Arnaldo Antunes, em que estão presentes muitas das questões sobre linguagem introduzidas pela poesia concreta, que se fundem com outras questões e outras influências na originalidade de sua produção. Se muitas vezes tem sido confundido por um epígono do concretismo é porque na sua poesia estão vivas algumas das questões mais centrais dos poetas concretos. O próprio Décio Pignatari declarou que

²⁵ O próprio Arnaldo Antunes, interrogado sobre a relação entre o trabalho linguístico da poesia concreta e os recursos tecnológicos disponíveis, afirma: “Eu acho que na verdade tem isso: eles faziam, talvez, um repertório de linguagem que estava além dos recursos tecnológicos da época e hoje em dia a gente tem mais recursos que resposta de linguagem para ocupar esses recursos. O próprio Augusto diz uma coisa interessante: ‘o computador oferece respostas em busca de perguntas’” (em Calixto et alii, 2010: 293).

“Hoje o Arnaldo faz a poesia concreta de ponta e utiliza o que nós queríamos. Ele consegue concretizar o que estava na teoria por ter recursos para tal” (Décio Pignatari *apud* Modro, 1996: 113), Antunes possui hoje os recursos para realizar o que os concretos teorizaram na década de 60. De facto, as conquistas tecnológicas da atualidade oferecem nova linfa vital e novo espaço de atuação para as conquistas formais da poesia concreta²⁶: no caso de Antunes, o computador é um instrumento fundamental para o seu processo de criação poética. Ao possibilitar uma abordagem multimédia para a criação, este instrumento proporciona para o artista modalidades expressivas novas e misturadas, que Arnaldo Antunes tenta explorar através da utilização dos diversos meios criativos²⁷. A palavra vem com a imagem, a imagem vem com o som, o som vem com o vídeo, etc. Se a separação destas possibilidades artísticas, ao longo da história, tem contribuído para a especialização das modalidades de arte na sua criação e fruição e a compartimentação da experiência, os modernos recursos tecnológicos oferecem a possibilidade de utilizar muitas linguagens criativas diferentes ao mesmo tempo e, desta forma, reestabelecer as ligações originárias entre os sentidos e as possíveis vertentes da arte:

Antigamente, você tinha meios de produção diferenciados para cada linguagem; hoje, num computador, você pode trabalhar com texto, imagem, música, vídeo, animação, produção gráfica. Você acaba tendo, no próprio instrumental técnico, uma possibilidade muito maior de criar essas inter-relações. Sinto que uma tendência da modernidade é a de reatar pontes entre as linguagens. O homem, no decorrer da história da civilização, foi demarcando: música é para ser ouvida, poesia é para ser lida no livro, artes plásticas para serem vistas... Porém, a vida moderna trouxe um arsenal tecnológico, com cinema, telefone, interferências urbanas... Nós somos assaltados todo o tempo por informações fragmentárias, de todos os lados, e isso, de certa

²⁶ É bem não esquecer que também os próprios poetas concretos, especialmente Augusto de Campos, numa fase sucessiva da sua produção, têm desenvolvido trabalhos em que se tentou explorar as potencialidades multimédias da palavra através dos mais modernos recursos tecnológicos e das possibilidades de junção de códigos oferecidas pelo computador.

²⁷ Antunes nutre um grande interesse para os recursos tecnológicos da modernidade e as possibilidades de significação por eles trazidos. Um dos muitos exemplos deste interesse é o texto “21 metas para a televisão do futuro” escrito em 1993 numa época de expansão do meio, e publicado em *Palavra Desordem* (Antunes, 2000a: 78-80), em que ele imagina e aponta metas e desenvolvimentos (mais ou menos) possíveis para o uso da televisão, enquanto instrumento de comunicação de massa revolucionário no seu poder de democratização da informação e na possibilidade de personalização da fruição e de criação de conteúdo.

forma, propiciou essa 'descompartimentação'. (Antunes em Daniel, 2010)

A tecnologia, desta forma, é um meio para a criação artística, mas não é um fim. A multimídia oferece uma multiplicação dos pontos de vista e das possibilidades artísticas, para além de ir ao encontro da necessidade de adequação da linguagem poética à realidade concreta. Desta forma a tecnologia pode desempenhar um papel fundamental ao possibilitar a produção de uma obra de arte realmente verbivocovisual e sinestésica²⁸. O projeto verbivocovisual, herdado da poesia concreta e que consiste em ter obras de arte que significam através de sua forma, som e significado, encontra no computador e, mais em geral, nos recursos tecnológicos um instrumento ideal para trabalhar o lado material do signo linguístico que, como vimos no início do capítulo, é central na produção de Antunes e fundamental para a compreensão da sua obra. A importância do trabalho de Arnaldo Antunes em relação às teorizações da poesia concreta, porém, não ressalta apenas pelo simples facto dele possuir os recursos para as realizar. A verdadeira evolução trazida por ele tem a ver com o aprofundamento das relações possíveis, no discurso poético, entre as múltiplas imanentizações formais da palavra do ponto de vista gráfico e sonoro. Dito de outra forma, Antunes é capaz de trazer renovado valor e novas implicações a algumas das ideias exploradas pelos concretos porque, ao transitar da página para o microfone, ou para o vídeo, ou ainda no percurso inverso, o signo concreto ganha novas possibilidades de significação, que melhor serão captadas no processo não-hermenêutico de fruição da obra, e dos seus desdobramentos nos vários suportes. A materialidade do signo manifesta-se, sob vários aspetos, em qualquer uma das suas criações, quer se trate de poesia, música, performance, vídeo ou instalação. A palavra cantada e a palavra escrita são verdadeiros objetos, na sua conformação material. Tal como para os concretos, também para Antunes a linguagem poética tem valor enquanto objeto real do mundo, coisa entre coisas:

Desde el momento en que un discurso dice que no es poesía y se ve cómo de él resulta un poema, surge la comprensión de que el lenguaje poético es antes que dice, y esa paradoja adquiere un sentido diferente

²⁸ Amaral neste ponto foca principalmente na questão da exploração da materialidade gráfica como razão para o uso das novas tecnologias na produção artística de Antunes: “Os recursos multimídias são utilizados por Arnaldo, sobretudo porque possibilitam a descoberta de novas formas de linguagem, baseadas, principalmente na exploração de sua materialidade gráfica” (Amaral, 2009: 45).

en cuanto el lenguaje deja de decir las cosas para hacerlas acontecer allí. Para mí fue una gran revelación de qué era la poesía cuando descubrí que las palabras intermediaban nuestra relación directa con el mundo y que en cierta forma la poesía invertía esa relación. La poesía propicia un contacto directo con el mundo pero a través del lenguaje, que estaría entre nosotros y el mundo. De allí surgió para mí la comprensión del término "concreto", que es una cosa que ellos señalan en uno de los manifiestos "la poesía fue siempre concreta" porque el lenguaje es siempre opaco, se cosifica. (Antunes em Cavalcanti & Weinschelbaum, 2003)

1.4. Entre erudito e popular: não há sol a sós.

Se Antunes reconhece como marcante a inspiração da poesia concreta para o seu trabalho – e não poderia ser diversamente – ao mesmo tempo ele não pode ser considerado um “poeta concreto” da nova geração, rótulo que o próprio autor rejeita com força²⁹. Ele nutre profunda admiração pelos poetas concretos, mas, se por um lado, como vimos, o movimento concreto não foi a única fonte de influência para o desenvolvimento do seu próprio estilo artístico, por outro lado também vimos que esta admiração em nenhum momento acaba por negar a singularidade da sua linguagem poética. Numa das numerosas entrevistas³⁰ em que Antunes destaca este conceito, em relação à poesia concreta, ele diz:

²⁹ Confirma esta visão o investigador André Gardel, quando escreve que “Arnaldo não é mais um epígono dos concretos, sua postura estética é, na verdade, pós-concreta, aponta para um novo rumo a partir do movimento, assim como os três líderes iniciais do concretismo renovaram-se seguindo caminhos posteriores particulares e revitalizantes” (Gardel, 2004: 113).

³⁰ Em outra entrevista, Antunes faz um compêndio mais detalhado das influências que reconhece como marcantes para a sua produção: “Considero não apenas a poesia concreta (especificamente a da fase do movimento coletivo), mas principalmente a produção posterior, mais individualizada, das obras de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari uma das coisas mais potentes que a poesia brasileira produziu nesse século. É natural que, não só eu, como inúmeros outros poetas e compositores tenham sido influenciados por essa produção de alguma forma. Isso não significa que se possa falar em concretismo, como movimento, nos dias de hoje. Na minha produção verbal (cantada ou escrita), a poesia desses autores convive com outras fontes de influência, como Drummond, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa (para ficar só nos mais contemporâneos), a cultura do rock (Bob Dylan, Beatles, Stones, etc.), o cinema (Glauber, Bressane, Sganzerla) e a sofisticadíssima tradição textual da canção popular brasileira (de Noel, Lamartine, Lupicínio, Vinícius, Caetano, Gil, Jorge Benjor, Chico Buarque e muitos outros)” (Antunes em Pires, 2006:10).

Eu acho que a minha poesia tem influências do concretismo mas não poderia ser classificada como poesia concreta. Acabam fazendo esta classificação, mas eu acho muito limitado ler a realidade sob a ótica de um movimento ou conceito. As coisas, vistas dessa maneira, ficam reduzidas. Tenho afinidade e admiração pelos poetas concretos e sou influenciado por suas obras, mas também tenho influência de outras áreas, como por exemplo, da tradição de letras de músicas da MPB, da cultura pop, do rock and roll e de outras áreas da literatura. Acaba sendo engraçado, pois, não tenho nenhuma pretensão de equiparar minha poesia com a dos poetas concretos. O trabalho deles é mais sofisticado. Tenho uma música no CD O Silêncio que se refere a mistura racial. Acho que define bem a forma como vejo a minha criação artística e, também, e o retorno disso: "somos inclassificáveis". (Antunes em Caldeira et alii, 1999)

A música à qual Antunes se refere diz respeito à questão da mistura de povos na formação da identidade brasileira³¹. A realidade cultural híbrida que se deu pela mistura dos povos indígena, europeu e africano, “índio, branco, preto”, no solo brasileiro criou uma cultura misturada e caracterizada pela indefinibilidade dos seus próprios indivíduos, como o refrão da canção cristaliza: “somos o que somos, inclassificáveis”. Esta condição de inclassificabilidade reflete-se de alguma forma na própria criação artística advinda nesse território e pode servir como paradigma para enquadrar também a produção do próprio Antunes, que escapa a qualquer classificação ou categorização:

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

³¹ Letra disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=3 [Acedido em 11/07/2014]. A própria canção é inclassificável, do ponto de vista musical, não sendo possível enquadrá-la em nenhum gênero específico, como destaca a investigadora Simone Silveira de Alcântara: “Com ritmo bem marcado e pulsação bem definida, essa canção também é sonoramente inclassificável, uma vez que o batuque de ritmos tribais se mistura à programação computacional, bem como a modernos instrumentos elétrico-eletrônicos, como a guitarra e o baixo, que reforçam as sílabas tônicas, sem que se possa, entretanto, definir um gênero musical” (Alcântara, 2010: 80).

A obra de Antunes, especialmente do ponto de vista musical, revela a clara influência da experiência tropicalista na aceitação e valorização desta mistura de influxos e pluralidade de gêneros como valor positivo da arte e no descompromisso com a postura ideologizante. Portanto, ao lado do construtivismo e do concretismo ele consegue identificar pelo menos outras duas grandes fontes de influência que têm contribuído para a formação da sua própria dicção poética, nomeadamente a tradição lírica da música popular e o espírito da contracultura, incarnado pelo rock:

Eu tendo a gostar das manifestações de linguagem que são desdramatizadas e excitantes no sentido dessa potência individual, que se reflete também numa potência em relação à linguagem. Na atitude que se tem diante da linguagem. Na liberdade para experimentar e para quebrar regras formais, ou para gerar associações inusitadas. Ou subverter a sintaxe convencional, ou criar novos vocábulos. Aí tem também um tanto de influência e de contribuição da tradição mais construtivista, da poesia concreta. Mas acho que no caso da minha poesia isso se junta com um lado lírico, da tradição lírica, que vem em grande parte das letras de música e de outras formas de poesia. E tem um terceiro lado, que é um apego a coisas da contracultura, da conquista formal estar ligada sempre a uma conquista comportamental. Essas coisas sempre me entusiasmaram e acho que a paixão pelo rock'n'roll tem a ver com isso. (Antunes, 2006a: 349)

Do resto, se por um lado, como vimos, a sua identificação como discípulo da poesia concreta é certamente redutora, por outro lado a própria noção de corrente literária, as palavras de ordem³² comum, a ideia de movimento artístico na realidade fragmentada contemporânea já deixaram de fazer sentido, tornaram-se anacronismos. Hoje em dia a criação de cada artista segue por caminhos autônomos:

Acho que não é possível, hoje, você pensar num futuro que tenha uma só face. A novidade acontece muitas direções. Esta é uma época de diversidade e de projetos mais individuais. A possibilidade de um movimento coletivo voltado a uma única direção não existe mais, tal a diversidade de manifestações com as quais a gente convive. [...] Agora, os caminhos se multiplicaram, eu acho inadequada a ideia de

³² A questão da palavra de ordem é posta em jogo por Arnaldo Antunes no livro *Palavra desordem*, cujo título já pode ser lido como um trocadilho, um jogo de palavras a partir deste lema. O livro é uma coleção de frases, na forma de *slogans*, ditados, provérbios, palavras de ordem, porém esvaziadas do seu conteúdo ideológico e autoritário, ao fim de inverter o seu papel. Os textos de *Palavra desordem* são átomos de significação, relâmpagos atirados a partir de expressões comuns e desgastadas pelo uso cotidiano. O esvaziamento é representado pelos aspeto gráfico escolhido, letras maiúsculas, tipos vazados, com contorno preto, em fundo branco.

movimento nos dias de hoje. Vivemos num contexto cultural onde não vejo a necessidade de uma resposta única, na forma de um movimento. (Antunes em Daniel, 2010)

O reconhecimento das mais variadas áreas de interesse e de influência traduz-se na tendência para ir no sentido de misturar as várias linguagens e os registos diferentes. A classificação e a especialização deixam de fazer sentido, perdem qualquer interesse: “para quem faz música hoje em dia isso importa muito pouco, muito menos do que a liberdade de transitar e contrabandear informações de um território para outro. E essa hibridez de gêneros reverbera na hibridez de códigos” (Antunes, 2006a: 347). É mesmo a hibridez e a mistura o território em que a obra de Antunes mais concretamente se situa e no qual ele tem a liberdade de se movimentar e de criar³³. A mistura de que falamos aqui, total e integral, é propiciada e inevitavelmente reflete a conformação da realidade social e cultural do Brasil, no final do século 20. O Brasil, no olhar do poeta, é um país propício, graças à coexistência e ao convívio de culturas e diferenças no interior de seu território, para esta mistura de dicções e de repertórios, que se apresenta como marca característica, do ponto de vista cultural, do ser brasileiro: “Eu acho que há um vínculo entre a qualidade da nossa música popular e a nossa hibridez cultural, antropológica, racial, religiosa, de como enfim as misturas se deram aqui. E me identifico com isso” (Antunes, 2006a: 342). A extraordinária qualidade da música popular brasileira afunda as suas raízes na própria mistura de vozes e códigos ínsita na sua cultura miscigenada. Esta característica brasileira é ainda mais acentuada na cidade de São Paulo. Se a “brasilidade” configura-se como hibridez, a sua hibridez configura-se como ser de São Paulo:

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

³³ Segundo a investigadora Simone Silveira de Alcântara é nesta mistura de gêneros e registos que se encontra o maior interesse da produção de Antunes: “a prática literária de Arnaldo Antunes se apropria de velhas e novas possibilidades expressivas, e talvez essa seja a sua verdadeira revolução: misturar, desfazer fronteiras entre a música popular brasileira e a erudita, entre o pop e o experimental, entre o brasileiro e o internacional” (Alcântara, 2010: 64).

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”.

Ao mesmo tempo, creio só terem sido possíveis tais formulações pessoais pelo fato de eu haver nascido, crescido e vivido sempre em São Paulo. Por essa ser uma cidade que permite, ou mesmo propicia, esse desapego para com raízes geográficas, raciais, culturais. Por eu ver e viver São Paulo como um gigante liquidificador onde as informações diversas se misturam, se atrimam gerando novas fagulhas, interpretações, exceções. (Antunes, 2006a: 331)

Um ambiente cultural como o paulista propicia o diálogo entre as mais variadas manifestações da cultura, que acabam por se misturar e perder a sua identidade exclusivista. O indivíduo chega a perder as suas raízes para situar-se numa vivência cosmopolita, mas intermédia entre a identidade e a sua ausência: “nem brasileiro, nem estrangeiro”³⁴. A mesma coisa acontece com a linguagem artística, a arte de Arnaldo Antunes não pode ser limitada a uma só linguagem, um só código. Por um lado assistimos ao trânsito intersemiótico entre os diferentes suportes artísticos – livro, disco, vídeo, instalação, etc. – através dos diversos estilos e influências que caracterizam a sua obra; por outro lado, o mesmo trânsito acontece, dentro das mesmas modalidades artísticas, entre os registos expressivos daquelas que se situam como baixa e alta cultura. Antunes escolhe esta indeterminação como paradigma constitutivo da sua obra e é com esta oscilação que ele se identifica:

Interessa-me cada vez mais desfazer a diferenciação entre culturas ditas de "alto" e "baixo repertório". Creio que essa espécie de separação remonta a resquícios de uma mentalidade do século passado, quando a cultura erudita raramente se aproximava da popular. Tivemos uma boa amostra da resistência desse tipo de pensamento quando, há pouco tempo, ocuparam-se páginas de jornal para debater se as letras de música poderiam se equiparar à poesia impressa nos livros. A modernidade toda tende a desfazer essas compartimentações, a misturar informações de diferentes códigos e universos culturais. (Antunes em Pires, 2006: 11)

Para Antunes não existem fronteiras aceitáveis na arte e, mesmo experimentando às vezes um certo ostracismo em relação a esta sua capacidade e tendência a passar de

³⁴ V. a música “Lugar nenhum” dos Titãs, em *Jesus não tem dentes no País dos Banguelas* (Titãs, 1988: faixa#10). Letra disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=4 [Acedido em 11/07/2014].

um registro para outro³⁵, faz dela um compromisso fundamental para a sua obra, por um lado para ir ao encontro das suas necessidades expressivas, ao romper as fronteiras e as separações entre as artes, e por outro para demonstrar que o público é capaz de absorver muita mais variedade e profundidade de que se costuma acreditar. Para Arnaldo Antunes, não obstante as dificuldades ligadas às necessidades do mercado, é possível conjugar o sucesso de massas e a pesquisa de linguagem. É por isso que ele não distingue entre a sua produção musical e poética e transita naturalmente entre elas para poder situar o seu trabalho na interseção destes códigos e, desta maneira, tentar romper as fronteiras que costumam dividir as artes ditas de alto e baixo repertório.

1.5. O nome da coisa.

O resultado deste seu trânsito contínuo entre uma linguagem e outra encontra-se de certa forma na inclassificabilidade que é inerente à sua criação artística e na tentativa de evitar se situar dentro de um estilo reconhecível e classificável de forma precisa: nas suas músicas o samba não é muito samba, o rock não é só rock, vige a mistura, o atrito, o som inclassificável³⁶. Trata-se de uma verdadeira hibridez constitutiva, uma condição de ser continuamente dividido e completamente misturado para poder existir e se expressar artisticamente. Ao querer arriscar algo parecido com uma definição da produção artística de Arnaldo Antunes, pode-se dizer, utilizando as palavras de João Bandeira no prefácio de *40 escritos*, que ela se resume no “apuro em procurar clareza e

³⁵ “Agora eu, pelo fato de gravar discos e fazer shows, mas também publicar livros, percebo às vezes preconceitos de ambas as áreas. Na área intelectual é um pouco assim: ‘ah, aí vem esse roqueiro querendo escrever poesia’, como se eu devesse me pôr no meu lugar, na cultura de massas, de onde sou mais conhecido. Mas do lado da música popular tem também um outro preconceito, que aparece na defesa de uma certa superficialidade, contra o que chamam pejorativamente de ‘papo cabeça’ — um termo que invadiu as páginas culturais dos jornais e as revistas de música nos últimos anos. Como se, para pertencer ao universo pop, você tivesse que abrir mão de qualquer complexidade ou estranhamento. Como se você tivesse que ser burro para fazer sucesso. Um pouco assim. É o preconceito inverso. E acaba menosprezando a capacidade do grande público de assimilar mensagens que saiam um pouco de um determinado padrão” (Antunes, 2006a: 340).

³⁶ Esta movimentação entre estilos e gêneros é tematizada especialmente na música “Consumado”, quando se diz: “Tô louco pra fazer um rock pra você, tô punk de gritar seu nome sem parar. Primeiro eu fiz um blues, não era tão feliz, e de um samba-canção até baião eu fiz. Tentei o tchá tchá tchá, tentei um yê yê yê, tô louco pra fazer em funk pra você” (Antunes, 2004: faixa#11). Letra disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=2 [Acedido em 11/07/2014].

a certeza de que tudo é impuro” (Bandeira em Antunes, 2000a: 13). A impuridade constitutiva da obra de Antunes reflete a impuridade que é própria da realidade material das coisas e expressa-se através de uma linguagem impura, num contínuo esforço na tentativa de depuração e simplificação da dicção poética:

Eu sempre prezei a clareza. Nunca me liguei, assim, em uma poesia mais obscura, obscurantista. Esse desejo de clareza está ligado à questão da adequação, que para mim é importante. Eu trabalho muito com rascunhos, fazendo várias versões e montagens até achar o que é mais adequado para a clareza da expressão. (Antunes, 2006a: 357)

A clareza é um valor fundamental da poesia de Arnaldo Antunes porque só uma poesia realmente simples e clara consegue, como veremos, expressar o mais diretamente possível a carga semântica das ideias veiculadas. Pois, ao defender a não necessidade hermenêutica da obra de arte, não se quer negar a existência de um seu valor semântico mais profundo. Ao valorizar a sua apreciação sensível, não se menospreza a possibilidade de haver significados complexos nela. Todavia, especialmente no caso da produção de um autor que já na sua fase criativa se mostra atento a estes processos estéticos, é preciso destacar como a significação do objeto artístico se manifesta diretamente através da sua materialidade e da sua presença, sem remeter para significados a ela exteriores. Não estamos perante uma arte que se situa como intérprete do mundo, mas sim como uma coisa entre as coisas do mundo, que tem valor em si e por si. Por isso ela deve ser quanto mais simples na sua conformação material para, desta forma, alcançar a adequação da dicção em relação ao significado veiculado, adequação que torna supérfluo recorrer a formas expressivas artificialmente complicadas para enaltecer o valor da obra de arte. Muito mais importante, para Antunes, é, através da sua poesia e da sua música, conseguir ser simples sem ser simplório:

Tem um tipo de pensamento que supervaloriza a complexidade, enquanto parâmetro de qualidade artística. Confunde precariedade com pobreza, sinteticidade com banalidade, acabamento com concepção. [...] Riqueza de recursos e domínio técnico não representam, por si, positividade criativa esse limite tem sido enganador. Os índios só precisam de um tambor. A novidade pode habitar tanto sequências harmônicas dissonantes quanto a repetição insistente do mesmo acorde. Nem tudo o que se tem se usa. (Antunes, 2000a: 19)

A simplicidade procurada por Arnaldo Antunes é uma necessidade mais que uma escolha, a necessidade de afinar o instrumento linguístico para não obstruir o processo de significação. Portanto, nesta ótica, a poesia de mais alto nível será aquela que consegue dizer mais com menos, aquela que consegue condensar o máximo de significados e sentidos no mínimo expressivo. Por esta razão a poesia de Antunes é na maioria dos casos extremamente sintética, foca sob vários ângulos em torno de uma só ideia ou de um só objeto, para não desperder e obscurecer a expressão. Mesmo assim, o autor não pode deixar de embater-se continuamente com a impossibilidade de apreender essa realidade através do instrumento linguístico: “A busca por definição, o foco absoluto, isso não existe. A linguagem sempre será insuficiente para abarcar essa visão total sobre algo. Mas ao mesmo tempo é o exercício que nos sobra para, de certa forma, satisfazer um pouco dessa ânsia de engolir o mundo” (Antunes em Calixto et alii, 2010: 304). Esta constatação melancólica da incapacidade da linguagem de abarcar o mundo revela na sua base uma necessidade quase física de se relacionar e se apropriar da materialidade do mundo exterior. Ao mesmo tempo, porém, não obstante a imperfeição da linguagem, este relacionamento de fusão quase antropófaga com as coisas do mundo só se pode dar através dela, pois sem a linguagem nem sequer o pensamento seria possível: “qualquer entendimento poético do mundo passa pela linguagem; aliás qualquer entendimento do mundo passa pela linguagem. Não existe pensamento sem ela. Portanto o corpo a corpo com essa matéria é inerente à produção poética” (Antunes, 2000a: 95). O seu trabalho de criação poética dá-se inevitavelmente pela linguagem, aliás todo trabalho poético resume-se a um trabalho de linguagem. Para quem trabalha com a linguagem, fundamental é a reflexão em volta dela, reflexão na qual assenta a consciência daquilo que é a matéria-prima do trabalho poético. Para Antunes esta consciência dá-se no questionamento dos limites da linguagem:

A consciência da linguagem é essencial. E há diferentes tipos dessa consciência. O meu tipo vem do questionamento dos limites da linguagem, que tem a ver com o modo como a língua representa o mundo. Nome é sobre as relações entre nomes e coisas. Por isso, também tenho um trabalho chamado As Coisas. A possibilidade de a linguagem dar conta do mundo ou a maneira que ela se relaciona com ele, se por representação ou extensão, essas coisas estão vivas em meu trabalho. (Antunes em Pereira Júnior, 2006: 18)

O interesse de Arnaldo Antunes em relação ao seu trabalho poético centra-se nesta ligação imperfeita entre a linguagem e a realidade e é a consciência desta imperfeição que o leva incessantemente a fazer poesia. Pois, para ele, a poesia de alguma forma ultrapassa este limite da linguagem porque ela apresenta as coisas em vez de substituí-las. A linguagem poética, ao recriar na própria palavra um objeto em vez de descrever o objeto, tenta eliminar a discrepância entre mundo das palavras e mundo dos objetos, resultando assim em um objeto-palavra. Na poesia a linguagem deixa de ser um simples intermediário entre a ideia e a coisa para se tornar um objeto real do mundo das coisas, e não só um referente de outra coisa:

No seu estado de língua, no dicionário, as palavras intermediam nossa relação com as coisas, impedindo nosso contato direto com elas. A linguagem poética inverte essa relação, pois vindo a se tornar, ela em si, coisa, oferece uma via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo. (Antunes, 2006a: 324)

Seguindo a lição do concretismo, Antunes considera a poesia uma via de acesso mais direta para a realidade sensível. Ao criar um objeto poético o poeta tenta diminuir a arbitrariedade da linguagem, linguagem que já se encontra afastada das coisas, já não é uma coisa viva. O poema é, então, quase uma forma de resistir à planeza horizontal da linguagem referencial, uma tentativa de recuperar a função primária de uma linguagem criativa:

Já perdemos a inocência de uma linguagem plena assim. As palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se desapegaram dos ouvidos, ou como a criação se desapegou da vida. Mas temos esses pequenos oásis — os poemas — contaminando o deserto da referencialidade. (Antunes, 2006a: 325)

Se é preciso que o poeta tente contaminar a arbitrariedade da linguagem referencial é porque esta nunca poderá alcançar diretamente a realidade concreta, cuja natureza é intimamente indescritível. Desta forma a linguagem cria uma separação entre o que se diz e o que é dito, ao fornecer um instrumento para o falante poder-se referir às coisas, torna-se ao mesmo tempo um obstáculo que se interpõe entre o sujeito e o objeto, impedindo a relação direta entre os dois. Em muitos momentos da sua produção Antunes ilustra esta ideia, sendo ela um enfoque fundamental para a compreensão de grande parte da sua obra. Um dos mais interessantes, entre muitos, exemplos que poderiam ser analisados a esse respeito é o poema “Nome não”, saído inicialmente em

papel no livro *Tudos* (Antunes, 1990) e sucessivamente regravado no projeto CD+DVD+livro *Nome* (Antunes, 1993: faixa#10)³⁷:

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

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

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

Só os bichos são bichos.

Só as cores são cores.

Só os sons são

som são

nome não

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

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

os nomes dos sons.

Neste (vídeo)poema, Antunes explora a relação entre o objeto e o nome que para este aponta, desmascarando a falta de identificação entre os dois e, ao mesmo tempo, descobrindo relações inusitadas entre eles. Os nomes não podem ser identificados com os objetos, já que os dois coexistem em planos ontológicos diferentes. Ao mesmo tempo, porém, o único meio que o poema tem para dizer isso é a linguagem, chegando

³⁷ O vídeo está disponível no canal YouTube oficial de Arnaldo Antunes ao seguinte endereço: [youtube.com/watch?v=FM8Q517cjS8](https://www.youtube.com/watch?v=FM8Q517cjS8) [Acedido em 11/07/2014].

assim ao paradoxo de dizer que “os nomes dos bichos não são os bichos. / Os bichos são: / macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha”, ou seja utilizando os próprios nomes dos animais para afirmar a sua realidade material, em oposição à arbitrariedade do seu nome: só se pode negar a linguagem através da sua afirmação, dentro dos seus limites³⁸. No vídeo esta contradição apresenta-se como ainda mais evidente e marcante, já que pode ser apreciado de maneira mais imediata o hiato entre as coisas que aparecem no ecrã e o signo que os representa na linguagem. Muito interessante é, por exemplo, o verso “os nomes dos sons não são os sons. Os sons são” no qual, por analogia com o procedimento argumentativo dos dois casos anteriores, os nomes dos bichos e das cores, seria de esperar uma lista de nomes de sons. Em seu lugar, no vídeo, Antunes simplesmente deixa de cantar, dando espaço para os instrumentos tocar, mostrando assim diretamente os sons de que o verso anterior falava. É este o único caso no poema em que não se apresenta o paradoxo, há pouco descrito, de ter que utilizar os nomes para dizer o que os nomes não são. Isto pode acontecer precisamente neste ponto porque os sons, diferentemente de animais e cores, têm em comum com os seus nomes – na oralidade – a mesma natureza, o mesmo material, o próprio som. Repare-se que neste ponto enquanto os nomes se pluralizam entre as possíveis maneiras de nomear as coisas, o som singulariza e torna-se um, o som, no “só os sons são som” do verso central. O som deixa de ser referente das coisas na sua pluralidade – sons – para se tornar som, no singular, matéria indistinta e amorfa, lugar de existência de si mesmo. Todavia, se o som é o material constituinte da palavra, esta desempenha também o papel de signo linguístico, contendo em si a arbitrariedade do significado. O poema, então, atesta a incapacidade de o nome ser o objeto que nomeia, já que “só os bichos são bichos. / Só as cores são cores. / Só os sons são / som não / nome não”. No vídeo este procedimento provoca um desfasamento ainda maior entre a coisa e a palavra, já que, por exemplo, o nome do animal aparece escrito no seu próprio corpo e o nome de uma cor escrito com tinta de outra cor. Dessa maneira a ligação entre elas torna-se completamente volátil. O que diremos, então, da palavra azul escrita com

³⁸ Algo parecido é defendido por Lucas de Mello Cabral e Matos que, ao analisar este poema, diz: “Os versos se afirmam de maneira paradoxal, pois buscam através da própria linguagem assumir perspectiva externa à linguagem, que denega a verdade da linguagem. Assim os versos se valem de nomes de animais para aludir aos animais que são, diferenciados dos nomes dos animais que não são. De um modo geral, a canção parece sugerir que aos homens, seres dotados de linguagem, ou ainda, seres constituídos pela linguagem, por mais que procurem superar a linguagem, só é dado assumir uma perspectiva externa à língua dentro da própria língua” (Matos, 2010: 11).

tinta vermelha? Será afinal azul? Ou vermelho? Esta contradição torna-se ainda mais gritante quando, no fim do poema, Antunes diz que “os nomes dos bichos não são os bichos. / Os bichos são: / plástico pedra pelúcia ferro madeira cristal porcelana papel”, ou seja, falando de brinquedos e outros objetos em forma de animais, o material de que são feitos tem mais poder de identificar o que eles são – ou melhor, o material *é* o que eles são – em comparação ao nome, que em nenhum momento deixa de ser um olhar arbitrário lançado sobre a realidade. Estas considerações são filhas da teoria de Wittgenstein sobre a linguagem, sobre a qual Arnaldo Antunes reflete e na qual encontra inspiração:

Hay un primer momento de la teoría de Wittgenstein en el que pensaba el lenguaje dentro del esquema lógico, después vino el gran intervalo durante el que abandonó la filosofía y se volvió jardinero, y luego apareció con una teoría totalmente diferente de la primera en la que pensaba el lenguaje incorporado a su uso y trabajaba con los juegos de lenguaje. Las dos teorías son muy interesantes porque están pensando todo el tiempo qué es lo que el lenguaje puede abarcar del mundo. Él habla de una cosa que es la nominación del objeto, por la que uno puede llamar a esto [toma un lápiz] madera o lápiz o negro o grafito o cilindro. Varias de las cosas que hago vienen un poco de la cuestión del lenguaje en la teoría de Wittgenstein. (Antunes em Cavalcanti & Weinschelbaum, 2003)

Ao examinar a produção de Arnaldo Antunes deparamos com várias questões que, direta ou indiretamente, encontram-se relacionados com a investigação desenvolvida por Wittgenstein. Podem-se resumir muito brevemente as teorias do filósofo austríaco sobre a linguagem ao afirmar que a sua investigação baseia-se na constatação da indefinição da linguagem e na indagação de como esta indefinição se manifesta e se relaciona com o mundo circunstante. Numa primeira fase do seu pensamento, correspondente ao seu primeiro livro, o *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein insiste maiormente na impossibilidade de identificar a realidade do mundo através da linguagem, que para essa realidade só pode apontar: “Aos objetos só posso dar nomes. Os sinais são os seus mandatários. Só posso falar deles, não posso *exprimi-los*. Uma proposição só pode dizer *como* uma coisa é, não o *que* ela é” (Wittgenstein, 1987: 42). Wittgenstein individua a diferença ontológica – a mesma para a qual acenámos no início do capítulo – existente entre a realidade das coisas e a realidade linguística. Devido a esta diferença, “o que *pode* ser mostrado não *pode* ser dito”

(Wittgenstein, 1987: 64), isto é, haverá sempre um hiato entre a coisa dita e a palavra que a designará. Como se vê, estas reflexões são claramente detectáveis também ao longo da produção de Antunes, que partilha este tipo de consideração sobre o material linguístico. Este material, para o filósofo, designa os limites do pensamento, porque “o pensamento é a proposição com sentido” e “a totalidade das proposições é a linguagem” (Wittgenstein, 1987: 52), ou seja, tudo o que é pensável é-o só através da linguagem e dentro dos seus moldes. Desta forma, a linguagem define também os limites da realidade possível para o indivíduo, já que esta – o mundo – existe até pode ser pensado e, portanto, dito: “*os limites da minha linguagem significa os limites do meu mundo*” (Wittgenstein, 1987: 114). Depois do intervalo, citado por Antunes, que separa a primeira e a segunda fase de filosofia de Wittgenstein, as suas reflexões sobre a linguagem complicam-se e tornam-se mais abrangentes. Nesta segunda fase, identificável com o volume saído postumamente, *Investigações filosóficas*, Wittgenstein deixa de olhar para a linguagem apenas como um instrumento para definir o mundo e passa a considerá-la como um organismo em si informe, na qual as palavras já não têm um significado fixo, mas que se constrói pelo seu uso: “o sentido de uma palavra é o seu uso na linguagem” (Wittgenstein, 1987: 207). Para enquadrar estas considerações ele introduz o conceito de jogos de linguagem, que fornecem de cada vez as regras para a utilização da linguagem e das suas partes: “podemos conceber que todo o processo do uso de palavras [...] seja um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem a sua língua natal. A estes jogos quero chamar *jogos de linguagem*” (Wittgenstein, 1987: 177). As palavras já não são significantes que apontam estaticamente para um significado, mas passam a ser entidades dinâmicas movimentadas pelas regras do jogo de linguagem vigente e pelo seu uso. Nesta chave pode-se considerar a última estrofe da canção-poema analisada “Nome não”, em que “os bichos são plástico, pedra, pelúcia”, palavras que deixam de apontar apenas para o material e passam a designar uma das figurações possíveis de um objeto, que assim pode ser ao mesmo tempo bicho, macaco, gato, plástico, pedra, cor, tinta, cabelo³⁹. Este procedimento de indefinição de

³⁹ “O poeta se vale do exercício de denominação convencional (resultado do exercício de definição ostensiva) para dizer, por exemplo, que a palavra “macaco” não é o macaco propriamente dito, e nem tem o poder exclusivo de representá-lo. Assim, como que percebendo o paradoxo de sua atitude, ele se vale do jogo de linguagem para afirmar a deficiência da denominação ostensiva, afirmando que a idéia de um macaco pode também ser representado pela palavra “plástico”, se num contexto específico, estivermos nos referindo a um macaco de plástico. Neste sentido, podemos verificar que o poeta, com utilização de

linguagem está amplamente presente nas criações de Arnaldo Antunes, nas quais os nomes e as coisas oscilam e movimentam-se continuamente sem nunca se tocarem e se identificar completamente uns com os outros⁴⁰.

1.6. A coisa do nome.

Na ótica desta linguagem indefinida e constantemente em movimento é importante observar um outro poema de Arnaldo Antunes expressamente sobre a linguagem, que utiliza a metáfora do corpo que anda para falar da linguagem e das suas partes. Trata-se do poema “os sapatos”, que se encontra no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 43; v. fig. 2), que aborda este assunto de um ponto de vista diferente para proporcionar uma visão similar para a questão da linguagem. Este poema proporciona uma curiosa similitude entre a linguagem e os sapatos. Os sapatos, mesmo possibilitando o contato entre pés e chão, nunca o tornam completamente possível, porque de alguma maneira se interpõem entre uns e outro. Da mesma maneira a linguagem, mesmo possibilitando o contato entre sujeito (pé) e mundo (chão), nunca o torna

Os sapatos ficam entre os pés
e o chão, no que são como as
palavras. As meias entre os pés
e os sapatos, como os adjetivos.
Os verbos, passos. Cadarços, laços.
Os pés caminham lado a lado,
calçados. Sapatos são calçados.
Porque são e porque são usados.
Palavras são pedaços. Os pés
descalços caminham calados.

Figura 2 – "As palavras" (Antunes, 1997: 43)

modelo de jogos de linguagem, se não consegue se desvencilhar da teia paradoxal da definição ostensiva, pelo menos consegue confirmar sua limitação do processo de representação do mundo” (Amaral, 2009: 29).

⁴⁰ À luz das considerações aqui apresentadas pode-se intuir a profundidade das relações e implicações possíveis entre a obra de Arnaldo Antunes e a filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein, impossíveis, porém, de serem analisadas de maneira satisfatória num trabalho como este (numa análise que exulária das finalidades do presente estudo). Para uma análise mais pormenorizada dos paralelismos existentes entre os dois autores, pode-se ler a tese de mestrado *Transcrição poética e materialidade do vazio: Wittgenstein-Arnaldo Antunes* (Berchior, 1999), para a qual remetemos.

completamente possível, porque de alguma maneira se interpõe entre um e outro. Os sapatos e a linguagem são úteis porque sem eles não haveria ligação entre pé e chão, entre sujeito e mundo, porém pela sua própria natureza, ambos tornam essa ligação ilusória, nunca completamente aderente como seria a do pé descalço sobre o chão, o do corpo-sujeito dentro do mundo. Esta relação entre pé descalço e chão, entre eu e mundo, pode se dar sem sapato e sem linguagem, mas será necessariamente uma relação muda e nua. Os sapatos, tal como a linguagem, são um instrumento – calçado (nome) – necessário, utilizado – calçado (adjetivo) – para favorecer o contato com o chão, mas nunca poderão eles substituir ou se identificar com o próprio contato, a aderência direta ao chão, somente poderão apontar para ela, representá-la. A linguagem (referencial), é igualmente necessária enquanto meio de contato com o mundo das coisas, o chão da linguagem, mas nunca poderá alcançar o contato direto com essa mesma realidade para a qual aponta e da qual, apenas, fala. Com os seus poemas Arnaldo Antunes esforça-se de mostrar como a linguagem oferece um recorte da realidade, através dela pode-se segmentar o mundo, mas nunca alcançar a sua definição completa. A não-univocidade entre o plano da linguagem e o plano da matéria é bem explicitada no poema, ou melhor, na prosa poética de “As palavras”, publicado no livro *As Coisas* (Antunes, 2003: 56-57):

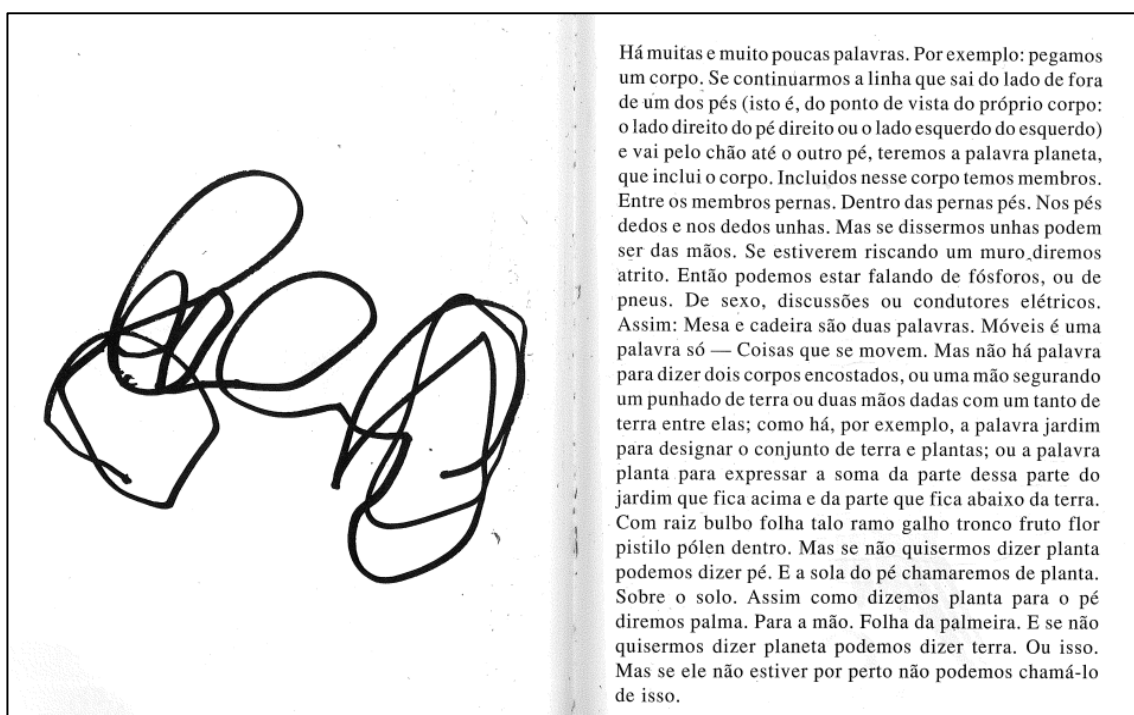


Figura 3 – “As palavras” (Antunes, 2002: 56-57)

Neste texto Antunes mostra o seu interesse no exercício de atribuição de nomes à realidade, exercício que porém será sempre imperfeito, dada a impossibilidade estrutural de definição dela através da linguagem. Podem-se observar aqui as analogias existentes na maneira como Antunes considera o instrumento linguístico com a indeterminação postulada por Wittgenstein, especialmente na sua segunda fase relativa às *Investigações filosóficas*. A denominação ostensiva revela-se incapaz de apontar para um objeto e assim defini-lo e tampouco de se identificar com a coisa denominada, escapando sempre alguma coisa que impede a correspondência plena. Não há nomes para todas as coisas, assim como há nomes que recortam a realidade de maneira diferente, dependendo do uso que deles se faz, no seu contexto – o jogo de linguagem de Wittgenstein. A realidade nunca é apreendida por inteiro, sendo ontologicamente externa ao plano da linguagem. Estas questões também são abordadas no vídeo-poema “Nome” (Antunes, 1993: faixa#1)⁴¹, cuja letra é reproduzida de seguida:

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 nome de algo aponta sempre para alguma outra coisa, algo de diferente que é, e ao mesmo tempo não é, a coisa denominada. É interessante reparar na escolha lexical por parte de Antunes de termos indefinidos, quais “algo, coisa, isso, cara”, que ao mesmo tempo permitem a nomeação do algo do homem, mas não deixam que esta nomeação o defina com precisão. Este procedimento glosa o tema da impossibilidade de conhecer algo simplesmente através do seu nome e de alguma forma entra em diálogo também com os já acenados preceitos da teoria platónica sobre a linguagem. Se para o filósofo o nome contém em si algo da natureza do objeto nomeado através da atribuição onomástica, Antunes põe em questão esta abordagem ao mostrar a potencialmente infinita indefinição existente no ato de nomeação. A possibilidade de adequação do

⁴¹ O vídeo está disponível no canal Youtube oficial de Arnaldo Antunes ao seguinte endereço: [youtube.com/watch?v=cb-wRyhvdyU](https://www.youtube.com/watch?v=cb-wRyhvdyU) [Acedido em 11/07/2014].

nome à coisa nomeada entra em crise no momento em que, por um lado é questionada a univocidade do nome em relação a um único objeto, como no já visto “Nome”, e por outro se multiplicam os nomes possíveis para o mesmo objeto, como na canção “O nome disso”, saída no disco *Ninguém* (Antunes, 1995: faixa#3)⁴², de que aqui é reproduzida parte da letra:

o nome disso é mundo
o nome disso é terra
o nome disso é globo
o nome disso é esfera
o nome disso é azul
o nome disso é bola
o nome disso é hemisfério

o nome disso é planeta
o nome disso é lugar
o nome disso é imagem
o nome disso é arábia saudita
o nome disso é austrália
o nome disso é brasil

como é que chama o nome disso?
como é que chama o nome disso?
como é que chama o nome disso?
como é que chama o nome disso?
o nome disso é rotação
o nome disso é movimento
o nome disso é representação

Nesta música assistimos a uma repetição constante da fórmula “o nome disso” que – ao mostrar de forma múltipla e prismática as numerosas maneiras com que é possível indicar o planeta – demonstra a impossibilidade de ter uma “definição definitiva” e total. Esta música mostra como a definição é algo essencialmente variável, dependendo do ponto de vista a partir do qual ela é articulada mas, por muito que se tente aproximar a definição à natureza do objeto, o nome nunca o abrangerá por inteiro. A sintetização mais significativa desta consideração encontra-se no verso “o nome disso é representação”, que expõe de forma metalinguística a impossibilidade de identificar a coisa representada através da indefinição da representação, própria da linguagem. A

⁴² Letra disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=5 [Acedido em 11/07/2014].

consciência da impossibilidade de o nome se adequar perfeitamente ao objeto leva Antunes a explorar a possibilidade de observar as coisas a partir de quantos mais pontos de vista possíveis, numa visão prismática e plural. Este processo leva a uma multiplicação de nomes possíveis e a uma obsessão no ato de nomear em si. Nomear as coisas produz novas coisas, que são os nomes. Portanto, dizer que este objeto corresponde a este nome e aquele a outro nome, não é uma descrição, mas um ato de criação. O poder criativo da linguagem manifesta-se através da poesia, que é, para Antunes, a via para tentar suprir a arbitrariedade da significação, graças ao poder da linguagem poética de se adequar, através da sua materialidade gráfica e fonética, à coisa dita. Esta adequação é um valor fundamental para a poesia de Arnaldo Antunes já que, como vimos, a poesia tenta recriar o isomorfismo entre palavra e objeto através da adequação entre forma e conteúdo. A identidade entre forma e conteúdo – lema wittgensteiniano⁴³, retomado pela poesia concreta e ainda pelo próprio Arnaldo Antunes (v. fig. 4) – é simplesmente o facto de o conteúdo veiculado pelo objeto – artístico – de nenhuma maneira poder ser separado da forma por ele assumida.

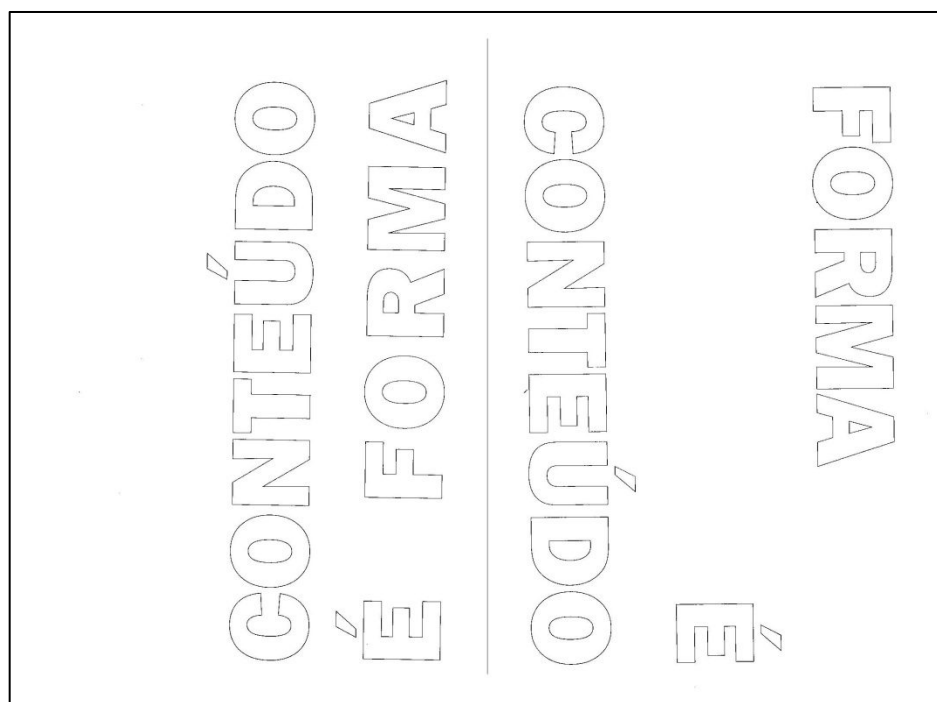


Figura 4 – Antunes, 2002: s/p

⁴³ “A substância é o que permanece independente daquilo que é o caso. // Ela é forma e conteúdo” (Wittgenstein, 1987: 33).

Pois, se a poesia é o lugar onde a forma ganha significado, e sendo forma e conteúdo a mesma coisa, ao variar uma, varia também o outro, e vice-versa. Numa entrevista Antunes explica:

Me parece que la manera más sintética en la que puedo hablar sobre eso está en mi libro *Palavra Desordem*: son dos páginas enfrentadas que dicen "Forma es contenido" y "Contenido es forma". Dentro del hacer poético, ya sea para una canción o para un trabajo visual, la forma significa. Creo que el espacio de creación poética es un espacio en el que hay que juntar esas cosas. Aquello que yo decía de que el lenguaje no está hablando sobre el mundo, sino incorporándose a aquello que está diciendo, por ser concreto. Uno presenta, no señala. (Antunes em Cavalcanti & Weinschelbaum, 2003)

A adequação entre forma e conteúdo permite que o poema, ou a música, signifiquem através da sua estrutura, que desta maneira passa a ter a mesma importância que tem a sua carga semântica, e é desta forma que a obra de arte, ao veicular significado através da sua materialidade gráfica e sonora, tem valor enquanto objeto concreto⁴⁴. A interação entre forma e conteúdo é um valor fundamental da sua poesia, como se pode observar em inúmeros exemplos. Um deles é o poema “Soneto”, publicado em vários formatos e suportes, no DVD de *Nome* (Antunes, 1993: faixa#11), no livro associado ao DVD (v. fig. 5) e ainda no volume *n.d.a.* (Antunes, 2010: 186)⁴⁵.

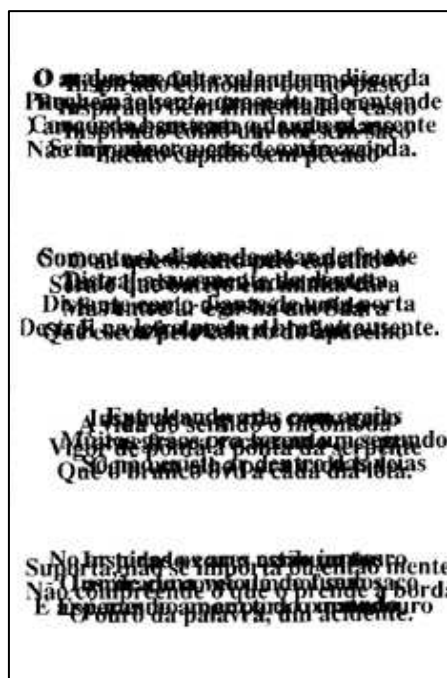


Figura 5 - "Soneto" (Antunes, 1993)

⁴⁴ “Na obra de Arnaldo, esse processo de coisificação da palavra, que é comum em todo o universo poético, inclusive na chamada poesia discursiva, é potencializado, sobretudo, pelas possibilidades de exploração do espaço da página, o que permite que o poeta lance mão de recursos gráficos que dinamizem a interação entre a forma e o conteúdo, no sentido de se estabelecer um universo verbal em que a própria realidade formal do poema crie, por si só, novas possibilidades de sentido e novas formas de comunicação” (Amaral, 2009: 39).

⁴⁵ Nesta versão, que passa a ter outro título, “um acidente”, o texto do soneto torna-se legível, e diz: “O mal estar que exala quem discorda / Porque não sente quase ou não entende / Concorde bem com o de quem assente / Sem romper a casca, e não acorda. // Somente se distar de estar de frente / Distrai a sua mente da derrota. Distante como diante de uma porta / Destrói na letra preta o branco ausente. // A vida do sentido o incomoda – / Vigor de ponta a ponta da serpente / Que o branco ovo a cada dia lota. //

Este poema emana o seu poder de significação quase exclusivamente através da sua forma, já que as palavras, que deveriam expressar o seu conteúdo, são praticamente ilegíveis. O poema é de facto um soneto, já que deste tipo de composição poética mantem a estrutura formal da quantidade e distribuição de versos, mas ao mesmo tempo esta estrutura é a única coisa que permanece e que de facto pode de comunicar. Significativo é também observar como o único verso minimamente legível é o último, que diz: “O ouro da palavra, um acidente”. O ouro da palavra, qualquer que seja o significado que lhe se queira dar (quer se pense no poder comunicativo, no valor poético, na sua adequação semântica e formal ou ainda em qualquer valor místico-exotérico da palavra) é necessariamente um acidente, não passa de um acontecimento fenoménico livre da vontade organizadora, tanto do poeta como do hermeneuta.

1.7. A palavra gráfica e caligráfica.

O olhar de alguma forma libertador em relação à linguagem, se aplicado à linguagem artística, ajuda-nos a compreender como a criação de Arnaldo Antunes move do pressuposto de não necessidade hermenêutica. Os poemas e as canções, enquanto objetos, não precisam ser interpretados, à procura do seu conteúdo, porque eles já significam através da sua forma. Esta postura libertária é de alguma forma herdada do concretismo, mas também entra a influência devida à forte ligação de Antunes com a música popular. A mistura e a indeterminação trazidas por estas diferentes linguagens acaba por doar liberdade ao signo concreto que, ao manifestar-se acidentalmente no espaço-tempo do seu suporte e da sua fruição, torna-se um signo performativo através da sua materialidade gráfico-sonora. A obra de arte não precisa explicação racional, mas ganha valor e razão de ser apenas pela sua fruição sensível. A criação artística assim formulada possibilita a coexistência simultânea no mesmo tempo e espaço

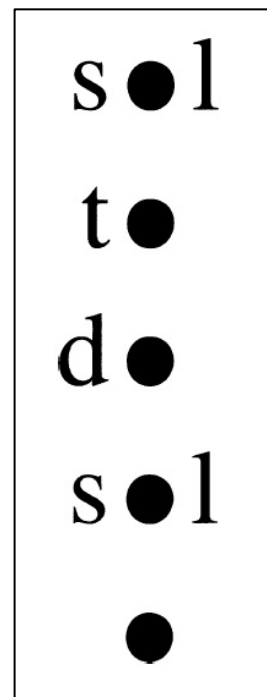


Figura 6 – “Solto”
(Antunes, 1997: 13)

Suporta, não se importa ou então mente, / Não compreende o que o prende à borda – / O ouro da palavra, um acidente.” (Antunes, 2010: 186).

formal de mais que um objeto e, dentro deles, de mais que um significado. Este processo é evidente desde os títulos de livros como *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997), ou discos, como o dos Titãs, *Tudo ao mesmo tempo agora* (Titãs, 1991), e é um procedimento muito presente na sua maneira de fazer poesia (v. fig. 6, 7 e 8). O livro citado apresenta uma particular insistência nesse procedimento:

Pode parecer uma lei de física, afirmando uma impossibilidade, e isso é uma coisa que me agrada muito, essa potência de no espaço artístico se viabilizar uma coisa impossível. Ele também pode ser interpretado como uma relação amorosa, uma cópula sexual, onde dois corpos se fundem. Mas a origem da expressão “2 ou + corpos no mesmo espaço” veio de um procedimento formal, que foi se tornando recorrente em minha poesia: o fato de mais de um vocábulo ocupar o mesmo espaço sintático. Por exemplo, o poema “solto” permite mais de uma leitura, pode-se ler “solto do solo” ou “sol todo solo”; o mesmo acontece em “meu nome”, com “não me coa” e “não me ecoa”. Isso aparece em muitos poemas. No terreno gráfico isso acontece mais explicitamente, como nos poemas “agouro” e “espelho”. (em Ferraz, 1997: 8)

Este procedimento, que do ponto de vista científico afirma uma impossibilidade, encontra expressão na poesia, que com as suas próprias leis consegue obviar a esta impossibilidade através da hibridez da sua materialidade. Um dos recursos que permitem a manifestação da simultaneidade é o processo de fragmentação e

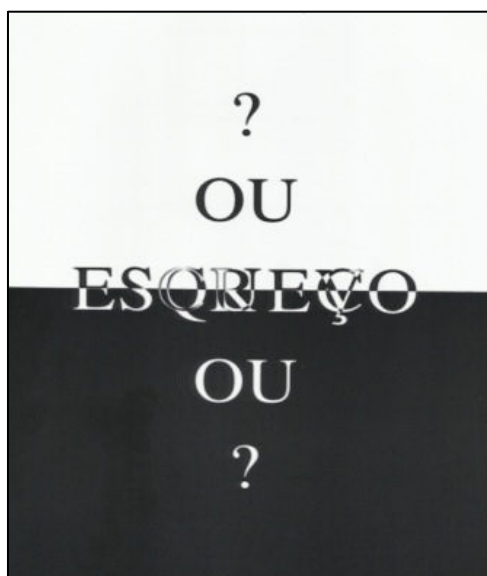


Figura 7 – “Espelho” (Antunes, 1997: 79)

decomposição das palavras, também vindo do concretismo, e muito utilizado por Arnaldo Antunes. Os significantes das palavras são recortados e fragmentados para mostrar a possibilidade de coexistência de vários significados no interior delas. Através deste processo e dos cortes nas palavras, dois ou mais significados simultâneos podem coexistir no mesmo espaço sintático. Uma palavra contém dentro do corpo do seu significante outras palavras “em potência”, com outros significados tangenciais e latentes. Prefixos e sufixos separam-se para se apresentar isoladamente,

criando múltiplas possibilidades de significação através da implosão da palavra no espaço da página:

Um corte numa palavra faz aparecer uma outra parte dela que já é uma outra palavra, como nos exemplos de que falei. A partir desse procedimento, veio a ideia do título do livro. Ele contém a ideia do ideograma, em que as partes formam uma terceira coisa, só que elas se preservam enquanto informação autônoma. Os radicais têm a informação deles, mas juntos são a combinação. Então, você não tem uma soma, como na dialética, em que você perde as partes para ter uma síntese. No raciocínio icônico e poético, você tem uma preservação das partes e ao mesmo tempo a combinação delas. E assim cria-se essa multiplicidade que se abre para várias interpretações. (Antunes em Ferraz, 1997: 8)

Isto é possível porque, como vimos, para Arnaldo Antunes, as palavras (poéticas) são objetos concretos, muito mais que meros significantes, possuem um corpo. A poesia é então aquele exercício de dar corpo à linguagem e de extrair significados do corpo das palavras, enquanto coisas. Desta maneira aparece um outro elemento poético presente na obra de Antunes, de alguma forma já existente nos concretos, que é o interesse pelo ideograma e pela criação poética ideogramática. Para Antunes, pois, o ideograma não é tanto um modelo de poesia gráfica, quanto um diferente procedimento de criação poética. A capacidade do processo ideogramático de produzir significado através da justaposição de elementos diferentes, possibilita a coexistência de várias camadas sobrepostas de significados, que atuam simultaneamente, tanto singularmente como em conjunção uma com a outra. Este tipo de procedimento de fazer poético permite um uso icônico, através da associação das suas diversas partes, da linguagem que, como já vimos, é assim abordada do seu ponto de vista gráfico-formal para a produção de significado. Portanto, é a materialidade da linguagem que é utilizada na sua natureza icônica, não como mero referente da realidade, mas como realidade alternativa, escrita ideogramática, modalidade de representação e de criação através da plasticidade concreta do signo linguístico. Alguns bons exemplos deste procedimento, entre os

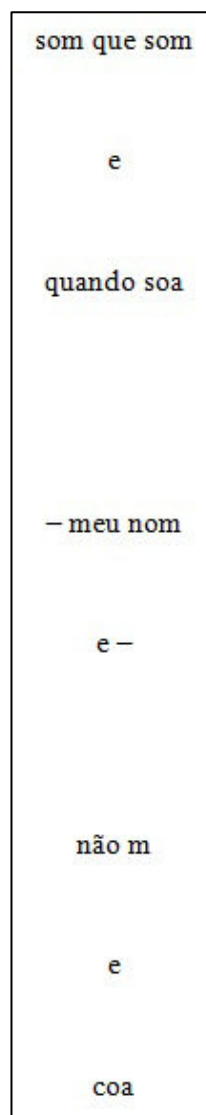


Figura 8 – “Meu nome” (Antunes, 1997: 14)

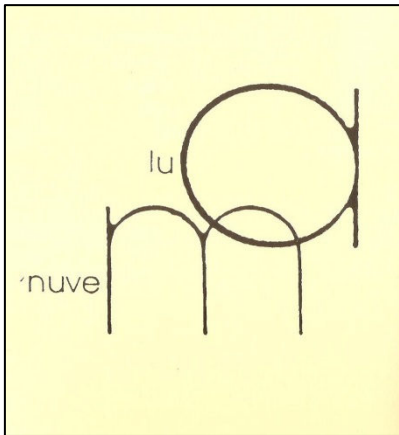


Figura 9 – Antunes, 1991: s/p

muitíssimos existentes na obra de Antunes, encontram-se nos poemas “nuvem/lua” (Antunes, 1991; v. fig. 9) e “M” (Antunes, 1990; v. fig. 10). Nestes poemas é muito explícito este uso icónico da linguagem, já que as palavras deixam de ser apenas representantes arbitrários das coisas ditas e, ao explorar as potencialidades ínsitas no formato gráfico da palavra, tornam-se de alguma forma quase um alter-ego das próprias coisas. No primeiro, o “m” da palavra nuvem deixa de ser apenas uma letra e torna-se nuvem que obscurece a lua recriada pela letra “a” da palavra lua.

Ao mesmo tempo, no segundo poema, a letra “M” é evocada através do espaço vazio que ocupa o seu lugar e que, isomorficamente ao conteúdo do poema e através da forma sugerida pelo tipo ausente, representa iconicamente o vazio descendente de um formigueiro. A forma material da letra “M” é um formigueiro em si. Este grande interesse de Arnaldo Antunes pelo aspeto icónico da expressão poética resulta do seu cuidado com aquilo a que chama de *práxis* da linguagem, ou seja tudo o que tem a ver com a sua materialidade sonora e gráfica, inclusive caligráfica, levou-o a experimentar a criação caligráfica, pela qual desde sempre declarou o seu profundo interesse. A arte caligráfica no ocidente nunca chegou a ser uma linguagem artística reconhecida, já que na maioria dos casos ela desempenhava um papel mais ornamental do que propriamente significativo. Só no início do século 20, com as vanguardas modernistas começou a se explorar este tipo de linguagem, que ao contrário, nas culturas orientais possui uma tradição milenária. No Brasil a caligrafia foi explorada pela primeira vez de forma orgânica por Edgard Braga, nos anos 60-70. O poeta alagoano acompanhou de perto as manifestações artísticas a ele contemporâneas no Brasil, passando por fases diferentes do modernismo de '22 até a poesia concreta, para depois finalmente abraçar o uso da

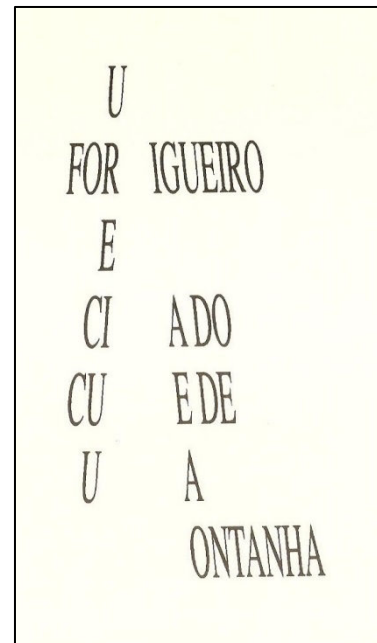


Figura 10 – Antunes, 1990: s/p

caligrafia e da escrita à mão na sua poesia. Antunes, por sua vez, não esconde a sua admiração por Braga, com o qual teve a oportunidade de conviver brevemente e ter contato com a sua obra⁴⁶. O interesse de Antunes pela caligrafia é testemunhado pela forte presença desta forma de linguagem na sua poesia, presente em quase todos os livros por ele publicados. Uma pequena amostra de suas artes caligráficas encontra-se na antologia *Como é que chama o nome disso*, na secção “Algumas caligrafias 1998-2003” (Antunes, 2006: 215-233)⁴⁷. Para Antunes a escrita caligráfica é, de alguma forma, o correspondente gráfico dos recursos entoativos da fala (ou do canto):

Calligraphy may work as a visual counterpart to the intoning resources of speech (or of singing). It's like graphic intonation. Exciting the verbal with suggestions of senses that go beyond it, offering contexts in which it is transformed, generating hybrid codes. You don't read a street sign the way you read a love note. The use of these features of writing or of voice (depending on the case) constitutes a language, which absorbs the word but amplifies its possibilities of signification. (Antunes em Ferraz, 2008)

⁴⁶ “Conheci [Edgard Braga]. Eu convivi algumas vezes com ele. Eu era casado na época com a Go (Regina de Barros Carvalho, sua primeira esposa), com quem eu desenvolvi um trabalho de caligrafia. A gente fez inclusive uma exposição, em 1980 ou 1981, só de caligrafias. E o Braga era uma surpresa, porque ele era como um óvni ali no meio do meio da poesia concreta, onde ele se relacionava com Haroldo, Augusto, Décio. Antes disso, ele veio dos modernistas. Começou fazendo uma poesia mais tradicional, mais convencional, e foi rompendo com várias coisas até chegar naquelas coisas do *Tatuagens* (1976), do *Algo* (1971), que é incrível. Eu era fascinado pelo trabalho dele e a gente foi atrás e se encontrou com ele. Inclusive ele fez uma apresentação caligráfica dessa exposição que eu fiz com a Go na época. Mas, na época em que eu comecei a fazer poesia e a me aventurar na poesia visual (o *OU E*, que é meu primeiro livro, é todo caligráfico), tinha vários poetas trabalhando com caligrafia, talvez até por influência do Braga também, como o Walter Silveira, como a própria Go, como o Gilberto José Jorge” (Antunes em Calixto et alii, 2010: 295).

⁴⁷ “A caligrafia sempre foi uma paixão pra mim. Talvez pelo desejo de fazer uma coisa um pouco diferente, pegando algo da poesia concreta – que trabalhava predominantemente com tipos – e com os desdobramentos dela nas gerações seguintes, inclusive nos escritores contemporâneos. Eu tinha o desejo de dar algo orgânico e que continuasse na tendência construtivista, mas que inserisse a expressividade do tremor da mão, da coisa orgânica, do contato direto com o corpo, o que tem a ver com a canção por conta disso também: na canção você tem contato direto com a emissão da voz. Assim como tem as coisas expressivas que você emite pela garganta, você usa diretamente a mão, então a presença do corpo é uma coisa em comum entre as manifestações” (Antunes em Calixto et alii, 2010: 294).

Tal como a palavra da poesia visual impressa, trabalhada do seu ponto de vista gráfico, produz significação através da sua materialidade gráfica, o mesmo acontece na caligrafia, na qual este processo de significação ganha mais uma camada: na caligrafia insere-se o nível de significado ditado pela presença mais ou menos evidente do corpo, no gesto da escrita. É desta forma que a caligrafia entra em correspondência com a emissão vocal, numa espécie de entoação gráfica: “a caligrafia está para a escrita como a voz está para a fala” (Antunes, 2006a: 326). Estas duas realidades situam-se em paralelo uma com a outra porque o material gráfico, o traço da palavra escrita à mão corresponde ao material acústico do som da voz. Ambos estes materiais constituintes das respectivas modalidades artísticas têm em comum a sua irredutibilidade enquanto coisas concretas.



Figura 11 – "Apenas" (Antunes, 1997: 83)

Pode-se transpor esta espécie de equação para o âmbito artístico e afirmar que a arte caligráfica está para a poesia gráfica como a performance musical está para a canção, já que ambas contêm em si o rasto do gesto de quem escreve ou canta:

Assim como a voz apresenta a efetivação física do discurso (o ar nos pulmões, a contração do abdómen, a vibração das cordas vocais, os movimentos da língua), a caligrafia também está intimamente ligada ao corpo, pois carrega em si os sinais de maior força ou delicadeza, rapidez ou lentidão, brutalidade ou leveza do momento de sua feitura. (Antunes, 2006a: 326)

A presença do corpo, como veremos, possui um papel fundamental na obra de Antunes e é central para a compreensão dela, enquanto ponto de partida para qualquer manifestação e comunicação tanto vital como, de consequência, artística. No restrito

âmbito da caligrafia, cada linha, cada traço, cada gota de tinta manifesta a presença do corpo e pode criar novas possibilidades de significado que ultrapassam o significado comum das palavras no seu nível mais básico:

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 semi-decifráveis, podem produzir sugestões de sentidos que ocorrem independentemente do que se está escrevendo, apenas pelo fato de utilizarem os sinais próprios da escrita. (Antunes, 2006a: 327)

No exercício da arte caligráfica a letra passa a significar em si e por si, através de suas materialidades. Têm uma camada de sentido estrutural e uma orgânica. É esta uma das razões que justificam o profundo interesse de Arnaldo Antunes pelas caligrafias, já que elas se configuram como linguagem híbrida entre o trabalho formal de organização e estruturação da letra e da sua forma gráfica e a inserção dentro deste trabalho do lado orgânico da presença do corpo e da sua capacidade de significação para além do signo expressamente linguístico: “Tais recursos constituem uma linguagem que associa características construtivistas (organização gráfica das palavras na página) a uma intuição orgânica, orientada pelos impulsos do corpo que a produz” (Antunes, 2006a: 326). Desta forma pode-se encarar a caligrafia, no conjunto da produção de Arnaldo Antunes, como uma modalidade artística que consegue conjugar diversas das suas características até agora observadas, pois combina a presença da materialidade do corpo com a sua alteridade de objeto por sua vez concreto, num jogo de materialidades que se misturam e interferem uma com a outra.

A nossa reflexão, contida neste capítulo, sobre o posicionamento do artista Arnaldo Antunes em relação à linguagem enquanto instrumento de mediação com a realidade material e ao seu uso como ferramenta de trabalho artístico leva-nos finalmente ao ponto por onde ela começou. O instrumento linguístico, no seu uso corriqueiro de referência para as coisas do mundo, abdica da sua materialidade enquanto coisa do mundo que, no entender de Antunes, pertenceu-lhe num momento utópico que se pode dizer de existência pré-linguística da linguagem. Porém, a língua comum, utilizada nas comunicações do dia-a-dia, ao mostrar a sua arbitrariedade e

intencionalidade, revela-se imperfeita para desempenhar plenamente a sua função referencial, dada a diferença ontológica entre ela e as coisas. Aparece, assim, o hiato presente entre as duas e a incapacidade da linguagem de transformar o *caos* da realidade material no *cosmos* de uma suposta realidade linguística. Todavia, existe um meio para ultrapassar esta situação de aporia que a linguagem apresenta e este meio é a poesia. No exercício da poesia nomes e coisas fundem-se e tornam-se a mesma coisa, nela oferece-se uma via de contato direto com a realidade concreta, uma identidade com ela. Esta concretização da linguagem que se realiza pela função poética permite recriar a sua materialidade – no espaço artístico da página, do disco, ou de qualquer suporte da sua manifestação física – através da presença da sua realidade gráfica e sonora. É desta forma que a linguagem deixa de ser apenas meio de referência aos objetos e torna-se poesia, objeto entre os objetos, coisa entre as coisas.

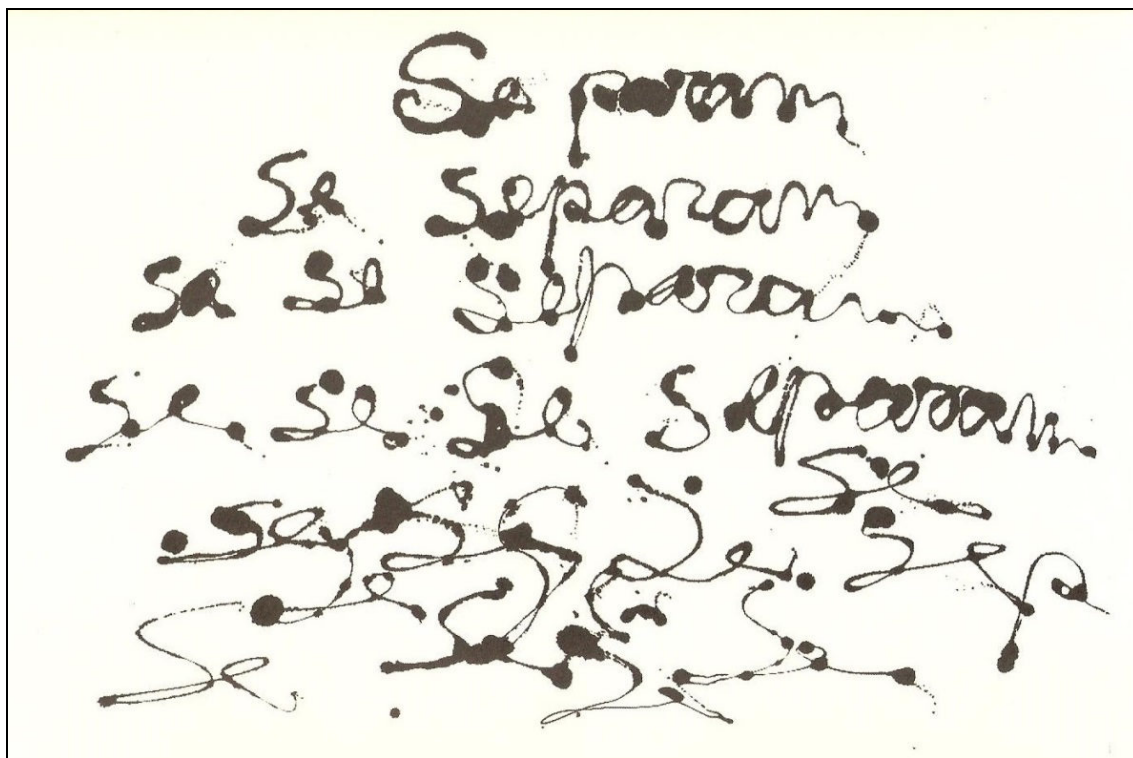


Figura 12 – "Se se" (Antunes, 2006a: 220)

2. As coisas

*Tire a mão da consciência e meta a mão na consistência.*⁴⁸

Se a linguagem é o ponto de partida para toda a produção de Antunes, o que é extremamente importante nela é, como vimos, a sua conformação física. A linguagem enquanto objeto torna-se linguagem poética e permite recriar a ligação com a materialidade do mundo. Esta materialidade, porém, não é para Arnaldo Antunes somente um recurso criativo, mas também um verdadeiro núcleo temático. É preciso “meter a mão na consistência”, apalpar a realidade material e viva do mundo para tentar perceber o anseio que conduz o seu empreendimento criativo. No centro da sua atenção artística encontra-se este mundo, vivo e concreto, a realidade das coisas e dos objetos:

[As] palavras funcionam tanto como imagens quanto pelo que dizem, não são apenas símbolos de algum significado externo, mas coisas em si. [...] Com essa linguagem de formas e sons e imagens retornamos a uma espécie de sensibilidade pagã pré-alfabeto, onde todos os lugares, coisas e objetos têm vida, um espírito, e não só pessoas e animais. O mundo está vivo. Esse é o mundo que Arnaldo habita e está tentando definir. E é nosso mundo também. (Byrne, 2000)

A realidade física e concreta do mundo é constantemente objeto do olhar indagatório da poesia de Antunes, que se posiciona a partir da assunção desta realidade como seu ambiente e pressuposto existencial. Este balizamento inicial encontra correspondência na filosofia fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty – que fornecerá importantes enfoques de análise para o próximo capítulo – que também situa na existência das coisas exteriores o seu fundamento primeiro:

Consideremo-nos, pois, instalados entre a multidão das coisas, dos viventes, dos símbolos, instrumentos e homens, e tentemos constituir noções que nos permitam compreender o que aí nos acontece. Nossa primeira verdade — aquela que nada prejulga e não pode ser contestada — será que há presença, que "algo" lá está [...]. Este algo a que estamos presentes e aquilo que nos é presente são (seríamos tentados a dizê-lo) as coisas, e aparentemente todos sabem o que se deve entender por isso. (Merleau-Ponty, 2007: 157)

O reconhecimento da presença das coisas explica e justifica de alguma forma a importância que a materialidade tem na produção de Antunes, na qual se adverte uma

⁴⁸ “Consciência”, em *Ninguém* (Antunes, 1995: faixa#2).

insistência particularmente marcada com a descrição dos objetos, apontados desde múltiplos ângulos de visão, na tentativa de alcançar a impossível definição total. Pode-se dizer, então, que a poesia de Antunes é de certa forma objetual e, ao mesmo tempo, objetiva, uma vez que nela é muito parca a profusão sentimental, sendo assim constantemente privada do elemento lírico-subjetivo:

Acho que, até certo ponto, eu tenho consciência [...] de não haver drama no que eu faço. [...] Eu tendo a gostar das manifestações de linguagem que são desdramatizadas e excitantes no sentido dessa potência individual, que se reflete também numa potência em relação à linguagem. Na atitude que se tem diante da linguagem. (Antunes, 2006a: 349)

Esta ausência de lirismo, de dramatização, facilmente detetável na sua produção poético-musical, é balanceada pela potencialidade criativa da linguagem em relação à realidade material: “Eu sempre acreditei também nessa coisa do espaço criativo ser um espaço de potência diante do mundo” (Antunes, 2006a: 348) A arte, para Arnaldo Antunes, tem o grande poder de recriar e transformar o mundo exterior através da sua mesma existência e manifestação, pois, como vimos, a linguagem artística – nomeadamente poética – proporciona uma via de acesso mais direta às coisas. Esta convicção reflete-se na preponderância temática da realidade material, qual foco do interesse artístico, que é uma característica extensivamente presente no seu trabalho.

2.1. O olhar e a ciência: formas de conhecimento.

Antunes é de alguma forma seduzido pela observação das coisas do mundo, da sua existência fenoménica enquanto resistência e alteridade. Ao reconhecer esta alteridade do mundo exterior, Antunes propõe o seu materialismo estético, que se traduz na tentativa sensorial e sinestésica de se relacionar com as coisas. Entre os diferentes desdobramentos desta forma de materialismo, um livro inteiro é dedicado a esta temática, *As coisas* (Antunes, 1992). Neste volume o desejo quase obsessivo de

observação e descrição simultânea e plural do objeto ganha importância central⁴⁹: “a definição absoluta é impossível [...], mas sou movido por esse anseio. *As Coisas* é de certo modo um compêndio pedagógico dos objetos do mundo sob esse tipo de olhar e sob essa ânsia de definir tudo de uma maneira prismática” (Antunes em Daniel, 2010). Como vimos no capítulo anterior, as coisas podem ser descritas, mas nunca completamente definidas; ainda assim, o esforço do poeta nesta tentativa é incessante e incansável. Especialmente neste livro, mas em geral em toda a sua produção, Antunes tenta observar as coisas desde o maior número possível de pontos de vista, para tentar se aproximar, sem nunca chegar, à definição delas:

“As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor...”
Uma hora você olha através da função que elas têm, outra hora através do formato. Você olha elas de cima, outra hora você olha de lado. Então existe essa sede de definição. A definição absoluta é impossível, o foco absoluto de uma coisa você nunca vai ter. Seria como o “Aleph” do Borges, o ponto que concentra todos os pontos do mundo, o olhar de todos os olhares. A gente vai ter sempre uma visão parcial. Mas isso de querer olhar as coisas prismaticamente, de muitos lados, é um impulso ostensivamente presente nesse livro e foi se tornando uma característica da minha poesia. (Antunes, 2006a: 372)

É interessante reparar como Antunes insiste no ato de olhar, sendo a visão o sentido principal através do qual se dá o contato direto com as coisas. Na sua produção – assim como na sua reflexão acerca dela – os sentidos são elementos preponderantes, a abordagem da experiência artística é, como vimos, necessariamente sinestésica. Os sentidos cooperam e misturam-se na fruição do objeto artístico mas, entre os sentidos, o olhar revela em inúmeras circunstâncias a sua importância cardinal. O olhar é para Antunes o instrumento mais direto de percepção das coisas do mundo porque permite a sua apreensão imediata através do reconhecimento da sua existência material enquanto coisas. Não é casual, portanto, que uma parte considerável da sua produção seja dedicada à meta-observação do olhar⁵⁰ e do seu poder perceptivo. Um ponto de vista

⁴⁹ Neste livro Antunes explora uma forma poética para ele inusual: a prosa poética. Trata-se de poemas discursivos que ocupam totalmente o espaço gráfico da página – através da adaptação do tamanho do tipo – e todos acompanhados por ilustrações, realizadas pela filha de Antunes, Rosa Moreau Antunes, na altura com 3 anos de idade. As ilustrações antecedem sempre o texto dos poemas, mas deles são parte integrante (v. exemplo do poema “As coisas”, na figura 14), como testemunha o índice, no qual a página que corresponde à ilustração é indicada como página inicial do poema.

⁵⁰ Vejam-se, entre os muitíssimos exemplos, o vídeo-poema “Imagem” no DVD de *Nome* (Antunes, 1993: faixa#21, vídeo disponível em [youtube.com/watch?v=7rBZpw3qytc](https://www.youtube.com/watch?v=7rBZpw3qytc) [Acedido em 11/07/2014]) e

interessante para esta questão encontra-se no poema-slogan de *Palavra desordem* (Antunes, 2002; v. fig. 13) aqui reproduzido, no qual Antunes joga com a ambivalência do verbo refletir, que pode indicar tanto o processo físico de reflexo na retina da imagem capturada pelo olho, tanto como implicar o ato reflexivo do pensamento a partir da visão. Esta dúplice implicação, que pressupõe percepção sensível e cognição racional – duas modalidades

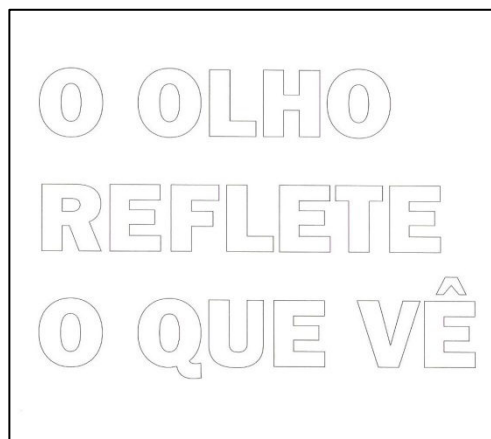


Figura 13 – Antunes, 2002: s/p

cognitivas cuja oposição será melhor observada no próximo capítulo – reúne-as dentro do mesmo gesto primário do olho que ao mesmo tempo vê e reflete o que vê. A visão é portanto um ato total que penetra a coisa, para a refletir, num movimento imitativo – pois, também para isso pode apontar o reflexo do olho – em que a exterioridade continua a manter o lugar principal. Citando ainda Merleau-Ponty, podemos afirmar:

Qualquer visão de um objeto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objetos do mundo que são apreendidos como coexistentes, porque cada um deles é tudo aquilo que os outros "vêem" dele. Portanto, nossa fórmula de agora há pouco deve ser modificada; a casa ela mesma não é a casa vista de lugar algum, mas a casa vista de todos os lugares. O objeto acabado é translúcido, ele está penetrado de todos os lados por uma infinidade atual de olhares que se entrecruzam em sua profundidade e não deixam nada escondido. (Merleau-Ponty, 1999: 105-106)

O desejo de descrição prismática das coisas é antes de mais um desejo de visão prismática, porque a visão, mais que qualquer outro dos sentidos permite a ilusão da possibilidade de acariciar a superfície da coisa e situá-la no seu contexto. De facto, a tentativa utópica de Antunes de descrever o objeto, é na verdade reconduzível ao gesto da sua apreensão imediata, a experiência sensível, por meio da visão e dos outros sentidos, do seu lado material através de vários ângulos e independente da atribuição de

na versão impressa em *Tudos* (Antunes, 1990), muitos dos *slogans* de *Palavra desordem* (Antunes, 2002) (para além do reproduzido na fig. 13, vejam-se também “O olho não se enxerga”, “Um olho em cada dedo”), os poemas “olha ver” (Antunes, 2010: 50) e “olho bolha” (Antunes, 2010: 172) no volume *n.d.a.*, o poema “o olho fêmea” em *Psia* (Antunes, 1991), a canção “O seu olhar” no disco *Ninguém* (Antunes, 1995: faixa#9) e a sua versão em poema no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 65), ou ainda o foto-poema “Retina” em *Et eu tu* (Antunes & Xavier, 2003).

significado. Para Antunes, muito mais que esta atribuição, o que tem importância é a realidade corpórea, física e tangível das coisas, o que nos leva ainda uma vez a considerar a não necessidade hermenêutica da sua arte. Através dos seus poemas nos damos conta que o conhecimento das coisas do mundo é mais uma experiência relacional com a matéria do que um exercício cognitivo de interpretação e é através da materialidade dessas coisas que ele pode ser alcançado. Ver as coisas revela muito mais do que tentar explicá-las, mas este olhar não pode, nem tenciona, alcançar a sua inalcançável natureza absoluta. A experiência materialista proposta por Antunes configura-se, então, como uma espécie de materialismo dialético, no qual o relacionamento com os objetos do mundo dá-se através de um duplice movimento: por um lado ele, como vimos, privilegia a apreensão física, através dos sentidos; por outro lado, não pode escapar ao desejo inextinguível de tentar nomear as coisas, defini-las e desta forma dar-lhes vida através da linguagem⁵¹, numa espécie de imitação do gesto de criação divina que, através da palavra, confere existência ontológica às coisas. Multiplicam-se, portanto, fisiologicamente as possibilidades de olhar e, por conseguinte, de falar de um determinado objecto e é neste sentido que a linguagem poética torna-se um veículo para olhar, de forma prismática, para as coisas:

Ese deseo de pensar prismáticamente la función del lenguaje como una manera de ver el mundo me obsesiona porque siempre asocié la cosa poética con la definición máxima. Eso ya viene de Pound, de la claridad, de la valorización de la objetividad. Pound dice: "la precisión de la aplicación de la palabra a la cosa", que es lo que para mí siempre caracterizó el hacer poético. Para mí nunca dejaron de ser centrales la claridad, la concisión, la objetividad. Me produce cierto enfado ese lado de la literatura más oscurantista, surrealista, que no se entiende. (Antunes em Cavalcanti & Weinschelbaum, 2003).

A linguagem de uma poética que faz do objeto, e da sua observação multifacetada, o seu elemento principal tende naturalmente a ser uma linguagem enxuta e objetiva. Na poesia de Arnaldo Antunes há, como vimos, uma certa tendência para a eliminação de qualquer tipo de subjetividade através da ausência do elemento dramático-sentimental, e isto reflete-se na objetividade e clareza que valoriza na sua poesia. Como foi mais extensamente mostrado no capítulo anterior, a linguagem poética

⁵¹ “Esse movimento e/ou tentativa de nomear as coisas aparece em vários poemas e canções de Antunes, funcionando quase como uma obsessão do poeta pela definição, ou tentativa de focalizar um conceito sob vários ângulos, ou a relação entre a palavra e conceito” (Fernandes Júnior, 2007: 74).

tenta aproximar-se da coisa, e por isso ela tem que ser quanto mais clara e objetiva possível, abdicar de qualquer enfeite não estritamente necessário, visando à adequação máxima com a realidade apresentada. Um poema central para esta discussão, cujo início é mencionado por Antunes na entrevista antes citada, é o poema que se chama justamente *As coisas*, presente no livro homónimo (Antunes, 1992: 90-91; v. figura 14), musicado em 1993 por Caetano Veloso e Gilberto Gil, no disco *Tropicália 2* (Veloso & Gil, 1993: faixa#4) e depois pelo próprio Arnaldo Antunes, no disco *Qualquer* (Antunes, 2006b: faixa#12)⁵², “As coisas”:

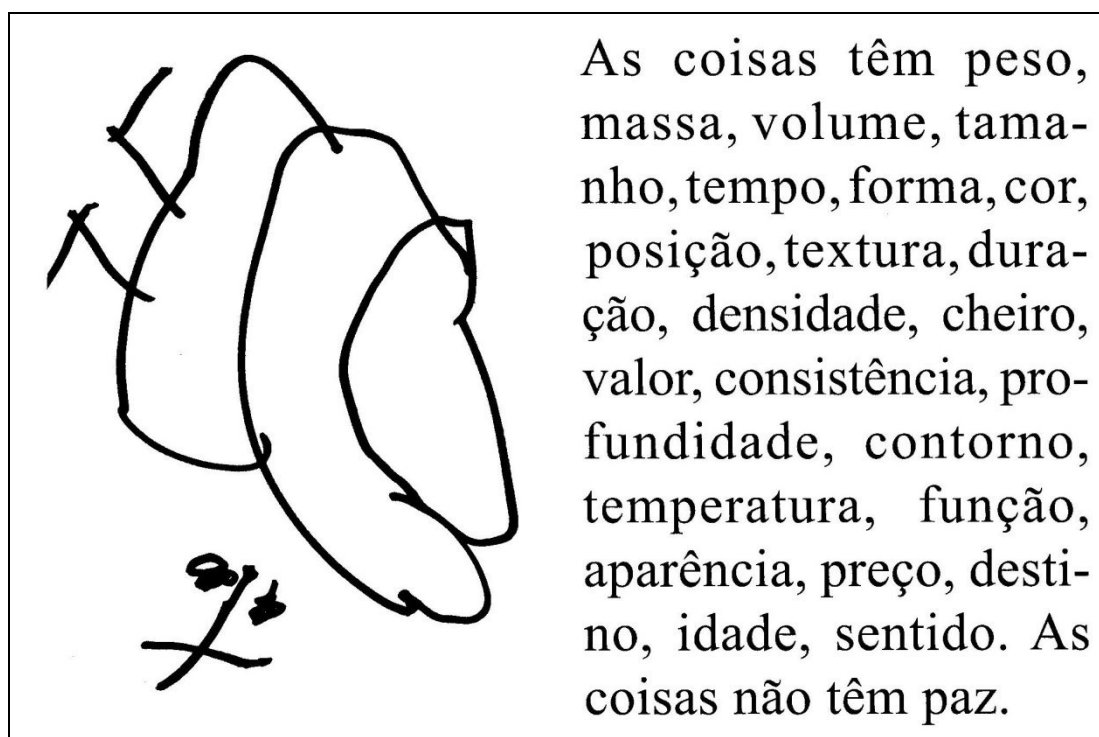


Figura 14 – “As coisas” (Antunes, 1992: 90-91)

Neste poema Antunes, de acordo com a ideia de olhar prismaticamente para as coisas, limita-se a fazer uma aparentemente simples listagem de propriedades que as coisas possuem. “Peso, massa, volume”, trata-se de propriedades físicas, concretas, todas mais ou menos medíveis através de instrumentos, pela técnica. Só no fundo da lista aparece o “sentido”, que aqui pode também ser entendido como “direção”, entrando em sintonia com o significado mais material e objetivo das outras qualidades

⁵² Há uma outra versão desta música, igualmente interpretada por Arnaldo Antunes e publicada no DVD de *Ao vivo no estúdio* (Antunes, 2007: faixa#14). O vídeo está disponível no canal YouTube oficial de Arnaldo Antunes: [youtube.com/watch?v=f6zbNzazCMs](https://www.youtube.com/watch?v=f6zbNzazCMs) [Acedido em 11/07/2014].

elencadas. Mas, mesmo considerando apenas a sua aceção mais imediata de “significado”, é indicativo que este apareça só como último, depois das demais propriedades materiais. De facto, pode-se ler nesta escolha a vontade de sublinhar que o sentido não é uma qualidade inerente à coisa, mas atribuída pelo homem. Todavia, o paradoxo aqui é outro e reside – à maneira do poema-canção “nome não” analisado no primeiro capítulo – no facto de a linguagem ser o único instrumento possível para poder falar destas propriedades físicas. Por muito que o autor tente, então, privilegiar o relacionamento sensível com as coisas, a presencialização poética desta experiência só se dará dentro do âmbito linguístico. O desdobramento das propriedades e das possibilidades de ser é, então, vítima da incapacidade da linguagem de definir plenamente o objeto e da sua consequente necessidade de criar inúmeros parâmetros de conhecimento para poder falar dele. Esta situação de indeterminação, porém, ao mesmo tempo situa-se dentro da própria natureza das coisas, já que peso, massa, volume, tamanho, etc. são propriedades inerentes delas, originadas pelo caos que reina no plano ontológico do mundo das coisas, uma desordem anterior à experiência relacional do homem com elas. É por isso que depois da longa lista de propriedades que as coisas têm, Antunes declara o que as coisas não têm: “as coisas não têm paz”. Esta paz das coisas, que poderíamos ver como uma sua identidade fixa e imutável, uma imobilidade do ser, percebe-se como, num mundo de coisas dotadas de mil propriedades diferentes, em contínua mudança e movimento, nunca poderá ser uma propriedade inerente das coisas, sempre ser-lhes-á estranha. Podemos, então, concordar com Maurice Merleau-Ponty quando afirma em *O visível e o invisível* que: “a identidade da coisa consigo mesma, esta espécie de ‘posição’ que lhe é própria, repouso em si mesma, plenitude e positividade que lhe reconhecemos, excedem já a experiência, são já uma interpretação segunda da experiência” (Merleau-Ponty, 2007: 158). É o olhar carregado de conceitualizações do homem que tenta criar uma ordem do mundo em que situar as coisas e que, através do raciocínio, tenta apreendê-las na sua totalidade através do desdobramento de suas características materiais. Esta tentativa de possuir a identidade da coisa conduziria ao seu apaziguamento enquanto coisa possuída, porém será sempre falhado porque nem sequer este olhar será capaz de doar paz às coisas, já que nunca as poderá possuir completamente. Neste poema é bastante evidente um aspeto da obra de Antunes que aparece também em outros numerosos trabalhos seus. O tipo de olhar que o autor reserva para as coisas, objeto da sua poesia, é de alguma forma emprestado das

ciências e filho de uma certa contaminação com elas. Comentando o volume *As Coisas*, explica:

O *As Coisas* tem esse tom de discurso. Só que ele se desfaz nessa liberdade associativa que caracteriza a poesia. Esse tom científico está também na frase *dois ou mais corpos no mesmo espaço*, que deu título a outro livro meu, e que usa uma espécie de equação científica para afirmar uma impossibilidade física (Antunes, 2006a: 373).

Antunes não esconde o seu fascínio com este tipo de discurso e encontra uma certa similitude entre o seu trabalho e a ciência, especialmente na sua abordagem fenomenológica, para um mundo feito de manifestações concretas da realidade – fenómenos – intrinsecamente diferentes tanto daquela do sujeito, como daquela que se pode exprimir através da linguagem. Esta postura fenomenológica do pensamento em relação às coisas e à linguagem é individuada dentro da sua obra e a sua importância reconhecida:

Eso es lo que escribió Gilberto Gil en el *release* de mi disco Ninguém y enseguida me di cuenta de que era así. Nunca lo había pensado, pero en seguida me pareció muy esclarecedor de mi trabajo. En mi poesía hay realmente una manera fenomenológica de pensar, que no deja de ser una reflexión sobre el lenguaje. (Antunes em Cavalcanti & Weinschelbaum: 2003)

As similitudes com a atitude científica não se limitam, porém, apenas à assunção de uma postura fenomenológica em relação aos objetos do mundo, mas vão também em direção a uma abordagem epistemológica em relação ao conhecimento, enquanto estudo da manifestação fenoménica da natureza. Tanto a arte de Antunes como o empreendimento epistemológico da ciência são movidos pelo mesmo impulso, pela sede de conhecimento e pela tentativa de questionamento da maneira como se realiza o relacionamento com a alteridade da matéria das coisas do mundo. Neste sentido enquadra-se a letra da música “A ciência em si”, composta a pedido de Gilberto Gil e publicada por este último no seu disco *Quanta* (Gil, 1997: faixa#14)⁵³:

Se toda coincidência
Tende a que se entenda
E toda lenda
Quer chegar aqui

⁵³ Letra disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=1 [Acedido em 11/07/2014] e na antologia *Como é que chama o nome disso* (Antunes, 2006a: 258-259).

A ciência não se aprende
A ciência apreende
A ciência em si

Se toda estrela cadente
Cai pra fazer sentido
E todo mito
Quer ter carne aqui

A ciência não se ensina
A ciência insemina
A ciência em si

Se o que se pode ver, ouvir, pegar, medir, pesar
Do avião a jato ao jaboti
Desperta o que ainda não, não se pôde pensar
Do sono eterno ao eterno devir
Como a órbita da terra abraça o vácuo devagar
Para alcançar o que já estava aqui
Se a crença quer se materializar
Tanto quanto a experiência quer se abstrair

A ciência não avança
A ciência alcança
A ciência em si

Esta música – que segundo o seu autor, tem uma letra de cunho fenomenológico: “fiz uma letra mais fenomenológica, pensando no que é a ciência; no que está por trás do impulso pelo conhecimento científico” (Antunes, 2006a: 374) – tenta investigar não a “cientificidade” da ciência, mas sim o seu motor, a sua realidade última que se identifica mais uma vez com a realidade material do mundo que a ciência descreve. Assistimos aqui à contraposição entre um movimento de “materialização da crença” e outro de “abstração da experiência” através da ciência. Ao situar mito e ciência no mesmo plano discursivo, Antunes desloca a crença do plano celestial para o plano terreno – um pouco à maneira do que acontece com o verso “pé em Deus e fé na taba” da canção “Tribalistas” do disco homónimo (Antunes; Brown; Monte, 2003: faixa#13) ou nos versos “não é o altar que te faz mais divina, Deus também desce do céu” da canção “Desce” do álbum *O silêncio* (Antunes, 1996: faixa#12). Este movimento descendente rumo à matéria é balanceado pelo desejo de elevação da ciência, enquanto outra maneira possível, em contraposição ao mito, de tentar alcançar o que não pode ser

alcançado⁵⁴. Este inalcançável é a ciência em si, que vive neste paradoxo entre o mito que “quer ter carne aqui” e aquilo que existe, pode-se “ver, ouvir, pegar, medir, pesar” – matéria que remanda ao poema “As coisas” antes analisado – que aponta para o que não existe, o impensável. É nisto que se manifesta o impulso científico-reflexivo para o conhecimento, que representa a ciência em si.

2.2. Um materialismo lúdico da infância.

No seu aproveitamento do formato do discurso científico, Antunes na verdade serve-se do seu tom rigoroso e objetivo para, ao mesmo tempo, esvaziar o seu valor categórico. A “linguagem científica” de Antunes não tenciona demonstrar nada, não tem como objetivo o conhecimento. De facto, o que se dá na sua poesia é um pseudo-cientismo⁵⁵: através do tom científico realiza-se um jogo de linguagem que contém no próprio ludismo com o seu instrumento linguístico, nas associações livres de ideias, nas analogias inusitadas, a sua razão de ser:

As Coisas são variações ontológicas, ou uma espécie de ontologia lúdica: você pega as coisas e vai variando, vai submetendo cada uma a um jogo de olhares, cada hora sob um aspeto. Existe uma tradição de uma poesia das coisas, desde Lucrecio até João Cabral, passando por Ponge... Mas em nenhuma dessas poesias das coisas aparece essa questão da linguagem infantil. E o uso da linguagem infantil, junto a um aproveitamento do discurso científico, resulta numa coisa muito curiosa, uma espécie de ciência paradoxal, uma ciência que visa não ao conhecimento, mas à inocência. [...] No seu caso, o discurso científico tem como resultado um materialismo lúdico e celebratório. (Bosco em Antunes, 2006a: 371-372)

⁵⁴ Para o investigador Lucas de Mello Cabral e Matos, os versos de “A ciência em si”, “localizam a ciência junto aos outros discursos que concorrem com ela (a lenda, o mito, a crença), de modo não a invalidar o discurso científico, mas equalizá-lo junto às outras possibilidades humanas de encarar o indizível, despertando o que ainda não se pôde pensar. A ciência encontra sua dimensão poética, portanto” (Matos, 2010: 24-25).

⁵⁵ Ou anti-ciência, como o próprio Antunes afirma numa entrevista: “2 ou + corpos no mesmo espaço propõe uma equação científica para a anti-ciência” (Antunes em Pereira Júnior, 2006: 18).

A poesia de Antunes possui uma grande componente lúdica⁵⁶, que por um lado consegue desmontar a pretensão de exatidão da dicção científica e, por outro lado, procura aproximar a expressão da linguagem infantil. É esta mistura de códigos que se impõe como marca característica da expressividade de Antunes, na qual a criança torna-se o sujeito enunciator do discurso rigoroso próprio da ciência, num processo de sublimação dos dois discursos – científico e infantil – que revela a carga poética existente precisamente na interseção entre os dois. O olhar da criança é um elemento fundamental da obra de Arnaldo Antunes (v. Fernandes Júnior, 2007: 20-52)⁵⁷ graças à sua proximidade com a materialidade das coisas: o olhar infantil é livre das conceitualizações, livre das estruturas formadas pelo conhecimento, livre do peso da razão. É por isso, então, que a criança tem a “inocência do mundo” necessária para, de alguma forma, poder olhar mais diretamente para as coisas e se surpreender com elas. O olhar da infância é o olhar inaugural, anti-intelectual, o surto primeiro da criança em conhecer o mundo pela primeira vez, vendo apenas sem procurar significado nele. Na poesia de Antunes a linguagem infantil é um instrumento imediato (mais direto, não-mediado) para o conhecimento do mundo e o ponto de vista da criança está nela muito presente (tanto no citado *As Coisas*, como em outros livros, discos e produções diferentes⁵⁸). Nesta mirada virginal da criança sobre as coisas do mundo é incluída também a linguagem, já que esta é tanto, como vimos, uma coisa em si, assim como ela

⁵⁶ Admite Antunes numa entrevista: “Sempre tive muito gosto pelo aspecto lúdico da linguagem” (Antunes em Daniel, 2010).

⁵⁷ Antônio Fernandes Júnior, ao tentar enquadrar analiticamente a tomada do ponto de vista infantil por parte de Antunes, vale-se da proposta teórica de Gilles Deleuze e Félix Guattari do devir-criança para explicar este procedimento poético e a sua indeterminação no papel do autor: “o devir-criança é, pois, um entre-lugar, pois não é infantil e não imita ou reproduz um dado modelo, instaura uma outra posição-sujeito que não é infantil e nem adulto, criando uma zona de indiscernibilidade que aponta para ambos ao mesmo tempo” (Fernandes Júnior, 2007: 41).

⁵⁸ Entre os muitos exemplos possíveis, destacamos, por um lado, o tipo de linguagem utilizada especialmente em *As Coisas* e o jogo intersemiótico entre os poemas de Antunes e as ilustrações da sua filha; por outro lado, acontece o processo inverso no volume *Frases do Tomé aos três anos* (Antunes, 2006c), uma coletânea de frases pronunciadas pelo filho do autor, com três anos de idade, que dialogam com as ilustrações de Arnaldo. Vejam-se também as colaborações com o grupo Palavra Cantada na produção de músicas infanto-juvenis, ou as canções de autoria de Antunes, “Saiba” (Antunes, 2004: faixa#1) no disco homónimo (vídeo disponível em [youtube.com/watch?v=DSsXmJuEhQ](https://www.youtube.com/watch?v=DSsXmJuEhQ) [Acedido em 11/07/2014]), ou “Beija eu”, gravada por Marisa Monte no disco *Mais* (em Monte, 1994: faixa#1), de que Antunes diz: “numa canção minha com a Marisa Monte, Beija Eu, adotei o jeito como as crianças pequenas falam, com essa inversão ou subversão sintática” (Antunes, em Daniel, 2010), ou ainda a canção “O nome disso”, do álbum *Ninguém*, cujo refrão imita uma estrutura sintática pseudo-infantil ao dizer: “como é que chama o nome disso?”, num verso que empresta o título também à antologia de 2006 (Antunes, 2006a).

fornece os instrumentos basilares para o pensamento. Desta forma, o pensamento aparentemente absurdo da criança aponta para a própria origem do pensamento, para o momento em que ele reflete sobre si e se constitui. A inocência criadora da infância, portanto, transpõe-se na poesia, entendida como infância da linguagem (considere-se, pois, o significado para o qual aponta a própria origem etimológica da palavra infância – *in-fans* – ausência de fala), ao ponto de o poeta e a criança poderem ter em comum esta capacidade de brincar com a linguagem e reinventá-la⁵⁹. O olhar infantil incarna assim uma espécie de materialismo lúdico, que permite aproximar a dicção da realidade material, através do jogo (de palavras, e não) e da inocência. É esta proximidade com as coisas que Antunes tenta recriar na sua poesia, na qual torna-se assim possível prescindir da necessidade das explicações e dos significados, na confirmação lúdica de que as coisas são porque são, ou, citando um verso do heterónimo pessoano, Alberto Caeiro: “tudo é como é e assim é que é” (Pessoa, 1994: 73).

No *As Coisas*, essa ideia era fazer uma espécie de livro didático, de poesia em prosa, explicando coisas que todos sabem o que são, através de uma poética inspirada na maneira como criança se expressa, faz analogias imprevistas, com esse olhar muito virgem sobre o mundo. Um pouco remetendo àquela coisa do Oswald: “Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi”. É uma coisa que tem na minha poesia de uma maneira geral, mas que no *As Coisas* se acentua – isso de revelar coisas que estão na cara mas ninguém repara. Coisas que de tão óbvias parecem estranhas. (Antunes, 2006a: 354-355)

A mistura do discurso (pseudo-)científico com os jogos de linguagem e com o olhar infantil consegue proporcionar uma forma de revelação, de descoberta poética, dos objetos ao serem tocados por esta poesia rejuvenescedora⁶⁰. Este olhar infantil para as coisas, pois, acaba por revelar aspetos delas que, ao serem considerados óbvios, passam despercebidos e parecem estranhos. A realidade corrente, desgastada pelo olhar quotidiano, pelo hábito, já não consegue causar espanto no sujeito e torna-se quase

⁵⁹ “É esse olhar de descoberta e de inquietação diante da linguagem a matéria-prima do que Antunes definiu como poética da infância, ou seja, um tipo de raciocínio que segue uma lógica própria, capaz de arrastar as palavras para outros lugares diferentes dos usuais” (Fernandes Júnior, 2007: 50).

⁶⁰ Falando de *As coisas*, Amaral afirma: “parece que o poeta se vale do discurso científico (no sentido que há ali, certa atmosfera pedagógica) para tomar um caminho oposto, partindo do óbvio e chegando ao lúdico. Esse caminho ajuda no estabelecimento de certa atmosfera infantil a partir da qual o livro se desenvolve. O olhar infantil auxilia o poeta nessa busca pela multiplicidade de conceitos, já que a criança ainda não está totalmente impregnada pelo processo de nomenclatura ostensiva” (Amaral, 2009: 33).

invisível, por tão banal que parece ser. A arte, então, para Antunes tem o papel de contrariar este estado de coisas, sendo o estranhamento um dado fundamental nela. A sua poesia tenta renovar o encontro com as coisas do mundo, criar estranheza nelas através da surpresa de um olhar virgem de conceptualizações, para desta forma transformar o óbvio no inesperado:

Busco 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 óbvio que atinge a estranheza, no sentido aparentemente oposto. Então, tem esse procedimento de olhar de um jeito puro, virgem, quase que tentando subtrair um pouco da cultura para olhar as coisas de um jeito mais inusitado. (Antunes em Daniel, 2010)

Se juntarmos estas considerações ao que foi dito no início do capítulo sobre a importância do olhar, podemos perceber a razão pela qual o gesto contemplativo possui este papel preponderante na poética pessoal de Antunes. O olhar, pois, representa a tentativa de apreensão imediata das coisas e de escapar ao conhecimento racional. Este desejo de “subtrair cultura” ao olhar – comum à poética de muitos outros autores, desde Alberto Caeiro até Manoel de Barros⁶¹ – entra em ressonância com o tipo de abordagem aqui proposta para a arte, quanto à importância da fruição sensorial e contra uma certa tendência para a interpretação excessiva e a produção de significado. Pois, o processo a que a poesia de Antunes almeja, de transformar uma realidade aparentemente óbvia em

⁶¹ É possível individuar grandes similitudes entre os procedimentos poéticos do heterónimo pessoano Alberto Caeiro, do poeta mato-grossense Manoel de Barros e do mesmo Arnaldo Antunes acerca desta temática. Em todos os casos deparamos com poéticas que insistem no ato da visão como gesto principal para o conhecimento (v. os versos de Caeiro “A nossa única riqueza é ver” (Pessoa, 1994: 51), “O meu olhar é nítido como um girassol” (Pessoa, 1994: 44), ou de Barros “O chão tem gula do meu olho” (Barros, 1993: 101)). Esta insistência no olhar, como vimos, é uma forma de enaltecer a percepção sensível em detrimento do racional (v. Caeiro em “Pensar incomoda como andar á chuva” (Pessoa, 1994: 42), ou O Mundo não se fez para pensarmos nele/ (Pensar é estar doente dos olhos)/ Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo” (Pessoa, 1994: 44) e de Barros “a razão é a última coisa que deve entrar na poesia” (Barros em Cezar, 2008), “perder a inteligência das coisas para vê-las” (Barros, 1970: 17)). Estes pressupostos conjugam-se na assunção do lugar da criança e, especialmente em Manoel de Barros, de procedimentos de infantilização da língua próximos daquele atuado por Antunes no aproveitamento da linguagem infantil (v. Caeiro em “sei ter o pasmo essencial/ Que tem uma criança se, ao nascer,/ Reparasse que nascera deveras.../ Sinto-me nascido a cada momento/ Para a eterna novidade do mundo” (Pessoa, 1994: 44) e Barros em “lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos. / A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som. / Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira. / E pois. / Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos – / O verbo tem que pegar delírio” (Barros, 1993: 17)). Para um pequeno aprofundamento dos paralelismos existentes entre a poesia de Alberto Caeiro e de Manoel de Barros – na medida em que podem entrar em ressonância com as questões individuadas para a análise da obra de Arnaldo Antunes – veja-se o artigo “Os descaminhos do silêncio em Alberto Caeiro e Manoel de Barros” (Catacchio, 2013).

algo de inesperado, não se realiza através da sobreposição de novos significados para esta realidade, mas sim através da eliminação dos véus que se interpõem entre o sujeito e o objeto da sua visão, véus criados pela aculturação, pela classificação, pelo olhar pré-constituído e é neste sentido que o olhar do poeta entra em ressonância com o olhar da criança.

2.3. O aqui e agora das coisas.

A observação da realidade concreta e a tentativa de sua definição realizadas por Arnaldo Antunes também começam pela aceitação de um ponto de partida analítico. O seu materialismo origina-se na consciência da impuridade das coisas. As coisas do mundo não podem ser separadas, elas ocorrem simultaneamente, tudo faz parte de tudo, tudo se mistura. Esta simultaneidade que, como vimos no capítulo anterior, mostra-se nos desdobramentos da produção artística de Antunes, caracterizada pela mistura, pela impuridade, pela hibridez, é na sua ótica um elemento constitutivo da realidade, ao ponto de poder afirmar que a essência real da existência é o híbrido, a mistura. Por isso, as coisas de Antunes se entrelaçam e não podem ser distinguidas uma da outra. Ao mesmo tempo elas não podem ser categorizadas: as coisas também são inclassificáveis. A consciência da impuridade do mundo, da sua hibridez, da impossibilidade de isolar uma coisa para observá-la, sem que esta implique toda a realidade à sua volta está extensivamente presente na produção de Antunes. Um poema que trata explicitamente e extensivamente desta temática é “coisa em si”, que aparece no volume *Et Eu Tu* (Antunes & Xavier, 2003)⁶², aqui transcrito:

⁶² Este livro consta de fotografias de Márcia Xavier e poemas de Arnaldo Antunes, numa mistura de palavras e imagens que se influenciam e modificam reciprocamente: “Fui dizendo cada texto e ela ia fazendo as ilustrações, ficou muito interessante. O texto é uma coisa, a ilustração é outra, mas a relação do texto com a ilustração cria uma terceira idéia que sempre dá um atrito bacana. Fiquei muito espantado com o resultado” (Antunes em Daniel, 2010). Neste caso específico, o texto do poema é disposto em quatro páginas, cada uma acompanhada por uma fotografia, que são por fim reunidas na página seguinte, na imagem reproduzida na figura 15.



Figura 15 – (Antunes & Xavier, 2003: s/p)

coisa em si
não existe

pende
depende

o mar que molha
a ilha molha
o continente

o ar que se
respira traz
o que recende

coisa em si
não existe

tudo é rente
tangente
inerente

pedra
assemelha
semente

sol nascente:
sol poente

coisa em si
não existe

mesmo que
aparente

coisa em si
coisa só

parida do seu
próprio pó

sem sombra
sobre
a parede

sem mar

gem
ou afluyente

não existe
coisa assim

isente
sem ambiente

não há coração
sem mente

paraíso
sem serpente

coisa assim
inexiste

só existe
o que se
sente

Coisa em si não existe, diz Antunes neste poema, no qual são levantadas questões acerca da impossibilidade de independência das coisas do seu contexto. Tudo é tangente a outra coisa e é impossível dividir ou isolar⁶³. No fim do poema é retomado igualmente o tema da percepção sensorial, já que só existe o que se sente. É a experiência relacional com o objeto, nomeadamente através dos sentidos, que permite a sua existência, sem ela as coisas hesitariam num estado de não presença. Como vimos no capítulo anterior, o trabalho de Antunes insiste no “apuro em procurar clareza e a certeza de que tudo é impuro” (Bandeira em Antunes, 2000a: 13). Tanto como na música, com o som sujo e impuro do rock, na poesia, onde as palavras fragmentadas e os grafemas atomizados podem ser uma coisa e outra, e na caligrafia, onde as marcas de tinta híbridas entre uma letra e outra, manifestam a incerteza do movimento e a instabilidade do significado, e também na contínua passagem, mistura e trânsito entre

⁶³ Sobre a natureza compósita da realidade veja-se também o poema “Uma cena”, em *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 78) Neste poema a mesma coisa pode ser vista tal como componente que como produto, parte e todo, ao mesmo tempo (o que remete também para a teoria wittgensteiniana sobre a linguagem: “Tem a ver com a crise da palavra dicionarizada e também com a teoria de Wittgenstein sobre o objeto complexo. Se você pega um copo, por exemplo, você pode chamá-lo de água, ou de copo, ou de cilindro, ou de vidro, ou de transparência... daí a importância do contexto” (Antunes em Daniel, 2010). A cachoeira é uma cachoeira, mas também é só água ao mesmo tempo, tal como a ponte que é uma ponte mas é madeira também. As duas coisas ao mesmo tempo, só uma cena.

uma forma artística e outra, entre um suporte e outro, a impureza é a marca do trabalho artístico de Antunes. Tudo é misturado, e tal como a expressão artística que foge a uma categorização rígida e perentória, também as coisas são inclassificáveis. Esta qualidade das coisas permite a Antunes manter a tensão entre as diversas possibilidades de definição, impedindo a classificação fixa e os critérios de seleção:

Tem um livro do Foucault, *As Palavras e as Coisas*, onde, na introdução, ele cita um texto do Borges em que se vê esse êxtase infantil com as analogias; uma classificação de animais em que ele separa os que pertencem ao imperador, os domesticados, os fabulosos, as sereias, os embalsamados etc. Esse texto tem muito a ver com a maneira com que eu faço aquelas associações inusitadas no *As Coisas*. (Antunes, 2006a: 373)

A incerteza da classificação apontada por Antunes e reivindicada para o seu trabalho é lógica consequência da hibridez criativa, que por sua vez reflete a impureza das coisas do mundo. Este estado de permanente mistura das coisas ocorre necessariamente em simultâneo, no presente, “Tudo ao mesmo tempo agora”. Na obra de Antunes há uma insistência com o conceito da *presentidade*, o impulso do agora é o mais importante, é o que realmente interessa porque é o único momento verdadeiramente real, como aparece claramente em inúmeras circunstâncias da sua produção. Como refere Antônio Medina Rodrigues, “o poeta participa de tudo o que estiver no agora” (Rodrigues em Antunes, 2006a: 11) porque as coisas só podem ocorrer aqui e agora; é neste *hic et nunc* poético que se podem misturar os tempos presente, passado e futuro e desdobrar o espaço entre o aqui e o alhures. Há muitos poemas de Antunes que tratam deste assunto, sendo um dos mais significativos o poema “Agora”, em *Tudos* (Antunes, 1990) musicado no disco dos Titãs, *Tudo ao mesmo tempo agora* (Titãs, 1991: faixa#10):

Agora que agora é nunca
Agora posso recuar
Agora sinto minha tumba
Agora o peito a retumbar

Agora a última resposta
Agora quartos de hospitais
Agora abrem uma porta
Agora não se chora mais

Agora a chuva evapora
Agora ainda não choveu
Agora tenho mais memória
Agora tenho o que foi meu

Agora passa a paisagem
Agora não me despedi
Agora compro uma passagem
Agora ainda estou daqui

Agora sinto muita sede
Agora já é madrugada
Agora diante da parede
Agora falta uma palavra

Agora o vento no cabelo
Agora toda minha roupa
Agora volta pro novelo
Agora a língua em minha boca

Agora meu avô já vive
Agora meu filho nasceu
Agora o filho que não tive
Agora a criança sou eu

Agora sinto um gosto doce
Agora vejo a cor azul
Agora a mão de quem me trouxe
Agora é só meu corpo nu

Agora eu nasço lá de fora
Agora minha mãe é o ar
Agora eu vivo na barriga
Agora eu brigo pra voltar

Agora

Nesta letra vemos a sobreposição de tempos e espaços diferentes na simultaneidade do instante atual, no agora da vida pulsante. Tudo acontece sempre e inevitavelmente agora, ao mesmo tempo, no tempo presente, já que é este instante atual o único em que se pode dar a experiência vivida e no qual o corpo a corpo com as coisas pode acontecer. Este tempo torna-se, assim, tempo pessoal e sensível, à maneira de quanto destacado por Merleau-Ponty sobre o tempo subjetivo: “meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os

outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo” (Merleau-Ponty, 1999: 108). Focar o presente é uma necessidade ditada pela urgência de existir, que torna impossível parar para definir e catalogar a experiência, uma urgência que quer “tudo ao mesmo tempo agora” e que tem a ver com a dimensão da efemeridade criativa e pulsante do rock: “o rock tem urgência de agora. Presentidade. Vitalidade que assassina a memória. Por isso é tão difícil catalogar. Dicionarizar. Compartimentar” (Antunes, 2000a: 40). Mesmo centrando a sua atenção plena para o instante atual, Antunes não deixa de questionar o conceito do espaço-tempo, entendido como um fluxo constante, não interrompido e imutável. Estas ideias estão presentes em diversas criações suas⁶⁴, como por exemplo no vídeo-poema “Armazém”, publicado em *Nome* (Antunes, 1993: faixa#23)⁶⁵ e reproduzido na antologia *Como é que chama o nome disso* (Antunes, 2006a: 128) como na figura 16:

⁶⁴ Sobre a questão do tempo e da insistência no instante atual, vejam-se os poemas “rio: o ir” e “o meu tempo” em *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 44-45 e 69), o poema “Passaro” em *n.d.a.* (Antunes, 2010: 46), algumas das frases de *Palavras desordem* (como, por exemplo, “O passado já passou”, ou “O apocalipse já passou”) (Antunes, 2002), o poema “O meu tempo” em *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 69) e especialmente o vídeo-poema “Agora” em *Nome* (Antunes, 1993: faixa#25). [youtube.com/watch?v=9FROBNBoTgQ](https://www.youtube.com/watch?v=9FROBNBoTgQ) [Acedido em 11/07/2014]. Neste último, Antunes brinca com as palavras “já passou” – através da edição do som da sua voz enquanto as pronuncia – para declarar a impossibilidade de falar do agora, do instante atual que já passou. Diz a investigadora Maritza de Magalhães Garcia sobre este poema que: “O agora, precisamente, já passou, e vem um novo agora, e outro e outro. É a metáfora que nos permite dizer 'agora' de outro jeito, como se fosse possível alcançá-lo. Esse é um caminho inverso ao da significação metafórica, que não disfarça, não há nada que fique esquecido por trás do que se ouve, não há marca do recalque” (Garcia, 2010: 106).

⁶⁵ Vídeo disponível no canal YouTube de Arnaldo Antunes: [youtube.com/watch?v=3O2zqLh6LbE](https://www.youtube.com/watch?v=3O2zqLh6LbE) [Acedido em 11/07/2014].

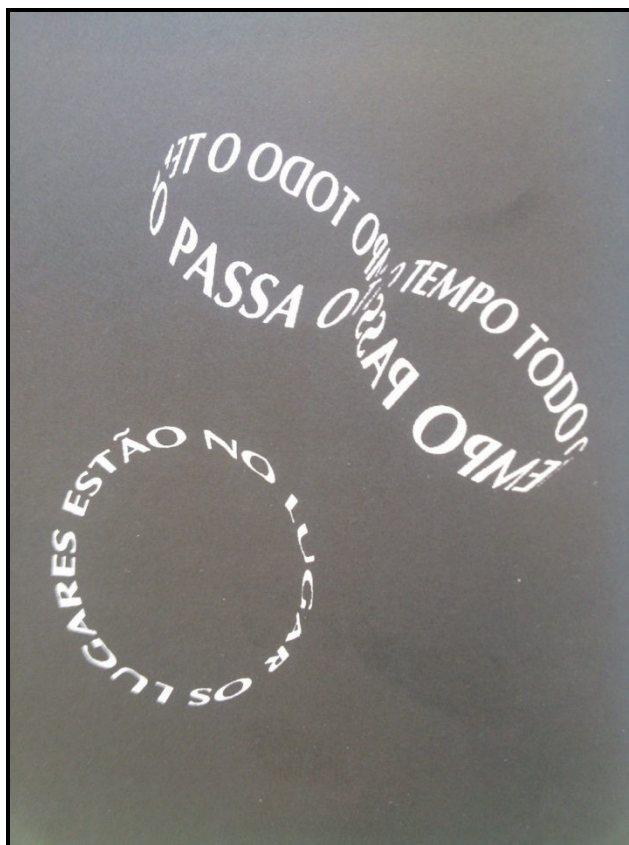


Figura 16 – “Armazém” (Antunes, 2006a: 128)

No vídeo-poema assiste-se ao movimento rotativo das duas frases, dispostas em círculos, enquanto Antunes repete incessantemente a palavra “armazém”. Se o armazém pode ser entendido como o espaço em que as coisas – ou as experiências – são guardadas⁶⁶, Antunes quer insistir na forma cíclica da experiência temporal e ao mesmo tempo no passar incessante do tempo. O tempo todo o tempo passa, enquanto os lugares estão no lugar, movimento e fixidez aparentemente antitéticos mostram aqui a impossibilidade de apreender as dimensões espaço-temporais das coisas do mundo, nas quais reside a sua alteridade. Não podemos ignorar, pois, que a insistência – no plano temporal – com o instante atual, corresponde ao reconhecimento – no plano espacial – da indefinição estrutural das coisas. É evidente como estes dois conceitos coexistem e se sintetizam no interesse declarado de Antunes pela simultaneidade poética (v. cap. anterior) tanto das coisas, como dos tempos, no mesmo espaço e no mesmo instante. Espaço-tempo atual, portanto, inserido no *continuum* indistinto da realidade global em que se encontra.

⁶⁶ Cfr. “Cabeça dispensa” em *Palavra desordem* (Antunes, 2002).

2.4. Silêncio grávido de sons.

A observação das coisas, então, inseridas neste fluxo contínuo de existência, deve ter em conta inevitavelmente o seu contexto e também o intervalo, o espaço entre elas que permite a sua existência. Ao lado da busca de definição do objeto, pois, existe um processo de pesquisa do vazio, da ausência do próprio objeto. Numa entrevista para a revista *Cult*, Antunes comenta:

Eu tenho muito um procedimento que já aponta para um duplo, ou seja, falar da coisa, mas da coisa pela sua própria ausência. Por exemplo, fazer um poema para a lua nova que está lá e você não vê. Meus discos também têm um pouco disso. Em Ninguém, falo da perda da identidade. Já em Silêncio, da ausência do som. Isso tem um pouco a ver com a coisa taoista, de você chamar a atenção para o vazio e não apenas para a matéria. Se você pensar no ato de andar, é necessário o chão e o pé. Mas é claro que é necessário também o espaço entre o chão e o pé, senão o andar não acontece. Então, estou sempre chamando a atenção para esses vazios. (Antunes em Ferraz, 1997: 8)

A falta das coisas é tão importante como as próprias coisas, porque a ausência da matéria também é necessária para que haja a sua presença. Esta temática do vazio é particularmente cara a Arnaldo Antunes e bastante presente na sua obra⁶⁷. Para perseguir o seu declarado objetivo de definir as coisas, ele é frequentemente levado a falar do intervalo entre estas coisas, do espaço vazio, do nada. As coisas podem ser observadas e definidas por aquilo que não são. O espaço vazio também pode ser espaço criativo, já que é na ausência que se pode manifestar, em potência, a criação artística. Um desdobramento particularmente fértil desta atenção para o “não-ser” das coisas verifica-se em relação a uma das modalidades artísticas mais exploradas por Antunes, a música, e ao seu material fundamental, o som. Qualquer trabalho que tenha a ver com o som, deve necessariamente lidar com a sua contrapartida: o silêncio. Para fazer música,

⁶⁷ “Nos livros de Arnaldo Antunes, os espaços em branco são tão importantes quanto os espaços preenchidos. Muitas vezes é tratando dos contornos e dos limites, daquilo em que ninguém está prestando atenção porque ordinário, que o poeta apresenta ‘as coisas’ e as relações que se estabelecem entre elas de forma extraordinária. Isso ocorre, por exemplo, em algumas páginas de Palavra Desordem. Assim, algumas de suas frases, como ‘eu estou ligado a você pelo chão’, tratam dessa característica da poesia de Arnaldo Antunes que, com a apreensão sinestésica de quem observa a seu redor com ‘um olho na ponta de cada dedo’, apresenta os espaços, vazios ou não, complementando-se; ambos carregados de significados, e dependentes, dialeticamente, da existência e da não-existência, já que, conforme Antunes, o ‘ar que contorna define a forma’” (Alcântara, 2010: 202-203).

assim como um discurso, uma canção, ou apenas para pronunciar uma frase, deve-se trabalhar tanto com o som quanto com o silêncio. Para Antunes, o silêncio, por um lado, permite a existência dos vários sons e possibilidades sonoras, situando-se como intervalo entre elas, por outro lado, ele é o espaço criador que contém em si a semente do som, a sua potencialidade. Tal como as coisas, também o seu avesso, neste caso o silêncio, avesso do som, pode ser olhado prismaticamente, de diversos lados e pontos de vista. Existem, pois, vários tipos de silêncio. Na música, o silêncio tem o mesmo valor do som para a produção de sentido. É mais uma vez o próprio Arnaldo Antunes a explicar o seu ponto de vista sobre o assunto no depoimento publicado no volume *Sobre o silêncio* de Andréa Bonfim Perdigão:

Na verdade tem vários silêncios; dependendo do momento você pode entendê-lo de muitos lados. Eu entendo o silêncio como uma coisa plural: que não existe um único, existem vários. Você pode pensar desde o silêncio carregado de significado – em que, numa dada situação, você calar faz o mesmo sentido que um discurso – até o silêncio vazio de sentido, que é a ausência mesmo, o nada, ausência de som, uma página em branco. Você pode pensar o silêncio como o silêncio entre sons, entre uma palavra e outra, como intervalo. Você pode pensar o silêncio como gradações de silêncio, você vai ouvindo os sons que estão mais perto, de repente você anda e tem um som mais longe. Você nunca tem o silêncio absoluto, então tem também o silêncio da impossibilidade do silêncio absoluto. Tem aquele experimento do Cage, quando numa câmara super fechada, mesmo assim ele escutava o pulsar do seu coração. Aliás, o Cage tem várias reflexões sobre o silêncio. Tem uma frase muito boa dele, que diz algo parecido com “silêncio grávido de sons”. Eu já fiz vários poemas abordando esse tema, que me é familiar criativamente. Sempre foi um tema fértil pra falar, pra pensar as condições do mundo, pra pensar a matéria, por exemplo: a matéria e a ausência de matéria, e uma coisa interagir com a outra pra que o mundo funcione. Você só vê as coisas porque você tem um espaço entre a coisa que você vê e olho; se a coisa estiver encostada aqui, você não a vê. A distância, o ar entre as coisas faz o seu papel: você só anda porque tem espaço entre o seu pé e o chão. Com o silêncio é um pouco assim, ele é um pouco matéria-prima da música, tanto quanto os sons, por exemplo. Quem faz música, ou quem faz um discurso falado, quem lida com ritmo, está o tempo todo lidando com sons e com silêncio, com intervalos, relações. (Antunes em Perdigão, 2005)

O silêncio pode ser visto como espaço potencial, intervalo, ausência e, em todas as suas formas, ocupa um lugar proeminente para a sua produção⁶⁸: um dos seus discos chama-se precisamente *O silêncio* (Antunes, 1996) e numerosos são os poemas e as canções que afrontam as diversas maneiras de poder abordar o tema. Entre as muitas⁶⁹, destacamos aqui a canção “O silêncio”, title-track do álbum homónimo (Antunes, 1996: faixa#1)⁷⁰, cuja letra é reproduzida de seguida:

antes de existir computador existia 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
um 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 sob o chão
diamante nascendo do carvão
homem pedra planta bicho flor
luz elétrica tevê computador
batedeira, liquidificador

⁶⁸ Ainda, numa outra entrevista: “John Cage dizia que todo silêncio é grávido de som. Claro que quem trabalha com música ou quem fala qualquer discurso não está trabalhando só com as palavras em si ou com os sons, mas está trabalhando com elas e com o silêncio que as reveste. Você tem gradações de sons e silêncios; nos intervalos entre as palavras, surge o silêncio. É uma ideia muito presente no que faço, por ser quase que matéria-prima para mim. O vazio é a matéria-prima, assim como o espaço vazio é a matéria-prima para você poder movimentar uma roda ou poder andar. O espaço vazio é muito interessante quando se pensa na visão, porque se você tiver uma coisa encostada no olho, você não vê nada. Você só vê alguma coisa porque existe um espaço vazio. Todo movimento se faz no vazio e toda fala se faz no silêncio. A gente vive muito a materialidade das coisas, então tenho muito esse desejo de chamar a atenção para a ausência” (Antunes em Ferraz, 1997: 13).

⁶⁹ Entre outras maneiras de olhar para o tema do silêncio, vejam-se os dois poemas sobre o assunto publicados em *Tudos* (Antunes, 1990) no qual, como vimos, não há indicação de número de página nem título dos poemas. Os mesmos poemas encontram-se também na antologia *Como é que chama o nome disso*, os dois com o mesmo título “silêncio” (Antunes, 2006a: 62 e 80).

⁷⁰ Letra disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=5 [Acedido em 11/07/2014] e na antologia *Como é que chama o nome disso* (Antunes, 2006a: 253). Vídeo disponível em [youtube.com/watch?v=t2FA0BDS_4Y](https://www.youtube.com/watch?v=t2FA0BDS_4Y) [Acedido em 11/07/2014].

vamos ouvir esse silêncio meu amor
amplificado no amplificador
do estetoscópio do doutor
no lado esquerdo do peito, esse tambor

O tipo de silêncio que escutamos nesta música é exactamente aquele “silêncio grávido de sons”, aquele espaço primordial de potência anterior a tudo⁷¹ a partir do qual tudo pode existir. Para falar deste silêncio, Antunes usa um procedimento de descrição negativa⁷², fala do silêncio pelo seu avesso, declarando aquilo que não é. Antunes parte das coisas do mundo e recua constantemente, subtraindo sempre mais graus de avanço civilizacional, sonoro e tecnológico, até chegar ao ponto final, o denominador comum de que todas as coisas se originaram. Cada uma das coisas elencadas na estrofe é contida em potência no objeto seguinte⁷³, até chegar ao limite da essência última em que estão potencialmente contidas todas as coisas: o silêncio. Este silêncio configura-se, então, como um não-objeto, um momento antecedente à existência das coisas, uma espécie de espaço-tempo das pré-coisas. Este momento remonta também à realidade verbal, numa espécie de Aleph da linguagem⁷⁴, uma experiência pré-verbal, ao mesmo tempo inapreensível através da linguagem. Pois, numa linguagem que se caracteriza como instrumento imperfeito de representação do mundo, o silêncio situar-se-á num momento anterior à representação, condição de pré-palavra em que toda a linguagem será passível de se manifestar e na qual, portanto, encontrar-se-á contida em potência, em ausência. O silêncio, assim configurado, pode ser entendido, então, quer como ausência de materialidade sonora, quer como ausência de materialidade física, espaço vazio.

⁷¹ “É até engraçado que eu lancei um disco que se chamava *O silêncio* e depois eu lancei um que chamava *Um som*. Esse ‘silêncio’ que eu falo no disco é o único silêncio, primordial, e ‘um som’ parece que é um som a mais: a diferença do artigo definido para o indefinido tem essa coisa, um som entre muitos outros, um som a mais, e aquele silêncio que eu estava falando era ‘o’ silêncio, origem de tudo” (Antunes em Pedigão, 2005).

⁷² Ao modo da teologia negativa que, para ultrapassar a impossibilidade de nominar a divindade, dá a volta ao problema através da enunciação de tudo aquilo que não é Deus. Ao enunciar todas as características não divinas, acaba-se por apontar, por avesso, para a indizível natureza divina.

⁷³ Diz Alcântara sobre esta canção: “os versos de Arnaldo Antunes se desenvolvem em processo de gradação, em que um meio sempre absorve o anterior, reforçando a inter-relação entre eles e sobrepondo suas formas a seus conteúdos. (Alcântara, 2010: 206)

⁷⁴ O poema “agá” em *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 10-11) fala da gagueira como espaço potencial em que as palavras se podem realizar.

2.5. Pensamento que não fixa.

Voltando ao lado, por assim dizer, positivo da materialidade na poética de Arnaldo Antunes, observamos que na sua obra até o pensamento, as emoções, os processos psíquicos e as vivências, tornam-se coisas concretas, materiais. Antunes trata estes assuntos “materialmente”, de modo a tentar abstrair o lado subjetivo e imaterial destas experiências para poder dar destaque ao seu lado mais físico e objetivo, por um lado imitando o tom da observação científica e, por outro, transpondo este olhar para o espaço concreto do poema ou da música⁷⁵. Este processo acontece, por exemplo, no poema “Pensamento água”, publicado no volume *n.d.a.* (Antunes, 2010: 167):

pensamento atrás de pensamento
(alguns ao mesmo tempo)
como gotas numa vasilha
de água
água
água
em volta de uma ilha
de água
em
água água
dissolvida,
que não seja
(se veja),
mas que, por
(vapor)
quase ser
vista,
ex
ista

⁷⁵ Observem-se os poemas “A dúvida” em *Tudos* (Antunes, 1990), “Esquecimento” em *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 17), ou “Uma coisa pequena” em *n.d.a.* (Antunes, 2010: 60) nos quais as condições psíquico-emocionais humanas quais dúvida, pensamento ou esquecimento são abordadas não pelo seu lado subjetivo, mas sim através da sua realidade física e dos efeitos objetivos e materiais que desencadeiam, por exemplo, no corpo em que acontecem. Em “Esquecimento” observamos a materialidade do momento em que vem a faltar a memória, quase como se fosse uma substância concreta, que vem de dentro do corpo humano para fora, tal como outras realidades materiais – cheiro, chiclete, leite, feto. Em “A dúvida”, por outro lado, é descrito o momento de seca criativa, através processos sinestésicos, como cegueira para a música. A dúvida e o canto são encarados como objetos, que mais uma vez vêm de dentro do homem, na forma de um som que sua.

Neste poema os pensamentos tornam-se pingos de água que se derramam, suspensos entre a condição, ao se dissolver em vapor, de aparente inexistência, por não ser visíveis – reafirmando a importância da visão, qual principal dos sentidos – e a sua concretude, impossível de ser completamente rejeitada, como a existência de gotas de água. Arnaldo Antunes, comentando este poema, diz:

Esse mistério do pensamento. Uma coisa que não existe mas existe. Então fica esse enigma. Conseguir falar sobre isso com clareza é o desafio. Não que a ideia venha antes, a ideia vem ao fazer, não é? A ideia já vem com palavras. Eu não penso uma coisa e depois penso em como dizê-la. Vou pensando nas várias formas de dizê-la até chegar na mais adequada, na mais precisa, na que melhor exprime aquele sentido. E, às vezes, nesse processo, chego a outro sentido, outra coisa que não queria dizer inicialmente, mas que se ergue, imprevista, muito mais interessante do que aquelas ideias de que parti. (Antunes, 2006a: 358)

Um outro poema que trata da mesma temática encontra-se no livro *Tudos*, “Pensamento” (Antunes, 1990), no qual o pensamento é apontado como algo de exterior ao humano, mas que ao mesmo tempo é a realização de um processo que advém de dentro do corpo, involuntário e inefável, mas ao mesmo tempo real e – como mostrado pelas metáforas com realidades físicas (“pensamento que expectora o que no meu peito penso”, “fermento”, “sementes”, “cimento”) – concreto:

Pensamento que vem de fora
e pensa que vem de dentro,
pensamento que expectora
o que no meu peito penso.
Pensamento a mil por hora,
tormento a todo momento.
Por que é que eu penso agora
sem o meu consentimento?
Se tudo que comemora
tem o seu impedimento,
se tudo aquilo que chora
cresce com o seu fermento;
pensamento, dê o fora,
saia do meu pensamento.
Pensamento, vá embora,
desapareça no vento.
E não jogarei sementes
em cima do seu cimento.

Neste poema o pensamento é um objeto exterior, não um produto do ego, e como tal vem de fora, dos *inputs*, podemos dizer, vindos do mundo exterior. Este pensamento materializado irrompe não do eu de quem fala, mas do seu peito, do eu do corpo. Esta temática será aprofundadamente no próximo capítulo, mas aqui nos cabe sublinhar como a experiência de vida, através de pensamentos, ações, gestos e emoções, não fica marginalizada na obra de Antunes – não obstante o seu declarado interesse pela observação da realidade material – mas ocupa, pelo contrário, um papel muito importante. Esta experiência viva é encarada como algo indeterminável, não é a conformação física da realidade que determina a experiência, mas a vida em si, o acaso, produzido – inevitavelmente no tempo presente – pela vivência que pode de certa forma ultrapassar os limites postos pela realidade corpórea e material⁷⁶. Por isso não é casual que uma das frases que aparecem no volume *Palavra desordem* (Antunes, 2002; v. fig. 17) seja exactamente “Toda vez é a primeira vez”. Um dos

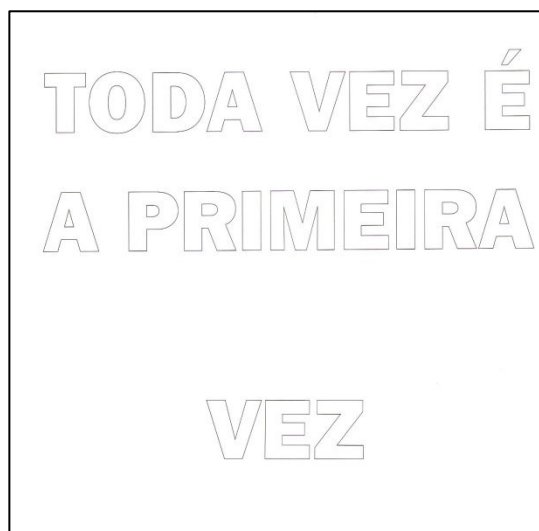


Figura 17 – Antunes, 2002: s/p

últimos volumes, até hoje, publicados por Antunes, *n.d.a.* (Antunes, 2010), contém vários poemas que tangenciam a linguagem científica e tratam explicitamente desta temática⁷⁷; a última seção deste livro, intitulada *Nada de DNA* – e já publicada anteriormente na antologia *Como é que chama o nome disso* (Antunes, 2006a: 277-319) – regista já a partir do seu título esta tomada de consciência:

É como se afirmasse que a instantaneidade, o acaso, as manifestações do presente valem mais do que aquilo que você tem garantido como configuração orgânica. Claro que a gente é uma interação de tudo. A potencialidade do organismo se traduz e se completa no que você vive. [...] *Nada de DNA* parece estar dizendo isso também, mas ao

⁷⁶ A letra da música dos Titãs, “Hereditário”, posiciona-se nesses termos em relação à dicotomia entre a predestinação da conformação orgânica e a indeterminação da experiência de vida, ao afirmar-se “contra o que for hereditário” em *Titanomaquia* (Titãs, 1993: faixa#4).

⁷⁷ Trata-se de poemas como “dna” (Antunes, 2010: 169), “gen” (Antunes, 2010: 194) ou “cromossomos” (Antunes, 2010: 197), nos quais o aproveitamento da linguagem científica é finalizado para enaltecer a indeterminabilidade da experiência.

mesmo tempo você tem ali um anagrama em que a palavra “DNA” está dentro de “nada”, como se tivesse a sua estrutura genética gravada ali. O DNA da palavra “DNA” dentro da palavra “nada”... É quase um paradoxo em si. (Antunes, 2006a: 375)

A experiência de vida contém em si esta “marca de nascença” da informação genética, qual espécie de caminho inscrito na organicidade do corpo. Ao mesmo tempo, porém, a experiência não pode ser determinada apenas pela caracterização física, ela encontra o seu âmago na indefinição, na incerteza e no movimento⁷⁸. Por isso Antunes com os seus poemas e as suas músicas exalta a mobilidade das coisas e das realidades, insiste em negar a fixidez, as determinações rígidas. Como se diz na letra da música “Qualquer” do disco homónimo (Antunes, 2006b: faixa#4)⁷⁹, a experiência viva é qualquer coisa que não fixe:

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

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

Qualquer fresta furo vão de muro
Fenda boca onde não se caiba

Qualquer vento nuvem flor
Que se imagine além de onde o céu acaba

Qualquer carne alcatre quilo
Aquilo sim e por que não?

Qualquer migalha lasca naco
Grão molécula de pão

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

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

⁷⁸ Neste sentido enquadra-se também o verso final de “As coisas” – as coisas não têm paz – já que essa paz pressupõe a ausência de movimento, de transformações que são conaturais à própria existência. Esse estado de imobilidade é visto enquanto símbolo de morte, de danação nos poemas “Inferno” em *Tudos* (Antunes, 1990) e “Pra continuar” em *n.d.a.* (Antunes, 2010: 71).

⁷⁹ Letra disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=6 [Acedido em 11/07/2014] e na antologia *Como é que chama o nome disso* (Antunes, 2006a: 272-273).

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

Qualquer coisa
Qualquer coisa que não fique ileso

Qualquer coisa
Qualquer coisa que não fixe

Esta canção, também do ponto de vista musical⁸⁰, aponta para a maleabilidade, para a mudança, para qualquer coisa que fique indeterminada entre a existência e a imprevisibilidade, para compor uma espécie de mosaico de coisas vivas e misturadas. Podemos concluir que é exatamente com esta indeterminação de coisas e de experiências que Arnaldo Antunes trabalha, já que “coisa em si não existe, só existe o que se sente”. Não pode existir, então, o poeta fora do seu mundo e a poesia fora do seu contexto, suporte e materialidade, não existe a poesia sem a música, a linguagem artística sem a linguagem comum, o sim sem o não, o bem sem o mal. As coisas de Antunes situam-se, portanto, contra todas as formas de limitação, contra as classificações estanques que sufocam, fixam, matam: qualquer coisa que não fixe.

⁸⁰ “A melodia de ‘Qualquer’ é construída a partir da escala pentatônica, uma das escalas mais antigas, tendo registro de cerca de 2000 anos a.c. Sua sonoridade remete às culturas orientais, mais precisamente a chinesa e a japonesa, sendo, por isso, também conhecida como escala chinesa. O uso dessa escala em ‘Qualquer’ atribui-lhe a falta de tensão em uma melodia que não ‘se fixa’ em um centro tonal (escala heptatônica), mas é estável em sua estrutura circular, não evolutiva” (Alcântara, 2010: 159).

3. O corpo

*Esse corpo humano é reciclável, amando fica mais amável.*⁸¹

A poesia de Arnaldo Antunes confronta-se com a realidade material das coisas do mundo através da linguagem, qual instrumento de trabalho e matéria-prima produtiva, mas este movimento criativo é possível só a partir da realidade corpórea que proporciona a experiência vivida. Podemos repensar um verso da canção de Antunes “Do vento”, no álbum *Paradeiro* (Antunes, 2001: faixa#7), que diz “tudo vem do vento”, e modificá-lo para que introduza o tema que aqui vamos discutir, o corpo: *tudo vem do corpo*. É preciso dizer, antes de mais, que o corpo é um tema recorrente na produção artística de Antunes – tanto em letras de músicas como em poemas, gravuras, vídeos – são frequentes imagens, versos, referências que direta ou indiretamente apontam para o corpo. Interessante portanto é, para os fins da nossa análise, vermos de que maneira Antunes aborda esta temática nas suas obras e, a partir daí, perceber como o artista põe em questão o olhar comum sobre o corpo, qual cerne da realidade individual e interpessoal, objeto e veículo artístico e sede da subjetividade. No âmbito desta dissertação, não podemos deixar de destacar como uma acrescida consideração do valor da experiência corpórea não implica a desvalorização de experiências intelectuais, espirituais, e todas as de tipo não exactamente material, mas, ao contrário, tem o intuito de balizar e enquadrar estas experiências – tanto a corpórea, quanto a racional – dentro dos limites materiais que as tornam possíveis. O objetivo deste capítulo é, portanto, tentar conjugar estas duas vertentes da materialidade do corpo humano numa proposta que consinta reunir, através da observação das obras de Arnaldo Antunes, as duas visões aparentemente opostas do corpo como organismo e do corpo como sujeito. Para aprofundarmos as questões ligadas à materialidade da subjetividade corpórea, a análise apresentada neste capítulo entrará em diálogo com o pensador contemporâneo que talvez mais que todos tenha elaborado uma teoria inteiramente centrada no corpo, Maurice Merleau-Ponty. O filósofo francês – um dos maiores expoentes da linha fenomenológica que passa por Husserl, Heidegger e Sartre – fundamenta a sua investigação filosófica no corpo em si, enquanto laço original e intermediário

⁸¹ “Um quilo”, em *Iê iê iê* (Antunes, 2009: faixa#9).

privilegiado que nos liga ao mundo. Assim o estudioso brasileiro José de Carvalho Sombra descreve o seu pensamento:

A filosofia de M. Merleau-Ponty apresenta-se como uma reflexão sobre a *experiência humana*: o corpo, a percepção, o mundo, a consciência e a subjectividade. Essa reflexão é centrada na relação da consciência com o mundo, posta em novos termos por ele: *esta singular relação entre o sujeito, seu corpo e seu mundo* [...]. Merleau-Ponty pretendeu superar o dualismo clássico entre consciência e mundo, mente e corpo, sujeito e objecto, e formular um princípio unificador da individualidade mente/corpo que não fosse uma unidade de identidade, mas uma unidade e indivisibilidade do diferente, uma totalidade complexa. (Sombra, 2006: 13)

Para Merleau-Ponty, o corpo é veículo do ser no mundo, não só na sua natureza de objeto biológico, mas também como zona de contato e barreira contra ele; ele é observado, então, na sua maneira de se relacionar com a realidade exterior, e de estar no mundo: “para falar da realidade humana é preciso falar do corpo e da carne, fazer dele uma coisa e um acesso às coisas” (Merleau-Ponty, 1999: 137-138). O corpo proporciona o ponto de vista do ser para a realidade exterior e permite as atividades perceptiva e cognitiva das coisas, sem deixar de ser uma delas, uma coisa entre as coisas. No seu volume fundamental, *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty explica: “considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objectos desse mundo [...]. Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo” (Merleau-Ponty, 1999: 108). O corpo é objeto, mas um objeto vivido, relacional, e o foco da pesquisa fenomenológica encontra-se mesmo nesta junção de realidades dentro do mesmo ente físico, no cerne da experiência própria do indivíduo⁸². Todas estas reflexões são também reconduzíveis ao questionamento, proposto nesta dissertação, do excesso interpretativo da obra de arte, em prol de uma atitude não-hermenêutica, que dê mais atenção à sua fruição direta. O corpo já faz parte, especialmente no âmbito da música, da expressão artística. Escrevia Antunes já num texto de 1988, inserido em *40 escritos*, que “o rock (considerado no sentido mais amplo do termo) não é música para ser apenas ouvida. É

⁸² O complexo trabalho de tematização do corpo desenvolvido por Merleau-Ponty e os seus pontos de contato com as questões levantadas pela obra de Arnaldo Antunes mereceriam uma discussão muito maior e mais detalhada, que porém não caberiam no interesse desta dissertação, na qual se quer situar o endereço poético de Antunes em relação aos multifacetados aspetos da materialidade. Este caminho não deixa, todavia, de ser uma linha de análise extremamente interessante para trabalhos futuros.

música associada a dança, cena, atitude, performance, comportamento” (Antunes, 2000a, 46-47) A indissociabilidade da música da sua experiência física é presente tanto do lado da criação e execução, no palco, no vídeo, nos aspetos performativos, tanto daquele da fruição, dos efeitos sobre o corpo. Interrogado sobre o assunto Antunes explica:

Acho que o apelo da música sobre o corpo é muito importante. Inclusive a relação entre música e corpo deveria ser mais considerada pela crítica de música em geral. As pessoas, quando pensam em parâmetros para avaliar a qualidade artística de um disco ou de uma canção, nunca pensam em como aquilo bate no corpo, se aquilo é para dançar ou como aquilo arrepiá. Porque punk fura bochecha? Porque heavy metal usa couro? A relação entre música e a coisa orgânica do corpo é uma algo importante. (em Caldeira et alii, 1999)

O autor demonstra um grande interesse pelas realidades físicas desencadeadas a partir da criação artística, do momento em que as informações veiculadas através da linguagem cénica do corpo no palco se associam à informação sonora da música. Os aspetos da performance possuem assim igual importância em relação àqueles permitidos pelos canais linguístico e sonoro e concorrem para estimular uma apreciação mais direta da obra no espetador, algo que se pode reconduzir a uma espécie de assimilação somática da obra de arte. Na fase de criação, Antunes declara dar particular atenção para estes aspetos:

Eu tenho que expressar o que me realiza artisticamente da melhor forma possível. Tento manter um padrão de elaboração no qual me exijo muito. Esse "me exigir" não se refere somente construção formal, mas também um cuidado que visa a emoção do ouvinte. Acho que isso faz parte da competência de uma canção: ser assimilado pela pele, perceber até que ponto aquilo é dançável. (em Caldeira et alii, 1999)

Este processo de (re-)aproximar a linguagem musical da dança, e em geral do corpo, não é algo estranho para Antunes, já que, como ele afirma, "a música, aqui, está apenas cumprindo sua adequação a uma época em que os laços entre os sentidos estão sendo reatados" (Antunes, 2000a: 47).

3.1. O corpo existe e pode ser pego.

Tendo em conta, então, a indissociabilidade física da música, da letra e da performance e voltando à nossa investigação sobre o corpo neste capítulo, uma obra fundamental que nos pode proporcionar um ponto de vista interessante para abordarmos estes aspectos é a trilha, justamente chamada *O Corpo*, realizada por Arnaldo Antunes em 1998 para a representação teatral do grupo de dança belo-horizontino Grupo Corpo⁸³. Esta peça foi criada após o pedido do líder da companhia, Rodrigo Pederneiras, que, a partir da composição de Antunes, elaborou a dança e as coreografias executadas no espectáculo. No espaço de atuação desta peça, assistimos a uma meta-reflexão criativa em volta do objeto-corpo, que ao mesmo tempo é seu argumento e seu protagonista, através da dança. O corpo (dos dançarinos) dança o corpo (tema da trilha), enquanto corpo também é nome da companhia de dança e objeto materializado pela própria performance. Nesta peça, dividida em oito movimentos comunicantes e ininterruptos, Antunes aproveitou material já existente de entre seus poemas e músicas, ao qual acrescentou criações originais, centrando-se no corpo, enquanto matéria-prima da dança, e na sua ligação com a música através dela. As diversas partes da peça, musicais e rítmicas, e físicas, partes do corpo, fundem-se para obter um efeito final de continuidade orgânica ininterrupta entre os diversos momentos sonoros e de dança. A nível musical, misturam-se ritmos tribais com sons modernos e ruídos orgânicos, recriando a imagem de um corpo híbrido entre o organismo e o mecanismo, a meio caminho entre natureza e tecnologia. O oitavo e último movimento da peça é um texto que já tinha sido publicado com o título de “O Corpo”, em 1992 no volume *As Coisas* (Antunes, 1992: 22-23), aqui reproduzido:

⁸³ No site do Grupo Corpo é possível observar um pequeno excerto do espectáculo: grupocorpo.com.br/obras/o-corpo#videos [Acedido em 11/07/2014], algumas fotografias: grupocorpo.com.br/obras/o-corpo#fotos [Acedido em 11/07/2014], bem como ouvir a peça por inteiro, dividida em oito movimentos: grupocorpo.com.br/obras/o-corpo#trilha [Acedido em 11/07/2014].

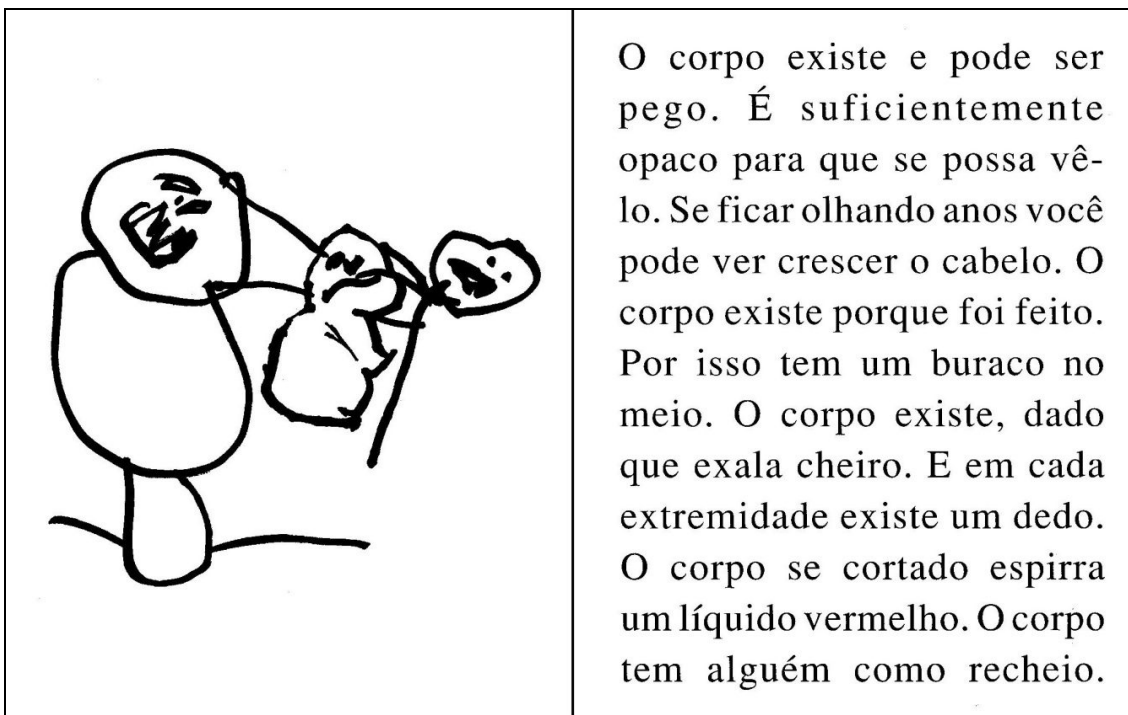


Figura 18 – O corpo (Antunes, 1992: 22-23)

Ao afirmar o aparente truísmo que “o corpo existe e pode ser pego”, Antunes na verdade estabelece um axioma inicial extremamente importante do ponto de vista epistemológico: a existência do indivíduo enquanto ser humano fundamenta-se e ganha valor precisamente a partir da existência do seu corpo, a partir da realidade concreta do corpo humano. *O corpo tem corpo*. É este o ponto de partida que lança a investigação cognitiva que se segue no poema, que se baseia portanto na materialidade do corpo, coisa tangível que pode ser pega e que por isso é dotada de existência real. Logo depois do fundamento tátil da sua existência, aparece o fundamento visivo: o corpo “é suficientemente opaco para que se possa vê-lo”. Como já vimos, o olhar é de entre os sentidos, talvez o mais importante para a poesia de Antunes, que dele então se serve para reafirmar, por meio da visão, a existência do corpo. Tato e visão proporcionam o lugar de existência corpórea material. No verso sucessivo aparece um fator diferente, não imediatamente reconduzível à realidade sensória, pois diz-se: “Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo”. Desta vez, a existência e a percepção do corpo são ditadas pelo fator temporal, medido pela mudança, pelo crescimento – no específico, do cabelo. O tempo é medido pela mudança, pois o mudar das coisas – o crescimento do cabelo – é sinal do passar do tempo e, enquanto o tempo passar o corpo está vivo, existe, pois revela-se a cada instante como corpo em mudança e em crescimento, corpo

vivente. Repare-se, também, no trocadilho presente neste verso, no qual, ao ser declamado, a palavra anos pode ser entendida também como ânus. Esta alusão sutil consegue insinuar no interior do poema toda uma dimensão íntima e carnal – para não dizer lúdica –, que será reforçada pela imagem seguinte do umbigo, o buraco no meio, sem porém apontar diretamente para ela e assim correr o risco de desviar o foco diegético da pesquisa poética. Continuando o poema, lemos: “O corpo existe porque foi feito. Por isso tem um buraco no meio”. A existência do corpo, pois, é também caracterizada pela sua feitura, pelo fato de ter sido gerado. O corpo não é eterno, tem um começo e um termo, coincidindo justamente o primeiro com o momento da sua criação, o instante inaugural em que o material corpóreo foi feito. Atrás da existência do corpo há, portanto, um moto de criação a partir do qual ela é possibilitada e justificada. Este processo criador situa-se inteiramente no plano da realidade material e palpável, no mundo das coisas. Pois, sinal disto é a permanência de um vestígio concreto, físico, qual buraco no meio do corpo. Este buraco, o umbigo, é o rasto físico da ligação do próprio corpo do sujeito a outro corpo que o gerou, é o fantasma invisível do laço visível que uniu o corpo do filho àquele da mãe. De outro lado, a imagem evocada pelo buraco representa o vazio, o nada, aquele ponto de partida inaugural que antecede a existência corpórea, desde o qual ela pode ter começo e vivência. Este buraco representa a origem do corpo, o seu nascimento, e traz a clara evidência de que o corpo não aparece do nada, porque ele tem um ponto em que se fecha – ou se abre – o ponto final do processo de criação ocorrido na barriga da mãe, em que a feitura material do corpo tem o seu termo, e a par(t)ir da qual começa a sua existência individual, como sujeito. Volta-se, com o verso seguinte, à investigação sensória, e sensual, das raízes da existência do corpo humano: “O corpo existe, dado que exala cheiro”. Para além da dimensão tátil e visiva, também temos a dimensão olfativa a testemunhar a existência do corpo. O cheiro demonstra que aquele amontoado de matéria orgânica de que o corpo é formado não é substância inerte, passiva, o corpo vive, exala cheiro, o que faz parte da própria materialidade vivida do ser corpóreo. Esta realidade material viva do corpo possui pela sua natureza pontos fronteiros, extremidades, que funcionam como limite e que permitem o contato com a realidade exterior. Por isso no verso seguinte diz-se: “E em cada extremidade existe um dedo”. Os dedos – reais ou simbólicos – são os pontos de contato com o mundo que o corpo tem e, nesta ótica, cada extremidade, toda a superfície do corpo humano, pode ser considerada como um dedo. Sendo o dedo a parte

do corpo que possui mais sensibilidade tátil, torna-se a parte do corpo que representa a ligação dele com aquilo que está fora, com o mundo. *De dentro para fora, de fora para dentro*. O corpo, pois, não é uma entidade uniforme e homogênea, tem matéria diversa no seu interior. “O corpo se cortado espirra um líquido vermelho”. Assim descrita, esta matéria líquida que espirra do corpo, o sangue, está bem longe de carregar consigo todos os eventuais significados simbólicos que a palavra sangue, no lugar desta descrição, poderia ter. O que há é simplesmente um líquido vermelho, um material contido num outro material. Manifesta-se nesta abordagem pseudocientífica o ponto de vista infantil já analisado, caro à poética arnaldiana, que assim afasta o seu discurso de todas as superestruturas normalmente ligadas à ideia de corpo. Este é focalizado como um objeto e enquanto tal cortado, aberto como uma caixa, numa pulsão exploradora típica da infância, esvaziada das ideias de dor, ferida, morte, ao contrário guiada pela curiosidade de descobrir “o que há lá dentro”, o que há dentro dessa caixa que é o corpo: *alguém*.

O verso final da composição, “O corpo tem alguém como recheio”, está extremamente empregnado de significado, porque, ao seguir todas as descrições de matriz (pséudo)científico-epistemológica anteriores, introduz, no mesmo estilo linguístico, numa linguagem simples e quase infantil, a questão da natureza subjetiva da existência. Repare-se como o atributo da subjetividade é a última coisa que aparece neste poema – tal como no caso observado do poema “As coisas”, no qual o sentido era a propriedades das coisas elencadas que aparecia só no fim da listagem. Numa visão clássica do papel do corpo e da subjetividade, o eu, o “alguém” de que é feita a pessoa, seria o ponto de partida para a existência do indivíduo. Na poética de Antunes, ao contrário, este ponto de partida é, como vimos, ocupado pela existência material do corpo. A subjetividade é de alguma forma um acidente da existência corpórea, uma realidade acessória que está dentro do corpo, mas que não pode ser localizada, uma espécie de “recheio” no aqui do corpo. Esta entidade não se pode reduzir aos vários órgãos, nem sequer ao sangue que, ao cortá-lo, dele espirra. Ao contrário, ela funciona como um halo geral presente no corpo, o alguém, que sim permite que o corpo, esvaziado do seu recheio, não seja objeto inerte, cadáver, mas que ao mesmo tempo é um atributo secundário; o corpo existe porque pode ser tocado, visto, exala cheiro, porque foi feito e, *só no fim*, também porque é corpo de alguém. Esta importante inversão de paradigma proporcionada através deste texto introduz a questão da

corporeidade, terceiro núcleo temático da nossa análise, essencial para a compreensão da obra de Arnaldo Antunes.

A razão epistemológica que faz do corpo um tema fulcral da sua investigação poética, musical e, em geral, artística não tenciona diminuir o valor da experiência racional ou espiritual, mas esforça-se para reconduzir qualquer tipo de experiência, inclusive imaterial, à realidade material do corpo que a torna possível. O aqui do corpo, ao existir e ter alguém como recheio, encarna o pressuposto essencial para a existência humana, que de facto encontra-se a corresponder e coincidir com a matéria do corpo que em si veicula a subjetividade. Boa parte da produção de Antunes sobre o assunto realiza-se, então, a partir da intuição primordial de que fundamentalmente somos corpo e enquanto tal vivemos. Não se quer com isso dizer que este tipo de postura perante o dilema corpo/espírito seja um postulado original de Antunes, nem que ele seja o único autor a enfrentar desta maneira a temática. No âmbito da tradição brasileira, por exemplo, já Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* de 1928 afirmava que: “o espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo” (Andrade, 1970: 15). O nosso intuito aqui é dar conta deste reconhecimento instintivo que se manifesta em muitas das obras de Arnaldo Antunes, nas quais a presença do corpo está ligada a uma constante redescoberta de uma realidade física, anterior à estruturação nela da subjetividade. A postura que se pode intuir através da obra de Antunes é uma inversão do axioma cartesiano *cogito, ergo sum*, já que o pensamento é uma atividade secundária e incidental do ser humano. Todavia, o que se verifica também não é a assunção do *percipio, ergo sum* das escolas materialistas e empiristas, desde Bacon a Hume, fundamentado na percepção sensível, não obstante a importância maior que Antunes lhe reconhece, respeito à actividade cognitiva. A inversão que, no nosso parecer, aqui se verifica vai na direcção da proposta existencialista do *sum, ergo percipio, cogito, ago*⁸⁴, para completá-la numa espécie de: *sou* (corpo), *logo existo* (e logo percebo, e logo penso).

⁸⁴ V. *The Philosophy and Literature of Existentialism* (Barnes, 1968: 45-49).

3.2. A máquina de não fazer nada.

O mundo dos sentidos e da razão são consequências da existência direta do ser enquanto carne, corpo vivo, então é neste aspeto que podemos conjugar a atividade criativa de Arnaldo Antunes, no que diz respeito à reflexão em volta do corpo, com a pesquisa filosófica fenomenológica, especialmente do já citado Maurice Merleau-Ponty, na busca de acesso e descrição de quanto há de originário e pré-reflexivo no percebido e no sensível. Ao mesmo tempo, esta valorização dos aspetos pré-reflexivos da experiência relaciona-se com as questões levantadas em âmbito analítico acerca da não hermenêutica do objeto artístico. Tal como a obra de arte, o ser humano (ser corpóreo) é considerado primeiramente na sua materialidade de objeto e é nela que deve ser individuada a sua realidade existencial. Esta busca, portanto, deve ser atuada no específico da materialidade do corpo vivido e na sua reflexividade carnal, rumo à naturalização da consciência e da subjetividade através do corpo. Em outros termos, o corpo é integralmente lugar do sujeito, que por inteiro cabe nele e “ainda é pouco”, como na famosa música dos Titãs, “O pulso” (Titãs, 1989: faixa#9). Nesta ótica, então, o corpo é um objeto, tal como qualquer outra das coisas do mundo e não escapa à tentativa de visão prismática de Antunes⁸⁵. Um claro exemplo disso é o poema “Pessoa”, publicado no DVD *Nome* (Antunes, 1993: faixa#6)⁸⁶, no qual o ser humano recebe o mesmo tipo de observação multifocada que Antunes reserva para as coisas, jogando entre a materialidade do corpo e a indefinição da subjetividade. Antes mesmo do processo de percepção, é o próprio objeto perceptivo, a máquina do corpo, que se torna o objeto do olhar do artista. A possibilidade de olhar o corpo prismaticamente permite-lhe ser coisas diferentes ao mesmo tempo – pode ser sujeito, pode ser corpo, pode ser conjunto de membros, etc. – e esta possibilidade traz consigo a implicação de que o

⁸⁵ Uma das leituras possíveis do poema gráfico “H2Omem” em *Psia* (Antunes, 1991) (disponível em arnaldoantunes.com.br/upload/bibliografia_1/17_imagem_g.gif [Acedido em 11/07/2014]) poderia ser uma representação da fórmula química do ser humano.

⁸⁶ A transcrição do poema encontra-se na antologia *Como é que chama o nome disso* (Antunes, 2006a: 118). O respetivo vídeo-poema (disponível em [youtube.com/watch?v=0W1LNy12h8Q](https://www.youtube.com/watch?v=0W1LNy12h8Q) [Acedido em 11/07/2014]) é muito interessante porque, no lugar do texto do poema, Antunes pronuncia a categoria gramatical (misturando tipos diferentes de análise) de cada fragmento de texto escrito, enquanto aparece no ecrã. Este recurso sugere diferentes significados, ao evidenciar hiato existente entre o que se pode dizer de uma pessoa e o meio para o fazer, a linguagem e brincando especialmente com os termos “sujeito”, “nome”, “objeto”, que se podem referir tanto às categorias gramaticais como à definição do indivíduo.

corpo em si também pode ser, na sua existência no instante atual, o lugar da coexistência, a simultaneidade de tempos e espaços, já vista no capítulo anterior, em que Antunes insiste.

No rock de “Que te quero” (Antunes, 1996: faixa#7)⁸⁷, do disco *O Silêncio*, assistimos à mesma indeterminação de definição da música “O nome disso”, analisada no primeiro capítulo. No “olho que te quero boca”, “carne que te quero corpo”, “peito que te quero rosto”, descobrimos que o corpo é sempre qualquer outra coisa, através do desejo que o quer sempre diferente. Não passe inobservado que a canção termina com os versos “nome que te quero carne, carne que te quero alma”, numa passagem da dimensão da representação linguística transitando pela materialidade da carne e do corpo, para chegar à dimensão espiritual, ou subjetiva, cujas implicações serão analisadas mais a frente. O que cabe aqui dizer é que a simultaneidade de realidades contrastantes, que naturalmente se manifesta no tempo presente e no “aqui” do corpo, dá vida a um processo de incorporação orgânica da diversidade. No poema “Cápsula caroço”, em *n.d.a.* (Antunes, 2010: 52-55), por exemplo, realidades diferentes concorrem para a formação da realidade sensível do eu, desde partes do corpo até objetos naturais e artificiais, passando de cabeça a chip, glândula, botão, semente, chiclete, parafuso, osso, caco, plástico, numa indefinição que afirma a dificuldade em situar a identidade entre ego e corpo, nos tempos da comunicação mediada pelos recursos tecnológicos. Os objetos são apêndices do corpo, extensões da síntese corpórea e esta subjetividade assim fragmentada pode, então, desaparecer atrás da sua indeterminação. Nos momentos da sua ausência, o sujeito permanece indefinido, enquanto ausência de si mesmo, no vazio de eu=ninguém, como no poema “quem” de *Psia* (Antunes, 1991):

quem?
mim-
guém?

Através dos cortes no pronome ninguém, Antunes sugere o desdobramento das possibilidades de significado, entre ausência e presença da subjetividade, dentro da própria palavra, que contém em si um sujeito, “mim”. Por contraposição surge o pronome inventado “minguém” que representa uma forma de subjetividade esvaziada

⁸⁷ Letra disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=6 [Acedido em 11/07/2014].

do sujeito, ou alguém sem conteúdo. Em vários momentos da sua produção, Antunes enfrenta o tema do esvaziamento da subjetividade, como no caso da canção “Ninguém” (Antunes, 1995: faixa#1)⁸⁸, que dá nome ao disco homónimo, em que se manifesta um processo de subtração e adição de características físicas do sujeito, um movimento oposto àquele observado no poema “Cápsula carço”. Nesta canção, o corpo pode ter língua ou linguagem, pele ou tatuagem, orelha ou brinco, assim como pode ser privado de cabelo ou peruca, dente ou dentadura, perna ou muleta, tanto a realidade corpórea, como os seus substitutos, extensões do corpo. Contudo, com ou sem estas partes, o todo não deixa de ser uma pessoa, indeterminada entre alguém e ninguém⁸⁹. A canção “Fora de si” (Antunes, 1995: faixa#7)⁹⁰, do mesmo disco, trata o tema da loucura, vista como indefinição elusiva da subjetividade, entre dentro e fora do corpo:

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

eu fico um pouco
depois eu saio daqui
eu vai embora
eu fico fora de si

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

No clipe desta música, Antunes assume artisticamente o papel do louco e o incorpora na sua atuação no ecrã ou no palco, multiplicando as possibilidades expressivas da letra através da ligação com a sua ação performativa. Verifica-se nesta

⁸⁸ Letra disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=5 [Acedido em 11/07/2014].

⁸⁹ Antônio Fernandes Júnior, atrás da fragmentação e da indeterminação do sujeito, entrevê algo que podemos definir como o comum denominador da subjetividade individual, quando afirma “compreender a subjetividade como algo indefinido, em processo, não encaminha a discussão para o nada ou para a anulação do sujeito, e não impede o sujeito de se posicionar como ‘pessoa’. Ser uma pessoa é, de uma forma, ser alguém, fragmentada, disperso, mas alguém” (Fernandes Júnior, 2007: 107).

⁹⁰ O clipe da música é disponível no canal YouTube de Arnaldo Antunes, em youtube.com/watch?v=BMfnKFSKytQ [Acedido em 11/07/2014], onde se encontra também uma versão ao vivo, em youtube.com/watch?v=hSLLSLzJWOM [Acedido em 11/07/2014]. Nas duas versões pode-se apreciar a importância da dança para a veiculação inteira da mensagem da música e da sua letra através da incorporação no corpo do artista.

canção um interessante jogo de entrada e saída da subjetividade no e do corpo. A alienação produzida pela condição de loucura manifesta-se através da contínua deslocação do ponto de vista do eu para si mesmo, sendo por isso possível a passagem de “eu fico louco” para “eu fico fora de si” e “eu fica fora de mim”. O sujeito incerto, entre os momentos de sanidade e de loucura, em que vai para fora de si, deixando o corpo, a caixa do eu, oco, sem ninguém em si, representado verbalmente pela oscilação da (não-)concordância entre sujeito e verbo, no espaço de atuação performativa desta música é representado através da instabilidade entre os diferentes estados de “sanidade” e “loucura”, na contínua transformação dos gestos, dos movimentos, da emissão da voz, em passagem repentina de um estado para outro, dentro e fora do sujeito. Neste trilho, insere-se o poema “sem com”, de *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 16), aqui reproduzido:

sem

mim

ando

com

igo

sigo

sem

com

ando

Neste poema a subjetividade é uma propriedade acessória do ser. Eu ando comigo, levo o meu eu subjetivo, mas sem comando, ou seja sem o poder real de controlar o que sou – e onde vou. Neste poema vemos mais uma vez como é importante a fragmentação da sintaxe da frase, já que através deste recurso põe-se em ressaltado tanto a contraposição entre o ter e não ter – com, sem – assim como o movimento – sigo, ando – a aliteração entre as sílabas, possibilitando a criação de significados diferentes a partir dos mesmos sons/grafemas, e também, não última, a fragmentação do eu. Trata-se de uma subjetividade em movimento, um corpo que anda e carrega consigo o eu, qual seu acréscimo. Este corpo enquanto objeto, então, é observado na música

“Engrenagem” (Antunes, 1998: faixa#4)⁹¹, do disco *Um som*, de que aqui reproduzimos a letra:

o oco de fora
o fóssil futuro
o leite da pedra
a reta flexível
o buraco cheio
o fim do meio
o peso do ar
para fazer funcionar
a engrenagem de uma peça só

o aqui do corpo
o tempo todo
a meta-metade
a outra versão da verdade
o aqui do aquilo
o contra-contrário
o ímpar par
para fazer funcionar
a engrenagem de uma peça só

Esta canção apoia-se num complexo jogo de oxímoros e de imagens contrastantes para apontar engenhosamente para o corpo como uma “engrenagem de uma peça só”, uma máquina perfeitamente estruturada e inteira em si, que porém precisa de tudo o que a rodeia para poder funcionar. É a descoberta maravilhada e atenta da essência material e de alguma forma mecânica da existência. O discurso encenado por esta canção entra em ressonância com o da peça “O Corpo”, nas questões relativas ao corpo como mecanismo, uma engrenagem, que porém, ao mesmo tempo, é um organismo, já que é formado por uma peça só, o *continuum* físico-biológico do corpo humano. É também interessante observar a importância que possui a interligação do objeto-corpo com o objeto-mundo em que está envolvido, ligação que oferece outros tipos de leitura desta música, podendo olhar o oxímoro da engrenagem de uma só peça tanto como indicando o corpo em si, bem como o corpo imergido no seu ambiente, ou até mesmo o próprio ambiente, engrenagem-mundo, lembrando um pouco a “máquina do mundo” do poema de Drummond. Esta música, através da união poética dos

⁹¹ Letra e música disponíveis em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php?page=3 [Acedido em 11/07/2014].

contrários, expressa a presença do corpo físico por meio de imagens que ilustram a interligação das coisas da realidade material, para o funcionamento da engrenagem orgânica de uma peça só que é o corpo. Curiosamente, na parte final da canção, Antunes declama versos que não são transcritos na letra publicada no encarte do disco e no site. Trata-se de outros versos oximóricos, como “pálpebras transparentes pra quando piscar”, “cirurgia plástica da alma” e “a máquina de fazer nada não está quebrada”. Este último é particularmente interessante já que, ao tratar o corpo enquanto “máquina de não fazer nada”⁹², liberta-o da necessidade de ter uma função. Trata-se de um elogio do infuncional⁹³, de um corpo sem um fim estabelecido, que apenas existe enquanto coisa, algo que “existe e pode ser pego”. Este corpo-objeto, sem finalidade própria, é alvo do olhar poético de muitas outras composições de Arnaldo Antunes. No livro *Palavra desordem* (Antunes, 2002), por exemplo, encontram-se frequentemente textos que, de maneira concisa e direta, assinalam o cuidado do autor com a dimensão primeiramente corpórea da existência humana (vejam-se os exemplos nas figuras 19-20-21). Estes pequenos *poemas-slogans*, ao apontarem diretamente para a realidade material e física do corpo qual agente da subjetividade, para além de perscrutar as implicações ínsitas na revelação fundamental da existência humana enquanto corpo, inserem no assunto outras questões, como a relação com o corpo, a exploração dos sentidos, o crescimento e a sexualidade. Um texto qual “o corpo é para ser usado”, na figura 19, lido à luz destas

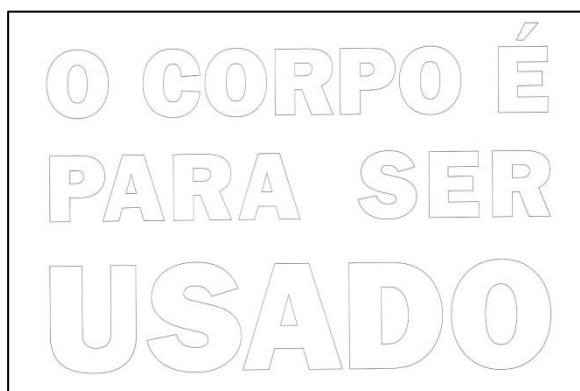


Figura 19 – Antunes, 2002: s/p

⁹² A imagem da máquina de não fazer nada está presente na poesia de Manoel de Barros. Vejam-se o aparelho de ser inútil, do *Guardador de Águas* (Barros, 1989) ou a máquina de chilrear de *Gramática expositiva do chão* (Barros, 1966), ou em geral a sua visão da poesia como inutensílio e do poeta como ser inútil.

⁹³ V. *Elogio dell'infunzionale* (Ponzio, 2004).



Figura 20 – Antunes, 2002: s/p

considerações, põe em questão a nossa relação com a realidade corporal e convida a repensá-la. Sendo o corpo o agente da subjetividade, aponta-se para a necessidade de não ter uma relação remissiva com ele, isto é, com a nossa humanidade. Todavia, sendo o corpo privado de uma função específica, ele não tem que ser usado para fazer algo. É

o uso em si que lhe dá valor, independentemente da finalidade. O corpo é para ser usado como um objeto, mas ao mesmo tempo não é um objeto qualquer, é um objeto subjetivo, um corpo animado e, enquanto tal, é um objeto que cresce, em contínuo movimento. No poema “o corpo não cresce porque quer”, na figura 20, observamos como o crescimento é desligado do elemento da vontade. O corpo cresce – e vive – por necessidade própria, sem que nisto exista alguma forma de vontade, ou finalidade. O corpo vivo age independentemente da vontade, crescendo sem precisar do fator consciente ou voluntário⁹⁴. No conjunto de observações da materialidade do corpo feitas por Antunes, insere-se também o questionamento da esfera sexual. A sexualidade, no poema na figura 21, torna-se uma forma de (não-)especificidade corporal: ter corpo, corpo sexuado, faz parte da natureza mais fundamental do ser humano. Esta condição necessária nos une e nos acomuna, já que todas as pessoas têm corpo, masculino ou feminino que seja. A partir desta pequena descoberta do óbvio, (que pode ser um bom exemplo de quanto afirmado no capítulo anterior acerca do estranhamento que se produz ao lançar um olhar poético para uma realidade aparentemente banal) transforma-se o ponto de vista do sujeito em

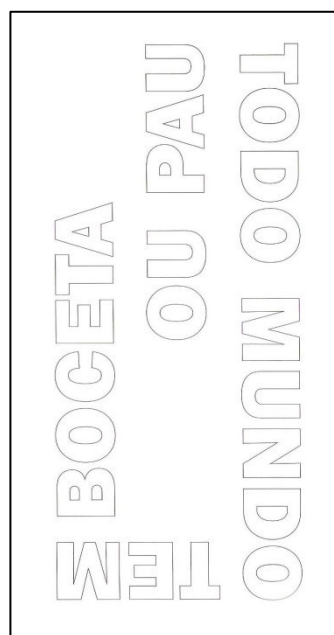


Figura 21 – Antunes, 2002: s/p

⁹⁴ Já em outros poemas Antunes enfrentou o tema da não voluntariedade da vontade e do desejo, como o poema “Querer” em *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 26-38) e o tema do crescimento, visto como descabimento de si, superação dos limites, na canção “Cabimento”, no disco *Saiba* (Antunes, 2004: faixa#5) ou no poema “cabelo cresce” de *Tudos* (Antunes, 1990).

relação ao outro que, assim considerado, torna-se menos outro, pois encontra-se necessária e inevitavelmente acomodado com o sujeito – comigo – pela sua mesma natureza de ser humano sexualmente polarizado. O corpo, então, manifesta-se como um todo único funcional-sexual, sem uma finalidade específica, mas inteiramente funcional à vida, que se expressa de forma sexuada. Se considerarmos uma outra frase-poema de *Palavra Desordem*, “o sexo regenera o cérebro”, vemos que a natureza sexuada do ser humano possui outras implicações, já que a componente material-corporal influi sobre a componente intelectual-cognitiva da vida. As funções do corpo não podem ser separadas, estão ligadas dentro do mesmo espaço-subjetividade que identifica o corpo com o sujeito. Esta situação é mostrada também num poema de *n.d.a.*, “ela e você” (Antunes, 2010: 63), que contrapõe a natureza física e abrupta da esfera sexual, representada por “ela”, à sua estruturação dentro de um molde racional, que tenta suavizar, através de eufemismos o seu choque com os valores sociais ou espirituais, o “você” do poema. Esta contraposição é resumível através do terceiro verso do poema, “você faz amor / ela fode”, mas é no fim exposta e derrubada em toda a sua artificialidade nos últimos dois versos, que dizem: “você a alma falsa fora e ela / dentro do seu corpo verdadeiro”. A aceitação do corpo, das suas funções (inclusive sexuais), permite estar inteiramente dentro dele, enquanto a sua negação em prol de algum conceito abstrato de alma, na verdade acaba por ser uma estruturação errónea que empurra o sujeito por fora de si mesmo. Vemos, ainda, o poema “Nu”, no livro *Tudos* (Antunes, 1990), no qual o olhar do poeta paira mais uma vez sobre o corpo, com foco no pormenor do umbigo:

Só eu
nu
com meu
um
bigo
un
ido a
um ún
ico
nun
ca

Este poema aponta mais uma vez para a realidade material do ser, do eu, como sujeito feito de carne – umbigo – mas também ao mesmo tempo ligado – unido – a uma

realidade não corporal, única e pessoal para cada indivíduo humano – único – e contemporaneamente irrealizável e irrealizada – nunca. Não deixando de sublinharmos novamente a presença da imagem do umbigo, que carrega as ideias, especulares àquelas do primeiro poema analisado, da ligação com o corpo da mãe, da origem, do nascimento, somos obrigados a perguntarmo-nos o que será este “único nunca”, esta realidade individual e intransmissível que está ligada à matéria do corpo, mas que a ela não é única e diretamente reconduzível.

3.3. Superficialma.

Considerando que, como já vimos, o corpo na produção artística de Arnaldo Antunes representa o veículo da existência, enquanto objeto material da realidade concreta, ao mesmo tempo, porém, ele possui a função de lugar imaterial da subjetividade. A subjetividade, a consciência, o “alguém” que constitui o recheio do ser humano, enfim todas aquelas propriedades não exatamente concretas e físicas peculiares do corpo humano representam a realidade única e individual no corpo contida e a ele correspondente, o Eu. O corpo máquina formado pela soma de células, músculos, tecidos, órgãos espelha-se no outro corpo, o corpo do indivíduo, agente da subjetividade, dos pensamentos, da consciência, da alma. Dito em outras palavras, corpo-objeto e corpo-sujeito. Para Antunes estas duas dimensões complementares fundem-se numa única, que vê portanto no corpo o lugar de atuação tanto da dimensão física, justamente corporal, tanto da outra dimensão, a espiritual ou subjetiva, aquela que normalmente costumamos ver como incorpórea. Corpo-objeto e corpo-sujeito *são* a mesma coisa. Pois, à diferença de uma ótica mais tradicional, que veria a oposição da dimensão do corpo como carne, veículo exclusivamente terreno, contra uma outra dimensão espiritual, lugar da alma, do sentimento ou até só do pensamento, para Antunes estas duas dimensões fundem-se numa única, que portanto tem inevitavelmente lugar no corpo, veículo de atuação tanto da dimensão física, justamente corporal, tanto como da outra dimensão, a espiritual, aquela que normalmente costumamos ver como

incorpórea, mas que na verdade não se distingue da outra. Observe-se a letra da canção “Alma”, interpretada por Zélia Duncan no álbum *Sortimento* (Duncan, 2001: faixa#2)⁹⁵:

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

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

Alma, isso do medo se acalma
Isso de sede se aplaca
Todo pesar não existe

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

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

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

Na letra desta música deparamos com a abordagem bastante insólita de Antunes em relação à materialidade das manifestações corpóreas. A alma enquadra-se como uma destas manifestações já que, à maneira de um objeto concreto, pode-se tocar, é algo visível, dotado de epiderme, consistência e superfície⁹⁶. Desta maneira ultrapassa-se a

⁹⁵ O clipe vídeo está disponível no canal YouTube de Zélia Duncan: [youtube.com/watch?v=CkmlbjJr1n0](https://www.youtube.com/watch?v=CkmlbjJr1n0) [Acedido em 11/07/2014]. A canção foi recentemente gravada também por Arnaldo Antunes no DVD *A_AA – Acústico MTV* (Antunes, 2012: faixa#8).

⁹⁶ Afirmo Fernandes Júnior que “a letra dessa canção apresenta elementos muito peculiares aos textos de Arnaldo Antunes, principalmente, ao tratamento de ‘concretude’ dado a um determinado tema (alma),

visão maniqueísta da divisão entre corpo e alma, para rejuntar as duas vertentes daquilo que é na verdade a mesma coisa, o corpo almadado, a *anima corporis*, a alma é o corpo. Também aqui entra a filosofia de Merleau-Ponty, para quem “o homem não se distingue como corpo ou alma, mas vive uma experiência integrada do corpo habitual” (Sombra, 2006: 124). Em Antunes assiste-se ao movimento da alma que pousa na superfície da materialidade. Nesta canção declara-se, de forma direta, a convicção de que não é preciso racionalizar, pensar, analisar, “fica-se bem sem razão” é suficiente apenas viver a superficialidade natural das coisas, superficialidade vista num sentido positivo, não como falta de aprofundamento, mas como ligeireza que consente de experienciar e saborear a vida sem superestruturas. É na superfície que se desenvolve a experiência humana sensível, ao contrário a profundidade é quase fruto de uma crença: como nas águas, o que realmente existe e pode ser observado é a superfície lisa e exterior, enquanto a alma é um reflexo da subjetividade corpórea, ela sai do seu recipiente para ficar do lado de fora, superficialma. O contextual deslize, então, da importância das coisas rumo à superfície produz um efeito apaziguador, a necessidade assustadora de ter que dar um sentido às coisas, de analisá-las, de cavar para descer nas profundezas, deixa espaço ao flutuar livre da alma, coisa entre as coisas, leve e simples, superficial e plácida⁹⁷. Uma reflexão sobre a dimensão física da alma está presente também na canção “A alma e a matéria”, parceria com Marisa Monte e por ela gravada no álbum *Universo ao meu redor* (Monte, 2006: faixa#9)⁹⁸. Esta música começa por afirmar um ponto de vista científico (ou pseudo-científico) para a observação da natureza, com o verso inicial “procuro nas coisas vagas ciência” e continua com uma sequência de

fugindo ao que poderia ser visto como transcendental ou místico. [...] Essa noção de ‘concretude’ pode ser vista como um traço de escritura de Arnaldo Antunes que, no curso de sua obra, procura interpretar determinado tema ou assunto na sua materialidade enquanto coisa, sem excessos líricos e/ou subjetivos” (Fernandes Júnior, 2007: 127).

⁹⁷ Ainda na análise de Antônio Fernandes Júnior sobre esta canção, destaca-se a valorização da experiência superficial como essencial: “repousa, na letra da canção, um certo procedimento de apreensão do elemento “alma” a partir da recusa de captá-la como essência, transcendência ou profundidade. Trata-se de uma estratégia de conhecimento de superfície (tato), ‘daqui do lado de fora’, fora do sujeito. A alma e os sujeitos sofrem um desdobramento da essência para a superfície, que, de alguma maneira, associa-se à frase ‘o mais profundo é a pele’, de Paul Valéry, citada por Deleuze” (Fernandes Júnior, 2007: 129).

⁹⁸ Letra disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php [Acedido em 11/07/2014].

imagens retiradas da apreciação do lado material de manifestações sensíveis ou emocionais, como “eu movo dezenas de músculos para sorrir”, ou “na pele braile pra ler na superfície de mim”, no qual se põe atenção ainda para o valor da realidade superficial. A música termina com “a alma aproveita pra ser a matéria e viver”, remarcando assim a indivisibilidade de alma e matéria para que haja experiência vivida, uma através da outra. As considerações sugeridas por estas canções entram em ressonância também com alguns dos poemas de *Palavra Desordem*, especialmente com o “superficialma”, na figura 22. Trata-se de um poema-palavra – em que se mostra toda a habilidade de condensação poética de Antunes, capaz de expressar um conjunto de conceitos tão abrangentes através de apenas um termo, cunhado pela fusão de outros dois – no qual afirma-se instantaneamente que a alma se encontra na superfície, ou seja, que na verdade não existe diferença entre a realidade profunda – a alma – e aquela exterior e visível – a superfície⁹⁹. Consequentemente, a relação entre percepção superficial e razão profunda é posta em questão num outro poema do mesmo volume, “pele viva à flor da carne”, no qual, ao reutilizar a expressão à flor da pele, esta é revirada mudando-lhe completamente o significado. Pois, graças a esta inversão aparentemente simples, põe-se em questão a perspetiva comum de que a vida verdadeira, o “sentido” das coisas, encontra-se na interioridade, nas profundezas, na carne. Ao contrário, diz o poema, a vida está na pele, na superfície, e não na carne, e é através dela, da superfície, que se manifesta, apontando assim para a questão da proeminência do valor superficial e imediato da realidade, de uma realidade que possui significado e sentido por si só, apenas intuídos, e livre da necessidade da busca de um qualquer sentido profundo nela.

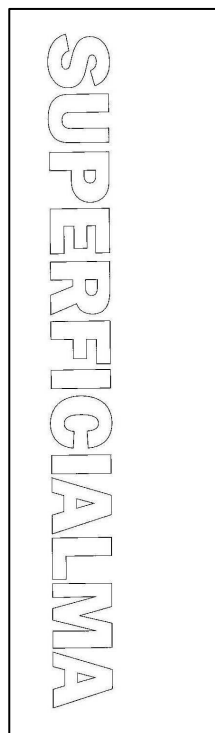


Figura 22 –
Antunes, 2002: s/p

Ora, a partir desta dupla natureza do ser humano – alma *versus* superfície – nos perguntamos como esta natureza se relaciona com a realidade exterior, como é que chegamos àquilo que nos rodeia, às coisas do mundo, e como elas podem chegar até nós? Pois, a resposta banal a estas perguntas fundamentais é através do corpo. Sendo o

⁹⁹ A questão da ligação entre superfície e profundidade, que de facto corresponde àquela entre forma e conteúdo, é problematizada e subvertida de uma forma interessante também no verso “a casca está por dentro do recheio”, da canção “Um quilo” no disco *Iê Iê Iê* (Antunes, 2009: faixa#9).

corpo o único meio de percepção imediata (isto é, direta e instantânea) da realidade de que dispomos, disto resulta que a experiência sensível (a percepção) necessariamente antecede a experiência intelectual (a cognição) da realidade. O corpo, como vimos, permite a percepção dos objetos, mas é ele próprio um objeto, feito de matéria, de células. É só a partir desta substância concreta que vem o sujeito, na medida em que o corpo-



Figura 23 – Antunes, 2002: s/p

objeto precede e possibilita o corpo-sujeito. Aquilo que pensa, aquilo que age, aquilo que goza em nós é o próprio animal, antes disto é a própria substância concreta, os órgãos, os tecidos, as células, as partículas, os átomos. A subjetividade, portanto, pode ser encarada como objeto material. Antunes insiste no valor da experiência sensível, podemos dizer superficial, enquanto precedente ao racional, sugerindo que os sentimentos estão nos sentidos, em outro poema de *Palavra Desordem*, “sensação com sentimento dentro”.

Se é verdade que a realidade sentimental está dentro da realidade sensória, que a carrega e possibilita, também é verdade que as duas acabam por misturar-se e tornar-se inseparáveis: “são categorias que estão o tempo todo em diálogo: você sente pensando, você pensa sentindo.” (Antunes em Calixto et alii, 2010: 298). Não se pode, então, dividir completamente estas duas categorias de conhecimento, porque existe uma componente mental no sentimento, e vice-versa. Antunes expressa esta convenção de forma original no poema reproduzido na figura 23. Ao cortar desta forma o advérbio “sentimentalmente”, Antunes põe em resalto numerosas questões. A mais óbvia é que o raciocínio, o mental, mesmo contra a aparência comum, está sempre presente nas manifestações sentimentais. Também, porém, os sentidos, com o primeiro corte da palavra que para eles remanda, e também o corpo, porque, não esqueçamos, a mente é cabeça, é corpo. Se considerarmos, enfim, o último corte, ”mente”, como um verbo, o poema entra em jogo intertextual com outro do mesmo volume, “a mente mente”. O racional mente, é enganador, diz este, mas também o sentimental mente, não é uma forma inteiramente confiável de conhecimento. Uma via de acesso mais direta ao mundo é então o sensível. Para percebermos melhor o posicionamento de Antunes

relativamente a esta questão, podemos observar como ela é abordada na canção “Consciência” (Antunes, 1995: faixa#2), publicada no álbum *Ninguém*, cuja letra é reproduzida em baixo:

tire a mão da consciência e meta
no cabaço da cabeça
tire a mão da consciência e ponha
no buraco da vergonha
tire a mão e ponha o corpo todo no corpo da consciência
ponha ouvido orelha língua boca na cara da consciência
e umbigo na barriga dela
ponha olhos no colírio dela
ponha tripas na barriga
ponha olhos nos óculos dela

o cabelo o pelo a pele a perna o braço a carne o sangue pensa
a madeira o nervo a unha a terra a água o leite o peito pensa
o plástico o fogo o estômago o aço o osso o coração o cigarro o chiclete
o pano o papel a coluna a vértebra o músculo o vidro o fígado o cágado
a pedra pensa

tire a mão da consciência e meta a mão na consistência

tire a mão da consciência e meta
no cabaço da cabeça
tire a mão da consciência e ponha
na cabeça da vergonha
tire a mão da consciência e meta no cabaço da cabeça
ponha oxigênio e gás carbônico no ar da consciência
e comida na barriga dela
ponha olhos nas lágrimas dela
e ossos por dentro da carne, carne por dentro da pele dela.

tire a mão da consciência e meta a mão na consistência

Nesta música convida-se de certa forma a pôr de lado o cuidado com a realidade dita espiritual – consciência – para focar na experiência material – consistência. A consciência tem corpo, que corresponde inteiramente ao nosso corpo e é através dele que temos consciência do mundo. Em oposição à praxis comum de localizar o pensamento no cérebro, esse é deslocado para o corpo inteiro, cada parte do corpo, cada órgão, tecido, músculo, participa do processo cognitivo-elucubrativo – cabelo pensa, osso pensa, sangue, nervo pensa. Ainda uma vez as palavras poéticas de Antunes situam-se indiretamente em paralelo com a filosofia de Merleau-Ponty, já que também

para o filósofo francês a consciência encontra-se dispersa e deslocizada na totalidade do corpo: “a consciência do corpo invade o corpo, a alma se espalha em todas as suas partes, o comportamento extravasa seu setor central” (Merleau-Ponty, 1999: 114). Não só o corpo inteiro, mas também os objetos, os animais, as coisas e os materiais pensam: água, pedra, aço, pano, cágado, papel pensam. O ambiente frequentado pela consciência é o mesmo do corpo, o seu ar também tem gás carbônico e oxigênio, a consciência, tal como o corpo precisa de se alimentar, tem lágrimas, carne, osso e pele. A consciência é o corpo, tal como a alma, nada é separado, tudo é um *continuum* interligado e unitário. Esta canção propõe uma mudança de perspectiva importante ao espalhar o pensamento e a consciência no corpo por inteiro e nas coisas que o rodeiam. Desta forma, a consciência é vista como algo de material, então os poemas e as canções de Antunes têm precisamente este intuito de subverter a visão de uma consciência imaterial, desligada da realidade sensível, contrapondo a essa a primariedade da materialidade das coisas, sendo o corpo uma delas. A leitura do poema “Um fio”, no livro *n.d.a.* (Antunes, 2010: 176) nos permite observar o abismo existente, no ver de Antunes, entre a realidade material e a sua conceitualização, o pensamento:

Um fio do seu cabelo está na minha cabeça
e não há nada que faça
com que isso
desaconteça.

Um fio do meu cabelo está na sua
e não há nada
que o substitua.

Nem o sol,
nem a lua.

Nem a luz do pensamento mais intenso
que você pense
que eu penso.

Uma coisa aparentemente tão ínfima, como a presença de um fio de cabelo da outra pessoa, o contato físico com ela, possui uma importância enorme, se comparada com outros planos imateriais de realidade, por ser ligada ao universo sensível. A presença do cabelo, do corpo do outro, é um facto real e inquestionável, enquanto o

pensamento da coisa já é um fantasma, por tão intenso que possa ser, nunca deixará de ser algo insondável, uma ilusão.

3.4. Corpo de outro, outro no corpo.

É na materialidade que Antunes insiste, como forma de conhecimento e de relacionamento com a alteridade do mundo e dos outros. Se esta materialidade do corpo é o ponto de partida para qualquer forma de conhecimento, em nenhum momento, porém, a importância da experiência cognitivo-perceptiva é negada por Antunes. É ainda graças ao auxílio da filosofia de Merleau-Ponty que podemos afirmar que:

É a vida perceptiva do meu corpo quem sustenta aqui e garante a explicação perceptiva e, longe de ser, ela própria, reconhecimento das relações intramundanas ou intersubjetivas entre meu corpo e as coisas exteriores, está pressuposta em toda noção de objeto, sendo ela que realiza a abertura primeira para o mundo. (Merleau-Ponty, 2007: 46)

Ao final das contas, então, aquilo que se tenta nesta dissertação observar na obra de Antunes, através do enfoque da fenomenologia merleau-pontiana, é precisamente a superação dos limites físicos através da experiência da realidade exterior sensível (da percepção) e intelectual (da cognição) através da conjugação destas duas vertentes da realidade humana uma na outra e como partes integrantes uma da outra, no espaço material do corpo. A realidade última do ser humano, então, de alguma forma sintetiza a realidade material do corpo-objeto passível do olhar científico e a sua subjetivação através de um ego individual e imaterial. O resultado desta síntese será um corpo subjetivo, a realidade material efetivamente vivida e lugar de manifestação do contato perceptivo e cognitivo com a realidade exterior. Trata-se de um corpo vivo, consciente e reconhecível enquanto agente expressivo da subjetividade. A consciência deste corpo, como vimos, não se situa num lugar específico dentro dele, espalhar-se-á indistintamente na sua realidade material, qual instrumento de uma vida psíquica e somática. Este corpo, portanto, poderá ser um corpo plenamente significativo através da sua atividade, da linguagem, da gestualidade, da sexualidade, numa existência ambígua e irreduzível à sua simples realidade material, mas ao mesmo tempo anterior à sua

atividade reflexiva e representativa. Nesta assunção da subjetividade corpórea do ser humano, para além de ela ser uma conjugação de ser sensível e ser racional, há uma outra implicação que não pode deixar de transparecer na nossa análise. Pois, tanto no quadro filosófico de Merleau-Ponty, tanto na obra artística de Arnaldo Antunes, a subjetividade é o resultado relacional do ser com o seu ambiente e com o ser do outro. O filósofo francês afirma:

Se, refletindo na essência da subjetividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha existência como subjetividade é uma e a mesma que minha existência como corpo e com a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui. (Merleau-Ponty, 1999: 57)

O corpo-sujeito não é separável do mundo em que se encontra a viver, como do resto fica claro, devido à insistência na experiência da percepção. O corpo, então, sai de si mesmo para viver, tanto nas extensões extracorpóreas que lhe permitem a vida, situada no mundo a ele exterior, tanto em tudo o que a partir deste corpo sai e é originado: A vida está naquilo que transborda do corpo humano, como vemos no poema “Transborda” de *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 72-73)¹⁰⁰, na figura 24:

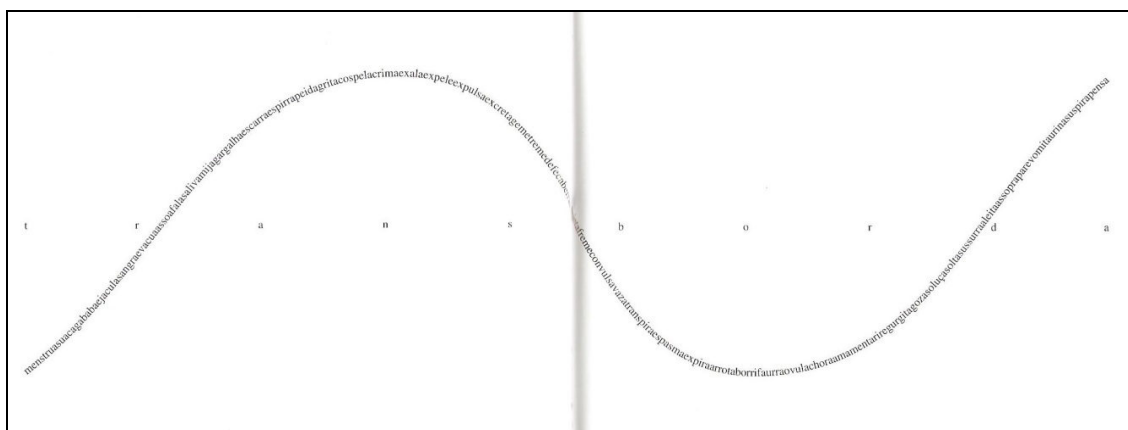


Figura 24 – “Transborda” (Antunes, 1997: 72-73)

Neste poema assistimos a uma sequência ininterrupta de verbos na terceira pessoa singular, que representam coisas que transbordam do ser humano, desde suor, saliva, lágrimas até fala, risadas, sussurros. As excreções e secreções do corpo,

¹⁰⁰ No CD que acompanha o livro é disponível uma leitura do poema feita pelo próprio autor.

substância material, situam-se em paralelo com as “excreções” imateriais dele, as palavras, os gemidos, os pensamentos produzidos pelo corpo humano. Tudo isso é as suas excedências, matéria que transborda dele. O ser humano é feito tanto de carne como de pensamento, e um não é menos importante do outro, os dois participam do mesmo sopro vital. A vida do homem, pode-se dizer, é o que transborda dele. A subjetividade, assim, constrói-se através do contato com o outro, como revelam, entre os muitos exemplos possíveis, os poemas “tu do eu” e “yo soy you” (Antunes, 2010: 42-43), do livro *n.d.a.*, que aparecem um ao lado do outro e que são reproduzidos na figura 25:

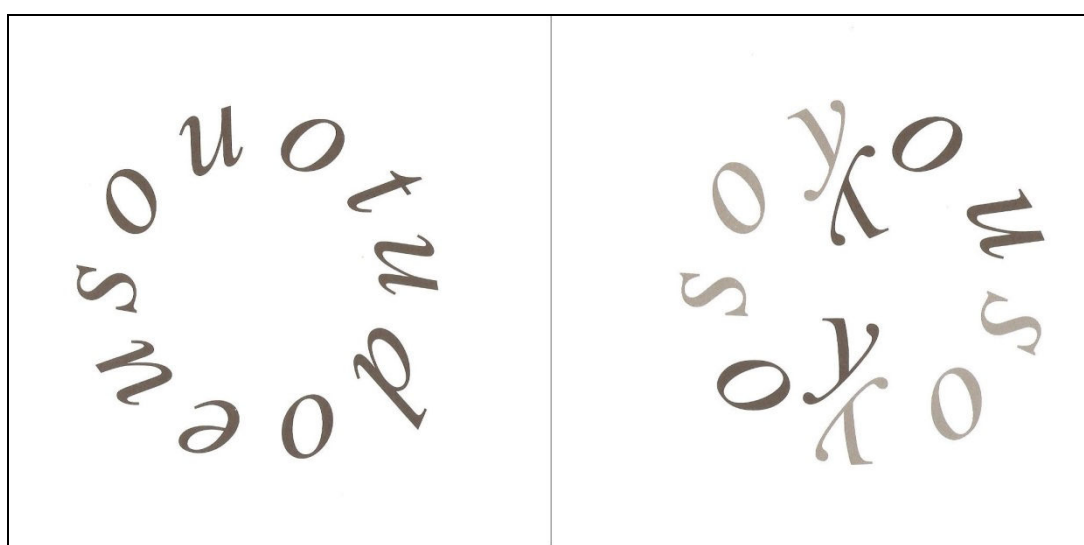


Figura 25 – “eu sou tu” e “yo soy you” (Antunes, 2010: 42-43)

Nestes poemas Antunes aproveita o espaço gráfico da página para produzir sugestões de significados diferentes. No primeiro, entre as possíveis leituras, destacamos a contraposição entre a leitura cíclica de “sou o tu do eu” e a outra possível “eu sou o tudo”. Ambas sublinham a formação partilhada da subjetividade, de um lado mostrando a alteridade do eu em relação ao eu do outro, e do outro lado destacando a inserção do sujeito dentro do seu *umwelt*, até se identificar completamente com toda a realidade em volta. No segundo poema, que aparentemente diz a mesma coisa, chega-se a identificação do eu com o outro¹⁰¹, no “yo soy you” em que entram em jogo as

¹⁰¹ Confrontem-se estes poemas com o verso da canção “Cara” em *A curva da cintura* (Antunes, Scandurra, Diabaté, 2011: faixa#2) que diz “há um cara na minha cara”, e também com outros poemas de *n.d.a.* “eutro” (Antunes, 2010: 13) e “por mim” (Antunes, 2010: 80) em que a subjetividade é sempre algo que oscila entre o eu e o outro, “talvez ali ou além alguém seja eu por mim”.

implicações trazidas pela barreira linguística: para além da oscilação já vista entre o eu e o tu, pode-se também ser outro através de outro idioma. A partir deste eu fragmentando e indefinido, então, a experiência do conhecimento ultrapassa a contraposição entre a percepção superficial e a razão profunda. Para chegar às coisas, estas duas modalidades dão-se em conjunto numa forma de *experiência relacional* da matéria do corpo com mundo em sua volta. No poema “O amor” de *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 42), Antunes questiona o lugar onde reside esta experiência – no específico sentimental, do amor – já que ela se encontra disseminada no corpo, sem que se possa situar em nenhuma sua parte, tomada isoladamente:

Pego em seu pé
– é só um pé.

Pego em sua mão
– é sua mão.

Pego em seus cabelos
– são só cabelos.

Aqui tudo é
aquilo que é.

Onde mora
o amor?

Vemos aqui que não há uma parte do corpo em que especificamente se manifestem os sentimentos. Sendo ele feito de carne, osso, músculos, órgãos, células, moléculas, átomos, o surgimento do sentimento deveria poder ser individuado nos processos, nas reações químicas através dos quais pensamos, amamos, vivemos. Entretanto, não se pode reduzir a experiência vivida simplesmente à realidade material que é apenas “aquilo que é”. É por isso que, ao pegarmos cada parte do corpo singularmente, até coração e cérebro não são mais de que pedaços de matéria orgânica, não explicam por completo qual é a matéria da vida. O corpo, como vimos, é uma máquina mas, através das mesmas “engrenagens” de que é formado, revela-se algo nele de diferente, algo que tem sentimentos, pensamentos, vida, manifestação de uma outra

realidade, que a ele se deve reconduzir, mas que de alguma forma lhe escapa. Também o corpo da amada é só um corpo, como muitos outros – pés, mãos, cabelos. O que é que faz com que este se diferencie dos demais e seja investido qual objeto do amor? Entretanto, permanece o mistério. Aquilo que nos torna, porém, de alguma forma iguais e nos acomuna é a existência material, por meio do corpo, à qual a natureza humana não se pode limitar, mas a partir da qual se torna possível. Então o poema “Humano”, de *n.d.a.* (Antunes, 2010: 193), que é introduzido por uma epígrafe que cita o verso de Antônio Risério, “O humano é o engano do humano”, pode resumir esta conjunção de realidades:

tutano no osso
miolo no crânio
berro no bolso
bala no cano
carne no aço
sangue no pano
planta o caroço
humano
no mano

Podemos concluir este capítulo dizendo que tudo o que há no corpo de material é humano, tanto a carne, como o aço das suas extensões, assim como tudo aquilo que dele transborda, do berro ao sangue. Esta humanidade fundamental encontra-se nas coisas materiais de que o sujeito é formado e a partir das quais existe, mas também se encontra no “mano”, no outro que, antes de ser uma entidade diferente, é primeiramente um irmão. A poesia de Arnaldo Antunes, ao insistir na materialidade do corpo, encontra nela a sintetização da universalidade da humanidade do homem, entendida como partilha com o outro e reconhecimento da sua existência como ser humano dentro do seu meio ambiente mundo.

Conclusão

THE AND¹⁰²

A tentativa aqui apresentada de realizar uma visão de conjunto da materialidade da e na obra de Arnaldo Antunes levou-nos a enfrentar um corpo a corpo com a realidade física de seus poemas e músicas, encarados enquanto objetos artísticos. Portanto, o tipo de olhar proposto na nossa análise tentou situar-se o mais próximo possível da materialidade da obra para valorizar os seus aspetos melhor acessíveis através de uma postura mais percetiva do que explicativa. A nossa observação deste material artístico, de consequência, delineou um percurso, guiado pelas próprias obras, que conduziu a uma exploração das áreas temáticas dentro das quais a obra de Arnaldo Antunes se movimenta e se atesta.

Ao longo deste estudo tivemos maneira de observar como a palavra é o ponto de partida para todo o fazer poético de Antunes e que, independentemente do tipo de linguagem artística escolhida – seja música, poema, vídeo, caligrafia – é o próprio trabalho com os aspetos formais da linguagem que identifica o objeto poético e transforma a palavra em poesia. Esta palavra poética enquanto objeto em si possui uma série de propriedades materiais que lhe permitem significar diretamente através do seu formato e Antunes, ao apropriar-se do lema FORMA=CONTEÚDO, tenta demonstrar de que maneira isto pode acontecer. Foi, portanto, fundamental percebermos a importância da adequação da palavra à coisa dita e de como os aspetos não expressamente verbais da manifestação linguística concorrem para a produção de significado poético, já que no âmbito poético a expressão torna-se uma realidade integral cujas partes são inseparáveis. Antunes propõe também um questionamento poético da capacidade da linguagem de se identificar com a realidade exterior e por isso a sua obra desdobra-se continuamente na tentativa de ilustrar a impossibilidade de alcançar uma identificação plena entre o nome e a coisa. Este questionamento é realizado através do uso de múltiplos recursos produtivos e através da indefinição de géneros e estilos no delinear-se de uma obra de arte híbrida. Ao mesmo tempo, a poesia de Antunes tenta explorar ao máximo os limites da linguagem e as suas potencialidades,

¹⁰² “the and” em *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Antunes, 1997: 47).

através de recursos tipográficos, icônicos e caligráficos e por meio da fragmentação do corpo da palavra e da resignificação das suas partes, enquanto material vivo e pulsante.

Ao mesmo tempo, tivemos maneira de relatar o esforço de Antunes em relacionar a sua poesia com a realidade material das coisas do mundo. A sua tentativa de apreensão dessa realidade é primeiramente sensória, baseada no exercício das capacidades perceptivas, muito antes que num trabalho de avaliação intelectual das coisas. Dentro da experiência sinestética proposta, a visão destaca-se como o principal dos sentidos já que, ao permitir um reconhecimento direto e inegável da existência da coisa, proporciona uma forma de percepção sensível anterior à sua explicação racional. A poesia de Antunes, portanto, concentra-se na tentativa de observação das coisas de forma prismática, a partir de muitos pontos diferentes para procurar uma inalcançável definição total do objeto. Vimos, também, como o olhar que Antunes reserva para as coisas é, de alguma forma, mutuado das ciências. O autor aproveita o tom rigoroso e preciso do discurso científico para subvertê-lo através da contaminação com o discurso infantil. Ao brincar com a linguagem e assumir o ponto de vista da criança, na poesia de Antunes brotam associações de ideias e olhares incomuns, através dos quais o autor parece propor uma forma de materialismo lúdico, baseado na forma inocente com que a criança olha para o mundo. O objetivo deste procedimento é lançar um olhar virgem e desautomatizado sobre o mundo e, ao contemplar desta forma coisas aparentemente banais e desgastadas pela quotidianidade, criar estranhamento no espectador, veiculado através da poesia. No exame da observação de Antunes das coisas do mundo, vimos também como elas são consideradas justamente inseparáveis do mundo em que se encontram a ocorrer. Não é possível isolar a “coisa em si”, desligada do seu contexto e da possibilidade de relacionar-se com outras coisas. A ocorrência deste relacionamento dar-se-á necessariamente no espaço-tempo presente, o aqui e agora das coisas e na sua ocorrência simultânea e, ao mesmo tempo, na sua indeterminação estrutural de coisas movediças e inominadas, impossíveis de se definir completamente, coisas que não fixam.

Nesta apreciação material da experiência do mundo vimos, também, que um dos objetos imergidos nesta realidade indistinta é o próprio corpo humano. Esta materialidade corpórea é particularmente importante enquanto encarna o fundamento da existência humana, a experiência material do ser, anterior à concepção da sua identidade subjetiva. O corpo é visto, então, como uma engrenagem, uma máquina sem uma

finalidade específica em si, e é esta máquina perfeita na sua inutilidade que constitui o veículo do ser no mundo. A subjetividade, pelo contrário, é uma emanção do corpo e só através dele pode manifestar-se. Os conceitos de subjetividade e de alma são considerados algo material, realidades concretas identificadas com a totalidade do corpo e que se manifestam primeiramente na sua superfície sensível e nos pontos de contato com o mundo exterior. Esta forma de subjetividade material assim estruturada resulta da interação do corpo com todo o mundo à sua volta e com os corpos-objetos sensíveis dos outros, numa interligação inseparável de materialidades conjuntas.

Ao focarmos a nossa análise na observação da materialidade, temos consciência do interesse que poderia ter uma investigação detalhada dos aspetos formais e materiais assumidos pelos objetos artísticos estudados. Todavia, preferiu-se privilegiar um olhar mais abrangente, que tentasse evidenciar as relações existentes entre o paradigma de observação da materialidade e a sua tematização artística nos próprios objetos artísticos. Desta forma, tentou-se manter a prerrogativa de olhar para a superfície, de maneira a privilegiar os aspetos materiais imediatamente acessíveis à experiência perceptiva, e, ao mesmo tempo, tentar explorar o lugar da materialidade na obra de Antunes e as diferentes formas dele ser abordado, do ponto de vista formal e temático.

Podemos, em conclusão, afirmar que esta dissertação lança um dos olhares possíveis sobre a obra de Arnaldo Antunes, mas deixa o campo em aberto para contemplar todas as outras possibilidades que não foram exploradas. Pois, o conjunto de uma obra assim configurada não pode ser apreendido a partir de apenas um ponto de vista, mas, pela sua mesma natureza multiforme, presta-se à possibilidade de ser olhado de formas diferentes. A obra de Arnaldo Antunes, ao ser considerada por si um objeto artístico, também pode ser olhada prismaticamente, na tentativa, sempre falhada, de chegar à sua definição, no nosso caso à sua tematização e problematização definitiva, o que corresponderia um pouco à sua apreensão total. Este exercício, porém, é – felizmente – impossível e concede-nos a possibilidade de repensarmos continuamente novos olhares e novas e diferentes maneiras de nos colocarmos perante o objeto de estudo, sem tentar aprisioná-lo no quadro interpretativo e representativo mas, pelo contrário, deixando-o livre para trilhar os caminhos por ele próprio delineados enquanto objeto artístico vivo e indefinível. Tanto à obra de arte, portanto, como à pesquisa crítica, poderemos aplicar o verso de Antunes “vai sem direção, vai ser livre” (Antunes, 2006b: faixa#11), num auspício de liberdade para uma arte que possa percorrer

naturalmente os trajetos da sua própria expressão e para uma pesquisa analítica que se limitará apenas a procurar o que acha e atar os fios que encontra, sem tentar manipular ou capturar o seu movimento. É neste trilho que quisemos situar o nosso trabalho analítico, cujo propósito – esperamos não completamente falhado – foi, mais do que falar da obra, deixar que fosse a obra a falar de si e por si. Pois, se na raiz do empreendimento analítico, tal como na ciência e no mito, está a sede de conhecimento, a pergunta que subjaz à própria sede questiona qual é o conhecimento que se quer adquirir. Nós tentámos propor uma forma de entendimento que, na plena consciência de nunca podê-la alcançar, procurasse aproximar-se da materialidade das coisas, dos objetos artísticos e da sua forma de significar, um saber quanto mais possível ancorado nas coisas e na sua realidade concreta, que não se posicionasse como árbitro delas, mas apenas como seu observador: “o que você quer saber de verdade?” (Antunes, 2006b: faixa#11).

Bibliografia

ALCÂNTARA, Simone Silveira de

- 2010 *Arnaldo Antunes, trovador multimídia*. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira, apresentada à Universidade de Brasília, Brasília.

AMARAL, Jorge Fernando Barbosa do

- 2009 *Arnaldo Antunes – O corpo da palavra*. Dissertação de mestrado em Letras Vernaculares, apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ANDRADE, Oswald de

- 1970 *Obras completas. Volume VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Civilização brasileira, Rio de Janeiro.

ANTUNES, Arnaldo

- 1990 *Tudos*. Iluminuras, São Paulo.
1991 *Psia*. Iluminuras, São Paulo.
1992 *As coisas*. Iluminuras, São Paulo.
1993 *Nome*. Sony/BMG, Rio de Janeiro (Kit CD+livro+DVD).
1995 *Ninguém*. BMG (disco).
1996 *O silêncio*. BMG (disco).
1997 *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Perspectiva, São Paulo.
1998 *Um som*. BMG (disco).
2000a *40 escritos*. Organização e prefácio de João Bandeira. Iluminuras, São Paulo.
2000b *O Corpo*. BMG (disco).
2001 *Paradeiro*. BMG (disco).
2002 *Palavra desordem*. Iluminuras, São Paulo.
2004 *Saiba*. BMG (disco).
2006a *Como é que chama o nome disso*. Antologia, introdução de Antonio Medina Rodrigues. Contém entrevista ao autor por Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik. Publifolha, São Paulo.
2006b *Qualquer*. Biscoito Fino (disco).
2006c *Frases do Tomé aos três anos*. Alegoria, Porto Alegre.
2007 *Ao vivo no estúdio*. Biscoito Fino (CD+DVD).
2009 *Iê iê iê*. Rosa Celeste (disco).
2010 *n.d.a.* Iluminuras, São Paulo.
2011 *Ao vivo lá em casa*. VH1 (CD+DVD).
2012 *A_AA – Acústico MTV*. Rosa Celeste (CD+DVD).

ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos; MONTE, Marisa

- 2003 *Tribalistas*. EMI (disco).
- ANTUNES, Arnaldo; SCANDURRA, Edgard; DIABATÉ, Toumani
- 2011 *A curva da cintura*. Rosa Celeste (disco).
- ANTUNES, Arnaldo; XAVIER, Márcia
- 2003 *ET Eu Tu*. São Paulo, Cosac & Naify.
- BARNES, Wesley
- 1968 *The Philosophy and Literature of Existencialism*. Barrons Educational, Hauppauge, NY.
- BARROS, Manoel de
- 1966 *Gramática expositiva do chão*. Record (3ª ed. 1999), Rio de Janeiro.
- 1970 *Matéria de poesia*. Record (3ª ed. 1999), Rio de Janeiro.
- 1989 *O guardador de águas*. Record (2ª ed. 1998), Rio de Janeiro.
- 1993 *O livro das ignoranças*. Civilização Brasileira (3ª ed. 1994), Rio de Janeiro.
- BERCHIOR, Aparecida do Carmo Frigeri
- 1999 *Transcrição poética e materialidade do vazio: Wittgenstein-Arnaldo Antunes*. Dissertação de Mestrado em Letras, apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto.
- BYRNE, David
- 2000 Prefácio do livro *Doble Duplo*, de Arnaldo Antunes. Zona de Obras / Tan, Barcelona. Disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=42 [Acedido em 11/07/2014].
- CALDEIRA, Julio Cesar; (et alii)
- 1999 “Arnaldo Antunes e a palavra”, em *O Estado de São Paulo*, caderno *Zap!*. São Paulo. Disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=4&id=36 [Acedido em 11/07/2014].
- CALIXTO, Fabiano; (et alii)
- 2010 “O Almanaque Lobisomem entrevista Arnaldo Antunes”, em *Almanaque Lobisomem*, p. 292-308. Lovmotov edições, São Paulo.
- CAMPOS, Augusto de
- 1968 *Balanço da Bossa e outras bossas*. Editora Perspectiva (4ª edição, 1986), São Paulo.

CAMPOS, Haroldo de; ANTUNES, Arnaldo

- 1993 “Poesia x poesia”, na revista *Vogue*, nº 196. Disponível em arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=30 [Acedido em 11/07/2014].

CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de

- 1975 *Teoria da poesia concreta*. Livraria duas cidades, São Paulo.

CATACCHIO, Gianmarco

- 2013 “Os descaminhos do silêncio em Alberto Caeiro e Manoel de Barros”, em *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, v. 17, nº 2, p. 309-337. UFG, Catalão-GO. Disponível em revistas.ufg.br/index.php/lep/article/view/30496 [Acedido em 11/07/2014].

CAVALCANTI, Péricles; WEINSCHELBAUM, Violeta

- 2003 “Arnaldo Antunes. La mano en la consistencia”, entrevista a Arnaldo Antunes, na revista *Otra parte*, nº 1, primavera-verão 2003. Buenos Aires. Disponível em revistaotraparte.com/n%C2%BA-1-primavera-verano-2003/arnaldo-antunes-la-mano-en-la-consistencia [Acedido em 11/07/2014].

CEZAR, Paulo

- 2008 *Só dez por cento é Mentira. A desbiografia oficial de Manoel de Barros*. Artesanato Eletrônico (film).

DANIEL, Claudio

- 2010 “A escrita plural. Uma conversa com Arnaldo Antunes”, em *Zunái – Revista de poesia & debates*, ano VI, edição XXI, outubro de 2010. Revista eletrônica. Disponível em revistazunai.com/entrevistas/arnaldo_antunes [Acedido em 11/07/2014].

DRUCKER, Johanna

- 1994 *The visible word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. University of Chicago Press, Chicago.

DUNCAN, Zélia

- 2001 *Sortimento*. Universal (disco).

ELITA, Telma; COELHO, Fernando

- 2006 “Arnaldo experimental”, entrevista a Arnaldo Antunes, em *Gazeta de Alagoas, Caderno B*, 5 de novembro de 2006. Maceió.

FERNANDES JÚNIOR, Antônio

- 2007 *Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes*. Tese de doutoramento em Estudos Literários, apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

FERRAZ, Eucanaã

- 2008 “Arnaldo Antunes by Eucanaã Ferraz”, entrevista a Arnaldo Antunes, na revista *Bomb*, nº 102, inverno 2008. New Arts Publications, New York. Disponível em bombmagazine.org/article/3047/arnaldo-antunes [Acedido em 11/07/2014].

FERRAZ, Heitor

- 1997 “Entrevista Arnaldo Antunes”, em *Cult. Revista brasileira de literatura*, novembro 1997, p. 6-13. Lemos Editorial, São Paulo.

FIOCHI, Marco Aurélio

- 2007 “Dentro da placenta do planeta azulzinho”, entrevista a Arnaldo Antunes, na revista *Continuum*, nº 2, p. 10-15. Itaú Cultural, São Paulo. Disponível em novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/dentro-da-placenta-do-planeta-azulzinho [Acedido em 11/07/2014].

GARCIA, Maritza de Magalhães

- 2010 *Da metáfora ao literal. Jacques Lacan com Arnaldo Antunes*. Tese de doutoramento em Psicologia, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da PUC-Rio, Rio de Janeiro.

GARDEL, André

- 2004 “A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza”, na revista *Terceira Margem*, ano VIII, nº 11, p. 112-129. UFRJ, Rio de Janeiro.

GIL, Gilberto

- 1997 *Quanta*. WEA (disco).

GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Karl Ludwig

- 1994 *Materialities of Communication*. Stanford University Press, Stanford.

LOPES, Márcia Plana Souza

- 2007 *Palavra, Voz e Imagem: A Poética de Arnaldo Antunes*. Dissertação de mestrado em Literatura e Crítica Literária, apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MATOS, Lucas de Mello Cabral e

- 2010 *Oásis no deserto da referencialidade: Arnaldo Antunes e Vilém Flusser*. Dissertação de mestrado em Letras, apresentada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MEMELLI, Antonio Fabio

- 1998 “Arnaldo Antunes: os nomes do homem”, na revista *Contexto*, nº 5, p. 217-230. UFES/CEG/DLL/MLB, Vitória.

MERLEAU-PONTY, Maurice

- 1999 *Fenomenologia da percepção*. Título do original: *Phénoménologie de la perception* (1945), tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura, 2ª edição. Livraria Martins Fontes, 1994, São Paulo.
- 2007 *O Visível e o invisível*. Título do original: *Le Visible et l’Invisible* (1964), tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira, 2ª edição. Editora Perspectiva, 1997, São Paulo.

MODRO, Nielson Ribeiro

- 1996 *A obra poética de Arnaldo Antunes*. Dissertação de mestrado em Letras, apresentada à Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

MONTE, Marisa

- 1994 *Mais*. EMI (disco).
- 2006 *Universo ao meu redor*. EMI (disco).

PERDIGÃO, Andréa Bonfim

- 2005 *Sobre o silêncio*. Pulso Editorial, São José dos Campos (SP).

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa

- 2006 “Concretas palavras”, entrevista a Arnaldo Antunes, na revista *Língua portuguesa*, nº 13, p. 12-18. Segmento, São Paulo.

PESSOA, Fernando

- 1994 *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Presença, Lisboa.

PIRES, Paulo Roberto

- 2006 “Arnaldo Antunes fala sobre sua relação com o movimento concreto e a tropicália”, entrevista a Arnaldo Antunes em *Suplemento literário de Minas Gerais*. 50ª poesia concreta, p. 10-11. SEC-MG, Belo Horizonte. Disponível em cultura.mg.gov.br/files/2006-outubro.pdf [Acedido em 11/07/2014].

PONZIO, Augusto

- 2004 *Elogio dell’infunzionale. Critica dell’ideologia della produttività*. Castelvechi, Roma.

SACRAMENTO, Adriana R.

- 2002 “A experiência da palavra em *As coisas*, de Arnaldo Antunes”, em *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 19, maio/junho de 2002, p. 3-20. GELBC, Brasília.

SANTOS, Alessandra Squina

- 2005 *Palavras em Cinco Sentidos: Arnaldo Antunes e Reinterpretações da Antropofagia*. Tese de doutoramento em Línguas e Literaturas Hispânicas, apresentada à University of California, Los Angeles.

SOMBRA, José de Carvalho

- 2006 *A subjetividade corpórea. A naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty*. Editora UNESP, São Paulo.

TAITELBAUM, Paula

- 2005 “Ar da palavra”, entrevista a Arnaldo Antunes, na revista *Estilo Zaffari*, ano 7, nº 34, p. 90-97. Porto Alegre. Disponível em issuu.com/revistaestilo/docs/edicao34 [Acedido em 11/07/2014].

TATIT, Luiz

- 2004 *O século da canção*. Ateliê Editorial (2ª edição, 2008), Cotia.

TITÃS

- 1989 *Õ blesq blom*. WEA (disco)
1991 *Tudo ao mesmo tempo agora*. WEA (disco).
1993 *Titanomaquia*. WEA (disco).

WEINSCHLBAUM, Violeta

- 2002 “Perverso polimorfo”, entrevista a Arnaldo Antunes, na revista *Radar*, 17 de novembro de 2002. Página 12, Buenos Aires. Disponível em pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-483-2002-11-17 [Acedido em 11/07/2014].

WITTGENSTEIN, Ludwig

- 1987 *Tratado lógico-filosófico; Investigações filosóficas*. Tradução e prefácio de M. S. Lourenço (2ª edição, 1995). Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.