

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA



DENTRO E FORA DA PÁGINA:  
A POESIA DE ARNALDO ANTUNES

Adriane Rodrigues de Oliveira  
Orientador Professor Doutor Sérgio Rodrigues Medeiros



04114603

Florianópolis, julho de 2000.

# *DENTRO E FORA DA PÁGINA: A POESIA DE ARNALDO ANTUNES*

**ADRIANE RODRIGUES DE OLIVEIRA**

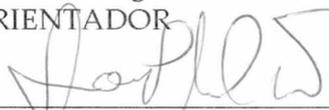
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LITERATURA**

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Sérgio Medeiros  
ORIENTADOR

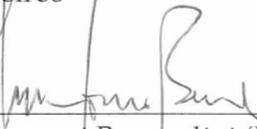


Prof. Dra. Simone Pereira Schmidt  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Sérgio Medeiros  
PRESIDENTE



Prof. Dra. Aurora Fornoni Bernardini (USP)



Prof. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC)

Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)  
SUPLENTE

A meus pais pelas intermináveis confiança e paciência. A meu namorado Ricardo, pela enorme força técnica e afetiva. E, apesar de todo trabalho, a Naná e Misty, pela parceria.

## AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Professor Sérgio Medeiros, pela seriedade, comprometimento e contribuição intelectual na condução deste trabalho.

Às Professoras da UFSC Maria Lúcia Barros Camargo, Tânia Regina Oliveira Ramos e Tereza Virgínia Almeida que, de diversas formas, prestaram colaborações importantes.

Aos Professores da FURG, Carlos Alexandre Baumgarten, Aracy Ernest Pereira, Raquel Rolando de Souza e Maria Cristina Freitas Teixeira, pelo incentivo, aconselhamento e por minha iniciação na atividade de pesquisa.

A Arnaldo Antunes, pela disponibilidade e gentileza em ceder-me material essencial à elaboração desta dissertação.

Aos novos e velhos amigos de Florianópolis, que tornaram esta caminhada mais leve: Gugu, Cecília e Antônio, Fernando e Irene, Almirante Thomas, Ronaldinho, Marcelo, Flu e Lili, Leo, Sara e Pitu. À Bica, amiga Embratel. Lu, sem palavras.

A meus tios, pelas valiosas contribuições material e intelectual, e pelo estímulo.

R  
E  
S  
U  
M  
O  
/

A  
B  
S  
T  
R  
A  
C  
T

Partindo do pressuposto de que a poesia de Arnaldo Antunes é composta por textos que fluem por diferentes suportes, pertencentes a diferentes manifestações artísticas, este trabalho pretende analisar como esta pluralidade de registros, que dialogam e interagem entre si, caracteriza seu poema não como um objeto único e concluído, mas, antes, como um processo, como uma poesia em constante re-elaboração.

A flexibilidade do trabalho de Arnaldo Antunes também se evidencia pela coexistência de questões modernas e pós-modernas abordadas em seus textos, o que remete à idéia de não-fixidade e de não-rigidez, em prol das idéias de movimento e circularidade em sua poesia.

Partiu-se da análise de três poemas do autor, pertencentes ao *kit Nome* (composto por um CD e seu encarte, um livro e uma fita de vídeo), a saber: "Soneto", "Acordo" e "Pessoa". Outros poemas também foram comentados ao longo deste trabalho, na medida em que estes me pareceram necessários ao esclarecimento de aspectos fundamentais da produção poética de Arnaldo Antunes.

Assuming that the poetry of Arnaldo Antunes is composed by texts that move through different media and belong in different genres this work aims to analyse the way the unlikeness of these interactive records portrays his poetry which is characterized not simply by a soled and finished off work but mainly by a poetic developing process in constant re-elaboration.

The flexibility of Arnaldo Antunes's work is also highly imprinted in his text records by the coexistence of modern and postmodern issues. This reality also leads to the idea of lack of rigorosity or stiffness but mainly to a poetry spotted by motion and mobility.

Three poems have been analysed to build up these considerations. These poems are part of the kit *Nome* (enclosing a CD, a book and a videotape), known as: "Soneto", "Acordo", and "Pessoa". Other poems have been commented in the course of this analysis whenever they were thought to be a requisite to enlighten aspects of Arnaldo Antunes's poetic production.

## SUMÁRIO

Resumo/ Abstract.....	página 1
Introdução.....	página 4
Capítulo I.....	página 11
Capítulo II.....	página 36
Capítulo III.....	página 65
Conclusão.....	página 95
Bibliografia.....	página 100

O A<sub>2</sub>C U D O R H N H

Este trabalho pretende analisar a produção poética de Arnaldo Antunes<sup>1</sup>, que, segundo entendo, se caracteriza por uma não-fixidade de registros, uma vez que suas composições transitam num "interstício de linguagens", conforme palavras do próprio autor. Este fato define seus poemas muito mais como processos dinâmicos do que como objetos propriamente ditos.

Os poemas de Arnaldo Antunes movimentam-se por diferentes suportes, propondo o que se poderia chamar de "quebra e aglutinação"<sup>2</sup> simultâneas de fronteiras artísticas. Isso parece atribuir a seus trabalhos uma propriedade fluida, na medida em que os diferentes registros usados em suas composições rivalizam-se para chamar nossa atenção: nosso olhar torna-se móvel e nunca se fixa. Isto nos impede de escolher ou determinar um suporte definitivo para o seu texto – livro, CD, vídeo, instalação, computador, o corpo do poeta na *performance* – bem como de eleger um *media* principal e considerar os outros secundários. Assim, instaura-se uma multiplicidade de possibilidades de leitura: não existem mais regras pré-estabelecidas a seguir, e sim descobertas a fazer a cada novo contato com seus poemas.

---

<sup>1</sup> Arnaldo Antunes nasceu em São Paulo, em 1960. Publicou os livros: *OU E* (1983), *Psia* (1986), *Tudos* (1991), *As coisas* (1992) e *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997). Participou de diversas publicações coletivas e exposições de poesia visual, entre estas as Bienais de Arte Moderna em São Paulo (1998) e Porto Alegre (1999). Integrou o grupo de rock *Titãs*, com o qual gravou sete discos: *Titãs* (1983), *Televisão* (1985), *Cabeça Dinossauro* (1986), *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* (1987), *Go Back – ao vivo em Montreux* (1988), *Ô blésq blom* (1989) e *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991). Como artista solo, Arnaldo Antunes lançou quatro CDs: *Nome* (1993), *Ninguém* (1995), *O silêncio* (1996) e *Um som* (1998).

<sup>2</sup> Termos utilizados por Renato Cohen em seu livro *Performance como Linguagem* (São Paulo: Perspectiva)

Foi partindo desta idéia de pluralidade de linguagens que surgiu o título definitivo da minha dissertação, *Dentro e fora da página: a poesia de Arnaldo Antunes*. Após ter feito esta escolha, tomei conhecimento do livro da crítica norte-americana Marjorie Perloff, chamado *Poetry on and off the page* dedicado ao estudo da poesia do século XX, descoberta que, sob certo aspecto, foi estimulante para mim, pois confirmou a coerência de minha abordagem.

Optei por dividir este texto em três capítulos, cada um tendo como ponto de partida a análise de um poema diferente, todos pertencentes ao *kit Nome*<sup>3</sup>, a saber: "Soneto", "Acordo" e "Pessoa". Estes poemas foram escolhidos por mim por apresentarem características que são muito freqüentes na prática poética de Arnaldo Antunes. Na medida em que aprofundava a análise destes poemas, também recorri a outras composições do autor, selecionadas porque entendi que ajudariam a esclarecer certos aspectos de sua poesia abordados em cada capítulo.

O substrato teórico desta dissertação está exposto na própria análise dos poemas, não lhe tendo sido reservado um capítulo específico.

A discussão sobre o poema "Soneto", que apresento no capítulo inicial, aborda, fundamentalmente, o que entendi como um diálogo, crítico e irônico, do autor com esta forma poética canônica, o que, provavelmente, remete a uma reflexão sobre a poesia tradicional de um modo geral.

"Soneto" possui três versões, uma impressa, outra sonora e uma terceira em vídeo. No estudo da versão impressa, que se compõe de três sonetos

---

<sup>3</sup> O *kit Nome*, lançado em 1993 pela BMG Ariola, é constituído de um CD e seu respectivo encarte, que apresenta a letra das composições gravadas, uma fita de vídeo e um livro.

sobrepostos, procurei mostrar o papel da linguagem analógica na composição do poema, relacionando-a com a lógica de correlação da linguagem oriental, ou ideogramática. A oralização de "Soneto" no CD e no vídeo, por sua vez, é uma colagem de fragmentos lingüísticos dos três diferentes sonetos superpostos na versão impressa do poema, o que resulta em seqüências fônicas não-verbais, conforme analiso neste trabalho.

O poema "Acordo" é discutido no segundo capítulo e a ele se poderia aplicar a noção de "circuito reversível"<sup>4</sup>. Na análise desta composição, abordei mais especialmente o papel das cores e do som, sem desconsiderar, porém, o aspecto conteudístico. Procurei mostrar que estes dois elementos (cor/ som) inter-relacionam-se, na medida em que ambos podem ser usados como conceitos pertinentes tanto à música como às manifestações artísticas visuais.

Ao analisar a versão oral deste poema, procurei abordar o papel do sistema atonal na música ocidental, que revogou o símbolo maior da música que predominou do século XVI ao XIX: o acorde perfeito. A dissonância, que caracteriza o sistema atonal, é um dos elementos presentes nos poemas de Arnaldo Antunes, especialmente quando o poeta recorre à sobreposição de elementos sonoros ou a colagem de fragmentos de sons com a conseqüente subtração da linearidade na composição (elemento que se poderia relacionar à melodia da música tonal).

Dei especial atenção, neste capítulo, à questão do ritmo no poema. Para tal considerei, principalmente, a animação da versão em vídeo de

---

<sup>4</sup> "Circuito reversível" é um conceito proposto por Haroldo de Campos, em um dos ensaios do livro *Teoria da Poesia Concreta*. Este autor explica que o poema tem três diferentes dimensões: uma dimensão gráfico-espacial, uma dimensão acústico-oral e

"Acordo". Procurei analisar, primeiramente, o ritmo como elemento de construção do verso, elemento fundamental dos chamados poemas verbais. Depois, procurei deter-me mais especificamente na análise das palavras-verso desta composição de Arnaldo Antunes.

A noção de ritmo remete à noção de pulso, elemento fundamental na música. É a partir de pulso que surge o terceiro aspecto discutido neste capítulo, o corpo, tema que perpassa, aliás, toda a poesia de Arnaldo Antunes.

Para abordar esta questão, levei em conta outros poemas do autor: "O Pulso", pertencente ao CD *Õ blésq blom* (1989), da banda de rock Titãs; o poema "Tato", do *kit Nome* (1993); "macha fêmeo", do CD solo *O silêncio* (1994); e "Cabeça", do CD *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991), também dos Titãs. A presença freqüente, na poesia de Arnaldo Antunes, do corpo e de suas partes e secreções permite entrever um diálogo da sua estética com o antropomorfismo proposto por Oswald de Andrade, no modernismo brasileiro. Tratei deste assunto no referido capítulo.

Os dois primeiros capítulos procuram mostrar que a poesia de Antunes incorporou as conquistas da poética moderna, sobretudo as das vanguardas históricas, e suscita questões já abordadas por seus artistas. Por outro lado, há muitos traços na sua obra poética da estética que tem sido denominada pós-moderna.

Este tema foi desenvolvido no terceiro capítulo, onde estudei o poema "Pessoa". Diferentemente dos poemas discutidos nos capítulos anteriores, "Pessoa" é um poema verbal, composto, em sua maior parte, de frases.

---

uma dimensão conteudística, que se estimulam mutuamente e remetem uma a outra

Minha análise centrou-se, particularmente, na sua "dimensão conteudística", não tendo, por isso, desconsiderado os aspectos formais.

Descobri, na leitura desta composição, a alusão a muitas questões concernentes à pós-modernidade. A primeira delas refere-se ao descentramento do sujeito como grande tema da poesia. Partindo daí, procurei estabelecer uma relação desta crise com a crise do sujeito na filosofia moderna. Nesta medida, recorri à leitura do poema "Sobre a Natureza" do filósofo pré-socrático Parmênides, considerado por muitos estudiosos como um prenúncio da ontologia que perpassa a concepção ocidental de sujeito e ser. A seguir fiz também a leitura do poema "O quê?", de Arnaldo Antunes, que foi gravado pelos Titãs em seu disco *Cabeça Dinossauro* (1986) e publicado no livro *Psia* (São Paulo: Iluminuras, 1991), por entender que, como "Pessoa", ele também poderia ser contraposto à idéia do "ser" filosófico, tal como este conceito foi exposto na composição de Parmênides. Em um âmbito mais específico, relacionei esta problematização da "pessoa" ao questionamento da centralidade do sujeito na poesia dita subjetiva ou lírica.

Outros traços característicos da poesia definida como pós-moderna, que podemos reconhecer em "Pessoa", foram também discutidos neste capítulo. Partindo deles, busquei aprofundar minha discussão acerca de uma possível filiação da poética de Arnaldo Antunes a esta estética. Para tanto, recorri à leitura de um outro poema do autor, também pertencente ao *kit Nome*: "Wherever".

Ainda, na leitura de "Pessoa", proponho um diálogo possível com o poeta Fernando Pessoa, por meio de uma figura de linguagem muito

---

sem cessar, fazendo do poema uma estrutura dinâmica.

freqüente em seu trabalho, e que também está presente no poema de Arnaldo Antunes: o oxímoro.

Em suma, li "Pessoa" como uma composição que espelha questões da prática poética e artística pós-modernas, mas que também dialoga com a modernidade. Diria que esta característica da poesia de Arnaldo Antunes remete à idéia de circularidade, que parece permear todo o seu trabalho, possibilitando ao autor uma postura flexível em relação à tradição e à contemporaneidade, segundo a qual, apropriando-me de uma explicação de George Yudice, a intenção de transgredir não é mais tão relevante.

Minha perspectiva, ao estudar a produção poética deste autor, foi, portanto, a de considerar o seu trabalho como um texto (no sentido amplo) em que coexistem as questões modernas e pós-modernas, e onde diferentes registros, pertencentes a diferentes manifestações artísticas, dialogam e interagem entre si. Para tanto, não considerei seus poemas como "objetos", mas como "processos", como textos que não se fixam a nenhum suporte, mas percorrem vários deles, mudando sua forma – o livro, o CD, o vídeo, a instalação, o computador e a *performamce* -, segundo a ocasião em que são oferecidos ao leitor/ público/ espectador.

C A P I T U L O I

Pretendo analisar aqui a composição "Soneto", parte integrante do *kit Nome*, de Arnaldo Antunes, representado nas páginas seguintes, que se caracteriza não só por ser um poema impresso – idéia à qual o título poderia remeter -, mas também por manifestar-se através de outros meios de expressão, como um *videoclip* e uma gravação em CD, incluídos neste trabalho, para a melhor compreensão do leitor. Esta dissertação, à maneira de *Nome*, é também um *kit*, e compõe-se de um texto argumentativo, de um vídeo e de um CD, contendo poesias visuais e orais.

# SONETO

O ardo do mar, do céu, do ar, do humo, do barro da  
Pimenta, do sal, do açúcar, do leite e do casto de  
O Carapá, do arroz, do milho, do feijão, do leite  
Nãe imbuído de culpa, de pecado, de culpa.

Somente a distância, o vazio, o infinito  
S' dista a luz, o ar, o vento, a distância  
Distância, o vento, o ar, o vento, a  
Distância, o vento, o ar, o vento, a

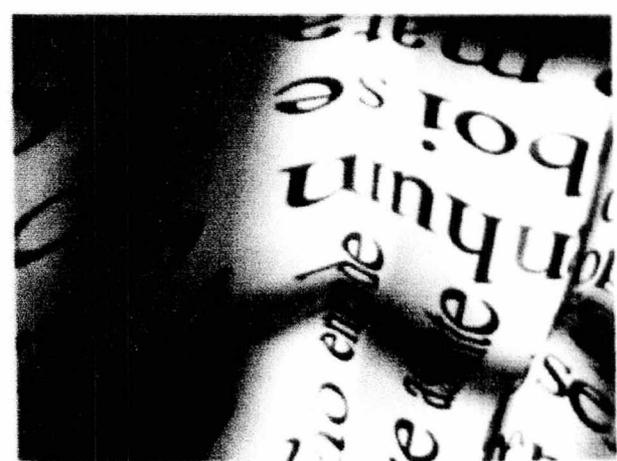
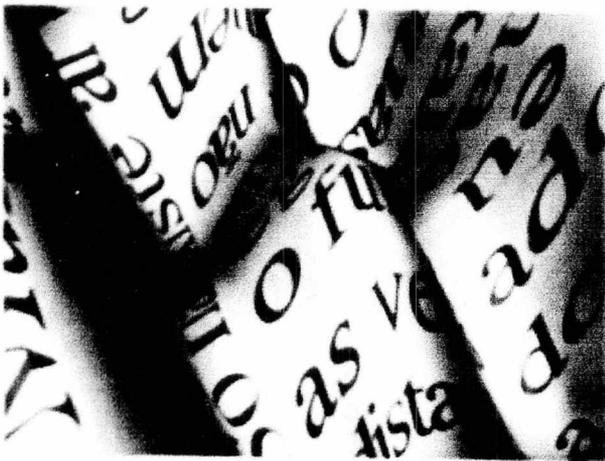
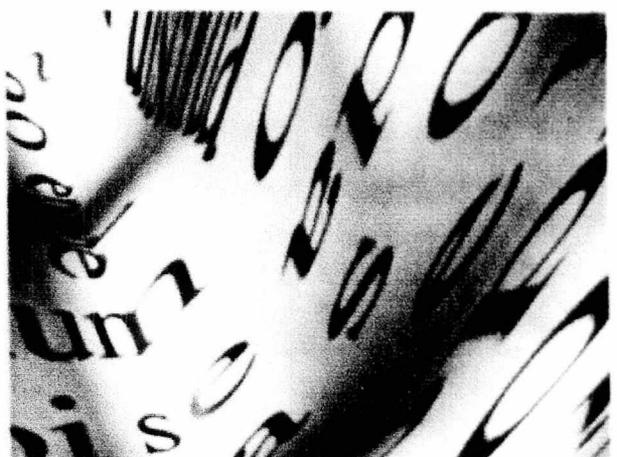
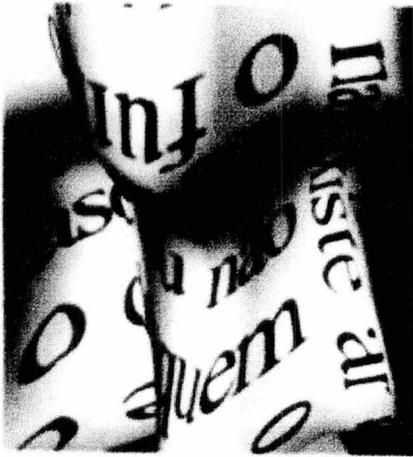
poema: arnaldo antunes

A distância, o vazio, o infinito  
Vazio, o ar, o vento, a distância  
Somente a distância, o vazio, o infinito  
Que o mundo é um pedaço de terra.

criação e animação: arnaldo antunes, celia catunda,  
kiko mistrorigo e zaba moreau

No instante de uma palavra, um acidente,  
Supra o tempo, a distância, o infinito,  
Não compreende o que o prende e o solta  
E o mundo é um pedaço de terra.

arnaldo antunes: voz e ruidos  
arnaldo e peter price: programação de ritmo das  
sons de garganta: amostrados



Soneto, conforme Amorim de Carvalho, em seu *Tratado de Versificação Portuguesa* (Lisboa: Portugália, s/d), é o "mais célebre sistema estrófico, que os clássicos levaram à perfeição formal", através de um modelo rígido de composição.

O padrão italiano de soneto foi o que predominou na Língua Portuguesa, segundo este autor<sup>1</sup>. Consta de quatro estrofes isométricas: duas quadras e dois tercetos, perfazendo um total de quatorze versos. Deve haver a "transportação do conteúdo" da primeira para a segunda quadra, bem como a "transportação de rimas" da primeira para a segunda quadra e do primeiro para o segundo terceto. O verso mais característico do soneto é o verso decassílabo, por ser o "mais belo e grave". Amorim de Carvalho discute, ainda, a distribuição das rimas e estabelece como o mais prestigioso o seguinte esquema: ABBA/ABBA/CDC/DCD.

Adjetivos como "célebre", "belo", "grave", "prestigioso", usados pelo autor, expressam um juízo de valor que atribui a esta forma poética – amplamente cultuada em nossa literatura – uma outra qualidade, que engloba os anteriores: "perfeita". Assim, por exemplo, a escola parnasiana brasileira, no início do século, busca seguir estes procedimentos rigorosamente, acrescentando-lhes mais uma exigência: a composição culminaria na

---

<sup>1</sup> Conforme Pooley, Anderson, Farmer e Thornton, em seu livro *England in Literature* (Illinois: Scott, Foresman and Company, 1968), o soneto teria se originado na Itália, no século XII. Esta forma poética ficou famosa com Petrarca (1304-1374) na Renascença Italiana. Através da poesia, Petrarca conta os eventos de sua paixão amorosa por Laura, compondo duzentos e sete sonetos para o período em que Laura estava viva e noventa para sua morte. No período elizabetano/renascentista inglês (que se inicia por volta de 1485 e termina ao redor de 1625), o soneto chega à Inglaterra, onde vai se consagrar, mais tarde, com Sir Philip Sidney (1554-1586). Diferentemente da forma italiana, o soneto inglês possui três quadras e um dístico, perfazendo também um total de quatorze versos.

perfeição do último verso, considerado como "a chave de ouro" que fecha o poema.

Diria que Arnaldo Antunes refere-se a este recurso parnasiano através do último verso legível de seu "Soneto": "o ouro da palavra, um acidente". Contrariando a maestria que pressupõem os manuais mais tradicionais de literatura, este verso atribui ao acaso a construção do poema, admitindo o aleatório ou o indeterminado também como possíveis elementos constituintes do processo de composição. John Cage<sup>2</sup>, em seu livro *A Year from Monday* (Hanover: Wesleyan University Press, 1969), explica como, a partir do acaso, compunha seus textos poéticos, partituras musicais e até mesmo suas conferências. Renunciando a uma escolha arbitrária, Cage usava, entre outros procedimentos, o jogo do *I-Ching*<sup>3</sup> para construir suas obras, obtendo indicações que iam desde o tipo de letra a ser usado e sua distribuição na página até a ordem dos temas a serem desenvolvidos e a atenção dispensada a cada um deles.

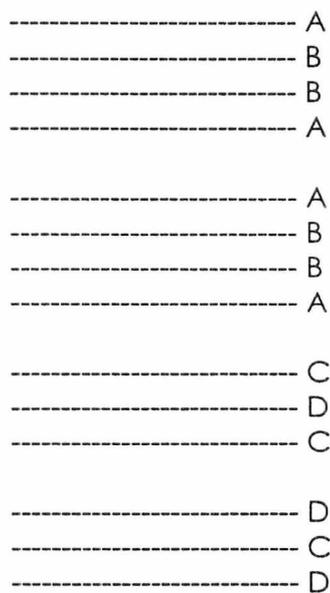
O "Soneto" impresso de Arnaldo Antunes constrói-se, como se pode verificar em sua reprodução neste trabalho, através da superposição de três diferentes sonetos, resultando em quatorze linhas borradas, numa primeira leitura. Ainda que não se possa distinguir-lhes as rimas e a métrica, porque a composição não é totalmente legível, reconhece-se a estrutura visual do

---

<sup>2</sup> John Cage, um músico e poeta norte-americano, foi definido por Augusto de Campos como o "profeta da arte interdisciplinar", por nunca ter distinguido limites entre as manifestações artísticas na composição de seus trabalhos. Para ele, os objetos não se definiam ou acabavam em si mesmos, mas existiam enquanto relacionados uns com os outros, caracterizando eventos. Não haveria, portanto, como determinar a fronteira entre um objeto e um evento, porque esta se tornaria cada vez mais rarefeita, à medida que esses interagem e se superpõem. Em seu livro *A Year from Monday*, Cage cita a idéia de Leonardo da Vinci, para quem "a fronteira de um corpo não faz parte nem do corpo propriamente dito, nem da atmosfera circundante", que influenciou todo seu trabalho.

soneto italiano muito claramente, construída segundo as exigências das regras mais tradicionais. Em termos visuais, esta superposição produz uma aparência de movimento ou tremor, que gera palavras borradas, o que talvez possa ser lido como um "fricção" ou "colisão" dos versos dos três sonetos. Luigi Russolo<sup>4</sup> cita Marinetti, em seu texto "A arte dos ruídos"<sup>5</sup>, comentando estas duas ações estéticas – fricção e colisão. Marinetti as define como capazes de gerar ruído entre os sólidos, elemento constante neste "Soneto", conforme será estudado mais à frente neste texto.

Amorim de Carvalho, em seu estudo sobre o soneto, não aborda questões de sintaxe ou semântica. Ao contrário, prioriza a forma de construção do soneto, conforme se vê no esquema proposto por ele e reproduzido abaixo:



<sup>3</sup> Livro das Mutações da China Antiga, usado como oráculo, a partir de perguntas e respostas, que se estabeleciam através de um jogo de moedas ou varetas.

<sup>4</sup> Luigi Russolo foi, segundo Otto Maria Carpeaux, um dos precursores da música concreta. Em 1913, propôs a substituição da música tradicional por *orgies de bruits* ("orgias de barulhos") produzidos por objetos das mais diversas espécies, menos por instrumentos musicais.

<sup>5</sup> RUSSOLO, Luigi. "A arte dos ruídos". in: *Música eletroacústica – histórias e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

Diria que o autor estabelece uma "fôrma" sólida e fixa, vazia, pronta para acomodar a matéria bruta do poema. Esta "fôrma" permite múltiplas possibilidades de preenchimento. Parece-me que Arnaldo Antunes explora e questiona estas possibilidades ao colocar no vazio, simultaneamente, versos aparentemente convencionais, que se tornam ilegíveis e geram borrões/ruídos, no lugar de palavras cuidadosamente escolhidas por seu suposto valor poético.

Arnaldo Antunes retira da palavra seu referente externo e suas características materiais (sonoridade, tonicidade,...), na medida em que a superpõe a muitas outras, compondo uma massa única. Sob esta perspectiva, poder-se-ia dizer que o poema é não-verbal, uma vez que a comunicação efetiva-se através da estrutura do poema em si, e não a partir de um texto impresso, num processo "construtivo comunicativo". Esta estrutura é determinada pelo trabalho de impressão no espaço branco da página, ou pelo "campo gráfico", conforme expressão utilizada por Haroldo de Campos<sup>6</sup>. O "Soneto" impresso constrói-se quando as impressões superpostas dos versos compõem a imagem da forma poética tradicional, ironizando claramente a idéia de "fôrma". Nesta medida, pode-se dizer que Arnaldo Antunes faz, à maneira de Apollinaire, um caligrama da "fôrma" soneto, recuperando de maneira radical e irônica a idéia que os poetas concretistas buscaram na definição de função poética de Roman Jakobson, de que a poesia enfatiza a materialidade da mensagem.

Jakobson distingue a função poética da linguagem de sua função referencial ou cognitiva, centrada no objeto ou referente da mensagem. A função poética seria auto-reflexiva, voltada unicamente para a materialidade

do signo. Segundo ele, esta função colocaria em evidência o caráter "palpável" dos signos e o caráter não instrumental da linguagem.

Neste processo, que culmina com a poesia visual, a apreensão linear do texto é abolida porque não há mais a possibilidade de uma leitura de significantes verbais. Ocorre, entretanto, uma compreensão "sintético-ideogrâmica" do poema, segundo definição do grupo concretista. Sintética porque as informações ou impressões estéticas encontram-se concentradas e são simultaneamente transmitidas. E ideogrâmica porque refere-se ao método ideogrâmico de compor preconizado por Ezra Pound, a partir dos estudos de Ernest Fenollosa<sup>6</sup>. Diferentemente da linguagem codificada por dígitos alfabéticos e por uma morfossintaxe linear, a linguagem da poesia de linha "poundiana"<sup>8</sup> reconsidera as bases e a significação da linguagem analógica, onde a percepção visual é elemento importante. McLuhan, uma das referências de John Cage, dizia que estamos sendo moldados pelo ritmo da eletrônica e que, hoje, lemos o mundo e as produções artísticas com a falta de linearidade de quem folheia um jornal, "saltando, deixando artigos sem ler ou lendo só parcialmente, virando para lá e para cá". Para McLuhan, a preocupação referencial com o conteúdo é abandonada e a composição não é mais relacionada com a essência dos elementos da natureza, mas com o que acontece nesta natureza, suas operações e processos. Diria que Arnaldo Antunes estabelece esta leitura simultânea em seu poema, na medida em que superpõe versos borrados e ilegíveis, que remetem leitor à

---

<sup>6</sup> CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

<sup>7</sup> "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry." Ensaio de Ernest Fenollosa editado por Ezra Pound.

<sup>8</sup> A estética "poundiana" difere da estética ontológica dirigida para o ser, característica da arte romântica, por exemplo. Para Pound, os signos não têm necessariamente um *denotata*, seus próprios meios são seus *designata*, isto é,

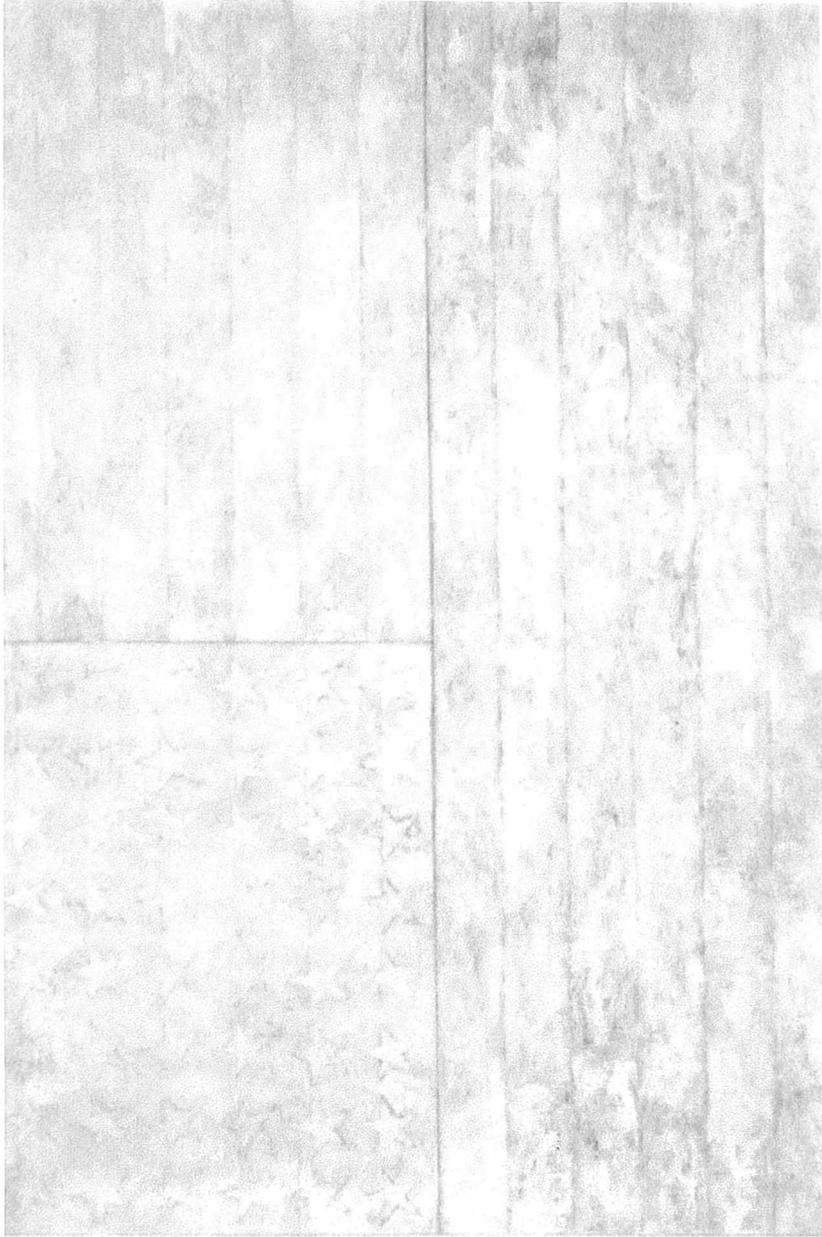
idéia da "fôrma" soneto, apresentando um significante que já é diretamente significado. Estabelece-se entre ambos uma relação não-arbitrária, mas motivada, onde a composição soneto tradicional (objeto referente) está naturalmente conectada com o poema de Arnaldo (signo).

Para explicar a superposição de elementos freqüente em suas obras, cujo efeito final denomina de "lama", John Cage recorre a Jasper Johns, pintor norte-americano seu contemporâneo. Mais especificamente, Cage escolhe o quadro "Bandeira Branca" de Johns<sup>9</sup>, para ilustrar este processo. Johns o constrói a partir de uma bandeira dos Estados Unidos, que ocupa todo o tamanho do quadro. Esta bandeira é inteiramente pintada de branco. Ainda que se obscureçam suas cores e um primeiro destaque das suas formas, os elementos que a compõem continuam evidentes. Ou seja, são visíveis os componentes do quadro de Johns, que correspondem às estrelas e listras da bandeira norte-americana, em suas proporções originais, resultando num quadro que "ao mesmo tempo obscurece e clareia a estrutura fundamental". Isto permite a Cage concluir que não se trata simplesmente da pintura de uma bandeira. Ao contrário, é a partir da bandeira que o quadro é feito, conforme pode se ver a seguir:

---

encerram sua significação em si mesmos. Indo ao encontro de Mallarmé, Pound defende uma poesia feita não de idéias, mas sim de palavras.

<sup>9</sup> Jasper Johns. *Bandeira branca*. 1955-58. Óleo e colagem sobre tela. 1,32 X 1,90.



Para Cage, há um precedente deste processo na poesia: o soneto, de rígida estrutura pré-determinada. De forma análoga, Arnaldo Antunes intensifica este "jogo" em seu poema, obscurecendo totalmente a linguagem verbal, suas cesuras e rimas, enquanto traz à luz a "fôrma" soneto, com suas linhas/versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos.

Este procedimento pode revelar um "jogo de presença e ausência" que, possivelmente, dialoga com certos aspectos da estética e da lógica oriental, tão presente na arte deste século, como nos trabalhos de Pound e Eisenstein, entre outros. Esta lógica baseia-se em um raciocínio relacional, desenvolvido através de relações de complementaridade. Yu-Kuang Chu explica-as em seu ensaio "Interação entre Linguagem e Pensamento em Chinês"<sup>10</sup>. Diferentemente da lógica ocidental, baseada na noção do "ser" e da "identidade", o pensamento oriental apresenta uma lógica da "correlação" ou da "dualidade correlativa", onde os opostos não se excluem, mas se integram numa inter-relação dinâmica, sendo mutuamente complementares. Assim, o "ser" para este raciocínio é tão importante quanto o não-ser, que com ele interage, formando um par interdependente. Esta importância atribuída ao não-ser no pensamento oriental levou à idéia de não-ação, à importância do uso de palavras vazias de significado no idioma chinês, ao apreço pelo espaço vazio em suas pinturas. John Cage, por exemplo, a partir da leitura oriental da natureza, trabalhou a idéia de inatividade, não como algo oposto à atividade, mas como algo que dialoga com ela, que lhe permite a existência e que existe por causa dela. Esta questão remete aos princípios chineses *yin* e *yang*. A partir deles, Cage discute som e silêncio pela via da complementaridade (e não da oposição). Arnaldo

Antunes procede de forma análoga quando, num "jogo de obscurecer e clarear", toma a idéia de soneto como uma "fôrma" vazia e esvazia seu poema de palavras (ausência), à medida que satura a página branca (ausência) com a superposição de três sonetos (presença/ presença/ presença). É uma saturação de "signos-presença" contrastando com a ausência de "signos-utensílio" (signos que teriam a utilidade de expressar alguma coisa)<sup>11</sup>.

Arnaldo Antunes parece mostrar, aqui, ironicamente, que as presenças em seu poema (a superposição de versos e o excesso de regras para a construção de um soneto) resultam em ausências ( a ilegibilidade e, conseqüentemente a ausência da referencialidade externa pertencente ao signo verbal, em um primeiro momento, além da "fôrma" vazia), questionando, talvez, o formalismo vazio de certa estética passadista. Cage, por sua vez, na busca do "silêncio absoluto", entrou em uma câmara anecóica (onde não há nenhum tipo de som, isolada acusticamente), e ainda assim ouviu dois "barulhos", um agudo e outro grave. O primeiro correspondia a seu sistema nervoso e o segundo à sua circulação sanguínea. Percebeu, então, que não há separação possível entre estes elementos, porque eles se relacionam como uma "corrente alternada", quando um está terminando, o outro está começando e vice-versa: "nenhum som teme o silêncio e não há silêncio que não seja grávido de som".

---

<sup>10</sup> CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

<sup>11</sup> Terminologia empregada por François Cheng em seu ensaio "Le Language Poétique Chinois" (in: *Lá Traversée des Signes*, 1975) e citada por Haroldo de Campos em "Ideograma, Anagrama, Diagrama – uma leitura de Fenollosa", editado no livro supracitado. François Cheng é chefe de trabalho no Centro de Lingüística Chinesa da École Pratique de Hautes Études, Paris.

Após uma leitura mais minuciosa de "Soneto", é possível identificar um dos três poemas superpostos: é a composição "inspirado", gravada no segundo CD solo de Arnaldo Antunes, *Ninguém*<sup>12</sup>:

inspirado

inspirado como um boi no pasto  
inspirado bem alimentado e casto  
inspirado como um boi sem saco  
pacato capado sem pecado

como um boi mascando seu amido  
tudo lindo e semi-adormecido  
som macio e gosto colorido  
e o vazio lotado de infinito

inspirado e gordo como gado  
carne fresca recheando o couro  
com um olho pra cada lado

inspirado como nenhum touro  
inspirado como um boi pesado  
esperando amor no matadouro

Se formos lê-lo pelo critério adotado por Amorim de Carvalho, "inspirado" não seria um soneto tradicional, porque possui estrutura heterométrica, não respeitando o uso exclusivo do verso decassílabo – pois emprega também os versos octassílabo e endecassílabo, com o predomínio do eneassílabo -, e porque não há transformação das rimas nas quadras. Tem-se, ao invés disso, os esquemas AABB/ CCCC/ DED/ EDE. Curiosamente, estes procedimentos são considerados por Amorim de Carvalho como "malabarismos", "exibicionismos" e "degenerescências"; este autor os contrapõem à "beleza do soneto clássico – que é o soneto por definição".

---

<sup>12</sup> É importante esclarecer que o *kit Nome* é de 1993. *Ninguém* é de 1994. Isto significa que não era possível identificar "inspirado" na composição "Soneto", quando de seu lançamento.

A esta rigidez, Arnaldo Antunes parece responder: "tudo lindo e semi-adormecido". O próprio título do soneto já remete à idéia do poeta "inspirado", do "poeta gênio" – aquele que por ter uma sensibilidade extremada é capaz de produzir "obras-primas", a poesia por excelência – especialmente divulgada no romantismo, cujas raízes, segundo os estudiosos, remetem ao pensamento platônico. Para Platão, só seriam verdadeiramente poetas aqueles que tivessem o dom de se comunicar com as musas, entidades quase divinas que lhes revelariam a "Verdade" e os tornariam capazes de divulgá-la a todos os homens através de sua poesia. Oposta a esta concepção é a idéia aristotélica de poesia. Para Aristóteles, a poesia é resultado de um cuidadoso trabalho de escolhas lúcidas – a *poiésis*. Poe, Mallarmé, Pound, entre outros poetas, foram promulgadores desta noção de poesia verbal.

O boi estéril é a figura que permeia o poema e é a partir dele que as comparações são feitas<sup>13</sup>. O autor usa adjetivos e locuções adjetivas em sucessão para representar o boi, como bem alimentado / casto/ sem saco/ capado/ sem pecado/ gordo/ pesado. O verso "carne fresca recheando o couro" mostra um boi morto-vivo contrastando com o touro – "inspirado como nenhum touro" – animal reprodutor, portanto, fértil, cheio de vida. Diria que tanto a rigidez da "fôrma" tradicional do soneto quanto sua rigidez temática – não comentada por Amorim de Carvalho, mas buscada pelos soneticistas – traduz-se pela inércia do boi gordo e pesado que espera por sua morte no matadouro.

---

<sup>13</sup> Nomes e definições de bichos aparecem com muita freqüência na poesia de Arnaldo Antunes, assunto que pretendo discutir em outro estudo.

Haroldo de Campos refere-se a esta esterilidade em seu ensaio "Drummond, Mestre de Coisas", publicado no livro *Metalinguagem e outras metas* (São Paulo: Perspectiva, 1992). Drummond reescreve o próprio poema "No meio do caminho tinha uma pedra" em forma de soneto ("Legado"), terminando-o com o verso de ouro, conforme o faria o sonetista mais ortodoxo, como se estivesse questionando sua poesia composta até então. Comentando esta reescritura, Haroldo de Campos explica que a reflexão e a criação poéticas também dialogam com a tradição. Nesta medida, "Legado" seria uma prática consciente de um "tédio alienante" que, a certa altura de seu trabalho, teria acometido o escritor, que desejou então expressar, desta maneira, seu desencanto com o mundo.

Voltando ao poema de Arnaldo Antunes, no oitavo verso, as palavras "e o vazio lotado de infinito", trazem novamente o jogo de presença e ausência, através da "fôrma" vazia proposta por Amorim de Carvalho, passível de ser preenchida por múltiplas composições. A ausência mostra-se também na falta de invenção e de ousadia para experimentar, que Haroldo de Campos acusa quando fala da "corrente de felicidade soneticista".

Esta insistência na forma clássica do soneto, bem como a recorrência dos temas que lhe são correlatos, a "pausteriza" de certa maneira, na medida em que a torna infértil, afastada da vida, da ludicidade e da criatividade. É partindo desta lógica que John Cage pensa a literatura sob duas formas: primeiramente como uma arte compreendida como material impresso, o que a caracterizaria como objeto no espaço. A esta possibilidade, ele contrapõe a literatura enquanto espetáculo, fazendo-a assumir um aspecto de processo no tempo. Ao circular por diferentes linguagens além da linguagem verbal – o poema visual no papel, e em suas versões para CD e vídeo - Arnaldo Antunes

caracteriza "Soneto" como este processo de que fala Cage, não mais entendendo e tratando seu poema como um objeto fixo. Ao contrário, Arnaldo Antunes, em "Soneto" circula por linguagens além da linguagem verbal, oferece seu poema em três diferentes registros, com múltiplas possibilidades de combinação destes meios, quando de sua leitura/audição/apreensão, experimentando novas formas de expressão, ultrapassando o jogo lúdico e caracterizando um exercício de reflexão e de procura de outros valores artísticos.

Nas versões de "Soneto" para vídeo e CD, o poeta utiliza procedimentos característicos da poesia sonora, obtendo resultados análogos aos anteriormente comentados, quando fez uso do poema impresso. Ou seja, a idéia da sobreposição de matéria permanece, na medida em que aos sonetos impressos superpostos corresponde uma colagem de fragmentos de palavras pronunciadas pertencentes aos três diferentes versos. Desta maneira, estas palavras tornam-se incompreensíveis segundo a lógica linear da morfossintaxe, o que, novamente, remete à idéia de ruído e interferência.

Através da desestruturação das palavras e da desorganização dos morfemas, Arnaldo produz o não discernível, ou o "rumorismo", expandindo-se para além da linguagem verbal ou discursiva, que, aliás, não se destrói, mas assume outros registros. O "material operativo" da composição é, em grande parte, lingüístico. Enzo Minarelli, em seu ensaio "História da Poesia Sonora no Século XX", caracteriza esta sobreposição como um "amontoamento" de matéria sonora em um espaço mínimo temporal. De forma análoga, em "Soneto", há também o "encavalamento" de matéria lingüística em um mínimo espaço sintático. Ou, como Arnaldo mesmo diria, referindo-se a seu

penúltimo livro publicado<sup>14</sup>, "dois ou mais vocábulos podem ocupar o mesmo espaço sintático".

O compositor Luciano Berio<sup>15</sup>(1925- ) em seu ensaio "Poesia e Música – uma Experiência"<sup>16</sup>, comenta sua recriação vocal do início do capítulo IX de *Ulysses*, de James Joyce. Para tal, Berio utilizou três línguas distintas: o francês, o italiano e o inglês. Uma voz foi utilizada para a gravação de texto em inglês, enquanto que duas vozes diferentes foram usadas para a gravação do texto em francês e três para o texto em italiano, de modo que se pudesse compensar "o grau de descontinuidade e de eficácia onomatopaica" que o inglês possui em maior grau. Estes três idiomas foram alternados na gravação, de maneira que ficassem totalmente misturados, sem que nenhum deles se destacasse, mas todos juntos formassem o que Berio chamou de uma "trama polifônica". Quando o mecanismo destas alternâncias acha-se introduzido e estabilizado, impõe-se um tipo diferente de percepção e as passagens de uma língua a outra não são percebidas enquanto tais, mas adquirem uma função musical ou sonora. Arnaldo Antunes procede da mesma maneira fazendo com que na oralização de "Soneto", como na composição impressa, o poema sonoro também seja, conforme Haroldo de Campos, "uma realidade em si, e não um poema sobre", ou seja, os significantes sonoros são seu próprio significado.

Paul Zumthor<sup>17</sup> explica que na poesia oral, especialmente na poesia cantada, a linguagem é exaltada menos como tal do que como afirmação

---

<sup>14</sup> ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

<sup>15</sup> Luciano Berio é considerado um dos grandes cultuadores da música vocal no século XX, tendo gravado poemas ou textos de diferentes autores como e. e. cummings, James Joyce, Sanguinetti, entre outros.

<sup>16</sup> MENEZES, Flo (org). *Música eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

de potência. Neste processo, há certo obscurecimento do sentido e opacidade do discurso, na medida em que o poema questiona os signos, tentando revirá-los, para que as próprias coisas ganhem sentido. A voz é considerada como um objeto, como o é a palavra na poesia escrita/impressa de tradição "poundiana". O som, o *phoné*, para Zumthor, como também para Cage, não se une imediatamente a um significado, nem produz símbolos, opondo-se à idéia logocêntrica de Aristóteles, em "De Interpretatione"<sup>18</sup>.

Muitas vezes, a poesia oral aspira a abolir a palavra. Para tanto, usa procedimentos de ruptura do discurso como frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, seqüências fônicas não lexicais, entre outros recursos. Procedimentos adotados por futuristas russos e italianos que, no início do século, muitas vezes rejeitaram a escrita e improvisaram seus discursos nos recursos próprios da boca, na alternância de palavras e silêncio, nos golpes de glote, na respiração, em recursos do próprio corpo. Na enunciação de "Soneto", Arnaldo Antunes seleciona e usa as palavras a partir de seus elementos constituintes e não a partir de seu sentido ou referente externo. A intensificação deste processo ocorre através de um incremento eletrônico. Sons de garganta sampleados<sup>19</sup> são concomitantes à emissão dos versos.

Giovanni Fontana e Paul Zumthor<sup>20</sup>, discutindo o texto sonoro, afirmam que a poesia não está somente na palavra articulada pela voz, ou com a voz e na voz, mas atrás da voz, dentro do próprio corpo, de onde vêm "o canto, os suspiros, os sopros, os arquejos e tudo o que para além do dizer é sinal do

---

<sup>17</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

<sup>18</sup> ARISTÓTELES. "De interpretatione". in: *Organon*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.

<sup>19</sup> Samplear é "colar" fragmentos de som. *Sample*, em inglês, é a porção representativa de um todo e *sampler*, aquele que junta estas porções.

inexprimível..." Estas sonoridades estão ligadas diretamente à respiração, gesto do corpo, ou seja, estão diretamente ligadas à vida. Citando a língua dos "Inuit", falado no Canadá, Zumthor explica que uma mesma palavra significa tanto "respirar" quanto "compor um canto". Possuindo uma "polivalência sensorial", o corpo também envolve-se na percepção deste objeto estético. Conforme Luciano Berio, para apreender e consumir este objeto, há a necessidade da participação de todos os nossos sentidos, "produzindo, então, uma completa unidade do nosso ser, de nossa consciência: uma adesão criativa."

Xavier Canals<sup>21</sup>, em seu ensaio "Poema-ação", fala da tradição cartesiana como aquela que separou a mente e o espírito do corpo. Segundo ele, nesta separação, a poesia sublime, voltada para o espírito, tratando de assuntos solenes e de comunicação essencialmente verbal, prevaleceu na tradição ocidental. Ao buscar a superação desta dicotomia, a poesia sofre um deslocamento, na medida em que se movimenta em dois sentidos opostos.

O primeiro movimento seria a busca consciente de procedimentos usados na origem da linguagem e, mais especificamente, da expressão poética. Segundo Paul Zumthor, esta origem pode remontar às sociedades arcaicas bem como à própria infância do homem. Ambas teriam marcado fortemente nosso comportamento lingüístico, não apenas mantendo em nossa linguagem adulta e tecnológica certos elementos deste primeira expressão oral, mas também apresentando uma "reminiscência corporal profunda, subjacente a qualquer intenção de linguagem". Para Zumthor, a voz encontra-

---

<sup>20</sup> MENEZES, Philadelpho (org). *Poesia Sonora*. São Paulo: EDUC, 1992.

<sup>21</sup> Ibid.

se simbolicamente colocada no indivíduo desde o nascimento, significando abertura e saída. Citando um sábio banto, ele explica que, para esta sociedade, o fluir da voz identifica-se com o da água, do sangue, do esperma, ou se associa ao ritmo do riso. Conforme Zumthor, desde o útero a criança percebe vozes, contrações musculares ritmadas, enfim, sons que compõem uma "música uterina" provedora de tranqüilidade e segurança. À medida que esta condição pré-natal afasta-se e a sensação de um corpo independente, um "corpo-instrumento" constrói-se, a voz passa a se sujeitar à linguagem, onde o simbólico prevalece. Mas permanecem a memória e a marca de um "antes", expressa agora por murmúrios, gritos, sons sem significado e também por palavras: "o que ela (a voz) nos libera, anterior ou interiormente à palavra que veicula, é uma questão sobre os começos; sobre o instante sem duração em que os sexos, as gerações, o amor e o ódio foram um só." Os valores ligados à existência biológica da voz realizar-se-iam, portanto, tanto na consciência lingüística como na mítica, sendo difícil distingui-los como dois processos separados.

Para a tradição cristã, a palavra tem mais valor - "Cristo é Verbo". Para as tradições não-cristãs, a forma pura da voz é o elemento mais valorizado. A seu timbre, sua altura, seu fluxo, entre outras características físicas é atribuído o mesmo poder da palavra cristã. Conforme Zumthor, o desejo da voz viva habita toda poesia. O poeta é voz, *kléos andrôn*, segundo uma fórmula grega, que não nega nas origens de sua lírica esta presença. Para Homero, a linguagem vinha das musas. Zumthor comenta que este autor não considerava o *logos* racional, "mas o que a *phoné* manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses". Para McLuhan, explica Zumthor, à dicotomia oralidade/escrita opõem-se dois tipos de civilização: no universo da

oralidade o homem é ligado aos ciclos naturais, concebe o tempo como circular e o espaço como a dimensão de um nomadismo; no universo da escrita há uma disjunção entre pensamento e ação e predomina um "nominalismo natural ligado ao enfraquecimento da linguagem como tal", o tempo é linear e o espaço cumulativo. Compreende-se porque Haroldo de Campos aproximará a linguagem poética ocidental que rompe com a lógica tradicional, praticada por Mallarmé, Pound, Joyce, Sôsa Andrade, entre outros poetas, daquela linguagem que McLuhan diz não se reduzir a seu conteúdo manifesto, pois comporta um conteúdo latente, que é o próprio meio que o transmite, como a linguagem analógica chinesa. Neste "resgate", poder-se-ia afirmar que os poetas contemporâneos retomam a poesia sonora e a visual. Na medida em que o poema significa por sua estrutura e não exclusivamente pelos sentidos das palavras que o constituem, ele se corporifica, se materializa.

O segundo movimento na busca da superação da dicotomia mente/espírito X corpo dar-se-ia em direção ao futuro, quando a poesia busca utilizar-se dos novos *media*, de forma crítica e criativa. Para Zumthor, isso só se torna possível quando há um diálogo com a cultura tradicional, transmitida pela escritura, num processo que não a nega, nem pretende voltar completamente a estados "puros" anteriores, já não mais viáveis hoje, mas que busca "reconhecer e superar tudo o que até então nos atingiu".

Para Berio, o mais interessante neste processo é não opor nem mesclar sistemas expressivos distintos, mas estabelecer uma relação de continuidade entre ambos, sem que a passagem de um para outro seja notória. Décio Pignatari, em seu livro *Semiótica e Literatura* (1974) diz: "o quase-signo não é uma coisa, é uma relação, um processo. Está em todas as operações de saturação do código, em todas as traduções, em todas as operações inter e

pansemióticas." Berio e Pignatari vão ao encontro da idéia "dinâmico-organicista", que perpassa a lógica oriental, apontada por Fenollosa em seus estudos. Segundo Fenollosa, para a linguagem chinesa, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas, algo novo, não presente nos elementos meramente isolados. Fenollosa vislumbrava a poesia chinesa como a operação de um "intracódigo correlacional". Veja-se o ideograma representado na página seguinte, por exemplo. O resultado dos ideogramas "discurso" (que por sua vez contém o ideograma "boca") e "erva crescendo com dificuldade" (onde aparece uma raiz retorcida e obstáculos por cima da planta) é "maneira de falar confusa".

音也

Jonh Cage possuía pensamento análogo ao perceber a arte não como algo que se identificasse com os objetos fixos da natureza, mas que dialogasse com os processos operacionais desta mesma natureza, buscando reproduzir-lhe os procedimentos. Ao artista caberia a visão corajosa das coisas em movimento, dos elementos definidos por suas funções na totalidade do sistema e por suas relações e interações uns com os outros. "Tudo é a causa de tudo"- Cage cita Fuller<sup>22</sup>- e a energia total resultante destas relações é maior que a soma das energias dos elementos do sistema, processo chamado de sinergia.

Nas páginas anteriores procurei estudar a composição de "Soneto", em uma versão impressa(livro) e oral(CD). Ao mesmo tempo busquei mostrar como Arnaldo Antunes dialoga com a tradição, pois seu poema apropria-se claramente das teorias e práticas da poesia no século XX, sem deixar de discutir a "fôrma" do passado.

---

<sup>22</sup> Fuller foi um arquiteto e utopista norte-americano, cujas idéias exerceram grande influência sobre John Cage.

C A P I T U L O     H I

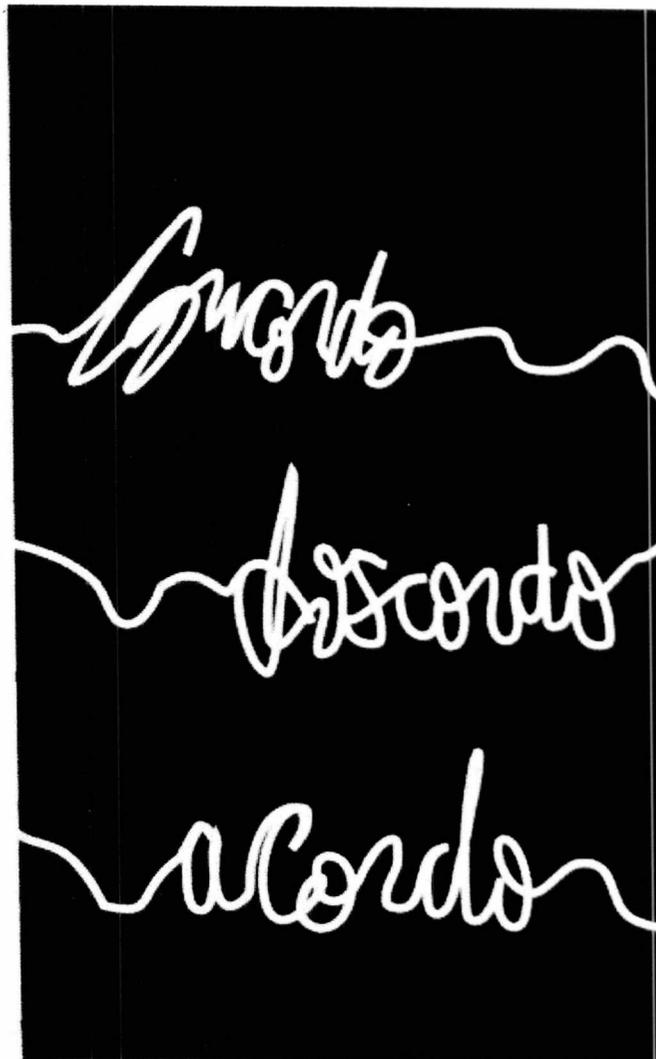
Também pertence ao *kit* multimídia *Nome* o poema "Acordo" que, como "Soneto" existe na versão impressa, reproduzida nas próximas páginas, e nas versões para CD e vídeo.

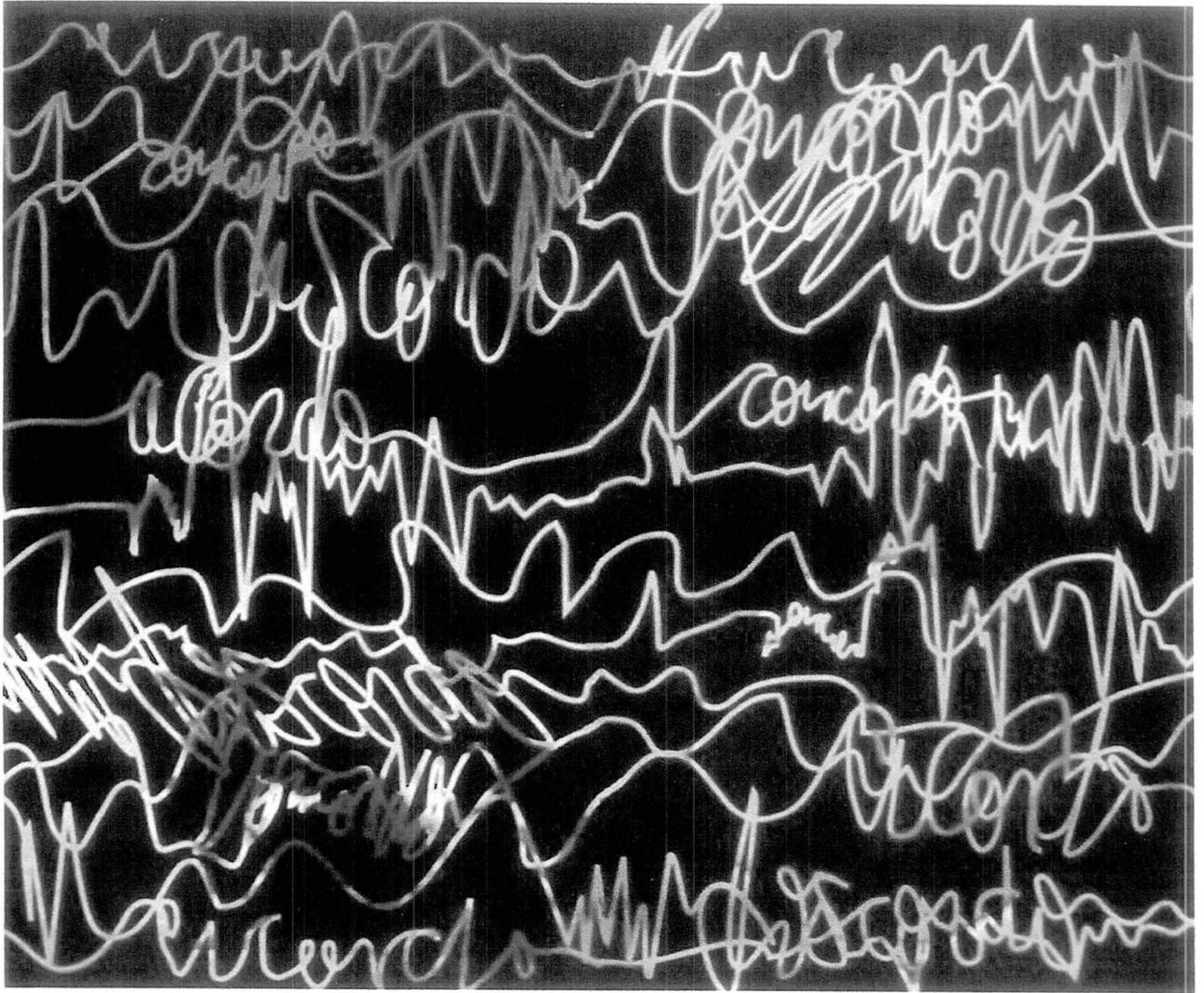
# ACORDO

letra e música **arnaldo antunes**

criação e animação **arnaldo antunes, celia catunda,  
kiko mistrorigo e zaba moreau**

**arnaldo antunes** voz, violão e programação de ritmo  
**edgard scandurra** guitarra





Numa primeira leitura de "Acordo", como poema impresso, distinguem-se duas formas, distribuídas em quatro páginas no livro de Arnaldo Antunes, (mas aqui agrupadas duas a duas): uma forma preta e branca e outra em cores, conforme pode-se ver no poema reproduzido anteriormente.

O preto e o branco aparecem na segunda página. Há três palavras-verso escritas em fundo preto: concordo/discordo/acordo, destacadas intensamente pelo contraste das cores. Este contraste parece remeter a muitos poemas concretos, especialmente àqueles da década de 50. O poeta Augusto de Campos, por exemplo, reserva uma parte de seu livro *Viva Vaia*<sup>1</sup> a composições que utilizam este procedimento estético.

Os três versos desta página encerram imagens que parecem palavras manuscritas em cordas estendidas. Poder-se-ia ler o poema, inicialmente, a partir da presença do número três – três versos, formados cada um por uma palavra, perfazendo um total de três palavras no poema, cada uma com três sílabas. Este número poderia aludir à questão da tridimensionalidade proposta pela poesia concreta. Segundo Haroldo de Campos<sup>2</sup>, nos poemas concretos, a palavra tem uma dimensão gráfico-espacial – explorada em "Acordo" em sua versão impressa –, uma dimensão acústico-oral<sup>3</sup> – existente na gravação de vídeo e de CD – e uma dimensão conteudística – pertencente aos três registros usados por Arnaldo Antunes. Estas três dimensões estimulam-se

---

<sup>1</sup> CAMPOS, Augusto. *Viva Vaia*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

<sup>2</sup> Obra citada.

<sup>3</sup> Iuri Tianianov, em seu livro *O problema da linguagem poética I – o ritmo como elemento construtivo do verso*, explica que a concepção acústica do verso permitiu

mutuamente, formando um circuito reversível. Este circuito reversível estaria também caracterizado pelo diálogo da teoria e da prática poéticas, no concretismo, que se retificam e se renovam. A estrutura da composição não é estática, mas dinâmica e seríamos levados a lê-la como algo não concluído, mas como uma forma em progresso, aberta. O poema é, na verdade, um processo que, como sugere Haroldo de Campos em outro contexto, propõe "problemas novos suscitados pela (sua) continuidade". A idéia de circuito reversível parece-me ser fundamental em "Acordo", na medida em que os elementos de um registro podem nos remeter aos demais. Assim, lendo a segunda página do poema impresso como uma referência à questão da tridimensionalidade, somos enviados ao vídeo, onde as três dimensões estariam presentes. O vídeo, por sua vez, ao mostrar o movimento vibratório das palavras, aludiria à idéia de som, e remeteria ao CD, onde encontramos efetivamente a dimensão acústico-oral. Finalmente, tanto o CD quanto o vídeo remeteriam às imagens coloridas das terceira e quarta páginas do poema impresso, onde parece ser clara a representação gráfica da sonorização da composição.

Os dois primeiros elementos discerníveis na parte preta e branca do poema impresso na segunda página são dois verbos, que rimam entre si, "concordo" e "discordo", de que o poeta se serve, talvez, para mostrar uma divergência entre duas visões, através de um suposto diálogo ou monólogo. Na oralização, gravada no CD e no vídeo, só há a voz do autor, como se ele discutisse consigo mesmo, num exercício solitário de reflexão. Em ambos os registros estas palavras (concordo/ discordo) intercalam-se continuamente,

---

alargar a noção de ritmo, limitada, inicialmente, ao âmbito do sistema de acentuação, que dava à obra poética a impressão de ser e achatada.

até que a intensidade de som diminui, enquanto "acordo"(verbo) vai surgindo e crescendo, terminando por sobrepô-las.

Considerando apenas o poema impresso, poder-se-ia pensar em duas possibilidades de sentido para a palavra "acordo": primeiramente um substantivo, significando que duas visões diferentes sobre um assunto desconhecido, representadas pelos dois verbos citados anteriormente, convergiriam para uma terceira, conclusiva, espécie de síntese hegeliana. Nesta medida, o poema poderia questionar a própria noção de síntese, enquanto unificadora de diferentes tendências, o que remeteria aos conceitos metafísicos de "unidade", "totalidade" e de "verdade absoluta". Deste processo redutor de síntese, que o poema parece estar negando, emergiria a "transparência" de um conceito possível.

Em uma outra leitura, as três palavras-verso do poema seriam consideradas como verbos. "Acordo" não seria mais substantivo, mas sinônimo de "resolver de comum acordo", ou de "tirar do sono, despertar", ambos conjugados na primeira pessoa do singular, no presente do indicativo. Nesta outra possibilidade de leitura, nem se concorda, nem se discorda de uma suposta idéia primeira, mas surge uma terceira idéia, inédita. Esta "outra" idéia parece dialogar com uma "outra" compreensão lógica da linguagem e, conseqüentemente, do fazer artístico, estudada, entre outros, por Fenollosa: a lógica correlacional chinesa, já discutida no capítulo anterior. Na linguagem chinesa, um ideograma composto, formado por dois ou mais ideogramas simples, não adquire significado pela simples adição destes seus componentes, mas sim pela relação que se estabelece entre eles, caracterizando o processo de sinergia. Os ideogramas não se definem enquanto tais, como conceitos estanques, mas como elementos

interdependentes. Na opinião de Fenollosa, o pensamento poético trabalha por sugestão e não por adição, operação que apenas acumularia conceitos. Para ele, "um nome verdadeiro, uma coisa isolada não existe na natureza. As coisas são apenas ponto de encontro de ações, cortes transversais em ações, instantâneos. Nem um verbo puro, nem um movimento abstrato seriam possíveis na natureza. A vista apreende, como uma coisa só, o substantivo e o verbo: as coisas em movimento, o movimento nas coisas...".

Nos textos teóricos sobre o poema concreto, publicados no livro *Teoria da Poesia Concreta*, a lógica da Gestalt é citada como análoga à lógica chinesa, onde a soma do todo é maior do que a soma das partes. Parece-me que esta discussão é abordada por Arnaldo Antunes em "Acordo", quando revela, sobretudo na oralização, feita no CD e no vídeo que a palavra do título do poema não é o substantivo, mas o verbo "acordo", como citado anteriormente.

A versão em cores do poema encontra-se nas terceira e quarta páginas impressas do livro, e no encarte do CD: as palavras-verso aparecem superpostas, enredadas e repetidas, lembrando luminosos em *neon*. Há, na poesia contemporânea, muitas discussões acerca do uso das cores. Augusto de Campos, por exemplo, comentando a *klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) proposta por Anton Webern (1883-1945) – que seria uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, "mudando constantemente sua cor" – afirma que o poema poderia ser composto também com cores e, propondo uma analogia com a música, diz que os instrumentos seriam a frase, a palavra, a sílaba ou a letra, "cujos timbres se definiriam p/ um tema gráfico-fonético ou ideogrâmico". Assim, ele compôs "reverberação", que se constituiria numa leitura oral do poema impresso, onde

à cada cor exibida na página corresponderia um timbre de voz diferente, como instrumentos em uma música. A seguir, um o poema "eis os amantes", que está no livro *Viva Vaia*, citado anteriormente.

eis

os

amantes

sem

parentes

senão

os corpos

irmãum

gemeoutrem

cimaeu

baixela

ecoraçambos

d u p l a m p l i n f a n t u n o ( s ) e m p r e

semen(t)emventre

estêsse

aquelêle

inhumenoutro

Julio Medaglia, referindo-se às composições de Anton Webern, fala de um "mosaico auditivo da história", onde "em pontos diversos e momentos diferentes, acendem-se e apagam-se estrelas coloridas (...) Assim é a música de Webern, uma constelação, um ideograma sonoro."

Cor e som, na verdade, não se dissociam, como mostra a palavra comum a ambos os grupos cognitivos: tom. Segundo Alfredo Bosi, tom (do grego *tónos* e do latim *tonus*) significaria originalmente a força com que vibram as cordas vocálicas. *Tonare*, do latim, seria soltar a voz como o soar do trovão. Da mesma forma, o vocábulo "cromatismo" <sup>4</sup> refere-se tanto às cores

---

<sup>4</sup> Pierre Boulez explica, em seu livro *Apontamentos de aprendiz*, que o cromatismo já era conhecido na música grega, bem como na música oriental, onde algumas vezes as alterações das notas eram inferiores a um semitom, originando um "hipercromatismo". Julio Medaglia diz que desde a Grécia antiga, o mundo ocidental estava habituado a perceber a música de forma linear, horizontal, através de sua melodia. A partir do final da Idade Média, começa-se a perceber a música também verticalmente, quando surgem os acordes e as harmonias. E explica que da relação destes dois tipos de pensamento é que surge a noção de tonalidade. O tom musical é, portanto, o som específico do qual parte e onde chega toda composição, é o que dá a ela uma lógica e uma estrutura. Medaglia acrescenta que, até o sistema tonal vigorar, as melodias fluíam descomprometidamente como, por exemplo, nos cantos gregorianos. Segundo Boulez, não havia cromatismo nestas composições, pois este processo só passa a existir de forma sistemática no Ocidente por volta de 1550, com Adrian Willaert (1480-1562) e seu discípulo Cypriano de Rore (1516-1565). A partir da tonalidade, a música adquiriu referências de princípio- meio- fim, tensãoX afrouxamento, consonânciaX dissonância. Para o autor, este sistema chega a um grande aperfeiçoamento em Johann Sebastian Bach (1685-1750) e atinge em Wagner (1813-1883) seu "ponto máximo de dilatação" na ópera *Tristão e Isolda*. O compositor estabelece um jogo com o ouvinte, na medida em que o "ponto de referência" ou o "pólo" da obra é a tonalidade de Lá menor, e que esta nunca comparece na obra.

Webern, juntamente com Alban Berg (1885- 1935), foi discípulo de Schönberg (1874-1951). Os três formaram a "Escola de Viena", que praticou o cromatismo levando a seu termo a evolução esboçada pelo alemão Wagner e pelo austríaco Schubert (1797- 1828). Assim, a música européia acabou por corroer o sistema tonal, dominante na música ocidental durante três séculos.

Jean e Brigitte Massin, em seu livro *História da música ocidental*, explicam que os três conceitos associados à "Escola de Viena": música atonal, música dodecafônica e música serial não são sinônimos. Segundo os autores, definem-se da seguinte forma:

a) música atonal → "qualquer música que não obedeça ao sistema tonal, que com seu símbolo, o acorde perfeito, determinou a evolução da música ocidental, de 1600 a 1900."

b) música dodecafônica → (de *dodeca*, doze, em grego) "Toda a música que utiliza os doze sons da escala cromática adotada no Ocidente, a partir do início do século XVIII." Na música clássica e romântica, as leis tonais criam entre os doze sons uma

(*chrôma*, em grego, é cor), podendo significar dispersão da luz, coloração, quanto ao processo relacionado à música, onde uma oitava é representada com todos os seus semitons, formando uma seqüência de doze sons. O compositor francês Olivier Messiaen(1908-1992)<sup>5</sup> buscou estabelecer uma relação entre sons e cores, primeiramente em seus *Huit préludes* para piano, que datam de 1929, sob a influência do pintor Blanc-Gatti. Em 1960, Messiaen compôs *Chronochromie* para orquestra, onde elaborou efetivamente sua teoria das relações entre cores e durações.

Nas segunda e terceira páginas impressas do poema "Acordo", por sua vez, percebe-se a saturação das palavras-verso, resultando numa explosão de cores. Referindo-se à última página da composição *Erwartung opus 17*, de Schönberg, Jean e Brigitte Massin comentam: "no intervalo de alguns segundos, Schönberg satura o espaço cromático temperado e faz ouvir em muitos registros, na sua sucessão e na sua superposição, os doze sons da escala cromática temperada. Em *Erwartung* realmente (...) a consonância absoluta já não é o acorde perfeito, mas a plenitude cromática." Também no poema de Arnaldo parece haver esta explosão de cores, esta simultaneidade, opondo-se à linearidade lógica, à síntese ou ao "acordo" substantivo.

Um comentário de Paul Zumthor, ao referir-se ao acompanhamento dos instrumentos na poesia vocalizada, amplia esta idéia<sup>6</sup>. Recorrendo à

---

hierarquia, onde alguns dentre eles possuem um papel privilegiado como centro de atração. O dodecafonismo schöenberguiano buscou abolir esta hierarquia.

c) música serial→ música onde os elementos dispostos em série são teoricamente iguais por direito, onde não há hierarquia, estando sujeitos somente a leis no tocante à ordem em que aparecem e se sucedem.

<sup>5</sup> Um dos maiores compositores do século XX, foi professor de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen.

<sup>6</sup> Em "Acordo", a guitarra é tocada por Edgard Scandurra, componente do grupo paulistano de rock Ira, surgido nos anos oitenta. Tem acompanhado Arnaldo Antunes em seu trabalho solo.

etimologia da palavra *accord* em francês e italiano, Zumthor explica que nela coexistem as noções de coração, de concórdia e da corda da lira. Em português, o vocábulo quase homógrafo de acordo, "acorde", pode ser um adjetivo que significa alguém que está de acordo, concorde, ou pode ser um substantivo masculino, com duas definições. A primeira seria cântico ou poesia, especialmente lírica. A segunda seria o complexo sonoro resultante da emissão simultânea de três ou mais sons. Mário de Andrade, em seu "Prefácio Interessantíssimo", diz haver a possibilidade de se trabalhar a harmonia em poesia como se trabalha na música, fazendo-se, por exemplo, com que palavras sem ligação gramatical entre si se superponham, para obter-se um tipo de harmonia não prevista pelo verso melódico tradicional.

Voltando à relação entre som e imagem que o poema de Arnaldo Antunes estabelece, diria que às imagens da página impressa no livro e no encarte do CD, e às imagens animadas do vídeo, compostas por palavras que se "enredam", corresponde, no CD e no vídeo, a simultaneidade crescente dos sons. Esta simultaneidade aproximaria a composição da "lama" sonora de John Cage, ou o "som-ruído" de que fala o futurista Luigi Russolo<sup>7</sup>: "para excitar e exaltar a nossa sensibilidade, a música foi se desenvolvendo em direção à mais complexa polifonia e em direção à maior variedade de timbres ou de coloridos instrumentais, buscando as mais complicadas sucessões de acordes dissonantes e preparando vagamente a criação do **ruído musical**."

---

<sup>7</sup> RUSSOLO, Luigi. "A Arte dos Ruídos" in: *Música Eletroacústica Histórias e Estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996. Neste ensaio, Russolo explica que os timbres dos sons são reduzidos e que à música moderna cabe procurar criar novas variedades de timbres. "É preciso que se rompa com este círculo restrito de sons puros e que se conquiste a variedade infinita dos 'sons-ruídos' ". Segundo Russolo, o caráter mais sagrado que o som teria tido originalmente pertenceria a práticas religiosas, onde, muitas vezes, só podia ser emitido por sacerdotes. "Nasceu, assim, a concepção do som em si, distinta e independente da vida, e disto resultou a música, mundo fantástico sobreposto ao real, mundo inviolável e sagrado."

A enunciação do poema no CD e no vídeo é acompanhada de guitarra elétrica, sendo que o desenho das palavras-verso ditos pelo poeta vibram no vídeo conforme a intensidade, o timbre e o ritmo dos sons emitidos, tal qual a representação gráfica de ondas sonoras.

Seria interessante comentar aqui duas opiniões sobre a questão do ritmo no verso, em poemas verbais. Para Antonio Candido, o ritmo é uma alternância de sonoridades mais fortes e mais fracas. Estas variações de intensidade sonora, se interpretadas graficamente, de forma que cada alteração seja considerada um ponto constitutivo de uma linha, formarão uma figura com "caminhos" ascendentes e descendentes, que também ocorrem em uma ondulação. Alfredo Bosi, por sua vez, utiliza a imagem de ondas sonoras para falar sobre o ritmo, primeiramente, em seu livro *O ser e o tempo da poesia*, onde explica que é o ritmo que empresta ao verso um "ciclo de alternâncias" de sílabas<sup>8</sup> altas e baixas, agudas e graves, formando uma curva melódica que sobe e desce em um movimento ondulatório. Acrescenta Bosi que o ritmo também se caracteriza como descontinuidade, na medida em que as sílabas tônicas distribuem-se entre as sílabas átonas, além de haver, ainda, pausas entre os sons. Ao referir-se a este caráter descontínuo do ritmo, Bosi utiliza a expressão "vagas sonoras", explicando que essas podem ceder ou não à regularidade. O mesmo autor refere-se à idéia de ondas sonoras,

---

<sup>8</sup> Antonio Candido explica que metro é o número de sílabas poéticas de um verso e ritmo é o número de segmentos rítmicos. Este explica-se através da alternância de tonicidade e atonicidade dentro de grupos silábicos que formam unidades rítmicas, e não simplesmente à base de sílabas. Cada metro pode ter vários correspondentes rítmicos. Por exemplo, o verso decassílabo pode ter, entre outras possibilidades, acentos tônicos nas sílabas poéticas 2-6-10 (decassílabo heróico) ou nas sílabas 4-8-10 (decassílabo sáfico). Candido refere-se a uma "reeducação do metro pelo ritmo", na literatura contemporânea, onde seria estabelecida a variedade relativa do metro para a unidade do ritmo, abolindo a rigidez de um esquema métrico pré-determinado a ser seguido.

quando define o som da fala como "ondas de ar que ressoam nas cavidades bucal e nasal".

A representação gráfica dos sons em "Acordo", lembra o procedimento usado pelo compositor Morton Feldman(1926-1987)<sup>9</sup>, comentado por John Cage, em seu livro *A Year from Monday*. Tendo estudado pintura, Feldman estava muito próximo da expressão plástica e dos jovens pintores de Nova Iorque. Isto provavelmente o levou a não desejar representar certas composições musicais suas no pentagrama tradicional, mas a produzir partituras gráficas, como em *Marginal Intersection* e na série de peças chamada *Projections*. Nesta última, Feldman apenas indicou em papel gráfico as diferenças de altura: agudo, médio e grave. Ao executante caberia a escolha de qualquer nota dentro do registro indicado.

Iuri Tinianov define o ritmo como elemento principal do verso, caracterizando-o como seu fator construtivo. Também para Antonio Candido o ritmo é o fator de importância maior no verso. Considerando que o ritmo é um fenômeno indissolúvelmente ligado ao tempo, assim como o é o movimento, é fácil entender por que a música, a poesia e a dança são considerados por teóricos da poesia, entre eles os poetas concretos e o próprio Candido, como artes pertencentes à dimensão temporal.

Referindo-se, por sua vez, ao poema concreto, Décio Pignatari propõe a ampliação desta dimensão. O autor explica que, ao adicionar características visuais às composições, o poema concreto insere-se na dimensão espacial, que se torna um elemento de sua estrutura, procedimento que coopera para a característica dinâmica deste tipo de produção poética.

O ritmo torna-se, então, uma "força relacional espaço-temporal". O pensamento de Iuri Tinianov, em certa medida, converge para esta idéia de dinamismo, quando ele concebe uma obra literária como algo onde exista sempre o signo dinâmico da correlação e da integração de seus fatores construtivos. Não existiria, para ele, produção literária estática ou fechada, pois toda obra consistiria em uma "integridade dinâmica com um desenvolvimento próprio". A concepção de ritmo de Maiakóvski<sup>10</sup> também refere-se a este dinamismo, embora não explicitamente. Para o poeta, o ritmo é "a força básica, a energia básica do verso. Não se pode explicá-lo, disto só se pode falar como se fala do magnetismo ou da eletricidade, o magnetismo e a eletricidade são formas de energia."

As linhas em movimento de "Acordo" no vídeo marcam o ritmo e o pulsar do poema. Pulsar que, segundo entendo, pode remeter ao poema em branco e preto de Augusto de Campos, "O Pulsar", incluído no livro *Viva vaia e* representado na página seguinte.

---

<sup>9</sup> Morton Feldman conheceu John Cage em 1951, e integrou o grupo de jovens compositores que cercaram o músico.

<sup>10</sup> SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

•ND★

QU★R

QU★

V•C★

★ST★JA

★M

MART★

•U

★LD•RAD•

ABRA

A

JAN★LA

★

V★JA

•

PULSAR

QUAS★

MUD•

ABRAC•

D★

AN•S

LUZ

QU•

N•NHUM

SOL

AQU•C•

•

•CO

SCURO

SQU•C•

Arnaldo Antunes também compôs uma canção, em parceria com os ex-colegas da banda Titãs, Marcelo Fromer e Toni Bellotto, que se chama "O Pulso"<sup>11</sup>, tematizando exatamente a palpitação do coração e artérias, conforme vê-se abaixo:

**O P U L S O**

O	PULSO	AINDA	PULSA
O	PULSO	AINDA	PULSA
PESTE	BUBÔNICA	CÂNCER	PNEUMONIA
RAIVA	RUBÉOLA	TUBERCULOSE	ANEMIA
RANCOR	CISTICIRCOSE	CAXUMBA	DIFTERIA
ENCEFALITE	FARINGITE	GRIPE	LEUCEMIA
O	PULSO	AINDA	PULSA
O	PULSO	AINDA	PULSA
HEPATITE	ESCARLATINA	ESTUPIDEZ	PARALISIA
TOXOPLASMOSE	SARAMPO	ESQUIZOFRENIA	
ÚLCERA	TROMBOSE	COQUELUCHE	HIPOCONDRIA
SÍFILIS	CIÚMES	ASMA	CLEPTOMANIA
O	CORPO	AINDA	É POUCO
O	CORPO	AINDA	É POUCO
REUMATISMO	RAQUITISMO	CISTITE	DISRITMIA
HÉRNIA	PEDICULOSE	TÉTANO	HIPOCRISIA
BRUCELOSE	FEBRE	TIFÓIDE	ARTERIOSCLEROSE
CATAPORA	CULPA	CÁRIE	CÂMBRA LEPRA AFASIA
O	PULSO	AINDA	PULSA
O	CORPO	AINDA	É POUCO

Os títulos dos poemas "Pulsar" e "O Pulso" podem remeter à idéia do batimento cardíaco, e aqui percebo certa "memória" da etimologia da palavra francesa *accord*, citada por Paul Zumthor, na qual existe a noção de coração. Em "Acordo", a repetição das duas últimas sílabas, comuns nos três vocábulos trissílabos que constituem os versos, caracterizariam um mecanismo

<sup>11</sup> Ainda que "O Pulso" não tenha sido uma canção composta unicamente por Arnaldo Antunes, entendo que seja pertinente aqui a referência a ela. Primeiramente, pela adequação do tema a esta discussão. E, em segundo lugar, porque é Arnaldo Antunes que a interpreta, não só no CD *Õ'blésq blom*, em que foi lançada, como também no CD *Titãs acústico*, quando ele não mais pertencia à banda e a interpretou numa participação especial, o que parece indicar uma identificação significativa do autor com a canção.

de ressonância e síncope, que Zumthor define como identificado com a palpação contínua da vida. Antonio Candido, ainda em sua reflexão sobre o ritmo no verso, cita Theophil Spoerri, que discutiu esta relação: "Pode-se dizer, num sentido de insuspeitada profundidade, que o ritmo é o alento respiratório e a pulsação cardíaca da poesia." E Alfredo Bosi, acerca da mesma discussão, define o acento, matéria-prima do ritmo, como "o coração da palavra". Citando Valéry, Bosi explica que a voz seria um dos modos de expressão fundamentais da sensibilidade formal, o que o leva a concluir que os ritmos "são vibrações da matéria viva que forjam a corrente vocal". Corrente vocal esta que nasce nos "antros e labirintos do corpo", na passagem sinuosa do ar pelas "paredes elásticas do diafragma, as esponjas dos pulmões, dos brônquios e bronquíolos, o tubo anelado e viloso da traquéia, as dobras retesadas da laringe (as cordas vocais), o orifício estreito da glote, a válvula do véu palatino que dá passagem às fossas nasais ou à boca, onde topará ainda com a massa móvel e viscosa da língua e as fronteiras duras dos dentes ou brandas dos lábios."

Em entrevista a Ricardo Araújo em sua tese de doutorado, *Vídeo Poesia - Poesia Visual*, Arnaldo Antunes explica que pretendeu filmar, na versão em vídeo do poema "Dentro", também do *kit* multimídia *Nome*, o lugar de onde se originava a voz. Sua idéia era, inicialmente, colocar uma sonda no seu próprio nariz que fosse até a garganta e que, de dentro dela, filmasse a emissão dos sons. Não tendo sido possível realizar este registro, Antunes optou por fazer uma endoscopia que, junto com a enunciação do poema acompanhada por guitarra, acabou por constituir sua versão em vídeo. O caminho percorrido pelo catéter começa na boca e segue por "corredores" viscosos, escuros e úmidos, num verdadeiro "percurso visceral". Por sobre estas

imagens, a palavra "dentro" movimentasse como se estivesse sendo projetada do fundo para fora da tela de televisão. Há a superposição das enunciações do poema, o que cria uma certa regularidade nos sons mais graves, podendo caracterizar um "pulso".

A poesia de Arnaldo Antunes, perpassada freqüentemente pela questão corporal, apresenta-se, nestes momentos, repleta de vocábulos que se referem a partes do corpo, como cheiros, secreções, vilosidades, ruídos, gemidos, espaços escuros. Nestes poemas corporais, predominam os substantivos concretos e os verbos transitivos.<sup>12</sup>

Veja-se a seguir, como exemplo, o poema "Tato", do *kit Nome*, de Arnaldo Antunes:

---

<sup>12</sup> Os verbos transitivos são aqueles que exigem o acompanhamento de uma palavra de valor substantivo (que terá a função de objeto direto ou indireto) para completá-los o sentido. Fenollosa, comentando a linguagem chinesa, em seu ensaio anteriormente citado, explica que o desenvolvimento de uma sentença transitiva normal fundamenta-se no fato de que, na natureza, uma ação promove outra, o que revelaria o sujeito e o objeto da oração como verbos em potencial. E dá um exemplo: "a leitura promove a escrita", que poderia corresponder a "ler promove escrever". Este fato leva o sinólogo a comparar os verbos transitivos, que, segundo ele, expressam ações ou processos, tendo um caráter positivo, aos verbos intransitivos, que seriam passivos e negativos. Por isto, Fenollosa defende a idéia de que os verbos transitivos seriam os mais adequados à prática poética e cita Shakespeare como tendo sido um

# TATO

letra e música **arnaldo antunes**

roteiro e câmera **arnaldo antunes e zaba moreau**  
edição **sergio mekler, arthur fontes, arnaldo e zaba**  
operador de edição **henrique tartarotti**  
equipamento **magnetoscópio e kikcel**  
edição on line **videofilmes**



**arnaldo antunes** voz, violão, guitarra, baixo  
sintetizado, teclado e programação de ritmo  
**rodolfo stroeter** baixo elétrico  
**peter price** chocalhos de água

o olho enxerga o que deseja e o que não  
ouvido ouve o que deseja e o que não  
o pinto duro pulsa forte como um coração  
trepar é o melhor remédio pra tesão  
um terço é muita penitência pra masturbação  
a grávida não tem saudades da menstruação  
se não consegue fazer sexo vê televisão  
manteiga não se usa apenas pra passar no pão  
boceta não é cu mas ambos são palavrão  
gozo não significa ejaculação  
o tato mais experiente é a palma da mão

o olho enxerga o que deseja e o que não  
ouvido ouve o que deseja e o que não  
depois de ejacular espera por outra ereção  
o ânus precisa de mais lubrificação  
por mais que se reprima nunca seca a secreção  
o corpo não é templo casa nem prisão  
uns comem outros fodem uns cometem outros dão  
por graça por esporte ou tara por amor ou não  
velocidade se controla com respiração  
o pau se aprofunda mais conforme a posição  
o tato mais experiente é a palma da mão

o pinto duro pulsa forte como um coração  
gozo não significa ejaculação  
o ânus precisa de mais lubrificação  
por graça por amor por tara ou pra reprodução  
ouvido ouve o que deseja e o que não  
velocidade se controla com respiração  
trepar é o melhor remédio pra tesão  
o tato mais experiente é a palma da mão  
se não consegue fazer sexo vê televisão  
o olho enxerga o que deseja e o que não  
uns comem outros fodem uns cometem outros dão



De acordo com o comentário anterior, em "Tato", os substantivos, em sua maioria, são concretos (olho/ ouvido/ pinto/ coração/ remédio/ terço/ grávida/ televisão/ manteiga/ pão/ boceta/ cu/ palavrão/ tato/ palma/ mão/ ânus/ secreção/ corpo/ templo/ casa/ prisão/ pau), e que há uma predominância de verbos que se apresentam como transitivos (enxergar/ ouvir/ ter/ conseguir/ fazer/ ver/ usar/ passar/ significar/ esperar/ precisar/ reprimir/ cometer) sobre os que se apresentam como verbos intransitivos (desejar/ pulsar/ trepar/ ejacular/ secar/ comer/ ser, especialmente). A escolha destes verbos e substantivos parece remeter ao título - "Tato". Por meio destes signos verbais, Arnaldo Antunes elabora um poema "palpável", repleto de imagens concretas, que parece buscar o estímulo simultâneo dos sentidos e do intelecto. Algo análogo ao que propunha Antonin Artaud, em seu ensaio "O Teatro Alquímico"<sup>13</sup>: aniquilar os conflitos produzidos pelo antagonismo entre matéria e espírito, concreto e abstrato, rompendo a "sujeição intelectual da linguagem". Haveria, ainda, um possível diálogo com a antropofagia oswaldiana, que propõe o espírito conjugado ao corpo, o antropomorfismo.

Com a escolha de vocábulos banais, alguns chulos, Arnaldo Antunes parece desejar abalar/ devorar tabus<sup>14</sup> da prática poética, aproximando-se daquilo que tanto Oswald de Andrade quanto Antonin Artaud pretenderam, uma reaproximação com a natureza e o primitivo, uma retomada do totemismo, morto na arte ocidental tradicional. Ou, nas palavras de Oswald

---

<sup>13</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

<sup>14</sup> Palavra polinésia que designa, de maneira geral, proibições e interditos ancestrais e coletivos.

de Andrade, no Manifesto Antropofágico: "a transformação do tabu em totem."<sup>15</sup>

A repetição rítmica da partícula "ão", no final de todos os versos de "Tato", aumenta a percepção sensorial do poema, conferindo-lhe um movimento, um ir e vir sonoro, onde o ponto de partida e chegada seriam a própria partícula. O ato sexual e a masturbação efetivam-se através deste ir e vir e o texto poderia estar relacionado ao prazer proveniente de ambos, onde "ão" poderia também remeter ao ruído do gozo.

As partículas "ão", que não ocorrem no fim dos versos, pertencem todas à palavra "não". "Não" se opõe a outras palavras que também estão no meio dos versos como "é", "mais" e "graça", todas com sentido positivo, caracterizando a bipolaridade pela qual o poema se movimenta.

No CD *Tudo ao mesmo tempo agora*<sup>16</sup>, há uma canção chamada "Cabeça" que parece aludir a este movimento dos corpos no ato sexual, em uma direção "dentro-fora":

CABEÇA

CRESÇA,  
CABEÇA.

DENSA,  
ESPESSA.

PENSA,

---

<sup>15</sup> É interessante observar que o poema-instalação que Arnaldo Antunes expôs na última Bienal de São Paulo era um *outdoor* constituído pelas palavras "totem", "tabu" e "registro", muitas vezes superpostas.

<sup>16</sup> *Tudo ao mesmo tempo agora* é o último CD dos Titãs em que Arnaldo Antunes participa. Não há referências quanto a autoria das canções, apenas a informação: "composto, arranjado e produzido por Titãs". Depois de *Tudo ao mesmo tempo agora*, a banda ficou o ano de 1992 sem gravar. Neste período, além de Arnaldo Antunes, outros componentes tentaram carreira solo, como compositores, intérpretes ou produtores, mas todos retornaram ao grupo.

IMENSA.

DESA  
PAREÇA.

DENTRO DE 30 SEGUNDOS,  
DENTRO DE 15, 10, DENTRO,  
DENTRO DE 5 SEGUNDOS, SEGUNDOS,  
AGORA FORA.

*Tudo ao mesmo tempo agora* é um CD onde a temática do corporal é predominante. Sua capa é coberta por desenhos de pedaços e/ou órgãos do corpo humano superpostos, extraídos da enciclopédia *Barsa*. Além de "Cabeça", há composições como "Clitóris", "Isso para mim é perfume" e "Saia de mim", que abordam a mesma temática. Nas páginas centrais do encarte do CD, há radiografias de crânios, e na contra-capa desse, radiografias de oito mãos, número dos integrantes da banda.

A composição "macha fêmeo" do CD *O silêncio*, formada quase somente por uma lista de substantivos concretos que designam, inicialmente, partes do corpo, e mais à frente, peças de vestuário, além dos substantivos macho e fêmea, é um novo ataque ao tabu, na medida em que brinca com a idéia de gênero por meio de um caligrama da cruz romana, conforme se vê a seguir:

**macha fêmeo**

macha  
fêmeo  
macha  
fêmeo  
fêmeo  
macha

cérebro caralha baga saca pescoça prepúcia ossa  
nádego boceto teto coxo vagino cabeça boco

corpa moço dentra fora moça  
orgasma coita palavro sexa goza

liberal gerou

macha  
fêmeo  
macha  
fêmeo  
fêmeo  
macha

fígada barrigo umbiga perno braça unho mucoso  
axilo nervo pela veio cabelas narino porro  
corpa moço dentra foro moça  
orgasma coita palavro sexa goza

liberal gerou

calço terna saio camiseta vestida cueco bluso  
meio sandálio calcinho cinta sapata casaca luvo

copa moço dentra foro moça  
orgasma coita palavro sexa goza

liberal gerou

O caligrama da cruz só é visível quando o poema está todo disposto verticalmente, o que não ocorre no encarte do CD. Se considerarmos o seu aspecto de caligrama, poderíamos afirmar que o poema discute a questão da separação do corpo e do espírito. Nesta medida, "macha fêmeo" estaria defendendo uma arte que estimularia os sentidos através da linguagem, das palavras, e remetendo a uma questão espiritual através de um caligrama, num jogo dialético e lúdico. Antonin Artaud, em livro já citado, defendia a idéia de que corpo e espírito não deveriam ser separados, como tampouco

não deveriam os sentidos ser apartados da inteligência. Ao listar órgãos do corpo humano e peças do vestuário em forma de cruz romana, o poema estaria estabelecendo a ligação entre a alma e a matéria, que se "encarnaria" em um corpo de gênero não definido. E esta seria a segunda questão colocada pela composição: "O que é macho e o que é fêmea, quando os gêneros de todos os substantivos estão trocados?" Ou, ainda: "O que é masculino e o que é feminino?" E responde: "liberal gerou", as duas únicas palavras que não são substantivos – um verbo e um adjetivo – e, além disso, trazem a terminação trocada, resumindo a proposta conteudística do poema. Arnaldo Antunes desejaria dissolver, parece-me, o fundamento desta dicotomia, esvaindo seu juízo de valor. É também um jogo de trocas que envolve uma sexualidade intensa.

Uma das metas da arte moderna tem sido a aproximação com a vida, como o revelam muitos manifestos publicados neste século, como os manifestos futurista, dadaísta e surrealista, além do próprio concretismo brasileiro. Antonin Artaud, por exemplo, ao refletir sobre o texto, referia-se a esta questão por meio da idéia de que a arte teria seu duplo, ou sua sombra, onde a vida jamais teria deixado de existir. Para Artaud, seria no momento de liberação desta sombra pelo artista que a arte se instalaria efetivamente, fato, segundo ele, pouco comum na arte do Ocidente, onde predominaria uma cultura petrificada e sem sombras. Sobre esta questão, Maiakóvski também comentava: "a arte deve ligar-se estreitamente com a vida (como função intensiva desta). Fundir-se com ela ou perecer."

Na poesia, esta aproximação pode acontecer por meio da linguagem, pela incorporação de vocábulos prosaicos que remetem a imagens cotidianas. João Cabral de Melo Neto é um exemplo de um poeta que

buscou intensamente a dessublimação da palavra poética, como se pode constatar nas estrofes do conhecido poema "Antiode"<sup>17</sup> que reproduzo abaixo:

" Poesia, te escrevo  
agora: fezes, as  
fezes vivas que és.  
Sei que outras

palavras és, palavras  
impossíveis de poema.  
Te escrevo, por isso,  
fezes, palavra leve (...)"

Além do vocabulário do discurso em si, uma outra maneira de efetuar esta aproximação refere-se à visualidade do poema. Arnaldo Antunes, em "Acordo", por exemplo, utiliza as letras luminosas coloridas, lembrando os anúncios em *neon* de casas comerciais, ou de marcas registradas de produtos em *outdoors* eletrônicos, imagens que saturam as grandes cidades. Porém não é só o produto visual que constitui a imagem da vida urbana: há também os sons, os ruídos que a preenchem. Por isso, a sonorização, na poesia, pode ser usada com o mesmo fim. Russolo explica que os ruídos são capazes de nos remeter à vida mesma. E John Cage acreditava que, caso tivéssemos a capacidade de perceber os sons que nos cercam como música, seríamos introduzidos de alguma forma "na própria vida que estamos vivendo".

Voltando ao poema de Arnaldo Antunes, diria que, nesta composição as palavras-verso adquirem propriedades físicas. Além da visualidade estática habitual da impressão comum, ganham sonoridade, movimento, cores e o brilho do *neon*. Paul Zumthor, em seu livro anteriormente citado, expressa opinião semelhante em relação à voz. Para ele, Para ele, a voz também é

---

<sup>17</sup> MELO NETO, João Cabral. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

"coisa" e suas qualidades materiais podem ser descritas. O sinólogo Ernest Fenollosa, em seu ensaio "*The Chinese Written Character as a Medium for poetry*", analisa a propriedade de o ideograma chinês ser apreendido de maneira analógica, onde a percepção visual é elemento fundamental. O ideograma chinês seria, segundo Fenollosa, um signo bem mais "palpável" do que a palavra corrente das línguas ocidentais, afastando-se de um caráter instrumental característico destas línguas, codificadas por dígitos alfabéticos e por uma morfosintaxe linear. Para os poetas concretos, a compreensão do poema também poder-se-ia dar de forma "sintético-ideogrâmica", ou seja, simultânea e visual.

Ainda que, em "Acordo", Arnaldo Antunes utilize o sistema fonético e digital, ele não compõe um poema discursivo. Utiliza-se, isto sim, das possibilidades semânticas dos vocábulos escolhidos e, também, de sua materialidade para efetivar a comunicação em todos os níveis: sonoro, visual, semântico...

Percebo, portanto, em "Acordo" uma totalidade comunicativa que, para mim, concretiza a idéia de circuito reversível, cara a Arnaldo Antunes. Além disso, o poema, ao atingir esta totalidade comunicativa, dialoga com o concretismo, a poesia oriental e a música de vanguarda.

C  
A  
P  
Í  
T  
U  
L  
O

I  
I  
I

O poema "Pessoa", que será analisado neste capítulo, também faz parte do *kit Nome*, existindo dele uma versão impressa, apresentada nas páginas subseqüentes, e em uma versão em vídeo, incluída neste trabalho.

# PESSOA



poesia **arnaldo antunes**  
música **rodolfo stroeter**

criação e animação **arnaldo antunes, celia catunda**  
**kiko mistrorigo e zaba moreau**  
desenho gráfico **lutz tatt**  
edição **cica calegari**

**arnaldo antunes** voz  
**rodolfo stroeter** textos acústico e elétrico

Coisa que acaba. Troço que tem fim. Sujeito. Que não dura, que se extingue. Mingua. Negócio findo, que finda. Festa que termina. Coisa que passa, se apaga, fina. Pessoa. Troço que definha. Que será cinzas. Que o chão devora. Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura. Sujeito. Líquido que evapora. Lixo que se joga fora. Coisa que não sobra, soçobra, val embora. Que nada fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória fulta o papel se rasga se perde não se repete. Pessoa. Pedaco de perda. Coisa que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome. Sujeito. Água que o sol seca, que a terra bebe, Algo que morre, falece, desaparece. Cata, bicho, objeto. Nome que se esquece.

85240  
6/5/51

Diferentemente do poema "Soneto", que apresentava versos ilegíveis, analisado no primeiro capítulo, e do poema "Acordo", composto apenas por três palavras-verso, analisado no segundo capítulo, "Pessoa" compõe-se principalmente de frases. Esta característica verbal do poema levar-me-á a tentar fazer, mais à frente, uma leitura de seu possível conteúdo semântico, onde oporei a "Pessoa" de Arnaldo Antunes ao "Sujeito" da filosofia moderna.

Se desconsideramos os créditos, na leitura consecutiva das duas primeiras páginas do poema impresso, temos o título, "Pessoa", e aquela que poderia ser lida como a primeira palavra da composição, o verbo "termina". Logo: Pessoa termina. Idéia explícita de fim.

Esta idéia perpassa todo o poema, sendo enfatizada em quase todos os períodos que o constituem, por meio dos verbos utilizados pelo poeta, os quais de alguma forma, relacionam-se com este conceito - acabar/ extinguir/ minguar/ findar/ terminar/ passar/ apagar/ finir/ definhar/ devorar/ assoprar/ estourar/ evaporar/ soçobrar/ amarelar/ emborolar/ falhar/ rasgar/ perder/ cessar/ fenecer/ apodrecer/ saciar/ sumir/ consumir/ secar/ beber/ morrer/ falecer/ desaparecer/ esquecer. A mesma idéia de final aparece nas combinações de verbo e advérbio e de verbo e complemento - ter fim/ não durar/ ser cinzas/ jogar fora/ não sobrar/ ir embora/ nada fixar. A predominância dos verbos intransitivos no poema poderia também relacionar-se, senão à noção de fim, pelo menos à noção de ausência de vida.

Conforme foi discutido no segundo capítulo, para Fenollosa, os verbos intransitivos teriam caráter passivo e negativo<sup>1</sup>.

Com exceção do verbo *ser*, em "*será cinzas*", conjugado no Futuro do Presente do Indicativo, todos os outros verbos estão conjugados no Presente do Indicativo, neste poema. Segundo Cunha e Cintra<sup>2</sup>, o Modo Indicativo é o modo em que se exprime "uma ação ou um estado considerados na sua realidade ou na sua certeza, quer em referência ao presente, quer ao passado ou ao futuro." O predomínio quase absoluto de verbos neste modo, em "*Pessoa*", expressaria, possivelmente, a realidade e a certeza de um fim inevitável. Provavelmente, o fim da pessoa e do sujeito, os dois substantivos que formam, no poema, os únicos quatro períodos constituídos por uma só palavra. Referem-se a eles os vários substantivos presentes no texto, cada um podendo expressar diferentes aspectos ou características desta pessoa ou deste sujeito.

Encontramos, já no início do poema, os vocábulos "*coisa*", "*troço*" e "*negócio*", que se repetem ao longo do texto, remetendo à idéia de uma certa indefinição, em razão da noção vaga do referente destes significantes, o qual pode ser tanto qualquer objeto como objeto nenhum, nada. Idéia que o pronome indefinido "*algo*" reforçará mais adiante no texto. A "*fragilidade*" desta referência remete à imagem da "*bolha*", algo que não dura e está aparentemente vazio. O fato de a "*bolha que estoura*", fugaz, estar cercada por substantivos de efeito sinestésico, aparentemente não relacionados à sua imagem, como "*fogo*", "*vento*" e "*líquido*", pode parecer curioso, em um

---

<sup>1</sup> Opondo-se ao poema "*Pessoa*", há "*Tato*", uma composição sinestésica, que fala de sexualidade, e onde a maioria dos verbos são transitivos.

primeiro momento, mas se justifica pela própria idéia de fugacidade, comum a todos estes substantivos. O "fogo" consome-se na sua intensidade, o "vento" é puro movimento, e o "líquido" por não ser estanque, escorre, flui ou evapora.

Logo após estas palavras aparece o "lixo" - o resto daquilo que já foi, o que não é mais nada, confirmando a idéia de fim. Os outros quatro períodos (cinco orações) que se seguem, começam pelo pronome relativo "que", e não apresentam o substantivo antecedente que, nas outras frases, é o sujeito do verbo. No maior período do poema, sem vírgulas ou conetivos, há os substantivos "foto", "filme", "memória", "papel", todos relacionados com a prática da fotografia<sup>3</sup>. Há duas sentenças que, ao lado daquelas formadas

---

<sup>2</sup> CUNHA, Celso & CINTRA, LFL. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

<sup>3</sup> Como se sabe, desde a sua aparição, a fotografia levantou questões relacionadas em especial ao conceito de representação, que hoje continuam sendo abordadas pela pós-modernidade. A idéia de que ela seria capaz de fixar um objeto do mundo real no papel e, em certa medida, garantir sua continuidade, tem sido motivo de muitas controvérsias. Por um lado, há uma tendência a se pensar a fotografia como necessariamente ligada à documentação e à autenticidade. Isto porque, segundo esta interpretação, para que o registro fotográfico efetive-se, é preciso que haja um determinado objeto real, em determinada hora e lugar, e este fato é incontestável sob qualquer circunstância. Por outro lado, considera-se também que a imagem no papel depende de todo um processo do qual o objeto seria apenas uma parte. É preciso, primeiramente, que sobre ele incida a luz e que essa, por sua vez, seja refratada pela lente da câmera fotográfica. Esta luz deve também incidir sobre a fotografia revelada e ampliada para que ela possa ser percebida pelo olho humano. Por isso, a luz é muitas vezes considerada o verdadeiro "agente" deste processo. Caberia ao objeto apenas estar na presença da luz e da lente, na hora que a fotografia fosse tirada. A presença deste objeto seria, então, uma presença pontual, existente naquele momento, e que não se perpetuaria.

Em seu ensaio "*Generating the subject: the images of Cindy Sherman*", publicado no livro *Postmodern Genres*, organizado por Marjorie Perloff, Frederick Garber aborda estas questões a partir do trabalho de Cindy Sherman, modelo norte-americana. Sherman interpreta vários arquétipos de mulheres em suas fotografias – uma atriz dos anos 50, uma prostituta, uma moça do interior – e, ao fazê-lo, constitui o que Garber identifica como um jogo de *self-makings*, onde lida com níveis complexos de representação. Para explicá-lo, o autor cita o exemplo em que Sherman interpreta a atriz italiana Gina Lollobrigida. Em um primeiro momento, explica Garber, tem-se a modelo interpretando a atriz na fotografia. A atriz, por sua vez, interpreta o tipo da atriz Gina Lollobrigida, caracterizando um processo em que a representação desdobra-se, quase que como um jogo de espelhos, multiplicando a imagem. O mesmo autor discute também a problemática do tempo na fotografia de Sherman: o tempo seria verdadeiro enquanto tempo da foto, mas falso, na medida em que a imagem é um fingimento. O jogo do tempo e do sujeito no trabalho da artista geraria uma grande

unicamente pelas palavras pessoa e sujeito, destacam-se, por sua estrutura sintática, das outras do poema. A primeira é "Pedaço de perda", onde não há verbo, mas apenas o substantivo e a locução adjetiva que o caracteriza.

"Pedaço de perda" é um oxímoro que poderia remeter, penso eu, aos dois últimos versos do poema "Ulysses", de Fernando Pessoa:

(...)  
Em baixo, a vida, *metade*  
De nada, morre.

Roman Jakobson, em seu ensaio "Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa"<sup>4</sup>, faz uma análise deste poema, mostrando que ele se caracteriza pelo uso intensivo desta figura de linguagem. Nos dois últimos versos, "metade de nada" é o oposto oximórico de "vida".

Como o oxímoro de Fernando Pessoa, "pedaço de perda" nos lança num jogo de múltiplas contradições. Apresentando a mesma estrutura sintática que "metade de nada", esta frase é constituída por um substantivo, "pedaço", contraditório ao substantivo "perda", que forma a locução adjetiva que o caracteriza. Esta contradição se dá na medida em que "perda" é sintaticamente subordinada a "pedaço". Mas, sendo "pedaço" apenas uma fração de "perda", esta seria, no paradigma semântico, o elemento subordinante. Jakobson classificaria o primeiro substantivo do

---

complexidade que, para Garber, vem ampliar-se por meio de um matiz socio-cultural presente em suas fotografias, à medida que explora arquétipos pertencentes a um grupo social. Sobre o trabalho de Sherman, o crítico literário George Yudice, estudioso da pós-modernidade, em entrevista a Wander Melo Miranda, Eneida Maria de Souza e Roberto Barros de Carvalho (Revista *Ciência Hoje*, vol.11/ nº 62, pp 46-57), comenta que a artista expressaria as possibilidades das imagens, relacionando-as com marcas semiotizadas do corpo das mulheres, mas que, nem por isso, encontraria sua condição original de ser mulher. Aconteceria, portanto, explica Yudice, a perda da referência da realidade primeira e, com ela, a possibilidade de representação de um referente original. A isto corresponde a noção pós-moderna de simulacro referida mais à frente neste trabalho.

oxímoro como um "quantificador parcelante". Mesmo tendo este caráter fragmentário, "pedaço" apresenta também um caráter positivo. Em contrapartida, "perda" seria uma totalidade de característica negativa. Nesta medida, haveria um deslocamento no sentido positivo → negativo, também confirmado pelos respectivos gêneros das palavras. O substantivo masculino "pedaço" teria a característica positiva, e o feminino "perda", a negativa. Poder-se-ia pensar, nesta leitura, como mais uma referência à idéia de fim, predominante no poema de Arnaldo Antunes. Idéia que se associaria ao pessimismo do poeta Fernando Pessoa, aliás.

Este jogo em que uma contradição remete a outra, no verso, poderia ser associado a certa circularidade que encontramos em sua sonoridade. Sob esta perspectiva, "pedaço de perda" está quase fechado em si mesmo. Embora ambas as palavras, *pedaço* e *perda*, relacionem-se os termos com "papel", "perde" e "pessoa" que as antecedem, destaca-se o fato de que as duas palavras estão compostas quase que pelos mesmos fonemas. Com exceção de /r/, todos os outros componentes de "perda" repetem-se em "pedaço", que só se distinguiria de "perda" pelos fonemas /s/ e /u/.

A segunda sentença no poema que se distingue de todas as outras, por sua estrutura gramatical, anteriormente referida, é "Cara, bicho, objeto". Há, aqui, novamente, a idéia de indefinição do sujeito. Não importa o que ou quem ele verdadeiramente seja, como também não importa com o que ele se pareça, se com uma pessoa (um cara ou uma cara familiar qualquer), um bicho, um objeto. Trata-se apenas de um "nome que se esquece",

---

<sup>4</sup> Ensaio publicado no livro *Saussure- Jakobson- Hjelmslev- Chomsky*, volume da coleção *Os Pensadores* (São Paulo: Abril Cultural, 1978)

prevalecendo a idéia de sua não-perpetuação. Fugacidade.<sup>5</sup> A palavra "nome" é um projeto irrealizado, porque fadado ao esquecimento ao criar um signo vazio, inútil, visto que não se refere a nada específico.

"Nome que se esquece." Esta última frase parece desestabilizar todo o bloco condensado e concreto que o poema forma visualmente, ao deixar um pequeno e último espaço em branco, dando um indício de incompletude, de desequilíbrio e de certa falta de sustentação. É como se o poema estivesse inacabado física e estruturalmente.

Esta fragilidade dos pilares, ilustrada visualmente, poderia remeter, no plano do conteúdo, a certos pressupostos teóricos da modernidade. Assim, por exemplo, poderíamos associá-lo ao discurso sobre o ser. Segundo Nietzsche, o ser é o conceito central da filosofia européia. O ser já havia sido problematizado por Parmênides, poeta e filósofo pré-socrático, em seu poema

---

<sup>5</sup> Mais recentemente, Arnaldo Antunes começou a compor poemas-instalação, os quais expõe em mostras e eventos culturais onde predominam as artes plásticas. A instalação é um tipo de arte que aborda questões consideradas fundamentais pela estética contemporânea. Uma discussão que a instalação suscita é aquela relacionada com a duração/ perpetuação do trabalho. Há uma consciência, tanto do artista quanto do espectador, de que a instalação é uma arte de natureza transitória, temporária, porque se desloca, se monta e se desmonta, às vezes uma única vez, e que não permanece senão na memória das pessoas. E a memória, por sua vez, é sabidamente fragmentária, não-linear e distorcida.

É claro que há, normalmente, registros fotográficos do trabalho de instalação – em forma de filmes, folders ou catálogos-, mas o trabalho em si não mais existe. Outras questões também são levantadas pela instalação. Surge, por exemplo, nova consciência do espaço utilizado. Isto determina a substituição da bidimensionalidade da obra pela tridimensionalidade, onde o receptor também passa a fazer parte deste espaço. A concepção tradicional ocidental de que a galeria ou o museu são lugares neutros, onde a obra de arte é limitada por uma moldura, um vidro, enfim, por qualquer material que restrinja esta obra à condição de objeto a ser observado, é revogada. O objeto artístico deixa de existir por si e torna-se em elemento do contexto a que também pertence o espectador.

A multiplicidade de registros que podem ser usados numa instalação (foto, vídeo, escultura, pintura) também causa uma certa desestabilidade no objeto e um descentramento do conceito de obra de arte, provocando, desta forma, uma atenção difusa do espectador e uma fluidez entre este e os diferentes registros, e também destes registros entre si. Os poemas-instalação e os poemas apresentados sobre a forma de *performance* de Arnaldo Antunes serão estudados em outro trabalho de pesquisa, que será o foco de meu projeto de tese de doutorado.

"Sobre a Natureza"<sup>6</sup>. Deste só restaram alguns fragmentos. Para o filósofo alemão, o poema de Parmênides é um prenúncio da ontologia que permeará a tradição filosófica do Ocidente. Parmênides teria sido, segundo Heidegger, o pensador grego que "determinou a essência do pensamento ocidental até hoje, estabelecendo as dimensões de seus alicerces." (Apud Jean Beaufret).

O poema de Parmênides tem sido dividido pelos estudiosos em três discursos: a introdução, a "via da verdade" e a "via da opinião". Na introdução, o poeta é levado num carro, guiado por moças e puxado por éguas, até a morada de uma deusa, que é, segundo por Beaufret, a própria Verdade. Esta revela a luz ao poeta. No discurso referido como a "via da verdade", a deusa começa por definir o "ser":

"Pois bem, eu te direi, e tu recebe a palavra que ouviste,  
os únicos caminhos de inquérito que são a pensar:  
o primeiro, que é e portanto que não é não ser,  
de Persuasão é o caminho (pois à verdade acompanha);  
o outro, que não é e portanto que é preciso não ser,  
este então, eu te digo, é atalho de todo incrível;  
pois nem conhecerias o que não é (pois não é exequível),  
nem o dirias..."

E, mais adiante, continua a Verdade falando:

"Só ainda (o) mito de (uma) via  
resta, que é; e sobre esta indícios existem,  
bem muitos, de que ingênito sendo é também imperecível,  
pois é todo inteiro, inabalável e sem fim;  
nem jamais era nem será, pois é agora tudo junto,  
uno, contínuo; pois que geração procurarías dele?  
Por onde, donde crescido? Nem de não ente permitirei  
que digas e penses; pois não dizível nem pensável  
é que não é; que necessidade o teria impelido  
a depois ou antes, se do nada iniciado, nascer?  
(...)  
Nem divisível é, pois é todo idêntico;  
nem algo em uma parte a mais, que o impedisse de conter-se,  
nem também algo menos, mas é todo cheio do que é,  
por isso é todo contínuo; pois ente a ente adere."

---

<sup>6</sup> A tradução dos fragmentos do poema de Parmênides foi feita por José Cavalcante de Souza.

Poderíamos concluir, a partir da leitura deste fragmento do poema, que o "ser", para Parmênides, possui as qualidades de unicidade, indivisibilidade, imobilidade, equilíbrio, atemporalidade, rigidez, limite. O "ser" existe. É como uma esfera que paira, embora não em um espaço, pois isso pressuporia a existência de um outro "ser". Ora, o "ser" é único, por isso paira simplesmente. Do "não-ser", por sua vez, nada se pode dizer, porque o "não-ser" simplesmente não é, portanto, não possui qualidades, não se podendo tecer considerações sobre ele.

A idéia de "não-ser", segundo o filósofo grego, provém do conhecimento dos sentidos ou da experiência. Trata-se de um conhecimento que só revelaria ao homem aparências, um mundo falso, ilusório, diferente do mundo verdadeiro. Este só poderia ser alcançado pela faculdade intelectual de captar as coisas e os objetos do mundo em sua essência, além da simulação do "ser o que não é". Segundo Nietzsche, Parmênides separou drasticamente os sentidos da capacidade de pensar abstrações, a razão. Este pensamento se intensificará, especialmente depois de Platão, conferindo um projeto para toda a tradição filosófica ocidental.

O segundo discurso do poema, a "via das opiniões", é exatamente aquele que se refere ao conhecimento dos sentidos e que leva a um mundo de mudanças e pluralidades:

"Pois primeiro desta via de inquerito eu te afasto,  
mas depois daquela outra, em que mortais nada sabem  
erram, duplas cabeças, pois o imediato em seus  
peitos dirige errante pensamento; e são levados  
como surdos e cegos, perplexas, indecisas massas,  
para os quais ser e não ser é reputado o mesmo  
e não o mesmo, e de tudo é reversível o caminho."<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Há muitas controvérsias entre os estudiosos a respeito do sentido deste segundo discurso do poema de Parmênides. Em certa medida, não se entende exatamente por

De acordo com a interpretação de Nietzsche, Parmênides "desintegrou o próprio intelecto e animou uma divisão completamente errônea entre corpo e espírito". Ao eliminar a possibilidade do conhecimento percebido pelos sentidos, Parmênides teria tornado seu pensamento "inodoro, incolor, inanimado". Nietzsche escreve a oração de Parmênides: "ó deuses, concedei-me apenas uma certeza! E que ela seja uma tábua sobre o mar da incerteza, apenas larga o suficiente para permanecer sobre ela. Tomai para vós tudo o que vem-a-ser, o que é exuberante, multicolorido, florescente, enganador, excitante e vivo; e dai-me apenas a única, pobre e vazia certeza".

A razão para fazer esta citação da filosofia de Parmênides não se reduz à presença da idéia de um sujeito "frágil" no poema. Conforme expliquei na introdução deste trabalho, os poemas aqui analisados foram selecionados porque veiculam temas recorrentes no trabalho de Arnaldo Antunes. Nesta medida, num outro poema do autor, "O quê", publicado em seu livro *Todos*, em 1986, e gravado no disco *Cabeça Dinossauro*, dos Titãs, no mesmo ano,

---

que o "não-ser", o "que não é", está sendo considerado e comentado no texto. Jean Beaufret discute opiniões de diferentes autores. Segundo Nietzsche (*Werke, t.X: Die Philosophie im Tragischen Zeitalter der Griechen*), por exemplo, esta parte do poema revelaria o pensamento inicial de Parmênides, que ele advogou até lhe ocorrer um "estremecimento glacial de abstração", por meio do qual teria invalidado esta sua primeira reflexão, atribuindo-lhe um caráter ilusório. Para o filósofo alemão, a permanência desta idéia, no poema de Parmênides, seria uma concessão ao pensamento de sua juventude e, ao fazê-lo, ainda que assumisse o risco de errar, teria permitido aflorar um "resto de sentimento humano numa natureza completamente petrificada pela rigidez lógica e quase transformada em máquina de pensar". Para estudiosos como Zeller, Wilamowitz, e Gomperz (*Le Penseurs de la Grèce*), a "via da opinião" teria apenas um caráter hipotético, onde Parmênides se colocaria sob a perspectiva do senso comum, para não se contrapor radicalmente a sentimentos e tradições de seus compatriotas, mostrando que também ele usava os sentidos, pois via, ouvia, sentia cheiros e sabores, ainda que não acreditasse neles. Outros estudiosos não aceitam esta leitura, como Diels (*Parmenides Lehrgedicht*) e Burnet (*Early Greek Philosophy*). Eles propõem uma outra leitura de caráter polêmico, onde o poeta teria desenvolvido a doutrina que ele próprio julgara inteiramente falsa, para contrapô-la à verdadeira doutrina revelada pela deusa. Karl Reinhardt (*Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*), por sua vez, pensa que estas duas interpretações projetam no texto suas expectativas, conferindo-lhe significados que ele não contém.

aparecem, poder-se-ia dizer, as palavras do poeta grego citadas acima. A composição de Arnaldo, no encarte do CD, foi impressa da seguinte forma:

Que não é o que não pode ser que  
Não é o que não pode  
Ser que não é  
O que não pode ser que não  
É o que não  
Pode ser  
Que não  
É  
O que não pode ser que  
Não é o que não pode ser  
Que não é o que  
O quê?  
O quê?  
O quê?  
Que não é o que não pode ser que não é

A divisão dos versos da composição impressa no encarte do CD parece questionar, diria até que de forma lúdica, as idéias contidas nos versos de Parmênides. Dentre os versos do poema de Arnaldo Antunes que parecem discutir os do poeta grego estariam, mais especialmente: "ser que não é", "é o que não" e "pode ser"; este seguido pelo "que não". Os dois primeiros contrapor-se-iam claramente à idéias de que o "ser" "é e portanto (...) não é não ser" e de que o "não ser" "não é e portanto (...) é preciso não ser". Nesta medida, Arnaldo Antunes estaria subvertendo a lógica de Parmênides, ao reunir na mesma definição o que existe e tem um valor positivo – "ser" e "é"- com o que não existe e tem um valor negativo – "não é" e "que não".

O verso "pode ser", por sua vez, não remete à idéia de certeza, mas de possibilidade. Na verdade, possibilidades, porque pode ser lido sozinho, indicando uma alternativa positiva, ou pode ser lido seguido de "que não". Desta leitura resultaria "pode ser que não", indicando uma alternativa negativa. Esta dupla possibilidade corresponderia às "duplas cabeças" dos "mortais", a que o poeta grego se refere em seu poema, que "nada sabem,

(...)erram", que "são levados" e "para os quais ser e não ser é reputado o mesmo e não o mesmo, e de tudo é reversível o caminho".

A dúvida de que fala Parmênides estaria possivelmente expressa no título do poema de Arnaldo Antunes e nos três versos que o repetem: "O quê?/ O quê?/ O quê?". A reversibilidade do caminho, rejeitada pelo poeta grego, seria o próprio tema do poema de Antunes que, impresso na página do livro, assume uma forma circular. Esta forma traz consigo a noção de movimento e de dinamicidade, conforme se pode ver na página seguinte.

QUE NÃO PODE SER QUE NÃO É

Percebo, na poesia de Arnaldo Antunes, uma "incredulidade" em relação à presença necessária de um sujeito no texto, que talvez pudesse ser associada à "incerteza" do discurso metafísico sobre o ser, discutida anteriormente. Nesta medida, seu trabalho contrapor-se-ia a toda uma tradição do fazer poético, centrada na auto-expressão, ou na idéia de um "eu lírico" absoluto. Marjorie Perloff discute num de seus ensaios a concepção de Harold Bloom<sup>8</sup> de que só é possível à poesia falar da "pessoa", ou seja, de que não existe poesia que possa ser gerada a partir de algo externo ao sujeito, seja este abordado como *self* (o sujeito "autêntico", o próprio poeta) ou *mask* (o poeta fingidor). Esta leitura, alerta Perloff, não é exclusiva de Bloom, mas tem sido defendida por muitos outros escritores e críticos, que entendem o texto como algo "sagrado", do qual o caos e a trivialidade cotidianas, usurpadores do tom poético, deveriam ser excluídos em favor de paixões, sentimentos, pensamentos mais elevados, ou qualquer outra marca pessoal. Perloff cita, neste mesmo ensaio, Francis Turner Palgrave<sup>9</sup>, que comenta a idéia de Shelley de que existe um único grande Poema e que "*all poets, like the cooperating thoughts of one great mind, have built up since the beginning of the world*".

Os modelos de poesia que privilegiam a voz individual são considerados como "*ego organization*" pelos poetas do grupo que tem sido chamado de *L=a=n=g=u=a=g=e poetry*<sup>10</sup>, os quais questionam justamente a expressão

---

<sup>8</sup> Marjorie Perloff, em seu ensaio "*Postmodernism and the impasse of lyric*", publicado no seu livro *The Dance of the Intellect* (New York: Cambridge University Press, 1989), comenta que a teoria da lírica abordada por Harold Bloom em seu livro *The Anxiety of Influence* (1973) é uma teoria essencialmente romântica, porque intensamente baseada na subjetividade do poeta.

<sup>9</sup> Francis Turner Palgrave organizou o livro *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyric Poems in the English Language*, em 1861. No seu prefácio, ele apresenta as idéias acima descritas, elegendo-as como critério de escolha dos poemas e autores que integram o livro.

<sup>10</sup> Embora grande parte dos poetas reconhecidos como pertencentes ao grupo *L=a=n=g=u=a=g=e poetry* negue fazer parte de um grupo formalmente constituído,

pessoal como condição *sine qua non* da poesia. Nesta medida, estes poetas discutem também a importância da presença da subjetividade de um autor no texto e reincorporam ao fazer poético temáticas antes excluídas, como a política, a autobiografia, a história, a ficção, a filosofia, acomodando simultaneamente na poesia "narrativa e didatismo, o sério e o cômico, o verso e a prosa". Ou, conforme explica Marjorie Perloff, esta forma de poesia "*wants to open the field so as to make contact with the WORLD as well as the WORD*". Esta idéia coincide com a concepção artística de John Cage. Para ele, a meta da arte não é trazer a ordem ao caos, mas chamar a atenção para a própria vida que estamos vivendo, agora. Segundo Perloff, isso culminou no descentramento do sujeito como tema, ocorrendo, conseqüentemente, a incorporação à poesia de todo um material temático até então dela excluído.

---

alegando que este nome surgiu por imposição de alguns críticos, há uma tendência, mesmo entre os próprios poetas, para se reconhecer em seus trabalhos traços ideológicos, psicológicos e lingüísticos comuns. Por exemplo, os *L=a=n=g=u=a=g=e poets* rejeitam a necessidade de a teoria da comunicação fazer parte poesia. Para eles, a comunicação como um "fio de duas vias, onde a mensagem fica indo e vindo", pressuporia a idéia de que os indivíduos existem como unidades separadas fora da língua e que apenas comunicar-se-iam por meio dela. Contra-argumentando esta idéia, o poeta Charles Bernstein explica que somos, na verdade, iniciados pela linguagem em um mundo, e que vemos e entendemos este mundo pelos termos e significados da língua. E complementa: "*In this sense, our conventions (grammar, codes, territorialities, myths, rules, standards, criteria) are our nature.*" Esta linguagem não seria simplesmente a expressão de um sujeito individual, porque este sujeito seria criado por uma série de discursos (cultural, social, histórico), nos quais ele estaria inserido. Portanto, segundo Bernstein, o poema existiria em uma matriz de relações históricas e sociais que seriam mais significativas para a formação de um texto do que qualquer qualidade pessoal da vida ou da voz de um autor. Ao colocar sua pessoa como o principal fator organizador do escrever, o poeta estaria se limitando a esquemas fixos como "eu sinto", "eu vejo", "eu sei", "eu lembro". Nesta medida, a autenticidade do texto estaria à mercê da sua capacidade de perceber plenamente o mundo. Há ainda um outro fator do qual a autenticidade do poema dependeria: a memória do poeta. Esta não seria garantida por mais nada além de do que sua habilidade em relacionar imagens e idéias. Ainda que possa haver elementos mnemóicos num poema, eles não têm o intuito primeiro de revelar algo pessoal do autor, são simplesmente mais um fator constituinte do poema como tantos outros, explica Bernstein. Para os *L=a=n=g=u=a=g=e poets*, a voz do poeta não é nada mais do que uma presença marginal no trabalho poético.

O descentramento do sujeito acarretaria o seu fracionamento e/ou a multiplicação do "eu". A voz lírica daria lugar a muitas vozes ou fragmentos de vozes, ocorreria uma indefinição deste sujeito e isto colocaria o leitor em um certo espaço intersticial, entre sua presença e sua ausência. Este procedimento análogo de jogar com os conceitos de presença e ausência foi utilizado por Arnaldo Antunes no poema "Soneto", lido no primeiro capítulo. Em "Pessoa", Arnaldo vai adiante nesta pesquisa, quando coloca a própria pessoa - não só o leitor, mas também o autor e a voz lírica - num espaço indefinido. Não só a obra de Arnaldo é um "processo", um "*work in progress*": sua "pessoa", seu "eu" também o são.

René Hubert, em seu ensaio *Gertrude Stein, Cubism and the postmodern book* (*Postmodern genres*. University of Oklahoma Press, 1989), mostra como Gertrude Stein já havia trabalhado esta questão, em sua peça teatral chamada *A Circular Play* (1922). Segundo Hubert, há muitos nomes em *A Circular Play*, mas não é nunca explicitado quem fala. Ao dar à personagem o nome de Mrs. Persons, Stein personifica a indefinição, conferindo-lhe um caráter anônimo, na medida em que parece haver em sua voz uma pluralidade e/ou colagem de vozes/ pessoas.

Marjorie Perloff afirma que a colagem é uma maneira de erodir as barreiras entre os modos e gêneros artísticos, porque é um processo que permite a justaposição de diferentes materiais (sejam eles sonoros ou impressos) na composição. Diante da colagem de múltiplos elementos que se arranjam "desordenadamente" - ou que, pelo menos, não se arranjam na forma costumeiramente decodificada pelo leitor/ receptor - o leitor deve tentar elaborar em sua leitura um sentido para o texto, à maneira de um quebra-cabeça. Perloff explica que esta apreensão do texto oscila entre duas

possibilidades: a da identificação da representação do referente e a de um jogo composicional, que selecione e arranje os elementos à sua disposição. Partindo desta discussão, diria que Arnaldo Antunes utiliza, no poema "Pessoa", a técnica do palimpsesto<sup>11</sup>, pois na página em que o poema legível está impresso, e também nas duas páginas anteriores, há um espaço inferior que não está em branco, mas sim previamente manuscrito. Na verdade, o poema parece estar constituído por mais de um estrato lingüístico. Tal imagem, quase caótica, produz uma interação visual entre os elementos da página, remetendo, como em "Soneto", à saturação e fricção destes elementos e, conseqüentemente, à idéia de ruído. O leitor passa a questionar o que está sendo enunciado, se o texto manuscrito, de fundo, ou se o texto impresso sobre ele, ou ambos. Isso provoca uma oscilação de leituras que leva à fragmentação da própria mensagem. Esta incerteza se intensifica, aliás, na versão do poema em vídeo, que comentarei mais à frente. A pluralidade dos elementos da composição gera muitas possibilidades de leitura, e nenhuma é definitiva.

Esta prática poética também questiona a separação proposta por Parmênides, conforme citei atrás, entre a "via da verdade" e a "via da opinião", efetuada pela tradição do pensamento ocidental. A valorização e o resgate da percepção dos sentidos constitui outro corolário da poesia na pós-modernidade que, como já comentei, trabalha com descentramento de modos e categorias artísticas.

---

<sup>11</sup> Palimpsesto: um manuscrito em pergaminho, cuja escrita teria sido apagada, para de novo se escrever sobre ele. Na arte contemporânea, seria o procedimento de apagar um texto em favor de outro, uma ou mais vezes, deixando o primeiro texto parcialmente legível para que o estrato lingüístico que o compõe interaja com o(s) estrato(s) superiores. Surge, então, figurativa e literariamente, um texto novo a partir de um velho.

Faz parte da poesia de Arnaldo Antunes um hibridismo que, às vezes apaga e, outras vezes preserva, por meio de uma fricção, – concretizada pela superposição dos três poemas, na composição "Soneto" –, as fronteiras entre os diferentes registros e entre as diferentes artes. Há um diálogo entre sistemas de signos que se alternam, e do qual a página do livro também participa<sup>12</sup>.

No âmbito artístico, o diálogo entre as diferentes linguagens levou ao questionamento da necessidade de se buscar o resultado de uma arte finalizada. Surgem muitas dúvidas e não há mais a certeza de um "seguir para a frente", porque não há lugares definidos para ir. Retallack cita o final da

---

<sup>12</sup> Analisando este diálogo num âmbito mais amplo, poder-se-ia relacionar este "contato" entre os suportes artísticos à crise dos relatos totalizantes teorizada por Jean François Lyotard. Segundo Lyotard, os relatos totalizantes, seriam as narrativas que permearam a visão da cultura da sociedade ocidental até o início do século XX. Para cada contexto histórico, haveria um metadiscorso autoritário que teria submetido todos os outros discursos, pretendendo-se atemporal e universal. Por acreditarem num caráter evolutivo da humanidade, estas narrativas apresentavam "grandes heróis" ou "grandes périplos", "grandes objetivos ou razões". Nesta medida, sobrepunham-se e se sucediam uma à outra. De cunho filosófico-metafísico, estes relatos concebiam a existência de um mundo permeado por uma ordem eterna, perfeita e divina, onde o papel da ciência seria o de investir na formação do "espírito" ou da "pessoa humana". A partir do momento em que a ciência recuperou a noção de acontecimento e de acaso, surgiu a crise desta noção de ordem que, de acordo com Lyotard, seria central nestes relatos.

Parece-me interessante confrontar esta visão de Lyotard com a do filósofo Gianni Vattimo, quando este discute a crise da noção de ordem, que ele afirma ser predominante no imaginário moderno, e a conseqüente crise da lógica da modernidade. Segundo Vattimo, o homem moderno inventa e precisa de um "mito tranqüilizador", que lhe ofereça a imagem de uma realidade que possa ser ordenada racionalmente, de forma que ele venha a lidar com ela sem anseio ou angústia. Esta era a tese de Nietzsche. Heidegger, por sua vez, afirmou que, para poder dominar e organizar rigorosamente todas as coisas, o homem teve de reduzi-las a puras presenças "mensuráveis", "manipuláveis" e "substituíveis". Acabou por reduzir a si mesmo a este nível. Ao vislumbrar a possibilidade de pensar o sujeito como evento, ou como um projeto aberto a todas as possibilidades, segundo Vattimo, tanto Nietzsche quanto Heidegger teriam predito a pós-modernidade.

Voltando a Lyotard, a grande característica da condição da cultura na pós-modernidade seria justamente a "deslegitimação" dos relatos totalizantes, o que permitiria uma multiplicidade de metanarrativas que coexistiriam como placas tectônicas terrestres que se tocam e se superpõe parcialmente, num movimento contínuo, conforme comenta Jean Retallack, em seu ensaio "*Post-scriptum-high-modern*", no livro *Postmodern genres*, citado anteriormente. Esta coexistência tem contribuído para questionar a idéia de um progresso cultural linear que encaminharia o homem a um tempo ou a um lugar melhor, onde, a verdade seria encontrada, então, como um grande momento de uma evolução.

peça *Cascando*(1962), de Samuel Beckett, como um exemplo desta falta de expectativa da cultura contemporânea ou pós-moderna:

VLADIMIR: Well? Shall we go?  
ESTRAGON: Yes, let's go.  
They do not move.  
*Curtain*(61)

Para Rettalack, o fim da certeza de um lugar para onde ir é aqui problematizada por Beckett. Segundo o crítico, na medida em que os verbos *shall* e *let's go* não significam mais um movimento a ser realizado em direção a um futuro, pois ambos estão bloqueados pelo presente *do not move*, é a própria perspectiva de futuro que desaparece. Logo, sem tempo nem espaço, a "narrativa" fenece. Arnaldo Antunes problematiza estas questões no seu poema chamado "Wherever", do *kit Nome*, impresso nas páginas seguintes:

# WHEREVER

poema **arnaldo antunes**

criação e animação **arnaldo antunes, ceilia catunda,  
kiko mistrorigo e zaba moreau**

**peter price** narração  
citações: flautas de bambu dos  
índios do alto xingu e  
"om" de monges tibetanos





Once  
upon a time....



And  
they lived

together

and ever,

for ever

wherever



and  
everywhere.

O poema inicia como uma narrativa tradicional e remete o leitor aos contos de fadas: "*once upon a time*". Era uma vez *now* e *here*. As duas palavras/ personagens "agora" e "aqui" encontram-se, aproximam-se e se unem. Formam, então, a palavra *nowhere*. Se recorrermos às considerações de Retallack sobre a peça *Cascando*, de Samuel Beckett, verificaremos que o colapso da narrativa efetiva-se por uma abolição do tempo e do espaço, na medida em que deixa de haver tempo futuro e tão pouco um lugar seguro a buscar. Restam apenas as certezas do agora e do aqui. E *nowhere* - nenhum lugar. Continuando a discutir a alusão aos contos de fada, *now* e *here* - *nowhere* - "vivem felizes para sempre" -, temos aqui a eternidade pressuposta pelo pensamento ocidental: "*and they lived together for ever and ever, wherever and everywhere*". Em qualquer lugar e em todos os lugares. Curiosamente, exatamente a figura que corresponde aos lugares que o texto nomeia como os que *now* e *here* - *nowhere* estariam vivendo- *wherever and everywhere* - é a que apresenta um espaço físico vazio. As palavras/ personagens estão ausentes . Em contrapartida, onde *now* e *here* estão presentes, ainda que estejam sobre este espaço físico, formam a palavra *nowhere* - lugar nenhum.

É devido a esta abolição da visão de progresso que a arte dita pós-moderna pretende deixar de ser simplesmente uma negação dos movimentos artísticos que a antecederam. Conforme opina George Yudice, na arte contemporânea perdeu-se o sentido de transgressão em prol de uma grande consciência do fazer artístico, que levou os artistas a olharem para as formas tradicionais de arte sob novas perspectivas, havendo muito mais um diálogo ou uma "relação prazerosa" com esta tradição do que sua negação. Da

mesma maneira, a divisão, que tinha sentido no modernismo, entre arte e cultura de massa, deixou de ser uma questão relevante na pós-modernidade.

Quando um artista como Arnaldo Antunes apresenta os seus poemas em outros suportes que não a página (o CD, o vídeo, a *performance*...), não se pode tentar separar, em seu trabalho, o que é literário do que é audio-visual ou dramático e, conseqüentemente, o aural do prosaico. A divisão que existiria, ou deveria existir, entre estes elementos, tornou-se cada vez mais rarefeita nas poéticas que trabalham criticamente com a multiplicidade de suportes artísticos e/ou diferentes tipos de linguagem. Esta rarefação de barreiras amplia as possibilidades expressivas da poesia, que passa a incorporar linguagens até então excluídas dela. Os textos gerados em *performances* - sejam estes modernos ou pós-modernos, ou de comunidades "primitivas" -; os trabalhos de arte conceitual; os textos de Gertrude Stein - os textos dramáticos inclusive -; as palestras de John Cage; as narrativas míticas ameríndias; todos estes exemplos citados seriam também consideradas poesia. É como se a tradição poética ocidental se abrisse e solicitasse outras experiências para manter sua viabilidade no mundo contemporâneo. Ou, como definiria o poeta mitógrafo Jerome Rothenberg<sup>13</sup>, em "*New Models, New Visions*"(1977): "*there is a continuum, rather than a barrier, between music and noise, between poetry and prose (the language of inspiration and the*

---

<sup>13</sup>Marjorie Perloff cita esta definição de Jerome Rothenberg em seu ensaio "*Postmodernism and the impasse of lyric*", no livro *The dance of the intellect* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1995).

Jerome Rothenberg, em seu prefácio de *Technicians of the sacred* (Berkeley: University of California Press, 1985), livro que compila e estuda manifestações poéticas não-eurocêntricas (mantras e canções de antigos e novos xamãs; rituais que envolvem a linguagem em tribos e comunidades que tenham ou não desenvolvido a escrita; *performances* orais envolvendo narração de mitos e histórias destes grupos; mitos e poemas pré-cristãos, como celtas, anglo-saxões, islandeses...), explica que sempre existiu uma poesia além daquela que o conhecimento ocidental valorizava, e

*language of common and special discourse); between dance and normal locomotion (walking, running, jumping); etc."*

Na segunda página do poema "Pessoa", analisado neste capítulo, vêem-se visíveis algumas palavras manuscritas que, em minha leitura, dividi em três grupos. Dois deles foram formados por meio de um critério de sonoridades afins. Assim, o primeiro seria composto por "lido", "metodológico", "mitológico", "rótulo", "eólico" e "insólito". Aos quatro primeiro vocábulos, que parecem remeter à idéia de "fixidade", permanência e previsibilidade – o que está registrado no livro para ser lido, o que tem método ou uma seqüência de procedimentos a seguir, o que está ligado a um conhecimento que se perpetua no tempo, e a palavra que serve para identificar um objeto –, opõe-se as palavras "eólico" – relativo ao vento – e insólito – contrário ao uso, às regras e aos hábitos – que expressam mobilidade e mudança. Já o segundo grupo seria formado de duas palavras que também se oporiam semanticamente, "acomode-os" e "explode-os". Novamente, fixidade e mobilidade, ordem e caos. O terceiro grupo foi apenas definido pela proximidade dos vocábulos e é constituído por "utópico" e "talvez".

O termo utópico nos leva a refletir sobre a questão da utopia na modernidade e na pós-modernidade. Para discuti-la, recorro ao filósofo Gianni Vattimo, autor do livro *A sociedade transparente*, anteriormente citado. Os conceitos de unicidade, integridade, totalidade, que permeavam a modernidade, coexistiram com a busca por uma unificação global de significado existencial e estético, ou seja, com a busca por uma utopia, o que era possível por haver a crença na idéia da linearidade evolutiva, não só da

---

que esta poesia era praticada em todos os lugares e todas as épocas, como a própria linguagem.

humanidade, mas também da arte. Privilegiando apenas o aspecto artístico, a utopia seria o ápice desta trajetória, a plenitude ou otimização da arte, o belo absoluto. Segundo Vattimo, na modernidade, a experiência do belo é entretanto, fundamentalmente uma experiência que pertence a uma comunidade, fato que a cultura de massa evidencia. Ainda que, em certa medida, os meios massivos possam nivelar a existência estética, eles também expõe, em contrapartida, uma multiplicidade de "belos", provenientes de diferentes leituras e experiências de mundo. A realização da utopia estética pura e simples deixou de ser possível no mundo atual e passou a haver o que Vattimo chama de heterotopia. Quando lemos, no poema de Arnaldo, a palavra "talvez" logo abaixo de "utópico", poderíamos pensar em questionar o belo absoluto e último, poderíamos pensar no fim – o verbo "termina" está impresso sobre "tudo" – da utopia do resgate estético da existência, consequência da impossibilidade, comentada anteriormente, de conceber a história como este curso unitário e progressivo.

A versão em vídeo de "Pessoa", além de apresentar todas estas características da arte que os teóricos já citados atribuem à pós-modernidade, utiliza um procedimento que levanta outros questionamentos: o *ready made*. Arnaldo Antunes enuncia, no vídeo, uma análise sintática feita pelo professor Luiz Tatit, enquanto na tela, por sobre a imagem da folha manuscrita, corre, em uma só linha, todo o poema impresso no livro, como se fosse um rolo de filme. A análise sintática enunciada é a seguinte:

Sujeito sujeito predicado. Aspecto terminativo. Substantivo. Pronome advérbio verbo no presente, oração subordinada adjetiva. Oração pressuposta. Nome adjetivo, intransitividade. Antiactante. Sujeito pronome relativo verbo, reflexivo, verbo. Sujeito. Sujeito sujeito terceira pessoa. Relator futuro predicativo. Oração adjetiva. Objeto

direto morfema gramatical artigo morfema lexical verbo transitivo. Sujeito anti-sujeito. Nome comum. Proparoxitona relator indicativo. Objeto abjeto pronome índice de indeterminação do sujeito verbo advérbio. Definição, sintagma verbal, predicado. Relator neutralização presente. Artigo substantivo verbo determinante nome verbo verbo sintagma nominal sintagma verbal artigo substantivo predicado verbo-nominal advérbio pronome reflexivo verbo. Denominação. Definição. Lexema sujeito verbo da primeira conjugação, da segunda conjugação, verbo intransitivo. Falta liquidação da falta. Lexia gramema sintagma verbal, relator objeto direto aspecto terminativo. Sujeito simples. Objeto direto gramema determinante nome predicado verbal, pronome artigo definido substantivo verbo. Forma pronominal neutra morfema independente presente, indicativo, intransitivo. Vocábulo, lexia, nome. Objeto pronome relativo pronome reflexivo, verbo transitivo direto.

Ao mostrar, na tela, o poema que também podemos ler no livro, e, simultaneamente, ao enunciar algo totalmente diverso, exceto pela palavra "sujeito" repetida nos dois textos, Arnaldo Antunes dissipa, mais uma vez, a referencialidade da composição. Simultaneamente, desconstrói também a noção de ênfase. John Cage procede de maneira parecida nos seus diários, publicados no livro *A Year from Monday*, e também lançados em CD. No página impressa, Cage utiliza diversos tipos de letra e emprega, igualmente, o negrito e o itálico, recursos ligados à ênfase. Mas, quando ouvimos sua leitura em CD, verificamos, ao contrário do que era de esperar, que os trechos mais destacadas na página não correspondem necessariamente a uma enunciação mais intensa ou enfática no CD. Algumas passagens impressas em negrito são pronunciadas numa voz normal ou baixa, mas outros trechos do texto, impressos em letras pequenas e pouco destacadas, são lidos com maior ênfase. O poeta e músico norte-americano quebra a linearidade do seu discurso oral, ao aproximar e afastar a boca do microfone, de modo a expressar-se em diferentes vozes e não numa só voz, numa só intensidade.

Por meio do *ready made*, o poema "Pessoa" também parece questionar a necessidade da "autenticidade", prezada pelos autores românticos e também por muitos autores modernistas. A não-representação do original, ou a não "transparência" de um referente real<sup>14</sup>, também está, em certa medida, ligada à possibilidade da reprodutibilidade técnica da obra de arte – a fotografia, ou a gravação de uma sinfonia em CD, por exemplo. Conforme discuti anteriormente, nas fotografias de Cindy Sherman, a imagem é infinitamente desdobrada e reproduzida, porque a própria pessoa que deveria ser a modelo original e geradora da foto é uma cópia, na medida em que representa um arquétipo, lançando o observador num jogo de espelhos. O original não é mais necessário e nem possível, e é aí que surge a noção pós-moderna de simulacro. Mas esta é outra questão que não discutirei aqui.

---

<sup>14</sup> George Yudice comenta a este respeito o argumento desconstrutivista de Jacques Derrida de que nossa própria percepção já se encontra mediada pela representação, sendo, portanto, impossível falar em uma realidade primeira a ser expressa pela obra de arte, porque o real é construído pelo espectador, não havendo um "real em si".

CONCLUSIONS

Quis mostrar, neste trabalho, que o poema de Arnaldo Antunes não é exatamente, ou tão-somente um "poema", um objeto único, pronto e concluído. As composições que analisei, nas páginas precedentes, parecem se configurar, ao contrário, como processos, como textos em constante mutação, pois à medida que vão passando por diferentes suportes ganham nova configuração, nova forma.

Esta oposição entre "objeto" e "processo", entre poema pronto e poema em constante re-elaboração (*work in progress*) é, aliás, uma marca da arte contemporânea. Arnaldo é um poeta de seu tempo.

Isto nos leva a refletir sobre o destino da arte neste final/ início de milênio.

No ensaio "*Happy New Ears*" (1965), publicado no livro *A Year from Monday*, John Cage comenta sua visão sobre a arte ocidental e a oriental. Conforme me referi no primeiro capítulo, sua concepção estética teve origem numa afirmação que Ananda K. Coomaraswamy fez em seu livro *Transformation of Nature in Art*, de que à arte cabe imitar a natureza em sua forma de operação.

Cage explica que, na medida em que o conhecimento científico evolui, nosso entendimento desta forma de operação da natureza também varia, surgindo um novo pensamento filosófico que reinterpreta o mundo. Como consequência, a arte também é reinterpretada.

Complementando esta idéia de Cage, poderia citar um comentário feito pela crítica Marjorie Perloff, para quem as leituras de mundo não são estanques ou permanentes, mas sim fluidas e lábeis. Partindo deste contexto, em um âmbito mais específico, Perloff explica que o fazer poético também é questionado, a cada nova etapa da civilização. Segundo ela, no mundo contemporâneo, onde tantos diferentes *media* rivalizam-se para ganhar a atenção do receptor, a poesia estaria vivendo o que poderia ser chamado de um "impasse"; segundo alguns críticos, ela estaria praticamente fadada a desaparecer. Para a crítica norte-americana, no entanto, a poesia estaria apenas, talvez, procurando outras alternativas de produção, o que sempre aconteceu, aliás, periodicamente em sua história. Assim, para a poesia, modificar-se não significaria deixar de existir, muito pelo contrário.

É a partir desta constatação que Perloff propõe como uma das saídas possíveis para resolver este "impasse" uma abertura da poesia contemporânea ao diálogo com as outras formas artísticas. Isto possibilitaria a conexão do fazer poético do presente com a tradição poética do passado e com possibilidades futuras.

No entanto, a produção poética não se validaria, evidentemente, apenas pelo fato de incorporar novos *media*, ou outros procedimentos não canônicos às suas composições. Tais procedimentos novos não seriam garantia de qualidade. Ao contrário, seria preciso desenvolver um entendimento bastante crítico sobre o uso destas alternativas de composição.

Ainda assim, esta seria apenas uma entre outras propostas para resolver o "impasse" da poesia neste final/ início de século. O pensamento de Perloff não pretende ser a imposição de uma solução para a prática poética, mas

antes a indicação de um caminho possível. Cabe ainda lembrar aqui que, conforme afirmou John Cage, não há como recusar o que ocorre à nossa volta e no nosso tempo.

Muitas manifestações artísticas, especialmente neste século, refletiram sobre esta questão e passaram a experimentar e a teorizar sobre a arte, e o fizeram a partir de seu próprio "corpo" ou suporte. Poder-se-ia dizer que, na poesia moderna, esta reflexão começou com *Um Coup de Dés*, de Mallarmé. Neste poema visual, o poeta fez uso estético do espaço branco da página e dos diferentes tipos de letra para demonstrar, de certa maneira, o processo de criação poética.

Acredito que a poesia de Arnaldo Antunes reflète todas estas questões. Seus poemas, apropriando-me de uma expressão de Michael Davidson<sup>1</sup>, são "*thinking itself*". Por isso, preferi fazer uma análise formal de seus poemas ao invés, por exemplo, de uma análise sociológica. Deixei de lado questões que possivelmente vá discutir noutro trabalho, como, por exemplo, o papel da indústria cultural na elaboração da poética contemporânea, porque as próprias composições acabaram indicando-me outros caminhos de análise nesta dissertação.

Em suma, centralizei meu estudo inicialmente em questões estritamente estéticas: a reflexão sobre as formas canônicas de poesia e o diálogo, por vezes tenso, com elas; o uso do espaço branco da página e dos recursos tipográficos como elementos importantes na composição do seu poema; o uso da cor, do som e do movimento, dando um caráter bi ou tridimensional a seus trabalhos; o diálogo com a lógica correlacional chinesa e a linguagem

ideogrâmica; o diálogo com a música erudita contemporânea; a "corporificação" de seus poemas, seja pelos temas e léxicos escolhidos, na composição do poema verbal, seja pela expansão de sua composição a outros registros; e a perda da subjetividade como referência primeira para a composição dos poemas, entre outros temas que não foram aqui abordados.

Arnaldo Antunes foi definido pela publicação chamada 89 a revista rock (nº 6/ ano I, 1998) como "um homem de palavras". Acrescentaria que ele também é um homem de imagens, sons e movimentos.

Na medida em que Arnaldo é um autor vivo, que continua produzindo intensamente, sua poesia é um *work in progress* que gera muito mais indagações e reflexões do que respostas definitivas. Sua poesia é ainda potencial, está acontecendo agora, e é diferente a cada momento.

Este estudo quis ser fiel a esta característica do seu trabalho.

---

<sup>1</sup> DAVIDSON, Michael. "Palimpsests: Postmodern poetry and the Material Text." In: PERLOFF, Marjorie. *Postmodern genres*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1989.

B  
I  
B  
L  
I  
O  
G  
R  
A  
F  
I  
A

- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- ANTELO, Raul et alii. *Declínio da arte ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC, 1998.
- ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Nome*. São Paulo: BMG Ariola Discos, 1993.
- \_\_\_\_\_. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ARISTÓTELES. *Organon*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP. Tradução de Jaime Bruna, 1981.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad. Tradução de Teixeira Coelho, 1984.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BEAUFRET, Jean. "O poema de Parmênides". In: *Coleção Os Pensadores - Pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural. Tradução de Hélio L. de Barros e Mary A. L. de Barros, 1978.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas, V. I. São Paulo: Brasiliense. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, 1996, p. 165-196.
- BERNARDINI, Aurora. (Org). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BOSI, Alfredo. (Org). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BRIK, O. "Ritmo e sintaxe". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- CAGE, John. *A Year from Monday*. Hanover: Wesleyan University Press, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Themes and Variations". In: *Composition in Retrospect*. Cambridge: Exact Change, 1993, p. 55-71.
- CAMPOS, Augusto et alii. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Ex-Poemas*. São Paulo: Entretempo, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Viva Vaia*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CAMPOS, Haroldo. (Org). *Ideograma – Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. "Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana". In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *O Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1996.
- CARA, Salete de A. *A poesia lírica*. São Paulo Ática, 1989.
- CARVALHO, Amorim. *Tratado de versificação Portuguesa*. Lisboa: Portugalia, s/d.
- CARPEAUX, Otto M. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1989.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1972.
- FERREIRA, Jerusa P. "Nome". In: *De sons e signos – música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 1998.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da Poesia Concreta*. Campinas: UNICAMP, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Y para qué poetas?". In: *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP. Traduções diversas, 1990.

- \_\_\_\_\_. "Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa". In: *Os pensadores – Saussure Jakobson Hjelmslev Chomsky*. São Paulo: Abril Cultural. Tradução de Haroldo de Campos com a colaboração de Francisco Achear.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.
- LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. São Paulo: Ática, 1992.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MASSI, Augusto. (Org). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1995.
- MASSIN, Jean & MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MEDAGLIA, Julio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- MELO NETO, João Cabral. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1997.
- MENEZES, Flo. (Org). *Música eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: UNICAMP, 1991.
- MENEZES, Philadelpho. (Org). *Poesia Sonora*. São Paulo: EDUC, 1992.
- MORICONI, Ítalo. "Sublime da estética, corpo da cultura". In: *Anais do VI Congresso ABRALIC*. Florianópolis: ABRALIC, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Crítica Moderna". In: *Coleção Os Pensadores - Pré-Socráticos*. São Paulo: Abril Cultural. Tradução de Carlos A. R. de Moura, 1978.
- PARMÊNIDES. "Fragmentos de Sobre a Natureza". In: *Coleção Os Pensadores - Pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural. Tradução de José Cavalcante de Souza, 1978.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PERLOFF, Marjorie. *The dance of the intellect*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Poetry on and of the page. Essays for Emergent Occasions*. Evanston: Northwestern University Press, 1998.
- PERLOFF, Marjorie. (Org). *Postmodern genres*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1995.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- PIZARRO, Ana. (Org). *Palavra, literatura e cultura*. América Latina - vol. 03 - Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial, Campinas: UNICAMP, 1995.
- PLAZA, Julio. *Videografia em videotexto*. São Paulo: HUCITEC, 1986.

- POOLEY, Robert et alii. *England in literature*. Illinois: Scott, Foresman and Company, 1968.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- \_\_\_\_\_. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- ROTHENBERG, Jerome. *Technicians of the sacred*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- SANTIAGO, Silvano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.
- SQUEFF, E. & WISNIK, J. M. *Música - o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, s/d.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I - o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. Tradução de Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone, 1975.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Lições de literatura no Brasil 1937 - 1942*. São Paulo: Ática. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado, 1996.
- VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O fim da modernidade*. Lisboa: Presença, 1987.
- WISNIK, José M. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC/EDUC. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida e Maria Lúcia Diniz Pochat, 1997.

### TESES DE DOUTORADO:

- ARAÚJO, Ricardo. *Vídeo Poesia - Poesia Visual*. São Paulo: USP, 1996.
- MACHADO, Carlos Eduardo. *Galáxias: do texto à ficção - abolição e memória das fronteiras*. São Paulo: USP, 1996.

### CDS:

- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. BMG M30.072, São Paulo: 1993.
- \_\_\_\_\_. *Ninguém*. BMG 7432126593-2, São Paulo: 1994/1995.
- \_\_\_\_\_. *O Silêncio*. BMG 7432139014-2, São Paulo: 1996.
- \_\_\_\_\_. *Um Som*. BMG 7432161012-2, São Paulo: 1988.
- TITÃS. *Titãs*. WEA M 251370-2, São Paulo: 1990.
- \_\_\_\_\_. *Televisão*. WEA 172968-2, São Paulo: 1990.
- \_\_\_\_\_. *Cabeça Dinossauro*. WEA M255122-2, São Paulo: 1986.

- \_\_\_\_\_. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. WEA M255878-2, São Paulo: s/d.
- \_\_\_\_\_. *Go Back*. WEA ,250637-2, São Paulo: 1990.
- \_\_\_\_\_. *Õ blésq blom*. BMG 670.9075-A, São Paulo: 1989.
- \_\_\_\_\_. *Tudo ao mesmo tempo agora*. WEA 175506-2, São Paulo: 1991.