

ARNALDO ANTUNES, POESIA PRIMITIVA
ARNALDO ANTUNES, PRIMITIVE POETRY

Jorge Fernando Barbosa do Amaral
Universidade Federal do Rio de Janeiro
jfbamaral@gmail.com

RESUMO: O artigo analisa a poesia multimídia de Arnaldo Antunes a partir de seu exercício de manipulação dos recursos materiais da palavra, tendo como base o deslocamento do espaço fixo da página do livro para a liberdade do universo de atuação do hipertexto. O trabalho, a partir da análise do poema “sem saída”, de Augusto de Campos, investiga também a poesia interativa, disponibilizada na internet, que tem como condição de desenvolvimento, a interação direta com o interlocutor. Além disso, o artigo analisa a posição de Arnaldo Antunes sobre o aproveitamento dos mais modernos recursos tecnológicos para o estabelecimento da “arte primitiva”, baseada na ideia de “aldeia global”, de Marshall McLuhan.

PALAVRAS-CHAVE: Arnaldo Antunes; poesia multimídia; hipertexto; Marshall McLuhan; aldeia global.

ABSTRACT: The article analyzes the multimedia poetry of Arnaldo Antunes from his exercise of manipulation of the word material resources, based on the displacement of fixed space from the page of the book to the freedom of the universe of hypertext performance. The work, from the analysis of the poem “sem saída”, by Augusto de Campos, also investigates interactive poetry, available on the internet, which has the direct interaction with the interlocutor as a condition of development. Furthermore, the article analyzes the position of Arnaldo Antunes on the use of the most modern technological resources for the establishment of the “primitive art”, based on the idea of “global village” of Marshall McLuhan.

KEYWORDS: Arnaldo Antunes; multimedia poetry; hypertext; Marshall McLuhan; global village.

1 Considerações iniciais

Não há dúvida de que a produção de Arnaldo Antunes está inserida numa época em que o diálogo entre linguagens é cada vez mais comum. A crescente predominância do espírito de simultaneidade torna menos relevantes as insistentes tendências à especialização. Até há algumas décadas, era comum cada forma de arte realizar-se a partir de seu suporte específico e com uma finalidade receptiva também bastante precisa, como, por exemplo, a poesia em celulóse exclusivamente para ser lida ou a pintura em tela para unicamente ser vista. O desenvolvimento tecnológico, no entanto, foi apresentando suportes ao artista, que, então, sentiu-se tentado a experimentar novas possibilidades de concepção a partir dos recursos oferecidos por esses novos meios. Ao

entrar em contato com uma ferramenta como o computador, o artista se viu diante de um arsenal de inúmeras possibilidades criativas, que acabou projetando-o para um plano de atuação no qual a grande chave mestra passa a ser a liberdade de movimentos. No caso específico da poesia, a palavra digital, como não está presa a nenhum suporte que limite seus movimentos, está sujeita a todo o tipo de caprichos de seu manipulador. Pois, como afirma Antônio Risério, “é com o computador que o poeta pode realmente fazer com que sua escrita dê saltos nijinskianos e passinhos chaplianos” (RISÉRIO, 1998, p. 128).

Obviamente que já podíamos encontrar uma forte tendência às peripécias visuais e ao diálogo entre linguagens em poetas muito anteriores às conquistas tecnológicas da informática. Já no início do século XX, com a explosão das vanguardas, poetas como Velimir Khlébnikov já manifestavam o interesse pela manipulação do aspecto plástico da palavra. Até mesmo alguns nomes de épocas anteriores, como o poeta-pintor William Blake, já demonstravam desejo pela simultaneidade em suas concepções criativas. Podemos dizer até que a atmosfera agregadora de hoje é uma afirmação do que já estava sendo pretendido e esboçado tempos atrás por um segmento muito específico de poetas.

Nos dias atuais, no entanto, o caráter desterritorializado da palavra digital cria um ambiente cada vez mais propício ao desenvolvimento de uma poesia impura, de espírito mais nômade. E esse espírito errante do verbo digital torna mais viável o diálogo com outros campos de produção de sentido.

É sob essa atmosfera de liberdade de movimentos que se manifesta a produção de Arnaldo. Essencialmente um artista da palavra, ele é um dos nomes de sua geração que mais se aproveita dessa crise da especialização para promover a neocaligrafia errante que é o verbo em seu universo digital. Com ele, as possibilidades gráficas dos signos digitais (sejam eles verbais ou não) movimentam-se ativamente, e em igual valor hierárquico, no processo de produção de sentido. É o caso, por exemplo, do poema “derme/verme”:



Figura 1: “derme/verme”.
Fonte: Antunes (1993, s/p.).

Mais do que a simples relação paronomástica entre os vocábulos “derme” e “verme”, a conotação fisiológica do poema faz referência à pele humana, não apenas no seu poder de regeneração (daí as muitas repetições da palavra “derme”), mas também a sua susceptibilidade à degeneração (o que explica as formas com que “der” é apresentada). Todas as repetições de “derme” têm uma única letra “m” – cujo tamanho alcança as variações gráficas de “der” e “e” – formada pelas linhas da palma da mão, evidenciada, sobretudo, pelas nítidas impressões digitais presentes em diversos locais do poema, o que reforça a proposta de estabelecimento de certa atmosfera fisiológica do texto.

Já a palavra “verme” aparece uma única vez e, na verdade, sem a letra “m”, o que, além de possibilitar a leitura do infinitivo “ver” e da conjunção “e”, pode representar a deterioração do aspecto orgânico do poema, como resultado da ação do próprio *verme* sobre a *derme*. Deve-se notar neste caso que, como resultado da ação do “ver(m)me” não há indícios de impressões digitais. Além disso, a tipologia de “ver(m)me” apresenta claros sinais de deterioração, o que, segundo o próprio poeta, “transfere a questão fisiológica da decomposição do corpo humano após a morte para a questão da linguagem em relação aos seus meios de produção e reprodução” (ANTUNES, 2000, p. 67).

O poema “derme/verme” mostra como os modernos recursos tecnológicos podem agir no sentido de dinamizar a aproximação entre os mais diferentes segmentos de manifestações estéticas num mesmo sentido. E como a presença de novos veículos de produção pode despertar no poeta novas formas de exploração dos signos. Para Arnaldo, esse diálogo entre linguagens, como resultado da desnecessidade de especialização das manifestações artísticas, representa um processo de (re)união de segmentos que não se limita às questões estéticas. De certa forma, essa arte libertária e menos burocrática adquire um caráter menos artificialista, e, logo, acaba se tornando mais próxima da naturalidade das manifestações da própria vida. Isso faz com que essa arte, de cunho predominantemente tecnológico, de alguma maneira, nos remeta ao que podem ter sido as manifestações artísticas das sociedades tribais, nas quais a arte não tinha um sentido estritamente estético, mas, sim, estava ligada a questões inseridas na própria essência da vida das pessoas. É o próprio Arnaldo quem ratifica essa ideia:

E esse link entre as diferentes linguagens me lembra até um pouco do que era, por exemplo, a arte nas comunidades primitivas, onde não existia esse conceito de arte, era sempre uma coisa ligada à vida. A música, por exemplo, era sempre relacionada à dança e relacionada ao culto, seja religioso, seja guerreiro, seja curativo. As artes visuais eram também ou ligadas a objetos utilitários, ou feitos para adoração de deuses, no sentido do sagrado. Então você não tinha a diferenciação precisa entre as linguagens e nem a diferenciação entre arte e vida. A criação estava impregnada no dia-a-dia das pessoas. E acho que a tecnologia trouxe um pouco dessa mistura, porque, na civilização, o homem foi criando, com o decorrer do tempo, as artes plásticas para serem vistas, a música para ser ouvida, a literatura para ser lida... Foi compartimentando um pouco, separando os sentidos. E, de certa forma, a tecnologia propicia à gente reatar alguns desses laços dos sentidos que a história da civilização do homem foi separando. Talvez esse seja um dos sentidos possíveis da expressão do McLuhan “aldeia global”. Você, através de um processo tecnológico, você restituir o espírito de aldeia. E cada vez mais eu acredito nisso. Na arte colada à vida¹.

1 Comentário de Arnaldo Antunes, feito em 15 de junho de 1998, por ocasião do II Festival Internacional

Curiosamente, é por intermédio da tecnologia cibernética que Arnaldo Antunes insere sua produção no contexto de arte primitiva. Sobretudo porque o computador é a ferramenta que possibilita que o artista atue constantemente sob o signo da simultaneidade, ou seja, num mesmo instrumento, é possível que se trabalhe com som, imagem, verbo, movimento etc. Isso faz do computador um espaço criativo desvinculado da fixidez dos segmentos, o que possibilita que o artista assuma uma postura mais libertária, e, por consequência, de maior potência produtiva diante do mundo. Essa postura faz com que o artista se aproprie das coisas do mundo não para transferi-las para o universo da arte, mas para fazer delas a própria essência do fazer artístico. Tal como nas comunidades primitivas, a arte, para Arnaldo, não é uma “coisa para falar da vida, mas para viver. É uma parte da vida...” (ANTUNES, 2006, p. 348). E isso reforça o sentimento de repulsa pelas posturas segmentaristas.

O Poema “ávida” representa bem o amplo interesse de Arnaldo pela unicidade:

a eternidade
dividida
em vidas
não interessa
à vida
à vida
à vida
à vida
só interessa
a eternidade
inteira
de uma vez

Figura 2: “ávida”.
Fonte: Antunes (1997, p. 39).

A primeira coisa que salta aos olhos é a disposição gráfica do poema. Suas duas extremidades são formadas por versos consideravelmente separados, enquanto o centro é formado por um conjunto de versos, graficamente maiores, que se contrapõem. Na extremidade de cima, o poeta afirma seu desinteresse pelas divisões: “e eternidade/

de Poesia de Dois Córregos – SP. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=EDUFC_e4xuE&feature=related>. Acesso em: 23 mai. 2016.

dividida/em vidas/não interessa”. Assim como também afirma a parte de baixo do texto: “só interessa/a eternidade/inteira/de uma vez.” No entanto, no núcleo do poema, formados por versos colados e sobrepostos, que sugerem “à vida”, “ávida” e “vida”, realçam o desejo de unicidade, ao mesmo tempo em que se relacionam com as duas extremidades do poema (já que tanto podemos ler “a eternidade dividida em vidas não interessa à vida”, quanto “à vida só interessa a eternidade inteira de uma vez”) funciona como um ponto de união de toda a estrutura do texto. O poema reforça, então, a ideia de uma vida ávida de união, que despreza qualquer tipo de segmentação, seja ele em que nível for.

2 A tribo de McLuhan

Quando Antunes se refere à utilização de novas tecnologias para restituir ao homem seu instinto de primitivismo, ele lança mão da noção de “aldeia global”, utilizada por Herbert Marshall McLuhan, considerado por muitos como o pai da teoria da globalização. O conceito de “aldeia global”, utilizado por McLuhan na década de 1960, diz respeito a uma nova concepção das relações humanas a partir das modernas tecnologias de comunicação e informação desenvolvidas na época, sobretudo os meios de comunicação de massa.

McLuhan defende o princípio de que, do ponto de vista da comunicação, a humanidade passou por três estágios. O primeiro é o do chamado mundo tribalizado, no qual predominou a transmissão de conhecimentos por intermédio da tradição oral, o que acaba impulsionando uma maior aproximação entre as pessoas e reforçando o espírito de coletividade. O segundo é o estágio destribalizado, que surgiu com o desenvolvimento da imprensa. Neste estágio, a movimentação das informações passou a ocorrer por intermédio de livros e outros impressos, o que estimulou o individualismo e a aquisição de conhecimento de uma forma mais silenciosa, pois, “à medida que a imprensa tipográfica de Gutenberg foi enchendo o mundo, apagava-se a voz humana” (McLUHAN, 1977, p. 337). Já o terceiro estágio é chamado de retribalização. Apesar do nome, não se trata propriamente de uma retomada do primeiro estágio, mas sim de um regresso à oralidade, graças ao surgimento do rádio e da televisão. Esse mundo retribalizado permite que pessoas das mais diferentes partes do planeta tenham acesso à mesma informação num mesmo momento. Para McLuhan, a informação propagada eletronicamente corrobora para a diluição do distanciamento cultural entre os povos, fazendo com que o mundo se transforme numa gigantesca tribo. E a partir dessa teoria surgem as suas célebres palavras: “A nova interdependência eletrônica recria o mundo à imagem de uma aldeia global” (McLUHAN, 1977, p. 58).

Devemos considerar, no entanto, que a noção de um mundo retribalizado adquire muito mais consistência com os meios de comunicação atuais, como a internet, onde há uma cooperação mútua entre os indivíduos na produção de conhecimento. No caso da televisão e do rádio, o processo de comunicação se dá tradicionalmente através de uma via de mão única, na qual uma mensagem é propagada e receptores de todo o mundo recebem essas mensagens. Com a internet, o estágio referente à retribalização parece mais completo, uma vez que um indivíduo em qualquer parte do mundo pode ser tanto o sujeito quanto o receptor da informação. Essa diluição virtual das distâncias humanas, potencializada pelo advento de novas tecnologias, acabou por dinamizar cada vez mais

rapidamente o processo de reconstituição do espírito de coletividade, como afirma McLuhan no prefácio do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*:

Depois de três mil anos de explosão, graças às tecnologias fragmentárias e mecânicas, o mundo ocidental está implodindo. Durante as idades mecânicas, projetamos nossos corpos no espaço. Hoje, depois de mais de um século de tecnologia elétrica, projetamos nosso próprio sistema nervoso central num abraço global, abolindo tempo e espaço (pelo menos naquilo que concerne ao nosso planeta). Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem: a simulação tecnológica da consciência, pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá coletiva e corporativamente a toda a sociedade humana, tal como já se fez com nossos sentidos e nossos nervos através dos diversos meios e veículos (McLUHAN, 1998, p. 17).

Se nos anos 1960, as tecnologias disponíveis para a veiculação do “abraço global” já impulsionavam o anseio pelo estreitamento dos diálogos, hoje, o espaço virtual da internet, ao mesmo tempo em que estabelece a atmosfera para o estreitamento das relações humanas, dinamiza a possibilidade de contaminação entre as linguagens. Esse novo desenho geográfico das relações culturais estabelecido pela interconexão global entre computadores funciona como uma espécie de diluição virtual das fronteiras geográficas, como afirma Pierre Lévy, ratificando as ideias de McLuhan e adaptando-as à realidade das novas tecnologias:

O desenvolvimento da infraestrutura técnica do ciberespaço abre a perspectiva de uma interconexão de todos os mundos virtuais. A reunião progressiva dos textos digitalizados do planeta em um único hipertexto é apenas o prelúdio de uma interconexão mais geral, que unirá o conjunto das informações digitalizadas (...) Assim, a rede dará acesso a um gigantesco metamundo virtual heterogêneo que acolherá o fervilhamento dos mundos virtuais particulares com seus links dinâmicos, as passagens que o conectarão como poços, corredores ou tocas do *wonderland* digital (LÉVY, 1999, p. 146).

Mesmo não tendo presenciado os excepcionais avanços da informática e o desenvolvimento da internet, McLuhan pôde visualizar que os meios de comunicação de massa seriam a chave para as muitas possibilidades de agregações artísticas. Pois, segundo ele, “não foi pelo livro, mas pelo desenvolvimento posterior da imprensa de massa, especialmente da imprensa telegráfica, que os poetas vieram a descobrir as chaves para o mundo da simultaneidade” (McLUHAN, 1977, p. 356).

Não há dúvida de que a coletivização da informação, impulsionada pelo advento dos meios de comunicação de massa, possibilitou que manifestações artísticas de menor público, como a poesia, tivessem um poder de alcance consideravelmente ampliado.

No caso particular de Arnaldo Antunes, por exemplo, fica claro que a “imprensa de massa” teve um papel importantíssimo em sua formação:

Eu acho que o grande papel na minha formação, de divulgação da poesia, e formador pra mim, foram as revistas dos anos 70 e 80, através das quais eu conheci o trabalho de vários contemporâneos meus, como Paulo Leminski, Wally Salomão, como o Duda Machado, e até mesmo Augusto, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. Muito da produção deles que chegava, além dos livros, pelas

revistas de poesia, que também eram muito criativas, no sentido gráfico, no sentido de ter ali o uso da cor, da tipografia, das variações que os recursos gráficos proporcionam. De ter uma exploração criativa nisso, junto à poesia².

E se nas décadas de 1960, 1970 e 1980 eram as revistas as principais responsáveis pela ampliação do público de poesia, hoje, esse papel está sendo preenchido, em escalas de alcance muito maiores, pela internet. Os muitos blogs e sites dedicados à ciberpoesia oferecem uma gama considerável de poemas visuais, digitais e interativos, além de oferecerem links para diversos outros sites também dedicados ao mesmo tema. E uma das principais características desses sites e blogs é abrigar uma nova forma de construção poética que só é possível graças à liberdade do suporte multimídia, que liberta a palavra da fixidez da página, e a lança no universo livre, não linear e repleto de possibilidades do hipertexto³. É o caso do clipoema “sem saída”⁴, de Augusto de Campos. Sob o ponto de vista estritamente verbal, o texto diz o seguinte: “a estrada é muito comprida/ o caminho é sem saída/ curvas enganam o olhar/ não posso ir adiante/não posso voltar atrás/ levei toda a minha vida/ nunca saí do lugar”. O sentido verbal remete a um estado de pessimismo em relação às possibilidades oferecidas por um caminho “sem saída”, cuja estrada é “muito comprida”, e cujas “curvas enganam o olhar”. No entanto, os versos seguintes, todos em primeira pessoa, indicam que o espírito pessimista parte do próprio ser, que não pode “ir mais adiante”, nem “voltar atrás”. Já em sua dimensão multimídia, o poema aponta para a realização de vários recursos. Ao abrir a página virtual de “sem saída”, verificamos um *flash* em que todos os versos do poema se apresentam sobrepostos, em diferentes cores e direções aleatórias.

- 2 Comentário de Arnaldo Antunes, feito em 15.06.1998, por ocasião do II Festival Internacional de Poesia de Dois Córregos – SP. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=EDUFC_e4xuE&feature=related>. Acesso em: 23 mai. 2016.
- 3 Acerca da utilização da palavra “Hipertexto”, sua ideia original surgiu em 1945, por Vannevar Bush, em um artigo intitulado “As we may think”. No entanto, cabe uma reprodução das palavras de Pierre Lévy sobre a natureza do termo: “No início dos anos sessenta, os primeiros sistemas militares de teleinformática acabavam de ser instalados, e os computadores ainda não evocavam os bancos de dados e muito menos o processamento de textos. Foi, contudo, nesta época que Theodore Nelson inventou o termo hipertexto para exprimir a ideia de escrita/leitura não linear em um sistema de informação. Desde então, Nelson persegue o sonho de uma imensa rede acessível em tempo real contendo todos os tesouros literários e científicos do mundo, uma espécie de Biblioteca de Alexandria de nossos dias” (LÉVY, 1993, p. 29).
- 4 Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/semsaida.htm>>. Acesso em: 23 mai. 2016. O poema também faz parte do livro de clipoemas *Não*, de 2003.

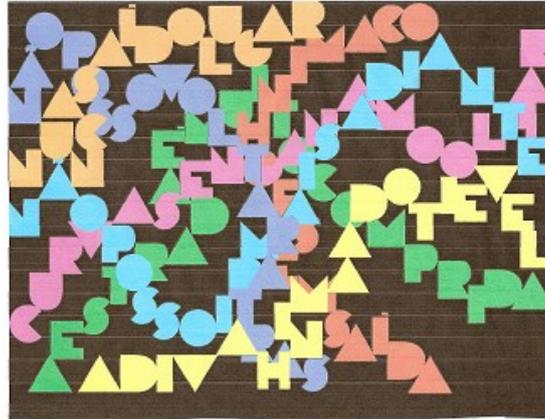


Figura 3: "sem saída".

Fonte: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/semsaida.htm>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

A seguir, então, o clipoema tem seu caráter interativo realçado. Após a apresentação de todos os versos sobrepostos, surge uma tela escura contendo apenas a primeira letra do primeiro verso. No entanto, o verso só se completa quando o usuário arrasta o mouse pela tela:

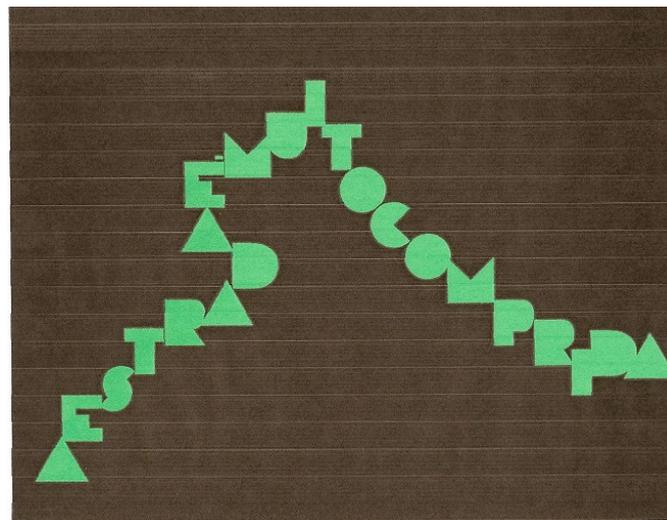


Figura 4: "sem saída".

Fonte: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/semsaida.htm>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

O verso apresenta uma disposição visual sinuosa, sugerindo, dentro da realidade significativa do texto, as curvas enganosas da comprida estrada, referente a um caminho sem saída. Do mesmo recurso se servem os versos seguintes, que apresentam disposições visuais aleatórias. Os versos se desenvolvem da direita para a esquerda, de cima para baixo, da esquerda para a direita e de baixo para cima. Sempre apresentando curvas nas mais diversas direções. É importante notar que, à exceção do primeiro, os versos só iniciam quando o usuário clica o mouse, o que, conseqüentemente, também acarreta a finalização do verso anterior.

O último verso, no entanto, “nunca saí do lugar”, apresenta uma variação. Num segundo clique, a palavra “lugar” se solta do restante do verso, e passa a acompanhar o movimento do mouse, sugerindo que, ao mesmo tempo em que representa um paradoxo em relação à realidade significativa do verso, uma vez que a palavra está saindo de seu lugar de origem, o deslocamento de “lugar” aponta também para a situação semântica do verso, já que, por mais que a palavra se desloque, ela estará sempre militada às margens da tela do clipoema.

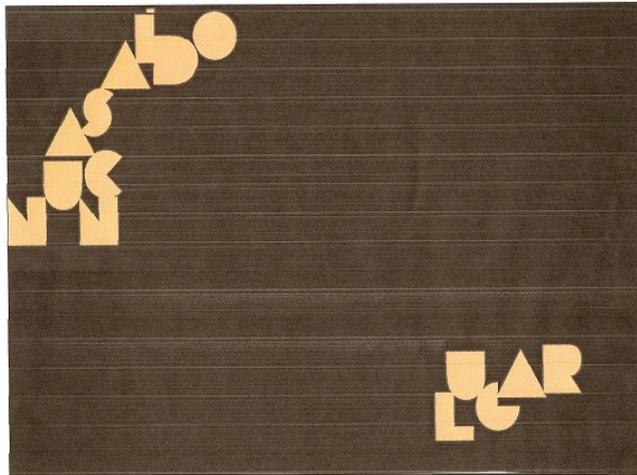


Figura 5: “sem saída”.

Fonte: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/semsaida.htm>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

Após um último clique, todos os versos reaparecem sobrepostos, ao mesmo tempo em que cada um é realçado na medida em que é atingido pelo mouse. É importante frisar também que, após esse último clique em “lugar”, simultaneamente aos versos sobrepostos, talvez para reforçar o pessimismo interminável que o poema sugere, surge a voz de Augusto de Campos declamando todos os versos do clipoema de forma simultânea. Voz que permanece declamando os versos continuamente, cessando apenas quando o usuário fecha a página virtual de “sem saída”.

No site de Arnaldo Antunes⁵ não há nenhum poema de caráter interativo, ou clipoema, como o “sem saída”. No entanto, a página do artista apresenta um vasto universo de possibilidades de acesso organizadas em links, que remetem à sua biografia, bibliografia, discografia, além de outras vertentes que compõem sua vasta e diversificada obra, como trabalhos relacionados às artes plásticas, poemas digitais, visuais, atalhos para vídeos e para outros sites. Podemos dizer, com isso, que uma ferramenta como a internet possibilita tanto o abrigo de produções artísticas em movimento, como os clipoemas, quanto pode funcionar como porta de entrada para um universo vastíssimo de informações, que possibilitará que qualquer pessoa tenha acesso a diferentes tipos de manifestação cultural, e ela poderá tirar dessas manifestações subsídios para produzir sua própria obra.

Nesse sentido, a internet configura-se como um dos mais representativos estágios de diluição das fronteiras da especialização. Diluição que, de forma mais sistemática, teve

5 Disponível em: <www.arnaldoantunes.com.br>. Acesso em: 23 mai. 2016.

seu início com as vanguardas europeias, desenvolveu-se com a cultura pop dos anos 1960, para, finalmente, encontrar um terreno de maior fertilidade na era dos computadores. Aliás, cabe aqui ressaltar que a observação de McLuhan acerca do poder englobador da informática representa a concretização do sonho original de Theodore Nelson: “Ao invés de transformar-se numa biblioteca alexandrina, o mundo converteu-se num computador, num cérebro eletrônico, exatamente como numa peça de ficção científica.” (McLUHAN, 1977, p. 59).

3 O multinome

Ao falarmos no computador como instrumento de celebração da simultaneidade, tanto no que diz respeito ao diálogo entre as linguagens quanto na não hierarquização entre manifestações artísticas, ressaltamos que Arnaldo Antunes é um dos artistas que mais se aproveita dessa nova possibilidade de contaminação entre as linguagens. E não há dúvida que o maior exemplo disso é *Nome*, seu projeto multimídia que inclui livro, vídeo e CD. Ao mesmo tempo em que representa uma proposta nova na obra de Arnaldo, *Nome* também propõe o redimensionamento intersemiótico de alguns poemas, tendo em vista que, dos trinta trabalhos do projeto (no CD são vinte e três), onze já foram publicados em livro. De *Psia*, temos “luz” e “água” (somente no livro e no vídeo) e o trecho final de “armazém”; de *Tudos*, há “Nome não”, “ABC” (apenas no livro e no vídeo), “dentro”, “Imagem”, “sol ouço” (no livro e no vídeo); e do livro *As coisas*, “cultura” e “se não se”. Isso, de certa forma, funciona como uma extensão significativa dos trabalhos originais. Um desdobramento intersemiótico do que já havia sido apresentado no espaço mudo da página, sem, no entanto, a possibilidade do som e do movimento. É o caso, por exemplo, de “dentro”, publicado no livro *Tudos*.

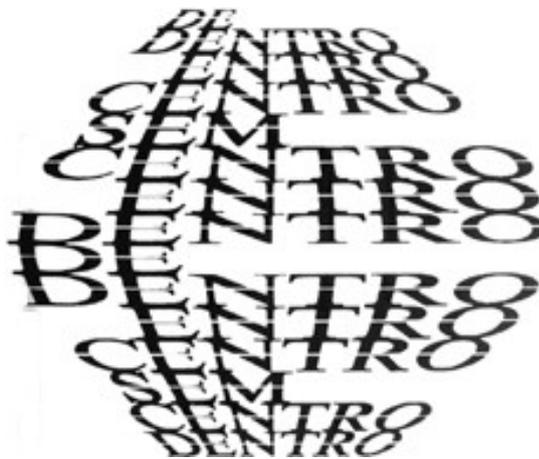


Figura 6: “dentro”.
Fonte: Antunes (1993, s/p.).

Originalmente, “dentro” apresenta os versos interligados, com uma disposição visual esférica, com a expressão “sem centro” presente duas vezes no poema. No entanto, o seu eixo de significação gira em torno da forma verbal “entro”, que funciona

como uma espécie de coluna vertebral do poema, além de projetar o leitor para o *centro* do texto. Centro que, devido ao formato esférico do texto, encontra-se *dentro* do poema.

Quando é apresentado em *Nome*, “dentro”, também disposto em uma forma esférica, surge a partir da abertura de uma boca que, como está expelindo os versos do poema, presume-se ser do próprio poeta.



Figura 7: “dentro”.
Fonte: Antunes (2005, f. 18).

O espectador/leitor/ouvinte, então, é impelido a um movimento contínuo de vai-e-vem pela garganta do poeta, ao mesmo tempo em que percebe que dali surgem as vozes sobrepostas de Arnaldo, acompanhadas por uma guitarra distorcida, que ratifica a sensação de desconforto causado pelo movimento do vídeo no interior do corpo humano. De qualquer forma, é importante afirmar que, mesmo caminhando na mesma direção significativa, a diferença de tratamento de “dentro” ratifica a ideia que o redimensionamento do poema, a partir do suporte em que se encontra, representa um auxílio ímpar no processo de produção de sentido da obra.

Já no caso de “luz”, que pertence originalmente ao livro *Psia*, o poeta preferiu preservar a realidade visual apresentada no livro.

luz
na luz
não é nada

só sombra
é nada
luz na luz
na luz
não é nada

só sombra
é nada
luz na luz
na luz
não é nada

só sombra
é nada
luz na luz
na luz
não é nada

só sombra
é nada
na luz

Figura 8: “luz”.
Fonte: Antunes (1998, s/p.).

Neste caso, o contraste gráfico entre os caracteres pode sugerir a oposição entre luz e sombra, ao mesmo tempo em que ratifica a interdependência entre eles. Ou seja, a luz, para se afirmar como tal, precisa do contraste da sombra, que, por sua vez, para confirmar-se como ausência, como nada, necessita da luz, seu oposto. Em *Nome*, no entanto, “luz” apresenta-se cristalizado em forma de canção, na qual um violão e um contrabaixo acústico (acompanhados por efeitos sonoros de *sampler*), embora não estabeleçam um ritmo especificamente, atuam na marcação do pulso e colaboram no realce da voz grave do poeta. E enquanto a canção se desenvolve, o vídeo apresenta uma movimentação contínua de luz e sombra, como uma tradução exclusivamente visual do conteúdo do poema.



Figura 9: “luz”.
Fonte: Antunes (2005, f. 20).

O projeto *Nome* representa uma verdadeira coreografia de signos. Todos os recursos de imagem, som e movimento da palavra escrita são colocados a serviço de uma espécie de ludismo intersemiótico, que redimensiona os códigos num diálogo contínuo. Um dos casos mais explicitamente representativos é “e só”, poema que, do ponto de vista conteudístico, trata claramente do tema da solidão:

quando estar sozinho
ficar sozinho
e só

e só
ficar sozinho
quando estar sozinho (ANTUNES, 2005, encarte, s/p.)

No vídeo, o poeta, sozinho, como sugere o sentido do texto, surge numa espécie de quarto de superfícies brancas, cheias de palavras escritas à mão e outros desenhos e rabiscos aleatórios, todos na cor preta. Vestido de calça e camisa de manga comprida pretas, e sapatos também pretos, e meias brancas, Arnaldo se mistura à confusão de códigos daquele cubo intersemiótico.



Figura 10: “e só”.
Fonte: Antunes (2005, f. 17).

O corpo do poeta se movimenta freneticamente nas limitações da parede, enquanto são tocados trechos de “nome” (cujo conteúdo já foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho) que se referem a “homem”, “osso”, “corpo”, “coisa”, “nome”, enfim, tudo o que está sendo representado ali na figura de Arnaldo, entrecortados por momentos de silêncio, que não cessam a agressiva dança do poeta. Após algum tempo, porém, o vídeo passa a destacar as paredes carregadas de signos:



Figura 11: “e só”.
Fonte: Antunes (2005, f. 17).

enquanto um violão e um contrabaixo acústico com arco marcam a pulsação do poema, acompanhando a voz de Arnaldo, que especifica a entonação dos versos, dando a eles a forma fixa da canção. Nesse ponto, a câmera se movimenta pelas paredes, dando closes, em alguns momentos, nos caracteres rabiscados. E nesse passeio da câmera, surge, num flash, a figura de Arnaldo, confundindo-se ainda mais com os caracteres das paredes, que, como o poeta, agora também se movimentam. Ao final, destaca-se novamente a presença do poeta, que se movimenta junto com as paredes, enquanto o poema segue entoado, numa verdadeira celebração da grandeza do diálogo entre as múltiplas linguagens.

A proposta de *Nome* deixa claro que os experimentos eletrônicos e técnicas de edição, acompanhados de simples escritas manuais e leituras orais, podem caminhar juntos na produção de códigos novos que, ao mesmo tempo, dissolvem e ratificam a presença dos códigos convencionais, numa verdadeira festa intersemiótica, como afirma Antônio Risério:

O vídeo, ao contrário, não só apareceu como um instrumento específico de trabalho, como tem servido a atividades de produção de textos. O videoclipe textual, clipe poético ou clipepoema parece a sua forma mais precisa, mantendo firme a tensão sígnica. A mesa de edição e o computador abrem o salão para a festa: animação, palavras em movimento, *zoom*, associação palavra-imagem, letras num cenário, o poeta dentro do texto (RISÉRIO, 1998, p. 105).

Neste sentido, não há dúvida que *Nome*, ao combinar poesia, videoclipe, animação, canção popular, filosofia da linguagem e cultura pop etc. acaba sintetizando uma das principais características da obra de Arnaldo, que é a diluição entre as fronteiras, no sentido de se produzir algo que se sobreponha a todas as formas de hierarquização. O artista acena para um ponto único, em que todas as manifestações culturais devem se relacionar, e, conseqüentemente, se aproximar cada vez mais da própria vida. Assim, Arnaldo Antunes, firme em seus propósitos, segue em direção a uma arte ao mesmo tempo primitiva e cibernética, essencialmente orgânica, colada à vida.

Referências

- ANTUNES, A. *As coisas*. Ilustrado por Rosa Moreau Antunes. 6ª edição. São Paulo, Iluminuras, 1998[a]. (acompanha 1 disco compacto)
- ANTUNES, A. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- ANTUNES, A. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ANTUNES, A. *40 escritos*. Organizado por João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- ANTUNES, A. *Ninguém*. São Paulo: BMG Ariola, 1995. 1 disco compacto (49 min): digital, estéreo. 7432126593-2.
- ANTUNES, A. et al. *Nome*. São Paulo: Sony/BMG/RCA, 2005. 1 disco compacto (44 min): digital, estéreo + 1 DVD. 8287673230-2.
- ANTUNES, A. *Psia*. 4ª edição. São Paulo, Iluminuras, 1998[b].
- ANTUNES, A. *O silêncio*. São Paulo: BMG Ariola, 1997[b]. 1 disco compacto (54 min): digital, estéreo. 7432149321-2.
- ANTUNES, A. *Um som*. São Paulo: BMG Ariola, 1998[c]. 1 disco compacto (57 min): digital, estéreo. 7432161012-2.
- ANTUNES, A. *Tudos*. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Teoria da poesia concreta – textos e manifestos 1950-1960*. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, A. de. *Viva vaia – poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- CAMPOS, A. de. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ECO, H. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Augusto de. *As tecnologias da inteligência – o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Ed. 34, 1993.
- CAMPOS, A. de. *Cibercultura*. Tradução por Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- McLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg: A formação do homem tipográfico*. Tradução por Leonidas G. de Carvalho e Anísio Teixeira, 2ª ed. São Paulo, Companhia Editora

Nacional, 1977.

McLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução por Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1998.

McLUHAN, M.; FIORE, Q. *O meio são as Massa-gens*. Tradução de Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MENEZES, P. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Ed. Unicampi, 1991.

MILLER, J. *As ideias de McLuhan*. São Paulo: Cultrix, 1982.

PIGNATARI, D. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

PLAZA, J.; TAVARES, M. *Processos criativos com os meios eletrônicos – poéticas digitais*. São Paulo: Hacitec, 1998.

RISÉRIO, A. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. São Paulo: Fundação Casa de Jorge Amado/Copene, 1998.

TITÃS. *Cabeça dinossauro*. São Paulo: WEA, s/d. 1 disco compacto (38 min): digital, estéreo. 0229255122-2.

WISNIK, J. M. *Sem receita – Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Sites consultados:

<www.arnaldoantunes.com.br>. Acesso em: 15 abr. 2016.

<www.ociocriativo.com.br>. Acesso em: 15 abr. 2016.

<www.youtube.com/watch?v=EDUFC_e4xuE&feature=related>. Acesso em 23 mai. 2016.

<www.youtube.com/watch?v=Hf2ut8Jld90&feature=related>. Acesso em: 23 mai. 2016.

<www.youtube.com/watch?v=ix4Mho07AkM&feature=related>. Acesso em: 23 mai. 2016.

<www.youtube.com/watch?v=izpjiN9qnDzg&feature=related>. Acesso em: 23 mai. 2016.

<www.youtube.com/watch?v=RfWAVkcug0g&feature=related>. Acesso em: 23 mai. 2016.

<www.youtube.com/watch?v=vrfwxrsYSIs&feature=related>. Acesso em: 23 mai. 2016.

<www.youtube.com/watch?v=yxmEv9qWhls>. Acesso em: 23 mai. 2016.

<<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

Recebido em 03 de março de 2017.
Aprovado em 01 de maio de 2017.