

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

DOUGLAS FIÓRIO SALOMÃO

A SOMA INCERTA DO QUE SOMOS:
ESTUDO DA POESIA VISUAL DE ARNALDO ANTUNES
À LUZ DO POEMA “CROMOSSOMOS”

VITÓRIA
2015

DOUGLAS FIÓRIO SALOMÃO

**A SOMA INCERTA DO QUE SOMOS:
ESTUDO DA POESIA VISUAL DE ARNALDO ANTUNES
À LUZ DO POEMA “CROMOSSOMOS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

VITÓRIA
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S173s Salomão, Douglas, 1975-
A soma incerta do que somos : estudo da poesia visual de Arnaldo Antunes à luz do poema “Cromossomos” / Douglas Fiório Salomão. – 2015.
225 f. : il.

Orientador: Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Antunes, Arnaldo, 1960- - Crítica e interpretação. 2. Poesia concreta brasileira. 3. Poesia visual. 4. Psicanálise e literatura. 5. Genética. I. Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira, 1964-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

DOUGLAS FIÓRIO SALOMÃO

**A SOMA INCERTA DO QUE SOMOS:
ESTUDO DA POESIA VISUAL DE ARNALDO ANTUNES
À LUZ DO POEMA “CROMOSSOMOS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 27 de outubro de 2015.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (Orientador)
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Prof. Dr. Lino Machado (Membro titular interno)
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi (Membro titular interno)
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Prof. Dr. Orlando Lopes Albertino (Suplente interno)
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Profa. Dra. Andréia Penha Delmaschio (Membro titular externo)
Instituto Federal do Espírito Santo – IFES

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas (Membro titular externo)
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Prof. Dr. Italo Moriconi (Suplente externo)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Para a Raquel Fabris Moscon Salomão
porque *o seu olhar melhora o meu*

O processo de escrita desta tese não teria sido possível sem o apoio de todas as pessoas com quem convivo e mantenho algum tipo de laço. Quero deixar um agradecimento especial para:

Raquel Fabris Moscon Salomão, pela vida que nos atravessa e se reinventa a cada dia em nosso canto.

Wilberth Salgueiro, pela generosidade de sua orientação e pela lucidez de um saber que, transmitindo-se com humor e refinada crítica, se faz atento às múltiplas forças e formas do objeto literário.

Lino Machado, pela amizade, troca de ideias e estímulos criativos.

Marcus Vinícius de Freitas, pelos valiosos comentários e sugestões oferecidos na qualificação e na defesa.

Maria Amélia Dalvi e Andréia Penha Delmaschio, pelas leituras e contribuições a este estudo.

Maria Cecília Costa Oliveira, pela escuta precisa dos meus silêncios e tropeços.

Minha querida família: Maria Luiza, Patrícia, Leonardo e Igor. E, meu pai, Alzemiro Salomão (*in memoriam*), de quem herdei a força para compor meus traços.

Meus sogros: Maria Eugênia e João Bosco, pelo entusiasmo e alegria de todos os encontros.

Meus amigos: Chico Menezes, Luciana Lima, João Paulo Matedi e Fernanda Scopel, pela animada torcida.

Os pares da Escola Lacaniana de Psicanálise de Vitória, pelo acolhimento e interlocução que fazem revigorar o trabalho com a escuta e a escrita.

O A grávido de *O. Erres e esses* atacando *es*. A multiplicação de *agás*.
Rios de *us* e *emes* e *zês*.
Esqueletos de signos fragmentados.
Dança de letras sobrepostas possibilitando diferentes leituras.
Paisagens.
Horizontes ou abismos.

Arnaldo Antunes

Lugar onde se faz
o que já foi feito,
branco da página,
soma de todos os textos,
foi-se o tempo
quando, escrevendo,
era preciso
uma folha isenta.

Nenhuma página
jamais foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.

Paulo Leminski

Podemos prescindir do Nome-do-Pai.
Podemos sobretudo prescindir com a condição de nos servirmos dele.

Jacques Lacan

RESUMO

Na presente tese, analisamos alguns aspectos da poesia visual do artista multimídia e cantor *pop* Arnaldo Antunes, à luz do poema “cromossomos”, integrante da série “nada de dna”, por sua vez contida no livro *n.d.a.*, de 2010. Afigurando-se de maneira análoga à lógica de armazenamento de genes de uma molécula de DNA, a concepção gráfica de “cromossomos” permite que de sua anatomia circular sejam extraídas informações várias, de conteúdo micro e macrocósmico, que se encontram embutidas nos arranjos de seus caracteres. Nesse sentido, a composição foi tomada na tese tal qual um organismo poético aglutinador de temas, traços, marcas, singularidades e dinâmicas de leitura que se manifestam em outros trabalhos, espaços e segmentos da obra de Antunes, como também na de seus predecessores. Em razão desses aspectos, apresentam-se alguns dos principais registros de poesia visual que precederam o repertório heterogêneo do autor. Posteriormente, empreende-se um panorama da obra arnaldiana, levando em conta as áreas mais significativas em que o poeta demarca suas inscrições. Na sequência, tendo como foco a temática genética, faz-se uma incursão no campo da biologia, com atenção aos componentes cromossomos, genes e DNA. Adiante, com vistas ao sintagma “nada de dna”, em cujo enunciado se faz explícita a rejeição de uma origem de ordem determinista patente do campo científico, examinam-se índices desse processo de negação que parecem atuar também no âmbito literário, sob uma perspectiva de recusa a vínculos de herança, filiação ou de irmandade do poeta em relação aos seus pares. Ao final, com base em conceitos oriundos da psicanálise, em elementos da semiótica, em recursos intertextuais e em resultados obtidos do cotejo de trabalhos realizados ao longo desta pesquisa, conclui-se que as composições de Antunes – embora sejam, às vezes, atravessadas por registros de uma recusa de ordem genético-genealógica – deixam transparecer nos lapsos de seus arranjos que integram o sentido, o som e a visualidade dos códigos uma série de inscrições herdadas de seus antecessores.

Palavras-chave: Arnaldo Antunes. Poesia visual. Poesia concreta. Tradição. Herança. Genética. Literatura. Psicanálise.

ABSTRACT

In this research work, we seek to analyse some aspects of the visual poetry of the multimedia and pop artist, Arnaldo Antunes, in light of the poem “cromossoms”, which is part of the series known as “nada de dna”, i.e., “no dna”, found in the book *n.d.a.*, from 2010. Delineating in an analogous way the logic of gene storage in a DNA molecule, the “chromosomes” graphic design allows it to gather, from its circular anatomy, various information of micro and macrocosm content, which are embedded in the arrangement of their characters. In this sense, in this study, the composition is regarded as a unifying body of poetic themes, features, brands, singularities, and reading dynamics that are present in Antunes’s other works, spaces, and segments, as well as that of his predecessors. Taking these aspects into consideration, we seek to present some of the main records of visual poetry that preceded the author’s heterogeneous repertoire. Later, we offer an overview of the artist’s work, taking into consideration the most significant areas in which the poet marks his entries. Moreover, we enter the field of biology to focus on the genetic aspect, turning our attention to chromosomes components, genes and DNA. Subsequently, considering the phrase “no DNA”, in whose enunciation we depict the rejection of a deterministic order, often found in the scientific field, we seek to examine the contents of that denial process, which is also present in the literary context, since the poet refuses to acknowledge any inheritance links and affiliation in relation to his peers. Finally, based on psychoanalysis concepts, semiotic elements, intertextual resources, and also on data collected from works that were carried out throughout this research, we conclude that Antunes’s compositions – although they are sometimes marked by an apparent refusal of the genetic genealogy order – are affected in some ways by codes, and by a number of inscriptions that he inherited from his predecessors.

Key words: Arnaldo Antunes. Visual poetry. Concrete poetry. Tradition. Heritage. Genetic. Literature. Psychoanalysis.

RÉSUMÉ

Dans la présente thèse, nous nous proposons d'analyser certains aspects de la poésie visuelle de l'artiste multimédia et chanteur pop Arnaldo Antunes à la lumière du poème "cromossomos" (chromosomes). Il intègre la section "nada de dna" (rien d'adn) contenue dans le livre *n.d.a. (nenhuma das anteriores* [aucune des antérieures]: en portugais, parmi un répertoire de réponses possibles à une question, cette abréviation, placée en dernier, indique qu'il n'y a pas de réponse correcte affichée) de 2010. La conception graphique de "cromossomos", analogue à la représentation d'un gène d'une molécule d'ADN, permet d'extraire, de son anatomie circulaire, des informations variées de contenu micro et macrocosmique qui se trouvent enchâssées dans les arrangements de ses caractères. Dans ce sens, la composition a été prise, dans la thèse, en tant qu'un organisme poétique qui agglutine les thèmes, les traces, les marques, les singularités et les dynamiques de lecture manifestes dans d'autres travaux, d'autres espaces et d'autres segments de l'œuvre d'Antunes ainsi que chez ses prédécesseurs. En raison de ces aspects, on cherche à présenter certains des principaux extraits de poésie visuelle qui ont précédé le répertoire hétérogène de l'auteur. Puis, on entreprend de tracer un panorama de l'œuvre arnaldienne en prenant en considération les champs plus significatifs où le poète fait ses inscriptions. D'un point de vue de la thématique génétique, on fait encore, dans le domaine de la biologie, une incursion attentive aux composants chromosomes, gènes et ADN. Ensuite, concernant le syntagme "rien d'and", dont l'énoncé explicite le rejet d'une origine d'ordre déterministe patente dans le champ scientifique, on tâche d'examiner les indices de ce procès de négation qui semblent aussi agir sur le cadre littéraire comme un refus des liens d'héritage, de filiation ou de fraternité du poète avec ses pairs. Enfin, sur la base de concepts de la psychanalyse, d'éléments de la sémiotique, de renvois intertextuels et de résultats obtenus à partir du collationnement de travaux réalisés au cours de cette recherche, on a conclu que les compositions d'Antunes – bien qu'elles soient parfois traversées par des fragments d'un refus d'ordre génétique-généalogique –, laissent transparaître, dans les lapsus de leurs arrangements qui intègrent le sens, le son et la visualité des codes, une série d'inscriptions héritées de ses prédécesseurs.

Mots-clés: Arnaldo Antunes. Poésie visuelle. Poésie concrète. Tradition. Héritage. Génétique. Littérature. Psychanalyse.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilust. 1. Registros visuais rupestres da caverna de <i>Lascaux</i>	26
Ilust. 2. <i>Jiǎgǔwén</i>	26
Ilust. 3. Pichação em fachadas.....	28
Ilust. 4. Obra digital sobre prédio	28
Ilust. 5. “O ovo”, de Símiás de Rodes (PAES, 2001, p. 43).....	30
Ilust. 6. “De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis”, de Rábano Mauro	32
Ilust. 7. Labirinto de letras.....	36
Ilust. 8. Soneto acróstico e anagramático	36
Ilust. 9. Exemplo de Enigma	37
Ilust. 10. Exemplo de Texto-amuleto	37
Ilust. 11. Capa, quarta capa e orelhas do livro <i>Verso, reverso, controverso</i>	39
Ilust. 12. Fragmentos de <i>Un coup de dés</i> , de Stéphane Mallarmé	43
Ilust. 13. “Turco pallone frenato” (1914)	44
Ilust. 14. “Kleine Dada Soirée” (1922).....	44
Ilust. 15. “Le portrait de Lou” (1915).....	45
Ilust. 16. “Il pleut” (1915)	45
Ilust. 17. “Pluvial” (1959)	46
Ilust. 18. O sol ergue-se a leste.....	48
Ilust. 19. “Lua/nuvem” (1998).....	50
Ilust. 20. Fragmento I, de <i>The Cantos of Ezra Pound</i>	51
Ilust. 21. Fragmento II, de <i>The Cantos of Ezra Pound</i>	51
Ilust. 22. “solitude / 1 folha cai” e “loneliness / a leaf falls” (1984).....	53
Ilust. 23. “O que foi”	54
Ilust. 24. “Meu nome”	54
Ilust. 25. “Solua” (1998).....	56
Ilust. 26. Letra de “Inclassificáveis”.....	57
Ilust. 27. “Ovonovelo”.....	60
Ilust. 28. “Life”.....	60
Ilust. 29. <i>Display</i> de sete segmentos.....	63

Ilust. 30. Diagrama icônico-ideográfico comparativo: da matriz pictográfica ao código digital	64
Ilust. 31. “Máquina”	65
Ilust. 32. Arnaldo Antunes e Paulo Miklos	72
Ilust. 33. Antunes e a Banda Performática	72
Ilust. 34. <i>Performance</i> no Kosmopolis 2	73
Ilust. 35. <i>Performance</i> “Nome”	73
Ilust. 36. A obra “Colagem” (1998)	74
Ilust. 37. Detalhe do painel “Colagem”	74
Ilust. 38. <i>Õ blésq blom</i> (1989), dos Titãs	79
Ilust. 39. Arnaldo em show com os Titãs, em 1989	79
Ilust. 40. <i>Almanak 80</i>	82
Ilust. 41. <i>Kataloki</i> (<i>Almanak 81</i>)	82
Ilust. 42. <i>Atlas</i> (1988)	82
Ilust. 43. Livros de Arnaldo Antunes (de 1983 a 2015)	84
Ilust. 44. “O que”	85
Ilust. 45. “Tudo”, “Os avós” e “Os peitos”	87
Ilust. 46. “Soneto” (1993)	88
Ilust. 47. “Gera” (1997)	88
Ilust. 48. Verso da capa de <i>n.d.a.</i>	91
Ilust. 49. Verso da quarta capa de <i>n.d.a.</i>	91
Ilust. 50. “The and”	94
Ilust. 51. “cromossomos”	96
Ilust. 52. Cadeias de nucleotídeos.	99
Ilust. 53. Núcleo celular, cromossomos, gene e DNA	100
Ilust. 54. Estrutura condensada de DNA	100
Ilust. 55. Detalhe da orelha da capa e do marcador de páginas de <i>n.d.a.</i>	106
Ilust. 56. Detalhe da orelha da quarta capa de <i>n.d.a.</i>	106
Ilust. 57. Poema “n.d.a”	108
Ilust. 58. Poema-objeto “ponto e vírgula”	110
Ilust. 59. Quarta capa e capa de <i>n.d.a.</i>	110

Ilust. 60. “vírgula”	111
Ilust. 61. Poema-slogan “SEM / PRE // SSA”	116
Ilust. 62. “A ciência em si”	119
Ilust. 63. “gen”	123
Ilust. 64. O poema “gen” e a árvore genealógica	124
Ilust. 65. Modelo de árvore genealógica.....	124
Ilust. 66. Poema “Gente” (2002)	127
Ilust. 67. Poema “cromossomos” (2004)	129
Ilust. 68. Representação gráfica de um buraco negro	135
Ilust. 69. Diagrama da bactéria do tipo E. Coli	135
Ilust. 70. A fonte Baby Teeth e a boca devoradora do jogo <i>Pac-Man</i>	139
Ilust. 71. M6	140
Ilust. 72. “Mosca”	141
Ilust. 73. “O Pulsar” (1975).....	147
Ilust. 74. “Somos como” (1975)	151
Ilust. 75. À esquerda, detalhe de “Somos como”; à direita, detalhe de um código de barras.	151
Ilust. 76. Idiograma: esquema visual de cromossomos	152
Ilust. 77. “Eutro”	161
Ilust. 78. “H2Omem”	168
Ilust. 79. “Átomo divisível”	168
Ilust. 80. “Planeta/ placenta”	168
Ilust. 81. “SOS”	180
Ilust. 82. “Tu do eu”	183
Ilust. 83. “Yo soy you”	183
Ilust. 84. “R. Moscon”	225

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	14
2. TUDO AO MESMO TEMPO AGORA: introdução à obra de Arnaldo Antunes....	17
3. PALAVRAS PODEM SER USADAS DE MUITAS MANEIRAS: alguns registros de poesia visual que antecedem a obra de Antunes.....	25
4. O ÍMPAR PAR: panorama da obra de Antunes.....	69
5. O AQUI DO CORPO: genética e poesia à luz de alguns poemas de Antunes.....	96
5.1. A imagem do poema “Cromossomos”.....	96
5.2. Notas celulares: cromossomos, genes e DNA	97
5.3. Notas textuais: “nada de dna”, n.d.a. e outros componentes	102
6. ALI ONDE O CÉU SE DOBRA: análise da versão policromática de “Cromossomos”	129
7. HOMEM É O NOME DO OUTRO: isomorfismo e alteridade.....	161
7.1. Análise do poema “eutro”.....	161
7.2. Notas de psicanálise para pensar a poesia de Arnaldo Antunes	187
8. O OURO DA PALAVRA, UM ACIDENTE: considerações finais	194
9. ÍNDICE REMISSIVO	204
10. REFERÊNCIAS	209
11. BIO.....	223

1. APRESENTAÇÃO

A tese examina o texto visual “cromossomos”, integrante de uma série cujo título instigante é “nada de dna”, presente no livro *n.d.a.*, de 2010, de autoria do poeta, artista multimídia e cantor *pop* Arnaldo Antunes. Afigurando-se como unidade compositiva de um todo – por estar vinculado a uma engrenagem poética viva, a um trabalho que se encontra em pleno andamento –, o poema “cromossomos”, de anatomia circular, funcionará nesta pesquisa tal qual um DNA da obra de Antunes, uma vez que a plethora de informações armazenadas em sua estrutura verbivocovisual permitirá investigar traços, marcas e singularidades de sua produção. A premissa de haver um mecanismo de negação (“nada de dna”) atuando sobre uma categoria de herança genética nos levará, do âmbito científico para o literário, a examinar o legado da tradição de poesia visual que precede a obra de Arnaldo Antunes.

Em “Tudo ao mesmo tempo agora”, situamos o leitor com relação à variedade de formas e procedimentos compositivos que se encontra presente no repertório poético de Arnaldo Antunes. Em seguida, chamamos a atenção para certa complexidade que há em selecionar um aporte crítico para se pensar uma obra dessa natureza, que, devido à profusão de tipologias disponibilizadas (onde, com frequência, destaca-se a escrita operando em domínio gráfico-visual), se faz, não raras vezes, mais admirada do que debatida. Depois, tentamos uma aproximação com o conceito de *obra aberta*, de Umberto Eco, e, na sequência, com base no manifesto “A obra de arte aberta”, de Haroldo de Campos, antecipamos alguns nomes de autores e obras que constituem o *paideuma* concretista. Isso porque as experiências e recursos por eles empreendidos no campo da poesia visual influenciaram o fazer poético dos poetas *Noigandres*, com o qual a obra de Arnaldo Antunes mantém algumas conexões.

Na parte “Palavras podem ser usadas de muitas maneiras”, faremos um longo excuro no tempo, a fim de trazer à baila os principais registros de poesia visual que antecederam a produção do ex-Titã: a partir dos primeiros registros visuais identificados nos desenhos rupestres, chegamos aos pictogramas e ideogramas da escrita ideográfica. Em seguida, retomamos o percurso com a *technopaegnia* grega, de Símiias de Rodes, seguida dos *carmina figurata*, com o poeta Rábano Mauro, passamos pelas experiências gráfico-visuais do Barroco português, até encontrarmos Stéphane Mallarmé com o seu poema-planta *Un coup de dés* – composição decisiva para o campo das experiências poético-visuais de invenção. Desse ponto em diante, tecemos algumas considerações a respeito do Dadaísmo e do Futurismo, assim como dos caligramas de Guillaume Apollinaire. Ao retomarmos a lógica compositiva dos

ideogramas, devido à sua importância para a poesia visual, lançamos mão de alguns trabalhos de Arnaldo Antunes para fazer breves comentários à luz de composições-chave para o nosso panorama histórico, no qual são elencadas experiências de autores do paideuma concretista, como é o caso de Ezra Pound, E. E. Cummings e James Joyce. Em seguida, chegamos ao universo da vanguarda concretista brasileira, do qual examinamos os trabalhos “Ovonovelo”, de Augusto de Campos, e “Life”, de Décio Pignatari. Na sequência, concluímos nossa trajetória com o poema “Máquina”, de Philadelpho Menezes.

No capítulo “O ímpar par”, apresentamos um panorama da obra de Arnaldo Antunes, destacando as diferentes áreas de atuação do poeta. Marcas, conexões, índices, pistas e despistes deixados em suas criações poéticas – ou, senão mesmo, programaticamente nelas construídos – serão tomados como o resultado de uma constante operação plástico-literária que combina, em um universo de coisas, o uso diversificado de meios e suportes; simultaneidade de formas, discursos e sentidos; isomorfismos; encadeamentos e cortes; cruzamentos de códigos e linguagens; reciclagem de conceitos e colisão de ideias; ambivalências, intertextualidades, superposições. Observa-se que o modo de organização de muitos de seus trabalhos sintetiza o efeito de integração entre forma, visualidade, sons e sentidos das palavras, assumindo uma perspectiva ideogramática e *verbivocovisual*, aspectos esses bastante difundidos, na prática, pelas criações dos poetas concretos.

No estudo “O aqui do corpo”, examinamos elementos ligados ao contexto da biologia, em razão da carga semântica que o poema “cromossomos” contempla. Para tanto, buscamos um aporte no campo das ciências genéticas, estendendo a pesquisa às notas mais significativas sobre os componentes cromossomos, genes e DNA. Na sequência, fazemos um bloco de considerações a respeito da série “nada de dna” e do livro *n.d.a.*, além da análise de outros textos que com o poema principal mantêm conexões. Com base nessa abordagem, uma linha de força ganha certo destaque: a evidente recusa de um sujeito poético que se posiciona, aparentemente, contra uma perspectiva científica, de determinismo genealógico.

Em “Ali onde o céu se dobra”, exploraremos a versão em cores do poema “Cromossomos” (2006). Nesta etapa de trabalho, observa-se ainda a inter-relação do referido texto de Arnaldo com os poemas “O pulsar”, de Augusto de Campos, e “Somos como”, de Décio Pignatari – ambos publicados em 1975, cerca de 30 anos antes do de Antunes.

Nesse cotejo, verificamos que, no repertório poético do paulista, a maneira como se estabelece o trato com a palavra é o que, por excelência, cria laço entre as linguagens – seja com a palavra falada, escrita, desenhada, esculpida, berrada ou entoada. Assim, essa etapa

pretende ilustrar com alguns exemplos como se dá o diálogo entre a obra de Arnaldo Antunes e a tradição. Com isso, poderemos pensar até que ponto seus antecessores estão implicados em sua obra e que características o “DNA da poesia visual” de seus precursores se mantiveram na íntegra enquanto aspectos formal, temático e midiático e quais são os pontos de singularidade mais evidentes.

No capítulo “Homem é o nome do outro”, pretendemos mostrar como a obra de Arnaldo Antunes evoca uma sensação de haver, quase sempre, algo que simultaneamente nos atravessa, mas que de nós também escapa. Os processos compositivos possibilitam múltiplos arranjos de leituras que ultrapassam o encadeamento convencional das ideias, se comparados aos processos resultantes de um texto mais linear. O sujeito poético que nela se afigura não se deixa facilmente apreender e tampouco parece conformar-se com perspectivas de natureza lógica, sistemática e determinista. Desse modo, com o estudo do poema “Eutro”, investiga-se tal posicionamento, chamando a atenção para uma outra possibilidade de lidar com seu funcionamento. Tendo em vista a *performance* do signo poético associada a índices de um sujeito que se quer instável, descentrado, incapturável, faz-se uma aproximação com o campo da psicanálise, sobretudo à luz das ideias de Jacques Lacan. A psicanálise propõe a leitura de um sujeito dividido, marcado pela linguagem, mas que, a um só tempo, não se faz redutível ao significante. Para Lacan, o sujeito é sempre o que escapa ao sentido.

Levando-se em conta o modo expressivo com que a linguagem se constitui – ao conjugar impasses e espaços, estranhamentos e modulações lógicas, ao encenar visualmente a *performance* do signo poético mediante a “negação dos excessos líricos sentimentais e emotivos, pelo jogo reflexo entre sujeito da enunciação e eus múltiplos” (GARDEL, 2008, p. 116) –, conjectura-se, nas considerações finais, intitulada “O ouro da palavra, um acidente”, haver uma impossibilidade de elucidação plena do sujeito poético na obra de Arnaldo Antunes. No entanto, pistas e despistes andam juntos: nesse trânsito, do nada ao nada, da ideia à forma, um imenso mundo se cria. É esse mundo – que se sintetiza e se amplifica na figura ímpar de Arnaldo – que, aqui, se procurou conhecer bem, bastante, muito.

2. TUDO AO MESMO TEMPO AGORA: introdução à obra de Arnaldo Antunes

O poema visual “Cromossomos”, de anatomia circular, integrante da série “nada de dna”, presente no livro *n.d.a.*, de 2010, será tomado nesta pesquisa, conforme mencionamos, como uma espécie de DNA da obra arnaldiana, visto que as características verbivocovisuais de sua estrutura nos fornecem uma gama de sugestões condizentes com traços, marcas e singularidades recorrentes em outros trabalhos que o poeta vem realizando em sua trajetória.

Muitas dessas experiências encontram-se assentadas no território da poesia visual, no qual se inclui a poesia concreta, e com esta dialogam de modo intenso. Mas, ao longo da pesquisa, pretendemos também investigar o que, de fato, faz com que poemas como os de Arnaldo Antunes (elaborados num período pós-concreto, mas com características “concretas” bem definidas) sejam diferentes dos de outros autores que trabalham nesse mesmo território gráfico-visual, como justamente é o caso da produção dos poetas *Noigandres*, que pertencem efetivamente ao contexto da vanguarda brasileira.

Desde já, antecipamos que, na maioria das vezes, os procedimentos disponibilizados nas experiências compositivas de Antunes são acionados a favor de construções que tendem a alcançar o máximo de desempenho da potência do signo poético sem se deixarem, em contrapartida, apreender em uma única forma de apreciação. Ao contrário, efeitos de pontos de fuga, zonas de ambiguidades, espelhamentos, paradoxos e conexões inesperadas, apenas para citar alguns deles, são expedientes que se manifestam a todo instante, em virtude dos diferentes meios e modos prismático-dialógicos com que seus objetos artísticos se (inter)relacionam.

A fim de estabelecer uma perspectiva de análise para uma obra plural vigorando nessas condições, será preciso levar em conta a maneira como cada parte nela se encontra circunscrita e, a partir daí, tentar empreender uma visada de ordem simultânea para o conjunto. No livro *Arnaldo canibal Antunes*, um estudo sobre o trabalho do poeta à luz de manifestações e métodos da antropofagia presentes na história literária brasileira, a autora Alessandra Santos chama a atenção para o fato de que, no repertório de Antunes, “a forte qualidade individual de seu estilo dificulta a posição do crítico, pois sua obra é mais claramente apreciada que analisada” (SANTOS, 2012, p. 9). Desse modo, ao escolhermos um poema como centro gerador e analítico para examinar a obra arnaldiana, deparamos com composições que tanto podem ser lidas de forma isolada, uma a uma, quanto vinculadas a outras que se avizinham e se contaminam, seja em razão da linguagem e técnica agenciadas,

seja em função do tema ou da categoria tipológica em que elas comparecem. De alguma maneira, os componentes dessa estrutura carregam em sua forma pontos intercambiáveis, áreas de porosidade e de ramificação latentes.

Os trabalhos resultantes dessa parafernália de referências e procedimentos sintonizados com a instância do signo poético podem ser evidenciados nas atuações de Arnaldo como *performer*, cantor, letrista, poeta, artista visual, escultor, crítico, enfim, há toda uma variedade de desdobramentos, meios e formas de incursão em espaços por onde o poeta transita. Em virtude dessa gama de atividades, a crítica especializada tende a se valer de denominações marcadas de certo pluralismo para referenciar o poeta e o contexto de suas ações, o que é compreensível. Isso tende a acontecer tanto para referências a atributos vinculados à *persona* do autor Arnaldo Antunes (artista plural, multimídia, polivalente, versátil etc.) quanto para qualificar os resultados de sua produção (obra multimidiática, intersemiótica, prismática, diversificada etc.). Em meio às tentativas de adjetivação, há que se destacar a incidência de vocábulos iniciados pelos antepositivos *plur(i)-* (“mais, maior”), *mult(i)-* (“abundante, numeroso, em grande quantidade”), *inter-* (“no interior de dois; entre; no espaço de; superposição; aproximação; introdução; transformação”), *poli-* (“numeroso”), *pleto-* (“grande quantidade, multidão”) e *heter(o)-* (“outro, diferente”).

E, de fato, parece não haver escolhas senão a de compreender tal universo de formas e funções adversas a partir da simultaneidade de suas múltiplas alternativas, sempre abertas e suscetíveis de equivocar e embaralhar os sentidos, mas que não se deixam, de todo, ser capturadas e classificadas em uma única categoria. Disso resulta uma característica que se tornará recorrente na obra de Arnaldo Antunes: a acentuada contaminação entre gêneros realizada mediante a combinação de meios e suportes diversificados, nos quais quase sempre a palavra se destaca como o ponto de convergência das linhas de força atuantes nesses procedimentos.

Essa dinâmica multifuncional é o que impele não raras vezes a utilização de termos e expressões de indicação semântica plural, híbrida, prismática e polivalente, bastante comum nos estudos dedicados à obra do poeta. Aliás, é de modo análogo que iremos proceder na construção de nossa análise, no que diz respeito à utilização desses termos para comentar e examinar alguns trabalhos de Antunes.

De qualquer forma, sabemos que, embora com todo o esforço investido, algo nos irá escapar. Até mesmo porque, a linguagem verbal, dado o seu caráter linear, por si só, já se faz um recurso insuficiente e parcial, no que tange à significação e descrição de um objeto

artístico. A propósito, e podemos pensar isto para outros âmbitos de estudo, munir-se do uso indiscriminado de expressões e termos por demais rebuscados para referenciar uma determinada obra – sem que desta sejam devidamente apresentadas engrenagens de sua maquinaria poética e seu respectivo funcionamento – pode acometer o texto a certa superficialidade. Daí a importância de sempre que possível conjugar exemplos, comentários e estudos de poemas.

Nesse sentido, consoante ao que assinala Aguinaldo José Gonçalves, no artigo “Arnaldo Antunes: os multimeios de uma poética”, concordamos ser uma das afirmações mais significativas do poeta a que diz preferir ser considerado inclassificável:

Entendemos perfeitamente o modo de sentir do poeta em relação ao seu trabalho. Sabemos também que a crítica e a historiografia literária se encarregarão com os anos de “enquadrar” essa poesia nos encaixes canônicos da tradição. Entretanto, os ingredientes composicionais desses objetos intencionais de Arnaldo Antunes transitam e suscitam vontades, ideias, sentimentos tais que permanecerão sempre num canto esquerdo daquele corredor de rumores e vozes já aludido neste texto de apresentação. Esta poesia estará sempre deixando dúvidas em relação ao direito ou ao avesso do tecido que a compõe (GONÇALVES, 2002).

Levando em conta o espaço gerador desses efeitos múltiplos, onde as certezas são incertas, onde o linear se conjuga ao simultâneo a partir da constante manipulação e exploração do signo poético, cabe perguntar: que recursos são acionados para compor a arquitetura heterogênea e prismática da obra de Antunes e que referentes nela se encontram mobilizados para sustentar as suas relações?

Nesse sentido, é importante chamar a atenção para a responsabilidade do exercício crítico e, sobremaneira, para a enorme complexidade que envolve pensar a instância *obra*, sobretudo a partir de uma produção diversificada e em pleno andamento.

Em linhas gerais, entendemos que o termo *obra* tanto pode fazer referência ao resultado de um único trabalho ou a um determinado conjunto de produções. De todo modo, ainda que o repertório de experiências do poeta venha a reverberar e estender-se em diferentes modalidades de arte, que não só a literária, tentaremos apresentar ao longo da pesquisa, e de acordo com o material poético em que buscamos aporte, uma noção da obra de Antunes vinculada ao universo da escrita (aliás, como ele mesmo insiste em se localizar, em vários depoimentos).

Conjecturamos que um consenso possível de comportar a noção de *obra* exige, no mínimo, demandas condicionadas à maneira como tal organismo será tomado, dialeticamente,

em relação a outros que com ela, a obra, se tensionam. Importa ainda considerar de que modos essa instância obra se relaciona com um todo ou se ela mesma já não se sustenta enquanto um cosmos ordenado, em razão da inerente fatura crítico-estética que todo objeto de arte enseja.

Ao vislumbrarmos uma alternativa que pudesse se alinhar ou atender às colocações levantadas e nos servir como aporte especular para compreender a obra de Arnaldo Antunes, julgamos ser possível aproximá-la do conceito de *obra aberta*. Esta concepção diz respeito a um modelo teórico proposto pelo filósofo Umberto Eco, em 1962, para pensar a obra de arte, em especial a arte contemporânea.

No livro *Obra aberta*, o conceito homônimo apresentado por Eco fundamenta-se a partir do esclarecimento de duas noções inerentes ao campo da criação artística: a *abertura estética* e a *poética da obra aberta*. A distinção entre *estética* e *poética* é importante na medida em que a obra de arte, se tomada somente do ponto de vista da primeira categoria (a estética), implicaria um objeto de estudo extremamente vasto, conforme se observa:

[...] se devêssemos sintetizar o objeto das presentes pesquisas, valer-nos-íamos de uma noção já adotada por muitas estéticas contemporâneas: a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Essa condição constitui característica de toda obra de arte; [...] tal ambiguidade se torna – nas poéticas contemporâneas – uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros (ECO, 2013, p. 22).

Por um lado, observa-se a presença de um *fator imanente*, em termos de *abertura estética*, que tende a atravessar *toda e qualquer obra de arte* e, por outro, uma *abertura poética programática, intencional, pensada* enquanto resultado estético. Adiante, tal raciocínio ganha, nas palavras de Eco, outras nuances vindo a ampliar essas colocações referentes a um tipo de produção que se faz sistematizada, isto é, que busca alcançar os efeitos desejados pelo autor, bem como a uma condição maior que é inerente à própria instância da arte:

[...] uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor [leitor] possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma

situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser aquele sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 2013, p. 40).

Ao que parece, a interpretação requer um olhar receptivo ao que se oferta na obra, de modo que, nesta, seja possível circunscrever um determinado ponto de vista, porém, não excluindo os demais. Nesse sentido, o exercício crítico-analítico implica a escolha de um norte em meio à profusão de alternativas disponíveis no espaço ao qual se propõe examinar, ainda que existam em terreno vizinho perspectivas semelhantes ou até mesmo adversas em relação à que fora adotada.

Oportunamente, cumpre informar que foi Haroldo de Campos, um dos maiores nomes da poesia concreta brasileira, quem apresentou pela primeira vez a expressão “obra aberta”, em manifesto de sua autoria intitulado “A obra de arte aberta”, publicado originalmente no Diário de São Paulo, em 1955. Grande parte do que fora postulado por Haroldo, inclusive o termo por ele cunhado, veio, mais tarde, a se tornar tema de amplos estudos de Umberto Eco¹.

Nesse manifesto que integra o clássico *Teoria da poesia concreta*, o autor de *Galáxias* busca delimitar “um campo vetorial da arte poética” (CAMPOS, 2006, p. 49) para o seu tempo, de cuja “conjunção de linhas de força resultantes previsíveis e outras imprevistas” (CAMPOS, 2006, p. 49) figuram importantes nomes e obras, a saber:

a) Stéphane Mallarmé com seu poema-constelação *Un coup de dés*, do qual se destaca a sua estrutura *pluridivida* ou *capilarizada* “[...] liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética” (CAMPOS, 2006, p. 49-50);

¹ Em “A abertura de obra aberta”, texto de apresentação para edição brasileira do referido livro de Umberto Eco, com tradução de Giovanni Cutolo, lemos: “Dentro de um campo de interesse claramente circunscrito – a poesia –, encontramos no Brasil certas postulações análogas e mesmo anteriores. No âmbito das pesquisas levadas a efeito pelo Movimento Concreto de São Paulo, e a fim de definir a problemática fundamental de um trabalho poético em curso, Haroldo de Campos publicava em 1955 o artigo intitulado ‘A Obra de Arte Aberta’” (ECO, 1988, p. 8).

b) James Joyce com a obra *Finnegans Wake*, por esta adotar uma estrutura organizacional circular que evoluiu “a partir de um desenvolvimento linear no tempo, para o espaço-tempo ou contenção do todo na parte” (CAMPOS, 2006, p. 50);

c) Alexander Calder e seus móveis, nos quais, em função do modo como utilizam o ar, Haroldo observa uma semelhança ligada ao uso do silêncio por Mallarmé, constatando “uma noção visual do espaço gráfico, servida pela notação prismática da imaginação poética, em fluxos e refluxos que se deslocam como elementos de um móvel” (CAMPOS, 2006, p. 50);

d) E. E. Cummings, em razão de seus poemas espacializados já terem “como elemento fundamental a ‘letra’; [pois] a sílaba já é, para seus propósitos, um material complexo” (CAMPOS, 2006, p. 51) e pelo fato de a atitude poética presente nessa estratégia compositiva assemelhar-se à de Webern, visto que Cummings, “interessado na palavra a partir do próprio fonema, orienta-se para uma forma poética *aberta*, embora a risco de esgotar-se no poema-minuto, frente aos percalços duma sintaxe ainda experimental” (CAMPOS, 2006, p. 51); e

e) Ezra Pound com a estrutura aberta d’*Os cantos*, que, “organizados pelo método ideogrâmico, permitem uma perpétua interação de blocos de ideias que se criticam reciprocamente, produzindo uma soma poética cujo princípio de composição é gestaltiano” (CAMPOS, 2006, p. 53).

Ao final do texto, Haroldo de Campos traz a lume uma conversa entre o músico Pierre Boulez e o poeta Décio Pignatari, na qual o primeiro manifesta certo desinteresse pela obra de arte *perfeita, clássica, do tipo diamante*, em detrimento de uma concepção de *obra de arte aberta*, como um *barroco moderno*.

A propósito, dentre os aspectos da obra de Antunes abordados no livro *Um enlace de três: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade*² (ao qual, quando necessário, não deixaremos de fazer menções), há um, em especial, que coincide com o motivo da citada conversa entre Boulez e Pignatari. Em certa medida, há uma propriedade na produção arnaldiana que tanto opera no sentido de perturbar dinâmicas e modelos de construção fixa, de ressignificar ou mesmo irromper concepções do tipo diamante, quanto no de se colocar a favor de uma perspectiva de obra aberta, porosa e barroca. Imagens, linguagens, sons e sensações se multiplicam, se sobrepõem, se reorganizam e se reenredam. Não poucas vezes, busca-se penetrar no impenetrável, a fim de restabelecer

² Publicado em 2011, pela editora Edufes, o referido trabalho é resultado de minha dissertação de mestrado intitulada *Um enlace de três: Augusto, Ana e Arnaldo à luz da visualidade*, defendida em 2009, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, com a referência SALOMÃO (2011).

sintonias, diálogos e sincronias entre instâncias aparentemente incompatíveis. Indo de encontro às demandas e influxos de especializações deflagrados em nossa contemporaneidade, Arnaldo lembra um poeta barroco. Um barroco *hi-tech*.

Assim, ao mesmo tempo em que recursos tecnológicos são acionados – como ferramentas capazes de fazer o signo poético invadir, ecoar, multiplicar-se, distorcer e reorganizar espaços, imagens, linguagens, sons e sensações em benefício de soluções estéticas diversificadas –, constata-se em meio à produção de Antunes certo interesse por uma lógica de pensamento procedente de um estágio anterior à própria existência da tecnologia e dos meios de comunicação hodiernos. No ensaio “A origem da poesia”, tal argumento comparece bastante evidente:

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

Como se ela restituísse, através de um uso específico da língua, a integridade entre nome e coisa – que o tempo e as culturas do homem civilizado trataram de separar no decorrer da história.

A manifestação do que chamamos de poesia hoje nos sugere mínimos *flashbacks* de uma possível infância da linguagem, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado. Houve esse tempo? Quando não havia poesia porque a poesia estava em tudo o que se dizia? Quando o nome da *coisa* era algo que fazia parte dela, assim como sua *cor*, seu *tamanho*, seu *peso*? Quando os laços entre os sentidos ainda não se haviam desfeito, então música, poesia, pensamento, dança, imagem, *cheiro*, sabor, *consistência* se conjugavam em experiências integrais, associadas a utilidades práticas, mágicas, curativas, religiosas, sexuais, guerreiras?³

Pode ser que essas suposições tenham algo de utópico, projetado sobre um passado pré-babélico, tribal, primitivo. Ao mesmo tempo, cada novo poema do futuro que o presente alcança cria, com sua ocorrência, um pouco desse passado (ANTUNES, 2014, p. 24-25; destaques nossos).

Busca-se restituir os vínculos, restaurar as cicatrizes. A dinâmica desse feixe de forças identificado na poesia arnaldiana, disponibilizado no *agora*, de maneira simultânea e intercambiando linguagens, decorre não só de nossa época vigente, mas também de uma série

³ Com vistas aos termos destacados em itálico, pode-se dizer que Arnaldo cita – não se sabe se de forma programática ou não – parte dos substantivos designadores d’“As coisas”, poema que traz o seguinte enunciado: “As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz” (ANTUNES, 1998, p. 91).

de experiências poético-visuais realizadas ao longo da história. Uma forma de visualizarmos a densidade desse contexto se faz conhecendo um pouco das linhas mestras e do enredamento inventivo de suas peças. E, no caso, será preciso elencar *uma coisa de cada vez*.

3. PALAVRAS PODEM SER USADAS DE MUITAS MANEIRAS: alguns registros de poesia visual que antecedem a obra de Antunes

Em seu livro *Letras e memória: uma breve história da escrita*, Adovaldo Fernandes Sampaio recorre a uma enorme quantidade de fontes primárias e a raridades obtidas em museus e bibliotecas mundo afora para fazer uma abordagem multidisciplinar da Cultura (Etnolinguística, Histórica, Antropológica) e nos mostrar que cada língua com sua escrita retrata uma visão de mundo específica. De inscrições em cavernas a signos informatizados, vê-se o lento e complexo processo de formação da escrita. Lançado na linguagem e movido por uma inerente e incoercível necessidade de se comunicar e se expressar, o homem dá início a um processo de simbolização, buscando representar as coisas do mundo através do desenho sobre as superfícies disponíveis à sua volta:

[...] começou a gravar em pedras, em lajes, em paredões de falésias e em paredes de cavernas, figuras e sinais que podem ser considerados o embrião da escrita. Suas ideias e mensagens estavam nos desenhos dos objetos que representavam. E a história começou há apenas uns cinco mil anos (por volta de 3000 a.C.), no momento em que o homem passou a utilizar-se da escrita para contar a sua própria história (SAMPAIO, 2009, p. 31).

Os homens começaram a se comunicar por meio de desenhos de caráter mágico, como é o caso dos desenhos rupestres (que se destacam pelos sinais de representações humanas e fantásticas, animais, cenas de caça, religiosas e sexuais, gravados geralmente nas paredes das cavernas) e após vieram a recorrer aos ideogramas, símbolos que expressam ideias e não sons (SAMPAIO, 2009, p. 33-34).

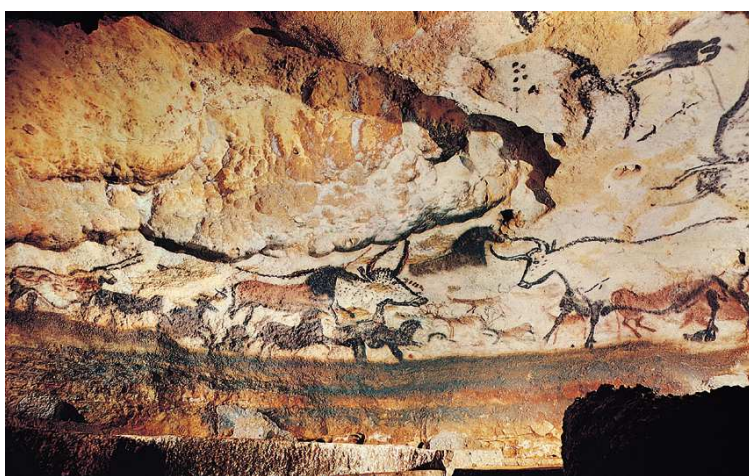
De acordo com Adrian Frutiger, no livro *Sinais & símbolos*,

Calcula-se que os “primeiros escribas” da proto-história tenham vivido no quinto milênio antes de Cristo, na região do Oriente Médio. Com a ajuda dos chamados “pictogramas”, esquematizavam objetos, datas e ações. No entanto, a escrita propriamente dita nasceu apenas no momento em que começaram a organizar e “alinhar” os sinais lado a lado ou um sobre o outro, correspondendo à evolução linear dos seus pensamentos. Desse modo, pouco a pouco foram surgindo fileiras de sinais que, graças ao seu uso constante, desenvolveram-se até formar as culturas de escrita contínua (FRUTIGER, 1999, p. 87).

No entanto, ainda que os registros imagéticos das inscrições rupestres afigurem-se enquanto um sistema incipiente de elementos precursores da *pictografia* – “sistema primitivo

de escrita em que se exprimiam as ideias por meio de cenas figuradas ou simbólicas” (HOUAISS, 2001) –, tais representações visuais não são de todo suficientes para caracterizar o que atualmente denominamos por *escrita*. Esse vocábulo apresenta, nos dias de hoje, acepções com diferentes nuances de sentido, dentre as quais a que se faz mais apropriada à nossa questão parece ser a de “código de representação gráfica da linguagem por meio de sinais materiais visíveis” (HOUAISS, 2001). E por “código” podemos ficar com a ideia de “palavra, letra, número ou outro símbolo usado para representar, identificar e controlar os integrantes de certo conjunto, de acordo com uma classificação preestabelecida” (HOUAISS, 2001).

Os pictogramas são inscrições datadas da Pré-História e correspondem a uma das mais antigas manifestações da escrita. Afiguram-se como desenhos figurativos estilizados que funcionam como um signo de uma língua escrita, não transcrevendo nem tendo relação explícita com a língua oral. Cada símbolo equivale a um conceito ou uma palavra sob a forma de desenho ou diagrama do objeto representado, no caso, o referente. Segundo Sampaio, uma característica singular do processo de representação sógnica das sociedades primitivas e não tecnológicas é o cuidado para que uma “distinção não seja percebida entre um objeto, uma palavra denotando o objeto e a pictórica representação dela. A pictografia é frequentemente mais associada a magias e rituais do que a fontes de informações” [...] (SAMPAIO, 2009, p. 34). Ao que parece, as sociedades primitivas lidavam com uma constante necessidade de criação e invenção, a partir do objeto e de seus diferentes modos de apreciá-lo.



Ilust. 1. Registros visuais rupestres da caverna de Lascaux⁴



Ilust. 2. Jiāgǔwén⁵

⁴ Disponível em: <<http://www.lascaux.culture.fr/#/fr/00.xml>>. Acesso em: 19 jun. 2015. No site indicado, é possível fazer uma visita virtual pelo interior da caverna de Lascaux, localizada na comuna Montignac, na França, onde as figuras pré-históricas foram descobertas em 1940.

Já os ideogramas equivalem a símbolos não fonéticos que representam um objeto ou uma ideia, mas não uma palavra ou uma expressão que a designe; se a imagem for pictórica, os ideogramas simbolizam não o objeto desenhado, mas alguma coisa ou ideia que possa ser sugerida ou emblematizada por esse objeto (Cf. HOUAISS, 2001). As origens da escrita chinesa se situam por volta de 1500 a.C., época em que os primeiros caracteres foram gravados em cascos de tartarugas e ossos de animais e utilizados por profetas e adivinhos em previsões do mundo – os *jiǎgǔwén* [...] (Ilust. 2) (Cf. SAMPAIO, 2009, p. 34).

No capítulo “Palavra e imagem”, do livro *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, Lucia Santaella e Winfried Nöth chamam a atenção para uma espécie de negligência que se instala sobre os campos das linguagens falada e escrita, quando somos convocados a fazer referência ao campo da linguagem verbal. Lembram que há diferentes tipos de escrita: algumas são provenientes da mímica e do gesto e mantêm vínculos ancestrais com a origem da fala, que provavelmente fora estabelecida em virtude de um processo de aperfeiçoamento da dimensão sonora, complementar aos gestos; já outras se encontram sobremaneira vinculadas ao olhar. A respeito desta última ocorrência, os autores fazem uma síntese das noções de pictograma e ideograma, nas quais incluem o hieróglifo (unidade ideográfica fundamental do sistema de escrita do antigo Egito, que aparece nas inscrições sobre os monumentos), a saber:

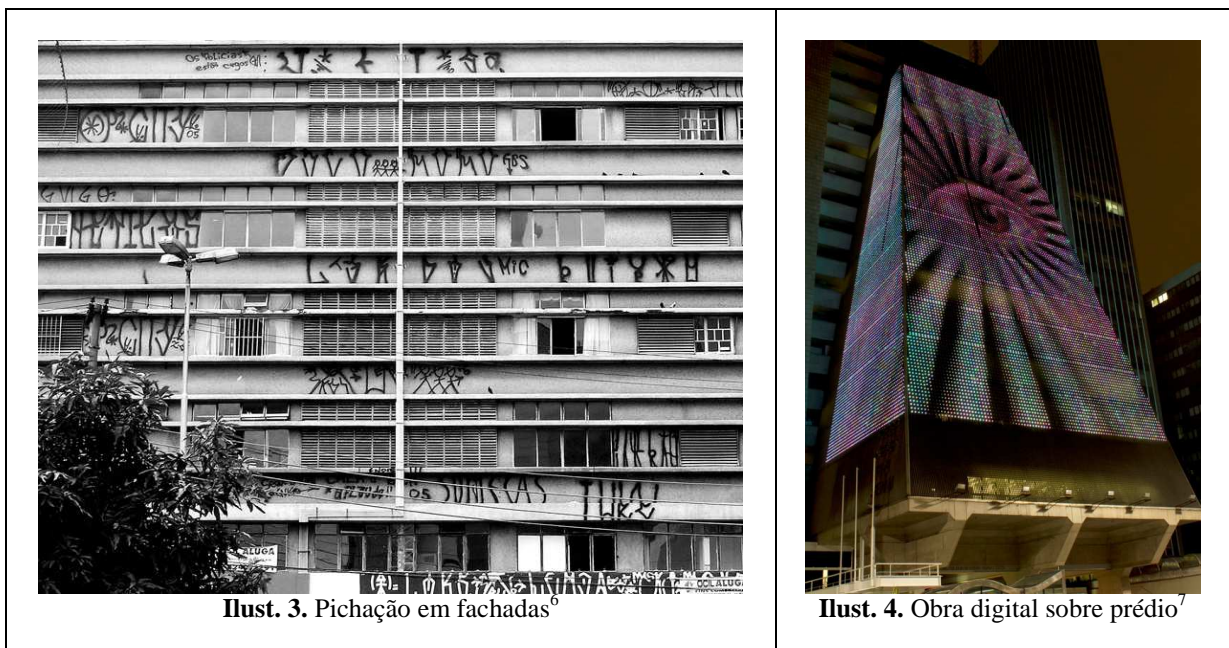
Divorciados da fala, os pictogramas são figuras, imagens fixas das coisas, enquanto os ideogramas realizam o amálgama perfeito entre os traços estilizados das coisas e as ideias abstratas da mente. Quase a meio caminho da tradução alfabética do som que seria realizada pela escrita fonética, os hieróglifos são figuras abreviadas que podem representar objetos referenciais, mas usualmente representam sons ou grupos de sons (NÖTH; SANTAELLA, 2001, p. 67-68).

Georges Jean, no livro *A escrita: memória dos homens*, entende que “a história da escrita é longa, lenta e complexa” porque “[...] se confunde, se entrelaça, com a história do próprio homem” (JEAN, 2002, p. 12). Essas breves notas a respeito dos primórdios da história da escrita têm relação direta com o âmbito da literatura, na medida em que esta, de um modo ou de outro, tende a se estabelecer como um espaço de convergências capaz de intercambiar marcas e experiências de gerações anteriores e contemporâneas. À luz desse raciocínio, a

⁵ Ideogramas chineses gravados em cascos de tartarugas ou ossos de animais. Disponível em: <<http://www.centrochines.com.br/lingua/jiaguwen.html>>. Acesso em: 19 jun. 2015

literatura instaura-se também enquanto um lugar crítico onde a escrita, apesar de sua condição ficcional, manifesta por meio da representação gráfica de seus signos as alterações do real.

Quer seja nas representações pictográficas das paredes das cavernas ou no grafismo não autorizado das pichações (ou *pixos*) com mensagens cifradas sobre fachadas de edifícios das grandes cidades, quer seja nos textos caligrâmicos da Grécia Antiga ou nas projeções óptico-luminosas sobre prédios da Av. Paulista – veremos que o fator visual, aliado às virtualidades da escrita, sempre se colocará a cargo de aguçar os sentidos, convocando-nos à decifração de seus enigmas, à sua simbolização.



Ilust. 3. Pichação em fachadas⁶

Ilust. 4. Obra digital sobre prédio⁷

No ensaio intitulado “Caligrafia”, de Arnaldo Antunes, lemos em suas primeiras linhas as seguintes considerações:

Caligrafia.

Arte do desenho manual das letras e palavras.

Território híbrido entre os códigos verbal e visual.

— O que se vê contagia o que se lê.

Das inscrições rupestres pré-históricas às vanguardas artísticas do século XX.

⁶ Inscrevendo-se como arte, para alguns, e transgressão, para outros, os signos visuais alastram-se verticalmente sobre paredes de e fachadas de grandes construções urbanas. Disponível em: <http://www.vice.com/pt_br/read/a-policia-militar-matou-dois-pixadores-no-alto-de-um-predio-em-sao-paulo>. Acesso em: 2 jul. 2015.

⁷ Obra digital projetada sobre o edifício Fiesp/Sesi, na Av. Paulista, como parte do evento SP Urban Digital Festival, que funde arquitetura, arte e mídia por meio de novas tecnologias. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=619224&page=1168>>. Acesso em: 3 jul. 2015

Sofisticadamente desenvolvida durante milênios pelas tradições chinesa, japonesa, egípcia, árabe.

Com lápis, pena, pincel, caneta, mouse ou raio laser.

— O que se vê transforma o que se lê (ANTUNES, 2014, p. 82).

Nesse excerto, Arnaldo lembra a sofisticação que há muito se faz presente na arte caligráfica de diferentes culturas. Dentre outras coisas, o poeta chama a atenção para a existência de um espaço híbrido que se instaura em decorrência do encontro entre signos gráficos e visuais. E este é o território onde a poesia visual se estabelece.

No que tange às experiências gráfico-poéticas com o texto, Philadelpho Menezes, no livro *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*, refere-se à poesia visual de modo bastante amplo e a entende como aquilo “que faz parte do nosso cotidiano e da nossa sensibilidade. É uma poesia que migrou para outros espaços, ganhou asas e voou para fora do modelo tradicional que conhecemos: o texto escrito em verso” (MENEZES, 1998, p. 7). Adiante, complementa que podemos entender a *poesia visual* como sendo “toda espécie de poesia ou texto que utilize elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da história e em qualquer lugar” (MENEZES, 1998, p. 14). Ela não se deriva (como frequentemente se diz) do concretismo. A poesia concreta, a rigor, deve ser entendida de modo mais restrito, qual seja: “um estilo de poema visual que nasce num dado período histórico, com características bem definidas” (MENEZES, 1998, p. 14).

E. M. de Melo e Castro, na antologia de textos críticos *O fim visual do século XX*, chama a atenção para um detalhe curioso sobre as épocas em que essa modalidade de texto comparece na história do Ocidente:

[...] a poesia visual aparece de uma forma consistente quatro vezes na história da arte ocidental: durante o período alexandrino, na renascença carolínea, no período barroco e no século XX. Pode observar-se ainda que cada um desses surtos de poesia visual se relaciona com o fim de um período histórico e começo de uma nova época. A poesia visual seria, assim, na opinião do norte-americano Geoffrey Cook, “um sinal de transformação, um grito do poeta, já que o conteúdo do passado está canceroso e uma nova pele deve ser produzida para conter os sonhos do futuro – uma afirmação de que nada significativo pode já ser dito antes de reestruturarmos a concepção básica do que é uma cultura histórica” (MELO E CASTRO, 1993, p. 217).

Para que seja possível alcançar tais experiências visuais realizadas ao longo da história, inclusive as da vanguarda concretista brasileira (com as quais, devido à expressiva concepção gráfica, a obra de Arnaldo Antunes irá manter diálogo), torna-se oportuno lançar

mão de um panorama histórico contendo exemplos das principais ocorrências dessa forma de poesia.

Conforme indica Melo e Castro (1993), a poesia visual está presente no mundo ocidental desde o período alexandrino, ainda na Grécia Antiga, mediante composições em cuja estrutura o texto valorizava as formas visuais de maneira mais abrangente. A forte carga visual desses textos é consequente do convívio entre a literatura grega e as escrituras pérsicas, árabes e egípcias, com o advento do Helenismo.

A cultura helenística está ligada à civilização que se desenvolveu fora da Grécia, após as conquistas de Alexandre Magno, por influência do pensamento e cultura gregos, dando origem a uma mistura entre elementos ocidental e oriental. Dentre os centros mais importantes, destacam-se Antioquia (Turquia), Pérgamo (Ásia Menor) e Alexandria (Egito). Nesse período, constam avanços em diferentes áreas: na matemática, Euclides com sua *geometria*; na física, Arquimedes com a descoberta da *lei do empuxo* e da *espiral de Arquimedes*; na astronomia, Aristarco de Samos com suas proposições sobre o *sistema heliocêntrico*, e Ptolomeu, por fazer um *sistema geométrico-numérico* para descrever os movimentos do céu. O poema “O ovo” (Ilust. 5), do grego Símiias de Rodes, datado de 325 a.C., é um dos exemplos mais conhecidos da *technopaegnia* – técnica de compor textos poéticos imitando, através da diagramação de versos em metros variados, a representação visual do objeto que nos versos está sendo descrito ou apenas referido.

Acolhe
da fêmea canora
este novo urdume que, animosa
tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro da sua nutriz querida,
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos recobertos de neve.
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos.
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo
que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
arauto dos deuses, Hermes, jogou-o à tribo dos mortais
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto.
do rouxinol dórico
benévolo,

Ilust. 5. “O ovo”, de Símiias de Rodes (PAES, 2001, p. 43)

José Paulo Paes, no ensaio “O ovo por dentro e por fora”, lembra que a palavra *technopaegnia*, além de se referir à técnica de construir textos poéticos em cujo arranjo os versos se põem a imitar o contorno do objeto aludido, indica também “jogo, brincadeira ou diversão de arte” (PAES, 1994, p. 1). Em razão da dinâmica de leitura disponível, pode-se dizer que o poema equivale a um jogo do qual o poeta nos convoca a participar: de saída, percebemos que uma leitura tradicional, feita de modo linear e sequencial, acaba por comprometer as conexões semânticas entre os versos, tornando o texto incoerente. No entanto, para se alcançar a boa coesão e coerência pertinentes, o poema exige que o leiamos não de maneira linear, mas, sim, alternadamente, de alto a baixo, saltando-se da primeira para a última linha, da segunda para a penúltima, e assim sucessivamente, realizando um movimento contínuo e vertical de zigue-zague com os olhos, até que seja possível atingir o verso final, localizado, na verdade, no centro da imagem formada.

O poema é construído com a justaposição, no sentido vertical do plano, de vinte versos que, do início à primeira metade do texto, têm os seus comprimentos ampliados a cada linha, até alcançarem o verso central; da segunda metade em diante, seus comprimentos são subtraídos a cada novo verso que se segue. Ao final, o texto alcança uma configuração visual ovalar, ou melhor, converte-se iconicamente em um ovo – que, produzido segundo os princípios da *technopaegnia* grega e reportando-se opticamente ao título, caracteriza-se enquanto caligrama.

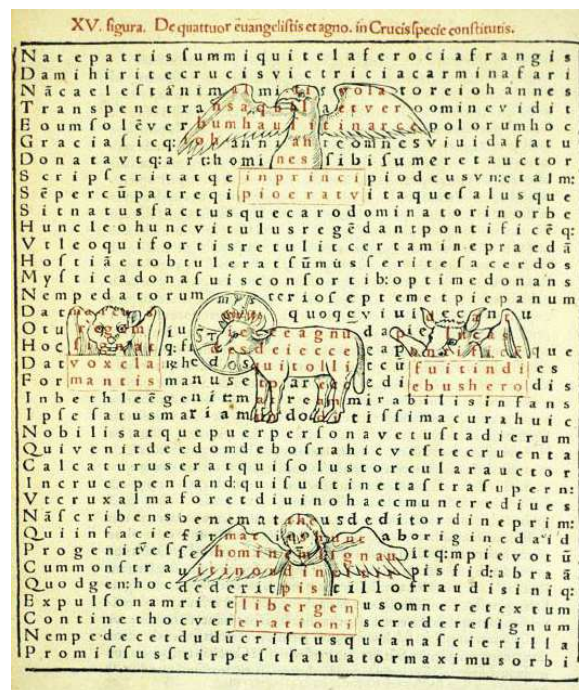
A *technopaegnia* passou para a poesia latina com o nome de *carmen figuratum*, estendendo-se à Renascença, vindo a influenciar obras do Barroco e de autores esparsos de outros períodos, a exemplo dos trabalhos tipográficos realizados por autores do Futurismo e, significativamente, a obra de Guillaume Apollinaire. Com relação ao *carmen figuratum* (ou *carmina figurata*), Menezes assinala: “essa forma de texto visual, que poderíamos chamar de ‘poesia figurativa’, volta com força na Idade Média, quando padres escribas procuravam dar à linguagem um caráter revelatório, escondendo a figura de Cristo em meio ao texto, como que formando palavras cruzadas” (MENEZES, 1998, p. 65).

No artigo “Carmina Figurata”, de Paul Zumthor (1993), depreende-se que a produção dos poemas figurados ou emblemáticos, oriundos daquela fase de expansão da cultura helênica, foi recuperada em latim na época de Constantino e revisitada pelos letrados carolíngios na obra do poeta Optaciano Porfírio. Seu repertório compunha-se tanto de poemas caligrâmicos quanto de construções estritamente geométricas (abarcando versos com um mesmo número de letras, podendo-se efetuar leituras horizontais, verticais e em cruz).

Segundo o medievalista,

Foi este segundo modelo que alguns poetas, correspondentes da corte imperial, apuraram na primeira metade do século IX. Do que fora puro ornamento fizeram uma forma significativa. Sob sua pena, o *carmen figuratum* manifesta a unidade conceitual simbólica da página: os versos, iguais em número de letras, são compostos de modo a conter, em lugares determinados, letras tais que formem (extraídas das palavras às quais pertencem e religadas umas às outras) uma frase revelando o sentido oculto do poema. Assim que o olho, tendo desvelado essa possibilidade de leitura num segundo grau, segue essas frases, ele constata que a linha desenhada pela sucessão de letras constitui ou um signo geométrico (de valor mais ou menos esotérico) ou uma imagem emblemática (ZUMTHOR, 1993, p. 70).

O arranjo desses complexos poemas figurativos associa sobre um mesmo plano o caráter esotérico de símbolos e imagens religiosas à escrita alfabética latina. O rendimento da leitura do texto está condicionado à decifração de pequenos compartimentos verbais ocultos na estrutura maior. Como que lançando mão de uma operação palimpséstica óptica, torna-se possível decodificar mensagens e figuras que se encontram implícitas em microtextos embutidos na forma matemático-geométrica do poema. Tal experiência do olhar pode ser observada nos trabalhos de Rábano Mauro (em latim Rabanus Maurus e, por vezes, grafado como Hrabanus e Rhabanus), um abade erudito da Idade Média, autor de obras singulares nessa tipologia textual, a exemplo da que segue:



Ilust. 6. “De quattuor euangelistis et Agno, in crucis specie constitutis”, de Rábano Mauro

No já clássico *Galáxias*, de Haroldo de Campos, há uma passagem reportando-se ao universo compositivo dos *carmina figurata*, na qual o autor faz menção aos poetas Optaciano Porfírio e Rábano Mauro e, pelo visto, parece se referir também à citada composição XV (“De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis” – Ilust. 6), de autoria daquele último, em razão destes elementos mencionados:

[...] quero falar de rabanus maurus e de como um livro pode ser a figura de suas letras de cherubin et seraphin in cruce scriptis et significatione eorum e de porphyrius optatianus antes segundo cujo exemplo rabanus aprendeu a dispor as letras e o calavrese abate giovacchino da fiore florões e uma cabeça de águia nesta página do liber figuratum (CAMPOS, 2004, p. 87).

No excerto das *Galáxias*, fica evidente que Haroldo “quer falar” de Rábano Mauro, dos *carmina figurata* e de Optaciano Porfírio. E o faz referindo-se ao nome dos poetas em latim, às figuras angelológicas *cherubin* (querubim) e *seraphin* (serafim) escritas em cruz, à cabeça de uma águia, bem como aos significados contidos no arranjo das letras que as definem. Nos poemas, essas imagens comparecem destacadas pelo contorno de uma linha que, segundo Zumthor, corresponde a um artifício para ressaltar a coerência.

Na dissertação *A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*⁸, uma interessante pesquisa composta de traduções e análises de poemas visuais originários daquelas três línguas, a autora Juliana di Fiori Pondian traduz o título da composição XV “De quatuor evangelistis et Agno, in crucis specie constitutis” (Ilust. 6), de Rábano, como “Dos quatro Evangelistas e do Cordeiro desenhados em forma de cruz” (PONDIAN, 2011, p. 197).

Para cada imagem e enunciado interno, a autora verteu, do latim para o português, respectivamente: (a) águia, na parte superior: “Qual uma águia que voa alto, João hauriu o Verbo na cidadela. Era o princípio” (p. 198); (b) leão alado, à esquerda: “Marcos designou o rei. A voz que clama” (p. 199); (c) boi, à direita: “Lucas o declara sacerdote. Foi o herói dos tempos” (p. 200); (d) busto angelical alado, na parte inferior (na verdade, a imagem de São Mateus): “Mateus descreveu este homem segundo a sua estirpe. Eis o livro das gerações” (p.

⁸ A imagem da composição “De quatuor evangelistis et Agno [...]”, de Rábano Mauro, utilizada nesta tese também foi coletada na referida dissertação, que, segundo consta no site da biblioteca digital da USP, consiste: “em, de um lado, traduzir os poemas para a língua portuguesa, acompanhados de comentários críticos, a fim de compor uma antologia de poesia visual. E, de outro, analisar, com base na linguística estrutural e na teoria semiótica francesa, os mecanismos próprios de configuração de sentido dos poemas, a partir de questões clássicas acerca desse tipo de prática poética [...]”. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-31102011-132738/pt-br.php>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

200); e (e) cordeiro, ao centro: “Eis o cordeiro de Deus, o que tira os pecados do mundo” (p. 201).

Ao final da análise, Pondian (2011) chama a atenção para o fato de que tais representações mantêm correspondência com a passagem bíblica do Apocalipse, em que São João, após narrar a presença de quatro seres vivos (águia, boi, leão, homem) em volta do trono, descreve o cordeiro como o que está no meio. O referido excerto bíblico traz: “De fato, vi um Cordeiro. Estava no centro do trono e dos quatro seres vivos, no meio dos anciãos. Estava de pé como que imolado. O Cordeiro tinha sete chifres e sete olhos, que são os sete Espíritos de Deus, enviados por toda a terra” (Apocalipse V, 6)⁹.

Diante da complexa riqueza mítica que envolve cada um desses signos visuais, destaca-se uma função de ordem simbólica (e, de certo modo, uma de caráter isomórfico), tendo em vista os respectivos posicionamentos de tais signos no espaço do poema. Por exemplo, veja-se o que a figura da águia evoca para a composição de Rábano: segundo o *Dicionário de símbolos*, a águia representa o primitivo e o coletivo do pai e de todas as figuras da paternidade. Além disso, por ser um signo de contemplação, atribui-se à águia uma correspondência com São João e seu evangelho: “identificada ao Cristo em certas obras de artes da Idade Média, exprime, a um só tempo, sua ascensão e sua realeza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 22). Assim como na conhecida abertura do Evangelho de João é dito que “no princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João I, 1), a águia – equivalente ao Cristo, a João e ao pai de todas as representações paternas – é o elemento que principia o poema figurativo de Rábano.

De outra parte, considerando-se que o poema em causa mantém conexões de ordem referencial com outro texto (pois, aos poucos, se torna evidente que o trabalho de Rábano cita de maneira explícita, a partir de estratégias verbo-visuais, o texto bíblico), seria possível aproximá-lo do conceito de intertextualidade, tal qual o entende Julia Kristeva: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 63-64).

Segundo Menezes (1998), após as experiências dos *carmina figurata*, houve um rareamento da produção de composições poéticas investidas de recursos capazes de valorizar a fatura visual do texto. Isto se deu, sobretudo, no Renascimento, com a chegada do livro impresso e sua ampla disseminação, devido à extraordinária contribuição de Gutenberg na área da tecnologia de impressão, que reunia tipos móveis, tintas a base de óleo e prensa em

⁹ Primeira Leitura: Apocalipse 5,1-10. Disponível em: <<http://www.paulus.com.br/portal/liturgia-diaria/dia-20-quinta-feira-6#.VZiJvkYXcng>>. Acesso em: 4 jul. 2015.

um sistema único e, por isso, prático para a produção em massa de livros impressos. Paralelo às facilidades alcançadas com os novos métodos de impressão, deflagrou-se um certo empobrecimento e baixa qualidade de rendimento do fator visual dessa categoria de poesia à época do Renascimento. Conforme assinala Sheila Maués, no ensaio “Percurso visual da poesia ou a diacronia do moderno poético”¹⁰, os textos dessa fase são marcados por uma “repetição exaustiva e banal de recursos figurativos” (MAUÉS, 2009).

No entanto, do começo do século XVI a meados do século XVIII, período que se caracteriza por uma acentuada complexidade sociocultural e intensa ebulição no âmbito das artes, redescobre-se aquela poesia, agora “revestida de exuberante inventividade pictural exercendo efeito mágico e encantatório pela instabilidade tipicamente maneirista/barroca” (MAUÉS, 2009).

O estilo da escrita barroca se distingue pela abundância de ornatos, arrojada elaboração formal, utilização de diferentes recursos retóricos (sobretudo, antíteses, hipérboles, alegorias e metáforas), agudeza do pensamento, cultismos, conceptismo, uso de jogos de palavras e raciocínios engenhosos. Embora essa fase histórica contemple uma significativa quantidade de textos visuais produzidos em diferentes partes da Europa, como é o caso da Alemanha e da Espanha, citaremos, por ora, apenas exemplos de composições visuais do barroco português, devido à correspondência em termos linguísticos com a nossa cultura e à singular combinação de recursos compositivos.

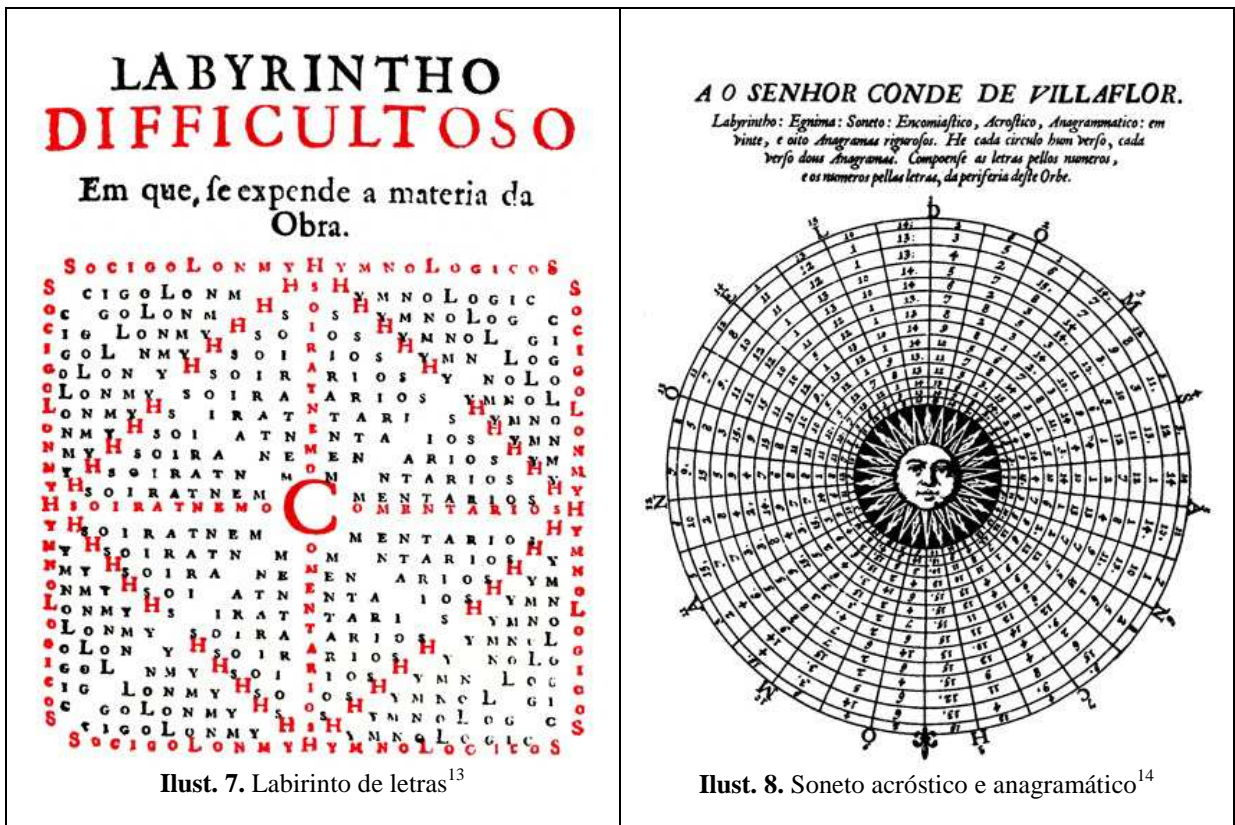
Em *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1983), Ana Hatherly destaca o Barroco como um período de profunda convergência de saberes antigos que, por sua vez, eram marcados por um pensamento hermético que abarcava a devoção pelo prodigioso, pelo fantástico e pelo misterioso. No ensaio “Os prodígios da língua”¹¹, a autora explica em que paira a base teórica desses textos impenetráveis e obscuros:

[...] repousa numa concepção esotérica da escrita que se apoia numa tradição que, nalguns casos, é mantida e noutros transformada, pois o pacto lúdico que então passa a dominar sobrepõe-se por vezes aos ecos de um passado que assim se des-sacraliza. Por fim, o que se verifica é que essa concepção esotérica ora se sacraliza ora se des-sacraliza, num vai-vem alternativo que ilustra as variedades criadas pela circunstância da sua produção (HATHERLY, 1999).

¹⁰ Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maués_diacronia.htm>. Acesso em: 2 jul. 2015.

¹¹ Disponível em: <http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaPortuguesa/Barroco/Experimentos_Visuais_do_Barroco_Portugues.htm>. Acesso em: 2 jul. 2015.

Dentre as tipologias textuais identificadas na antologia de Hatherly, destaca-se a singular presença de labirintos de letras, labirintos cúbicos, labirintos de versos, acrósticos, anagramas, cronogramas, emblemas, empresas, enigmas, escritas ropálicas, texto amuleto, ecos, centão, lipogramas e versos de cabo roto. A seguir, pretendemos ilustrar uma pequena parte desse repertório no qual o pensamento hermético vigora mediante jogos de palavras, imagens e números.¹²



Ilust. 7. Labirinto de letras¹³

Ilust. 8. Soneto acróstico e anagramático¹⁴

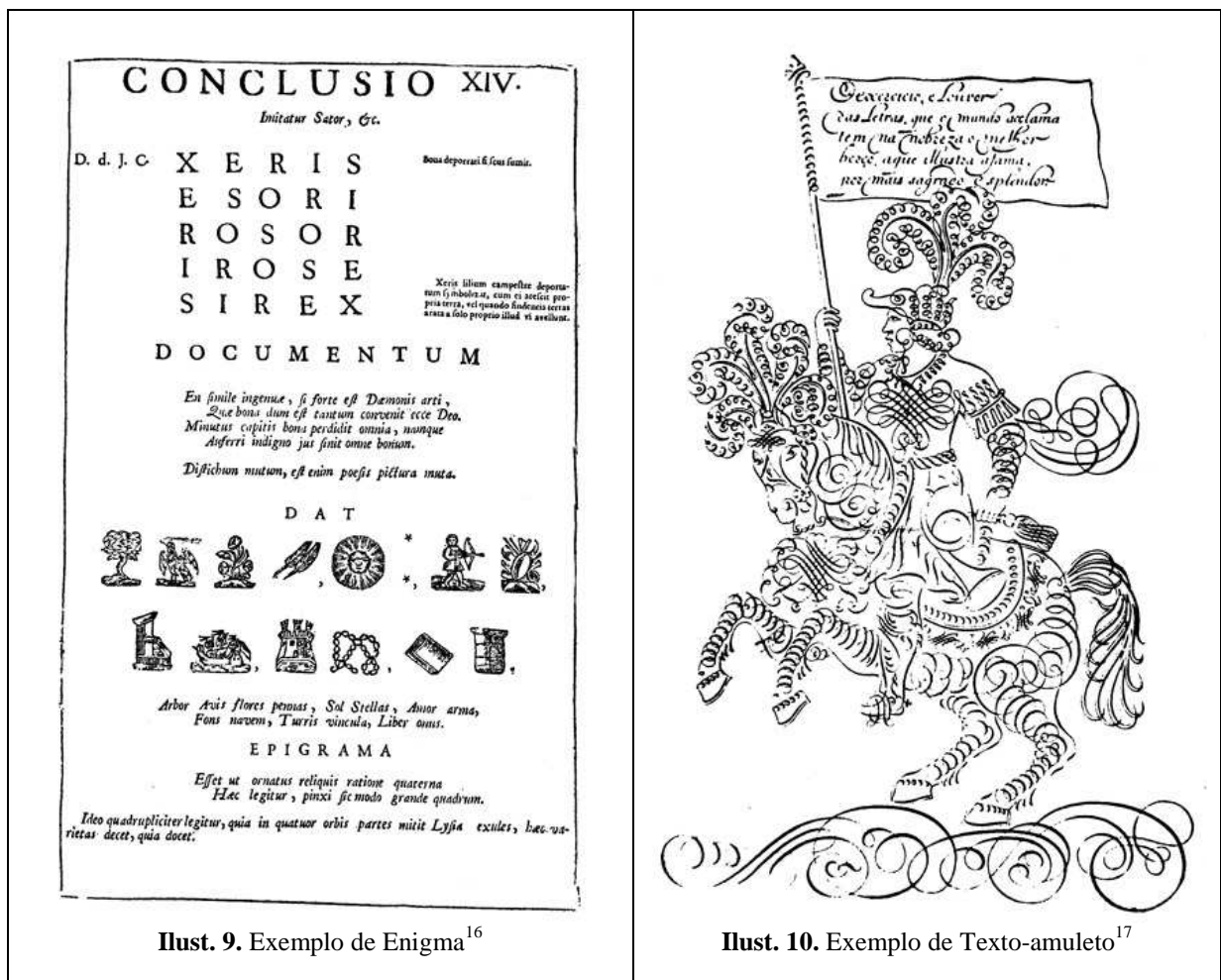
Na imagem da esquerda (Ilust. 7), lê-se no topo: “labirinto dificultoso em que se expende a matéria da obra”. Os labirintos do barroco português são construções geométricas, predominantemente verbais, de caráter simbólico, em cuja configuração gráfica podem-se achar palíndromos, anagramas, acrósticos e hieróglifos, a partir de um rigoroso arranjo que instiga o leitor a encontrar alguma passagem entre suas múltiplas rotas interpretativas. Na imagem da direita (Ilust. 8), abaixo da indicação do nome do sujeito a quem o soneto louva,

¹² As imagens do livro *A experiência do prodígio*, de Ana Hatherly, também se encontram disponíveis no site: <<http://www.po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-antologia-textos-visuais>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

¹³ Labirinto de letras intitulado “Hymnodia sacra”, de José da Assunção (In: HATHERLY, 1983, p. 305)

¹⁴ Soneto acróstico e anagramático de nome “Aplauzos acadêmicos”, do Padre João Baptista de Castro (In: HATHERLY, 1983, p. 381)

informam-se os jogos de palavras utilizados na construção poética, bem como suas orientações de leitura: “labirinto: enigma: soneto: encomiástico: acróstico: anagramático: em vinte, e oito anagramas rigorosos. Em cada círculo um verso, cada verso dois anagramas. Compõem-se as letras pelos números, e os números pelas letras, da periferia desta orbe”¹⁵. Notando bem, as letras que contornam o exterior da mandala de círculos circunscritos compõem o nome “Dom Sancho Manoel”, alcunha do Conde de Villaflor, o destinatário da mensagem.



Ilust. 9. Exemplo de Enigma¹⁶

Ilust. 10. Exemplo de Texto-amuleto¹⁷

¹⁵ Com base nos arquivos da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora – BPADE, Hatherly apresenta, em nota e com a grafia original, as regras de decifração do soneto acróstico-anagramático assinadas pelo próprio padre João Baptista de Castro, a saber: “Decifrase desta sorte: começa acompanhando-se o 1.º verso pelos n.ºs do 1.º círculo. V. J. – abaixo da letra D está o n.º 2 e vendo em cima de q Letra está o mesmo número q he a Letra O depois seguese 6. e vejo q está em cima do D. depois seguese 1. e vejo que está em cima do D. depois seguese 14 e vejo que está em cima do E. e eis ahi formada a primeira palavra Onde: e assim irei compondo p.ª diante até se acabarem os números do pr.º círculo. Vamos ao 2.º círculo: principia por 3. olho para a letra q tem semelhante n.º em cima e vejo q he M. seguese 5. e vejo q lhe corresponde A. seguese 6. e vejo q a letra he N. Etc.” (HATHERLY, 1983, p. 271).

¹⁶ Enigma “Conclusio XIV”, de Manuel da Gama Lobo (In: HATHERLY, 1983, p. 449)

¹⁷ Texto-amuleto do calígrafo capixaba Manuel de Andrade de Figueiredo (In: HATHERLY, 1983, p. 467)

A imagem da esquerda (Ilust. 9) é um enigma de Manuel da Gama Lobo. Com base nas anotações de Hatherly, o texto original do autor (disponível na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra) informa a presença de três recursos compositivos: (a) um *labirinto de letras* (ou quadrado mágico) com as palavras “XERIS / ESORI / ROSOR / IROSE / SIREX”, que, consideradas em conjunto (de cima para baixo ou da esquerda para a direita) equivalem a palíndromos. Esse texto assume-se como paráfrase de “SATOR / AREPO / TENET / OPERA / ROTAS”, um antigo quadrado mágico escrito em latim e talvez o mais conhecido nessa categoria¹⁸; (b) um enigma em *rébus*, composto de treze figuras e sinais de pontuação. Segundo o dicionário Houaiss, *rébus* corresponde a “enigma figurado que consiste em exprimir palavras ou frases por meio de figuras e sinais, cujos nomes produzem quase os mesmos sons que as palavras ou frases representam” (HOUAISS, 2001); e (c) um *epigrama* onde se lê: “É necessário que o restante ornamento por quatro interpretações seja lido. E assim pintei um grande quadro” (HATHERLY, 1983, p. 280).

À direita (Ilust. 10), um cavaleiro medieval paramentado a caráter carrega uma corneta e um estandarte com os dizeres “O exercício, e louvor / das letras, que o mundo aclama / tem na nobreza o melhor / berço, a que ilustra a fama, / por mais sagrado esplendor”. A imagem é de autoria de Manuel de Andrade de Figueiredo (século XVIII), autor de textos visuais e considerado o “único representante do barroco maduro, voluptuoso, no Espírito Santo [...] e primeiro capixaba nato a ser poeta, escritor, calígrafo e educador”¹⁹. A citada imagem fora utilizada para ilustrar a segunda orelha de *Verso, reverso, controverso*, livro de Augusto de Campos que reúne estudos e (in)traduções publicados entre 1964 e 1967.

¹⁸ No livro *Balanço da bossa*, de Augusto de Campos, o capítulo “João Gilberto / Anton Webern” traz as seguintes traduções do jogo palindrômico: “o semeador mantém a obra” e “a obra mantém o semeador” (CAMPOS, 1974, p. 321) – ambas se reportando, em certa medida, à inerente conexão entre o processo de criação e a própria criação dele resultante.

¹⁹ Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-espírito-santo/3/>>. Acesso em: 1 jul. 2015. A propósito, em *A experiência do prodígio*, confirmam-se os dados sobre a naturalidade do calígrafo capixaba, havendo ainda destaque para a publicação didática *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar*, além da informação de que Figueiredo e Manuel Barata foram os principais cultores da arte da escrita e da caligrafia do barroco português (Cf. Hatherly, 1983, p. 247-249).



Ilust. 11. Capa, quarta capa e orelhas do livro *Verso, reverso, controverso*

A programação visual das áreas externas (Ilust. 11) – em cuja capa se vê o trecho de uma partitura de Bernart de Ventadorn, trovador incluído na coletânea – ficou a cargo do artista gráfico argentino Antonio Lizárraga. Na orelha, a figura do cavaleiro aparece espelhada, invertida, como se galopasse, da esquerda para a direita, para um horizonte por vir.

A intervenção mais evidente, no entanto, se deve aos dizeres do estandarte, que – em lugar da quintilha em redondilha maior de Figueiredo – reproduz o título do livro, em caixa alta e de modo emparelhado (VERSO / REVERSO / CONTROVERSO). Com prudência, pode-se dizer que a publicação de Augusto (em sintonia com o trabalho de Lizárraga) subverte a função, em geral, protocolar do componente “orelha”: esta, em vez de apresentar a obra e dados biográficos do poeta, inclui uma imagem de outrem, em boa caligrafia, datada do barroco português. Essa intervenção de caráter autoral e inventivo – sobre elementos técnicos do suporte e combinada ao referente histórico do barroco – tende a revelar um diálogo que, a partir do presente, se estabelece a um só tempo em direção ao futuro, porém, sem recusar referências do passado. E essa perspectiva repercute não só no campo visual, mas também no verbal: no começo de *Verso, reverso, controverso*, já no primeiro parágrafo do ensaio homônimo que inicia o livro – como que assumindo a intrépida *persona* de um cavaleiro – o poeta diz:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo (CAMPOS, 1988, p. 7).

Das experiências do barroco português à modernidade: sigamos, pois, para um horizonte de novidades que, no âmbito da poesia, fora alcançado com maior impacto no

século XX. Isto significa que não faremos um salto direto para o século em questão, como, em princípio, sugeriu Melo e Castro (1993). Antes, faz-se imprescindível uma rápida paragem no final dos Oitocentos, período em que se evidencia o reaparecimento de textos poéticos em cujas experiências a visualidade passa novamente a ganhar preponderância.

No século XIX, com a expansão da indústria e do consumo de massas, tornara-se imprescindível para o campo da comunicação que novos formatos e técnicas tipográficas fossem desenvolvidos. Evidencia-se a explosão da propaganda, com inovadoras propostas de integração de imagens junto ao texto. Segundo Menezes, a retomada da poesia visual nesse período se deve, especialmente, ao aperfeiçoamento dos meios e processos gráficos de produção ligados à veiculação da informação.

[...] graças ao desenvolvimento das técnicas de impressão do jornal, que permitem a incorporação de imagem junto ao texto, e das técnicas tipográficas, com a criação de variados tipos de letras. A partir daí pode-se detectar o nascimento de uma poesia visual que não é mais um produto esporádico ou criação isolada de dois ou três autores. Ela passa a ser uma forma central da poesia de todas as vanguardas de nosso século. Por isso, a referência à “poesia visual” reporta esse conjunto plural de manifestações ligadas à cultura moderna e contemporânea. Se, formalmente, há formas poéticas visuais no passado, quando elas ressurgem com força total, neste século [XX], estão diretamente ligadas a um quadro específico da cultura, com outras intenções e outros significados, que fazem essa poesia visual nitidamente diferenciada da antiga (MENEZES, 1998, p. 65-66).

É sob os efeitos desse processo de emancipação do campo tipográfico que uma ampla variedade de recursos visuais de tal natureza passa a influenciar e redimensionar o fazer literário desses períodos.

De maneira especular, as oscilações do mundo fazem eco nos mais diversos domínios do pensamento e do conhecimento humano. E, neste sentido – tal qual o entendimento de Theodor Adorno (2008), no livro *Teoria Estética*, que vê na forma da obra de arte um conteúdo social sedimentado –, o texto literário não negligenciará as perturbações e conflitos pelos quais passa a sociedade. De igual modo, o imperativo transformador que se imprime na segunda metade do século XIX e no início do século seguinte requer profundos ajustes na maneira de se ler, ver e ouvir o recado do mundo, segundo aquela dinâmica de fugacidade e mudança vigente. Eis o contexto da modernidade onde a crise da linguagem e da sintaxe tradicional irrompe.

A respeito dessas considerações, Haroldo de Campos, no ensaio “Poesia e modernidade”, a par das ideias de Marshall McLuhan (teórico do *mass media* e autor da

famosa expressão “aldeia global”), chama a atenção para uma perspectiva sincrônica a que o referido contexto convoca:

A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall McLuhan chama a civilização do mosaico eletrônico, uma civilização marcada não pela ideia de princípio-meio-fim, mas pela da simultaneidade e interpenetração, de compressão da informação, tal como foi anunciada pela conjugação da grande imprensa com o noticiário telegráfico. Dois são os fenômenos, portanto: a) de um lado, o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia [...]; b) de outro, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo [...] (CAMPOS, 1997, p. 255).

Nesse complexo universo de transformações e crises, incluem-se ainda: a invenção do cinema pelos irmãos Lumière que, em 1895, materializaram na tela a ilusão de movimento a partir da projeção de fotogramas; o surgimento da psicanálise, celebrada pela *Interpretação dos sonhos*, em 1899, de Sigmund Freud; a teoria da relatividade, de Albert Einstein, que, em 1905, propôs a ideia de espaço-tempo enquanto uma entidade geométrica entrelaçada, em lugar do conceito newtoniano de espaço e tempo como formas independentes; e os movimentos de vanguardas, nas primeiras décadas do século XX, buscando a ruptura de modelos artísticos pré-estabelecidos. Ademais, deve-se mencionar ainda a ascensão da publicidade e da propaganda, o fascínio pela velocidade em vários campos e, significativamente, a gradativa configuração de tendências político-totalitárias, que culminou em duas grandes guerras.

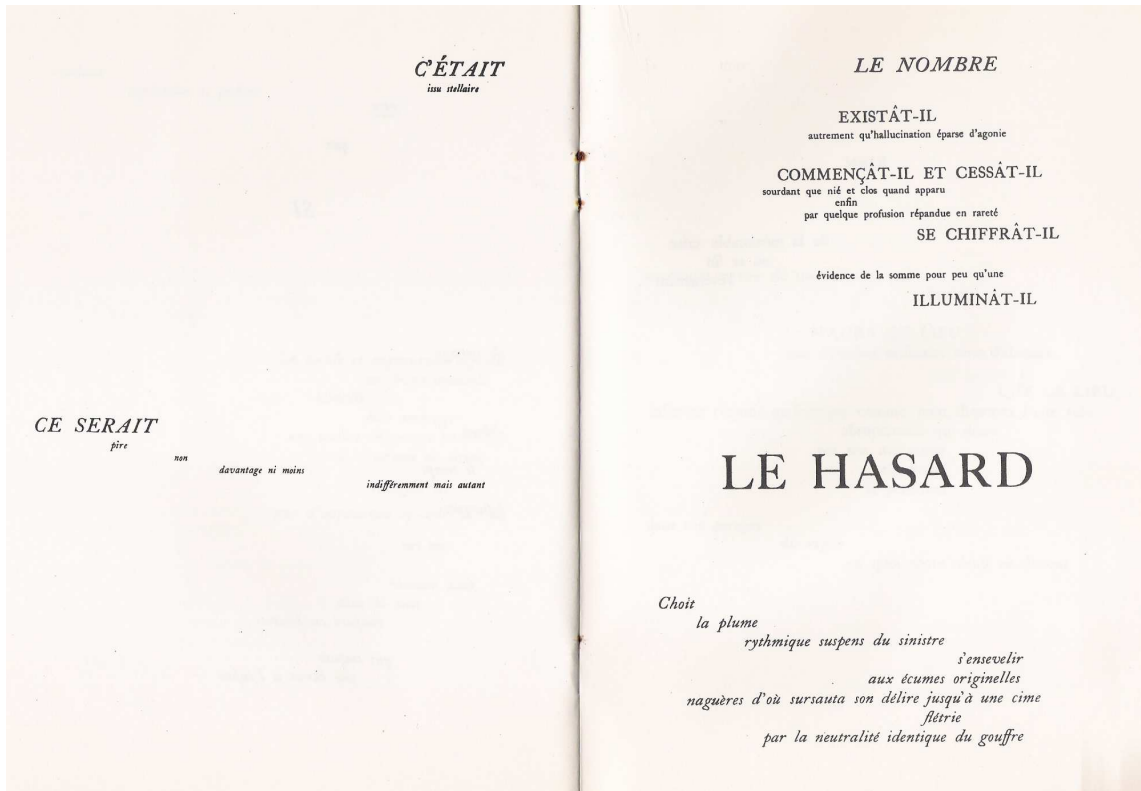
Em meio aos eventos que se delinearam na virada do século XIX para o século XX e em momentos seguintes, verifica-se no âmbito das conjugações poético-culturais o surgimento de uma perspectiva de composição, na qual as concepções de verso, linearidade e silogismo ligadas à tradição passam a concorrer com propostas de ordem antidiscursiva, poético-ideogramática e simultânea.

Ao ler as transformações desse contexto a partir da produção poética de Charles Baudelaire, e após considerar os impasses que levaram a experiência moderna a romper com as formas herdadas como sendo consequências da alienação à metrópole moderna, Gonzalo Aguilar assinala:

A harmonia entre poesia, palavra e mundo – da qual o verso seria um agente – entra em uma crise irreversível: o lugar social do poeta já não é o mesmo, nem tampouco o é a nova paisagem que enfrenta. As reflexões dos poetas franceses da segunda metade do século XIX sobre a persistência do verso como forma giram, frequentemente, em torno desse problema, e vários deles abandonam o verso metrificado pelo verso livre, pelo poema em prosa ou – como no caso de *Un Coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé, em 1897 – por novas formas que quebram e disseminam o verso no espaço da página. (AGUILAR, 2005, p. 177).

No âmbito da literatura, o setor poético do final dos Oitocentos viu-se abalado pelo radicalismo experimental de Stéphane Mallarmé – poeta que ganhou maior celebridade por apresentar composições distantes do então modelo tradicional versificatório de escrita, cujo exemplo mais importante é *Un coup de dés* (Ilust. 12), o “grande poema tipográfico cosmogônico”, como o definiu Augusto de Campos, no ensaio “Pontos-periferia-poesia concreta”. Esse estudo de Augusto traz ainda alguns vetores teóricos e procedimentos composicionais decorrentes de obras e autores selecionados para fundamentar o *paideuma* e, com isso, alimentar o programa da poesia concreta.

Dentre as estratégias compositivas identificadas no poema de Mallarmé, Augusto sublinha (a) as “subdivisões prismáticas da ideia”, (b) elementos da esfera musical (como a noção de *série*) e (c) a noção de *estrutura* ideogrâmica, visto que o poema equivale a uma “entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 31-32). No que diz respeito à fatura tipográfica, ressaltam-se o “emprego de tipos diversos”, a “posição das linhas tipográficas”, o “espaço gráfico” e o “uso especial da folha”. A seguir, reproduzimos um trecho desta que foi a obra maior de Mallarmé:



Ilust. 12. Fragmentos de *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé²⁰

Com a divulgação de seu “poema-constelação”, em 1897, encetando uma manifesta proposta fragmentária, prismática e não linear, Mallarmé facultou ao poético novas formas de se conceber a organização gráfico-visual do texto sobre o espaço da página. Além disso, abalou a primazia dos modelos formais da tradição, fazendo estremecer a mais ilustre unidade funcional e estrutural da poesia – o verso.

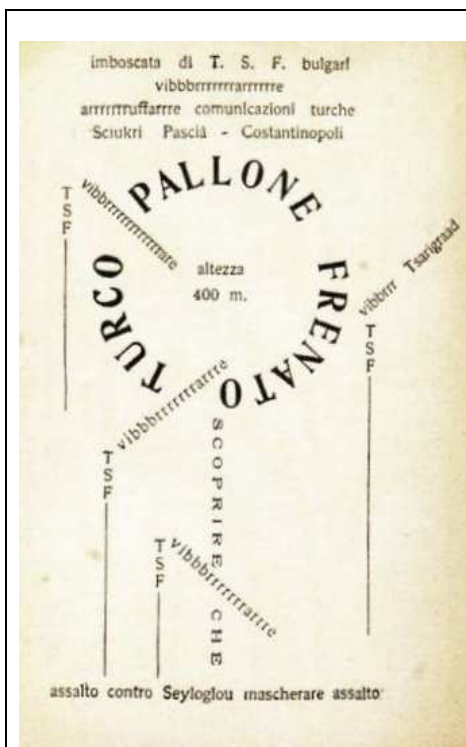
Uma vez que chegamos a *Un coup de dés* – marco divisório da linguagem poética de invenção, que serviu de paradigma para a poesia do século XX, ao empreender uma lógica simultânea para a captação de sentidos do texto, e que “vale por si só todo o vozerio das vanguardas de alguns anos depois” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 31) –, seguiremos, pois, daqui em diante, com a apresentação de poemas cujas articulações entre o verbal e o visual se fazem decisivas para compor o nosso panorama gráfico-histórico e, sobretudo, ilustram as principais linhas de força que orientaram as práticas experimentais com o texto na vanguarda brasileira. Essas ações, por seu turno, em virtude de avançadas experiências com a linguagem para os meios da época, definem também uma nova topografia de campos poético-inventivos que antecederam as experiências de Arnaldo Antunes. No caso

²⁰ No texto de Mallarmé, a funcionalidade tipográfica conjuga o aproveitamento estrutural e semântico dos componentes sobre o branco da página.

de o poema apresentado se revelar como fonte de conexão para uma determinada composição do ex-Titãs, esta será igualmente reproduzida.

Gonzalo Aguilar aponta que alguns conceitos delineados no repertório difundido pelos idealizadores da poesia concreta brasileira – como os de *série*, *estrutura dinâmica*, signo *verbivocovisual*, *ideograma*, *tipografia funcional*, *escritura icônica* e *paideuma* – vieram a se tornar o eixo da poética desse movimento. Tais denominações, por um lado, proporcionaram aos mentores do concretismo operar de maneira crítico-conceitual em relação à preponderância do sujeito e à poesia confessional e introspectiva; por outro, deram consistência às ideias inovadoras de suas experimentações, servindo-lhes enquanto um mecanismo balizador e fundamental no fortalecimento da noção de término do ciclo histórico-evolutivo do verso.

Com base nos comentários feitos no ensaio “Pontos-periferia-poesia concreta”, cumpre ilustrar com dois exemplos as contribuições do Futurismo (Ilust. 13) e do Dadaísmo (Ilust. 14) frente à subversão do campo poético instaurada a partir do episódio mallarmaico.



Ilust. 13. “Turco pallone frenato” (1914)

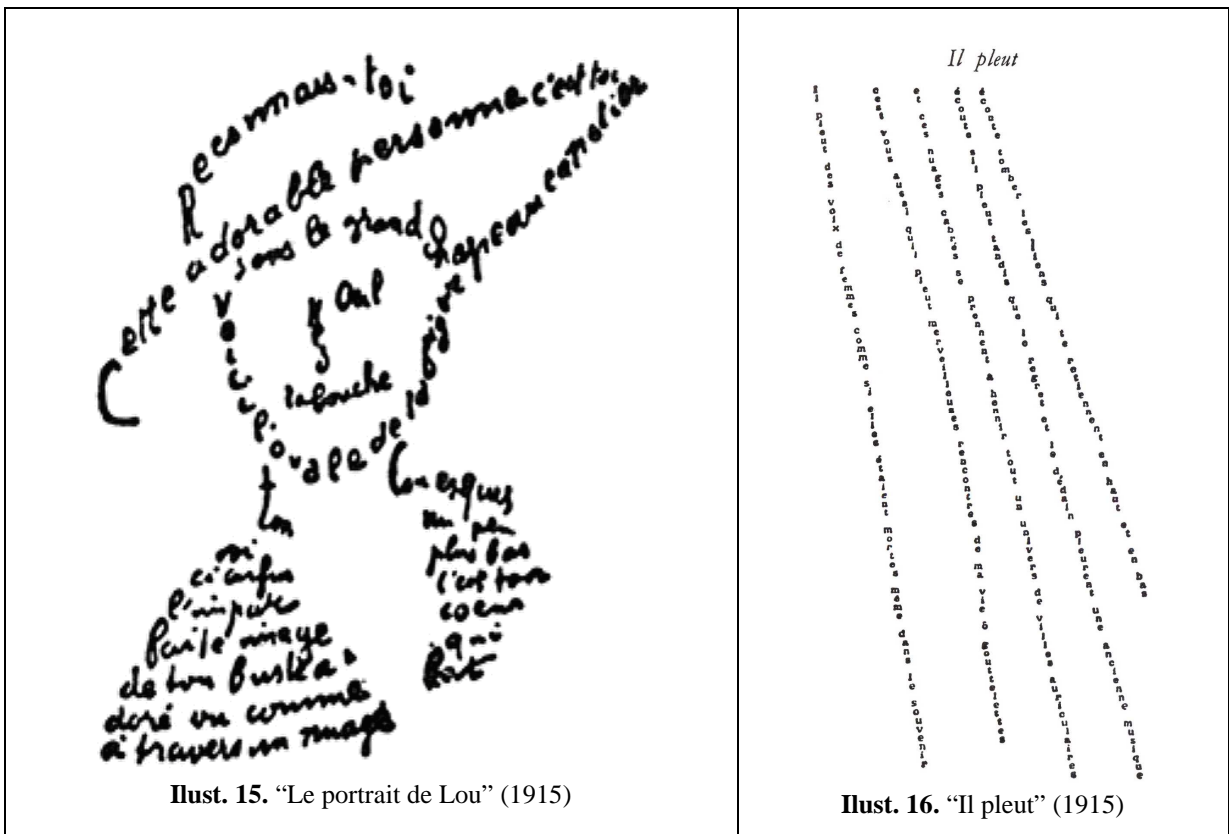


Ilust. 14. “Kleine Dada Soirée” (1922)

Augusto de Campos admite serem de nível inferior as experiências de ambos os movimentos, se comparadas às de Mallarmé. Contudo, mesmo com críticas, reconhece certa relevância que teve o primeiro no que se refere ao processo de renovação da poética em pauta.

“Turco pallone frenato”²¹ (Ilust. 13) é uma composição que integra a obra *Zang tumb tumb*, uma espécie de livro de artista, em cujos textos o poeta lembra a batalha de Adrianópolis, ocorrida na Turquia (1912) e por ele testemunhada. Combinando discrepância e assimetria, o *layout* tipográfico do futurista italiano Filippo Marinetti reproduz o impacto do bombardeio através de vocábulos onomatopaicos, em analogia às lembranças do conflito bélico.

Já a litografia “Kleine Dada Soirée” (Ilust. 14), de Theo van Doesburg e Kurt Schwitters²², situa-se no contexto do Dadaísmo. Embora a casualidade patente na composição do layout afigure-se com certa despreocupação em relação à legibilidade, o efeito de sobreposição entre os caracteres tipográficos, em preto e vermelho, tende a evocar uma atmosfera de tensão. Essa aparente falta de sentido alude à postura dos integrantes do movimento, contrários à loucura da guerra. Passemos, agora, a Guillaume Apollinaire:



Ilust. 15. “Le portrait de Lou” (1915)

Ilust. 16. “Il pleut” (1915)

²¹ Para mais detalhes, ver a tese “A literatura como design gráfico”, de Angelo Mazzuchelli Garcia. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7CVNUB/tese_parcialmazzuchelli.pdf;jsessionid=A2D756741C66BE5A399E8F8B64E10949?sequence=1>. Acesso em: 9 jul. 2015.

²² Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/5533>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

No que diz respeito aos caligramas de Apollinaire (a exemplo das Ilust. 15 e Ilust. 16), embora Augusto também os veja como pertencentes a um plano ainda secundário, ele os considera “menos frenéticos e mais organizados” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 36), sendo admitido ao autor de “Il Pleut” o mérito de ter sido o primeiro a aventar uma leitura espacializada para o poema à luz do *ideograma*.

Em “Le portrait de Lou”, integrante da compilação *Poèmes à Lou*, de Guillaume Apollinaire, a configuração da imagem (um busto de uma mulher de chapéu) relaciona-se diretamente à temática explícita no texto do caligrama. Notando bem, os signos verbais comparecem na justa posição onde a escrita caligráfica assume a forma externa de seu referente. Por exemplo: o enunciado “*Cette adorable personne c'est toi / Sous le grand chapeau canotier*” compõe o contorno da borda do chapéu da adorável mulher; o vocábulo “*oeil*” delinea um olho; “*la bouche*”, uma boca; “*nez*”, um nariz, e assim por diante.

Em “Il pleut”, sem adentrarmos o plano discursivo de seus enunciados, infere-se que os cinco versos dispostos no sentido vertical sugerem, por meio da sucessão de letras emparelhadas, a representação visual de gotículas de chuva caindo. A configuração icônica da imagem mantém conexão direta com o tema descrito no texto caligrâmico.

Em que pesem as ponderações de Augusto a respeito dos caligramas, cumpre registrar que o poeta brasileiro é autor de “Pluvial”, um texto visual da década de 1950 que se tornou um clássico em meio às experiências da *fase matemática* da poesia concreta. Embora privilegie uma diagramação mais geométrica e regular para o signo poético e compareça com certa influência de pressupostos da teoria *gestáltica*, parece não haver dúvidas de que “Pluvial” (CAMPOS, 2001, p. 106), ao menos por conta do título e de sua verticalidade, mantém conexões com o “Il pleut”, de Apollinaire:



Ilust. 17. “Pluvial” (1959)

A respeito desse tema abordado na nossa pesquisa *Um enlace de três* (SALOMÃO, 2011), destaca-se que, no início do século XX, em sintonia com o pensamento moderno das vanguardas, Guillaume Apollinaire compôs um conjunto de poemas de caráter experimental, articulando recursos de visualidade gráfica a partir da combinação de linhas e/ou caracteres diagramados sobre o espaço da página. No *layout*, sobressaía a imagem do próprio elemento que estava sendo tematizado no texto. Apollinaire compilou tal produção em livro e, em 1918, intitulou-a *Calligrammes*. É em virtude dessa publicação que se atribui ao poeta a criação do vocábulo “caligrama”, palavra que tem em sua origem a noção de caligrafia, do grego *kalligraphía*, indicando “boa letra, bom estilo” (HOUAISS, 2001), e a de ideograma, do francês *idéogramme*, entendido como “imagem que representa um objeto ou uma ideia [...]” (HOUAISS, 2001). Mesmo com as críticas empreendidas acerca da poesia em forma de coisa (vale dizer, com base na citada pesquisa, que o entendimento do caligrama como apenas a diagramação do texto verbal a fim de que ele ilustre a imagem do objeto tematizado no poema parece soar como uma leitura, de certo modo, restrita), não raras vezes encontram-se dinâmicas internas que ultrapassam a configuração final dos textos, o que nos permite ir além da ideia de que a estruturação de suas partes tenha sido concebida como um simples arremate decorativista. Ainda que Apollinaire tenha, equivocadamente, tentado chegar à forma perfeita por meio dessa ferramenta da escritura experimental, via ideograma, e de que os concretistas tenham buscado um distanciamento de tudo o que pudesse lembrar o figurativismo no plano do texto, cabe ao poeta, quando optar pelo recurso do caligrama, o uso dessa técnica como desafio no instante da criação, justamente para que seja possível então ultrapassar a mera ornamentação visual da composição. A esta, por sua vez, caberá, do mesmo modo, revelar a intensidade daquele desafio, já que forma e conteúdo são dimensões intrínsecas ao processo do fazer literário. E exemplos bem-sucedidos dessa tipologia não faltam. Uma vez reconhecido o potencial da técnica caligrâmica, sigamos com nosso panorama.

Ao relacionar as perspectivas compositivas presentes nos trabalhos de Apollinaire e Mallarmé, Gonzalo Aguilar identifica entre elas um ponto de distinção que, mais tarde, serviu aos poetas concretos como fator organizacional de suas produções:

Os caligramas permitiram precisar ainda mais, por contraste, o tipo de busca ao qual os concretos estavam dedicados. Em Apollinaire, as palavras colocam-se em uma ordem visual, formando, porém, a figura à qual o poema faz referência: um poema se assemelha a um relógio, outro ao cair da chuva, outro a uma pomba. Não se trata da materialidade do signo, mas sim da violência que o referente exerce sobre o signo, e não se trata da palavra-coisa, mas sim da palavra que remete às coisas. Abandona-se o verso, mas

ele não é substituído por novas estruturas: entrega-se o poema à contingência do objeto representado. A experiência de Apollinaire implicava um retrocesso, já nem sequer considerava a página como plano e nem os signos entravam em relação com o espaço. As diferenças entre os caligramas e os poemas concretos põem em destaque a vontade construtiva destes e a necessidade de buscar princípios de organização imanentes à forma poética e não – como sucede em Apollinaire – segundo o tema representado. A espacialização de Mallarmé, ao contrário, é estrutural e não mimética ou ilustrativa: não remete – como os caligramas – a um objeto. O sentido surge das diferenças e equivalências entre as partes que integram o poema (AGUILAR, 2005, p. 192-193).

Ainda à luz do ensaio de Augusto, chegamos às experiências de Ezra Pound, autor de *The Cantos*. Pound propôs uma interpretação para a poesia e para a crítica poética baseado no princípio ideográfico, para o qual foi determinante o estudo “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”, de Ernest Fenollosa. Dentre os pontos abordados por esse sinólogo, destaca-se o aspecto estrutural do ideograma chinês, cuja configuração chama a atenção para uma lógica relacional, ao postular que “duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas” (FENOLLOSA, apud CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 39).

Um bom exemplo desse aspecto relacional pode ser observado a partir do arranjo paratático entre os ideogramas 日(sol), 昇(erguer) e 東(leste), que Haroldo de Campos, no livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, tomou emprestado de Fenollosa. Em chinês, a sequência tem o significado de “o sol se ergue a leste”. Se observarmos esse ordenamento em escala ampliada, tornar-se-á ainda mais evidente um efeito de movimento decorrente do caráter visual próprio da ideografia chinesa.

Vejamos:



Ilust. 18. O sol ergue-se a leste.

Após ter em mente a configuração do ideograma 日 (sol), atentemos à anatomia do segundo: para que seja possível expressar o deslocamento do 日 (sol) para o alto, ele é

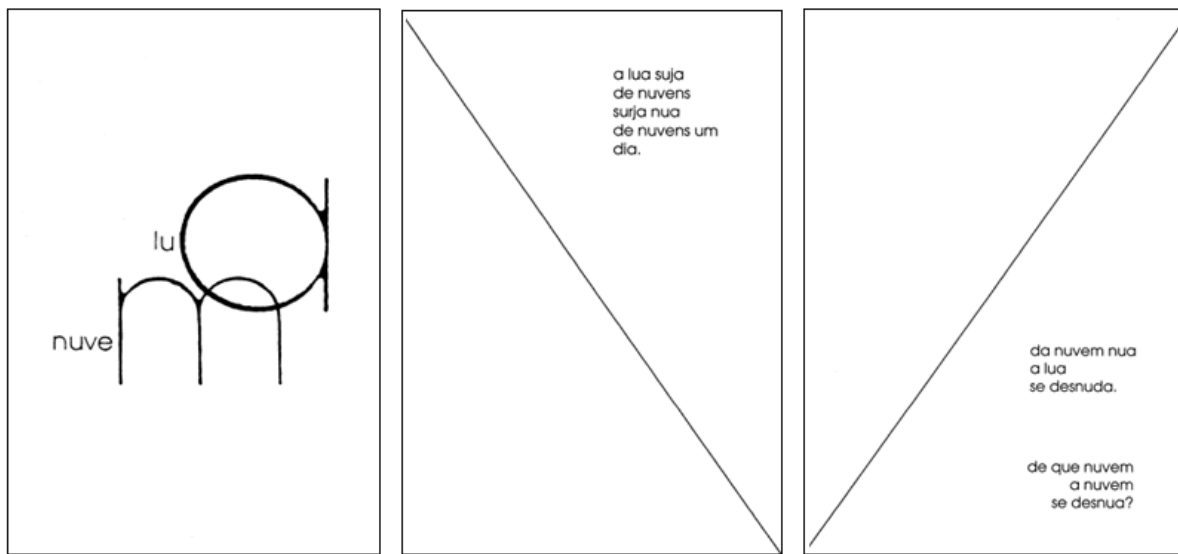
posicionado acima do ideograma 升 (“levantar”), gerando assim a forma 昇, que indica (e exibe imagetivamente ao nosso olhar) a ideia de uma coisa que se levanta, isto é, “se ergue”. Na terceira imagem, como que sintetizando enquadramento de um amanhecer em cujo campo visual se vê alguma floresta em seu horizonte, o 日 (sol) comparece por detrás dos ramos de uma 木 (árvore), gerando assim o ideograma 東 (“leste”).

Notando bem, pode-se dizer que, do primeiro para o segundo ideograma, o “sol” faz um movimento de ascensão, erguendo-se, portanto, até ocupar o cume do verbo “erguer” e, posteriormente, ratifica seu posicionamento a “leste”, em meio aos galhos da vegetação. Ao deixar o rastro de seu brilho por entre os caracteres do conjunto, ele se torna um elemento dominante. Conforme destaca Haroldo, “o pictograma de *sol* redistribui-se por todos os signos constitutivos do verso, incidindo no de *erguer* e introjetando-se no de *leste*, como se um único harmônico grafemático regesse, com suas figuras de mutação, toda a cadeia fílmica da frase” (CAMPOS, 2000, p. 56).

Décio Pignatari, em *O que é comunicação poética*, lembra que o chinês (assim como outras línguas com ou sem código escrito) não dispõe do verbo ser. Em línguas dessa natureza, busca-se mostrar a coisa, em vez de apenas dizer o que ela significa. Para Pignatari, essa condição constitutiva dos sistemas ideográficos – que, por exemplo, exibem um sentimento em lugar de afirmá-lo – equivale à poesia. Quanto ao funcionamento gramatical dos ideogramas e seu patente fator visual-dinâmico, tal qual sugerido em “o sol se ergue a leste”, ele depreende:

O ideograma também não tem categorias gramaticais fixas: um mesmo ideograma pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, dependendo de sua posição na “frase”. Os ideogramas correm diante dos olhos do leitor como fotos ou fotogramas de um filme. Isto já não ocorre com a escrita ocidental corrente: você precisa primeiro mentalizar as palavras e ligá-las por contiguidade a coisas e fatos – para poder saber o que elas significam (PIGNATARI, 2005, p. 51).

Posto que o sistema ideográfico, fundamentado em um nível ideal de rendimento poético, só se equipara com propriedade, segundo Haroldo de Campos, “ao exercício da função correspectiva, ou seja, a *função poética da linguagem*” (CAMPOS, 2000, p. 56), ilustremos, adiante, com base em um poema de Arnaldo Antunes, um desdobramento poético de tendência construtiva semelhante à do método chinês, confeccionado, no caso, a partir de códigos verbais oriundos de nosso sistema alfabético:



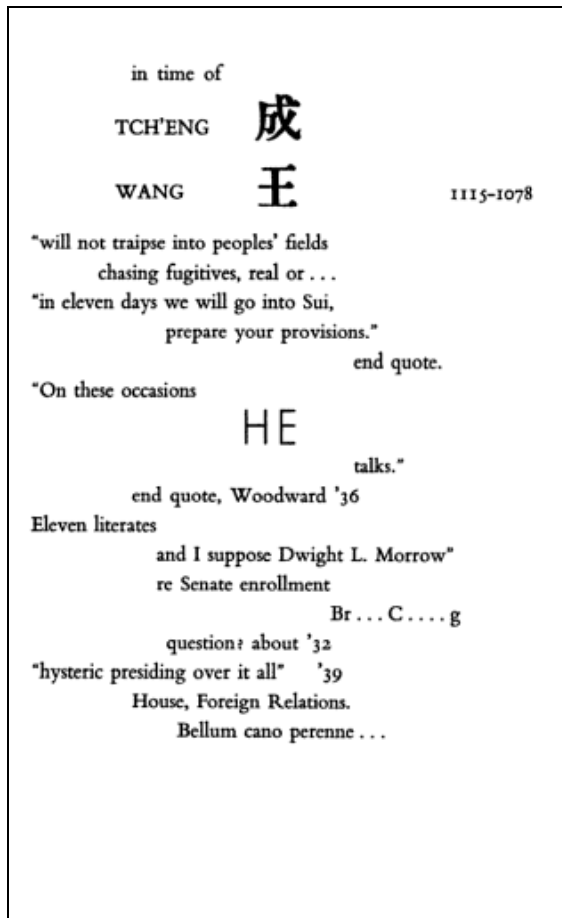
Ilust. 19. “Lua/nuvem” (1998)

O poema “Lua/nuvem” (Ilust. 19, à esquerda), integrante do livro *Psia*, compõe-se das palavras “lua” e “nuvem” dispostas no centro da página, sendo que as letras finais, “a” e “m”, encontram-se superampliadas e, em parte, interseccionadas, de modo que base do “a” se deixa atravessar pela extremidade curva do topo “m”. As qualidades plásticas da tipografia empregada – com fontes em caixa baixa, arredondadas, sem serifas e de contornos finos que lembram a grafia cursiva de um desenho – contribuem para que o código verbal, além de operar em sua função de representação simbólica, assumam também o lugar da coisa representada. Evidentemente, o “a” da lua afigura-se como uma lua cheia, enquanto o sinuoso “m”, de nuvem, uma nuvem. Com relação ao método construtivo, é bastante admissível afirmar que “Lua/nuvem” (Ilust. 19) esteja sob os efeitos da poesia caligrâmica, visto que os caracteres que configuram o poema aludem visualmente ao seu tema. No entanto, ele nos serve para ilustrar visualmente o processo de inserção da escrita ideogramática na escrita alfabética, que passou a ser irradiado com mais propriedade na poesia, sobretudo a partir dos *The Cantos*, de Ezra Pound.

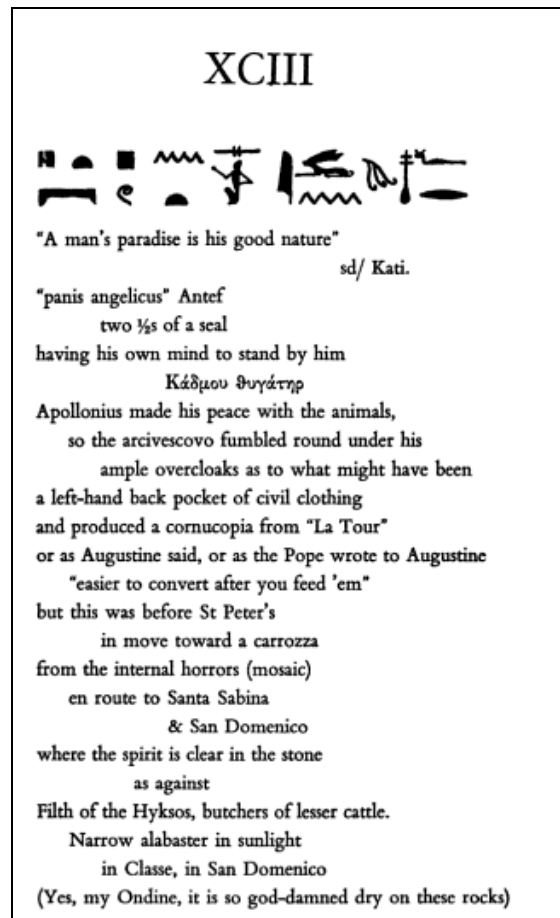
A exemplo da ideia de leste, que se insinua a partir do sol posicionado entre os galhos da árvore (Ilust. 18), nota-se que, à lua em interseção com a nuvem, seguem-se duas páginas contendo versos curtos que sugerem uma relação fundamental com a imagem que as precede: “a lua suja / de nuvens / surja nua / de nuvens um / dia” e “da nuvem nua / a lua / se desnuda. // de que nuvem / a nuvem / se desnua?” (ANTUNES, 1998, s.p.). E, de fato, o “m” da nuvem que suja o “a” da lua não surge mais na segunda lauda, realizando aquilo que – ideogramaticamente – a palavra-desenho deseja e indica. Como em *Psia* não há indicação de

número de páginas, de títulos e nem sumário, os versos supracitados poderiam ser muito bem lidos como um desdobramento relacional motivado pela configuração de “Lua/nuvem”, que, no conjunto, incorpora procedimentos e manejos análogos à lógica discursiva ocidental.

Diante dessas considerações, observemos a seguir duas passagens da obra *The Cantos*, de Ezra Pound, que, na apreciação feita pelos poetas concretos, é quem indiscutivelmente fundamenta a teoria do ideograma aplicada à dimensão poética:



Ilust. 20. Fragmento I, de *The Cantos of Ezra Pound* (POUND, 1993, p. 588).



Ilust. 21. Fragmento II, de *The Cantos of Ezra Pound* (POUND, 1993, p. 643).

No que tange à concepção gráfica dos dois fragmentos de Pound (Ilust. 20 e Ilust. 21), verifica-se a presença de diferentes registros de sistemas de escrita coabitando o mesmo plano compositivo. Por seus aspectos, os procedimentos que tendem a sustentar o automatismo da lógica discursiva das línguas ocidentais – preponderantemente calcada na organização princípio/meio/fim, ou seja, linear e de causa e efeito – passam a concorrer com os efeitos de uma perspectiva paratática, inerente à escrita ideogramática. Com base nos fragmentos em

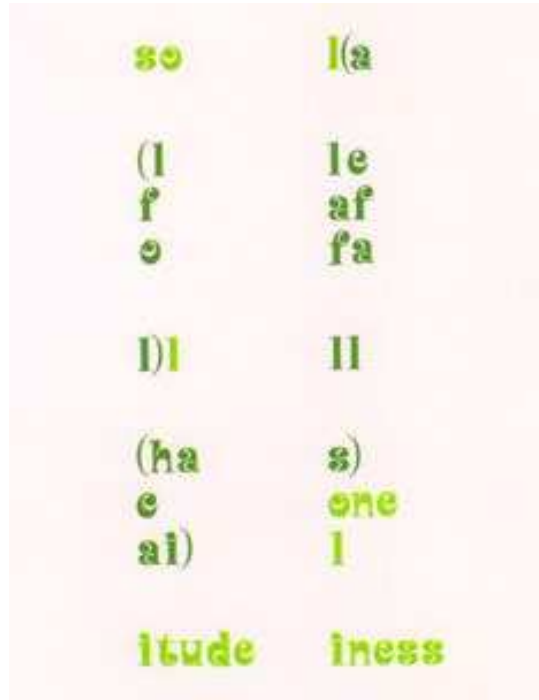
causa, podemos ponderar que, nesse novo conceito de composição, a potência visual própria da natureza pictórica dos ideogramas e hieróglifos tende a convocar, ou até mesmo fazer manifestar, nos caracteres alfabéticos de seu entorno (no caso, escritos em caixa alta e baixa) um nível de iconicidade neles antes pouco explorados.

Ampliando esse raciocínio, Haroldo de Campos, no ensaio “Pound paideuma”, chama a atenção para a importância que tem a lógica compositiva de Pound para o âmbito da poesia, dizendo:

[...] o método ideogrâmico, como organizador dos cantos, é tão importante para a poesia contemporânea, como o princípio serial para as estruturas da música atual. O ideograma elimina as cortinas de fumaça do silogismo: permite um acesso direto ao objeto. Duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de ideias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitam um jogo de relações com uma intensidade e uma imediatidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1993, p. 144).

De outra parte, Augusto de Campos completa: “se a Fenollosa se deve o mérito de ter vislumbrado as relações de essência entre ideograma e poesia, a Ezra Pound coube a demonstração prática, com a aplicação do método ideogrâmico ao gigantesco arcabouço d’*Os Cantos*” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 39).

Dando prosseguimento às experiências poéticas que se destacaram pelo uso da palavra em conexão com o fator visual, outra obra que merece ênfase diz respeito ao conjunto de criações do americano E. E. Cummings – sobretudo pelo fato de algumas delas funcionarem, na lógica da simultaneidade, como contraponto à escala monumental poundiana. Vejamos um poema de Cummings com tradução de Augusto de Campos, e, após, dois poemas de Arnaldo Antunes que se aproximam da mesma lógica compositiva do primeiro:

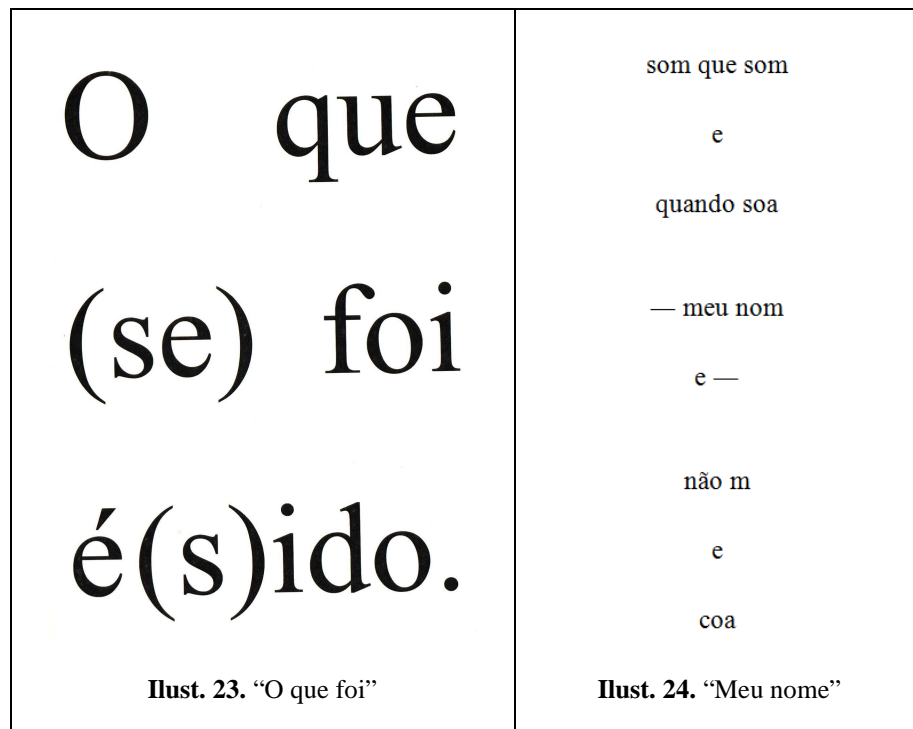


Ilust. 22. “solitude / 1 folha cai” e “loneliness / a leaf falls” (1984).

Dos procedimentos compositivos patentes da obra de Cummings, cabe destacar os efeitos decorrentes das intervenções minimalistas direcionadas à fatura anatômica dos códigos verbais que sustentam o plano enunciativo do poema. Visualmente, observa-se que a estrutura se organiza mediante um jogo de articulações sintático-geométricas que atua sobre dimensão vocabular, de modo a romper sua grafia tradicional e, conseqüentemente, reorganizar suas unidades no plano. Ao bombardear a célula-letra, procede-se com uma montagem geométrica, cujos efeitos gráfico-pulsáteis são alcançados graças à tensão estabelecida entre a iconicidade de seus componentes e a substância temática evocada no poema. Tendo em vista esse método compositivo, Augusto declara: “sem incidir no letrismo ou na formação de agrupamentos destituídos de vivência, Cummings libera o vocábulo de sua grafia, põe em evidência seus elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar sua dinâmica” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 40).

Na intradução (à esquerda, Ilust. 22) que fez para o poema “loneliness / a leaf falls” (à direita, Ilust. 22), do norte-americano, Augusto se valeu das propriedades fisiognômicas da fonte tipográfica e do uso de cores para que a diagramação do poema alcançasse,

isomorficamente, uma iconicidade análoga ao movimento de uma folha caindo, por sua vez revelado no enunciado “solitude / 1 folha cai”²³.



Quanto aos poemas de Antunes (Ilust. 23 e Ilust. 24), não é difícil perceber que o efeito de superposição de sentidos presente em ambos encontra forte conexão com o processo compositivo de Cummings, que, por sua vez, opera em sintonia com o método ideogrâmico de que vimos falando.

Em “O que foi” (ANTUNES, 1998, p. 93), se considerarmos a finalidade de intercalação dos parênteses aliada à forma coincidente “foi” do pretérito perfeito dos verbos “ser” e “ir” na terceira pessoa do singular, bem como suas flexões no particípio passado (sido/ido), temos, ao mesmo tempo, quatro alternativas de leitura: (a) o que se foi é sido; (b) o que se foi é ido; (c) o que foi é sido; e (d) o que foi é ido.

De igual modo, em “Meu nome” (ANTUNES, 1997, p. 14), dentre as possibilidades de leitura, destacam-se: (a) a cisão em “som / e” (v. 1-2), que permite articular, a um só tempo, a ideia de um “som *que some*” (demarcando ausência) com a de um que *se reitera*,

²³ Cumpre registrar a leitura certa que Wilberth Salgueiro fez a respeito dos três últimos versos dessa tradução: notando bem, a sequência “(ha / c / ai)”, localizada na base do texto, forma quase que integralmente a palavra “haicai” – um tipo de poesia japonesa composta de três versos (a rigor, com cinco, sete e cinco sílabas), que geralmente tem como tema a natureza ou as estações do ano (sendo Paulo Leminski um dos poetas que melhor representou essa arte no Brasil) e a reflexão solitária em atitude contemplativa do sujeito frente às mudanças da natureza.

“som *que som*” (presença); (b) os cortes em “não m / e / coa” (v. 6-8), que admitem “não me coa” e “não me ecoa”, sugerindo haver para o poeta certa dificuldade de passagem (coar) e de reconhecimento (ecoar), quando submetido aos efeitos daquele som instável; e (c) a formação de três conjunções aditivas, a partir da atomização das unidades “e”, em virtude dos cortes em “som / e” (v. 1-2), “nom / e” (v. 4-5) e “não m / e” (v. 6-7). Aqui, observa-se que a conjunção “e”, aditiva, tem sua função abalada pelo sentido de “sumir” e o de “não ecoar”.

Outro referente literário que serviu de pórtico para sustentar e amalgamar as experiências poéticas da vanguarda concretista e, por seu turno, fundamentar a leitura crítico-conceitual do ideograma, diz respeito à construção *Finnegans Wake*, de James Joyce, considerada sua obra capital. Segundo Augusto de Campos, esse *implacável* romance-poema, um verdadeiro “micro-macrocosmo joyciano”, efetua igualmente, e de forma *sui generis*, a proeza da estrutura: seu “contraponto é *moto perpetuo*, o ideograma é obtido através de superposições de palavras, verdadeiras ‘montagens’ léxicas; a infraestrutura geral é ‘um desenho circular onde cada parte é começo, meio e fim’” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 40-41). Além disso, ele destaca que “[...] o esquema círculo-vicioso é o elo que vai ligar Joyce a Mallarmé, ‘por um cômodo *vicus* de recirculação’” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 41).

Sobre essa estrutura de caráter circular que tende a aproximar Joyce de Mallarmé, Augusto lembra que, da mesma maneira que em *Finnegans Wake* a frase inicial é uma continuação da última, “as derradeiras palavras do poema mallarmeano são também as primeiras: ‘Toute pensée émet *un coup de dés*’” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 41). Essa ideia de circularidade, por sua vez, encontra-se implícita desde o título, que se baseia no despertar do personagem Tim Finnegan, após ser considerado morto ao cair de uma escada: daí o sobrenome “Finnegan” remeter à fusão de “Finn” (personagem heroico da Irlanda) e “again” (“outra vez”, “novamente”) + “wake” (acordar, despertar)²⁴. Aliás, é por influência de Joyce (e também de Lewis Carroll) que se pôs em prática o recurso da palavra-valise, bastante empregada pelos concretistas (também conhecida como palavra-montagem),

²⁴ O ensaio “Introdução a um assunto estranho”, de Joseph Campbell e Henry Morton Robinson, presente no livro *Panorama do Finnegans Wake*, traz a questão de o título *Finnegans Wake* ser uma primeira chave do método e do mistério do romance de Joyce. Descobre-se, então, Tim Finnegan: um pedreiro irlandês que, após cair embriagado de uma escada, é considerado morto pelos amigos. Ao ser respingado por uísque durante as festividades do velório em torno do seu caixão, Finnegan desperta novamente para a vida e se junta à farra da festa. Nesse sentido, “Finn tipifica *todos* os heróis – Thor, Prometeu, Osíris, Cristo, Buda – em cuja vida e através de cuja inspiração a raça humana se alimenta. E é porque Finn volta de novo (Finn-again) – em outras palavras, pela reaparição dos herói – que a força e a esperança são devolvidas à humanidade. Com sua morte e ressurreição, o pedreiro Finnegan reevoca humoristicamente o solene mistério do deus-herói cuja carne e sangue abastecem a raça de comida e bebida frutificantes para o espírito” (In: CAMPOS, 2001, p. 153).

cuja natureza consiste na criação de vocábulos elaborados mediante a acoplagem de mais de uma palavra. Dentre alguns exemplos traduzidos de Joyce, vale citar: “negravura”, “lunávistos”, “onduleou”, “baluastros”, “ocidantescos”, “dogmalucos” e “pensaventos” (In: *Panorama do Finnegans Wake*, fragmentos da mencionada obra do irlandês vertidos por Augusto e Haroldo de Campos).

Oportunamente, vejamos mais duas composições que se valem desse recurso, agora da obra poética de Arnaldo Antunes:



Ilust. 25. “Solua” (1998)²⁵

Em “Solua” (Ilust. 25), a palavra-valise surge da ligação dos vocábulos “sol” e “lua” escritos de forma caligráfica. Os dois corpos celestes se fundem através da letra “l”, que se destaca no conjunto em virtude de sua fisionomia longa, verticalizada e em posição central. Ao incorporar a memória do gesto cursivo, ela nos remete ao ápice do movimento caligráfico em direção ao alto, para o céu onde se movem os astros. Sem adentrar na ampla rede de significações a que tais elementos estão atrelados, cumpre ainda observar o poema como um signo composto de dois referentes mí(s)ticos que, alegoricamente, costumam ilustrar discursos marcados por certo antagonismo, elencando-se em meio a dualidades como fogo-água, masculino-feminino, *animus-anima*, ativo-passivo, dia-noite etc. Mas é evidente que ambos são símbolos de luz. No sistema de escrita chinesa, aliás, a palavra “brilho” deriva-se

²⁵ Caligrafia feita com tinta de carimbo sobre papel de gravura (ANTUNES, 2006, p. 225)

da junção dos ideogramas 日(“sol”) e 月(“lua”). E conforme exemplifica Fenollosa, para se dizer em chinês *o brilho da taça*, escreve-se *o sol e a lua da taça*. Se utilizado como verbo, “escreve-se a taça ‘sol-e-lua’, a rigor, a taça ‘sol-lua’ [...]. ‘Sol-e-lua’ taça é, naturalmente, uma taça reluzente” (In: CAMPOS, 2000, p. 123).

<p>Inclassificáveis</p> <p>Que preto, que branco, que índio o quê? Que branco, que índio, que preto o quê? Que índio, que preto, que branco o quê? Que preto branco índio o quê? Branco índio preto o quê? Índio preto branco o quê?</p> <p>Aqui somos mestiços mulatos Cafuzos pardos mamelucos sararás Crilouros guaranisseis e judárabes</p> <p>Orientupis orientupis Ameriquítalos luso nipo caboclos Orientupis orientupis Iberibárbaros indo ciganagôs Somos o que somos Somos o que somos Inclassificáveis Inclassificáveis</p> <p>Não tem um, tem dois Não tem dois, tem três Não tem lei, tem leis Não tem vez, tem vezes Não tem deus, tem deuses Não tem cor, tem cores</p>	<p>Não há sol a sós Não há sol a sós Não há sol a sós Não há sol a sós</p> <p>Aqui somos mestiços mulatos Cafuzos pardos tapuias tupinamboclos Americarataís yorubárbaros Somos o que somos Somos o que somos Inclassificáveis Inclassificáveis</p> <p>Não há sol a sós Não há sol a sós Não há sol a sós Não há sol a sós</p> <p>Egipciganos tupinamboclos Yorubárbaros carataís Caribocarijós orientapuias Mamemulatos tropicaburés Chibarrosados mestícigenados Oxigenados debaixo do sol</p>
---	---

Ilust. 26. Letra de “Inclassificáveis”²⁶

“Inclassificáveis” (Ilust. 26) é uma canção integrante do CD *O silêncio*, de 1996, e fora gravada em parceria com Chico Science, um dos principais representantes do Manguebeat, movimento surgido em Recife, na década de 1990, que misturava ritmos regionais com outros gêneros musicais, como o rock, o hip hop e a música eletrônica. A letra se inicia com o verso eneassílabo “Que preto, que branco, que índio o quê?”, cujo enunciado de sequências interrogativas (repetidas outras vezes até o final da estrofe) coloca em dúvida o parâmetro etnográfico sobre o qual se assenta, por convenção, a base de formação do povo brasileiro. Em vez de pretos, brancos e índios, o poeta passa a apresentar, a partir da segunda e terceira estrofes, uma espécie de quadro etnocultural que justapõe toda uma diversidade de

²⁶ Gravada no CD *O silêncio*, em 1996 (ANTUNES, 2006, p. 256-257).

etnias e traços que delinea o perfil plural de nossa sociedade: “Aqui somos mestiços mulatos / Cafuzos pardos mamelucos sararás / Crilouros guaranisseis e judárabes // Orientupis orientupis / Ameriquítalos luso nipo caboclos / Orientupis orientupis / beribárbaros indo ciganagôs”. Desvinculado de hierarquizações, determinismos genético-biológicos e preferências de cunho regional ou nacionalista, esse processo de “mesticigenação” que se repete ao longo da letra ganha alto rendimento no plano formal graças ao recurso da palavra-valise: povos originários dos quatro cantos do mundo – orientais e tupis, guaranis e nisseis, judeus e árabes, egípcios e ciganos, entre muitos outros – se fundem em diversos neologismos de modo a deixar bastante perceptível a pluralidade de referentes que se misturam e englobam o fator formativo de uma determinada cultura. Dispondo dessas estratégias crítico-compositivas, assim como do testemunho de haver várias leis (e não apenas uma) e vários deuses (e não somente um) incorporados, no caso, ao nosso cosmo cultural – portanto, inclassificável –, pode-se dizer que Arnaldo faz, para lembrar o princípio inventivo de Pound, um verdadeiro ideograma étnico-verbo-sonoro.

Retornando à questão da formação de palavras elaboradas a partir da acoplagem de mais de um termo, Décio Pignatari, no estudo “Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”, lembra que a poesia concreta decorre de uma “inter-ação” entre o verbal, o visível e o audível, “num breve espaço de tempo através de um breve tempo de espaço”. Em seguida, afirma: “Joyce – como Pound, de resto – não utiliza o branco da página, como elemento da composição, mas realiza em cada uma de suas famosas palavras-metáforas um pequeno ideograma verbivocovisual” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 95-96).

Quanto ao ensaio “Pontos-periferia-poesia concreta”, do qual nos valem como norte para citar importantes experiências visuais aliadas ao signo verbal, Augusto de Campos encerra-o dizendo que as contribuições de Mallarmé (com as “subdivisões prismáticas da ideia”), Pound (com o método ideogrâmico), Joyce (com a proposta verbivocovisual) e Cummings (com a mímica verbo-atomizante) convergem para um novo sistema de composição, ou melhor, uma nova teoria da forma “[...] onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 42).

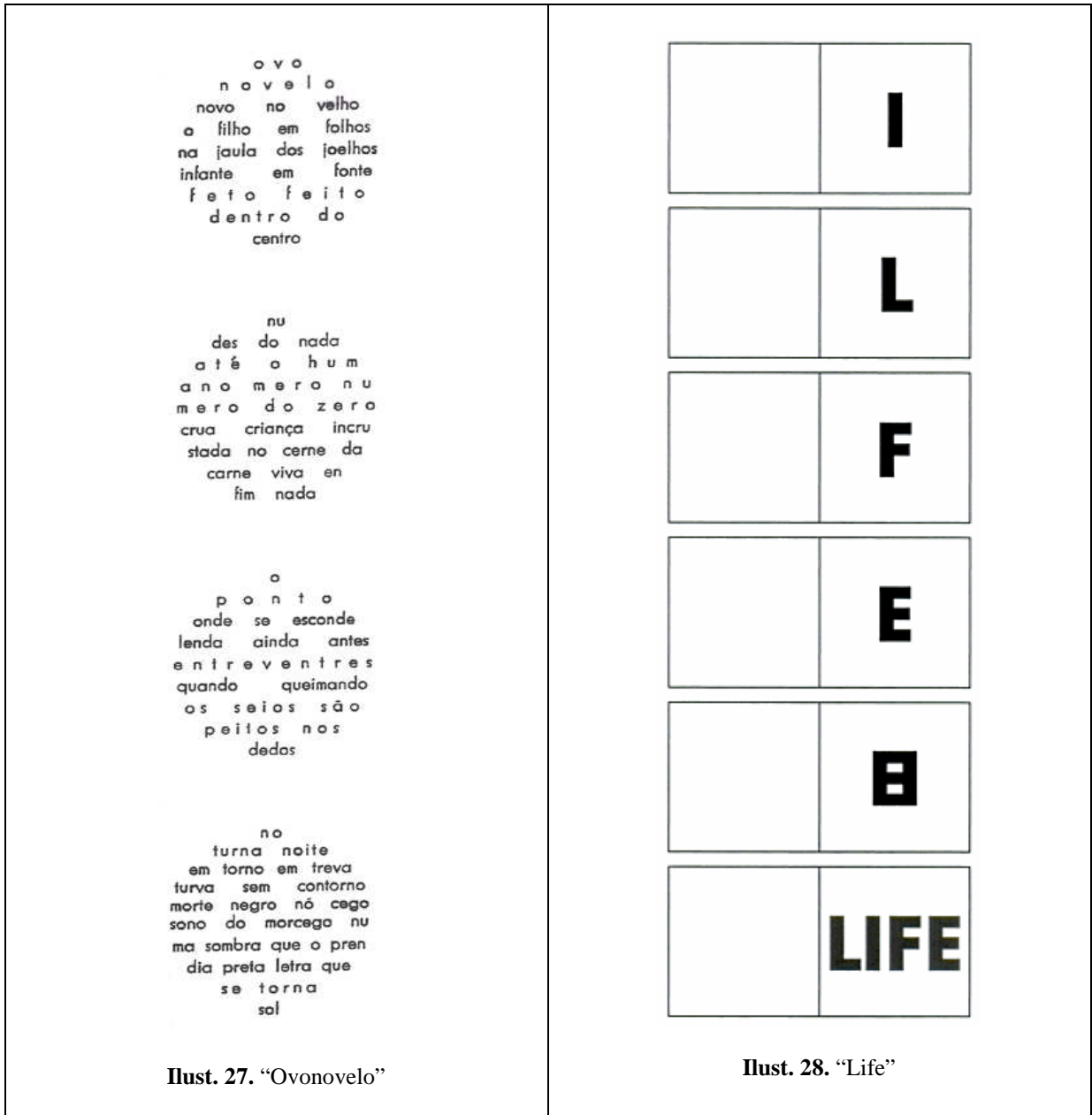
No que tange à escolha desses referentes formais e teóricos, vale destacar, conforme assinala Pedro Reis, no ensaio “Antecedentes histórico-literários do concretismo”²⁷, que “os teóricos da poesia concreta pretendem encontrar uma tradição literária, de que se assumem herdeiros, com o intuito de esclarecer a via literária em que a poesia concreta se insere, e de que é continuadora” (REIS, 2008, s/p.). Entretanto, com base no cenário cultural da época, Reis pontua que o material teórico apresentado por alguns membros tornou-se alvo de críticas de estudiosos externos ao movimento, motivo pelo qual veio a ser incorporada uma postura defensiva e, muitas vezes, incisiva, pois “qualquer hesitação ou problematização seriam vistas como fragilidades” (REIS, 2008, s/p.). Uma dessas ações externas pode ser ilustrada com a análise que Paulo Franchetti elaborou, quase três décadas após a divulgação do ensaio “Pontos-periferia-poesia concreta”, acerca da maneira pela qual Augusto de Campos organizou as propostas estéticas no texto supracitado:

Não é difícil perceber que, na busca de uma linha evolutiva que o conduza aonde quer chegar, Augusto vai percorrendo as referências e alijando do seu caminho tudo aquilo que perturbe a sua trajetória, passando rapidamente da consideração de um autor à de outro, de um movimento literário a outro, sem uma argumentação que apresente ao leitor as razões de seus julgamentos ou a possibilidade de tomar as obras desses autores como uma continuidade ou um conjunto passível de síntese. Tudo se passa no texto, como se a relação entre os autores citados fosse dada pelo fato de serem considerados bons autores ou autores representativos da modernidade (FRANCHETTI, 1989, p. 32).

Ao que tudo indica, a leitura de Paulo Franchetti desconsidera, em parte, que o elenco de autores do *paideuma* deriva de uma perspectiva de caráter sincrônico – portanto, “seletiva e não consecutiva da história” (CAMPOS, 1997, p. 249), nas palavras de Haroldo de Campos. Mais ainda, as referências aos trabalhos desses autores têm a finalidade não apenas de dar orientações para a criação de uma poesia nova, mas, de igual modo, operar no sentido de reavivar uma produção “capaz de recuperar, para a utilidade imediata de um fazer poético situado na ‘agoridade’, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventava ao se reconhecer na eleição de um determinado passado” (CAMPOS, 1997, p. 249).

Passemos, agora, ao universo da vanguarda concreta brasileira, a fim de ampliarmos o nosso elenco de experiências poético-visuais realizadas ao longo da história. Vejamos dois poemas da década de 1950: “Ovonovelo” e “Life”:

²⁷ Vide: “Poesia experimental portuguesa – cadernos e catálogos”. Disponível em: <http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=31&lang=>. Acesso em: 01 jun. 2015.



O poema visual “Ovonovelo” (CAMPOS, 2001, p. 94) (Ilust. 27), que faz parte da coletânea *Viva vaia: poesia 1949-1979*, de Augusto de Campos, afigura-se com quatro estrofes, iconicamente ovalares, que, em razão desses aspectos e da sugestão do título da composição, podem ser entendidas como a imagem de quatro romãs. Produzido em 1955, o poema integra uma série homônima que contém poemas tanto da *fase orgânica* quanto da *fase matemática* (ou ortodoxa). A primeira diz respeito àqueles organizados segundo uma concepção isomórfica “fundo-forma”, que tende a valorizar a fisionomia e, conforme aponta Pignatari, “um movimento imitativo do real (*motion*)”. A segunda categoria abarca poemas

que se encontram “num estágio mais avançado de evolução formal” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 129), cuja concepção criativa e a forma trabalhada vinculam-se à racionalização e a uma estrutura mais geométrica.

O poema “Ovonovelo” é uma referência direta ao caligrama grego “O ovo”, de Símiás de Rodas (Ilust. 5). Além da evidente conexão que há entre a iconicidade do seu *layout* e a tipologia dos caligramas, seu arranjo plástico-formal espacializado permite ainda certa aproximação com o método compositivo ideogrâmico, pelo menos, por três razões: (a) pela presença de palavras-valise (“ovonovelo” e “entreventres”); (b) pelo fato de seus enunciados, apesar de não figurarem com uma acentuada quebra da sucessividade discursiva, se organizarem de maneira significativamente condensada; e (c) devido a essa última característica, o princípio gráfico-visual compositivo alcançado em “Ovonovelo” tender a expandir os aspectos tradicionalmente formais do texto caligrâmico e, conseqüentemente, o aproximar da parataxe²⁸.

Já o poema visual “Life” (PIGNATARI, 2004, p. 81-82) (Ilust. 28), produzido em 1957, por Décio Pignatari, organiza-se a partir de uma distribuição progressiva de quatro letras do signo LIFE (ou de quatro signos alfabéticos), centralizados e assentados no eixo vertical de seis páginas. Da tipografia utilizada, constata-se um tipo de fonte em caixa-alta, geométrica, sem serifas e com dimensões que realçam sua perpendicularidade em relação à base.

O poema começa com um traço preto, incisivo, simetricamente em riste no branco do espaço e identificado como a letra “I”. Na página seguinte, logo se percebe que a letra “L” se forma a partir de um pequeno prolongamento horizontal incidindo na base de um traço verticalizado e equivalente à forma anterior. Na terceira página, a letra “F” se compõe sob os efeitos dessa mesma lógica. E, assim, a cada nova página, um novo traço se incorpora ao signo, seguindo-se um processo gradativo de crescimento. Conforme assinala Roland de Azeredo Campos, no ensaio “Os diagramas poéticos de Décio Pignatari”, há de se notar, entretanto, que a ordem entre as letras “L” e “I” fora invertida “para que o crescimento seja progressivo quanto ao número de traços dos caracteres, aventando a correspondente evolução de um organismo” (CAMPOS, 2007, p. 15).

²⁸ Uma longa análise dessa obra eu realizei no capítulo “‘Ovonovelo’: possíveis latências ideogrâmicas”, da pesquisa *Um enlace de três* (SALOMÃO, 2011), à época do mestrado. Entre outras coisas, argumento que o poema “Ovonovelo” (instalado, historicamente, num território poético que funciona como um período de gestação daquilo que, mais tarde, seria o concretismo ortodoxo) incorpora o diálogo com a tradição de poemas figurativos em conjunção com o desejo de estruturar uma poesia nova. Além disso, dispondo da tradução de “Vision and prayer”, de Dylan Thomas, foi possível estabelecer uma série de conexões entre a composição de Thomas e o referido texto de Augusto.

Na quinta página, a superposição das quatro primeiras letras funde-se em uma forma retangular, verticalizada e bipartida, remetendo, segundo Roland, “à completude do desenvolvimento, ao auge orgânico que antecede o declínio entrópico”²⁹ (CAMPOS, 2007, p. 15). Por seus aspectos, tal signo visual corresponde ao ideograma chinês (日) “sol” (conforme vimos na Ilust. 18), cuja simbologia o associa à fonte de luz, calor e vida (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 836).

Assim, derivando-se de um caractere ideográfico oriental, surge enquanto um FIEL signo verbal próprio da escrita do ocidente a palavra LIFE para coroar o ápice da vida no final do processo signo-evolutivo. Uma vez submetido ao poema de Pignatari, o pictograma (日) “sol” produz uma espécie de contaminação em nossa lógica de raciocínio e nos dá condições de procedermos também com uma estratégia de leitura de caráter icônico, palimpséstico e, aliás, multilíngue, na medida em que códigos da escrita chinesa, da língua portuguesa e da inglesa são dele extraídos.

Tendo em vista esse processo gerativo e sequencial de formação de imagens, duas outras linhas de análise merecem destaque.

A primeira delas encontra paralelo com o princípio de montagem desenvolvido pelo soviético Sierguéi Eisenstein, com base em singularidades inerentes à estrutura dos caracteres que compõem o sistema da escrita ideográfica. Em seu ensaio “O princípio cinematográfico e o ideograma”, o cineasta ressalta que a manifestação do princípio da montagem fílmica ocorre por meio da combinação entre pictogramas que representam o objeto do qual se originam e que com ele mantêm semelhanças visuais. Dessa combinação de dois elementos suscetíveis de serem “pintados” resultará um conceito, o que “permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado” (In: CAMPOS, 2000, p. 151).

Busquemos ilustrar o exposto com exemplos do próprio teórico: a imagem representativa do elemento água ao se pôr numa relação de conflito com a que designa o objeto olho resulta no conceito-ideia de chorar. Dentro da mesma lógica, encontraremos: (a) orelha/porta = ouvir; (b) cão/boca = latir; (c) boca/pássaro = cantar; (d) faca/coração = tristeza (In: CAMPOS, 2000, p. 151). Desse modo, o ideograma relaciona-se com o princípio da montagem cinematográfica, pelo fato de o signo visual que o constitui se tornar análogo ao registro ininterrupto de um plano (isto é, de uma cena), equivalendo-se à *tomada* realizada no

²⁹ Pertencente ao campo da física, o vocábulo “entrópico”, utilizado por Roland, diz respeito à “entropia”, que etimologicamente significa: “quantidade de energia ou calor que se perde num sistema físico ou termodinâmico quando ocorrem mudanças de um estado a outro desse sistema”, “desordem de um sistema” e, curiosamente, “volta sobre si mesmo”, “mudança de disposição ou de sentimento”, “ação de ensimesmar-se” (HOUAISS, 2001).

processo de captação de imagens. À luz dessa lógica, pode-se dizer que o processo de decodificação dos signos de “Life” opera tal qual um segmento registrado sem interrupções até o instante do desligamento da câmera.

A segunda linha de análise mantém laços com o âmbito da eletrônica, no que se refere à área da automação de equipamentos voltados para a transmissão de mensagens digitalizadas. Em alguns suportes desse setor, faz-se o uso de um dispositivo chamado “*display* de sete segmentos”, como os apresentados nas imagens que seguem:



Ilust. 29. *Display* de sete segmentos³⁰

Como se pode observar, tal dispositivo opera como um mostrador alfanumérico que comumente encontra-se incorporado em mecanismos de contagem e de informação, como multímetros, contadores de senha, relógios, visores, letreiros, entre outros. Para avançarmos na analogia que esse campo digital pode ter com o poema de Décio, retornemos ao desfecho narrativo de seu poema.

Em “Life”, uma vez que a última palavra retoma o título, há de se destacar um princípio de síntese e simultaneidade concentrado em sua cena final: esta reitera, de forma verossímil, o movimento de circularidade que passou a conduzir a leitura, sob os efeitos de uma trajetória contínua e regular que envolveu todo o ciclo harmonioso de formação de cada grafema e a gradativa multiplicação de seus sentidos. E não se pode perder de vista que isso foi alcançado graças à inventividade do Décio “poeta *designer*”, que fez o ideograma chinês (日) “sol” irradiar ainda mais brilho sobre “Life”, ao revelá-lo como portador de uma espécie de matriz-formal – código base de um exercício de metalinguagem – geradora de seus próprios caracteres.

Admitindo-se que a dinâmica compositiva que se opera em “Life” estabelece diferentes formas de relação entre imagem, código e linguagem, torna-se possível dizer que:

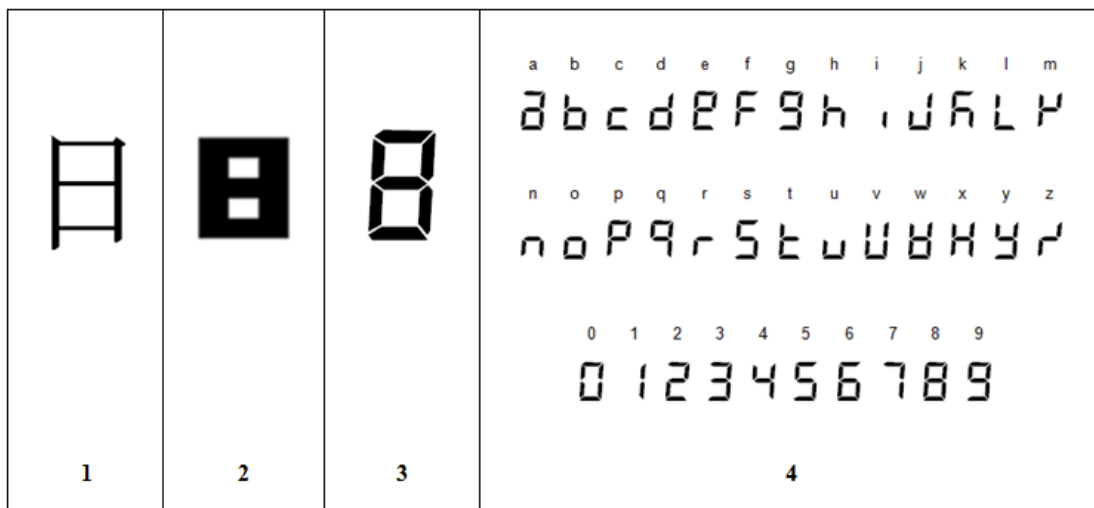
³⁰ À esquerda, o dispositivo com sua forma retangular bipartida. Ao centro, operando com números. À direita, a indicação da palavra stop. A especificação “sete segmentos” diz respeito à quantidade de traços que compõem a forma completa do display (que coincide, por exemplo, com a imagem do número 8).

(a) há influência do sistema ideográfico sobre o sistema alfabético: o método compositivo ideogrâmico, aqui sintetizado pelo ideograma 日(sol), desperta o processo de criação poética e o manejo com os elementos da escrita alfabética ocidental, uma vez que os caracteres I / L / F / E são sistematicamente justapostos para compor a forma retangular bipartida 日, célula-ícone da sobreposição anagrâmica de LIFE;

(b) os aspectos fisiognômicos e a versatilidade presentes em 日(sol/LIFE) tornam este signo uma espécie de DNA alfabético marcado por índices da lógica ideográfica: ao conter todas as informações responsáveis por gerar sua estrutura, a forma 日 passa a operar enquanto uma matriz-formal armazenadora de seus próprios caracteres/genes;

(c) ao conter seus próprios caracteres/genes, faz-se igualmente apropriado extrair de “Life” o anagrama “FILE”, que na tradução para o português significa “arquivo”: reforçando a leitura da alínea (b), a forma 日(código base, síntese do poema) pode ser compreendida como um signo detentor de um conjunto completo de letras, números, sinais tipográficos e alguns outros caracteres de características anatômicas semelhantes.

Eis a conexão da forma 日 com o dispositivo “*display* de sete segmentos”, que nada mais é do que um visor eletrônico digital capaz de gerar letras do alfabeto e números:



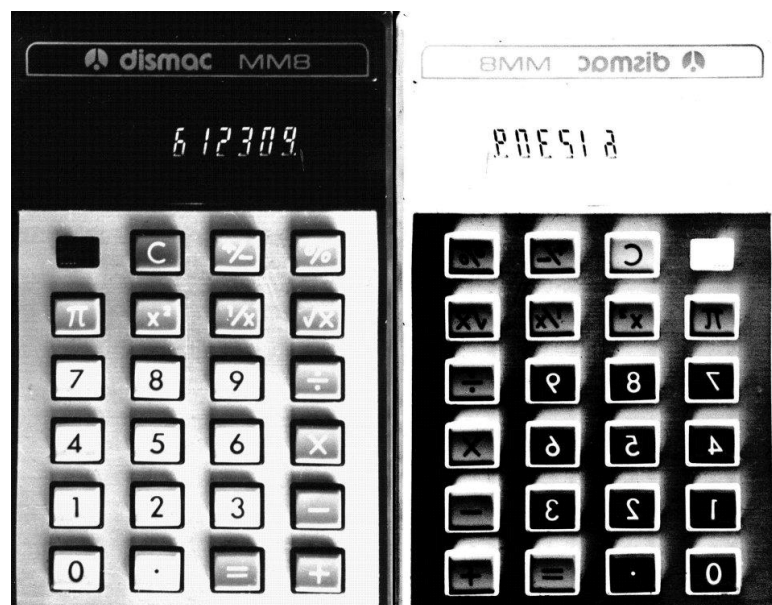
Ilust. 30. Diagrama icônico-ideogrâmico comparativo: da matriz pictográfica ao código digital

Com vistas a concatenar as conexões suscitadas pelo poema de Pignatari, reproduzimos o que chamamos de diagrama icônico-ideogrâmico comparativo (Ilust. 30), que lido da esquerda para a direita nos apresenta: (1) a imagem do ideograma “sol”, (2) a matriz genético-tipográfica de “Life”, (3) a matriz alfanumérica baseada no “*display* de sete segmentos” e (4) o arquivo de letras e números derivados da imagem (3) anterior. Não à toa, o

nome da fonte tipográfica que ilustra os caracteres do item 4 se chama “Segment 7”, numa clara referência aos sete segmentos que compõem o *display* eletrônico³¹.

A fim de darmos um contorno mais diversificado ao nosso quadro de exemplos de poesia visual, sairemos, por ora, do enfoque dado aos poetas concretistas, mas continuaremos em sintonia com o percurso inventivo no qual a escrita poética fora lançada, sobretudo, a partir do poema-planta de Mallarmé.

Vejamos uma composição de Philadelpho Menezes, autor que empreendeu diversos estudos no campo da poesia visual (parte deles, inclusive, citada nesta pesquisa) e trabalhos poéticos voltados para essa mesma área, integrando texto e imagem:



Ilust. 31. “Máquina”

Como se pode observar, o poema “Máquina” (1980)³² constitui-se por meio da imagem de uma calculadora eletrônica básica, da marca Dismac e em operação, que tem sua forma especular reproduzida e anexada exatamente ao seu lado. Destacando-se em meio à forma geométrica do suporte e das teclas retangulares, a sequência de números “612309” que aparece à esquerda no visor (em fonte numérica idêntica à da família Segment 7) compõe a palavra “POESIA”, espelhada em negativo, na imagem da máquina ao lado direito. Neste caso, há de se destacar o automatismo que instantaneamente incide no ato de decifração dos signos

³¹ Disponível em: <<http://www.fontspace.com/cedders/segment7>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

³² Imagem integrante do *Diccionario de la poesia experimental latinoamericana*. Disponível em: <<http://www.escaner.cl/escaner29/acorreo.html>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

gráficos: os números são convertidos em letras e estas são assim reconhecidas em virtude de uma relação de semelhança (iconicidade) que aqueles apresentam quando espelhados. Além disso, cumpre assinalar o jogo de duplos e contrastes que se instaura sobre os demais signos do conjunto. Tanto a fatura verbal quanto a visual que o integram se encontram numa total relação de interdependência, a exemplo da figura da calculadora e sua contraparte refletida: se esta não comparecesse, aquela não faria sentido e tampouco surtiria algum efeito poético. A imagem não seria um poema, mas, sim, um mero registro fotográfico de uma máquina que faz cálculos matemáticos, apresentando números digitados ao acaso³³. Contudo, é evidente que “Máquina” visa a explorar mais do que isso, na medida em que se afigura como fruto da manipulação do signo tipográfico em busca de novas soluções poéticas com a linguagem, além de sugerir conexões com recursos provenientes do âmbito da tecnologia.

Parte dessa versatilidade gráfico-pictórica que a escrita vem assumindo ao longo do tempo, na qual se incluem os sinais convencionados para representar letras do alfabeto, fora pronunciada por Walter Benjamin, em texto de 1928³⁴ (“Uma profecia de Walter Benjamin”, na tradução de Haroldo de Campos e Flávio Kothe). O filósofo alemão observou com antecedência o avanço atual que a escrita desempenha em direção a domínios gráficos cujas atividades operam distantes de modelos lógico-lineares.

Prevedo o destino dos signos gráficos como que submetidos à demanda de técnicas, suportes e materiais mais modernos, Benjamin antecipou vários desdobramentos relacionados ao contexto dos *mass media* de nossa condição contemporânea, no qual a escrita passou a assumir, inevitavelmente, novas soluções estéticas capazes de se adequarem estrutural e valorativamente ao mundo.

E voltando seu olhar para a origem da arte pictográfica – para um ponto semelhante ao que o ensaio “A origem da poesia”, de Antunes, nos fez regressar – o filósofo alemão prenuncia o futuro da escrita:

[...] a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetivos (*Sachgehalte*). Nesta escrita icônica (*Bilderschrift*), os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos da grafia (*Schriftkundige*), somente poderão colaborar se

³³ Comentário semelhante a respeito dessa questão dos “dígitos” do poema “Máquina” foi encontrado na dissertação *Poesia digital: três leituras da obra de Jason Nelson* (2013), de Renato Medeiros Cordeiro. Disponível em: <http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/123456789/16418/1/RenatoMC_DISSERT.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

³⁴ O ensaio “Uma profecia de Walter Benjamin”, traduzido por Haroldo de Campos e Flávio Kothe, está incluído no livro *Mallarmé*, que fora organizado pelo primeiro em parceria com Augusto de Campos e Décio Pignatari.

explorarem os domínios onde (sem muita celeuma) se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação da escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com o qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos (BENJAMIN, 1975, p. 194).

Como que incorporando um gesto semelhante à cena retratada n’*O anjo da história*³⁵, Benjamin dirige sua atenção ao passado, ao berço dos primeiros registros gráficos realizados pelo homem na história, e deles extrai argumentos precisos que lhe permitem vislumbrar a fundação de uma escrita de trânsito universal. Em texto produzido para a quarta capa do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Antunes, Haroldo de Campos (que também cita esse ensaio de Benjamin) descreveu o ex-Titã como um artista multimidiático e intersemiótico que, no âmbito da jovem poesia brasileira, desempenha, na prática, a dimensão do fazer poético vaticinado por Benjamin.

Assim como a vivência em pequenas comunidades, em torno de cidades como a Babilônia, levou sumerianos e acadianos a elaborar um conjunto de símbolos para materializar e fixar o que pensavam e sentiam (JEAN, 2002, p. 12-13), a experiência na fragmentária e onívora São Paulo de Arnaldo se afigura como um domínio de abundantes referências para a construção de seus projetos.

À luz de seu ensaio “São Paulo”, incluído no livro *Outros 40* (2014), vemos, por um lado, o poeta vivenciar a cidade como um espaço urbano complexo, de riquezas e diferenças, de ruídos e *crepúsculos intensificados pela poluição* e de *múltiplas cidades em uma*, sempre *abertas ao acaso* e *à imprevisibilidade das misturas*; por outro, e de forma complementar, ele parece se servir de todo o *a priori* deixado pelas várias manifestações culturais que lá tiveram forte expressividade e foram/são capazes de ofertar positivamente uma condição de *hibridez antropológica, social e cultural* de relevância para o seu horizonte crítico-poético. E valendo-se de um depoimento de Caetano Veloso a respeito dessa movimentação artística no contexto paulista, Arnaldo assegura: a Antropofagia, a poesia Concreta, a Tropicália foram um “neo-antropofagismo [...] gestado em São Paulo, apesar dos inúmeros protagonistas baianos” (ANTUNES, 2014, p. 52-54).

³⁵ Refiro-me aqui ao ensaio homônimo que Benjamin desenvolveu a partir de um quadro de Paul Klee, intitulado *Angelus Novus*, em cuja imagem um anjo, segundo a leitura do filósofo, está com seu rosto voltado para o passado, ao mesmo tempo em que é arrastado por um forte vento que o leva em direção ao futuro. Vide: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

A seguir, apresentaremos alguns projetos e áreas de atuação que integram o repertório arnaldiano – espaço múltiplo que, a todo tempo, busca revigorar uma escrita poética e de trânsito universal, tal qual a que fora aventada por Benjamin.

4. O ÍMPAR PAR: panorama da obra de Antunes

No repertório arnaldiano, verificam-se traços e estratégias compositivas que não poucas vezes se aproximam dos recursos utilizados pelos idealizadores da vanguarda concretista, cujos nomes mais importantes são Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O evidente diálogo de Antunes com esses poetas se estabelece em virtude da exploração da visualidade tipográfica da página, da síntese composicional, de certo experimentalismo identificado, inclusive, em algumas das suas obras em que a discursividade se faz mais manifesta.

Por sua vez, cumpre lembrar que os mencionados nomes elencados tanto no manifesto “A obra de arte aberta”, de Haroldo de Campos, quanto no ensaio “Pontos-periferia-poesia concreta”, de Augusto de Campos, não deixam de comparecer no que se denominou *paideuma* – um *corpus* elaborado pelos poetas concretistas, que abarcava obras e autoridades críticas selecionadas do cenário da literatura mundial capazes de oferecer ao programa da poesia concreta conexões e pontos de sustentação análogos às suas produções poéticas e formulações teóricas.

Pode-se dizer que a fundamentação do *paideuma* se consolidou sob os efeitos de um princípio de agrupamento de experiências e discursos, de uma necessidade programática de incorporação deles, cujo foco de coerência convergia, dentre outras coisas, para noções de ideograma, verbivocovisualidade e estrutura. Isto se fez imprescindível enquanto uma orientação, de ordem sincrônica, para uma tendência que pretendeu não só realizar uma poesia nova, mas também revigorar, no dizer de Haroldo de Campos, uma produção “capaz de recuperar, para a utilidade imediata de um fazer poético situado na ‘agoridade’, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventava ao se reconhecer na eleição de um determinado passado”³⁶ (CAMPOS, 1997, p. 249).

Aos poucos vai se tornando perceptível que é com o espaço literário em que se desdobra a poesia visual, e do qual faz parte o universo da poesia concreta, que boa parte da produção poética arnaldiana veio a estabelecer diálogos.

E ao cotejarmos as linhas de força disponibilizadas pelas nodulações estéticas encetadas antes da produção do paulista, sobretudo no que diz respeito às experiências visuais, é preciso, desde já, fazer uma ressalva: não se pretende disseminar uma leitura de

³⁶ Cf. CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

cunho reducionista e tampouco construir uma abordagem que considere a obra do autor Arnaldo Antunes como sendo uma fonte inesgotável de segredos passível de trazer as chaves de resposta de todas as manifestações poético-visuais que a precedem na história.

Por um lado, é preciso ter em mente, por exemplo, o que diz T. S. Eliot, no ensaio “Tradição e talento individual”, de 1917: “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). Por outro, não devemos nos esquecer do contexto em que se inserem os trabalhos do paulista, que, vivo e a todo vapor, continua a estabelecer conexões com músicos e poetas igualmente em atividade.

O trabalho de Antunes, segundo Gardel (2004), vigorando ao lado de autores como Antonio Cicero, Bráulio Tavares, José Miguel Wisnik, “retoma e amplia contemporaneamente uma linha criativa de nossa produção poético-musical, cujos antecedentes mais óbvios são Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Paulo Leminski que se desdobra transitando livremente, sem traumas, sem rupturas” (GARDEL, 2004, p. 126).

Se esse cenário passasse despercebido, correríamos o risco de causar, por exemplo, a equívoca impressão de Arnaldo Antunes ser um fiel devoto da poesia concreta brasileira, por mostrar-se receptivo somente às criações dos poetas *Noigandres*. A coisa não é bem assim. Sabemos que seus trabalhos se encontram vinculados a núcleos artísticos postos em atividade, sobretudo, a partir da década de 1980 e, portanto, assentados num período pós-concreto, cujos procedimentos estéticos vêm avançando para domínios particulares, ainda que, por vezes, coincidam com as propostas inventivas dos idealizadores do concretismo brasileiro.

Em meio ao repertório de intervenções e procedimentos construtivos que Antunes vem empreendendo a favor de resultados formais heterogêneos e revitalizantes, localiza-se, com frequência, a opção pelo intercâmbio da palavra entre diferentes territórios e sistemas de significação. Ainda que muitos de seus trabalhos extrapolem o convencional espaço do livro, suas soluções estéticas tendem a estabelecer conexões com as virtualidades verbal, sonora e visual patentes da linguagem falada e escrita. Esse traço, aliás, é o que parece promover com maior vigor trocas intersemióticas pouco acionadas pela tradição e, de modo complementar, fortalecer substancialmente uma escrita poética de trânsito universal.

O artigo “A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza”, de André Gardel, defende que os efeitos e estratégias acionados mediante combinações e conexões que implicam a formação de uma engrenagem poética (que, a nosso ver, parecem operar também

como amplificação dos preceitos da obra aberta) decorrem daquilo que o autor denominou de “máquina lúdica”, conforme se segue:

A poesia de Arnaldo Antunes se organiza como um tipo de máquina lúdica que não se esgota no modelo barroco. É duplo do mundo e se insere nele, e o traz simultaneamente para dentro da máquina poética: jogos de espelhos deformantes, refratários e reflexos; alternâncias de peças; pares opostos em tensão ou complementariedade; planos se sobrepondo, justapondo, se atravessando; movimentos circulares; rotações sobre o mesmo eixo; câmaras de ecos e reverberações; reutilizações desfuncionalizantes; reescrituras palíndromas; desdobramentos de pontos de fuga. Tudo é signo e há a perspectiva de que os signos sejam tudo. Nesse universo os entes têm entidade, são seres e se relacionam enquanto tal, de modos diversos: por associações inesperadas, similaridades, analogias, esbarros iluminadores, presença pela ausência, afirmação pela negação, sistemática científica (GARDEL, 2004, p. 116).

No *site* de Antunes, por exemplo, ao clicarmos na etiqueta “artes” desdobra-se uma farta compilação de trabalhos realizados nesse campo, os quais se encontram subdivididos nas categorias caligrafias, plásticas, gráficas, poemas, instalações, performances, digitais, exposições e ações performáticas, destacando-se uma profusão de interseções entre atmosferas, cores, cenários, suportes e linguagens.

Para que seja possível trazer à baila uma parte dessa pletora de procedimentos, será preciso fazer um sobrevoo por algumas áreas de atuação e projetos que integram seu repertório. Para tanto, partiremos da metade dos anos setenta, época em que Arnaldo ingressa no colégio Equipe, em 1975.

De acordo com informações de seu *site*, foi no Equipe que Arnaldo cursou o segundo grau e onde veio a conhecer Branco Mello, Sérgio Britto, Paulo Miklos, Ciro Pessoa, Nando Reis e Marcelo Fromer, amigos que, mais tarde, com ele se juntaram para formar a banda Titãs. À época do Equipe, esteve à frente de diversos trabalhos ligados ao campo das artes: participou da programação musical do centro cultural da instituição (local onde se apresentaram diferentes artistas, tais como Nelson Cavaquinho, Cartola, Clementina de Jesus, Caetano Veloso e Gilberto Gil), desenvolveu um curta de ficção em super 8, intitulado *Temporal*, e ainda a novela *Camaleão*, impressa na gráfica da própria escola.

Mais tarde, no início da década de 1980, a partir do contato com o artista plástico José Roberto Aguilar, Arnaldo passa a realizar performances artísticas.

Para além do caráter circunstancial que caracteriza toda e qualquer contingência de uma escolha, cabe notar o quão curiosos são os nomes dos lugares pelos quais Arnaldo

atravessou ou por eles foi atravessado, assim como os títulos das criações elaboradas em seus primeiros anos de formação: de alguma forma, “equipe”, “centro cultural”, “temporal”, “camaleão”, “performances” etc. trazem em si ideias de coletividade, atividades em conjunto, transitoriedade, alternância, convergência e intercâmbio de linguagens e culturas, os quais, por seus aspectos, remetem a domínios que, mais tarde, vieram a se tornar reais repositórios de suas experiências.



Ilust. 32. Arnaldo Antunes e Paulo Miklos³⁷



Ilust. 33. Antunes e a Banda Performática³⁸

No projeto intitulado Banda Performática (Ilust. 33), a cargo de Aguilar, assinala-se que Arnaldo, por exemplo, chegava com uma mala cheia de objetos, cantava, tocava percussão e inventava “situações *nonsenses*, como pentear discos, bater painéis ou jogar livros para o alto”³⁹. Essa modalidade de manifestação interdisciplinar – que conjuga diferentes linguagens artísticas (poesia, teatro, música, vídeo e dança) associadas ao desempenho então performático do executante – veio a se incorporar em suas atuações, tornando-se uma marca importante de suas intervenções e comunicação poéticas.

Do acervo de registros, vale citar as seguintes realizações:

- a) em 1994, “O desejo é o começo do corpo”, em parceria com Lenora de Barros, no II Encontro Bienal da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo;
- b) com o trabalho “Nome”, apresenta-se em diversos países – como em 1995, para a abertura do projeto Dentro Brasil (*Inside Brazil*), no Long Beach Museum of Art dos EUA; em 2001, com Guilherme Kastrup, no Festival de

³⁷ Registro da filmagem do vídeo *Sonho e contrassonho de uma cidade*, de José Roberto Aguilar (1981).

³⁸ Antunes (à esquerda) e os integrantes da Banda Performática, com José Roberto Aguilar, ao centro (1982).

³⁹ As referências que seguem sobre a participação de Arnaldo em *performances* e demais eventos de arte e de poesia encontram-se disponíveis em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_biografia.php>. Acesso em: 12 mar. 2015.

Poesia Sonora Correntes de Ar, na cidade de Guarda, em Portugal; no Festival Internacional *ROMAPOESIA*, em Roma, Itália; no auditório do Centro Cultural Borges, em Buenos Aires, Argentina;

- c) em 2002, realiza performances poéticas no *Kosmopolis 2 – Festa Internacional de la Literatura* (Ilust. 34), no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, Espanha, e no *Poemix Brasil*, com Lenora de Barros, João Bandeira e Cid Campos, na Itália;
- d) em 2008, apresenta performance poética no *Poesie Festival Berlin*, na Alemanha; e
- e) em 2010, uma performance poética para o *Festival Brazil*, em Londres.



Ilust. 34. Performance no Kosmopolis 2⁴⁰



Ilust. 35. Performance “Nome”⁴¹

Quanto às exposições de arte, também não são poucas as participações em eventos no Brasil e no exterior, entre as quais, destacamos as seguintes:

- a) em 1987, integra a exposição *Palavra Imágica*, no MAC/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo;
- b) em 1989, realiza a curadoria da exposição *Olhar do artista*, no MAC – Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (privilegiando obras em que “o processo de criação é mais aparente, ou quando esse projeto se torna o próprio objeto estético”);
- c) em 1992, participa da *POes1e – digitale dichtkunst*, em Munique, Alemanha;
- d) em 1996, da *Manipulated Word/Text and Image*, *South Florida Arts Center/Ground Level Gallery*, em Miami, na Flórida;

⁴⁰ Festa Internacional de la Literatura, Espanha (2002).

⁴¹ Evento realizado no Museu de Arte Contemporânea, em Porto, Portugal (2001).

- e) em 1998, da *XXIV Bienal Internacional de São Paulo* (Ilust. 36 e Ilust. 37);
- f) em 1998, está presente na *Handmade, Ideogramas, Caligrafias, etc.*, com Walter Silveira, apresentando ideogramas e caligrafias no Ybakatu Espaço de Arte, em Curitiba;
- g) em 1999, *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul*;
- h) em 2005, *Palavra Imagem*, na galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre, RS;
- i) em 2006, *The Image of Sound: Football*, na Copa da Cultura, em Berlim; e
- j) em 2008, *Máximo, Vírgula e 360°*, na galeria de arte Laura Marsiaj, em Ipanema, no Rio de Janeiro.

Desse conjunto, destacamos dois registros visuais da obra apresentada na XXIV Bienal Internacional de São Paulo. Construída com cartazes impressos, em tipografia de tamanhos variados, sobrepostos e colados sobre uma extensa parede, o resultado final lembra, em termos plásticos, o efeito visual da litografia dadaísta “Kleine Dada Soirée” (Ilust. 14), de Theo van Doesburg e Kurt Schwitters:



Ilust. 36. A obra “Colagem” (1998)⁴²

Ilust. 37. Detalhe do painel “Colagem”

Em vista das imagens apresentadas, verificamos que tanto na obra exposta na Bienal de 1998 (Ilust. 36 e Ilust. 37) quanto nos registros visuais da *performance* “Nome” (Ilust. 34 e Ilust. 35) os vocábulos “totem” e “tabu” encontram-se destacados. Em ambos os casos, a ocorrência desses dois referentes juntos admite uma primeira conexão ligada ao texto *Totem e tabu* (1913), de Sigmund Freud.

⁴² O título “Colagem” dado ao painel gráfico-poético, feito com cartazes em tipografia variada e exposto na Bienal de 1998, não aparece referido no site de Arnaldo Antunes, mas, sim, na plataforma virtual da Fundação Bienal de São Paulo, disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=325>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

No ensaio *Totem e tabu*, o fundador da psicanálise apresenta a hipótese de que a base de toda e qualquer cultura estaria fundamentada numa lei universal que se instaura como um obstáculo a impedir a realização do gozo pleno e absoluto. Em diálogo com o campo da antropologia social, Freud se vale de uma analogia ao mito da horda primeva, comunidade constituída por um pai despótico e seus filhos, então privados de liberdade. Devido ao pai deter o domínio absoluto sobre todas as mulheres do grupo, os filhos em dado momento se apercebem sem esse direito e, julgando ser uma condição injusta em relação à da figura paterna, decidem por aniquilá-lo. E, assim, cometem o parricídio, matando e devorando o pai em um ritual envolvendo práticas de canibalismo – gesto este que, simbolicamente, indica certa apropriação e internalização de parte dos atributos do objeto (o pai) pelos próprios filhos. No entanto, após devorá-lo, seus herdeiros sentem-se culpados, pois, ainda que imperioso e absoluto, o pai era responsável por prover e manter a organização de toda a horda. Tal sentimento, por sua vez, deflagra a necessidade de restauração daquela figura paterna como forma de reorganizar as relações entre os membros do grupo. Assim, a figura do pai da tribo é divinizada e passa a operar como um símbolo sagrado encarnado na figura do totem, a partir do qual são instituídas regras de ordenamento (Cf. FREUD, 1996, p. 21-163).

No que se refere ao trabalho “Colagem” (Ilust. 36 e Ilust. 37), percebemos que ele não faz alusão somente ao célebre texto de Freud. À época, sob a coordenação do crítico Paulo Herkenhoff, a 24ª edição da Bienal de São Paulo levou a público um panorama da arte contemporânea mundial sob o prisma da Antropofagia. A obra de Arnaldo integrou o espaço curatorial intitulado “Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros”. Sobre uma parede com cerca de 40 metros de comprimento⁴³, os nomes “totem” e “tabu” compareceram associados ao vocábulo “roteiros” e a outros que desses são extraídos em razão dos repetidos efeitos de corte, giro e sobreposição dos caracteres do conjunto – como é o caso, por exemplo, de “rot”, “puteiros”, “tempo”, “tem”, “sorte” e “temo”.

Submetidos a esse processo de repetição, corte, combinação e acoplagem, observa-se que os vocábulos-base da obra “Colagem” se põem em intertextualidade tanto com o ensaio de Freud quanto com o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade – obra que fora tomada, em certa medida, como uma espécie de marco regulatório para os autores da vanguarda concretista brasileira.

A seguir, citamos um trecho do referido manifesto com o qual o trabalho de Antunes mantém conexões:

⁴³ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq09109846.htm>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

[...] Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. *A transformação permanente do Tabu em totem.*

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros (In: TELES, 1976, p. 6; destaques nossos)⁴⁴.

A respeito desse texto publicado em 1928 na *Revista de Antropofagia*, Pascoal Farinaccio, no livro *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária*, assinala, dentre outras coisas, que Oswald se valeu intensamente das ideias evocadas pelo texto de Freud e chama a atenção para o fato de a Antropofagia funcionar no manifesto tal qual um mecanismo perpétuo e inerente à condição humana: “o motor da antropofagia é a transformação permanente do tabu em totem, processo infinito, pois o homem, ao superar um tabu, valor oposto e exterior a ele, concomitantemente cria outro” (FARINACCIO, 2001, p. 117). Em seguida, esclarece: “a Antropofagia pressupõe a contribuição alheia, não para copiá-la, mas para assimilá-la e transformá-la em produto original” (FARINACCIO, 2001, p. 117).

A culpa pela morte do pai, instância odiada e adorada, leva os filhos a se arrependerem e a reconhecerem uma dívida para com o chefe da horda. “O pai morto tornou-se mais forte do que fora vivo [...]. O que até então fora interdito por sua existência real foi doravante proibido pelos próprios filhos” (FREUD, 1913, p. 143-147). Para Freud, essa lei de caráter universal, totemizada e estabelecida como uma interdição ao incesto, opera enquanto um mecanismo regulador da cultura, sendo condição necessária à manutenção da vida, laços sociais, segurança e avanço da civilização. Nesse mesmo sentido, a sociedade se faria regulada não diretamente pela figura despótica do pai (totem), mas também por um conjunto de leis (uma analogia aos tabus) que implica interdição ao gozo, que tem efeitos na instauração do laço social. Essas regras implicam tanto uma relação de identificação quanto de rivalidade em relação à figura paterna, uma vez que a castração não é facilmente aceita e esse empuxo à violação do pacto permanece atuante no inconsciente. Interditar o gozo, por sua vez, significa dizer que nem toda a satisfação é possível de ser alcançada e que uma cota de renúncia por parte de cada membro se faz necessária para viabilizar a vida coletiva. Quase ao final do ensaio, em um tópico intitulado “O retorno do totemismo na infância”, Freud se

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

vale de uma passagem do *Fausto*, de Goethe, para nos dizer: “aquilo que herdaste de teus pais, conquista-o para fazê-lo teu” (FREUD, 1996, p. 160).

Cotejando os dados do Manifesto Antropófago com as ideias atinentes a *Totem e tabu*, podemos sintetizar que a singularidade de Oswald reside no fato de o poeta se valer do tema da devoração do pai para convertê-lo em metáfora do canibalismo pela via literária, com a qual busca inverter as adversidades impostas pela relação entre as figuras do colonizado e do colonizador. Sob esse enfoque, a antropofagia emerge enquanto um exercício de devoração calcado na assimilação de tendências e impulsos oriundos de uma fonte colonizadora (no caso, a Europa), sobre os quais se efetua um processo de apropriação e transformação do conteúdo apropriado em princípios ativos capazes de viabilizar ao âmbito colonizado (o Brasil) a criação de um produto original. Para Oswald, conforme sumarizou Augusto de Campos em *Poesia, antipoesia, antropofagia*, “a operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu” (CAMPOS, 1978, p. 122).

Em analogia ao ensaio *Totem e tabu*, no que se refere à questão da rivalidade e da identificação com a figura paterna, o *Manifesto Antropófago* sugere que a cada valor superado (a partir da relação de enfrentamento do outro enquanto rival), instaura-se uma demanda por criação de outros valores (numa constante restituição de traços passíveis de identificação).

Tomando-se como exemplo o painel “Colagem” e seu duplo efeito intertextual palimpséstico (de Oswald a Freud), observa-se que, na prática, há nesse trabalho uma incorporação das intenções e dos procedimentos que antes se apresentavam como propostas formais da perspectiva oswaldiana. Na medida em que os vocábulos “totem”, “tabu” e “roteiros” são exibidos mediante uma solução plástica de caráter publicitário (pois a obra lembra a veiculação de um anúncio de *outdoor* ou de um painel múltiplo de cartazes), o trabalho de Arnaldo presta reconhecimento a um de seus principais referentes, fazendo-lhe uma homenagem. Ao mesmo tempo, pode-se ler essa operação sob o ponto de vista daquele que não se encontra de todo alienado à figura de seu predecessor: embora se sirva das palavras de Oswald (e, por sua vez, das de Freud), transformando-as em novos significantes, parece não haver um tom de rivalidade nem angústia diante da herança que lhe foi deixada. Parece apenas. Isso porque, em “Colagem”, ainda que se constatem índices de irreverência demarcando um ambiente de libertinagem e insubmissão – como é o caso de “puteiros” e “rot” (cuja homofonia com *hot* sugere “quente”, “picante”) –, o vocábulo “temo” tanto pode

indicar “falta de tranquilidade” quanto um “sentimento de profunda obediência” do poeta diante de alguém que deve respeitar.

Comparando essa perspectiva com o espírito de nosso tempo, no qual há um crescente de manifestações da subjetividade supostamente valendo-se cada vez menos de qualquer forma de referente, a obra de Arnaldo afigura-se como um desdobramento poético regido por um sistema de ordenamento multidirecional e híbrido, que admite passagens e orientações provenientes de vários segmentos estéticos. Se no contexto da Antropofagia de Oswald a demanda de criação implicava uma devoração permanente de discursos produzidos fora de sua horda, com Antunes a ocorrência de tal funcionamento parece se efetuar de modo parcial. Em sua obra, os processos poético-compositivos operam de maneira simultânea, heterogênea, de modo que tanto o material disponibilizado pela tradição quanto as modulações de seus contemporâneos ofertam-se como alternativas de um mesmo espaço – múltiplo e, simultaneamente, ímpar.

Conforme destaca Alice Ruiz, Arnaldo Antunes é “música, vídeo, performances, shows, grafismos, intervenções, ensaios críticos e poesia. Poesia papel, poesia falada, poesia visual, poesia totem/escultura, poesia cantada. A concentração poética mais completa de sua geração. *Vanguarda total em sua absoluta contemporaneidade*”⁴⁵ (RUIZ, 2002; grifos nossos).

Na entrevista “Dentro da placenta do planeta azulzinho”, concedida a Marco Aurélio Fiochi, do Instituto Itaú Cultural, Arnaldo comenta, entre outras coisas, sobre seu processo criativo envolvendo a edição e a criação de trabalhos híbridos da seguinte maneira:

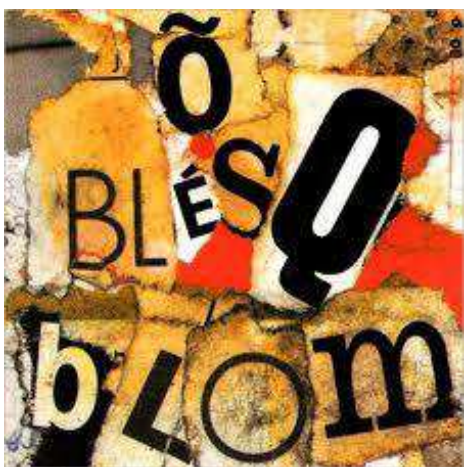
No meu caso, a questão da edição está em quase tudo o que faço, não só em obras híbridas, mas em textos, canções. O procedimento de colagem surgiu com a modernidade, no começo do século passado. Os movimentos de vanguarda começaram a usar a colagem não só do papel, mas a escrita como colagem de informações fragmentárias, estilhaços de palavras, de várias formas, até a partícula mínima, que é a letra. Isso ocorre na literatura, nas artes plásticas e no cinema, que apresentou a possibilidade de decupar, usar a montagem como efeito de colagem sequencial. Sinto-me um fruto dessa tradição. Transformo em matéria os rascunhos, os pensamentos. Tenho de escrever, olhar, cotejar. Os meios digitais são muito adequados a esse pensamento mais fragmentário. Quando faço uma arte-final, posso experimentar várias versões, salvar, imprimir, rascunhar, mudar a ordem das partes. Eu penso materialmente, penso olhando a obra. Trabalho tanto por adição, ao criar informações, como por subtração, ao eliminar sobras até chegar ao que realmente interessa. Esse é um processo que muitas vezes leva a um desvio. Inicialmente eu quero dizer uma coisa e acabo dizendo outra.

⁴⁵ Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=2&id_type=3&id=61>. Acesso em: 19 jun. 2015.

Numa música, experimento caminhos, gravo vários tipos de melodia, ouço repetidas vezes, até sentir que está finalizada⁴⁶ (ANTUNES, 2007).

Cabe observar na compilação dos trabalhos, por ora, expostos, a constatação de um percurso que se quer, desde o seu início, constelar e aberto ao intercâmbio de diferentes linhas inventivas. Tudo isso, por sua vez, põe em evidência um ponto comum que se tornou patente de suas experiências: a possibilidade de combinar linguagens e suportes diversificados em prol de extrair e revirar a máxima potência do signo verbal, quase sempre revelando múltiplos feixes de conexão, seja com os referenciais poéticos de seus antecessores, seja com as produções mais hodiernas.

De maneira concomitante, registra-se que Arnaldo teve uma presença bastante dinâmica no cenário cultural da música popular brasileira, atuando como compositor e vocalista performático da banda de *rock* Titãs, com a qual gravou sete discos: *Titãs* (1984), *Televisão* (1985), *Cabeça dinossauro* (1986), *Jesus não tem dentes no país dos bangueiros* (1987), *Go back* (1988), *Õ blésq blom* (1989) e *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991).



Ilust. 38. *Õ blésq blom* (1989), dos Titãs



Ilust. 39. Arnaldo em show com os Titãs, em 1989

Desse conjunto, destaca-se o disco *Õ blésq blom* (Ilust. 38), produzido por Liminha e considerado, à época, um dos trabalhos mais sofisticados dos Titãs, que transformaram as músicas “Miséria”, “O pulso” e “Flores” em *hits* de sucesso. O disco foi construído a partir de colagens e sobreposições sonoras, elementos psicodélicos, jogos de palavras e influências do Tropicalismo. Chama a atenção a incorporação de vinhetas “políglotas” do casal Mauro e

⁴⁶ Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/dentro-da-placenta-do-planeta-azulzinho/>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

Quitéria, repentistas descobertos pelo grupo na praia de Boa Viagem, no Recife. O nome *Õ blésq blom* (que, até então, nada significava) fora concebido por Mauro, que diz sugerir algo como “os primeiros homens que andaram sobre a terra”. Arnaldo Antunes assina o projeto gráfico da capa e do encarte, enquanto Caetano e Moreno Veloso, o release⁴⁷.

Dos anos 1980 ao início dos 1990, época em que o Brasil viu surgir no campo da cultura uma geração de artistas e intelectuais que tinham como *a priori* novos formatos e linguagens da indústria cultural, Arnaldo participa com expressiva atuação no grupo, o que contribuiu para alargar o horizonte de diálogo entre elementos típicos do universo *pop*. Isso, por seu turno, promoveu uma aproximação mais amistosa entre universos pouco convergentes, a exemplo da alta e baixa cultura, do erudito e popular, não poucas vezes vistos como domínios adversos, separados por um hiato simbólico e mantenedor de desigualdades. Atento, o poeta lembra: “não há sol a sós” (ANTUNES, 1997, p. 66).

Pode-se dizer que as experiências que vêm sendo realizadas nesse laboratório formal têm contribuído, cada vez mais, para o alargamento das fronteiras de sua obra, ao reunir trabalhos gráficos, poéticos e musicais, organizados a partir de formatações e suportes diversificados. E, uma vez sintonizada nesta frequência, a palavra em sua latência poética dispõe-se como um veículo versátil capaz de se ramificar e promover arranjos e conexões entre diferentes modos de se conceber a comunicação artística contemporânea.

No entender de André Gardel, Arnaldo Antunes empreende um duplo movimento singular, que se expande, a um só tempo, em direções distintas que, no entanto, convergem para um mesmo plano compositivo – em *retroprojeção*, para as linhas de base, e em direção oposta, no sentido das *incorporações* decorrentes dos *concretos*:

a sondagem do lado lúdico-primitivo da obra de Oswald de Andrade, quando este afirma que ‘Há poesia na dor, na flor, no beija-flor, no elevador’, na prática de uma poética que existe nos fatos culturais, sem conceber, contudo, qualquer projeto nacional-popular, pois sente-se um habitante de Lugar Nenhum, um cidadão do planeta com uma brasilidade específica, desejoso de fazer, como diz em entrevista, uma “música pop que tenha o maior nível

⁴⁷ Numa carta assinada por Caetano e Moreno Veloso, a respeito do disco *Õ blésq blom*, lemos: “Aqui temos o melhor. O canto de Mauro e Quitéria, modal e moderno, miserável e criativo, cego e visionário, “desesperanto” na tela de cinema da praia de Boa Viagem, serve de chave para a entrada no mundo dos Titãs. É maravilhoso que eles tenham se reconhecido no som desse casal de nordestinos. A abertura deste disco é um momento genial da história da música popular no Brasil. Num relance comenta-se a chamada ‘word music’, vai-se muito além da ideia que a inspira. No próprio canto do casal está implícito o pensamento da igualdade da miséria e da riqueza das diferenças. Um tema (e um nível) que o disco não abandona mais. Um tema que nunca abandonou os Titãs, que eles nunca abandonarão e que talvez nunca tenha sido melhor dito”. Para mais informações, ver o site (em espanhol) “Caetano Veloso em detalhe”, disponível em: <<http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2011/12/1989-titas-o-blesq-blom.html>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

de penetração de massa possível”. Com a meta didática e comercial de ampliar seu público, mas que isso se dê como uma continuação, em bases globalizadas, da diversidade de interesses, discursos, interferências, culturas e ritmos introduzidos pela Tropicália na mpb. Como uma criação que navega na confluência dessas instâncias, enfrentando de modo plural e muito pessoal o jogo artístico que se desdobra da dialética contemporânea entre novidade e tradição (GARDEL, 2000, p. 113-114).

Essa dinâmica de produção em direções ambivalentes, conforme assinalou Gardel, embora opere em setores distintos, concorre com igual importância para alargar um território de referentes múltiplos e, de certa forma, híbrido. Em todo caso, na organização desse espaço observam-se zonas de atuação mais expressivas que, conseqüentemente, ao longo do tempo, passaram a ganhar maior relevo.

Em meio aos trabalhos realizados e aos que continuam a encorpar o repertório de Antunes, chegando ao público por meio de projetos idealizados de forma coletiva, o conjunto de sua obra ganha um dinamismo ainda maior quando examinado também sob o ponto de vista das atividades que realiza com mais regularidade. Estas, por sua vez, mesmo não sendo definidas por uma prática de todo individual, nem por isso deixam de manter conexões com a esfera da coletividade.

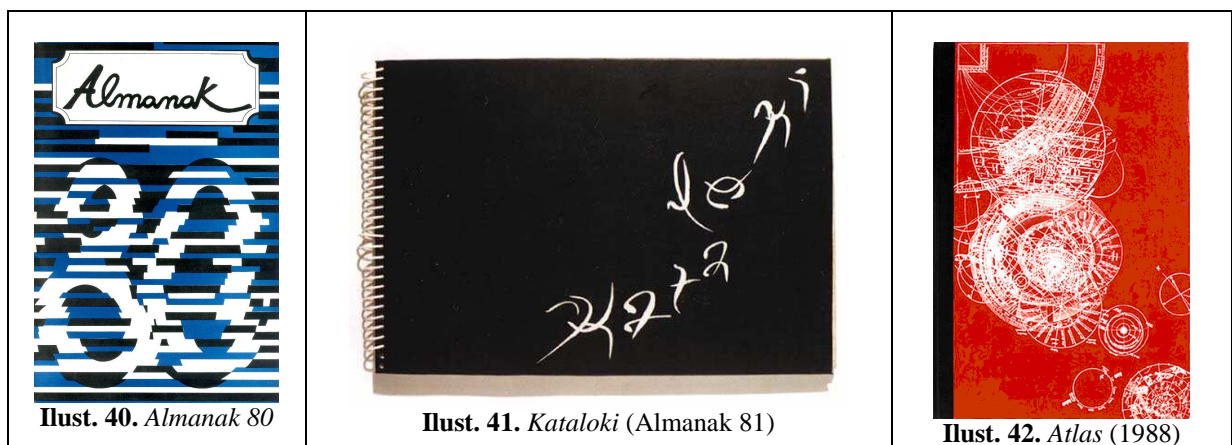
Uma dessas perspectivas diz respeito à atuação que Arnaldo vem desenvolvendo na esfera da música popular brasileira como letrista e compositor solo, depois de seu desligamento da banda Titãs, em 1992. Nesta fase, pode-se conferir a realização de nada menos que quinze trabalhos em mídia sonora, a saber: *Nome* (1993), *Ninguém* (1995), *O Silêncio* (1996), *Um som* (1998), *O Corpo* (trilha sonora para o espetáculo de dança do Grupo Corpo, 2000), *Paradeiro* (2001), *Saiba* (2004), *Qualquer* (2006), *Ao vivo no estúdio* (2007), *Iê iê iê* (2009), *Pequeno cidadão* (2009), *Ao vivo lá em casa* (2011), *A curva da cintura* (2011), *A_AA* (Acústico MTV) (2012) e *Disco* (2013).

Com vistas ao que assinala Simone Silveira de Alcântara, na tese *Arnaldo Antunes, trovador multimídia*, os títulos dos primeiros CDs da discografia solo de Antunes sugerem uma espécie de sequência de registros definidores da atual condição humana:

[...] percebe-se uma compreensão do ser e de suas diferentes modalidades de expressão, uma sensação contemporânea de “sermos muitos em um só”, de sermos também multifacetados na extrema individualidade atual, sem uma âncora que nos torne classificáveis. Entretanto, é essa a mesma sensação que, muitas vezes, simplesmente traduz o silêncio, o vazio, ou, ainda, generalizações bem indefinidas as quais, paradoxalmente, definem nosso senso de humanidade [...] (ALCÂNTARA, 2010, p. 134-135).

Decerto, se levarmos em conta os títulos *Nome*, *Ninguém*, *O Silêncio*, *Um som*, *O Corpo*, *Paradeiro*, *Saiba* e *Qualquer*, todos remetem, cada um à sua maneira, a índices de indefinição, efemeridade e vazio, atributos estes que parecem apontar para um conjunto de sintomas do sujeito contemporâneo. Em todo caso, e se, da mesma forma, considerarmos apenas os nomes dos álbuns seguintes, talvez seja possível dizer de uma tentativa de deslocamento daquele ambiente marcado por traços de inconsistência e volubilidade. Ao que parece, evoca-se um movimento de retorno, um deslocamento do espaço público para o privado que se organiza de maneira mais intimista e familiar, diante de poucos espectadores (isso com base nos enunciados: *Ao vivo no estúdio* e *Ao vivo lá em casa*). De outra parte, aventa-se um resgate discreto e gradativo de uma atmosfera sonoro-musical do passado (veja-se o onomatopaico *iê iê iê* e o icônico *disco* de vinil, símbolos do rock brasileiro da década de 1960), bem como uma particularização menos tímida e menos genérica para referenciar o corpo (*Pequeno cidadão* e *A curva da cintura*) e a manutenção do gosto pela síntese dos jogos verbais (ilustrada pela sigla: *A_AA*).

Com relação à perspectiva ligada ao campo da palavra escrita, confere-se a participação de Antunes em três importantes revistas experimentais – *Almanak 80* (Ilust. 40), *Kataloki* (Ilust. 41) e *Atlas* (1988) (Ilust. 42), a saber:



Embora vinculadas a certo coloquialismo e à tendência experimental que marcou a tipologia das revistas criativas da década de 1970, tais publicações fazem parte de edições bem cuidadas e que se afiguraram numa orientação mais construtiva e formalista, conforme assinala o artista gráfico Omar Khouri, no ensaio “Visualidade: característica predominante na poesia pós-verso”⁴⁸.

⁴⁸ Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_visualidade1.htm>. Acesso em: 13 jan. 2015.

Aproveitando a importância que essas revistas alternativas tiveram para o âmbito da visualidade nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil, e uma vez que Antunes encontra-se a elas vinculado em razão, sobretudo, do trabalho de edição e concepção gráfica, levaremos em conta as três imagens supracitadas para fazer breves comentários:

(a) em *Almanak 80* [editada por Antunes em parceria com os *designers* gráficos Beto Borges e Sérgio Papi]: vemos uma trama geométrica com efeitos ópticos (de movimento, velocidade e transformação) composta de listras horizontais, nas cores branca, azul e preta, que, intercaladas, fazem emergir o número oitenta, propósito este revelador de uma estratégia metavisual capaz de abarcar, a um só tempo, o nome da obra e o espírito de agitação da época em causa;

(b) em *Kataloki* (Almanak 81) [editada por Antunes em parceria com Sérgio Papi e o artista plástico Nuno Ramos]: o título escrito na cor branca sobre um fundo preto, de baixo para cima e com inspiração oriental, sugere conexão fônica com a forma “catalogue”, imperativo verbal de catalogar. No entanto, afigurando-se de maneira subdividida, afere-se que a forma “kata”, em dado contexto das artes marciais, indica a “luta contra o inimigo imaginário que ataca de todos os lados e de todas as maneiras possíveis, utilizada como preparação e treinamento dos praticantes”⁴⁹ (SALVINO, 2000, p. 62) e, enquanto radical grego, indica “contra”, “no fundo” e “embaixo” (tal qual a localização de “kata” no plano Ilust. 41) (HOUAISS, 2001). Já a forma “loki” corresponde na mitologia nórdica ao deus do fogo, da trapaça e da travessura. Uma figura traiçoeira, símbolo da maldade, que pode *assumir muitas formas*⁵⁰. Em cotejo com o *layout*, os caracteres utilizados na inscrição caligráfica do nome *Kataloki* assumem ares de ideogramas que, por sua vez, parecem estar metamorfoseados em caratecas, exercitando seus *katás* ou talvez mesmo se preparando para lutar contra alguma força adversária – nada impossível de ser pensado para a época, que ainda vivia à sombra dos efeitos da ditadura brasileira;

(c) em *Atlas* (Almanak 88) [uma publicação sofisticada e copatrocinada pela Warner, gravadora dos Titãs na época]: a capa traz um fundo vermelho sobre o qual cartas geográficas formam círculos e semicírculos na cor branca e sobrepostos. Além de Antunes, a obra conta ainda com trabalhos gráfico-visuais de artistas como Paulo Leminski, Tunga, Helio Oiticica,

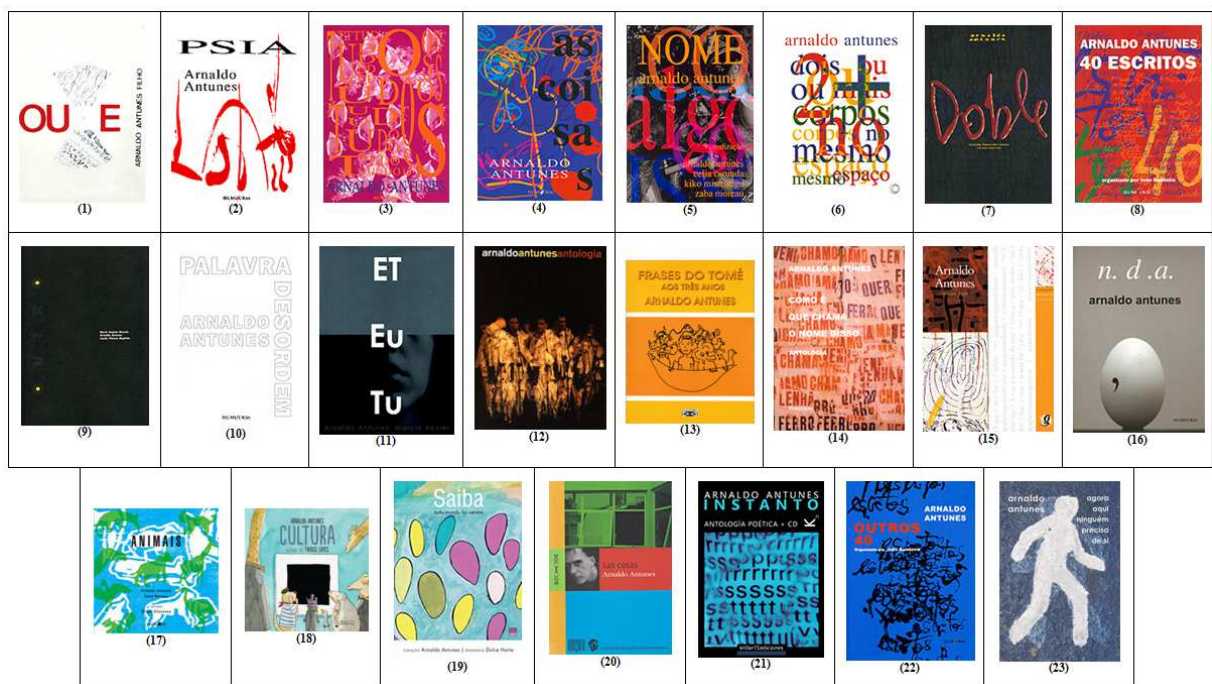
⁴⁹ Romulo Valle Salvino, no livro *Catatau: as meditações da incerteza*, sobre Paulo Leminski, traz dois exemplos da forma “catá” a partir da referida obra de Leminski: “Sublimo, preparo: dirijo os catás alquímicos” e “Não perder movimento? Inventem catás, sequazes” (LEMINSKI apud SALVINO, 2000, p. 62).

⁵⁰ Para efeito de nota, vale uma rápida digressão: talvez seja em relação à ideia de *assumir muitas formas* que o título do primeiro álbum solo do músico Arnaldo Baptista, *Loki*? (lançado em 1974, após o término da banda *Os Mutantes*), esteja se reportando.

Walter Silveira, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos (este último participando com o trabalho “Primeiro estudo para o viva vaia 1972”)⁵¹.

Indo com maior fôlego das revistas para os livros, destacam-se as obras autorais que começaram a vir a público também no início da década de 1980.

A fim de trazer aos olhos um pouco das realizações empreendidas pelo poeta nesse espaço poético-conceitual, onde até o presente já se contabilizam vinte e três publicações⁵², vejamos, a seguir, as imagens de capa desses trabalhos, bem como notas e breves comentários a respeito de alguns deles:



Ilust. 43. Livros de Arnaldo Antunes (de 1983 a 2015).

Ou E (n. 1, Ilust. 43) é o primeiro livro de Arnaldo e corresponde a uma produção artesanal, feita por ele mesmo, contendo 29 poemas. Lançado em 1983 e com edição já esgotada, encontramos no ensaio “Cine-letra: OU/E”, de Nuno Ramos, referências de que o material fora concebido em formato de caixa em cuja tampa há duas zonas vazadas por onde se pode movimentar um círculo giratório e visualizar as composições. Sobre a tipologia dos poemas, Ramos descreve: “são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Höelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com

⁵¹ A imagem do esboço de “Viva vaia” está disponível em: <<http://www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?ID=68363&ctd=85&tot=91&tipo=&dia=&pesq=>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

⁵² No conjunto que segue, inclui-se ainda a publicação *Babilaques: alguns cristais clivados* (2008), na qual Arnaldo Antunes, ao lado de nomes como Waly Salomão e Antonio Cicero, Armando Freitas Filho, comparece com o ensaio “Interfaces da linguagem poética”.

respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema” (RAMOS, 1984). O título consiste na associação de duas conjunções de finalidades distintas: “ou”, uma *alternativa*, pode indicar alternância, exclusão, dúvida ou incerteza, e “e”, uma *aditiva*, implica conexão ou adição. É já no começo de suas publicações que se faz notar um interesse para que instâncias adversas coabitem o mesmo espaço.

A interjeição “psiu”, uma palavra invariável, ganha sua contraparte de gênero gramatical oposto, que, substantivada, dá nome ao segundo e um dos mais interessantes livros de Antunes, *Psia* (n. 2, Ilust. 43). Nele, por exemplo, encontra-se a versão gráfico-visual de “O que” – uma composição divertida e mais conhecida no âmbito musical pela voz dos Titãs:



Ilust. 44. “O que”

Na orelha, temos: “Psia é feminino de psiu; que serve para chamar a atenção de alguém, ou para pedir silêncio. Eu berro as palavras no microfone da mesma maneira com que as desenho, com cuidado, na página. Para transformá-las em coisas, em vez de substituírem as coisas [...]” (ANTUNES, 1998, s/p.). Tomando como exemplo o terceiro poema de *Psia* – “Olho o olho do outro, / penso o que ela pensa. / Voltar a mim é a minha diferença [...]” (ANTUNES, 1998, s/p.), Maurício Stycer comenta haver no livro “uma espécie de reconhecimento e prestação de contas de Arnaldo com todas as fontes que lapidaram seu percurso poético: Oswald de Andrade, José Paulo Paes, o haicai, Paulo Leminski, a poesia concreta e Chacal” (STYCER, 1986)⁵³. Esta impressão é reconhecida pelo próprio Antunes, porém, com algumas ressalvas: “meu livro [*Psia*] tem isso, uma sintonia com diversas coisas, mas sem se filiar a nenhum movimento. A cultura convive hoje com diferenças, a novidade

⁵³ Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=1&texto=47>. Acesso em: 22 jun. 2015.

aponta para muitos lados. Não acredito numa crença estética dirigida ao futuro num sentido unívoco” (ANTUNES, 1987)⁵⁴.

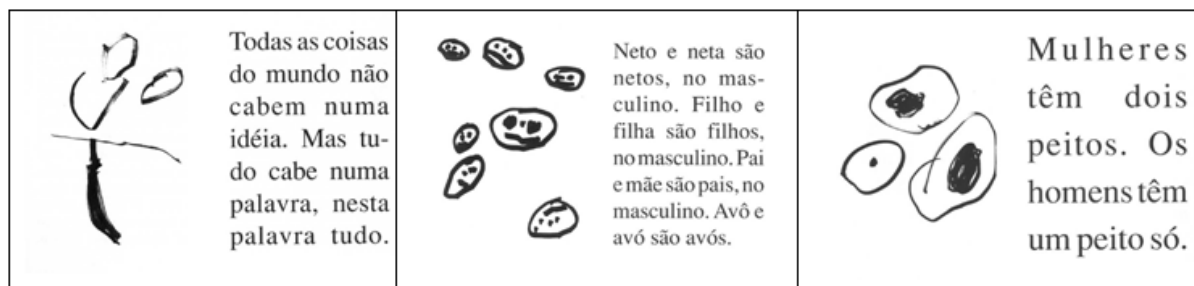
Em *Tudos* (n. 3, Ilust. 43), Gardel assinala que a semiose encontra-se realizada em sua total completude – “máquina de desconstruir o mundo e tecer poemas. Permitindo que tudo esbarre em tudo” (GARDEL, 2000, p. 119) – e, após, comenta sobre a figura de um filhote de pássaro, de bico aberto parecendo gorjear e esperar por alimento, replicada na capa, orelhas e quarta capa da edição:

Essa imagem pode ser lida como uma metáfora da reciclagem contemporânea do excesso de informações transnacionais e interdiscursivas que a obra realiza, não mais apenas a antropofagia modernista, o desejo de devorar o melhor do outro para construir uma identidade própria, mas o tênue contorno identitário mutante e reordenável contemporâneo, alimentado por uma mescla seletiva multitemporal e desterritorializada das vozes do mundo. Fome de todos os todos, todos os mundos, discursivos, culturais, científicos, de todas as formas de vida. As antigas totalidades especializadas e unidades-coisas se misturam com o líquido digestivo da mãe criação e alimentam, híbridas, os poemas do livro (GARDEL, 2004, p. 119-120).

Na economia criativa decorrente dessa mescla seletiva de vozes do mundo (que, aos poucos, vai imprimindo contornos prismáticos e cambiantes à obra do poeta), destacam-se recursos estéticos de caráter verbal, visual e vocal presentes nas várias tipologias textuais de *Tudos*: ritmos e repetições em versos livres e metrificados distribuem-se junto a registros tipográficos, caligráficos e caligrâmicos perfazendo um todo de múltiplas construções.

Na síntese de Gardel, em *As coisas* (n. 4, Ilust. 43), o poeta desentranha didaticamente “poesia do óbvio, do banal, em frases em sua maioria sentenciosas e explicativas, num resgate do sentido puro e da inocência construtiva” (2004, p. 124). A essa atmosfera, acrescentam-se elementos que Arnaldo adiciona a partir de sua experiência enquanto pai: todos os poemas são antecedidos de ilustrações feitas por sua filha, Rosa Moreau Antunes, que à época tinha apenas 3 anos de idade. Na mesma linha está o livro *Frases do Tomé aos três anos* (n. 13, Ilust. 43), que Arnaldo editou a partir de frases de seu filho. Em *As coisas*, retomando, o traçado dos desenhos remete aos primeiros rabiscos da infância que, por seus aspectos, se alinham ao plano discursivo, na medida em que este lida com fatos e coisas do mundo como se fossem recém-descobertos sob o olhar de uma lógica infantil:

⁵⁴ Entrevista concedida ao jornalista Luiz Carlos Mansur, do *Jornal do Brasil*. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=31>. Acesso em: 22 jun. 2015.



Ilust. 45. “Tudo”, “Os avós” e “Os peitos”⁵⁵

Em meio aos textos com associações lúdicas e inusitadas que marcam *As coisas* e suas explicações, vale destacar “Os avós” (no centro, Ilust. 45). A composição compara cada um dos quatro primeiros graus de filiação de uma cadeia genealógica à respectiva designação gramatical substantiva que o classifica. O argumento parte dos descendentes “neto e neta”, que são netos, no masculino, para encontrar na origem da cadeia hereditária os avós, que no plural do caso são grafados como avós. Esse detalhe que traz a modificação do timbre de uma vogal (metafonia) causa surpresa e estranhamento devido à quebra da prevalência do gênero masculino identificada nos enunciados anteriores. Do vocábulo-chave “avós” ainda se pode extrair, por equivocidade, “a voz”. Ainda que não apareça inscrita como tal, a forma “a voz” poderia apontar para uma outra fonte de ensinamentos e explicações complementar à que se faz a partir das coisas óbvias do cotidiano: a voz dos avós. Estes são costumeiramente considerados importantes referentes nos processos tradicionais de transmissão de conhecimento em um núcleo familiar.

Já *Nome* (n. 5, Ilust. 43) é um projeto multimídia que abarca vídeo, livro e CD, e foi lançado por Arnaldo após sua saída dos Titãs. Na entrevista “Dentro da placenta do planeta azulzinho”, que concedeu a Marco Aurélio Fiochi para o site do Itaú Cultural, Arnaldo diz o que pretendeu com esse trabalho:

Explorei a simultaneidade que se tem ao ler uma palavra em movimento e ao mesmo tempo ao escutar outra palavra, ao atritar as duas vias de recepção verbal. Estava muito seduzido pela inserção de movimento na escrita. Pude usar todos os recursos gráficos que aprendera em artes-finais de livros ou na poesia visual e ainda inserir movimento, a dimensão do tempo. A escrita tende para a música pelo fato de ocorrer não só no espaço, mas também no tempo. Depois de *Nome*, continuei a fazer música, livros, performances, intervenções, exposições. Muitas vezes essas coisas se encontravam, e se alimentavam umas das outras (ANTUNES, 2007)⁵⁶.

⁵⁵ Poemas de *As coisas* (ANTUNES, 1998, p. 24, 28 e 30).

⁵⁶ Disponível em <<http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/dentro-da-placenta-do-planeta-azulzinho/>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

Ampliando a abordagem feita sobre este poema na pesquisa *Um enlace de três* (SALOMÃO, 2011), observamos que, no primeiro círculo, os verbos “gerar” e “regenerar” contêm, respectivamente, ideias de (a) “dar existência ou origem a; fazer nascer ou nascer; procriar, germinar” e (b) “gerar ou produzir novamente; formar(-se) de novo”, ao passo que as outras duas formas intercaladas, “degenera” e “já era”, indicam (c) “não sair à casta ou à raça” e (d) algo ou alguém que “não é mais aceito ou não está mais na moda, ou para dizer que cessou de existir” (Cf. HOUAISS, 2001), implicando estes últimos noções de transformação, declínio e desuso. No segundo círculo, a palavra “zera”, repetida seis vezes, acentua o discurso de liquidação, dissolução e aniquilamento.

Em ambos os círculos, os enunciados determinam uma orientação de leitura em sentido horário, sugerindo certa relação entre o tempo que passa e o processo de mudança no estado ou condição de algo. Ao incluirmos o fato de a partícula “gen-” (presente em três dos quatro verbos, à esquerda) abarcar noções de “família, raça, raiz, tronco, origem e sangue”, clarifica-se em “Gera” (Ilust. 47) a presença de um discurso que admite uma certa condição de degradação da espécie humana e a sua possível destruição. No sentido deste raciocínio, seria coerente dizer que “gera” e “zera” confluem para uma noção de efemeridade que subjaz à nossa própria existência, visto que as engrenagens verbo-visuais da qual fazem parte movimentam forças integrantes de um mesmo processo de criação. Ademais, levando-se em conta o *layout* das formas circulares, poderíamos dizer que “Gera” insinua-se ainda como um caligrama passível de ilustrar a expressão “zero a zero”, trazendo à baila uma noção de embate/empate ou senão mesmo a não existência de vencedor para o jogo estabelecido entre nascimento e morte.

Uma vez que buscamos extrair de “Gera” uma análise de cunho genético-existencial, partiremos para algumas considerações sobre o livro *n.d.a.* (n. 16, Ilust. 43), que traz, entre outros textos, o poema “Cromossomos” – mote da presente pesquisa. Apesar de não procedermos com mais análises a respeito dos demais livros, à medida que se fizer necessário, faremos breves menções ao conteúdo dos mesmos.

No entanto, no que diz respeito à fatura plástico-visual e *design* dessas publicações impressas, desde já certificamos, à luz de Gardel, que Arnaldo “trabalha com livros-conceito, CDs-conceito, que se configuram como uma proposta, um projeto de ideias que atravessa e organiza, por contaminação lógica ou poética, cada parte da obra” (GARDEL, 2004, p. 117).

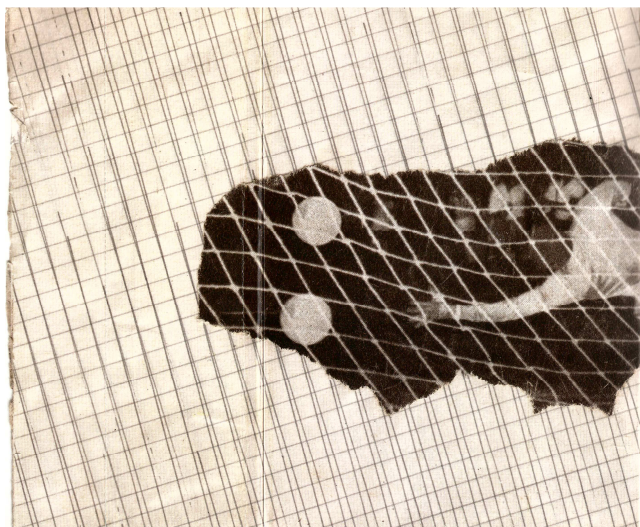
Ideia semelhante também é ressaltada em trecho da pesquisa de Márcia Plana Souza Lopes, intitulada *Palavra, voz, e imagem: a poética de Arnaldo Antunes*:

O trabalho do poeta é consciente e sua obra é inesgotável e aberta. Em seus livros, as páginas não obedecem a uma sequência fixa, nem cumprem nenhuma regra cartesiana. Suas leis são próprias, estabelecem diversas possibilidades de leitura, desde que o leitor se disponha a utilizar simultaneamente as obras e/ou os poemas, dinamizando e multiplicando a essência poética (LOPES, 2007, p. 163-164).

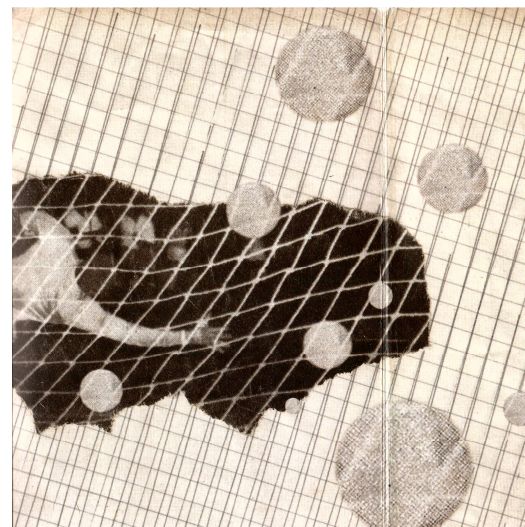
De alguma forma, podemos ponderar que é em diálogo com essa perspectiva de *livro-conceito*, assim como com elementos da noção de *obra aberta*, que o livro *n.d.a.* se organiza.

A obra *n.d.a.* será mais bem estudada no capítulo seguinte, mas isso não nos impede de sobre ela antecipar algumas considerações. A sigla que dá título ao livro, por exemplo, reporta-se, entre outras coisas, à expressão “nenhuma das alternativas”, que historicamente era utilizada em exames de múltipla escolha, cujas alternativas são, quase sempre, ambíguas e parecidas umas com as outras, podendo confundir aquele que está sendo testado. Logo abaixo da sigla-título, lemos o nome do autor, Arnaldo Antunes, e sob este onomástico um ovo com uma vírgula em seu centro. Esta imagem, por sua vez, encontra-se refletida na quarta capa, com o detalhe de haver um ponto negro em substituição à vírgula. Na primeira orelha, observa-se uma sequência vertical de cinco pequenos quadrados justapostos representando as cinco alternativas pelas quais se pode optar, estando, porém, apenas a última assinalada. A esta parte da orelha é anexado um marcador de livros que traz um texto de quatro versos dispostos na vertical, cujos sentidos de leitura dos enunciados intercalam-se, de baixo a cima e de cima a baixo, espelhados entre si. Na segunda orelha, tem-se uma nova sequência de lacunas, agora sem enunciados, mas com todas as alternativas marcadas.

Após essas breves notas, e como se a partir de agora dispuséssemos do livro em mãos pronto para ser manuseado, atentemo-nos, por ora, às superfícies internas, verso da capa e quarta capa. Desdobrando-se as orelhas, vemos duas ilustrações, localizadas, respectivamente, no verso da capa e quarta capa (Ilust. 48 e Ilust. 49) resultantes de um processo de colagem: sobre uma quadrícula de losangos desenhados a lápis, superpõe-se um fragmento fotográfico desfocado, de acabamento pouco refinado, no qual se flagra o momento em que um jogador, curiosamente sem rosto, projeta-se para o lance. Ao fundo, algumas poucas pessoas sentadas assistem ao evento. Acompanhemos os *flashes* dessa partida:



Ilust. 48. Verso da capa de *n.d.a.*



Ilust. 49. Verso da quarta capa de *n.d.a.*

Comparando as imagens, fica evidente o jogo especular que há entre elas e, ao mesmo tempo, se tornam óbvias as suas diferenças: a rede por trás do jogador confunde-se com a trama de losangos disposta ao fundo; na imagem da esquerda (Ilust. 48), duas bolas dispõem-se em suspenso no instante do salto e singularizam o acaso do registro fotográfico; na da direita (Ilust. 49), não duas, mas várias bolas ultrapassam os limites do recorte pictórico, vazam a rede da trama reticulada e avançam sobre a malha de losangos desenhados.

Nesse conjunto de índices auferidos, duplos e contrapartes encontram-se isomorficamente justificando ambiguidades e equívocos. Além disso, temos que o jogo – onde “combate, sorte, simulacro ou vertigem” são forças presentes – “é por si só um universo, no qual, através de oportunidades e riscos, cada qual precisa achar o seu lugar” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 518). E, conforme vemos, não há muita alternativa para o jogador dessa partida: a escolha de qualquer bola a ser defendida implicará igualmente a não captura de outras.

Na concepção gráfica de *n.d.a.*, as partes externas – comumente destinadas a comentários acerca de uma obra, resumo de conteúdo e dados do autor – convertem-se em espaços de ressignificação que apresentam não exatamente dados biográficos sobre aquele que escreve. Em vez disso, vemos – semelhante à proposta editorial aplicada ao livro *Verso, reverso, controverso*, de Augusto de Campos (Ilust. 11) – situações gráficas que projetam índices da instância do poeta a temas ligados à alteridade (o “eu” e “outro”), à hereditariedade (DNA) e à heterogeneidade (diferentes alternativas).

Mais ainda, talvez não seja à toa a coincidência, de ordem gráfico-visual, que se manifesta entre os grafemas **N**, **D**, e **A**, emparelhados e destacados sob forma de acrograma, na parte superior da capa, e os que compõem o nome do autor. Com base na publicação impressa, a trinca *n.d.a.* que a nomeia comparece em (a) **A-r-N-A-l-D-o A-N-t-u-N-e-s**, (b) no título da primeira série de poemas **N.D.A.** (ANTUNES, 2010, p. 11), (c) no título da terceira **NADA De DNA** (ANTUNES, 2010, p. 163) e (d) nos títulos dos poemas “n.d.a.” (ANTUNES, 2010, p. 14-17) e “dna” (ANTUNES, 2010, p. 169).

Ao que parece, Arnaldo joga com seu nome de autor, visto que este se afigura intermediando um signo de nascimento (ou de origem, causa primeira, germe, célula-ovo) e um título cujos grafemas derivam de seu nome próprio. O título do livro associado a imagens, formas e ao nome do autor estabelece um jogo de relações especulares que tendem a se propagar sobre títulos de séries, títulos e temas de poemas, registros fotográficos e desenhos que compõem o conjunto.

Considerando a sigla *n.d.a.*, podemos depreender que nenhuma das alternativas (n.d.a.) está – e, ao mesmo tempo, não está – disponível através do nome do autor. Por sua vez, temos margem para pensar, via paronomásia (ou “jogo da escrita”), a marca do escritor, em espaço ficcional, através do paradoxo *presença da ausência*. Na medida do possível, continuaremos a sinalizar alguns desses modos de atuação aplicados à dimensão do signo poético que, aos poucos, tendem a particularizar a obra de Antunes em meio às experiências poéticas de seus contemporâneos.

No ensaio “Autoria, suporte e leitura na poesia de Arnaldo Antunes: esboço de análise”, Antônio Fernandes Júnior analisa algumas estratégias compositivas recorrentes na obra do ex-Titã, chamando a atenção para o uso de suportes associado a apropriações, deslocamentos e corte de textos, a saber:

O procedimento de escritura da obra de Arnaldo Antunes caracteriza-se por um trabalho constante de escrita e reescrita de seus textos, bem como a utilização de diferentes suportes para publicação e circulação dos mesmos. Ao republicar um texto de um suporte para outro, o poeta altera a versão anterior (recorta, ilustra etc.), oferecendo uma outra leitura para o texto que, também, torna-se outro. Nesse movimento de leitura interno à própria obra, Antunes coloca seus textos em constante diálogo, resultado de diferentes olhares do autor sobre sua própria obra (gesto de interpretação), compromisso com diferentes posições do sujeito (FERNANDES JÚNIOR, 2005, p. 39).

Com base no que vimos abordando, cumpre destacar que os resultados alcançados mediante as intervenções artísticas sobre o objeto tendem a dar uma roupagem diferenciada à matéria textual. Comparecendo quase sempre transitando entre diferentes mídias, a dimensão da palavra é evocada a favor de deslocamentos de significantes, rearticulação de formas e de sentidos, redimensionamento de leis e oscilações de seus conceitos.

Por vezes, tudo tende a se organizar em benefício de devolver à poesia, citando Antunes, *os laços mais íntimos entre os signos e as coisas por eles designadas*.

No ensaio “Arnaldo Antunes: os multimeios de uma poética”, Aguinaldo José Gonçalves comenta o que a poesia do início do século XXI tem a ver com a poética de Antunes:

[...] ao escolher um poeta que sirva de paradigma da poesia de um país, nosso olhar deve estar aberto como a magnólia, mas ao mesmo tempo longo, muito longo e oblíquo para que possa, côncava e convexamente, deslindar, nessas poucas linhas, suas nervuras e seus procedimentos de estilo. Nestes movimentos inventivos do século XXI, depois de ter atravessado todos os mecanismos composicionais da modernidade, e que tantos métodos e caminhos críticos anunciaram a morte da poesia, sua sobrevivência só poderia se dar de maneira prismática, dialógica, multifacetada de meios plurais e suportes simultâneos, icônica, diagramática e tensa pelos recursos gráficos que geram universos de sentidos sugestivos e espessura semântica semi-definida/semi-enigmática, pactuada com os meios de informatização que lhe possam auxiliar na ampliação de seus limites. Esses modos de se realizar pela forma fazem da poesia de Arnaldo Antunes singularíssima não apenas no Brasil mas no mundo. (GONÇALVES, 2002).

À luz dessas considerações, e levando em conta todos os recursos compositivos postos em funcionamento aliados a uma diversificada gama de soluções gráfico-formais identificadas de seus múltiplos projetos, somos induzidos a compreender a obra de Antunes como uma referência “singular” que dificilmente será encontrada no repertório individual de seus pares contemporâneos. Embora de muito bem distante, a obra de Arnaldo se insinua como legítima representante contemporânea de uma produção que é *trezentos, trezentos e cinquenta*, como um dia disse de si o também múltiplo Mário de Andrade. A diferença é que, no final do poema de Mário, há um abrigo.

Por ora, fornecemos uma perspectiva de reflexão a respeito de algumas linhas de força que tendem a compor uma assinatura autoral, de forte inclinação verbivocovisual, para o diversificado conjunto de formas poéticas que integram a obra arnaldiana. Contudo, se elas ainda não são suficientes para situar o repertório de Antunes enquanto um espaço múltiplo,

plural – aglutinador de atitudes, processos e recursos retrabalhados não só a partir das linhas inventivas delineadas pelo concretismo, mas igualmente reciclados de outros autores e fontes distribuídos ao longo da história e igualmente responsáveis por lapidar seu percurso poético –, ao menos continuam a nos provocar e conduzir a experiências ímpares de sua *máquina lúdica*.

Este fincomeço, para lembrar Haroldo de Campos, abre caminho para o capítulo seguinte, no qual discutiremos com maior propriedade algumas composições do livro *n.d.a.*, dando particular atenção às noções de “cromossomos”, “gene” e “DNA”. Adiante, o poema “The and” (ANTUNES, 2003, p. 47), do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, nos serve de ponte para alcançarmos tal território.



Ilust. 50. “The and”

Considerando os aspectos fisiognômicos da tipografia empregada em seu *layout* (limpa, arredondada e sem serifas, provavelmente da mesma família da fonte *Futura bold*) e a sintética organização de seus componentes, o poema nos permite estabelecer recombinações com seus grafemas e, com isso, redimensionar o campo semântico ofertado por seus significantes. De seu arranjo gráfico-visual, podemos extrair, com certa prudência, alguns vocábulos sob a forma de anagrama, sendo que boa parte deles se vincula à morfologia gramatical da língua inglesa. Vejamos: (a) os artigos THE (o, a, os, as) e A/AN (um, uma); (b) as conjunções AND (e, com) e THAN (comparativa: do que); (c) o advérbio THEN (então); e (d) o substantivo END (fim, final). Mas ainda é possível compor partes do corpo humano: (e) HEAD (cabeça) e (f) HAND (mão). Isso tudo sem contar o fálico “h” destacado

na imagem, que devido ao posicionamento de suas hastes/pernas sobre o “a” e o “n” do “and” tem a sua altura duplicada.

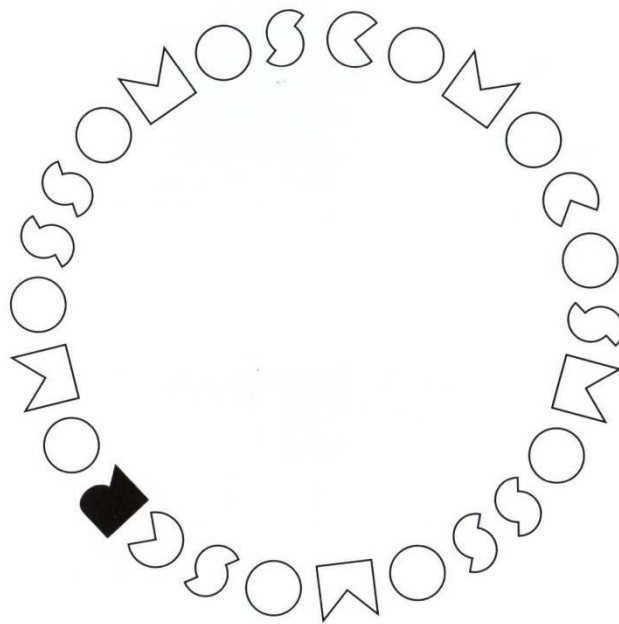
Após o jogo óptico-anagramático, observa-se que, no poema, ao mesmo tempo em que sua latência paronomástica faz reverberar a ideia de finalização de um processo, THE END (o fim) – cujo caráter inexorável, vincula-se à cessação completa e definitiva da vida humana, DEATH (morte) –, sua anatomia verbo-visual inscreve-se, de maneira inventiva, no campo semântico de continuidade: THE AND (o e).

E, assim, em razão de nosso interesse, é impossível não enxergar nas letras que compõem a palavra final – “and” – a forma espelhada DNA, sigla da molécula da vida.

5. O AQUI DO CORPO: genética e poesia à luz de alguns poemas de Antunes

5.1. A imagem do poema “Cromossomos”

O texto visual “cromossomos” (ANTUNES, 2010, p. 197) (Ilust. 51), de Arnaldo Antunes, integra a série cujo título instigante é “nada de dna”, presente no livro *n.d.a.*, de 2010. De anatomia circular, disposto centralizado sobre o branco da página, o poema constitui-se de 26 caracteres tipográficos, com tipos amplos, sem serifas, de *design* sóbrio e uniforme, semelhantes aos da fonte Baby Teeth, a mesma que serviu de base para Augusto de Campos confeccionar o poema “O pulsar” (1975). Com exceção apenas de um “R” preenchido em preto, a fisionomia das 25 letras restantes caracteriza-se por uma fina linha de contorno que delimita o formato de cada sinal gráfico. O *layout* adquire destaque devido ao acentuado equilíbrio geométrico de sua estrutura. O arranjo de suas unidades, então realçado por desenhos de traçado retilíneo e curvilíneo conciso, lembra algo como um protótipo de peças ocas, que, em certa medida, poderia funcionar como uma matriz de moldes tipográficos destinada à reprodução de caracteres similares.



Ilust. 51. “cromossomos”

Considerando-se o início da leitura como sendo o ponto mais alto da circunferência (que, visualmente, corresponde à região entre as letras S e C, localizada no topo do poema), assim como as relações de semelhança e singularidade entre os caracteres ocos e o “R” sólido, as sequências de microssignificantes contidos na estrutura circular compõem, de saída, ao menos dois enunciados mais longos: “COMO COSMOS SOMOS CROMOSSOMOS” e “COMO COSMOS SOMOS C[R]JOMO (S)SOMOS”.

Visando analisar mais de perto o poema “Cromossomos” (Ilust. 51), de Arnaldo Antunes, e levando-se em conta o máximo de aproveitamento de sua fatura gráfico-visual, mas sem perder de vista a potência da rede de macros e microssignificantes dispostos como que em rotação, na estrutura circular que se enuncia, torna-se necessário, de imediato, trazer à baila os principais pontos ligados ao contexto da biologia, em razão da carga semântica que tal composição abarca. Para tanto, buscaremos um aporte no campo das ciências genéticas, trazendo para nossa análise as notas mais significativas sobre os elementos cromossomos, genes e DNA. Em seguida, faremos um bloco de considerações a respeito da série “nada de dna” e do livro *n.d.a.*, incluindo a análise de alguns poemas.

5.2. Notas celulares: cromossomos, genes e DNA

O campo da citologia, ramo da biologia voltado para o estudo das células e dos componentes celulares, informa-nos que os cromossomos correspondem a filamentos condensados de DNA, estrutura em que os genes se encontram armazenados e arranjados em sequência linear. Localizado no núcleo de praticamente todas as células de um organismo vivo, o DNA – abreviação de **ácido desoxirribonucleico** – dispõe da singular capacidade de armazenar as informações genéticas de que um indivíduo precisa para transmitir aos seus descendentes. É valendo-se de energia e de outros recursos presentes na célula que o DNA – a informação em si – alcança a extraordinária façanha de se autoduplicar, afigurando-se, *grosso modo*, como elemento capaz de gerar uma cópia fiel de si mesmo.

Decifrada pelo norte-americano James Watson e pelo britânico Francis Crick, em artigo publicado na revista científica *Nature*, em 25 de abril de 1953⁵⁷, a estrutura em dupla hélice da molécula da DNA estabeleceu-se como um marco científico ao qual o conhecimento moderno dos estudos da genética humana e da evolução da vida encontra-se vinculado.

⁵⁷ O arquivo em PDF do artigo original pode ser consultado no site da revista *Nature*. Disponível em: <<http://www.nature.com/nature/dna50/watsoncrick.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2014.

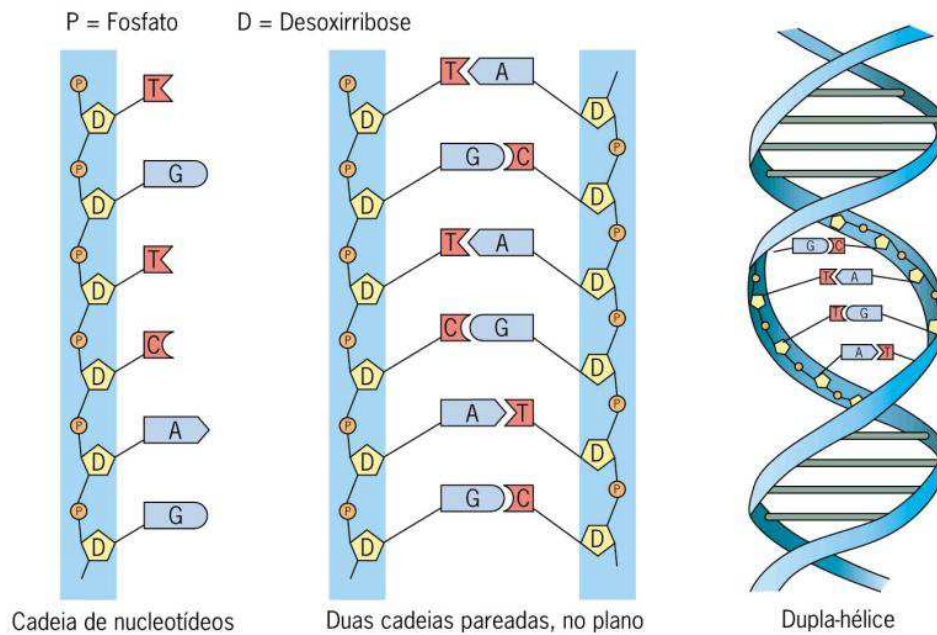
No livro *O DNA*, o editor de Ciência do jornal *Folha de São Paulo*, Marcelo Leite, esclarece que essa consagrada abreviação representa muito provavelmente a molécula mais famosa do mundo, cuja estrutura em dupla-hélice lembra uma escada de pintor retorcida. No quesito fama e popularidade, ela fica atrás apenas da fórmula do óxido de hidrogênio, representado como H₂O, substância que corresponde à água, uma das moléculas de maior abundância na superfície da Terra.

Não à toa, antes de abordar questões ligadas à genética e à biotecnologia, o jornalista chama a atenção também para o fato de que essa imagem de duas cadeias helicoidais utilizada como modelo para representar a *molécula da vida* tornou-se

[...] um ícone do final do século 20, sobretudo depois que o consórcio internacional Projeto Genoma Humano e a empresa norte-americana Celera *soletraram*, no ano 2000, a maioria dos *caracteres* químicos que constituem os quase 3 bilhões de degraus das longuíssimas cadeias de DNA nos 23 pares de cromossomos da espécie humana (LEITE, 2003, p. 8-9; destaques nossos).

Sua estrutura helicoidal em fita dupla (que, por analogia, equivale aos dois corrimãos da escada de pintor) é constituída em toda a sua extensão por cadeias de fosfato (**P**) e desoxirribose (**D**) (esta última, na bioquímica, corresponde a uma pentose de “açúcar simples”). Como pontes, os degraus que interligam os lados da escada são formados por um acoplamento determinado de duas bases nitrogenadas. De um total de apenas quatro bases disponíveis – Adenina, Timina, Citosina e Guanina, representadas pelas letras A, T, C e G –, cada degrau se forma a partir de uma relação de exclusividade entre pares de base: **A** só pode se ligar a **T** (e vice-versa), e **C** somente a **G** (e vice-versa).

O conjunto formado pela associação dessas três moléculas (fosfato, pentose e base nitrogenada) denomina-se **nucleotídeo** e seu modelo estrutural pode ser observado na imagem a seguir (Ilust. 52):



Ilust. 52. Cadeias de nucleotídeos⁵⁸.

Nessa relação de semelhança com uma arquitetura de barras emparelhadas, o DNA corresponde a uma longa escada composta por degraus cujos pisos, no caso, são A-T (ou T-A) e C-G (ou G-C). De outra parte, numa analogia mais pertinente com nossa pesquisa, o DNA equivale a um alfabeto formado por apenas quatro letras. A longa fita formada pelo emparelhamento dessas quatro letras constitui-se num “livro de receitas” com as instruções necessárias para a “fabricação” de um ser vivo.

Estudos relativos ao Genoma Humano informam que essa fita em espiral, isto é, a molécula em dupla-hélice que compõe o nosso DNA, se esticada, apresentaria um comprimento de quase dois metros⁵⁹. As diferentes possibilidades de combinação entre essas quatro letras, que alcançam a casa dos 3 bilhões por célula, produzem a variabilidade entre os seres vivos.

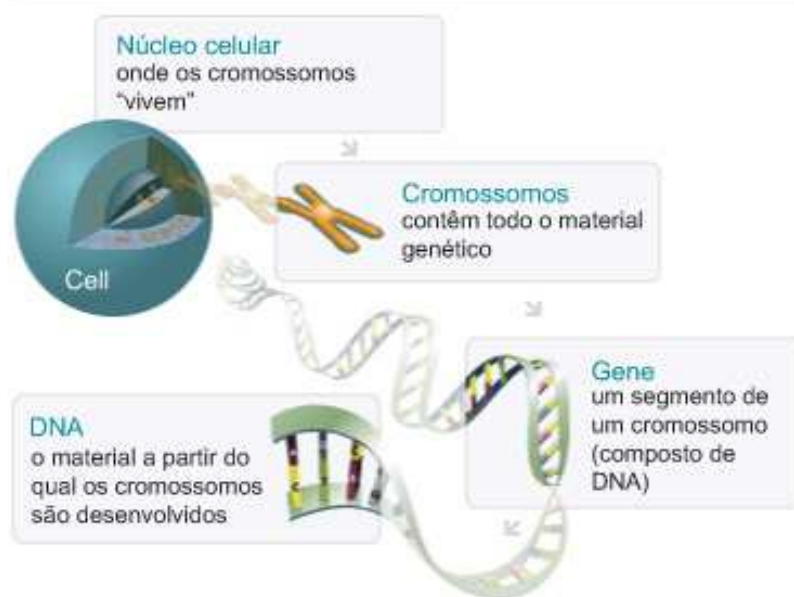
E para que um núcleo celular seja capaz de comportar toda a extensão de informações desse gigantesco arquivo, o DNA organiza-se de modo compactado em filamentos espiralados, feito carretéis. São essas estruturas de DNA, condensadas e enoveladas, que recebem o nome de **cromossomos**.

A seguir, vejamos dois esquemas ilustrativos.

No primeiro são representados o núcleo celular, os cromossomos, o gene e o DNA (Ilust. 53):

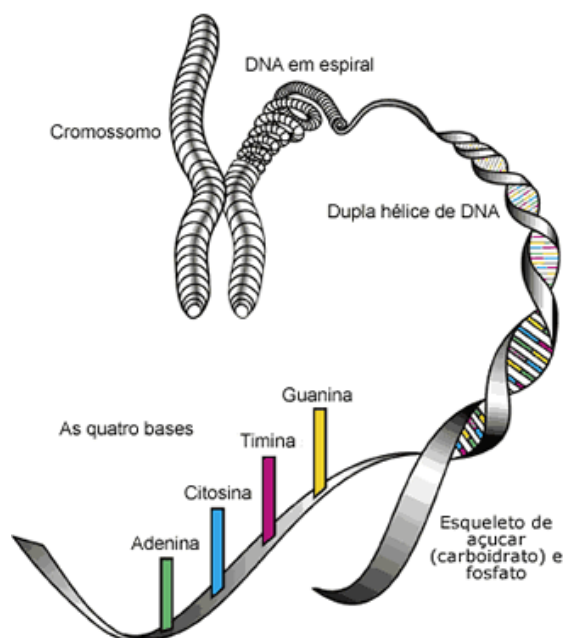
⁵⁸ Imagem disponível em: <<http://dna-em-foco.blogspot.com.br>>. Acesso em: 11 abr. 2014.

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.ghente.org/ciencia/genoma/celula.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2014.



Ilust. 53. Núcleo celular, cromossomos, gene e DNA⁶⁰

No segundo, as bases nitrogenadas e o enovelamento da dupla hélice formando um cromossomo (Ilust. 54):



Ilust. 54. Estrutura condensada de DNA⁶¹

⁶⁰ Imagem disponível em: <<http://www.gaucherparapacientes.com.br/pt-BR/patient/genetics.aspx>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

A **célula** é a unidade viva básica, estrutural e funcional do organismo. É nela que ocorre, em escala microscópica, todo um extraordinário e complexo sistema de organização, regulação e funcionamento de um ser vivo. Um órgão compõe-se de muitas células que interagem fisiologicamente e desempenham uma ou mais funções específicas. O corpo humano contém cerca de 100 trilhões de células.

No interior de cada célula existe um **núcleo**. Dentro de cada núcleo, encontram-se os **cromossomos**, local onde as cadeias de **DNA** estão como que empacotadas. Mas boa parte das funções da célula é realizada no **citoplasma**, que circunda o núcleo. Para que os genes do núcleo controlem as ações realizadas nesse entorno, entra em cena um outro tipo de ácido nucleico, o **RNA** (sigla de **ácido ribonucleico**), que irá intermediar esse processo. Formado e controlado pelo DNA, o RNA constitui-se por uma única cadeia de nucleotídeos (isto é, um só corrimão de escada, e não uma estrutura em dupla hélice). Além disso, o RNA pode variar de classe de acordo com a função que desempenha: *RNA mensageiro*, *RNA transportador* e *RNA ribossômico*⁶².

A célula humana contém 23 pares de cromossomos. Cada cromossomo abarca uma grande quantidade de **genes**. Os genes são formados por segmentos específicos de DNA⁶³, correspondendo à parte funcional da molécula da vida. Cada segmento de DNA codificável será formado por uma quantidade exclusiva de pares de bases hidrogenadas (A-T ou C-G) que, por sua vez, abarcará informações relativas à fabricação de uma determinada proteína que um organismo necessita produzir. Sob essa lógica de funcionamento, pode-se afirmar que os genes são responsáveis pelo que somos enquanto seres vivos, exercendo influência sobre as atividades de nossos órgãos. Cada gene é encarregado de definir uma característica singular da espécie, por exemplo: estatura, cor dos olhos, cor da pele, tipo de cabelo, tipo sanguíneo, tamanho dos dentes, tendência a certas doenças etc.

Mas o que chama bastante a atenção é o fato de todas essas instruções codificadoras dizerem respeito a uma parcela bem pequena do Genoma Humano, cerca de 2% apenas. A porção restante é vista por alguns estudiosos como meros agrupamentos de detritos aparentemente inúteis no que tange à codificação de proteínas, sendo por isso considerada

⁶¹ Disponível em: <<http://www.sobiologia.com.br/conteudos/Seresvivos/Ciencias/biogenoma.php>>. Acesso em: 11 abr. 2014.

⁶² Além de se diferenciar do DNA pelo fato de ter, em sua estrutura, uma cadeia simples (e não em dupla hélice) e por ter um açúcar ribose (e não desoxirribose), o RNA distingue-se ainda por apresentar uma base nitrogenada uracila no lugar de timina.

⁶³ Para mais detalhes, ver: GUYTON, Arthur C.; HALL, John E. *Tratado de Fisiologia Medica*. 11. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006, p. 11-42.

lixo genético. No entanto, pesquisas recentes têm demonstrado que, ao contrário, esses 98% de genes não codificáveis – também chamados de *junk DNA* (“DNA lixo”) – vinculam-se à parte que, na verdade, parece comandar os genes⁶⁴.

Esse tratamento sistemático no modo de lidar com tais questões se faz necessário para o âmbito deste estudo. Dada a profusão de compartimentos estruturais e as respectivas atividades que operam no funcionamento da maquinaria celular, nossa abordagem precisou adotar um enfoque mais científico, a fim de trazer à baila notas a respeito da anatomia, da função e das principais características que os cromossomos, o DNA e seus componentes mais próximos assumem no interior de uma célula. Para o cotejo com o poema de Arnaldo Antunes, pensamos ser suficiente o rol de referências elencadas até o presente – o que não nos impedirá, quando necessário, de fazer incursões no mesmo assunto.

5.3. Notas textuais: “nada de dna”, n.d.a. e outros componentes

A série “nada de dna”, que comporta o “cromossomos”, fora divulgada pela primeira vez em 2006, na autoantologia *Como é que chama o nome disso*, que reúne trabalhos produzidos ao longo de mais de duas décadas.

Todo o material nela publicado, inclusive a capa e a concepção gráfica do projeto, ficou a cargo de Arnaldo Antunes. Com texto de abertura do professor de língua e literatura grega Antonio Medina Rodrigues, o volume traz letras de música, uma entrevista concedida a Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik, caligrafias, ensaios, bibliografia, discografia e vários poemas dos 9 livros autorais do poeta, além da mencionada série de textos (até então, não divulgada), intitulada “nada de dna”.

O fato de a série “nada de dna” ser uma compilação de inéditos incorporada à autoantologia parece ter dado ao conjunto uma configuração, de certo modo, inusitada, de gesto atípico, quase *inclassificável*, posto que, na praxe, tal proposta de editorial não costuma agrupar textos que não tenham sido já apresentados. Este, talvez, seja um dos motivos que leva o título *Como é que chama o nome disso* a reverberar uma espécie de tom indagativo, parecendo jogar inventivamente com o conceito de tal modalidade de publicação.

Na mencionada entrevista, Francisco Bosco comenta, em relação à fatura estética da obra, que o conjunto “nada de dna” apresenta boa parte dos recursos que Arnaldo vem

⁶⁴ Com relação às novas descobertas sobre o funcionamento dos genes no corpo humano, vale observar como exemplo a matéria sobre os resultados de uma pesquisa desenvolvida na universidade de Yale, disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/ciencia/estudos-derrubam-teoria-do-dna-lixo-em-nova-organizacao-do-genoma-humano>>. Acesso em: 01 maio 2014.

utilizando ao longo de sua trajetória, como é o caso da presença de poemas visuais, poemas em prosa, poemas em verso, colagens e desenhos. E acrescenta:

O livro todo pratica uma espécie de negação da fixidez. Daquilo que o humano tem tido como determinações rígidas, e do quanto isso coagula a cultura, a poesia... E ao mesmo tempo tem os desenhos de mãos, que remetem a uma espécie de renitência do mais humano, que é o tátil, o artesanal. E de repente tem também poemas com uma sintaxe extremamente rica. [...] Eu fiquei completamente aturdido. Um livro cheio de relações internas, uma espécie de antologia dentro da antologia. [...] um livro completamente desassombrado, que usa tudo e afirma tudo, e a possibilidade de tudo usar e de tudo afirmar (In: ANTUNES, 2006, p. 376).

Após a autoantologia, seus próximos trabalhos autorais em mídia impressa foram reunidos no livro *n.d.a.*, lançado em 2010. A edição compõe-se de três seções:

a) “n. d. a.”, um conjunto de poemas e de fotografias de objetos que exploram a dimensão gráfico-visual do signo, por sua vez agrupados em uma seção de título homônimo ao livro;

b) “cartões postais”, uma sequência de registros fotográficos, com efeitos narrativos, composta de closes de placas, letreiros, logomarcas, anúncios, entre outros “flagras” de escritos urbanos; e

c) “nada de dna”, uma seleção de poemas que, conforme dissemos, é idêntica à que fora incorporada à autoantologia, mas que agora aparece em seção autônoma⁶⁵.

Na mesma entrevista que concedeu à trinca de estudiosos do universo literário-musical, Arnaldo Antunes diz que o título da série “nada de dna” foi retirado do final de um de seus textos poéticos, esclarecendo que há “três poemas no livro que tangenciam a linguagem científica. Um fala de ‘cromossomos’, outro de ‘gen’ e esse, de ‘dna’, o que é uma coincidência, mas acaba criando um contexto comum” (ANTUNES, 2006, p. 374).

Adiante, ele chama a atenção para o fato de a série “nada de dna” acionar, em princípio, uma negação da própria estrutura de que somos feitos e que, de alguma forma, também nos predestina, nos escolhe por antecipação. Também comenta a relação desse sintagma-título com a canção “Hereditário”, feita em parceria com os Titãs, a saber:

A cada parto / A cada luto / A cada perda / A cada lucro / O sol que dura / Só um dia / A cada dia / O sol diário / Contra o que for hereditário // Em cada

⁶⁵ Ainda que na coletânea a presença da série “Nada de DNA” possa assumir a forma de um suplemento (à maneira de um *bonus soundtrack*), em *N.D.A.*, as conexões que se estabelecem não só entre os títulos mas também entre a variedade formal de suas partes compõem igualmente um volume poético bastante autêntico.

mira / Em cada muro / Em cada fresta / Em cada furo / O sol que nasce / A cada dia / A cada aniversário / Contra o que for hereditário (ANTUNES, 2006, p. 243).

E, no parágrafo seguinte, declara que

Nada de DNA parece com isso. É como se afirmasse que a instantaneidade, o acaso, as manifestações do presente valem mais do que aquilo que você tem garantido como configuração orgânica. Claro que a gente é uma interação de tudo. A potencialidade do organismo se traduz e se completa no que você vive. Mas essa letra valoriza mais o lado da vida que se faz a cada dia, contra aquilo que se herda. E *Nada de DNA* parece estar dizendo isso também, mas ao mesmo tempo você tem ali um anagrama em que a palavra “dna” está dentro de “nada”, como se tivesse a sua estrutura genética gravada ali. O dna da palavra “dna” dentro da palavra “nada”... É quase um paradoxo em si (ANTUNES, 2006, p. 375).

Quando levamos em conta as imagens da capa de *n.d.a.* (um ovo com um ponto negro no meio) e da quarta capa (um ovo com uma vírgula também centralizada) – em alusão, respectivamente, ao óvulo e ao espermatozoide –, a rede de conexões com a instância científica se amplia ainda mais, contribuindo para reforçar o tema da hereditariedade. Cabe lembrar que, ao lado dessas duas representações, os três poemas citados incorporam títulos extraídos de componentes que estão diretamente vinculados a processos biológicos realizados no interior das células de um ser vivo. É em virtude do funcionamento desses componentes que a transmissão de caracteres de uma geração para outra se propaga.

Ao operarmos um rápido cotejo dos elementos científicos em pauta com as nuances da fatura poético-temática evocadas pela obra *n.d.a.*, podemos assinalar que:

a) O termo “cromossomos”, que corresponde a uma extensa sequência de DNA contendo vários genes, nomeia um poema de caráter circular, objeto deste estudo, e, por seu turno, encontra-se presente na série “nada de dna”, em cujo título se anuncia, de início, uma recusa à própria estrutura de que somos feitos;

b) A palavra “nada” carrega em sua etimologia a acepção *res nata*, em latim tardio, que significa “coisa nascida”, diferentemente do latim clássico que indica “segundo a circunstância”. Ao mesmo tempo em que se instala um paradoxo na expressão “nada de dna” (dentro de NaDA há um DNA), ele, em parte, deixa de existir na medida em que se pode ler a expressão como equivalente a “coisa nascida” de DNA;

c) O vocábulo “gen”, título de mais uma composição com tema na hereditariedade, é um termo presente na etimologia de “gene”: elemento responsável pelo *fenótipo*, isto é, pelo

conjunto de traços distintivos aparentes e observáveis de um organismo, em razão de processos biológicos resultantes da transmissão de caracteres entre gerações;

d) A alusão à clássica molécula de DNA, identificada a partir do recurso anagramático, é sugerida pela sigla-título *n.d.a.*;

e) Os grafemas que compõem o título da edição, o título de duas (das três) seções e o título de alguns poemas nelas inseridos estabelecem um jogo de conexões com o nome do autor, conforme já vimos.

Essas evidências abrem caminho para, pelo menos, dois campos de abordagens.

O primeiro deles tende a constituir laços com questões ligadas à autoria, ao nome próprio e à instância do autor. Quem assina *n.d.a.* – livro que contém as séries “n.d.a” e “nada de dna”, bem como os poemas “n.d.a.” e “dna” – é um poeta cujo nome próprio – **ARNALDO ANTUNES** – abarca nada menos do que todos os caracteres das partes mencionadas. Isso tudo sem contar a molécula de DNA no interior das células, assim como o arauto RNA, o *mensageiro* a serviço dos genes.

Ao mesmo tempo em que o poeta atenua sua condição biológico-hereditária, os grafemas formadores do seu nome denunciam haver ocorrência de uma operação de transmissão de caracteres da sua figura de poeta (o criador) para sua obra (a criatura) – evocando-se, nessa trama, um procedimento correlato ao funcionamento dos genes no organismo.

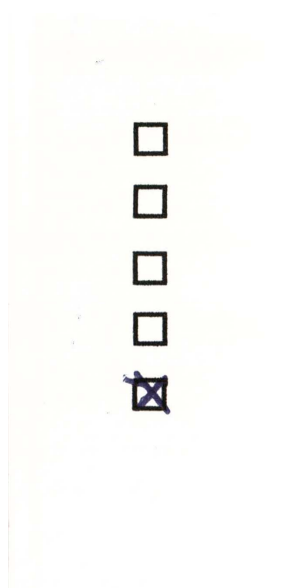
O segundo está ligado não só à questão da evidente recusa de um sujeito à sua genealogia, embora, com ela, interaja. A premissa do mecanismo de negação de uma herança admite-nos pensar, por exemplo:

- até que ponto a tradição de poesia visual (sobretudo, a dos poetas concretos) influenciou/influencia a obra de Arnaldo Antunes;
- como se dá o diálogo com seus antecessores;
- que características herdadas do *DNA da poesia visual* de seus precursores se mantiveram enquanto aspectos formal, temático e midiático na obra de Arnaldo Antunes; e
- quais são os pontos de singularidade que a obra de Arnaldo Antunes apresenta.

No que concerne à latência e à versatilidade do signo linguístico associadas a estratégias intertextuais, gráficas e compositivas da publicação, temos que a sigla-título *n.d.a.* diz respeito a uma expressão recorrente em métodos de avaliação de ensino que visam medir o conhecimento por meio de testes com questões de múltipla escolha. Cada questão contém

cinco alternativas, dentre as quais a última opção de resposta é a que traz a sigla N.D.A., indicando que “nenhuma das alternativas” anteriores estão corretas. Pela lógica do raciocínio, quando nenhuma das alternativas está correta é que está correta a opção n.d.a.

Reportando-se a tal procedimento, observa-se que o projeto gráfico e a diagramação escolhida para o texto impresso nas orelhas e no marcador de páginas de *n.d.a.* tendem a ressignificar, de maneira inventiva, as alternativas daquele modelo de múltipla escolha, já a partir do suporte livro:



Ilust. 55. Detalhe da orelha da capa e do marcador de páginas de *n.d.a.*

**É NENHUMA DAS ALTERNATIVAS
A ÚLTIMA ALTERNATIVA
É UMA ALTERNATIVA
NENHUMA DAS ALTERNATIVAS**



Ilust. 56. Detalhe da orelha da quarta capa de *n.d.a.*

Anexos à orelha da capa de *n.d.a.* (Ilust. 55), numa parte destacável para ser utilizada como marcador de páginas, quatro versos dispostos na vertical criam um jogo de decifração a partir de suas respectivas proposições: ao se intercalarem em direções invertidas de leitura – combinando as ideias de (a) nenhuma das alternativas ser uma alternativa e (b) a de a última alternativa ser, ao mesmo tempo, nenhuma das alternativas anteriores –, os enunciados embaralham os sentidos do que se lê, multiplicando e dificultando a escolha, que, contudo, é indicada na última lacuna. Já na orelha da quarta capa (

Ilust. 56), as cinco alternativas encontram-se marcadas, sugerindo, em contrapartida, a importância de todas as opções.

De alguma maneira, a combinação entre o *layout* do livro *n.d.a.* e suas soluções gráficas contribuem, na prática, para a concretização de um modo de “negação da fixidez” e

de rejeição a “determinações rígidas” da forma e da produção linear do pensamento – tais quais as impressões levantadas por Francisco Bosco (2006), na entrevista.

De mais a mais, não custa lembrar: “n.d.a.” é também o título de um longo poema que integra a seção homônima “n.d.a.”, por sua vez presente no livro *n.d.a.*, cujo autor é ArNalDo Antunes. A redundância causada pela repetição da trinca de grafemas N-D-A – para não dizer de um feminino de gerúndio⁶⁶ – não se faz, aqui, à toa. Ao contrário, tal insistência serve, sobretudo, para ilustrar a presença de um profícuo jogo de citações e sentidos que, a todo instante, tende a se estabelecer entre homônimos, ambiguidades, anagramas⁶⁷, paronomásias, versões, intertextualidades e diferentes paradoxos que se contaminam e se difundem, especificamente, ao longo do livro em estudo. A propósito, cumpre registrar que a palavra Arnaldo tem origem germânica, embora conste, segundo dados do *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, que, em português, o nome Arnaldo pode ter aparecido em decorrência da forma francesa *Arnaut* ou italiana *Arnaldo*, ambas ligadas às expressões do antigo alto-alemão *arin* (“águia”) e *waldan* (“governar”), indicando, portanto, “águia forte” e “poder da águia”⁶⁸. Em princípio, seria pretensioso demais tirar qualquer conclusão a respeito desses significados, a não ser uma possível correlação entre o evidente e constante fator óptico das produções arnaldianas com a expressão “olhos de águia”, que diz daquele que tem uma visão aguda e perspicaz sobre as coisas. No entanto, não deixa de ser curioso lembrarmos que a simbologia da “águia” (conforme vimos no estudo do poema de Rábano Mauro, Ilust. 6) está ligada a arquétipos da paternidade, do primitivo, e à figura de São João, em cujo Evangelho inscreve-se que *no princípio era o Verbo*. Em todo caso, à maneira de Arnaldo, deixemos o leitor à vontade para tecer as conexões que julgar pertinente diante das alternativas elencadas, e sigamos com a análise de mais um poema.

Com enunciados grafados em itálico, a composição “n.d.a.” (ANTUNES, 2010, p. 14-17) (Ilust. 57) se apresenta dividida em dez estrofes, dispostas no centro da página e em sequência. Para efeito de visualização, sua transcrição, a seguir, encontra-se com fonte em escala reduzida, sendo que cada retângulo representa uma lauda:

⁶⁶ Em sentido análogo, não seria demais tal afirmação, tendo em vista que em *Psia*, o segundo livro de Antunes, o autor escreve: “Psia é feminino de psiu” (ANTUNES, 1998, orelha do livro).

⁶⁷ Para efeito de curiosidade, antecipo que da cadeia de grafemas A-R-N-A-L-D-O-A-N-T-U-N-E-S se pode extrair significantes como: “anulante sondar”, “nano desnatural”, “sanar ondulante”, “alternando naus”, “antenado lunar” (s), “andante aluno” (rs), “sol andante urna”, “ante anulador” (ns), “nadar antes nulo”, “transe nulo nada”, “antena lunar dos [...]”, “nau transe nodal”, “alarde nato nu” (ns), “nu ladear nota” (ns), entre outros.

⁶⁸ Pesquisa disponível em: (a) <<http://www.behindthename.com/name/arnold>> e (b) <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-do-nome-arnaldo/33388>>. Acesso em: 8 set. 2015.

<i>nenhuma das alternativas me atrai – nem a lua que brilha nem a folha que cai nem a fome da filha nem o nome do pai</i>	<i>nenhuma das alternativas me convence – nem a bola que rola nem o time que vence nem a chuva que chora nem a água que benze</i>	<i>nenhuma das alternativas me liberta – nem a cama desfeita nem a página aberta nem o peito que aceita o que a cuca deserta</i>	<i>nem a reta nem a dúvida ou a vida só a que nega o resto ao redor resta e cega me leva pelo cor redor à porta (certa, in certa, não importa) da saída</i>
<i>nenhuma das alternativas me dá medo – nem olhar a mulher nem saber o segredo nem a bruxa de Blair nem o bispo Macedo</i>	<i>nenhuma das alternativas me desperta – nem a borda que alarga nem a corda que aperta nem a boca que amarga ou o açúcar que empedra</i>	<i>nenhuma das alternativas jaz em meu peito – nem o gordo salário nem o alto conceito nem o traço precário nem o plano perfeito</i>	
<i>nenhuma das alternativas me seduz – nem a voz do deserto nem a mão que conduz nem o sonho desperto nem o lustro da luz</i>	<i>nenhuma das alternativas me alivia – nem a lâmpada acesa nem o sol da Bahia nem o dom da beleza nem a anestesia</i>	<i>nem a pústula nem a pétala nem a ruga nem a rédea nem a curva</i>	

Ilust. 57. Poema “n.d.a”

As oito primeiras estrofes de “n.d.a.” organizam-se por meio de uma relação de causalidade, cujos acontecimentos comparecem em ordem invertida: o efeito é antecipado em relação às possíveis causas (ou motivações). A partir do sintagma anafórico “nenhuma das alternativas me [...]”, comandando cada começo de estrofe, um sujeito revela não sofrer determinadas consequências que, pelo visto, deveriam proceder de um conjunto de circunstâncias. O efeito não fora produzido por nenhuma das causas motivadoras (as “alternativas” descritas nos versos posteriores). De todo modo, se levarmos em conta o sentido e a maneira pela qual os enunciados encontram-se articulados, presume-se que tais alternativas, embora não alcancem a eficácia pressuposta no processo, em virtude do explícito posicionamento do poeta, teriam ainda assim a capacidade de provocar os efeitos não assumidos por ele, caso atuassem sobre um outro sujeito, já que os acontecimentos narrados

condizem com uma relação de causalidade, a julgar pelo encadeamento das partes do discurso.

Nessa ordem de ideias, observamos que, nas oito primeiras estrofes, para cada grupo de quatro alternativas iniciadas pela conjunção coordenativa “nem”, o poeta diz, antecipadamente, que nenhuma lhe causa *atração, medo, sedução, convencimento*, nenhuma o *desperta, alivia* ou *liberta* e tampouco nenhuma *jaz* em seu peito. Ainda que tais efeitos não sejam alcançados, torna-se possível vislumbrar, com base nos enunciados, alguns elementos que caracterizam esse mundo ou cosmos que, segundo o poeta, não lhe provoca comoção ou interesse.

Dentre as temáticas abordadas, combinam-se exemplos de: (a) *fenômenos da natureza*: “a lua que brilha”, “a chuva que chora”; (b) *vínculos genealógicos*: “a fome da filha”, “o nome do pai”; (c) *crenças pop-místico-religiosas*: “a bruxa de Blair”, “o bispo Macedo”, “a água que benze”; (d) *passatempos*: “a bola que rola”, “o time que vence”; (e) *status*: “o gordo salário”, “o alto conceito”, “o plano perfeito”; (f) *aporias*: “a corda que aperta”, “a boca que amarga”; (g) *condições de receptividade*: “o peito que aceita / o que a cuca deserta”; e (h) *metalinguagens*: “a página aberta”, “o traço precário”.

Como num crescente, na penúltima estrofe, onde igualmente se constata o uso do recurso estilístico da anáfora, uma sequência de versos iniciados pela conjunção “nem” reforça e intensifica o clima de renúncia: “[...]” nem a pústula / nem a pétala / nem a ruga / nem a rédea / nem a curva / nem a reta / nem a dúvida / ou a vida” (cf. ANTUNES, 2011, p. 14-17).

Não obstante, a última estrofe – a derradeira e única alternativa que resta como escolha ao poeta –, é a que nega todas as outras possibilidades anteriormente apresentadas: “[...]” só / a que nega / o resto / ao redor / resta / e cega / me leva / pelo cor / redor / à porta / (certa, in / certa, não / importa) / da saída” (ANTUNES, 2011, p. 14-17).

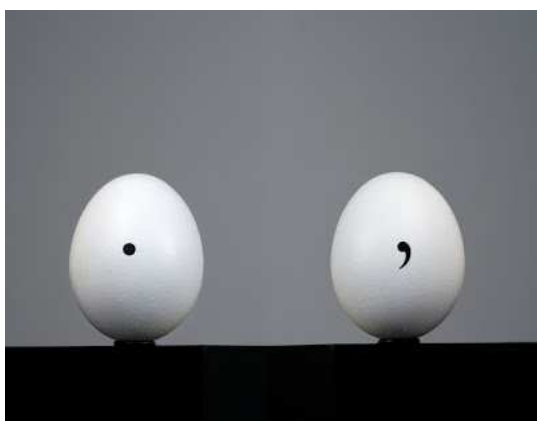
Mas há que se notar um detalhe: ainda que a alternativa restante seja a única capaz de conduzi-lo à porta de saída, não significa que ela seja uma solução para libertá-lo do estado aporético em que se encontra. Certa ou não, a porta escolhida é descrita como uma opção cega, obscura, e que, portanto, não oferece clareza nem tampouco garantias de condições mais satisfatórias. Diante das circunstâncias, faz-se uma escolha, uma aposta, sem, no entanto, saber as consequências.

Sob essa atmosfera, verifica-se que no poema “n.d.a.” a opção do poeta por abster-se de todo e qualquer interesse particular em convenções, conveniências e necessidades de bem-

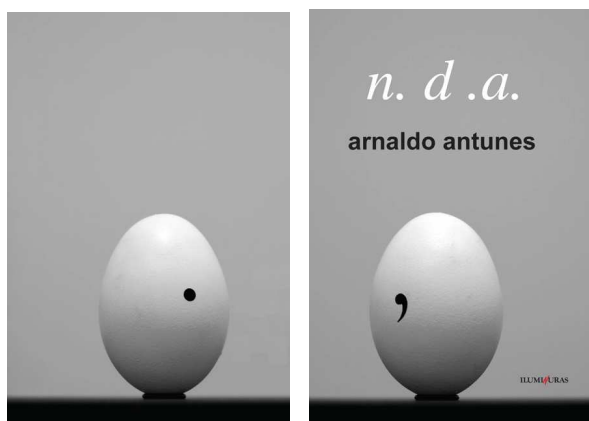
estar o marca enquanto mais uma voz dissonante em meio à predominância de certos valores culturais e ideológicos – já parcialmente naturalizados e automatizados na sociedade. Sua não submissão a motivações externas parece pôr em questão o teor daquilo que está sendo ofertado. Ademais, atentando para a ausência de estados afetivos, sentimentos próprios e circunstâncias emocionais característicos da condição humana (mergulhada na história), há de se supor que essa voz poética seja uma denúncia de uma realidade conflituosa, que, portanto, se quer evitar.

Uma vez lançado o nosso olhar sobre poema “n.d.a.”, torna-se oportuna a alternativa de buscarmos, adiante, algumas considerações a respeito da concepção gráfico-visual do livro homônimo, *n.d.a.*

A solução estética das faces externas de *n.d.a.* (Ilust. 59) ganha forma a partir de “ponto e vírgula” (Ilust. 58), uma reprodução fotográfica de um poema-objeto também presente na seção “n.d.a.”:



Ilust. 58. Poema-objeto “ponto e vírgula”

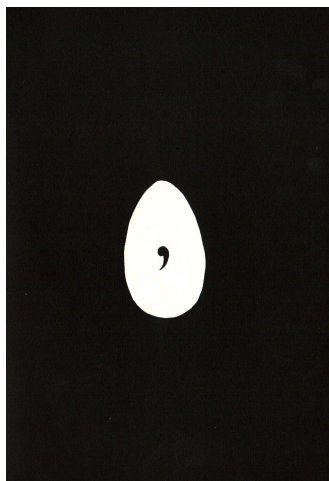


Ilust. 59. Quarta capa e capa de *n.d.a.*

Na imagem de “ponto e vírgula”⁶⁹ (ANTUNES, 2010, p. 28) (Ilust. 58), notamos, à esquerda, um ovo com um ponto negro mais ou menos em seu centro e, à direita, um ovo com uma vírgula também localizada na região mais central. Ao lado (Ilust. 59), temos a quarta capa e a capa de *n.d.a.*, nas quais se confirma a intertextualidade de cunho visual, ou seja, uma espécie de “intervisualidade” com a imagem do poema-objeto. Aliás, um dado se faz, a

⁶⁹ Fotografadas por Fernando Laszlo, as imagens da capa e da quarta capa correspondem ao poema-objeto que esteve exposto em duas mostras individuais: uma na Galeria Laura Marisaj (Rio de Janeiro, 2008) e outra no Paço da Liberdade (Curitiba, 2009), na exposição *Ler, vendo, movendo*. Segundo Antunes, a obra compõe-se de “ovos, esvaziados e enchidos com cera, com impressão sobre sua superfície (de um lado do ovo a vírgula e no lado oposto o ponto)”. (Cf. “Poesia: uma das alternativas”. In: *Rumores* – Revista online de comunicação, linguagem e mídias. Disponível em: <http://www3.usp.br/rumores/artigos.asp?cod_atual=342>. Acesso em: 10 fev. 2014).

esta altura, bem relevante: os signos gráfico-visuais incorporados tanto à capa de *n.d.a.* quanto ao poema-objeto “ponto e vírgula” (Ilust. 58) são os mesmos que foram utilizados na concepção de “vírgula” (Ilust. 60), um dos 29 poemas soltos que integram a edição *Ou E* (1983), título do primeiro livro publicado por Antunes:



Ilust. 60. “vírgula”

Os dois trabalhos mais recentes (Ilust. 58 e Ilust. 59), ao explicitarem conexões icônicas idênticas às do exercício poético-visual “vírgula” (ANTUNES, 2006, p. 21) (Ilust. 60), situado na origem da produção do paulista como poeta, constituem-se como um exemplo de intertextualidade visual operando no interior do conjunto de sua obra. Igualmente, acionam um ponto bastante recorrente no repertório de suas criações artísticas: o de haver mais de uma versão para um mesmo trabalho, a partir do qual o signo pode variar sua própria materialidade e amplificar os sentidos daquilo que se quer mostrar, de acordo com os suportes e as linguagens sobre os quais atua.

À luz da perspectiva poético-biológica vigente em *n.d.a.* (2010), o poema “vírgula”, de *Ou E* (1983) – iconicamente, um signo tipográfico em gestação⁷⁰ – afigura-se como uma representação imagética composta de índices visuais passíveis de evocar a condição de um gene. Assim, da mesma maneira que o gene – um segmento codificável de informações da cadeia de DNA – tem a capacidade de transmitir as características de um organismo aos seus

⁷⁰ Contribuindo para ampliar o estado de gravidez em vigor, cuja condição resulta da fecundação de um óvulo pelo espermatozoide, cumpre destacar que a palavra “vírgula” deriva da forma latina *virgula,ae*, que significa “varinha, pequeno ramo; pequeno traço ou linha”, sendo ela um diminutivo de *virga,ae*, que indica “vara, ramo; renovo; cajado”, devido à própria forma do sinal gráfico. Investigando-se os sentidos do termo “*virg-*”, da qual aquele diminutivo deriva, destacam-se os vocábulos “pau, bordão, cajado, açoite; membro viril” (HOUAISS, 2001).

sucedores, o poema “vírgula”, de 1983, pode ser visto, por analogia, como uma espécie de matriz genética transmissora de informações da qual o poeta se serviu de alguns “genes” para conceber o poema “ponto e vírgula”, de 2010. De outra parte, a fatura visual da composição “vírgula”, ainda que esteja sugerindo gestação, manifesta-se, ao mesmo tempo, como um ponto de contraste no conjunto, em razão da lógica de recusa desencadeada pelo título da série “nada de dna”, à qual se vincula.

Segundo as prescrições gramaticais, o valor da representação gráfica dos sinais de ponto (.) e vírgula (,) corresponde, respectivamente, (a) ao encerramento de uma frase ou um período e (b) a uma pausa ligeira, usada normalmente para separar frases encadeadas entre si ou elementos dentro de uma frase. No entanto, com base nas características fisiognômicas de tais sinais gráficos bem como na forma arredondada e convexa sobre a qual eles foram impressos, fica evidente a referência icônica a estágios iniciais do desenvolvimento de um embrião, conforme antecipado pelo poema “vírgula”.

Para a biologia, o ovo é um zigoto, isto é, a célula resultante da união entre o gameta masculino e o feminino, em um estágio anterior ao da divisão celular. Contudo, se recuarmos um pouco mais e examinarmos a fase que precede a formação do próprio ovo, as representações gráficas do ponto e da vírgula ganham forte correlação com o óvulo feminino e o espermatozoide. Se a vírgula é um dos signos de destaque na imagem da capa, e se ela, quando em uso, precede o ponto final, indicando pausa, podemos então ler a sequência ponto final/vírgula como um índice de continuidade. Continuidade esta que, por analogia, lembra a transmissão de informações dos pais aos seus descendentes, propagando a manutenção da vida. Torna-se coerente relacionar *continuidade* à ideia de hereditariedade – tema evocado não apenas pelo poema “cromossomos”, mas também recorrente em outras composições ao longo do livro.

Na quarta capa e capa, a rotação em torno do eixo de cada ovo provocou um leve deslocamento tanto do ponto quanto da vírgula. Comparando as imagens, como que num piscar de olhos, a cena converte-se em um flerte visual-icônico acionado pela célula reprodutora masculina – o que implica, ludicamente, a manifestação primordial de uma sutil investida amorosa.

Do micro ao macro, a simbologia do ovo afigura-se de modo bastante fecundo e traz, entre outras variantes, noções de “causa primeira; germe, origem, princípio” (HOUAISS, 2001). Guardadas as devidas nuances e aspectos peculiares ao imaginário de cada sociedade, o nascimento do universo a partir de um ovo é uma ideia que comparece não raras vezes na

mitologia de diferentes culturas⁷¹. Concebido como símbolo universal, o ovo é aquele que contém o germe originário de todos os seres; vincula-se à gênese do mundo porque dele se desenvolverá toda e qualquer manifestação de vida (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 672-675).

Sob essa ótica, o poema “ponto e vírgula” tende a acionar uma perspectiva de análise bastante representativa. O ovo é uma estrutura que traz, internamente, um óvulo fecundado e, externamente, uma forma arredondada que funciona como invólucro, proteção, blindagem. A inscrição dos sinais de ponto (.) e vírgula (,) imprime-se não sobre um suporte plano, mas sim sobre uma superfície arredondada, sem borda nem molduras, o que praticamente impossibilita definir onde o seu começo e o seu fim se constituem.

Como os signos encontram-se impressos sobre a face externa do ovo, é pertinente cogitar que o poema-objeto “ponto e vírgula” traz à tona, simbolicamente, a demonstração de que o homem, antes mesmo do seu nascimento, parece já estar condicionado a um meio sistemático de comunicar ideias.

Seja qual for o sistema de símbolos ou objetos instituídos como signos disponibilizados – sonoros, escritos, iconográficos, gestuais etc. –, eles preexistiriam ao nascimento de toda e qualquer forma de vida. Em outras palavras, no processo de transmissão e recepção de mensagens de um determinado mecanismo de expressão que envolva a operação do pensamento, a linguagem encontrar-se-ia antecipadamente pressuposta como possibilidade de comunicação – constatação esta que, nos capítulos seguintes, será retomada à luz de Jacques Lacan.

Em cotejo com nossa contemporaneidade, a linguagem desdobra-se em uma pluralidade de discursos, narrativas e imagens que circulam e, frequentemente, encontram-se em rede, de maneira concomitante e em espaços mediatizados –, tudo isso à luz da sempre acelerada velocidade das novas tecnologias, as quais exigem e descartam, simultaneamente, recursos de (re)organização e (re)apresentação dos signos.

Em todo caso, o resultado semântico-visual da combinação entre os sinais de pontuação e a estrutura ovalar do poema nos autoriza também a perceber, de maneira

⁷¹ Devido ao contexto, não podemos perder de vista o fato de que “O ovo”, de Sílmias de Rodes, é considerado um dos primeiros poemas visuais de que se tem notícia na história. De igual modo, é importante lembrar de “Ovonovelo”, de Augusto de Campos, poema que dialoga diretamente com o poema de Rodes, afigurando-se como um clássico exemplo de poema visual caligrâmico, ligado à fase orgânica do concretismo, sendo frequentemente utilizado para ilustrar a relação da vanguarda brasileira com a tradição da poesia visual figurativa.

antagônica, uma espécie de desacordo com a perspectiva de aceleração do mundo, na composição.

Por um lado, não há dúvidas de que tal objeto estético consolida-se como uma expressão artística sintonizada com o tempo hodierno. Seja no par ovo/embrião, seja na combinação ponto/vírgula, a ideia de continuidade se estabelece enquanto uma opção de leitura associada ao tempo que não para, ao movimento próprio da vida.

Por outro lado, não podemos perder de vista o fato de que, durante a *performance* do discurso, os elementos “ponto” e “vírgula” promovem influxos de *suspensão definitiva* e *pausa ligeira* daquilo que se verbaliza. Não à toa, do nosso repertório de signos, dois deles – iconicamente ambíguos (sinal de pontuação/forma embrionária) – são selecionados e retrabalhados a fim de imprimir sobre a célula-ovo – metáfora da unidade microscópica estrutural dos seres vivos, constituída basicamente de material genético – efeitos de suspensão, descontinuidade e pausa.

No ensaio “Sinais de pontuação”, Theodor Adorno apresenta-nos a tese de que os sinais de pontuação dispõem de um conteúdo de expressão própria, não restrito à função sintática da linguagem, ainda que a ela estejam sobremaneira vinculados:

Quanto menos os sinais de pontuação, tomados isoladamente, estão carregados de sentido ou expressão, quanto mais eles se tornam, na linguagem, o polo oposto aos nomes, tanto mais decisivamente cada um deles conquista seu *status* fisiognomônico, sua expressão própria, que certamente é inseparável da função sintática, mas não se esgota nela (ADORNO, 2003, p. 141).

Relacionando a fatura visual desses grafemas à dimensão técnica da escrita, Adorno acrescenta que “[...] em vez de zelosamente servirem ao trânsito entre a linguagem e o leitor, [os sinais de pontuação] funcionam como hieróglifos no tráfego que acontece no interior da linguagem, em suas próprias vias” (ADORNO, 2003, p. 142).

No plano das marcas formais, não se pode negar que eles concedem dinamismo à cadência rítmica, ao encadeamento sintático e às conexões semânticas entre os enunciados. Mas seguindo o raciocínio de Adorno, especificamente no gesto da escrita, no instante da transcrição, tendem a funcionar como registros simbólicos, captadores e delineadores do fluxo cognitivo da experiência do indivíduo. Como exemplo, vejamos a leitura do travessão:

[...] Para quem não é capaz de pensar algo verdadeiramente como uma unidade, qualquer coisa que sugira uma desintegração ou descontinuidade torna-se insuportável; apenas quem consegue apreender o todo é capaz de

entender as cesuras, que podem ser reconhecidas, entretanto, com o auxílio do “traço do pensamento” [*Gedankenstrich*]. Nele, o pensamento toma consciência de seu caráter fragmentário. Não é por acaso que, na era da progressiva desintegração da linguagem, esse sinal tenha sido negligenciado precisamente nos casos onde cumpre sua função: onde separa o que pretensamente estaria ligado. O travessão ainda serve apenas para preparar surpresas traiçoeiras que, justamente por terem sido preparadas, já não mais surpreendem (ADORNO, 2003, p. 144).

De modo símile ao que Adorno empreende sobre o “traço do pensamento”, supõe-se que os efeitos daquele raciocínio atuem também sobre os demais sinais de pontuação. Estes, portanto, em sintonia com os modos pelos quais vêm sendo utilizados – ora refreando, ora acentuando nuances e permitindo um melhor tráfego no fluxo da linguagem –, tendem a operar, no nível tipográfico, como partículas capazes de trazer, latentes em si, índices que revelam a transformação das inflexões do discurso oral e escrito ao longo da história. Indo mais além, uma vez que indicam *interrupção* e *intervalo* daquilo que entra em trânsito nas vias da linguagem, funcionam como dispositivos reguladores, modificando certo procedimento processual, interrompendo seu estado anterior.

Sob esse ponto de vista, e admitindo-se que o poema-objeto em causa representa o germe, o estágio inicial do desenvolvimento de um organismo, seria possível inferir que, em sua forma, convergem traços de uma expressão artística cujos elementos sugerem que cada ovo gesta um signo de pausa, de contenção de fluxo, de silêncio.

No livro *Teoria estética*, Adorno considera a arte uma instância capaz de reter em si traços, marcas e registros de cunho formal que podem indiciar impasses não solucionados no âmbito social: “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 2008, p. 18).

De modo bastante objetivo, Jaime Ginzburg amplifica-nos a compreensão daquela passagem em um trecho do ensaio “Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno”, presente no livro *Crítica em tempos de violência*:

Em termos estéticos, encontramos muitos casos de “antagonismos formais” [...] que determinam exigências interpretativas complexas para o leitor. Por antagonismos formais devemos entender situações de incorporação à forma artística de um impasse, de uma negatividade constitutiva, em que a forma de uma obra, em termos estilísticos e historiográficos, entra em confronto com as tendências hegemônicas de produção cultural, bem como com os valores ideológicos dominantes. Conflitos e lutas sociais ecoam e deixam marcas nas obras (GINZBURG, 2012, p. 135).

Com base nas relações de analogia e semelhança compartilhadas entre os signos, observa-se que o poema-objeto de Antunes aglutina em sua configuração elementos capazes de fomentar uma leitura condizente com as considerações levantadas por Ginzburg (2012) no referido excerto sobre Benjamin e Adorno.

Ao que parece, os táticos *ponto* e *vírgula* incorporados ao *ovo* convertem-se, metaforicamente, numa espécie de advertência e salvaguarda contra a elocução progressiva de um discurso que ser quer dominante, contínuo, automatizado e veloz, presente na atmosfera que incide sobre o frágil nascituro.

Indo de encontro àquela incessante tendência hegemônica – cuja produção cultural destina-se, a todo tempo, a instaurar desejos, necessidades de consumo e consequentes expectativas de satisfação nos indivíduos –, o poema “ponto e vírgula” incorpora um alerta: a necessidade de *suspensão* e *pausa ligeira*, já a partir do ovo, da forma-gênese do ser que vai nascer; a necessidade de diminuição no ritmo gradual desse processo perverso ao qual sua futura condição está sujeita.

Em *Palavra desordem* (2002) – livro branco, de frases compactas, em tipografia vazada, diagramadas sobre o branco do papel –, encontramos um *poema-slogan* que sintetiza sobremaneira algo daquela urgência:

SEM
PRE

SSA

Ilust. 61. Poema-slogan “SEM / PRE // SSA”

No enunciado tripartido e justaposto da estrutura em caixa-alta “SEM / PRE // SSA” (ANTUNES, 2002, s/p.) (Ilust. 61), pode-se ver, de imediato, frases como “sem pressa” e “sempre sem pressa”. Tal sentido ganhará ainda mais densidade se o leitor considerar o espaço em branco entre o segundo e o terceiro grupo de grafemas, operando de modo a

mimetizar, verbivocovisualmente, à maneira dos poetas *Noigandres*, uma pausa necessária no meio da pressa⁷².

No campo das artes, o fator velocidade – hoje incorporado a nossa rotina como sinônimo de necessidade – remonta, em certa medida, ao contexto das vanguardas europeias. No *Manifesto Futurista* de 1909, escrito pelo poeta italiano Filippo Marinetti, a velocidade era um elemento privilegiado em todos os âmbitos e cultuado com paixão: “declaramos que o esplendor do mundo enriqueceu com uma nova beleza: o deslumbramento da velocidade”.⁷³

Esta categoria de movimento, que relaciona espaço percorrido e tempo de percurso, passou a ser absorvida com mais intensidade por áreas afins às ciências e à tecnologia, manifestando-se de modo impositivo e violento, sobretudo no século XX.

Segundo Paul Virilio, estudioso contemporâneo das tecnologias da comunicação, autor de *Velocidade e política*, estamos vivendo uma época em que a pressa determina o ritmo das mídias; como não há tempo para reflexão, a superficialidade se intensifica. Virilio cunhou o termo “Dromologia” (do grego *dromo*, “ação de correr”), cuja noção entende a velocidade como produtora de formas de violência que se camuflam na promoção da riqueza. Questionado sobre os limites do tempo humano, ele diz:

[...] é preciso trabalhar sobre a natureza do poder da velocidade atualmente, porque a velocidade da luz é um absoluto e é o limite do tempo humano. Nós estamos no “tempo-máquina”; o tempo humano é sacrificado como os escravos eram sacrificados no culto solar de antigamente. Eu o digo, nós estamos num novo Iluminismo em que a velocidade da luz é um culto. É um poder absoluto que se esconde atrás do progresso, e é por isso que eu afirmo que a velocidade é a propaganda do progresso⁷⁴ (VIRILIO, 2014).

Presume-se que, sob efeito daquela tendência hegemônica citada por Ginzburg (2012), a velocidade e o progresso podem implicar, em dado contexto, perdas significativas, como é o caso da impossibilidade da experiência singular do pensamento e a consequente dissolução das relações sociais do indivíduo.

Com prudência, talvez seja possível ler os sinais de pontuação do poema de Arnaldo como algo semelhante a tatuagens inscritas sobre a efêmera casca de um ovo – numa alusão à

⁷² Se fosse o caso de buscar no *slogan* alguma relação com o campo da genética, ou mesmo com o da gestação que abordamos há pouco, é possível ler a palavra *esperma* anagramatizada na quadratura. Mas, com certeza, não é disso que se trata o poema.

⁷³ Disponível em: <<http://www.dw.de/1909-lan%C3%A7ado-manifesto-futurista/a-301137>>. Acesso em: 29 mar. 2014.

⁷⁴ Entrevista de Paul Virilio concedida a Guilherme Soares dos Santos para o portal Diário Liberdade. Disponível em: <http://www.diarioliberalidade.org/index.php?option=com_content&view=article&id=16682:entrevista-ao-filosofo-frances-paul-virilio&catid=99:batalha-de-ideias&Itemid=113>. Acesso em: 29 mar. 2014.

arte do grafismo tribal, contemporâneo e marginal, que, entre outros suportes, utiliza a pele como manifestação da subjetividade e local de diferença.

Em vários trabalhos de *n.d.a.*, os temas relacionados à origem, ao nascimento e à questão da hereditariedade são explorados, por assim dizer, a partir de um aproveitamento gráfico-visual do signo linguístico que, por seu turno, convoca para o corpo do texto signos de recusa, desaceleração, pausa e silenciamento. De alguma maneira, tais signos parecem operar como dispositivos poéticos contrários a tendências e formas de produção cultural e princípios ideológicos da sociedade, na qual se enraizou a necessidade de progresso das ciências.

Sob este ângulo, faz-se importante resgatar a composição “A ciência em si” (ANTUNES, 2006, p. 258-259), cuja autoria o poeta divide com Gilberto Gil, que a divulgou no CD *Quanta*, de 1997⁷⁵. Em trecho da entrevista de *Como é que chama o nome disso*, o paulista revela que a letra da canção nasceu de uma encomenda do artista baiano: incorporando-o, Arnaldo a escreveu “pensando que era o Gil”. À época, o multi-instrumentista iniciara um projeto musical relacionando arte e ciência. Após Arnaldo revelar ter se apropriado de um olhar mais fenomenológico sobre a ciência, a fim de resgatar elementos que se escondem por trás de um impulso deflagrado pelo conhecimento científico, Wisnik arremata a declaração do poeta dizendo: “a ciência encontra ela mesma! O fundamento da ciência é poético” (In: ANTUNES, 2006, p. 373-374). Vejamos a composição:

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

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

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

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

Se o que se pode ver, ouvir, pegar, medir, pesar
Do avião a jato ao jaboti

⁷⁵ Após ampla divulgação, “Quanta” se transformou no trabalho ao vivo *Quanta gente veio ver*, eleito, em 1999, o melhor álbum do ano na categoria “música do mundo” do Grammy. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq25029924.htm>>. Acesso em: 28 maio 2014.

Desperta o que ainda não se pôde pensar
 Do sono eterno ao eterno devir
 Como a órbita da terra abraça o vácuo devagar
 Para alcançar o que já estava aqui
 Se a crença quer se materializar
 Tanto quanto a experiência quer se abstrair

A ciência não avança
 A ciência alcança
 A ciência em si

Ilust. 62. “A ciência em si”

Dividida em seis estrofes, a canção “A ciência em si” (Ilust. 62) traz um argumento que sumariza duas circunstâncias determinantes em que a circulação do conhecimento, do ensino e o avanço da ciência sofrem, para o poeta, interrupções: (a) quando eventos ocorridos por acaso, atravessados por imprevisibilidade ou por forças da natureza, visam à tradução absoluta de um sentido e significado; e (b) quando a dimensão do imaginário popular – composta de lendas, mitos e crenças, que tradicionalmente buscam explicar, via relato ficcional, a origem de fenômenos da natureza, costume social e aspectos gerais da condição humana – são vistos com interesse científico.

No entender do compositor André Gardel⁷⁶, a ciência que emerge na obra de Arnaldo é, ela mesma, (a) “método e linguagem de prospecção do mundo: [...] Se toda coincidência / Tende a que se entenda”; (b) “mito da razão: [...] E toda lenda / quer chegar aqui”; e de forma complementar, (c) “a ciência do criador que [...] não se aprende” (GARDEL, 2004, p. 121). Após, Gardel lembra que o si do *em si* corresponde à última nota de nossa escala modelo de música, então capaz de alcançar “o limite da altura do som padrão”. Em vista disso, entende-a como “metáfora do extremo epistemológico da ciência na civilização material ocidental, a ciência em seu limite, atingindo, com isso, seu oposto complementar, a arte” (GARDEL, 2004, p. 121).

À luz dessas considerações, observa-se que os verbos “aprender”, “ensinar” e “avançar” (estrofes 2, 4 e 6, respectivamente) indicam ações que não podem ser conquistadas pela ciência, caso ela busque um fim em si mesma. Contudo, se assim ela o fizer, só conseguirá “aprender”, “inseminar” e “alcançar o que já estava aqui”.

⁷⁶ GARDEL, André. A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza. In: *Terceira Margem*: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Ano IX, nº 11, 2004. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero11/sumario.html>>. Acesso em: 10 abr. 2008.

Quanto à reiteração sonora, fica evidente que a sequência “aprende”, “insemina” e “alcança” mantém correspondência rítmica com “aprende”, “ensina” e “avança”. Mais ainda: o fato de a maioria dos fonemas e sílabas desta segunda sucessão de verbos estar contida na primeira nos autoriza a dizer que houve uma captura dos significantes desses três últimos verbos por aqueles três primeiros – “aprende” dentro de APREeNDE; “ensina” dentro de iNSEmINA; “avança” (quase todos) dentro de AlcANÇA –, o que revela um efeito isomórfico entre os planos discursivo e formal por meio da rima.

Dispondo dessa lógica de ideias, a ciência, se em si mesma, irá de fato captar, apoderar-se e confiscar o conhecimento adquirido para, em etapa seguinte (após processá-lo e transformá-lo em dados, informações e princípios), reintroduzi-lo (à maneira de uma inseminação) em domínios que almejam obter, igualmente, resultados que lhe sejam úteis. Na letra da canção, a ciência converte-se em um motocontínuo, cujo movimento mantém em permanente circulação questionamentos relacionados a métodos, origens e fins.

Por outro lado, tendo em conta o aproveitamento lúdico-estético da letra da canção, vemos que essa ideia de circularidade se encontra, em parte, presente desde o título. Neste, o jogo fonêmico disseminado no arranjo das sílabas é reforçado por nuances compositivas próprias da paronomásia – recurso retórico que extrai expressividade a partir da repetição e combinação de palavras diferentes em sua semântica, mas fonicamente parecidas⁷⁷.

No capítulo “À procura da essência da linguagem”, Roman Jakobson chama a atenção para o fato de a paronomásia cumprir um papel significativo na manutenção da vida da linguagem, na medida em que ela proporciona uma “confrontação semântica de palavras similares do ponto de vista fônico, independentemente de toda conexão etimológica” (JAKOBSON, 2001, p. 112).

Valendo-se de uma divisão silábica tradicional para o sintagma-título e dispondo-a sequencialmente, lemos: [A] CI-ÊN-CIA-EM-SI. O efeito linguístico entre as unidades fonéticas do signo ressalta a presença de CI ou SI (quase) no início do título e, com certeza, no seu término, além de o notarmos também no seu interior, intercalado pelos similares dígrafos vocálicos nasalizados ÊN e EM. Como que unindo a “cabeça” e a “cauda” do sintagma-título, completa-se o conjunto de aliterações.

⁷⁷ No *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés, lemos que a paronomásia “designa uma figura de linguagem que consiste no emprego de vocábulos semelhantes na forma ou na prosódia, mas opostos ou aparentados nos sentidos” (MOISÉS, 2004, p. 342).

A propósito dessa analogia, ao invertermos o sentido de deslocamento do olhar (sem levar em conta o artigo “a”), lemos da direita para a esquerda: [A] SI-EM-CIA-ÊN-CI – rearranjo este que se configura como um palíndromo silábico.

Formado por palavras ou frases que podem ser lidas da direita para a esquerda e da esquerda para a direita (sendo aceitável desconsiderar os acentos, a pontuação e os espaços), o palíndromo corresponde, segundo sua etimologia, àquilo que “corre em sentido inverso” e “que volta sobre seus passos” (HOUAISS, 2000). Ainda que, ao pé da letra, tal estrutura compositiva pressuponha uma criação à risca, ou seja, uma combinação rigorosa entre caracteres e palavras que possibilite a realização de uma mesma leitura em direções contrárias, tal conceito permite certa adaptação.

Um bom exemplo de palíndromo silábico está registrado na análise que o poeta Augusto de Campos fez da palavra *serpent* enquanto tema associado a *penser*, no livro *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. Em razão das possibilidades sonoras da língua francesa, o termo *penser*, se invertido silabicamente, equivale a *serpent*, como ressalta Augusto:

Eu me pergunto se Valéry não teria consciência de que a palavra *penser* é um palíndromo silábico de *serpent*. Já vimos essas duas palavras associadas à imagem da víbora que devora a própria cauda [...]. Em outro texto ainda – embora nele não se inscreva a palavra *serpent* – o seu espelho palindrômico, *penser*, vem acoplado ao desenho da cobra que se devora [...] (CAMPOS, 2011, p. 11).

Na canção “A ciência em si”, André Gardel lembra que os pontos de vista abordados são possibilidades de ver, recortar e construir linguagens a partir do mundo, o que implica uma necessidade de não só desmitificar a noção evolutiva da ciência, mas também de poetizá-la. (Tal apreciação, aliás, é similar à que Wisnik inferiu sobre o mesmo tema, em trecho da entrevista feita com o ex-Titã.)

Em sintonia com o que vimos argumentando, essa estratégia compositiva encontra ressonância em outra canção de Arnaldo, “O silêncio”, que, segundo as considerações de Gardel, pode ser lida também como retorno à origem e apelo à restituição do estado de quem se cala ou se abstém de falar:

A desconstrução poética da ciência como evolução, com finalidades totalizantes, emerge também da apreensão da entidade *silêncio*, a partir de uma ordem regressiva, involutiva da história, dos produtos materiais inventados pelo ou próprios do homem, com palavras desierarquizadas definindo fases, chegando até aos primórdios dos tempos na letra/poema “O silêncio”, no CD do mesmo nome: “antes de existir computador existia tevê /

antes de existir tevê existia luz elétrica / antes de existir luz elétrica existia bicicleta / antes de existir bicicleta existia enciclopédia / antes de existir enciclopédia existia alfabeto / antes de existir alfabeto existia a voz / antes de existir a voz existia o silêncio / o silêncio”. *O silêncio precisa ser resgatado em meio ao mar de ruídos contemporâneos*, por ser “a primeira coisa que existiu” (GARDEL, 2004, p. 135; destaques nossos).

Na esteira do movimento ensimesmado das ciências, as pesquisas científicas, fundamentadas à luz de concepções e teorias que se apresentam como naturais e necessárias, nutrem e justificam seu núcleo investigativo com o preceito de descobrir, a todo tempo, novas informações, ideias e conexões que possam fomentar os mais variados campos do conhecimento⁷⁸.

Combinando divulgação de experiências e transferência de informação, elas avançam a fim de proporcionar, de maneira geral, uma melhor compreensão da realidade e dos eventos históricos. Propiciam ainda a explicação de fatos, fenômenos e leis do universo, além de soluções para problemas que, porventura, possam comprometer as necessidades vitais dos indivíduos numa sociedade. Ademais, a busca pelo conhecimento também estimula a abordagem de sentimentos e impressões subjetivas; a promoção de um estado de conforto e segurança a favor da manutenção da vida; uma satisfação razoável das exigências de nosso tempo; e a promessa de uma possível completude para o sentimento de falta, característico do nosso desejo. Contudo, ainda que essas breves impressões sobre as intenções das pesquisas científicas sejam de cunho promissor, é preciso ter cautela no que diz respeito à assimilação de seus princípios.

Mesmo ocupando um lugar de vanguarda, por exercerem um papel pioneiro quanto ao desenvolvimento de técnicas, ideias e conceitos novos, isto não nos pode impedir de questionar: estaria correto levar a cabo tudo o que se dispõe ao seu alcance?

Este problema, que igualmente tangencia o modo de articulação do pensamento científico, comparece em mais uma composição de Arnaldo Antunes, intitulada “gen” (ANTUNES, 2010, p. 194) (Ilust. 63), da série “nada de dna”:

⁷⁸ Só para constar: em razão de suas especificidades, a esfera do conhecimento subdivide-se em oito grandes áreas: Ciências Exatas e da Terra, Ciências Biológicas, Engenharias, Ciências da Saúde, Agrárias, Sociais Aplicadas e Humanas, Linguística, Letras e Artes. Esses dados são referentes à tabela de áreas do conhecimento do CNPq. Disponível em: <<http://www.cnpq.br/documents/10157/186158/TabeladeAreasdoConhecimento.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

quem lê o gen de
 quem protege quem
 projeta quem dejeta
 quem deleta quem
 sujeita quem objeta
 quem aceita quem
 assina
 a sina?

Ilust. 63. “gen”

Composto de uma única estrofe com oito versos emparelhados e centralizados na página, “gen” é um poema compacto e discursivo que integra a série “nada de dna”. Nos seis primeiros versos, o número de sílabas métricas por verso corresponde, nesta sequência, a 5 / 5 / 6 / 5 / 6 / 5, com óbvia predominância de pentassílabos. Nos dois últimos, dois dissílabos concluem o que podemos ver como uma *oitava* poética, de natureza polimétrica.

Afigurando-se como elemento de conexão entre vocábulos, o pronome “quem” realiza, nos seis primeiros versos, um trabalho de costura e encadeamento, unindo as partes do poema. Dependendo da sua posição, ele pode assumir a condição de pronome interrogativo (*quem lê o gen de?*) ou a de indefinido (*quem protege quem?*). Do ponto de vista sintático, sob os efeitos das relações de concordância, subordinação e ordem implicadas no contexto, “quem” algumas vezes também comparece, no mesmo enunciado, tanto assumindo a função de sujeito (*quem deleta quem?*) quanto a de objeto (*quem deleta quem?*).

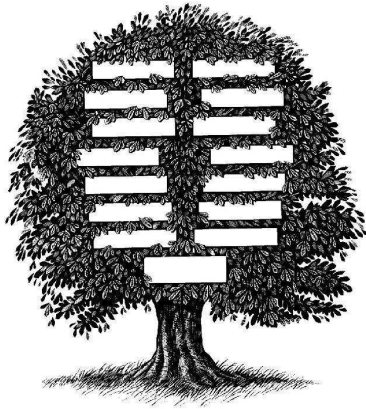
Na entrevista de *Como é que chama o nome disso*, Arnaldo faz uma comparação entre o sintagma “nada de dna” e o tema pressuposto no poema “gen”, identificando pontos de tensão bastante semelhantes em ambos, como é o caso do paradoxo. Se a palavra DNA está presente, via anagrama, dentro da estrutura da palavra NADA, temos que NADA também traz em seu genoma um DNA que lhe é próprio. Se nas perguntas encadeadas do poema “gen” o início se faz com “quem lê o gen de / quem?” e seu final se dá com “quem / assina / a sina?”, logo, não é errado questionar se aquele que sabe ler o genoma de alguém será também o mesmo capaz de decifrar o seu futuro por vir.

Vimos que os genes correspondem à parte funcional da molécula da vida; o genoma, ao conjunto de todos os genes de uma espécie de ser vivo. Para arquivar a imensa quantidade de informações genéticas, o DNA organiza-se de forma enovelada e condensada em estruturas

denominadas cromossomos. Todos os seres humanos carregam em seu genoma parte do DNA de seus antecessores.

Um recurso bastante utilizado para expor de maneira cronológica, porém, menos detalhada, a origem de um indivíduo consiste na montagem de sua árvore genealógica: uma demonstração gráfica, geralmente apresentada em forma de diagrama, de toda a linha de gerações que participaram da existência de uma determinada pessoa, de modo que os vínculos dela com os de seus antecessores ou os da origem e ramificações de uma família sejam demonstrados.

Na montagem de uma árvore genealógica, normalmente utiliza-se o nome do ancestral mais antigo, e a partir dele são elencados os nomes de seus descendentes, até que se chegue à pessoa mais nova das gerações ou do ente em que se tem interesse⁷⁹. A propósito, vejamos novamente o poema “gen” (Ilust. 64), agora disposto em sua configuração original, bem como a imagem da árvore (Ilust. 65), no quadro ao lado:

<p>quem lê o gen de quem protege quem projeta quem dejeta quem deleta quem sujeita quem objeta quem aceita quem assina a sina?</p> <p>Ilust. 64. O poema “gen” e a árvore genealógica</p>	 <p>Ilust. 65. Modelo de árvore genealógica⁸⁰</p>
--	---

Em virtude da configuração icônica e diagrâmica que o texto evoca a partir do arranjo visual de seus oito versos (Ilust. 64), por seus aspectos, comparada à imagem ao lado (Ilust. 17), parece ser possível ver tal *layout* como o caligrama sutil de uma árvore, uma vez que em

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com/curiosidades/arvore-genealogica.htm>>. Acesso em: 28 maio 2014.

⁸⁰ Disponível em: <<http://artes.umcomo.com.br/articulo/como-fazer-uma-arvore-genealogica-a-partir-de-um-modelo-3255.html>>. Acesso em: 23 maio 2014.

seus enunciados a temática em torno do gene é abordada – havendo uma possível alusão gráfica à árvore genealógica.

A reiteração do termo “quem”, em quase todos os versos do poema, põe em destaque, mais uma vez, a utilização do recurso anafórico como uma das estratégias de construção de alguns textos de *n.d.a.* Coincidência ou não, no caso do poema “gen”, este detalhe leva-nos a pensar se o vocábulo “quem”, repetido quase que linha a linha, não estaria representando um indivíduo de quem se tenta buscar uma origem, uma genealogia.

No poema, há alguém que dispõe de um conhecimento científico para examinar e compreender a unidade fundamental, física e funcional da hereditariedade – isto é, alguém que sabe ler o gene de um outro ser. Há quem deva, nesse domínio, ser preservado e impedido de ser destruído, pois a vida parece correr riscos, não havendo garantias de segurança.

No entanto, o verso “quem protege quem” não deixa claro o que se estabelece como ameaça de destruição. Este detalhe lacunar nos permite pensar que a ameaça seja tanto para aquele que deseja se proteger de uma possível destruição da espécie quanto, ao contrário, para quem não pretende submeter-se ao semblante incontestado da ciência. Até porque, ainda que tente legitimar sua hegemonia mediante provas, princípios e demonstrações, impondo-se como um saber excessivamente autoconfiante, a ciência também se faz incerta e duvidosa, quando pensada, por exemplo, à luz da filosofia.

De todo modo, o verso “projeta quem dejeta” sugere que em ambos os casos aquele que fora protegido também pode ser capaz de planejar e fabricar um outro alguém, à luz e à sombra de sua imagem e semelhança. Isso porque, dada a maneira própria de ser do homem, ele traz latente em si uma profusão de singularidades que se acentuam a partir de ideias, crenças e valores, herdados e assimilados, de acordo com o contexto e o modo pelo qual se inscreve na linguagem. Isto implica uma subjetividade única, particular e individual que tende ora a ganhar privilégio, projeção, ora a ser recusada, dejetada, excluída de acordo com generalidades, conceitos e determinações universais e culturais.

Em “quem deleta quem”, não só o excluído mas também o protegido podem desejar o apagamento ou a extinção de seu semelhante. De outra parte, ambos podem vir a ser alguém que “sujeita quem objeta”, ou seja, aquele que condena quem se opõe à manifestação de algum desejo.

Os versos finais “quem aceita quem / assina / a sina?” nos colocam um problema: aquele que sabe ler o gene – ou seja, que é capaz de admitir e conformar-se com a perspectiva dessa natureza empírica, lógica e sistemática – seria também capaz de assinar e assegurar o

destino de um outro? Alguém – à maneira leminskiana de “não discuto / com o destino // o que pintar / *eu assino*” (LEMINSKI, 2013, p. 94) – estaria apto a assumir a autoria de toda a sorte e de toda a fatalidade a que supostamente tudo no mundo está sujeito?

Ao que parece, o sujeito implícito no poema de Arnaldo não. O poema de Leminski é uma clara manifestação de aceitação do *amor fati*, expressão latina que, a rigor, significa “amor ao destino”, podendo ser interpretada como afirmação incondicional da vida, aceitação do destino e dos fados, o que não exclui, portanto, a parcela de dificuldades, dores e estranhamentos a que estamos sujeito. Já o poema de Arnaldo parece desconfiar disso.

Dentre os principais aspectos temáticos acionados neste nosso transcurso em torno do livro *n.d.a.*, buscamos destacar, até o momento:

a) componentes orgânicos específicos do campo da citologia, tais como a molécula de DNA, os cromossomos e os genes, a partir dos quais ressaltamos suas funções e características mais relevantes;

b) conexão entre a solução gráfico-visual de capa e quarta capa, ilustrada com o poema-objeto “ponto e vírgula”, e o âmbito da hereditariedade;

c) uma leitura dos signos “ovo”, “ponto” e “vírgula”, do referido poema “ponto e vírgula”, sob influência do pensamento crítico de Theodor Adorno, Jaime Ginzburg e Paul Virilio;

d) as relações entre os títulos das séries “nda” e “nada de dna” com os poemas “n.d.a.”, “dna”, “gen”; e

e) além disso, chamamos a atenção para os vínculos estabelecidos entre a fatura verbal desses títulos e enunciados com o nome do seu autor, Arnaldo Antunes.

Agora, retomaremos como foco a análise do poema “cromossomos”, mencionado no início deste capítulo. De maneira sucinta, recordemos tal composição circular: em sua anatomia, os enunciados e microssignificantes apontam tanto para a dimensão universal do cosmos, como um conjunto de coisas que constitui uma totalidade tomada como referência, quanto para a sua contraparte miniaturizada, o homem, que traz dentro do núcleo de cada uma de suas células o DNA, a molécula da vida, presente nas estruturas espiraladas dos cromossomos.

Antes de avançarmos ao próximo capítulo, lancemos o nosso olhar sobre a composição visual intitulada “Gente”, de 2002⁸¹ (Ilust. 66), colhida no site do autor:

⁸¹ O poema “Gente” foi publicado inicialmente no livro *Palavra desordem*, em 2002. A referida versão em cores encontra-se disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=4>. Acesso em: 28 maio 2014.



Ilust. 66. Poema “Gente” (2002)

Formada por dois curtos enunciados, a estrutura concisa do poema é alcançada mediante a cisão da palavra “gente” em duas sílabas, cujas letras encontram-se em caixa-alta, na cor azul marinho. Ambas são emparelhadas e, praticamente, justificadas à margem direita de um retângulo horizontalizado, de fundo azul petróleo. Uma troca realizada na ordem dos caracteres da última sílaba (de “TE” para “ET”) contribui para que as duas únicas vogais “E” afigurem-se no mesmo alinhamento vertical formando um eixo. O detalhe das letras “E” alinhadas implica uma repetição fonêmica que, relacionada à forma “ET” da segunda linha, resgata sua origem e significado etimológicos: “E” é uma conjunção aditiva proveniente da forma latina “ET”, que, na maioria das vezes, é traduzida por “e” e “também”.

Considerando-se a função copulativa desse vocábulo (ou seja, a de ligar termos equivalentes), nota-se que a forma “GEN” (também latina, conforme já notamos) une-se à partícula “ET” que, pelo visto, se encontra à espera de seu segundo elemento verbal. Se “GEN” significa *gene*, e “ET”, *e*, deduz-se haver nesta estrutura de texto uma demanda em funcionamento, a partir da qual se instala uma necessidade, uma tendência à continuidade de algo, uma vez que o último signo encontra-se em aberto.

À luz dessa condição de levar alguma coisa adiante, de não interromper o que se começou, e considerando o fato de “GEN” significar “gene” (o elemento encarregado de definir as marcas de singularidade de cada ser vivo), ponderamos que a circunstância do argumento em causa equivale, por analogia, à *hereditariedade*. Até porque, quando lidos de modo sequencial, os versos formam “GENET” – redução que serve de abreviatura às palavras **genética** e **genético**⁸². Se novamente lidos de modo circular, porém no sentido horário (isto é,

⁸² Disponível em: <<http://www.soportugues.com.br/secoes/abrev/abrev3.php>>. Acesso em: 28 maio 2014.

primeiro, da esquerda para direita, e segundo, da direita para a esquerda), revelam a palavra “gente”, título do poema-*slogan*.

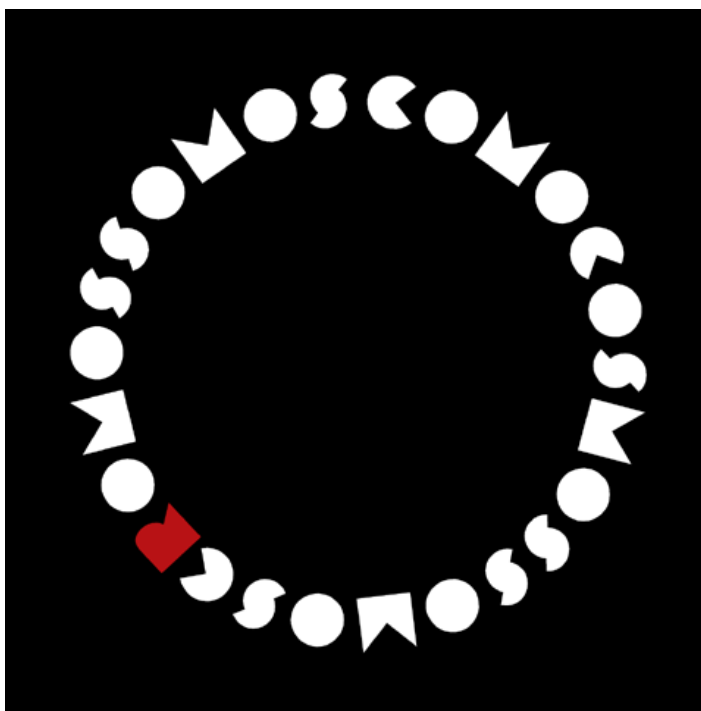
Ainda com vistas à decodificação em modo sequencial, uma outra possibilidade de leitura se revelará, em certa medida, paratextual e talvez distante, se comparada ao contexto temático em causa. Em contrapartida, há de se reconhecer a impressão de que o sentido alcançado se perfaz de maneira bastante imediata: “GENET” corresponde ao sobrenome do controverso poeta e dramaturgo francês Jean Genet, que fora, segundo a psicanalista Alba Flesler, no artigo “A infância rejeitada: comentário sobre a criança criminosa de Genet”, “abandonado por sua mãe aos sete meses no *Hospice des Enfants-Assistés*, sendo seu pai “*non dénommé*”, [um] pai desconhecido” (FLESLER et al, 2005, p. 35). Mesmo não parecendo ser o propósito do poema, suas linhas reproduzem o sobrenome de um escritor cujo pai se fez incógnito e ausente, o que demarca uma espécie de quebra de vínculo genealógico com a figura paterna – circunstância esta que nos remete às questões levantadas com relação à hereditariedade.

Como se pode notar, o efeito de circularidade presente em “Gente” (Ilust. 66) é um ponto de conexão com o poema “cromossomos” e, de alguma forma, a temática do cosmos também o é. O fato de o vocábulo “gente” abarcar em sua etimologia noções de “família, povo, raça, geração, prole” e de ser um sinônimo de “agrupamento indeterminado de pessoas” (HOUAISS, 2001) aciona elementos que, uma vez contrapostos à ideia de individualidade, acabam por aproximá-lo a uma noção de macrocosmos. Nesta, aliás, inclui-se uma leitura bem-humorada de “GEN / ET” corresponder a um gene ET, isto é: um gene extraterrestre, proveniente de algum lugar fora do nosso planeta.

Sob a perspectiva microcós mica, o vocábulo “gente” pode ser pensado enquanto um signo equivalente à ideia de homem, de indivíduo, em cuja dimensão biológico-celular existe uma demanda de continuidade da espécie humana. Lembrando ser o gene a unidade básica e formadora das cadeias de DNA de um ser vivo, temos que a sequência “gen / et”, ao sugerir uma informação incompleta [gene e...], ou mesmo ao indicar a abreviatura dos termos genética/genético, põe em evidência a condição fundamental da hereditariedade: a de que a mensagem seja sustentada por algum código, a fim de que a informação seja levada adiante, pois, caso contrário, a continuidade das próximas gerações estará comprometida.

6. ALI ONDE O CÉU SE DOBRA: análise da versão policromática de “Cromossomos”

As composições presentes no livro *n.d.a.*, tanto os textos quanto as imagens, seguem o monocromatismo, afigurando-se apenas na cor preta e seus meios-tons. Entretanto, para a nossa análise do poema “cromossomos”, levaremos mais em conta a sua versão digital-policromática⁸³, a seguir (Ilust. 67):



Ilust. 67. Poema “cromossomos” (2004)

A particularidade envolvendo a semântica da cor não é nada irrelevante no poema de Antunes, já que na referida versão em cores os caracteres dispostos igualmente em círculo definem-se pela cor branca sobre um fundo preto, com destaque para a letra “R”, em vermelho. A palavra “cromossomo”, a propósito, cunhada pelo anatomista alemão Wilhelm von Waldeyer, em 1888, traz em sua etimologia o detalhe da cor (do gr. *khrôma*, *khrómatos*) e do corpo (*sóma*).

Conforme antecipamos no tópico “A imagem do poema ‘Cromossomos’” (Capítulo 4), dependendo do ponto de onde o leitor comece a decodificar o texto, diferentes enunciados

⁸³ Junto a outros trabalhos gráficos e plásticos, incluindo a exibição do vídeo *Nome*, tal versão em cores fora exposta na 4ª edição do Festival de Arte do Centro Histórico em João Pessoa, Centro em Cena, em 2004. Disponível no site do autor, em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/173_g.gif>. Acesso em: 02 ago. 2011.

encadeados circularmente na estrutura podem ser identificados. Se a leitura começar pelo ponto central no topo do poema, temos: (a) “COMO COSMOS SOMOS CROMOSSOMOS” e (b) “COMO COSMOS SOMOS C[R]OMO (S)SOMOS”. Evidentemente, devido às propriedades geométricas de sua anatomia circular, o texto admite que estabeleçamos outros começos para efetuar a sua decodificação. Nesse sentido, a economia semântica pode ser ampliada em razão de diferentes acoplagens e combinações disponíveis entre seus segmentos verbais, como é o caso de (c) “SOMOS COMO COSMOS SOMOS CROMOS”.

Derivado do termo grego *kósmos*, o vocábulo homófono *cosmos* carrega em sua etimologia noções de ordem, conveniência, organização do universo.

Quando acoplado ao antepositivo grego *makrós* (“comprido, longo, grande”), resulta no termo *macrocosmo*: a representação dada ao universo segundo princípios “que admitem uma correspondência entre cada uma das partes que o constituem e cada uma das partes que compõem o corpo humano, visto como um universo em redução” (HOUAISS, 2001). Nessa ideia, o termo universo pode ser pensado à luz de domínios físico, cultural, social e religioso em relação ao homem, que, uma vez considerado como parte essencial do todo, torna-se um componente fundamental da ordem do universo. Quando unido ao antepositivo grego *mikrós* (“pequeno, curto; em pequena quantidade; pouco importante”), constitui a palavra *microcosmo*, cuja etimologia registra “o mundo em miniatura, isto é, o homem”. Em vez de uma parte do todo, aqui o homem e o corpo humano são considerados como “um pequeno universo, uma imagem reduzida do mundo” (HOUAISS, 2001).

No poema, fica claro que os vocábulos “cosmos” e “cromossomos” são os que melhor sintetizam tais concepções. No mesmo espaço de enunciação, os signos verbais combinam duas perspectivas de leitura para a instância do humano: tanto à luz de um ponto de vista universal, absoluto e cósmico, que o entende como parte integrante de um todo, quanto sob um critério de individualidade, que o torna mais isolado, reduzido e passível de ser projetado de modo particularizado diante da totalidade.

Com base nos elementos da biologia celular aqui examinados, torna-se coerente dizer que foi à luz de certa inclinação de cunho analítico-reducionista que o homem mergulhou no espaço biológico de seu próprio corpo, assim como no de outros organismos vivos à sua volta, a fim de obter respostas mais precisas sobre a origem e o fenômeno da vida.

Da célula à molécula, as lentes das ciências se ajustaram a fim de visualizar unidades de níveis cada vez mais microscópicos a ponto de ser possível alcançar a estrutura dos cromossomos e nela descobrir a cadeia de DNA, composta de segmentos genéticos com

múltiplas funções. Por contraste, pode-se dizer que regulando o seu olhar para domínios nanoescalares e se valendo de um grau extremo de particularização o homem decifrou o código genético – uma linguagem que pode ser entendida como sendo de caráter universal.

Em cada ser humano, diferentes sequências de bases se formam da combinação de apenas dois pares das letras do alfabeto genético (A-T e G-C) encarregado de estruturar os degraus da escada espiralada do DNA. Sabe-se que essas sequências de letras se ordenam de maneira tal que funcionam como uma espécie de manual de instruções para a “construção” dos seres vivos, antecipando-os biologicamente em – *quase* – todos os seus aspectos. Quase, porque, conforme assinala Fritjof Capra em *A teia da vida*, embora os biólogos conheçam com precisão a estrutura de alguns genes, eles “sabem muito pouco sobre as maneiras pelas quais os genes comunicam o desenvolvimento de um organismo e cooperam para isso. Em outras palavras, conhecem o alfabeto do código genético, mas quase não têm ideia de sua sintaxe” (CAPRA, 1996, p. 75).

Tendo em vista a dimensão semântico-discursiva do poema “cromossomos”, observa-se que a sua fatura temática referente à biologia molecular – embora se notabilize por comparecer enquanto título e por trazer à tona um elemento-chave do campo dos estudos genéticos – equivale apenas a uma das instâncias comparativas postas em paralelo para a construção dos sintagmas circulares.

Na verdade, se levarmos em conta a alternância da letra “R”, ora suprimida, ora incluída na leitura, bem como as diferentes possibilidades de arranjo entre os signos mais evidentes e semanticamente definidos, o vocábulo “cosmos” corresponde ao único substantivo que se repete nos três enunciados mais longos. Nesse sentido, (A) “como *cosmos*” tensiona-se com: (B) “somos cromossomos”, (C) “somos como(s) somos” e (D) “somos cromos somos”.

No que diz respeito aos substantivos postos em comparação na construção sintática A/B, destacam-se efeitos de contraste, expressividade e analogia entre campos semânticos de categorias micro e macrocósmicas: o elemento “cromossomos”, de excessiva pequenez, se define pelo que se sabe do “cosmos”, de dimensão incomensurável (*como cosmos / somos cromossomos*).

À luz desse ponto de vista, um ser vivo – por exemplo, o homem – pode ser pensado como um cosmos em miniatura, na medida em que ele se equipara a um organismo autorregulador, composto de um conjunto extraordinário de unidades microscópicas, as quais, conforme vimos, ainda se particularizam por conservar e transmitir suas informações às gerações posteriores, de forma a replicar as singularidades da macroestrutura de que fazem

parte. De outro modo, o próprio homem se encontra em uma posição escalar ínfima e diminuta, se comparado à ideia de cosmos enquanto a totalidade de tudo o que existe (formas de vida, tempo, espaço, partículas, ondas, energia, matéria, movimentos, planetas, estrelas, galáxias etc.), ou melhor, quando relacionado ao universo do qual ele faz parte e do qual ele traz algum conhecimento parcial.

Quanto ao par A/C (que implica desconsiderarmos o “R”: *como cosmos / somos como(s) somos*), observa-se uma concepção de existência de certo modo atrelada intrinsecamente à dinâmica do cosmos, à imprevisibilidade dos acontecimentos, estando estes vinculados à força de um devir, uma vez que este opera tal qual um “fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes” (HOUAISS, 2001).

Lembrando Arnaldo, é como se a casualidade implícita na realização de um determinado evento importasse mais do que qualquer forma de garantia derivada de uma configuração orgânica. Ao mesmo tempo, se temos consciência de ser impossível assegurar algum conhecimento de todo pleno a respeito do cosmos, não se faz legítima a conformação absoluta da vida com base em aspirações, como diria Friedrich Nietzsche, demasiadamente humanas. De outra parte, a circunstância de acaso que singulariza a origem do universo, então simbolizada por uma explosão cósmica na qual a teoria do Big Bang se ampara, poderia ser correlacionada, com prudência, aos imprevistos e marcas de indeterminação e complexidade patentes da condição do homem – sendo isso, talvez, o que nos faz buscar, a todo tempo, informações sobre a nossa genealogia e o nosso destino.

Com vistas ao par A/D (agora, com a inclusão do “R”: *como cosmos / somos cromos*), constata-se uma relação entre o nível macro do cosmos e um aspecto dele proveniente, a luz – que é, segundo Israel Pedrosa, no estudo *Da cor à cor inexistente*, um “elemento determinante para o aparecimento da cor” (PEDROSA, 2002, p. 23).

Além de a palavra “cromo”, oriunda do grego *chrôma*, *atos*, carregar o significado de “cor”, sua raiz etimológica mais profunda também se vincula à forma grega *chrôs*, que indica “pele, carne, cor de pele, cor”. Do mesmo modo, quando operando como o antepositivo “crom(o)-”, tal vocábulo diz respeito (a) àquilo que é “de um corpo, especificamente do corpo humano, donde pele, cor da pele; cor natural de algo”, (b) a uma “cor artificial; figura ou ornamento de estilo” e, ainda, (c) “música modulação”.

No campo da química, o francês Nicolas Louis Vauquelin deu o nome de *chrome* (cromo) ao metal reluzente que descobriu em 1797, em razão das propriedades que tal

elemento tem de “colorir as combinações ou ligas em que participa”. No âmbito das artes gráficas, “cromo” pode se referir a fotografias em cores, transparentes e positivas, assim como a estampas coloridas, geralmente na forma de gravuras, impressas ou recortadas, com fins de ornamentação, fixadas em suportes como álbuns⁸⁴, cadernos, folhinhas etc. (Cf. HOUAISS, 2001).

Voltando o nosso olhar para as engrenagens verbais da versão em cores (Ilust. 67) do poema em pauta, observa-se que as palavras “cromo” e “cromossomos” ganham especial destaque por serem vocábulos que trazem, tanto na raiz etimológica quanto na fatura semântica e visual, um índice de cor acoplado em suas respectivas formas escritas.

E a ênfase do vermelho sobre “R” não se faz arbitrária. Segundo Pedrosa, a aparência mais bela e enérgica do vermelho “é conseguida quando aplicado sobre fundo preto, funcionando como área luminosa” (PEDROSA, 2002, p. 107). Afora esse efeito de contraste, o mago da teoria das cores nos diz que o vermelho é a cor que, visualmente, mais ganha destaque e a que mais rapidamente se faz distinguir pelos olhos. Além disso, comparecendo enquanto um signo da “cor do fogo e do sangue”, o vermelho destaca-se como “a mais importante das cores para muitos povos, por ser a mais intimamente ligada ao princípio da vida” (PEDROSA, 2002, p. 109).

Sob esses aspectos, torna-se verossímil dizer que a consoante “R”, em vermelho, esteja remetendo ao sangue – e, metonimicamente, ao viver, ao estar vivo, à existência. No contexto do poema, o “R” marca, simbolicamente, a individualidade do homem em relação ao cosmos. Tanto que, se o desconsiderarmos dos demais caracteres, temos, conforme vimos, “como cosmos somos como(s) somos”, ou seja, somos parte de um “espaço universal”, de um universo composto de matéria e energia, ordenado segundo suas próprias leis.

Por analogia, faz-se relevante evocar para o campo óptico-cromático o termo “infravermelho”, proveniente da física. Trata-se de um tipo de radiação eletromagnética, não ionizante e sem efeitos danosos, descoberta em 1880 pelo astrônomo inglês Willian Herschel, a partir de estudos relacionados à temperatura das cores. O infravermelho opera numa frequência impossível de ser detectada pela capacidade humana de visão, mas que pode ser encontrada em todos os corpos que liberam calor. Com o avanço das pesquisas sobre o assunto, o infravermelho (espectro de luz) e o *bluetooth* (radiofrequência) se tornaram elementos bastante presentes nos dias de hoje, praticamente indispensáveis: veja-se, por

⁸⁴ No Brasil, os cromos dessa categoria são mais conhecidos com o nome de “figurinhas”, que podem ser reunidas e coladas em álbuns, destacando-se o futebol como o tema mais popular e de maior interesse entre os colecionadores.

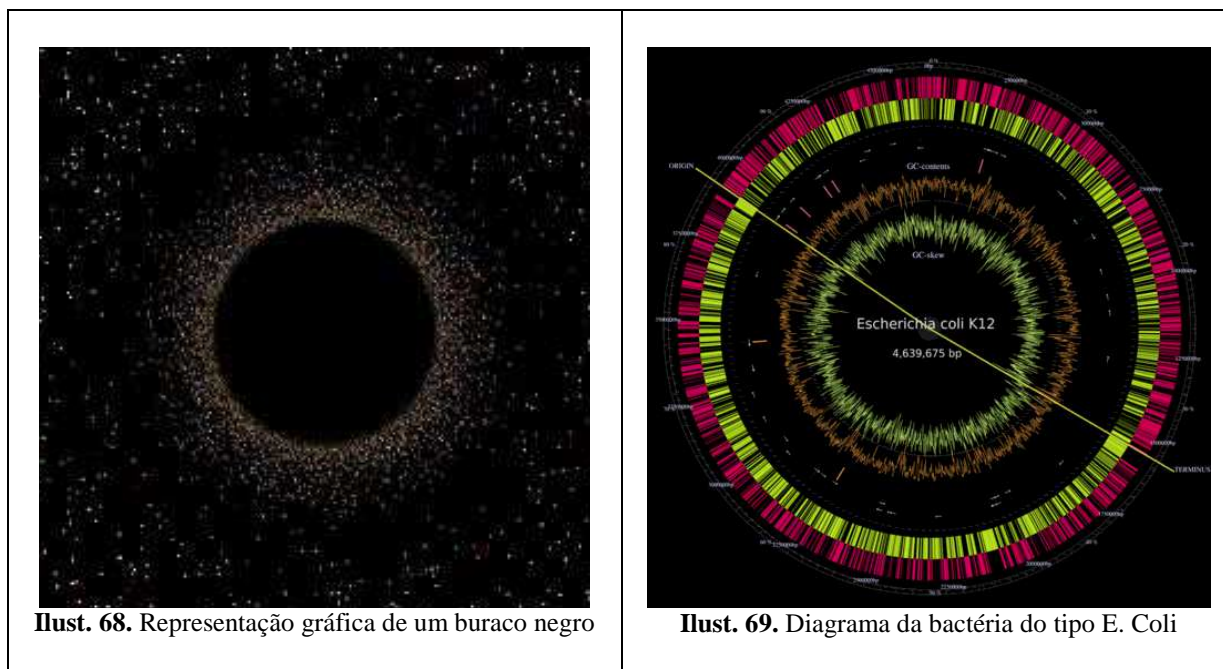
exemplo, a troca de dados digitais (dentre eles, áudios, textos e imagens) através de aplicativos de telefone celular, mediante os quais padrões de onda daquelas tecnologias garantem *a transmissão de mensagens e informações* de um aparelho a outro⁸⁵.

É igualmente graças a artifícios daquela natureza que os astrônomos, conforme nos diz Marcelo Gleiser, em *A dança do universo*, no intuito de aperfeiçoar a nossa visão ainda limitada do cosmos, se puseram a olhar para o céu com o auxílio de diversos tipos de recursos, dentre eles, a radiação eletromagnética, os raios X e raios gama, as ondas de rádio e o infravermelho (GLEISER, 1997, p. 243). E as imagens reveladas por intermédio desses tipos de radiação invisível são, segundo o físico, incrivelmente magníficas. Há algo de paradoxal nisso: embora boa parte dessas formas de radiação não seja percebida pela visão humana, tais conquistas têm permitido ao homem abrir novas janelas para o céu, possibilitando enxergar com precisão inimaginável uma infinidade de segredos e imagens do cosmos.

Diante do exposto, não há dúvidas de que as abordagens feitas às dimensões micro e macrocós mica do Universo, tendo como base o arranjo gráfico-visual do poema, adquirem consistência, sobretudo, em razão das qualidades icônicas e indiciais latentes nos objetos constituintes de sua estrutura (a exemplo da fisionomia das fontes tipográficas, o efeito de contraste entre as três cores e a espacialização dos elementos), bem como das conexões temáticas aludidas via discurso por meio de seus significantes.

No poema “cromossomos”, a cadeia de caracteres (predominantemente brancos e em órbita no quadrado negro) tanto pode remeter a uma constelação de letras-estrelas a cintilar no céu noturno quanto a uma sequência de letras-genes portadora das características específicas de um organismo. Levando-se em conta a presença dessas propriedades icônicas demarcando o terreno da visualidade enquanto um fator sígnico, torna-se admissível correlacionar tal estrutura a dois registros imagéticos que tendem a funcionar como possíveis caligrama e diagrama, respectivamente, em relação ao *layout* da composição de Antunes. Vejamos:

⁸⁵ Para mais detalhes, ver os artigos: (a) “Infravermelho” (disponível em: <<http://infravermelho.info/>>) e (b) “Bluetooth e infravermelho são tecnologias wireless mais comuns” (disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u16097.shtml>>). Ambos acessados em: 9 ago. 2015.



Ilust. 68. Representação gráfica de um buraco negro

Ilust. 69. Diagrama da bactéria do tipo E. Coli

Na imagem da esquerda (Ilust. 68), temos a representação gráfica e planejada de um buraco negro⁸⁶. No entender da física clássica, trata-se de uma região do espaço-tempo dotada de uma ação gravitacional tão intensa que dela nada poderia escapar, nem mesmo a luz. Qualquer radiação que caia nele não seria refletida, mas sim absorvida. Na canção “Psiu”, do CD *A curva da cintura*⁸⁷, Arnaldo faz referência à força devoradora desse fenômeno físico e o compara à avidez faminta de um recém-nascido: “Como a boca de um bebê voraz / Buraco negro que não cansa / De ansiar por mais” (ANTUNES, 2011). Em que pese o efeito devastador do buraco negro, apto a curvar multidões de estrelas à sua volta devido à sua potência edaz, estudos recentes fundamentados na física quântica já entendem que a energia e outros tipos de matéria seriam retidas nele de forma apenas temporária⁸⁸.

À direita (Ilust. 69) – no intuito de recordar o conceito de cultura em âmbito microbiológico com o qual Arnaldo encerra a canção “Cultura” com o verso “Bactérias num

⁸⁶ Imagem disponível em: <<http://abyss.uoregon.edu/~js/ast123/lectures/lec09.html>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

⁸⁷ Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=741>. Acesso em: 8 ago. 2015.

⁸⁸ No início de 2014, o físico Stephen Hawking – um dos criadores da teoria moderna sobre os buracos negros e autor de *Uma breve história do tempo: do Big Bang aos buracos negros* (1988), obra de divulgação científica que se tornou um *best-seller* do assunto – afirmou que esse fenômeno pode não existir. Segundo matéria divulgada no *site* do canal History, o cientista acredita que a teoria corrente por trás dos buracos negros não se confirma sob a ótica da teoria quântica, somente sob a ótica da relatividade. À respeitada revista *Nature*, Hawking afirmou: “você não pode sair de um buraco negro na teoria clássica, mas a teoria quântica prevê que energia e outros tipos de informações escapem do buraco negro”. Disponível em: <<http://www.seuhistory.com/node/87463>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

meio é cultura” (ANTUNES, 2006, p. 246) –, escolhemos o diagrama genômico⁸⁹ da bactéria *Escherichia Coli* (E. Coli), que integra um grupo de micro-organismos que habita normalmente o intestino humano e de alguns animais.

Guardadas, é claro, as respectivas particularidades de cada imagem, não é difícil notar que tanto a representação gráfica do buraco negro (uma mancha esférica e escura situada no espaço e em torno da qual fulguram pontos de luz) quanto o diagrama circular da bactéria (onde os dados genéticos compõem de forma radial e circunscrita) abarcam índices que se comunicam entre si por força de semelhança óptica e de relações estruturais. Nesse sentido, o poema “cromossomos” parece ser o produto de uma dupla articulação desses domínios, para o qual convergem singularidades do mundo físico e biológico do cosmos, a partir de níveis escalares distintos.

Por mais que a expressão “nada de dna” deixe transparecer, à primeira vista, uma recusa a qualquer forma de reconhecimento e recepção de um patrimônio passível de ser herdado, o poema “cromossomos” (integrante da mencionada série) traz à tona, não só sob o ponto de vista biológico mas também sob o cosmológico, elementos indiciais que operam diretamente vinculados a um tempo que se faz progresso.

Sabemos que a descoberta da molécula de DNA, em 1953, por Francis Crick e James Watson, e o posterior sequenciamento genético-funcional de sua estrutura implicaram uma extraordinária revolução na área do conhecimento biocientífico. Hoje, no campo das ciências voltadas para o estudo da hereditariedade, é possível acessar por meio de uma amostra de DNA uma ampla gama de informações a respeito de espécies de vida oriundas de épocas pretéritas. A partir de um fio de cabelo, de uma lágrima, de uma gota de saliva ou de um vestígio de esperma, o DNA inscreve a presença de seu portador. À luz dessa perspectiva, podemos elencar os testes de paternidade, a captura de criminosos, a comprovação de vínculos genealógicos e a identificação de restos mortais como exemplos de aplicações mais modernas ligadas ao uso da genética médica. Se um vestígio da molécula da vida permite deduzir um fato ocorrido bem como a descoberta de quem dele participou, não se faz absurdo pensar que examinar o DNA implica lidar, em certa medida, com informações que podem trazer em si índices de um passado.

⁸⁹ Com a presença da tecnologia na área das ciências genéticas, o campo da biologia computacional e da bioinformática passou a contar com uma série de ferramentas capazes de analisar e comparar sequências genômicas de diferentes seres vivos. Dentre os programas disponíveis, destacam-se alguns sistemas de processamento de informações que utilizam um *layout* “circular-ideográfico” [*sic*] para facilitar a visualização de dados do organismo e a partir deles viabilizar leituras na estrutura do genoma – a exemplo da imagem que fora coletada na página de divulgação do *software Genome projector*. Disponível em: <http://www.g-language.org/GenomeProjector/wiki/circular_genome_map_view>. Acesso em: 13 ago. 2015.

Saindo dos encadeamentos genéticos, pensemos agora nas galáxias do cosmos. Quando dirigimos o nosso olhar aos milhares de estrelas em seus múltiplos arranjos luminosos visíveis no céu noturno, também estamos olhando para o passado. Quanto mais distante de nós estiver uma dessas estrelas, significa que mais tempo a sua luz demorou a alcançar o nosso campo de visão. E muitos desses corpos celestes produtores e emissores de energia – que cintilam o seu brilho em meio ao *oco escuro* do céu, para lembrar o verso final do poema “O pulsar”, de Augusto de Campos – nem mesmo existem mais. O que vemos, na verdade, é uma imagem que viajou bilhões de anos até nós.

Aos poucos, a composição em pauta vai se afigurando como uma espécie de “campo magnético de possibilidades”, isto é, à maneira como Augusto de Campos, no ensaio “Poesia concreta: um manifesto”, entendia que o poeta vê a palavra poética, qual seja: “como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tato antenas circulação coração: viva” (CAMPOS, 2006, p. 71).

Notando bem, a estrutura *circum-verbo-visual* do poema “cromossomos” chama a atenção por suas múltiplas chaves de leitura que admitem, entre outras coisas, conexões com instâncias do corpo, da memória, do tempo e do espaço. Observa-se que entre a cadeia dos já mencionados microssignificantes – (a) “COMO COSMOS SOMOS CROMOSSOMOS”, (b) “COMO COSMOS SOMOS C[R]OMO (S)SOMOS” e (c) “SOMOS COMO COSMOS SOMOS CROMOS” (ou já signos com carga semântica definida, embutidos no conjunto dos demais signos) – é possível identificar outras sequências de códigos verbais, que, igualmente, se sustentam enquanto unidades de sentido.

Em linhas gerais, para que seja possível realizar a leitura de um texto, é necessário que o processo de decodificação da palavra escrita atue em sintonia com a compreensão do sentido dos signos, os quais, via de regra, encontrar-se-ão inter-relacionados e submetidos à luz de princípios de concordância, subordinação e ordem de uma determinada língua. No caso da poesia visual, devemos considerar, ainda, uma perspectiva de leitura que abarque de forma simultânea todo o material disponível à nossa vista, inclusive as virtualidades latentes no signo – o que significa dizer, entre outras coisas, que é preciso ler a fatura pictórica, a fisionomia dos caracteres, a forma do conjunto. Decerto, a decodificação das sequências de letras em palavras tende a ganhar certo automatismo à medida que há familiaridade com o léxico do qual elas participam. Contudo, na estrutura circular do poema, por mais que lancemos o olhar sobre as suas rotas geométricas, pode ocorrer que determinados signos verbais venham a escapar de nossa apreciação: seja em virtude do *layout*, no qual a

sobreposição de enunciados parece causar certa vertigem, levando-nos, por vezes, a confundir o ponto de partida de nossa mirada, seja por conta da especificidade de alguns termos que, embutidos no conjunto dos demais signos, talvez passem despercebidos ou até mesmo não façam parte do repertório do leitor.

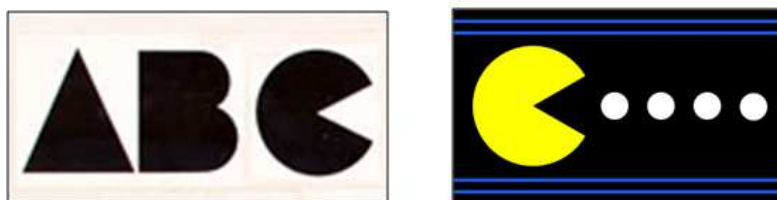
Considerando que vocábulos como “cosmos”, “cromossomos” e “cromo” tenham sido, por ora, examinados a contento, e a fim de proceder a uma investigação voltada para outros arranjos de letras estocados em meio à cadeia genético-poética de nosso organismo arnaldiano, passemos à decodificação de suas compactas unidades de sentido. Nesta operação, iremos nos ater à sequência linear C-O-M-O-C-O-S-M-O-S-S-O-M-O-S-C-**R**-O-M-O-S-S-O-M-O-S, ou seja, aos códigos verbais do poema. Como se trata de um enunciado circular, a última letra do arranjo (S) engata-se na primeira (C) que o inicia. Embora assim entendido, vale lembrar que não há propriamente um começo de leitura preestabelecido. Em nosso mapa de letras-genes, não faremos alterações no ordenamento de seus grafemas, com exceção do R, pelas razões já vistas. No entanto, levaremos em conta ocorrências de homofonia, termos antepositivos e pospositivos e, quando for o caso, a inclusão de acentos. Ainda que algumas palavras a serem exploradas neste procedimento não compareçam de todo com autonomia sintática em relação ao enunciado, a grande maioria comporta em suas instâncias semântica e visual índices significantes que coincidem com temas evocados no poema. Vejamos:

a) **COM**: de uso bastante frequente, a preposição “com”, do latim *cum*, exprime ideias de “companhia, sociedade, junção no tempo ou no espaço, qualificação, maneira de ser ou de estar, acompanhamento e consequência, instrumento”. Como elemento estruturador, precede um determinante e o relaciona a um determinado, para definir, entre os elementos inter-relacionados, noções de adição, associação, simultaneidade, convergência ou indicar modo, meio (Cf. HOUAISS, 2001). Ainda que possa parecer irrelevante considerá-la neste elenco de genes-verbais, sua presença permite que extraiamos do poema arranjos como “somos *com* osso” e “somos *com* ocos”;

b) **COMO (1)**: além de atuar como conjunção comparativa, “como” se destaca por: (a) indicar certa semelhança ou proximidade (com uma ação, conceito ou verdade) e (b) funcionar em lugar do sintagma “por exemplo”. Na função de elemento de composição, o termo “COM(O)-”, derivado do grego *kómé,és*, designa “cabeleira, coma”, e também ocorre na terminologia científica de alguns vocábulos. Referindo-se ao conjunto dos milhares de fios de cabelo da cabeça, o vocábulo “cabeleira” corresponde a um dos componentes do corpo humano. No repertório musical de Arnaldo, “Cabelo” é título de uma canção sua em parceria

com Jorge Ben Jor, e traz versos como: “Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada / Quem disse que cabelo não sente / Quem disse que cabelo não gosta de pente / Cabelo quando cresce é tempo / Cabelo embaraçado é vento / Cabelo vem lá de dentro / Cabelo é como pensamento”⁹⁰. Curiosamente, no campo da astronomia, onde há o estudo sistemático do universo sideral e dos corpos celestes, o vocábulo “coma” aparece como sinônimo de “cabeleira”, significando “nuvem luminosa de gás e poeira, de aparência tênue e brumosa, que envolve o núcleo de um astro” (HOUAISS, 2001). Nessa mesma entrada léxica, temos ainda uma rubrica da óptica, em que “coma” indica: “aberração de um sistema óptico que dá *a forma de um cometa* à imagem de uma fonte luminosa puntiforme que se situa fora do eixo óptico” (HOUAISS, 2001: grifos meus);

c) **COMO (2)**: pode ser visto enquanto flexão do verbo “comer”, operando na primeira pessoa do singular do presente do indicativo: “[eu] como”. Neste contexto, a propósito, há de se destacar o potencial de iconicidade que a letra “C” assume quando vista na pele da fonte tipográfica Baby Teeth, adaptada e incorporada ao poema. Notando bem, a fenda triangular que intercepta o círculo assume o formato de uma boca. Uma coincidência relevante é o caso da expressão “baby teeth”, que pode ser traduzida como “dentes de leite” ou “dentes do bebê”, um índice metonímico da mastigação de uma criança. Esse mesmo *design* que tem a letra “C” da citada fonte já foi, aliás, utilizado com o sentido de “devoração” no jogo eletrônico *Pac-Man*, bastante popular no início da década de 1980. Na lógica do *game*, uma “cabeça redonda com uma boca que se abre e fecha”, posicionada em um labirinto, tem o objetivo de “comer todas as pastilhas sem ser alcançada por fantasmas, em ritmo progressivo de dificuldade”⁹¹;



Ilust. 70. A fonte Baby Teeth e a boca devoradora do jogo *Pac-Man*⁹²

⁹⁰ Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=124>. Acesso em: 20 ago. 2015.

⁹¹ Disponível em: <<http://www.magosbros.com.br/site/calendario-nerd/origem-pacman/>>. Acesso em: 3 ago. 2015.

⁹² À esquerda, a fonte Baby Teeth (1968), criada pelo designer norte-americano Milton Glaser; à direita, detalhe de *Pac-Man* (1980), jogo para videogame concebido pelo designer japonês Toru Iwatani.

d) **HOMO**: sendo admissível no conjunto, devido à homofonia com “omo”, tal termo designa: (a) os primatas antropóides do gênero *Homo*, como o *Homo sapiens* (o homem, única espécie vivente), o *Homo habilis* e o *Homo erectus*; (b) “ser humano”, “indivíduo da espécie humana”. Com raiz etimológica na forma latina *hòmo,ìnis*, indica “homem, indivíduo, ser humano”. Enquanto antepositivo derivado do grego *homós,ê,ón*, “hom(o)-” designa “semelhante, igual” (Cf. HOUAISS, 2001). Não custa lembrar que a sequência dos 23 pares de cromossomos do genoma humano presente no núcleo de cada célula humana diploide diz respeito ao genoma do *Homo sapiens*;

e) **MÓ**: com raiz etimológica no latim *mòla,ae*, que significa “moinho”, “mó” diz respeito a um engenho cujo mecanismo consiste em um “pedra grande dura, circular, de altura pequena, com que se trituram os grãos nos moinhos, girando-a sobre outra pedra” (HOUAISS, 2001). Numa outra acepção, que deriva da forma latina *mole*, “mó” indica “grande massa”, “grande quantidade” e “grande ajuntamento” [de pessoas] (MICHAELIS, 2001). Ainda que possa parecer inconsistente, o fato de a “mó” ser uma pedra circular e giratória mantém uma espécie de conexão óptico-cinética com o poema, na medida em que ele é visualmente circular e sua decodificação só ganha rendimento semântico se submetemos o olhar ao movimento rotativo de leitura que sua periferia sígnica exige;



Ilust. 71. Mó⁹³

f) **MOSC**: na função de antepositivo, “mosc-” indica: (a) “almíscar”⁹⁴, quando ligado à forma latina “*muscus,i*”, e (b) “mosca”, quando ligado a “*musca,ae*”, também do latim (Cf. HOUAISS, 2001). A propósito, a mosca é um dos organismos-modelo para o campo da

⁹³ Disponível em: <<http://solar-sicherheit.de/2009-muehle/muehlstein.htm>>. Acesso em: 3 ago. 2015.

⁹⁴ Por ser uma substância de *odor penetrante e persistente*, obtida a partir de uma bolsa situada no abdome do almiscareiro macho (um tipo de mamífero da família dos cervídeos), o almíscar é costumeiramente utilizado como fixador em perfumes (Cf. HOUAISS, 2001).

Biologia. Trata-se de um inseto que há mais de um século desperta grande interesse na comunidade científica, especialmente no que diz respeito às pesquisas sobre como as informações são transmitidas de uma geração a outra através dos genes. De acordo com o artigo “A ciência acertou na mosca”, de Thereza Venturoli, sabe-se que, atualmente, mais de 70% dos agrupamentos genéticos que podem desencadear distúrbios no homem têm correlatos no código genético do mosquito. A espécie *Drosophila melanogaster*, popularmente conhecida como “mosca-das-frutas”, ajuda a entender a formação, o desenvolvimento e a evolução dos seres vivos. Segundo a articulista,

A drosófila é a sucessora direta das decantadas ervilhas que Gregor Mendel estudou na segunda metade do século XIX para estabelecer a ideia básica da genética moderna: a de que as características de cada indivíduo são transmitidas de pais para filhos por “fatores”, como os batizou – os atuais genes. [...] Foi graças ao estudo das drosófilas que, em 1910, o embriologista americano Thomas Morgan, da Universidade Colúmbia, percebeu que o surgimento de mutantes ao longo dos cruzamentos obedecia aos cálculos estatísticos de Mendel. Morgan descobriu, assim, que as conclusões originais do pai da genética obtidas com ervilhas valiam para todos os seres vivos. Mais tarde, ainda trabalhando com drosófilas, Morgan confirmou a suspeita de que os genes se localizam em cromossomos, em uma pesquisa que lhe rendeu o Prêmio Nobel (VENTUROLI, 2005, s/p.)⁹⁵.

Além da evidente importância que tem esse inseto-modelo para a composição “cromossomos”, essa mesma combinação entre o papel de armazenamento, coordenação e propagação de informações genéticas a cargo do DNA e o referido díptero também é o tema-título de “Mosca” (ANTUNES, 1993, p. 33), poema de Arnaldo, presente no livro *As coisas*:

A mosca é tão pequena,
menor que uma moeda, e tem
milhares de células.
A célula da mosca é
tão pequena, menor
que a mosca. E tem
milhares de moscas.

Ilust. 72. “Mosca”

⁹⁵ Matéria publicada originalmente na seção “Em profundidade genética”, da revista *Veja*, edição de 9 de março de 2005. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/genetica/contexto1.html>>. Acesso em: 6 ago. 2015.

A simplicidade com que o argumento *da parte que contém o todo* é tratado nesse texto antecipa um aspecto que, adiante, se revelará de grande relevância. Por ora, continuemos com o exame dos genes do nosso “cromossomos” gráfico-visual;

g) **MOSCO**: como flexão do verbo “moscar”, “mosco” tem o sentido de “fugir do ataque de moscas; evitar (moscas)” e “deixar de estar visível; desaparecer, sumir”; como substantivo, “mosco” significa “furto engenhoso efetuado em uma residência” e “quantidade de dinheiro furtado” (HOUAISS, 2001);

h) **MOSSO**: diz daquilo que é agitado e que se move rapidamente; turbulento. Na rubrica da música, refere-se ao andamento de uma composição musical. Sua etimologia está ligada à forma homônima em italiano, tendo conexão com o particípio passado ao verbo *muovere*, que indica “pôr em movimento”, por sua vez derivado do verbo latino *movére*, “mover(-se)” (Cf. HOUAISS, 2001). A ideia de movimento, então ligada à cadência rítmica, faz novamente conexão com o plano voco-visual do poema;

i) **OCO**: adjetivo que diz daquilo é dotado de cavidade; que não tem miolo, medula ou a substância interna que tinha antes. Pode ainda significa algo que é desprovido de sentido, fútil, insignificante. “Oco” também está presente em duas locuções de uso regional no Brasil: “oco do mundo”, indicando “lugar muito distante; fim do mundo”, e “cair no oco do mundo”, que equivale a “fugir, escapar” (Cf. HOUAISS, 2001); Sem perder de vista essas considerações, passemos às duas primeiras estrofes da letra da canção “Fora de si”, de Antunes, incluída no CD *Ninguém*: “eu fico louco / eu fico fora de si / eu fica assim / eu fica fora de mim // eu fico um pouco / depois eu saio daqui / eu vai embora / eu fico fora de si” (ANTUNES, 2006, p. 250). Ao distorcer a concordância do verbo “ficar” de alguns versos, o poeta passa a oscilar entre os lugares da primeira e da terceira pessoa do singular; a se confundir entre as posições de número do sujeito; a vagar transtornado entre o *si* e o *mim* e entre o dentro e o fora, ora do eu, ora do outro. Na terceira e última estrofe, “eu fico oco / eu fica bem assim / eu fico sem ninguém em mim” (ANTUNES, 2006, p. 250), ao se lançar no *oco do mundo* e fazer do outro indefinido a sua morada, satisfaz-se com o vazio que lhe cabe por dentro. Ideia semelhante comparece na estrofe que encerra a canção “Além alma”, de Antunes com Paulo Leminski, presente no CD *Um som*: “Pra que é que eu quero quem chora, / se estou tão bem assim, / e o vazio que vai lá fora / cai macio dentro de mim?” (ANTUNES, 1998)⁹⁶. Retornando ao termo em análise, é visível que a configuração do poema representa, por excelência, uma forma oca, assim como já vimos que em seu enunciado circular podemos

⁹⁶ Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_list.php?view=4>. Acesso em: 20 ago. 2015.

encontrar amalgamado o sintagma “somos com ocos”. Desse modo, pode-se dizer que essa correlação entre os planos óptico, acústico, subjetivo e significante e o termo “oco” afigura-se enquanto uma lógica isomórfica que sustenta o conjunto;

j) **OM**: observa-se que dos vinte e seis grafemas que integram a cadeia circular de “cromossomos”, dez correspondem à letra “O” – a única vogal do conjunto. Efetuando-se uma leitura sintonizada com o sentido horário de rotação do sintagma, contaremos quatro letras “M” ladeando quatro dessas vogais. Se combinarmos o efeito de assonância alcançado pela repetição ritmada do “O” ao som nasalizado das letras “M”, talvez fosse possível escutar tal reverberação acústica como uma espécie de mantra ecoando no poema. Ligado ao desenvolvimento cíclico, o monossílabo “OM”, o maior dos mantras do hinduísmo, é o símbolo mais carregado de sentido na tradição da cultura indiana. “É o som primordial *inaudível*, o som criador a partir do qual se desenvolve a manifestação, a imagem do Verbo. É o *imprecável*, o *Inesgotável*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 657). Mais ainda, o som dessa sílaba sagrada (quando decomposta em A, U e M), representa uma longa lista de tríades, entre as quais, destacam-se os mundos (terra, atmosfera e céu), os deuses hindus (Brama, Vixnu, Xiva), o três estados do ser (vigília, sonho, sono), os três períodos (manhã, tarde, noite) e os três elementos (fogo, sol, vento). Afigurando-se como um tipo de fórmula ritual sonora, “cuja recitação tem o poder de pôr em ação a influência espiritual que lhe corresponde” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 589), o mantra visa a estabelecer um estado contemplativo de comunhão com o cosmo. Esse efeito esperado, por seus aspectos, coincide, em certa medida, com um dos pontos de vista que sustentam a leitura do poema;

k) **OMO**: enquanto antepositivo, o termo “om(o)-” tem duas formas de ocorrência: (a) se derivado do grego *ómós,ê,ón*, significa “cru, prematuro” (a exemplo de “omofagia”, que diz daquele que tem habito de comer carne crua), além de “cruel, desumano”, e (b) quando decorre de *ômos,ou*, refere-se a “ombro, espádua” (HOUAISS, 2001);

l) **OSCO**: refere-se ao idioma dos oscos (o osco-*úmbrio*, um subgrupo de línguas indo-europeias faladas antigamente na Península Itálica). Mas o vocábulo “osco” também equivale aos sinônimos de *embuçado* (que diz de alguém “dissimulado”, “disfarçado”, que tem o rosto oculto e “deixa de fora apenas os olhos”) e *encapotado*. Em outra acepção, “osco” indica “cor de animal escuro, de tom entre castanho e cinza” (MICHAELIS, 2012);

m) **OSMO**: na função de antepositivo, há duas possibilidades de uso para o vocábulo “osmo-”: (a) se derivado do grego *óthismós,ou*, denota “ação de empurrar, pressionar”, e quando decorre do verbo *óthéó*, indica “impelir” e “repelir” – o que demonstra haver em

ambos uma força motivadora de movimento; (b) se derivado do grego *osmê,ês* ou *osmós,ou*, equivale a “cheiro” e “odor” (HOUAISS, 2001);

n) **OSSO**: equivale a “cada uma das peças de consistência dura e de cor esbranquiçada que constituem o esqueleto” (SILVA et al., 2007, p. 572)⁹⁷, sendo este responsável por dar sustentação estrutural à maioria dos animais vertebrados, inclusive os humanos. Além corresponder a um elemento essencial da armadura física, dada a sua resistência e seu aspecto relativamente perdurável, o osso ainda contém o tutano, a medula, o cerne, o âmago. Os ossos, simbolicamente, estão ligados à *continuidade da espécie*, na medida em que, após a morte, eles *retornam à natureza* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 667). No plural, tal vocábulo equivale a “restos mortais”;

o) **ROM**: corresponde à abreviatura de *read-only memory*, termo proveniente da informática, que significa “memória somente de leitura”, memória ROM. O Houaiss informa que ROM equivale à memória permanente, que significa: “tipo de circuito integrado capaz de *preservar os dados*, mesmo quando não alimentado com eletricidade, mas cujo conteúdo não pode ser alterado pelo usuário; memória apenas de leitura, memória não volátil, memória ROM” (HOUAISS, 2001);

p) **SÓ**: do latim, *sólus,a,um*, que traz o sentido de “solitário”, a palavra “só”, enquanto adjetivo, pode indicar: (a) aquilo que pode estar, “momentaneamente ou não, desacompanhado, separado de outro(s), sem companhia”; (b) “que é apenas um; único”; (c) “que vive fora da sociedade, que prefere o isolamento num espaço”; (d) “em estado de solidão”; e (e) “que não é habitado, não frequentado; deserto, ermo” (HOUAISS, 2001);

q) **SOM**: diz respeito a tudo que é captado pelo sentido da audição e que podemos ouvir; ruído ritmado produzido por vibrações sonoras que se sucedem regularmente; barulho, vibração. Para a fonética, “som” é qualquer emissão sonora, simples ou combinada, feita pelo aparelho fonador humano. No entender de John Cage, músico pluralista que influenciou sobremaneira o poeta Augusto de Campos, “nenhum som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons” (CAGE, 2013, p. 98). No repertório poético-musical arnaldiano, essa gestação sonora reverbera de maneira múltipla sobre a malha física dos objetos no espaço, em cujas experiências o som ganha forma e potência

⁹⁷ Para siglas, expressões, verbetes e demais termos específicos da biologia, do campo médico e da saúde, que não tiverem entrada nos dicionários Houaiss (eletrônico) e Michaelis (online), utilizaremos para consulta, quando necessário, as obras: (a) *Compacto dicionário ilustrado de Saúde* (s/d), de autoria de Carlos Roberto Lyra da Silva, Roberto Carlos Lyra da Silva e Dirce Laplaca Viana (2007), que se encontra disponível em: <http://www.filoczar.com.br/Cem_bilhoes/Dicionario_Ilustrado_de_Saude.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2015; e (b) *Etimologia e abreviaturas de termos médicos* (2011), de Adriane Pozzobon, disponível em: <https://www.univates.br/editora-univates/media/publicacoes/16/pdf_16.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2015.

performáticas, afigurando-se como um gene estrutural e indissociável do corpo da palavra, mas não se concentrando em um único registro de linguagem. No que tange ao plano vocal, destaca-se, conforme assinala Gardel,

o uso da voz entre o canto, o berro e a fala, alternando timbres, apresentando em algumas canções um grave cavernoso em contraponto intencional com a padronização do gosto popular nas canções pelas vozes mais agudas. Na sonoridade e arranjos de seus CDs que frequentemente apresentam timbres orgânicos interagindo com ruídos mecânicos, ritmos nacionais com música *techno*, *rock*, *pop*, melodias e sons transnacionais, instrumentos inventados dialogando com instrumentos convencionais usados de modo inusitado etc. (GARDEL, 2006, p. 115-116).

r) **-SOMO**: como elemento de composição, o pospositivo “-somo”, que deriva do grego *sôma*, *atos*, designa “corpo (por oposição a alma e espírito)” (HOUAISS, 2001);

s) **SOMO**: como flexão do verbo “somar”, na primeira pessoa do singular do presente do indicativo: “[eu] somo”. Dentre as acepções de “somar”, destacam-se os sentidos de: formar o total de alguma coisa, juntar em um mesmo conjunto, concentrar esforços, incorporar, adicionar e reunir-se (HOUAISS, 2001);

t) **SOMOS**: flexão do verbo “ser”, na primeira pessoa do plural do presente do indicativo. No dicionário, o verbo “ser” tem sentido de existência real; existir, viver; ser aquilo que se é; homem, pessoa, indivíduo; a natureza íntima de uma pessoa; essência; o sentimento, a consciência de si mesmo; o fato de ser, a existência.

Diante do exposto, o cotejo dos dados de nossa investigação sobre os segmentos lexicais do texto “cromossomos” – com base na lógica de que o DNA carrega as instruções capazes de coordenar o desenvolvimento e o funcionamento de um determinado ser vivo – nos leva a ponderar, de saída, que o organismo ao qual o poema se refere se trata de “um indivíduo da espécie humana” (HOMO: *Homo sapiens*). Se a este gênero de homínídeo pertence o homem moderno, buscaremos, a seguir, combinar os demais genes encontrados para com eles tentar compor, nem que seja um escopo, a forma de vida que se desponta – sabendo ser esta apenas uma possibilidade interpretativa, entre outras mais decerto disponíveis.

Seu “corpo” (SOMO) é vertebrado, pois traz uma sustentação estrutural a partir de ossos (OSSO), além de estar envolvido por uma superfície de “carne”, “pele” e “cor” (CROMOS), e ainda, por cima, tem ombro (OMO: *omos*, “omoplata”) e cabeleira (COMO: *coma*, “cabelo crescido”). Ele é apto a viver junto de (COM) uma ou mais pessoas numa

sociedade, sendo capaz de se inter-relacionar com o espaço universal (COSMOS), inclusive espiritualmente (OM: vibração original do cosmos). Mas, para tornar possível a sua interação com os demais organismos e com o mundo físico à sua volta, o homem depende de órgãos sensoriais habilitados a captar as informações que o afetam. Nos humanos, cada sentido pode perceber uma modalidade específica de sensação, que, por sua vez, se encontra correlacionada a um órgão. A partir de um estímulo ao organismo, inicia-se o processo interno de recepção sensorial.

O corpo poético de que estamos tratando comporta indícios semânticos e etimológicos que, com cautela, podem ser relacionados aos cinco sentidos mais conhecidos: (a) visão (CROMOS: cor; OSCO: cor escura, de tom entre castanho e cinza), (b) audição (SOM), (c) tato (CROMOS: pele), (d) paladar (COMO: verbo) e (e) olfato (MOSC: “almíscar”; OSMO: “cheiro” e “odor”). Uma vez estimulados, os sentidos entram em ação a fim de capturar as informações do material que lhes causou alguma impressão para, em seguida, enviá-las ao sistema nervoso⁹⁸.

Ao mover-se agitado (MOSSO: *movére*) em sincronia com voracidade do “moinho” (MÓ) do mundo, os sentidos do homem operam como condutores dos registros visuais, sonoros, táteis, gustativos e olfativos oriundos de suas vivências e experiências com a realidade exterior. Para dar conta da quantidade avassaladora de informações que chegam em ritmo acelerado, ele dispõe da capacidade de preservar os dados experienciados (ROM: memória) a fim de retransmiti-los às gerações posteriores.

Mas esse ser humano de que trata o poema também está sujeito a falhas, pois ele é imperfeito, inacabado, não todo – um semelhante de nós. Lançado à força (OSMO: “empurrar”, “repelir”, “impelir”) em meio ao universo de signos, adversidades e leis que já o antecipavam antes mesmo do seu nascimento, ele possivelmente está submetido a conflitos e impasses de uma realidade cuja lógica dos acontecimentos (OMO: “cru” e “premature”, “cruel” e “desumano”) lhe escapa porque não pode ser prevista pelos genes de sua cadeia genealógica, e muito menos inscrever-se nas estrelas. Em razão de sua precariedade, o sujeito está propenso a operar com semblantes capazes de esconder sentimentos que lhe são próprios

⁹⁸ A propósito, na letra da canção “Longe”, de Arnaldo Antunes, iniciada com a estrofe “onde é que eu fui parar? / aonde é esse aqui? / não dá mais pra voltar / por que eu fiquei tão longe? / longe... [...]”, observa-se que os temas *vida*, *cinco sentidos* e a *infinitude* do universo conformam o estado de resignação do poeta diante da solidão do cosmos: “[...] dizem que a vida é assim / cinco sentidos em mim / dentro de um corpo fechado no vácuo de um quarto no espaço sem fim”. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_list.php?view=4>. Acesso em: 20 ago. 2015.

e, por vezes, tende a se valer de disfarces para aparentar o contrário do que, efetivamente, lhe ocorre (OSCO: “dissimulado”, que “deixa de fora apenas os olhos”).

O excesso de informações e a incapacidade de assimilação de todos os códigos podem conduzi-lo a interromper a sequência de conexões com pensamentos e comportamentos relativos à existência humana, levando-o a manifestar certa rejeição à sociedade, a desaparecer (MOSCO: “deixar de estar visível; sumir”) ou, até mesmo, a viver na solidão (SÓ: “solitário”).

Após esse conjunto de microleituras quase “filológicas” que o contexto nos obrigou a efetuar, levando-nos várias vezes a lançar mão de verbetes de dicionários da língua portuguesa, o fato é que o poema “cromossomos” ainda está sujeito a conexões com, pelo menos, duas composições pertencentes ao universo da vanguarda concretista.

A primeira delas diz respeito ao poema “O pulsar”, de Augusto de Campos, reproduzido a seguir:



Ilust. 73. “O Pulsar” (1975)

Produzido em 1975, “O pulsar” integra a série *Stelegramas* (1975-1978), presente no livro *Viva vaia: poesia 1949-1979*. O termo “stelegramas” consiste na fusão dos vocábulos *stéla,ae* (em latim, “padrão, coluna, pedra quadrada com letreiro”) e “telegrama”, que diz da “comunicação transmitida ou recebida via telégrafo”. O termo “estela” (também com origem na forma latina *stéla,ae*), além de significar “estrela”, abarca uma segunda acepção que amplifica o sentido de sua raiz etimológica e o associa ao âmbito da escrita, a saber: “coluna

ou placa de pedra em que os antigos faziam inscrições, geralmente funerárias” (HOUAISS, 2001). Conforme se pode observar, o poema estrutura-se em formato estelar, compondo-se de um fundo preto sobre o qual compõem tipografias na cor branca, em caixa-alta, obtidas com a utilização da técnica da “letraset” – um tipo de cartela contendo elementos tipográficos transferíveis para outra superfície.

Utilizada com algumas adaptações, a fonte “Baby teeth” é a mesma que Arnaldo empregou anos mais tarde (também com algumas alterações) na confecção do poema “Cromossomos”. Na elaboração do poema, Augusto chegou a experimentar outras fontes tipográficas para o *layout*. Em entrevista concedida a João Queiroz, o autor comenta como foi todo o processo de concepção gráfica até a escolha do resultado definitivo:

[...] no caso de PULSAR (eu usava ainda “letra-set”), eu fiz uma primeira versão em “futura light”; depois, insatisfeito, consultando catálogos, me deparei com o “letra-set” que era disponibilizado como “baby teeth”, tipos geometrizados, cheios. Refiz a versão com esse “letra-set”, que se revelou muito mais propício para a ambiguidade de leitura que eu pretendia (e que culminava com a impressão em negativo), criando um campo icônico que sugeria uma noite estrelada com letras que confundiam a leitura à primeira vista, onde os “o” eram substituídos por letras cheias (que associavam sóis, luas, ou planetas) e os “e” eram trocados por estrelas. Anos depois, soube, com satisfação, que esse alfabeto (que usei com algumas alterações) havia sido criado pelo grande designer norte-americano popbahuasiano, Milton Glaser, inspirado pelo letreiro de uma alfaiataria que vira no México (In: QUEIROZ, 2008, p. 295).⁹⁹

Nesse campo visual-icônico, onde as letras “O” foram preenchidas de branco e as “E” substituídas por estrelas a fim de simularem no conjunto os astros de um céu noturno, importa ainda destacar o processo gradativo de mudança de tamanho a que esses dois elementos se encontram submetidos. A estrela (símbolo cujo nome se inicia pela mesma vogal a que se faz substituir: estrela = ★, e = ★) desempenha uma trajetória visual-decrescente, do começo ao fim do poema. Modificando-se de forma inversamente proporcional, o “O” – que no primeiro vocábulo do texto afigura-se apenas como um pequeno ponto – alcança o verso final com um tamanho equivalente ao dos demais grafemas do sintagma.

Foi em 1967 que os astrônomos Anthony Hewish e Jocelyn Bell Burnell, investigando cintilações oriundas de fontes de rádio distantes por meio de um radiotelescópio, descobriram o pulsar. No *Dicionário enciclopédico de astronomia e astronáutica*, o pulsar é descrito como uma “fonte de rádio estelar emissora de impulsos de duração média de 35 milésimos de

⁹⁹ QUEIROZ, João. Entrevista com Augusto de Campos. *Cadernos de Tradução*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/112>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

segundo e que se repetem em intervalos extremamente regulares da ordem de 1,4 segundo, aproximadamente” (MOURÃO, 1987, p. 654). Tal emissão é produzida por uma pequena e densa estrela de nêutrons, que, ao girar, emite um feixe de ondas de rádio semelhante a clarões emitidos por um farol. Na maioria dos casos, o pulsar se forma após a explosão de uma “supernova”, um tipo de estrela “que adquire repentinamente um brilho consideravelmente elevado, para depois enfraquecer lentamente. Tal fenômeno é produzido por transformações profundas no interior de toda a estrela, sendo que uma parte dela é lançada para fora no espaço cósmico, dando origem a uma nebulosa em expansão” (MOURÃO, 1987, p. 764).

Augusto de Campos elaborou “O pulsar” em meados da década de 1970, ou seja, poucos anos após a descoberta dessa enigmática radioestrela. O retângulo negro sobre o qual se assentam os sete versos de métrica variável e caracteres na cor branca que lembram pontos luminosos pode ser relacionado à citada janela do terceiro verso, que, como se estivesse aberta, traz em seu enquadre a cena do céu estrelado, de onde “o pulsar quase mudo” emite seu “abraço de anos luz”. Na rubrica da astronomia, “ano-luz” é classificado como uma “unidade de distância, e não de tempo, que equivale à distância percorrida pela luz, no vácuo, em um ano, à razão de aproximadamente 300.000km por segundo. Corresponde a cerca de 9 trilhões e 500 bilhões de quilômetros” (MOURÃO, 1987, p. 41). No poema, as palavras da expressão “anos-luz” comparecem sem o hífen as unindo, mas o que as inter-relacionam é, na verdade, uma distância gráfica significativamente maior que a observada nos espaços entre palavras dos demais versos. Conforme assinala Marcelo Tápia (2007) (assim como outros estudos analíticos sobre “O pulsar”), a eliminação do hífen do composto parece promover a “independência dos termos, capaz de gerar sentidos autônomos; a distância graficamente estabelecida entre tais termos, além de referir-se metalinguisticamente ao próprio sentido de ‘distância’ que a expressão envolve, enfatiza sua autonomia, permitindo a leitura da palavra ‘luz’, isolada”.¹⁰⁰ Tendo em mente o decurso de leitura do texto, observa-se que o efeito gráfico de diminuição do tamanho das estrelas pode ser relacionado a um vagaroso enfraquecimento da quantidade de luz emitida – fato que, segundo o funcionamento desses corpos celestes, estaria prenunciando o estágio final de suas atividades. De outra parte, o “O”, que tem a sua área esférica ampliada verso a verso, pode ser visto como um novo sol, planeta ou lua dos quais o homem busca se aproximar, em razão de um interesse cada vez mais acentuado pelo misterioso espaço do cosmos e seus admiráveis objetos.

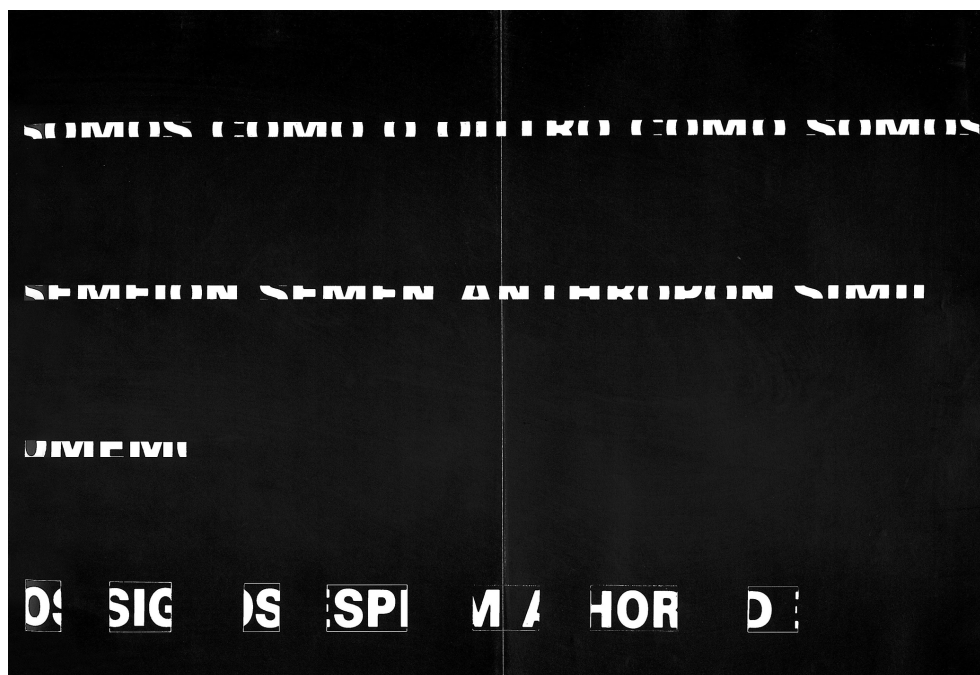
¹⁰⁰ TÁPIA, Marcelo. Pulsações de sentido em “O pulsar”: uma possível leitura. *Revista Estudos Semióticos*, n. 3, 2007. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49193>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

Essa correlação entre o *layout* do poema e a fatura verbo-visual de seus versos traz a lume um efeito imitativo do real. Nas palavras dos idealizadores da poesia concreta, “ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo” e “paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 217).

Além do efeito dinâmico-isomórfico em funcionamento, no que tange às demais virtualidades e multileituras que a perspectiva verbivocovisual de “O pulsar” oferta, cumpre assinalar a peça que Caetano Veloso fez a partir desse poema de temática cósmica empregando apenas três notas musicais, cuja versão, no entender de Augusto, produziu “um estranhamento de leitura que combina extraordinariamente com a estrutura do texto e o deixa falar. Uma fórmula muito próxima da utilizada por John Cage” (In: QUEIROZ, 2008, p. 288).

Considerando a versão em cores do poema “Cromossomos”, de Arnaldo Antunes, em cotejo com o sucinto sobrevoos empreendido no espaço de “O pulsar”, de Augusto de Campos, podemos identificar entre eles nodulações a partir de três pontos: (a) via discurso, através de especulações cosmológicas; (b) via recurso tipográfico, através da (quase total) semelhança no uso adaptado da fonte Baby Teeth; e (c) via subjetividade, em razão de certa aproximação entre o homem e o cosmos.

A segunda composição com a qual o poema de Antunes admite intertextualidade diz respeito a um trabalho de Décio Pignatari, datado de 1975, ou seja, produzido na mesma época que “O pulsar”, de Augusto. Trata-se de uma composição visual, igualmente em formato de estela, intitulada “Somos como”, que reproduzimos a seguir:



Ilust. 74. “Somos como” (1975)

A tipografia empregada, pelo que se coloca à mostra, caracteriza-se por letras grossas, de cor branca e sem serifas, cuja fisionomia das formas lembra bastante a fonte Franklin Gothic Demi, desenvolvida pelo designer norte-americano Morris Fuller Benton, sendo frequentemente utilizada em títulos e subtítulos de matérias de jornais e revistas, por chamar a atenção do leitor. Acontece que os enunciados do poema, distribuídos em quatro versos de comprimentos variáveis, tendem a despertar mais o interesse pela maneira como se encontram camuflados no conjunto do que, efetivamente, pela anatomia sinuosa e concisa de sua forma.

Em certa medida, seria possível dizer que as linhas horizontais contendo fragmentos de inscrições emparelhadas assemelham-se a códigos de barra, uma sequência de traços paralelos, de diferentes larguras, que podem ser lidos por um sensor óptico. Utilizados em larga escala na identificação de produtos, os códigos de barra são capazes de armazenar dados referentes à identidade do objeto, como origem, nome, data e lote de fabricação e validade¹⁰¹.



Ilust. 75. À esquerda, detalhe de “Somos como”; à direita, detalhe de um código de barras.

¹⁰¹ Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cultura/descubra-a-origem-do-codigo-de-barras>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

De outra parte, talvez não seja absurdo ainda aproximar a concepção plástica dos versos do poema “Somos como” ao da representação visual de um *idiograma*¹⁰², isto é, a um esquema gráfico das fotografias dos cromossomos de uma espécie, alinhados por ordem de tamanho, tal qual a imagem a seguir ilustra:



Ilust. 76. Idiograma: esquema visual de cromossomos

Retomando o *layout* do poema em causa, observa-se que todas as palavras dos três primeiros versos estão submetidas a um efeito de encobrimento ou corte no sentido horizontal do plano, como se dos signos tipográficos fossem ocultadas as “pernas e cabeças”, deixando a ver somente o tronco dos corpos. Com relação ao último enunciado, ainda que a verticalidade da estatura dos tipos esteja disponível ao olhar, ela se coloca de forma parcial, pois os espaços entre uma palavra e outra se encontram expandidos de modo a encobrir os detalhes das laterais de alguns dos corpos em riste.

Uma vez lançados nesse jogo de sedução e voyeurismo – onde a escrita é mostrada, sem que, no entanto, compareça de todo à vista – somos impelidos a completar a falta do objeto, ensaiando com os olhos o contorno de suas partes escondidas. Nesta cena em que os enunciados se exibem, é necessário que o leitor ajuste seu olhar às silhuetas em enquadre e, a partir delas, interaja com uma percepção de caráter gestáltico. Para efeito de nota, sobre a relação entre “cena” e “obscenidade”, Jean Baudrillard, no livro *Senhas*, informa que “a partir do momento em que há cena, há olhar e distância, jogo e alteridade. Em compensação, quando se está na obscenidade, não há mais cena, jogo, o distanciamento do olhar se extingue” (BAUDRILLARD, 2001, p. 14). No entender do filósofo francês, a sedução coloca em cena a “distância” como um componente que permite evidenciar uma dimensão

¹⁰² Disponível em: <<http://www.spektrum.de/news/intersexualitaet/1005508>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

metafórica da sexualidade, mostrando o objeto na medida em que o esconde (BAUDRILLARD, 2001, p. 23-27). No sentido proposto, não chegaremos a ser obscenos, uma vez que os corpos tipográficos permanecerão recobertos, ora por trás das frestas (v. 1-3), ora por trás das janelas (v. 4) que os exibem. De todo modo, indo às vias de fato, mas sem perder de vista a distância necessária ao olhar, é possível apreender, em meio a ambigüidades de caráter verbo-visual, os seguintes dizeres:

SOMOS COMO O OUTRO COMO SOMOS
 SEMEION SEMEN ANTHROPON SIMIL
 OMEMO
 OS SIGNOS ESPIAM (ESPERAM) A HORA DE

No primeiro verso, o enunciado “somos como o outro como somos” (o mais “decodificável” do conjunto) traz o posicionamento do poeta em relação à instância da alteridade, que consiste em admitir e aceitar “o outro” como sendo o seu semelhante.

No segundo verso, os termos “semeion semen anthropon simil” impõem certa dificuldade na leitura da sentença, em razão de estarem justapostos e pertencerem a uma outra língua. Uma vez que o automatismo pressuposto no processo de decodificação é freado, impedindo-nos de estabelecer uma continuidade imediata com o enunciado anterior, somos levados a examinar a etimologia daqueles vocábulos: (a) “semeion”: na definição de Lúcia Santaella, “o nome semiótica vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer *signo*” (SANTAELLA, 2007, p. 7); no campo da medicina antiga, “semeion” estabelece conexões com o termo “sintoma”, sendo que a etimologia da forma grega *semeiôtikê,ês* corresponde a “diagnóstico ou observação dos sintomas” (HOUAISS, 2001); (b) “semen”: enquanto termo latino *semen,înis*, designa “semente, grão de semear”. No uso atual, “sêmen” equivale a “esperma” e também relaciona-se àquilo “que produz efeito; germe, causa, origem” (HOUAISS, 2001); (c) “anthropon”: de origem grega, está ligado à forma antepositiva “antrop(o)-”, que designa “homem” (HOUAISS, 2001); e (d) “simil”: equivale a “símil”, que significa “parecido”, “que se semelha; semelhante, similar”. A propósito, em razão do sentido e da equivocidade, “simil” evoca o termo “símio”, que significa “macaco” (HOUAISS, 2001).

No terceiro verso, a forma palindrômica “omemo” (cuja letra “o” final fora deduzida com base em um pequeno traço curvo, no canto direito da fresta) não foi localizada em nenhum dicionário etimológico de grego e nem de latim, tampouco reconhecida por

especialistas nesses idiomas. De todo modo, é bem provável que esteja vinculada à forma latina *memor,òris*, que significa “memória”, “lembrança”, “o que se lembra, o que se faz lembrar” (HOUAISS, 2001).

No quarto verso, nota-se que o sintagma “os signos espiam/esperam a hora de” permite uma equívocidade (de origem visual) entre os verbos “espionar” e “esperar”, em razão da maneira com que suas partes se encontram escondidas/reveladas no poema.

A fim de ampliar a análise em tela, cumpre retomar o ensaio “Os diagramas poéticos de Décio Pignatari”, de Roland de Azeredo Campos, no qual o físico tece um comentário preciso a respeito do poema “Somos como”, conforme segue:

Somos como (1975) mostra uma mensagem com cesuras longitudinais geradoras de ambiguidades de leitura. E, na última linha, em tipografia diferente, fragmentos de palavras compõem uma frase incompleta. Há certo ar de escrita codificada, ou mesmo de inscrições ancestrais indecifradas. O fracionamento sugere também a propagação de frentes de onda. A mensagem principal, iniciada com as palavras do título do poema, parece provir de um signo que, incorporando a dicção humana, proclama sua similitude com o *homo sapiens*. Tal ideia recorda a concepção peirciana segundo a qual o homem, ele próprio, é um signo. O fruidor, com seu olho-intérprete, pode montar associações a partir de díades – presentes ou abduzidas – como “*semeion/sêmen*”, “como somos/cromossomos”, “símil/símio”, “*anthropon/tropo*”, “homem/mesmo”. A quase-frase derradeira constata, entrecortada, a súplica sgnica por ser – numa perspectiva vivencial. Sim, os representames, tal qual o DNA (constituente dos cromossomos) – estruturado em código, como percebeu com clarividência o físico Erwin Schrödinger, nos anos 40, antes da descoberta de Watson e Crick –, vinculam-se à transmissão de informações e à criação, artística ou científica. A voz e a vez dos signos (CAMPOS, 2007, p. 16).

Ainda que Antunes possa não ter conhecido o texto de Pignatari antes da elaboração do seu “cromossomos” e que Roland, da mesma forma, não soubesse da existência ou não tenha sido tocado pelos temas da composição de Antunes antes de fazer os comentários sobre o “Somos como”, são notáveis as conexões que há entre um poema e outro. Caso elas não sejam vistas como efeitos de intertextualidade, a correlação entre os dois trabalhos se torna ainda mais surpreendente porque, na hipótese de Antunes ter confeccionado “cromossomos” fora de um campo de percepção em relação ao poema de Décio, tudo tende a ganhar ares de coincidência.

De todo modo, cotejando a composição de Antunes com os dados levantados sobre o texto estelar de Pignatari, observamos que, no primeiro verso de “Somos como”, o pronome indefinido, mas determinado, “o outro” – cuja referência imprecisa caracteriza-se, a rigor, por

situá-lo fora do âmbito do falante e do ouvinte – é equiparado explicitamente à voz do poeta, na qual se manifestam muitos eus (“somos”); já em “Cromossomos”, uma voz de natureza também plural (“somos”) é irmanada a funcionamentos de ordem (a) macrocósmica (“somos como cosmos”), (b) microcósmica (“somos cromossomos”) e (c) a um modo de existência resultante da casualidade dos acontecimentos (“somos como somos”) – semelhante ao que sugere o começo do poema de Pignatari.

Comum em ambos os poemas, essa última leitura de que o “sujeito” se faz da sucessão de fatos ocorridos no aqui-e-agora – em razão de ele estar suscetível a toda sorte e acaso dos eventos, ou seja, independente da vontade humana – ganha densidade quando correlacionada ao material semântico extraído do segundo verso do poema de Pignatari (“*semeion semen anthropon simil*”). Concatenando-se a ideia principal extraída de cada termo, temos:

SIGNO → SÊMEN → HOMEM → SEMELHANTE.

De maneira geral, podemos afirmar que todo discurso se estabelece mediante um conjunto de signos, e que cada signo comporta algo de um valor representável para uma determinada sociedade, cujos indivíduos, marcados pela linguagem humana, se valem desses signos e de um consenso de valores para entre si trocarem informações. Na teoria triádica de Charles Sanders Peirce, admite-se que “todo o Universo é penetrado por signos, se não se compõe até somente de signos” (apud NÖTH, 2005, p. 235; CP 5.448).

No poema, de acordo com a sequência na qual os termos do segundo verso encontram-se distribuídos, observa-se que o SIGNO antecipa o SÊMEN, que precede o HOMEM, que antecede o SEMELHANTE.

Esse ordenamento se revela com significativa importância para pensarmos certas implicações que se colocam como uma questão de alteridade e, por sua condição, trazem à tona relações de contraste, distinção, diferença e, sobretudo, de vínculo entre a instância do *eu* e do *outro*. Mas, se somos como o outro, cabe perguntar: quem é o outro e quem somos nós?

Uma área pertinente para abordar o tema em causa e que pode nos ajudar a pensar a instância do *eu* e do *outro* diz respeito ao campo da psicanálise. Para tanto, a fim de procedermos com a análise sob esse ponto de vista, retomaremos o autor de *Totem e tabu*, Sigmund Freud (mas, agora, com as suas *Conferências introdutórias sobre psicanálise*, especificamente o último parágrafo da XVIII Conferência, intitulada “Fixação em traumas – O inconsciente”) e, após, o seu sucessor, Jacques Lacan.

Começando com Freud, o excerto que iremos citar abarca *três grandes golpes* desferidos ao *Homo sapiens* e – conforme assinalou Lino Machado, no artigo “Freud, a concepção do descentramento e a física moderna” – está pleno de implicações filosóficas que dizem respeito “à posição dos homens no interior *do cosmo, do reino animal* e, para nada ficar em falta, *de si mesmos*” (MACHADO, 2013, p. 49; destaques nossos). Nas palavras do pai da psicanálise:

O primeiro [golpe] foi quando souberam que a nossa Terra não era o centro do universo, mas o diminuto fragmento de um sistema cósmico de uma vastidão que mal se pode imaginar. Isto estabelece conexão, em nossas mentes, com o nome de Copérnico, embora algo semelhante já tivesse sido afirmado pela ciência de Alexandria. O segundo golpe foi dado quando a investigação biológica destruiu o lugar supostamente privilegiado do homem na criação, e provou sua descendência do reino animal e sua inextirpável natureza animal. Esta nova avaliação foi realizada em nossos dias, por Darwin, Wallace e seus predecessores, embora não sem a mais violenta oposição contemporânea. Mas a megalomania humana terá sofrido seu terceiro golpe, o mais violento, a partir da pesquisa psicológica da época atual, que procura provar *o ego [sic]* que *ele não é senhor nem mesmo em sua própria casa*, devendo, porém, contentar-se com escassas informações acerca do que acontece inconscientemente em sua mente (FREUD, 2006, p. 292; destaques nossos).

Com a formalização do inconsciente, Freud propôs que o sujeito não é o senhor da sua própria casa, mas, sim, um sujeito dividido e que, portanto, apresenta o *eu* não mais como uma instância dominante e autônoma. Posteriormente, Lacan se vale dessa ideia de inconsciente apresentada por Freud, para entender tal conceito como sendo o discurso do *Outro*.

É sobretudo a partir do Discurso de Roma – expressão com que ficou conhecida a paradigmática conferência intitulada “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, realizada em setembro de 1953, no *Istituto di Psicologia Della Universita di Roma* – que Lacan, com base em sua leitura sobre os escritos de Freud, irá defender o papel capital que tem a linguagem para o campo da psicanálise. Nesse texto, as considerações relativas ao fato de o sintoma ser estruturado como uma linguagem – “[...] já está perfeitamente claro que o sintoma se resolve por inteiro numa análise linguageira, por ser ele mesmo estruturado como uma linguagem, por ser a linguagem cuja fala deve ser libertada” (LACAN, 1998, p. 270) – darão lugar, mais tarde, à máxima de que *o inconsciente é estruturado como uma linguagem*. No livro *Lacan, o grande freudiano*, de Marco Antonio Coutinho Jorge e Nádya Paulo Ferreira, encontramos uma síntese formalizando tal ideia:

Lacan parte da evidência de que a linguagem, a cadeia simbólica, determina o homem antes do nascimento e depois da morte. O bebê vem ao mundo humano marcado por um discurso, no qual se inscrevem a fantasia dos progenitores, a cultura, a classe social, a língua, a época etc. Enfim, podemos dizer que tudo isso constitui o campo do Outro, lugar onde se forma o sujeito. Por essa razão Lacan não só insiste na exterioridade do simbólico em relação ao homem, mas também na sua sujeição ao discurso (JORGE; FERREIRA, 2005, p. 44).

Quando uma criança vem ao mundo, ela depara-se com uma rede de discursos marcada pelo repertório simbólico de seus pais (que são as pessoas que, de alguma forma, a desejaram) e, igualmente, com uma infinidade de códigos inscritos nas malhas do simbólico. A criança é mergulhada, por antecipação, numa trama discursiva, a partir da sua inserção nesse desejo dos primeiros outros primordiais e parentais, o que, por seu turno, tem a ver com a rede discursiva da cultura à qual ela é apresentada. De forma sumária, isso explica a proposição de Lacan, quando diz que a estrutura da linguagem preexiste ao sujeito. Independente da língua com a qual a criança tenha que lidar para interagir com os outros e seus respectivos contextos socioculturais, ela se encontrará submetida aos signos que a precedem, de forma que o sujeito, nesta perspectiva, não é autofundado, mas encontra sua ancoragem referida a um campo de alteridade. Tal premissa é o que converge com o postulado lacaniano de que o desejo do homem é o desejo do Outro. Procedeu-se com a escrita de “Outro” com maiúscula na medida em que tal termo aponta para um campo de identificação ao desejo inconsciente, que se torna manifesto pela linguagem.

Voltemos ao poema de Pignatari, com atenção à forma OMEMO (v. 3) – que, após a nossa investida gestáltica, acreditamos ser um palíndromo tal como o apresentamos. Além de o vincularmos com a ideia de “memória” (aliás, *memo* significa “memorando” e “circular”, duas tipologias de documentos oficiais), observa-se ainda a conexão com o termo “homem”, em razão da homofonia evocada pela sequência **OMEMO**, que tem igual leitura no seu revés, **oMEMO**.

Considerando que o *homem* descrito nesta parte do poema traz em si algo que diz de uma *memória*, sigamos com a psicanálise, com o *eu* que se encontra, desde sempre, alienado a um outro e constitui o registro de sua história a partir desta vinculação – ainda que dados a respeito disso ele possa desconhecer. Quando uma criança nasce, os signos com os quais ela passa a interagir correspondem aos significantes que lhe foram dados por outras pessoas e contextos que a preexistem. Esses signos fazem parte do desejo daqueles que a antecedem (na

cadeia genealógica, por exemplo, ao desejo de seus pais) e é por isso que se diz que, quando ela vem ao mundo, ela será mergulhada nesses significantes; será tomada, enquanto objeto, pelo desejo do outro. É a partir dessa dialética que a criança vai constituir uma imagem de si, inaugurar uma imagem corporal, como fica demonstrado no célebre texto de Lacan intitulado “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” (LACAN, 1998, p. 96-103) – período este que vai dos seis aos dezoito meses de idade. O *estádio do espelho* é a matriz simbólica que permite a constituição da imagem de um *eu* a partir da qual o sujeito é instituído mediante um processo de alienação aos significantes do outro. Sua instituição se dá com base na imagem que o precede, ou seja, a imagem do outro. É no ponto onde foi visto pelo outro que o sujeito começa a se ver como um *eu*. A descoberta desse processo vai autorizar Lacan a concluir que a imagem do eu tem uma estrutura paranoica.

Em razão de sua prematuridade, o infante ainda não pode manejar com desenvoltura a rede de signos sonoros, gráficos, gestuais etc. para se comunicar e representar ideias e sentimentos. É por isso que nesse primeiro período da vida a criança não tem como saber que a imagem que ela vai constituindo de si mesma está vinculada ao desejo de um Outro. Por exemplo, uma criança que escuta “meu amor”, “esperto”, “chorão” irá compor, com o tempo, uma imagem diferente daquela que ouve “meu bochechudo”, “pesado” e “risonho”. Ainda assim, ela não terá como saber o lugar exato onde fora tomada como objeto do desejo do Outro, na medida em que este campo lhe escapa, sendo apenas possível acessá-lo parcialmente, por intermédio da historicização dos significantes herdados. Então, nessa imagem de si, algo permanecerá recalcado, porém, atuante enquanto *memória inconsciente*. A psicanálise vem a ser, *grosso modo*, uma tentativa (via análise) de elaboração desses significantes que se encontram recalcados na memória inconsciente.

Dispondo dessas considerações, passemos ao verso final: “os signos espiam (esperam) a hora de”. Identificamos no sintagma um caso de personificação: aos “signos” são atribuídas as qualidades humanas de “espionar” e, numa segunda hipótese, as de “esperar”. Entre as acepções do verbo “espionar”, destacam-se as de “olhar” e “ver”; “observar secretamente, com o intuito de obter informações; espionar” e “olhar às escondidas”; e “esperar, aguardar (ocasião); espreitar”. Já “esperar” conta com ideias de “ter esperança (em), contar com, confiar em” e “estar ou ficar à espera (de); aguardar” (HOUAISS, 2001).

Como se nos apercebêssemos em meio a um jogo de espelhos, damo-nos conta de que nós, leitores, somos o *objeto* que também está sendo espionado pelos signos semiescondidos

por trás das frestas e janelas do retângulo negro. O mesmo gesto *voyeur* que empreendemos sobre os códigos de “Somos como” atua em via de mão dupla sobre nós que o lemos, o que denuncia haver no espaço poético um efeito de espelhamento e circularidade. No poema, há ainda outros dois expedientes de caráter especular: um primeiro, na simetria organizacional dos vocábulos do verso inicial (“somos” está no começo e no fim, “como”, na segunda e na antepenúltima posição, e “o outro”, centralizado no sintagma); um segundo, no termo “omemo”, em razão de sua própria condição palindrômica. No terreno da literatura, não são poucos os exemplos de arquiteturas textuais que, de diferentes modos, incorporam em suas estruturas ficcionais ideias de circularidade¹⁰³. Ao associarmos efeitos dessa lógica em vigor no poema a pressupostos da psicanálise lacaniana, a dinâmica de funcionamento da leitura parece nos afetar de maneira singular: à medida que estamos sendo lidos, observados, à espreita, por um conjunto de códigos, somos obrigados a reconhecer que, de algum modo, estamos sendo relançados a uma condição de objeto que, no mínimo, se faz correlata à dos signos a nossa volta. Se os signos nos observam, tal qual o fazemos, o caráter isomórfico do conjunto se faz concreto e verossímil em relação à afirmativa de que “somos como o outro como somos”.

Se considerarmos, à luz da psicanálise de Jacques Lacan, que *a linguagem antecipa o homem* – e, de forma semelhante, no entender de Peirce, que *o próprio homem é um signo* (CP 5.310-317)¹⁰⁴ –, o verso final, “os signos espiam/esperam a hora de”, pode ser entendido como se os significantes ou signos, anteriores à articulação simbólica da linguagem humana, estivessem esperando o dia D¹⁰⁵ para entrarem em operação, ou melhor, “a hora d”, a hora de surgirem enquanto palavras apreendidas numa cadeia significativa.

No que tange à comparação entre o poema “Cromossomos”, de Antunes, com o “Somos como”, de Pignatari, cumpre dizer que eles se aproximam pelo menos por conta de três interseções: (a) via discurso, através dos temas da hereditariedade e da alteridade; (b) via recurso tipográfico, em razão de o poema de Pignatari ser de tipologia estelar; e (c) via

¹⁰³ Dentre elas, vale citar: (a) o mencionado *Finnegans wake*, de James Joyce; (b) o clássico *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, que começa com o sinal gráfico de travessão (“–”) seguido do vocábulo “Nonada” e se conclui com palavra “Travessia”, seguida do sinal gráfico de infinito (“∞”); (c) o romance *Avalovara*, de Osman Lins, cuja proposta de escritura é fundamentada a partir da combinação de uma espiral e o quadrado mágico “SATOR / AREPO / TENET / OPERA / ROTAS”; (d) o poema “Rever”, de Augusto de Campos; e (e) o poema circular-palindrômico “Rio”, de Arnaldo Antunes.

¹⁰⁴ Seguindo uma convenção dos estudos peircianos, as referências abreviadas relativas aos *Collected papers*, de Peirce, seguem com a sigla CP.

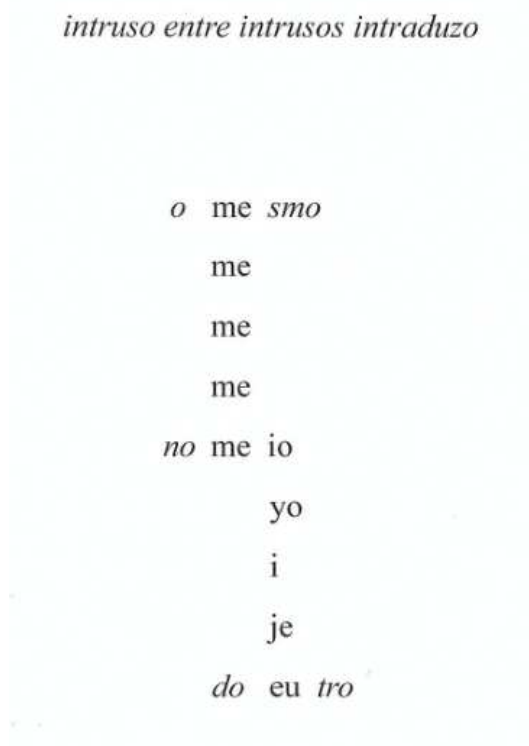
¹⁰⁵ Só para lembrar: o termo “dia D” tem origem no vocabulário militar, sendo usado para indicar o dia em que um ataque ou uma operação do combate deve ser iniciado.

isomorfismo, em virtude de ambos comportarem, ainda que de formas distintas, dinâmicas de funcionamento dessa natureza.

7. HOMEM É O NOME DO OUTRO: isomorfismo e alteridade

7.1. Análise do poema “eutro”

“Eutro” (ANTUNES, 2010, p. 13) (Ilust. 77) afigura-se como uma arquitetura gráfico-semântica concisa, composta de segmentos silábicos, distribuídos em sequências paralelas e perpendiculares sobre o branco da página. Sua organização se faz a partir de um verso nonassílabo centralizado no sentido horizontal. Após um significativo espaço entrelinhas, observa-se uma estrofe de nove versos curtos, constituída por dissílabos escandidos e monossílabos, cuja representação gráfica assemelha-se a um diagrama formado por barras e colunas:



Ilust. 77. “Eutro”

Quanto à exploração visual do signo, destacam-se a presença da justaposição, o desmembramento de vocábulos, a opção pelo uso variado de estilos tipográficos, a sobreposição de letras, a parataxe e, ainda, a presença da palavra-montagem (“eutro”, “intraduzo”), quando levamos em conta o título, o primeiro verso e o verso final.

Nessas condições, a utilização do código verbal e a exploração da superfície do texto como um espaço gráfico-semântico – onde o trabalho de aproveitamento dos recursos disponíveis funciona em benefício de uma sintaxe visual – mantêm conexões com os princípios do ideograma chinês. Tal procedimento permite a viabilização de uma estrutura capaz de acionar outros modos de leitura e, assim, ultrapassar convenções estabelecidas pela tradição da escrita própria do Ocidente, sobretudo, no que tange ao seu aspecto linear.

Nos gêneros textuais em que a construção privilegia o emprego de uma linguagem objetiva (por exemplo, os de tipologia não literária, que visam a informar, convencer, explicar, ordenar), a mobilização dos recursos tipográficos destina-se, em geral, a dar uniformidade, dinamismo e acessibilidade à estrutura discursiva dos enunciados. O uso da tipografia aliado à diagramação busca transmitir a informação com impessoalidade e máxima clareza, a fim de que o leitor seja atraído e alcance a amplitude da mensagem; que ele se sinta confortável o bastante para contextualizar e interpretar o texto, cotejando seu repertório com o argumento e o encadeamento lógico das formulações apresentadas.

Em obras que exploram a dimensão experimental do texto, o melhor aproveitamento do material exposto será obtido mediante exercícios de leitura que impõem certos parâmetros diversos daqueles de função mais utilitária. Isso acontece em razão do uso que se faz do código verbal em alguns campos da literatura. Os textos que exigem uma perspectiva simultânea do olhar incorporam a amplitude dos níveis de virtualidade do signo, considerando as marcas visuais latentes em torno do objeto e na fisionomia própria de seus caracteres. Isso significa acionar, por exemplo, nuances do *design* gráfico das fontes, intervalos, cores, espaços e o arranjo dos elementos sobre o suporte. Tal procedimento implicará um resultado estético que tende a desconstruir a linearidade e o automatismo pressuposto no processo de decodificação dos signos e, com isso, ampliar os horizontes de análise.

A respeito dos recursos compositivos que operam no campo da poesia visual, Lucia Santaella, no artigo “A poética antecipatória de Augusto de Campos”, assinala:

O poema existe em um espaço gráfico, campo gráfico ou aquilo que Mallarmé chamava de branco da página, campo de atuação dos elementos plásticos da composição: tipos gráficos em tamanhos e formas variadas, posição de linhas tipográficas que fazem do poema uma relação de materiais

e criam uma nova sintaxe com uma outra dinâmica que opera por justaposição, superposição, intraposição, desmembramento ou derivação do próprio desenho das palavras ou fragmentos de palavras. Uma sintaxe que não pode mais ser tomada de um ponto de vista linguístico gramatical, mas sob uma ótica das relações, todas as relações sobre a página (SANTAELLA, 2004, p. 171).

Esse “campo de atuação dos elementos plásticos”, espaço sobre o qual o poema nasce, diz respeito, conforme nos aponta Santaella, à revolução empreendida por Mallarmé e também às experiências gráfico-visuais de poetas que, mais tarde, vieram a colocar em cena técnicas e procedimentos de vanguarda a favor de uma poesia de caráter múltiplo e inventivo. No Brasil, destacam-se os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, assim como outros poetas que, com eles, mantiveram diálogo a partir de uma produção mais contemporânea, como é o caso de Arnaldo Antunes.

Em “Eutro”, a fatura tipográfica afigura-se com caracteres serifados, da família da popular fonte *Times New Roman*, inscritos em caixa-baixa, combinando palavras e segmentos silábicos, grafados ora em estilo normal, ora em itálico. A propósito, se estivéssemos diante de um texto destinado a estabelecer vínculos de significação estritos com objetos da realidade (sem analogias, sem intenção de sentidos figurados e de estrutura amparada em prescrições normativas e convenções gramaticais), o primeiro estilo (normal) teria função de imparcialidade, dado que a diagramação dos enunciados e suas fontes tipográficas estariam a cargo de conservar a intenção do que se quer transmitir, sem desviar o foco do leitor; o segundo (itálico) funcionaria enquanto um recurso de realce para enfatizar ou dar contraste a trechos particulares do que está sendo informado. No entanto, como estamos lidando com um poema visual, cuja diagramação dos elementos evoca derivação de sentidos, a coexistência desses dois estilos no mesmo espaço traz à baila domínios semânticos definidos não apenas pela via do discurso, mas também, conforme veremos, a partir do arranjo e *design* de seus caracteres, que assumem função organizacional da obra.

O livro *n. d. a.* é dividido em três seções: “n. d. a.”, “cartões postais” e “nada de dna”, respectivamente. “Eutro” é o primeiro poema da seção “n.d.a.” – e, portanto, o primeiro do livro, o que implica lugar de destaque e maior atenção. O texto começa com o verso “intruso entre intrusos intraduzo”, no qual a palavra “intruso” refere-se a alguém que pratica uma “intrusão”, ou seja, diz daquele que penetra em um determinado local, sem direito, sem título ou por violência. Essa atitude de “fazer-se admitir em um grupo” está contida nas acepções do vocábulo “introdução”, que, pensado a partir de outra categoria léxica, indica a parte inicial de um livro, onde normalmente se expõem o argumento e o modo como o assunto será tratado.

Ademais, não é difícil perceber que “introdução” é um vocábulo visualmente semelhante ao termo “intradução”. Comparados, ambos coincidem em número exato de letras e se aproximam, sobremaneira, por se ordenarem numa quase idêntica cadeia fonêmica. No entanto, distinguem-se semanticamente devido às unidades sonoras /ô/ e /á/, na quinta posição fônica.

A palavra “intradução” foi criada por Augusto de Campos para dar título a uma série de experiências de tradução que produziu a partir de meados da década de 1970. Na entrevista “Um diálogo quase visceral com a tradução”, o poeta fala de trabalhos ligados à ideia de “tradução criativa” ou de “tradução-arte” e, após, caracteriza suas “intraduções” como:

[...] um tipo de abordagem diferenciado, que seria a tradução não necessariamente de um poema integral, mas muitas vezes de um determinado trecho do poema, ao qual – com muita liberdade, com uma liberdade de práticas que não estavam contidas no original, mas talvez fossem apenas sugeridas pelo original – eu aplicava a essa tradução recursos não verbais, gráficos, visuais, que implicavam em um *layout* diferente do poema, numa interferência muitas vezes até na grafia dos poemas, objetivando uma iconização do texto ou às vezes em um diálogo entre texto e imagem, algo que é característica também da minha poesia visual, onde trabalho explicitamente uma zona limite entre o verbal e o não verbal (CAMPOS, 1995, p. 1).

Examinando esse conceito, Nelson Ascher, no ensaio “O texto e sua sombra (teses sobre a teoria da intradução)”, argumenta que a ideia de “intradução” tem a ver tanto com um *não traduzir* quanto com um *conduzir texto adentro*. Pare ele, uma tradução não pode equivaler ao original absoluto, perfeito, visto que o texto de chegada (a tradução) nada mais é do que uma tentativa de aproximação do texto de partida (o original). Sobre o termo cunhado por Augusto, Ascher assinala:

[...] se *tradução* significa, originalmente, conduzir (dução) através (tra) de, já em *intradução*, o *in* pode tanto ser um sufixo de negação quanto de inserção, enquanto *intra* indica penetração. Temos, então, a um tempo, vários termos: **in-tradução** afirma seu caráter de tradução penetrante ao mesmo tempo que nega-conserva a própria ideia de tradução; **intra-dução** simplesmente postula a atividade de penetrar. Se a *tradução*, propondo-se a levar *através de*, objetivava levar *além de*, a algum original mais originário, a *intradução* se propõe conduzir, texto adentro, a um fim por definição inalcançável. Este termo caracteriza bem uma operação que, ao contrário da tradução convencional, busca sua identidade na área da diferença, proporcionando, assim, o melhor dos acessos ao interior do poema. Podemos, então, definir *intradução* como a superação da tradução que enfoca a área da diferença, possibilitando uma história própria à sombra, que faz se erguer (ASCHER, 1989, p. 150).

Valendo-se do termo *intradução* relacionado tanto à perspectiva de Augusto de Campos, no que se refere à “íconização do texto” e ao “diálogo entre texto e imagem”, quanto à de Nelson Ascher, no que tange à “atividade de penetrar” e busca de “identidade na área da diferença”, faremos a leitura do poema “Eutro”, a começar de seu verso inicial – “intruso entre intrusos intraduzo”.

De saída, é preciso levar em conta a sintaxe da sentença. De modo breve, vale assinalar que, na língua portuguesa, a tipologia mais comum de organização dos termos dentro da oração (convencionada, pelos gramáticos, com base no modo habitual com que as pessoas se expressam e organizam os seus pensamentos) é a ocorrência da ordem direta SVC (sujeito – verbo – complemento): ou seja, em razão do uso da língua, tendemos quase sempre a colocar o *sujeito* em evidência no início da oração, depois um *verbo* indicando sua ação e, em seguida, seus *complementos*.¹⁰⁶ Quando uma ordenação foge a esse esquema, denomina-se ordem inversa. O verso em causa corresponde a um predicado verbal, composto por quatro termos deslocados daquela sequência típica, vinculado a um sujeito que comparece de forma elíptica, pois, a partir da desinência verbal na flexão “intraduzo”, ele se manifesta como um “eu”, ocorrendo na primeira pessoa do singular do presente do indicativo. Dispondo a oração na ordem direta, “[eu] intraduzo intruso entre intrusos”, percebemos com mais clareza a operação que se anuncia na voz do poeta: fazer-se penetrar no interior de um ambiente marcado pela alteridade.

Contudo, devemos nos ater à forma original da primeira linha do poema, pois a sua estrutura, afastando-se do uso habitual e do padrão sintático, ganha valor estético, estilístico, inventivo. Nela, infere-se a presença de um elemento intrometido em meio a um grupo cujos componentes são adeptos de uma mesma conduta (“intruso entre intrusos”). Esse posicionamento definido pela maneira com que tal elemento se introduz em relação aos outros provém do sujeito poético, que, contudo, mantém-se camuflado sob a sua ação de *intraduzir*. O efeito de inserção de uma coisa em outra, indicado pelo vocábulo “intruso”, aciona ainda circunstâncias de lugar e de meio social (“entre intrusos”) que, no contexto, circunscreve, a um só tempo, aquilo que se encontra de modo clandestino em espaço alheio, infringindo regras. No entanto, como o intruso encontra-se entre outros também intrusos, tal traço pode

¹⁰⁶ Com relação à “sintaxe de colocação ou de ordem”, que trata da maneira como os termos são dispostos dentro das orações, e estas dentro do período, Evanildo Bechara assinala que “a *colocação*, dentro de um idioma, obedece a tendências variadas, quer de ordem estritamente gramatical, quer de ordem rítmica, psicológica e estilística, que se coordenam e completam. O maior responsável pela ordem favorita numa língua ou grupo de línguas parece ser a entonação oracional” (BECHARA, 2009, p. 581).

ser visto como um ponto de convergência em meio a supostas qualidades de contraste. Disso resulta um vínculo estabelecido por uma aparente afinidade e interesses correlatos, o que equaliza a condição dos membros do grupo e os tornam, de algum modo, concorrentes entre si.

A reverberação acústica propagada no primeiro verso decorre de uma insistente combinação entre assonâncias em /i/, /u/ e /e/, aliterações em /n/, /z/, encontro consonantal em /tr/ e na replicação da palavra “intruso”. Considerando o emparelhamento sonoro de suas unidades vocálicas (|i|U|e|i|U|i|a|U|u), observa-se uma demarcação rítmica e simétrica operando sobre tônicas em /u/, em meio à matéria átona. Examinando mais de perto a sequência de quatro vocábulos e destacando, neles, os fonemas que mais se repetem (INTRUSO eNTRe INTRUSOS INTRadUZO), parece ser possível afirmar que o ato de intrusão descrito no plano semântico-discursivo também incide de maneira mórfica, sonora e visual na estrutura do código verbal do sintagma. Nessa ordem de ideias, temos que: (a) o INTRUSO penetra no território de outros INTRUSOs, (b) deixa seu rastro durante o trânsito pela preposição eNTRe e, por fim, (c) comparece anagramatizado na forma verbal INTRadUZO.

Em sintonia com o movimento de inserção texto adentro, tomemos agora a segunda parte da matéria discursiva, sem perder de vista, é claro, a completude visual da composição.

Enquanto o verso de abertura – “intruso entre intrusos intraduzo” – compreende termos ordenados em uma única linha reta, no sentido horizontal do plano, transcritos por inteiro, sem quebras ou espaçamentos na estrutura de seus vocábulos, a estrofe – “o me *smo* / me / me / me / no me io / yo / i / je / do eu tro” – se inicia após um significativo espaço em branco, prenunciando diferentes modos de organização de seus elementos.

Na mesma estrutura, combinam-se tanto elementos com autonomia morfológica quanto segmentos fonêmicos derivados do desmembramento de vocábulos, os quais, se considerados isoladamente, podem coincidir ou não com formas léxicas dicionarizadas. As exceções ficam por conta: (a) do corte em “me-smo” e “me-io”, que infringe regras de divisão silábica das palavras “mesmo” e “meio”, com o propósito de destacar a sílaba “me” e, simultaneamente, gerar os segmentos “smo” e “io”, visto que os quatro elementos têm importância semântico-estrutural para a composição; (b) da formação “Eutro”, *palavra-valise* resultante da combinação das palavras (“eu” e “outro”), que dá título ao poema e comparece como o vocábulo segmentado “eu-tro”, localizado no verso final; (c) do vocábulo “intradução”, outra *palavra-valise*; e (d) da unidade “tro”, que, separada de “eutro”, em

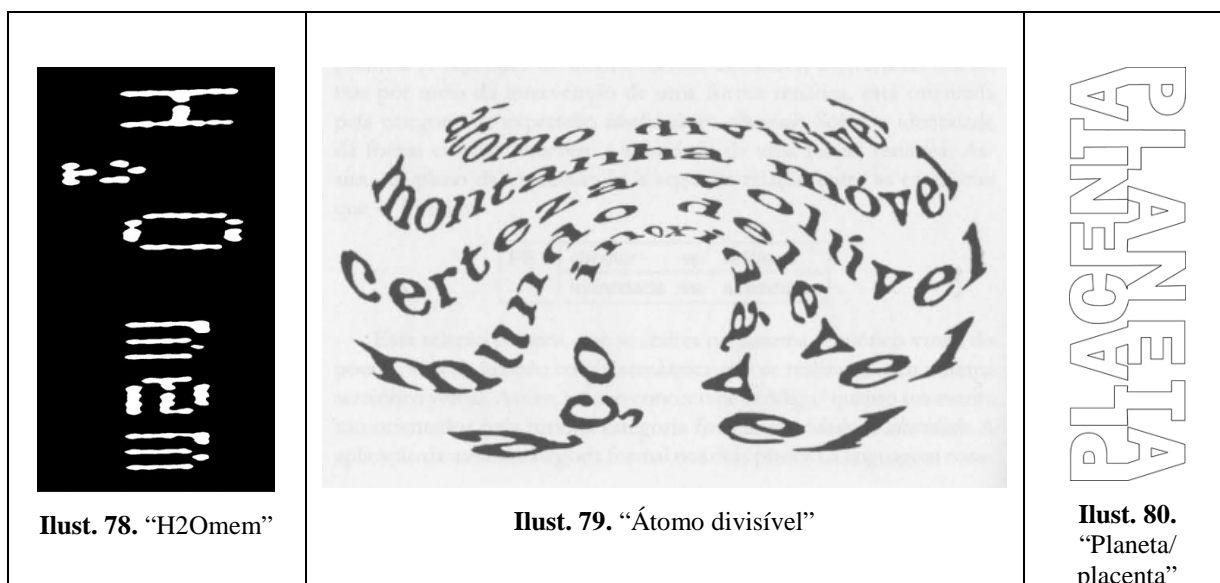
princípio, nada significa. Afora esses casos, os demais segmentos fonêmicos encontram-se amparados ou no registro vocabular padrão da língua portuguesa, ou vinculados a outros idiomas, conforme veremos mais adiante.

Antes de cotejarmos os componentes da estrofe do poema, vejamos algumas considerações sobre a palavra “eutro”, confeccionada a partir da montagem e fusão dos termos “eu” e “outro”.

Em nossa pesquisa, o que de mais próximo a ela encontramos diz respeito a um pequeno grupo formado pelas palavras eutrofia, eutroficação, eutrófico e eutrofização, nas quais o termo “eutro” comparece integralmente em seus inícios, porém, sem manter aparentemente qualquer relação semântica. Do conjunto, destaca-se a palavra “eutrofia”, termo derivado do grego *eutrophía*, que significa “bom estado de nutrição”. No ramo da ecologia, o conceito de eutrofização diz respeito a um processo de origem antrópica (isto é, relativo às modificações provocadas pelo homem no meio ambiente) causado pela concentração de matéria orgânica acumulada nos ambientes aquáticos. A eutrofização das águas é visto como um dos mais graves problemas ambientais em nível mundial, pois, ao comprometer o uso da água, um recurso primordial e imprescindível para a manutenção da vida, gera impactos negativos na saúde e na economia do planeta¹⁰⁷.

Ainda que não pareça existir nenhum traço de relação entre o poema em causa e o termo “eutrofia” – a não ser uma possível aproximação entre esse conceito oriundo das ciências e a performance do sujeito poético em “Eutro” que, conforme veremos, se nutrirá a partir de vários “eus” –, é recorrente na obra de Antunes composições e temas que mantêm forte conexão com áreas da física, da biologia, do meio ambiente e com outras questões de caráter universal. Para efeito de ilustração, vale observar os poemas “H2Omem” (ANTUNES, 1986, s/p.) (Ilust. 78), “Átomo divisível” (ANTUNES, 1997, p. 24-25) (Ilust. 79) e “Planeta/placenta” (ANTUNES, 2002, s/p.) (Ilust. 80), a seguir:

¹⁰⁷ Para mais detalhes, vide o conceito de “Eutrofização”. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/biologia/eutrofizacao.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2015.



Por ora, não iremos explorar os três poemas citados, mas devemos, sim, retornar ao campo semântico de “Eutro”. Ainda que não haja ocorrências desta palavra em compilações vocabulares, o mesmo termo comparece como título de um dos tópicos que compõem o estudo “Iuminuras: poesia em transe”, presente no livro *Iuminuras: gravuras coloridas*, dos autores e tradutores Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça, sobre as iluminuras do poeta francês Arthur Rimbaud.

O referido estudo chama a atenção para os efeitos de “desmaterialização” decorrentes da “explosão e alteridade dos referentes” que estruturam a escrita de Rimbaud. Em seguida, após relacionarem as experiências do poeta francês a considerações de Walter Benjamin sobre o fenômeno das *Passagens* e do *flâneur*, Lopes e Mendonça constataam marcas de deslocamentos deixadas pelo sujeito, a partir do modo com que Rimbaud trabalha seus textos em prosa:

Há um descentramento do “eu” de que sua prosa dá pistas: no ambiente urbano a chegada suplanta a partida. Tudo chega, mas já transformado em mercadoria ou fetiche pelo cínico e suspeito olhar do consumidor. O *Eutro* é a tela. A realidade alterada do caos circundante só pode ser expressa numa prosa descontínua, rápida, em tomadas em que o dentro/fora, perto/longe, presença/ausência, enfim, se confundem.

Também é possível pensar na sentença e sua marca de alteridade, como sintoma do esvaziamento da posição fixa e dominante do sujeito [...] (LOPES; MENDONÇA, 1996, p. 157).

Como se pode notar no entender dos autores, a escrita de Rimbaud é equiparada à relação entre “eutro” e “tela”, sugerindo conexão com os mecanismos de enquadramento e disposição gráfica com que o poeta trabalha a forma de suas produções.

À guisa de nota, em 1992, ano em que produziu para Haroldo de Campos o CD *Isto não é um livro de viagem*, que integra o livro *Galáxias*, Antunes também assinou, em parceria com Augusto de Campos, a concepção visual e as “iluminações computadorizadas” do livro de traduções *Rimbaud livre*, de autoria do segundo. No texto de apresentação intitulado “Introdução: alguns Rimbauts”, Augusto salienta no parágrafo de abertura que “há muitos Rimbauts em Rimbaud” (CAMPOS, 2002, p. 13) e, logo em seguida, cita a perturbadora sentença acerca do posicionamento subjetivo que se manifestou em trechos de duas correspondências escritas pelo francês, em 1871: “EU é um outro”¹⁰⁸. A violenta infração incidindo no campo da linguagem – em cuja (des)concordância verbal um sujeito em primeira (EU) pessoa atua em terceira (é) – implica uma disjunção entre o falante e aquele que fala, entre a produção e a recepção do texto, mostrando, em outras palavras, que aquilo a que se acostumou a chamar de EU é, na verdade, algo definido por um OUTRO. No que diz respeito ao tratamento criativo dado à linguagem pelo autor de *Le bateau ivre* (“O barco bêbado”), Augusto de Campos declara:

Rimbaud é, sem dúvida, um dos grandes inovadores da linguagem poética, na raiz da Modernidade. Se não elude ou desestrutura a sintaxe tão fundamental como Mallarmé, se não conflita, no mesmo grau, palavra e significado, desestabiliza a semântica poética com as associações insólitas de sua imaginação e a violência do seu vocabulário, corrói os limites entre prosa e poesia, consciente e inconsciente, e prepara as investidas da parataxe que caracterizarão o discurso poético moderno. Ao seu modo, vai, como Mallarmé, às últimas consequências. Em suma, se a poesia de Mallarmé é implosiva, a de Rimbaud é explosiva. Duas táticas para um fim comum: o de questionar o homem, pondo em xeque a criação que mais o caracteriza – a linguagem (CAMPOS, 2002, p. 20).

No caso do “Eutro” de Antunes – que igualmente coloca em xeque o homem a sua relação com a alteridade –, a organização minimalista e paratática dos signos do conjunto e os diferentes modos de relacioná-los entre si assemelham-se, em certa medida, às estratégias de montagem e resolução de um jogo de *palavras cruzadas*. Quer por meio de encadeamentos

¹⁰⁸ A declaração *JE est un autre* (“EU é um outro”) comparece em dois fragmentos de cartas que Arthur Rimbaud escreve, de Charleville, na França, a George Izambard (professor de retórica e amigo do poeta) e a Paul Demeny (amigo de Izambard, a quem Rimbaud dedica seus primeiros poemas). Essas e outras traduções podem ser lidas no artigo “Tradução”, de Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ), que se encontra disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100011>. Acesso em: 10 jul. 2015.

silábicos, quer possibilitando leituras geométricas a partir de combinações visuais e intersecções dos significantes, o poema nos convoca a encontrar conexões que podem estar escondidas – mas à mostra – nas diferentes rotas de sentido de sua trama.

À luz dessa perspectiva, observamos que das sequências sonoras de “Eutro” participam campos semânticos específicos, definidos de acordo com a fisionomia e o posicionamento de suas unidades no espaço. Assim, em atenção ao arranjo geométrico de suas linhas e colunas, observam-se zonas de leitura diferenciáveis e delimitadas, ocupadas por sílabas que se ordenam ora na horizontal, ora na vertical, havendo pontos de encontro entre elas. Para efeito de análise, iremos subdividir essas zonas silábicas em dois grupos: um de orientação *horizontal* (no qual se incluem os versos dissílabos) e outro de orientação *vertical* (no qual se incluem as colunas de monossílabos).

O primeiro grupo, de orientação *horizontal*, abarca sílabas dispostas lado a lado, em encadeamentos de três unidades, que, lidas na rota de sua orientação no plano, formam versos dissílabos: “o me *smo*” (v. 2), “no me io” (v. 6) e “do eu *tro*” (v. 10), que podem ser lidos também como monossílabos.

Nesta etapa de análise são possíveis, ao menos, duas alternativas de leitura para o referido recorte. Para tanto, como se trata de uma construção silábica, é preciso que haja, por um lado, coerência semântica no processo de acoplamento das unidades e, por outro, que sejam descartados, por ora, os efeitos de estilo (normal e itálico) aplicados aos caracteres tipográficos. Vejamos, a seguir, algumas considerações sobre os componentes do sintagma em análise:

a) “mesmo”: atua como um pronome de função substantiva e valor demonstrativo, apontando para um indivíduo ou pessoa, que, no contexto, ganha determinação pelo artigo definido “o” que o antecede;

b) “no meio”: equivale a “em meio a”, reportando-se a algo localizado no interior de um grupo e àquilo que se encontra no centro de alguma coisa;

c) “nomeio”: flexão do verbo “nomear” na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, contendo ideias de denominar, dar nome a alguma coisa, dar início a algo que não existia e fazer a nomeação de alguém para algum posto;

d) “eutro”: conforme já sinalizamos, equivale a uma palavra-valise que, no contexto, emerge da combinação do pronome pessoal “eu”, utilizado por aquele que fala ou escreve para se referir a si mesmo, com o pronome indefinido “outro”, cuja referência encontra-se fora do âmbito do falante e do ouvinte;

e) “neutro”: embora não apareça grafado como tal, o vocábulo “neutro” pode ser acionado devido à sua conexão fonética com a forma “eutro”. Em termos semânticos, “neutro” diz de algo que não apresenta marcação ou clareza, que é impreciso, indefinido e vago (noções que, evidentemente, apontam para uma clara ideia de abstenção e imparcialidade). Quanto à etimologia, liga-se ao latim através de *neuter*, *neutra*, *neutrum*, composto da partícula negativa *ne* (“nem, não”) e do adjetivo e pronome *uter*, *utra*, *utrum* (“qual dos dois, um e outro”), donde “nem um, nem outro, nenhum dos dois”, teve, além de empregos em áreas semânticas inespecíficas, uso particularmente caracterizado na área gramatical, designando o gênero que não era masculino nem feminino (HOUAISS, 2001).

O primeiro caminho de leitura diz respeito à combinação “o mesmo / no meio / do eutro”. Desde já, assinala-se que a maneira pela qual os termos “mesmo”, “outro” e “eu” estabelecem ligações nesse arranjo nos autoriza a referenciá-los não exatamente como representantes de coisas, mas como signos equivalentes a condições e posicionamentos próprios de um indivíduo, quando posto em comparação com outros. À luz dessa perspectiva, observamos a voz do poeta reconhecer a existência de um sujeito, em princípio, determinado, de tendência imutável (“o mesmo”) que se encontra alienado ao âmbito de um outro (“do eutro”) de quem se difere. Este outro – ainda que pertença nesta lógica a uma categoria de princípios contrários àquele, dada a sua condição de ser distinto – traz incorporado em si um componente que lhe é excêntrico, um “eu” alheio.

O rendimento de leituras e as ponderações decorrentes de análises calcadas na lógica da simultaneidade (tal qual o alcançado na equação “eu + outro = eutro”) implicam entender o objeto artístico como um local de convergências de valores culturais capazes de trazer à baila restos e sintomas daquilo que não foi possível de ser elaborado em outros âmbitos do conhecimento. O território da arte faz comunicar, portanto, conteúdos latentes, outrora censurados pela sistematização linear do pensamento ou talvez mesmo interditados, ao longo da história, por lógicas hegemônicas de produção sociocultural. Nesta ordem de ideias, o campo gráfico do poema se torna, portanto, um espaço crítico, lugar questionador de fronteiras, onde os signos tendem a incorporar isomorficamente a manifestação da diferença, visando a multiplicar a produção de sentido.

A título de apreciação, vale lembrar que, assim como nos poemas, também é frequente no segmento musical da obra arnaldiana canções com mote e aspiração crítica de mesma relevância, evidenciando paradoxos da nossa condição humana e a urgente necessidade de interação entre universos culturais distantes e distintos. Em síntese, veja-se, por exemplo, o

verso “Riquezas são diferenças” (da canção “Miséria”, de Arnaldo Antunes, Paulo Miklos e Sérgio Britto, do CD *Õ Blesq Blom*, de 1989) e o refrão “Somos o que somos / Inclassificáveis” (da canção “Inclassificáveis”, de Arnaldo Antunes, do CD *O Silêncio*, de 1996).

Retornando ao poema, no que diz respeito às estratégias de representação biunívocas entre o signo verbal e o referente, vale destacar para efeito de ilustração o verso da sexta linha, que traz o enunciado “no meio”. Considerando sua localização no eixo de cruzamento das unidades silábicas, posicionado de modo equidistante em relação aos demais segmentos do conjunto, “no meio” encontra-se não à toa exatamente no meio da estrofe.

Com isso, mais um caminho de leitura se faz oportuno. Trata-se de reacoplar as sílabas do verso central, de forma que a locução adverbial de lugar (no meio) dê lugar agora ao funcionamento de um verbo: “o mesmo / nomeio / do eutro”.

Responsável por instituir a natureza do que é do outro, o verbo nomear – na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, igualmente à ocorrência “intraduzo” – chama a atenção por afigurar-se em posição central, porém, cindido, comparecendo mediante fragmentos silábicos. Gradativamente, em níveis distintos de leitura, repete-se algo do movimento isomórfico de penetração de uma coisa em outra, prenunciado no primeiro verso do poema.

Ao reorganizar o fluxo do encadeamento sintático-discursivo de maneira não convencional, retrabalhando a dinâmica de leitura da linguagem a partir de uma trama de núcleos combinatórios de sentido, o poeta faz irromper a borda do significado sobre a qual o discurso referencial se enreda. Indo de encontro ao padrão otimizado de produção de ideias – o qual se fixa em um modelo de representatividade que pretende salvaguardar as relações entre os signos e seus referentes imunes a qualquer possibilidade de degeneração –, o exercício poético em vigor nas obras de Antunes consiste em lidar com a palavra de modo a torná-la um objeto para ser lido, escutado, visto e contaminado por outros códigos. Ou, conforme destaca Aguinaldo José Gonçalves, no artigo “Arnaldo Antunes: os multimeios de uma poética”, tal exercício poético fundamenta-se “[...] num permanente nomear e desnomear, desautomatizar pela confirmação do automático entre significante/significado/referente” (GONÇALVES, 2002, p. 1).

Em “Eutro”, observa-se que o ato de nomear deixa aparecer um movimento de deslocamento do referente, de seu lugar de origem para um outro de chegada, por meio de uma manobra em triangulação: o poeta institui ([eu] nomeio) a entrada de um elemento de

características universais (o mesmo) ao campo de um outro (“do eutro”), que é provido de traços distintos em relação ao anterior, mas do qual o poeta passa a fazer parte.

Ao penetrarmos as engrenagens do texto, encontramos uma espécie de *modus operandi* que mantém certa relação com aquele procedimento de “intradução” assinalado por Ascher (1989), pois, de alguma forma, tal operação também se caracteriza por uma busca de identidade na área da diferença.

Em vez de confinar-se à pessoalidade ou à indefinição dos pronomes, o poeta procura dar contornos a sujeitos que, se antes se mantinham isolados, passam a comparecer, sem traumas, em relações de contraste, distinção, diferença. Situado em um jogo especular, o “eu” que institui o “mesmo” como sendo parte do “outro” desloca-se de seu centro – onde pratica a ação de nomear (no meio/ nomeio) – para um domínio alheio, o âmbito do outro (isto é, do “eutro”), a quem se encontra alienado. Dito de maneira análoga, a instância do “eu” aliena-se ao campo do “outro”, tanto quanto esse “outro” comparece vinculado à instância do “eu”, sendo ambos, por seus aspectos, intermediados por algum significante. O poema se torna não um mero espaço de concentração de sentidos temáticos, mas um campo de estranhamento e de multiplicação das formas de sujeito que nele se manifestam.

Como se perambulasse em busca de algum diálogo em meio à profusão de línguas estrangeiras (“io / yo / i / je / eu”), o “eu” oscila, sob a sua veste elíptica, entre um espaço fragmentado e o desejo de (des)identificação. Aliás, este cenário parece agregar, em certa medida, características equivalentes às que definem o sujeito na dita pós-modernidade – por exemplo, a simultaneidade de alternativas, o convívio entre semelhanças e contradições, o desmantelamento da noção de centro e a pluralidade de eus. A mensagem é evidente: o “eu” que está em mim também atravessa o “outro”. Ou, para ser mais incisivo, novamente à luz de Rimbaud com sua manifesta violação de sintaxe: *JE est un autre* (EU é um outro).

Muitos teóricos ligados, de um modo ou de outro, ao debate da pós-modernidade, enfatizaram a temática da *fragmentação*, quer como visão de mundo quer como recurso apto a dar conta da mesma. Um de tais teóricos foi o sociólogo jamaicano Stuart Hall. Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (ou *The question of cultural identity*, na sua edição original de 1992), ele deixa claro, de saída, o propósito da obra: “Este livro é escrito a partir de uma posição bastante simpática à afirmação de que as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, *deslocadas* ou *fragmentadas*” (HALL, 2014, p. 9: destaques nossos).

Acima, o que Hall chamou de “identidades modernas” é, sobretudo, associado à *modernidade tardia*, ou seja, da segunda metade do século XX aos dias de hoje. Entre muitos

outros, existe um texto impressionante do ano 1950, do poeta alemão Gottfried Benn, oriundo do expressionismo, no qual a fragmentação é abordada, desde o título. Citamos agora o texto na sua tradução para o português, por João Barrento:

Fragmentos

Fragmentos,
expectorações da alma,
coágulos sanguíneos do século XX –

Cicatrizes – perturbações circulatórias da aurora da criação,
em ruínas as religiões históricas de cinco séculos,
a ciência: fendas no Partenon,
Planck regressando com a sua teoria dos Quanta,
de novo perturbado, a Kepler e Kierkegaard –

mas tardes havia que passavam nas cores
do pai eterno, leves, ondeando em longes,
peremptórias no seu silêncio
de azul a afluir,
cor dos introvertidos,
então recolhíamo-nos;
as mãos apoiadas nos joelhos
simples, como aldeãos
entregues à bebida do silêncio
ao som das gaitas de beijos dos criados –

e outros
incitados por convolutos interiores,
ímpetos de abóbada,
compressões na construção do estilo
ou caçadas de amor.

Crises de expressão e ataques de erotismo:
é isto o Homem de hoje,
o interior um vácuo,
a continuidade da personalidade
é assegurada pelos fatos
que, sendo de bom pano, duram dez anos.

O resto, fragmentos,
meios sons,
melodias incompletas em casas vizinhas,
espirituais negros
ou ave-marias.

(POUND; BENN, 1981, p. 32-33)

Não é nosso propósito analisar esse denso poema. Apenas o citamos como sintoma (um entre muitíssimos) de que o sujeito passou a ver-se como *plural*, problematizando a

concepção (pré-freudiana) de um indivíduo centrado na sua própria consciência. Em alguns momentos da sua produção, Arnaldo Antunes não deixa de lidar, em termos poéticos, com a pluralidade de instâncias psíquicas, que se passou a associar ao homem (moderno e pós-moderno).

Diante do exposto, retornemos à estrutura do arranjo “*o me smo / no me io / do eu tro*”, a fim de avançarmos ainda mais na matéria de suas rotas horizontais.

Conforme anunciamos, em “Eutro”, o estilo itálico aplicado aos grafemas externos às colunas justapostas exerce função de atração entre os segmentos silábicos realçados, determinando, assim, a formação de um campo semântico, em princípio, desconexo: “*o [...] smo / no [...] / do [...] tro*”, podendo sinteticamente ser representado como: “*osmo / no / dotro*”.

Verificando-se a etimologia dos três termos elencados, deparamo-nos com: (a) “osmo”: trata-se de um “gene-semântico” já examinado na análise de “Cromossomos” que denota “ação de empurrar” e “pressionar”, sendo ambas as definições derivadas do verbo “óthéō”, que significa “empurrar, impelir, repelir”, noção vigente, por exemplo, na palavra “osmose”, ligada ao campo da bioquímica¹⁰⁹; (b) “no”: se entendido como contração de “em + o”, incorpora ideias de “dentro de”, “junto de” e “sobre”; e (c) “dotro”: equivale ao termo “doutro”, formado pela contração da preposição “de” com o pronome indefinido “outro”, podendo indicar: aquilo que é “pertencente a” ou é “a respeito de”, “a partir de” uma coisa ou pessoa; também indica coisa ou pessoa “diversa de outra anteriormente mencionada ou implícita no contexto” e uma coisa ou pessoa “seguinte”, “subsequente”. Sua origem está ligada à forma histórica “doctro”, de 1277, e a “doutro” e “dotro”, ambas do século XIII (Cf. HOUAISS, 2001).

Diante de referências resgatadas no étimo das palavras e de sugestões e pistas denunciadas na fatura gráfico-visual do poema, deduzimos haver na trinca de sequências silábicas uma “ação de empurrar” algo para “dentro de” um “outro”. Um outro que, antes, sequer fora mencionado, passa a se manifestar tanto por relações de contraste, distinção e diferença quanto por vínculos de semelhança com aquele que o restabelece.

Notando bem, o mesmo movimento desencadeado no sintagma inicial de “Eutro”, que integra sua macroestrutura verbivocovisual, reaparece feito uma propriedade fractal, que se

¹⁰⁹ *Osmose* é o nome dado a um processo físico-químico importante para a sobrevivência das células, podendo ser considerada como um tipo especial de difusão em seres vivos. Na rubrica das ciências, corresponde ao “fluxo do solvente de uma solução pouco concentrada, em direção a outra mais concentrada, que se dá através de uma membrana semipermeável” (HOUAISS, 2001).

põe a repercutir, pouco a pouco, em escala reduzida, uma lógica de representação e de funcionamento do objeto poético, em partes fracionadas no conjunto. Seguindo esta ordem de ideias, podemos ponderar que tanto na combinação “*osmo / no / dotro*” quanto na formação “*o me smo / no me io / do eu tro*” há algo do fator *intradução* operando como função organizadora da obra: isomorficamente, eis um movimento de *mise en abyme* correlato ao que se empreende nos significantes de “*intruso entre intrusos intraduzo*” – o primeiro verso do poema.

O segundo grupo – *verticalidades* – abrange unidades silábicas justapostas e alinhadas em prumo, que, tomadas em sentido vertical e sob o efeito de sobreposição (ou invasão) de uma palavra em outra, formam sequências emparelhadas em coluna contendo cada uma delas um pronome de primeira pessoa do singular em cinco línguas.

A primeira coluna contém somente formas monossilábicas que compartilham um mesmo grupo de sons e são equivalentes ao pronome pessoal “me”, da primeira pessoa do singular, usado nas posições sintáticas em que não exerce a função de sujeito da oração, mas as de complemento ou de objeto. Se seguirmos o rigor da leitura linha a linha, identificamos apenas três repetições. Mas, visualmente, seu alinhamento em prumo nos autoriza a incorporar mais uma unidade em cada uma de suas extremidades, pois estas coincidem com a sílaba central dos dois versos que a interceptam: para cima, invade o verso “*o me smo*”; para baixo, o verso “*no me io*”. Destaca-se, ainda, que o pronome pessoal “me”, atuando numa estrutura como “*o mesmo / me nomeio / do eutro*”, assume caráter reflexivo, vindo a sinalizar, portanto, que a ação do sujeito poético se volta para ele mesmo, ou seja, reflete nele próprio. Diante dessas considerações, torna-se possível dizer que o emparelhamento vertical formado pelos pronomes pessoais “*me / me / me / me / me*” (v. 2-6) – à maneira de um *ritornelo* anafórico – acaba por mimetizar em sua forma o estágio especular do poeta transitando em torno de si mesmo.

A segunda coluna, “*io / yo / i / je / eu*” (v. 6-10), organizada com uma lógica compositiva semelhante à da primeira, traz formas monossilábicas, que, vistas de cima a baixo, correspondem por igual a pronomes pessoais da primeira pessoa do singular – nas línguas italiana, espanhola, inglesa, francesa e portuguesa, respectivamente – usados para substituir ou representar a pessoa que fala, assumindo majoritariamente função de sujeito da oração.

Investigando o modo de funcionamento dos componentes das colunas, uma coincidência formal desponta em meio ao conjunto de regras distintivas e reguladoras de cada

sistema de significação: nos referidos idiomas (e guardadas, é claro, as suas devidas particularidades), constam ocorrências do pronome pessoal “me” atuando com mesma grafia e funções correlatas às da língua portuguesa¹¹⁰.

Daí ponderamos que a constatação de *o mesmo nome (me) no meio* de um *eutro* (um outro feito de eus múltiplos e cosmopolitas, bem ao estilo de Arnaldo) se justifica pela coincidência simbólica de o pronome “me” atuar tanto na língua materna do poeta quanto na dos outros idiomas. Daí haver cinco “mes” para cinco “eus”.

Conforme comentamos, a fonte utilizada nos caracteres das duas colunas corresponde ao estilo normal. Além disso, já mencionamos que o uso do estilo de fonte em itálico aplicado à tipografia tem a função de realçar trechos particulares de um texto. No Brasil, assim como em outros países, é consenso empregá-lo para grifar palavras ou frases de língua estrangeira, inclusive em latim. Acontece que, em “Eutro”, os elementos realçados em itálico encontram-se justamente externos às duas colunas, sendo uma delas composta por formas léxicas em cinco idiomas. Como estamos lidando com um texto literário, de estirpe visual, essa inversão de critérios não parece ser irrelevante.

A simetria gráfico-visual existente entre os arranjos verticais de pronomes “me / me / me / me / me” e “io / yo / i / je / eu” tende a apontar para algo além do simples parentesco de classe morfológica. Notando bem, as colunas de monossílabos em língua portuguesa e estrangeira, marcadas pelo mesmo estilo de fonte (normal), estão revelando, desde o plano tipográfico-estrutural, desdobramentos construtivos com finalidades complementares ao que se vê no plano discursivo.

Tendo em vista a reverberação acústica causada pela sequencia “me / me / me / me / me” e seu manifesto movimento de intrusão, cumpre trazer à baila a noção de *memes*, proposta em 1976 pelo biólogo Richard Dawkins, no livro *O gene egoísta*, um polêmico *best-seller* de divulgação científica. Fazendo uma analogia aos genes, o conceito de *memes* baseia-se no argumento de que as ideias têm como que “vida própria”, com autonomia e capacidade de se reproduzirem à maneira do material genético presente no DNA. O termo fora cunhado com base na palavra grega *mimeme*, que faz referência à noção de imitação. Mas ao avaliar as características mórficas desse vocábulo, o autor britânico, seguindo um interesse próprio e

¹¹⁰ Para efeito de ilustração, seguem exemplos de ocorrência do pronome “me” atuando nas mencionadas línguas estrangeiras: (a) italiano: *Maria vede me* (Maria me vê), *scrivi a me* (escreva para mim), *senza di me* (sem mim); (b) espanhol: *me dio dos dólares* (deu-me dois dólares); (c) inglês: *Dear me!* (valha-me Deus!), *for me / to me* (para mim), *tell me* (diga-me); (d) francês: *me* (a mim, para mim), *tu ne peux pas me faire ça!* (você não pode fazer isso comigo!), *il me laissera lire ce livre* (ele vai me deixar ler este livro) (DICIONÁRIOS MICHAELIS ONLINE. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 2 mar. 2015).

estratégico, reduziu o termo helênico ao dissílabo “meme”, por este soar semelhante a “gene” e também por remeter à palavra “memória” (além de lembrar o termo francês *même*, que significa “mesmo”). Dispondo desses aspectos, o meme se faz correlato a uma unidade de transmissão cultural que opera com efeitos de imitação. Seu funcionamento equipara-se a um composto de informações que se encontram disponíveis na memória de um determinado indivíduo e que estão suscetíveis de serem comunicadas ou copiadas para a memória de outra pessoa. Exemplos de memes são ideias, bordões, teorias, *slogans*, canções, modas, tecnologias, tradições, enfim, modos de pensar e de construir que se estendem ainda a vários tipos de crenças, valores e comportamentos. Nas palavras de Dawkins,

Da mesma forma como os genes se propagam no “fundo” pulando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, da mesma maneira os memes propagam-se no “fundo” de memes pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação. Se um cientista ouve ou lê uma ideia boa ele a transmite a seus colegas e alunos. Ele a menciona em seus artigos e conferências. Se a ideia pegar, pode-se dizer que ela se propaga a si própria, espalhando-se de cérebro a cérebro (DAWKINS, 1979, p. 124).

Após Dawkins, o filósofo norte-americano Daniel Dennett trabalhou o conceito de meme como balizador de seus estudos em teoria da consciência, vindo a propor uma ciência mais sistematizada para os memes, a Memética. Posteriormente, a pesquisadora Susan Blackmore, autora de *The meme machine*, foi quem mais se destacou em defesa desse princípio, cuja síntese pode ser entendida como um “algoritmo de evolução” por seleção natural que incide notadamente sobre a cultura¹¹¹. Em virtude do tema e de suas ponderações críticas, seria possível dizer que tais autores se encontram profundamente influenciados por memes da teoria evolucionista de Charles Darwin e, em alguns casos, por um desdobramento dela mais radical denominado ultradarwinismo. De maneira genérica, esses estudos se fundamentam em mecanismos baseados na seleção natural para explicar a origem, a transformação e a perpetuação das espécies ao longo do tempo – ideias estas que escapam ao escopo deste trabalho. De todo modo, a despeito desse desempenho da seleção natural atuando sobre elementos da cultura, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva, no artigo “O processamento metonímico/metafórico à luz da teoria do caos/complexidade”¹¹², assinala que “ao se propagarem, assim como os genes, os memes também sofrem mutações. Dessa forma,

¹¹¹ Sobre *memética* e temas afins, vide o ensaio “Em busca de uma fundamentação para a Memética”, de Gustavo Leal-Toledo. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v36n1/11.pdf>>. Acesso em 8 jul. 2015.

¹¹² Disponível em: <<http://www.veramenezes.com/metocaos.pdf>>. Acesso em 9 jul. 2015.

um mesmo conceito defendido por um autor é apropriado e ressignificado por outro. Em outras palavras, os memes são objetos de integrações conceituais e de compressões cognitivas” (PAIVA, 2011, p. 55).

Em que pese a importância da evolução e da genética para as pesquisas científicas, a teoria dos memes parece comportar certa fragilidade, dado o seu caráter generalizante. Além disso, o humano dificilmente será de todo adaptado à natureza, pelo simples fato de não dispor da capacidade instintiva que os animais possuem. Recordando um trecho da canção “Não vou me adaptar”, de Antunes à época dos Titãs, observa-se a dificuldade do humano em ajustar-se ao ambiente: “[...] Eu não tenho mais a cara que eu tinha / No espelho essa cara já não é minha / Mas é que quando eu me toquei achei tão estranho / A minha barba estava deste tamanho / Será que eu falei o que ninguém ouvia? / Será que eu escutei o que ninguém dizia? // Eu não vou me adaptar, me adaptar / Não vou! / Não vou me adaptar!” (ANTUNES, 1985).

Ao homem é imprescindível uma construção que envolva laços com o outro, e não exatamente os impulsos interiores característicos dos animais, que deles dependem para executar inconscientemente atos adequados a necessidades de sobrevivência própria, da sua espécie ou da sua prole. Um animal, sim, aprende com o outro de sua espécie a partir da imitação de hábitos e comportamentos – procedimentos estes que não têm equivocidade: aprendeu, adaptou-se. No caso do homem, essa transmissão se opera pela via do simbólico, conforme já vimos com Lacan. O que é transmitido no humano é uma certa relação com o objeto, e isto não é uma via única. O homem precisa da linguagem justamente porque ele não dispõe de uma conexão direta com o objeto. Jean-Pierre Lebrun, no capítulo “O que falar implica”, do livro *A perversão comum: viver juntos sem outro*, esclarece:

A psicanálise claramente identificou após Freud e Lacan que somos seres de fala e de linguagem. De qualquer modo, e ainda que alguns evoquem regularmente a *soi-disant* [suposta] linguagem dos animais, admite-se que essa aptidão para a linguagem, em toda a sua complexidade, é única. É o que caracteriza e especifica a humanidade, essa comunidade dos seres falantes (LEBRUN, 2008, p. 50).

Voltando ao *layout* de “Eutro”, seria possível dizer que, em seu âmbito poético, os replicados e replicantes “me / me / me / me / me” (sob os efeitos de um processo de contaminação à maneira dos memes), ao invadirem os versos assentados na horizontal, mimetizam em seus cruzamentos a mesma prática de intrusão já enunciada nos compartimentos do poema: a começar pelo verso inicial “*intruso entre intrusos intraduzo*”,

Com uma tipologia visual remetendo iconicamente ao céu noturno do cosmos, onde letras brancas aparecem sobre um fundo negro, o poema “SOS” (Ilust. 81), integrante do livro *Despoesia*, se organiza a partir de oito enunciados dispostos em círculos gestalticamente concêntricos. A matéria verbal, da periferia para o centro, traz os seguintes dizeres: “ego, eu, Я, ich, io, je, yo, I / sós pós nós / que faremos após? / sem sol sem mãe sem pai / na noite que anoitece / vagaremos sem voz / silencioso / sos” (CAMPOS, 1994, p. 27).

De fora para dentro, e no sentido horário de rotação, observa-se que o primeiro verso da mandala cósmica compõe-se de oito pronomes pessoais da primeira pessoa do singular, inscritos nos seguintes idiomas: *ego* (latim), eu (português), Я (russo), *ich* (alemão), *io* (italiano), *je* (francês), *yo* (espanhol) e *I* (inglês). Embora haja uma combinação simultânea de línguas, o emparelhamento pronominal do círculo é marcado por um conjunto de vozes estrangeiras e sem interlocução entre si, compondo uma atmosfera de ensimesmamento e solidão comum a todos os seus emissores.

Saltando-se ao próximo enunciado, uma trinca de monossílabos tônicos delineia mais um círculo do organismo em desamparo: (a) “sós”: isolamento; (b) “pós”: pode ser lido/visto com o sentido de “depois de”, “após”, “posteridade”, mas também como plural de pó, que sugere “insignificância” e “poeira” (nos fazendo lembrar a célebre frase “somos poeira de estrelas”, do cosmologista Carl Sagan); e (c) nós: nodulações e agrupamento de pessoas. Na órbita seguinte, a pergunta “que faremos após?” reitera um tom de desespero e abandono coletivo. A frase “sem sol sem mãe sem pai” torna ainda mais sombria a condição órfica e melancólica em vigor. Passando-se pelos próximos dois aros, “na noite que anoitece” e “vagaremos sem voz”, vemos a descrição de uma noite que se faz ininterrupta e testemunha de sujeitos errantes a girar emudecidos pelo cosmo. A atmosfera taciturna do sétimo círculo, “silencioso”, antecipa um pedido de socorro oriundo do centro, “SOS”, o qual, simultaneamente, concentra o sentido vocal-nuclear de todas as vozes: “sós”. Embora tenhamos passado pela trajetória dos oito enunciados, um nono círculo se revela: caso nos lancemos em mais um nível, chegaremos ao âmago da letra “o”, o vazio pleno. Ou, como aponta o ensaio “Augusto de Campos, poeta do carbono e do silício”, de Fábio Vieira, o centro da composição é ambíguo: “[...] pode ser a vogal /o/, o número /0/ (zero), ou ainda o vazio: {O}. Mas se tomarmos o poema como um conjunto de esferas, o núcleo da palavra

“SOS”, passa a ser a redução de todos os outros círculos maiores. Condensação de vozes que percorrem um mesmo movimento concêntrico e interligado”.¹¹³

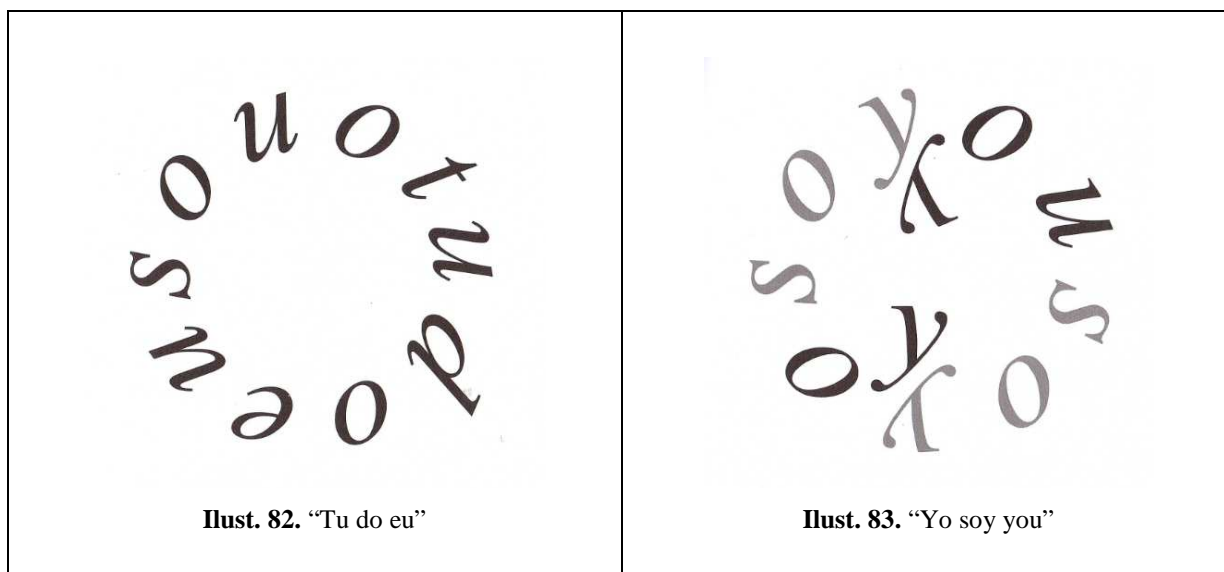
Como se pode notar, o poema “SOS” se fundamenta em uma temática cosmológica, na qual vários sujeitos comparecem alienados a um único centro gravitacional do qual se irradia um clamor por socorro. Quando em órbita no círculo mais distante, os oito eus multilíngues comparecem sozinhos, despatriados no céu escuro da noite. Embora de origens diferentes, afiguram-se como cópias uns dos outros devido à condição de solidão a que se encontram submetidos, pois fazem parte de um mesmo centro geracional e são, portanto, herdeiros de uma mesma atmosfera melancólica. Já “Eutro” evoca algo de um ambiente cosmopolita, na medida em que sua arquitetura verticalizada parece tanto condensar iconicamente elementos típicos de uma edificação civil (degraus, vigas, pilares) quanto esboçar diagramaticamente um cenário de certa logística urbana (com rotas que se cruzam e se interpenetram, e onde, não raras vezes, aglomeram-se registros culturais oriundos dos quatro cantos do mundo).

Continuemos cruzando as palavras texto adentro e revirando seu espaço de atuação, a fim de desentranhar de seus cantos novas rotas de sentido. Antonio Candido nos ensina que “ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista. [...] A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício” (CANDIDO, 1989, p. 5).

Ao permanecermos afinados com a orientação de Candido, obsessiva porque necessária, damos conta de que “Eutro” nos força a lidar com uma dinâmica de leitura que, quanto mais a multiplicamos, mais ela nos faz requerer certa desautomatização do modo habitual com que acessamos um sistema de escrita. A estrutura do poema nos impele a percorrer com os olhos seus pavimentos repetidas vezes, até que seja possível, gradativamente, sintonizar os códigos em algum canal de raciocínio. A relação estabelecida entre os segmentos silábicos e suas justaposições em intervalos implica recadenciar a leitura de acordo com a sucessividade das sílabas – fato que parece apontar para uma espécie de reeducação dos sentidos, a partir do procedimento de leitura que o texto convoca.

Mas essa dinâmica de leitura evocada pelas estruturas perpendiculares de “Eutro” pode ser contrastada com o *modus operandi* de dois outros poemas de *N.d.a.*, intitulados “Tu do eu” (ANTUNES, 2010, p. 42) (Ilust. 82) e “Yo soy you” (ANTUNES, 2010, p. 43) (Ilust. 83), a saber:

¹¹³ Disponível em: <<http://oberronet.blogspot.com.br/2011/02/augusto-de-campos-poeta-do-carbono-e-do.html>>. Acesso em: 10 set. 2014.



Como se pode notar, as fontes distribuídas em círculo se caracterizam pelo estilo itálico, em caixa-baixa, nas cores preta e cinza, em cujo ordenamento gráfico-circular não há diferenciação de espaçamento entre caracteres.

No poema da esquerda (Ilust. 82), o título “Tu do eu”, se tomado linear e silabicamente, admite as formações “tu do eu”, “tudo eu” e “tu doeu”. Já com relação ao enunciado de orientação circular, dele se pode extrair:

a) “eu sou o tudo”: de modo explícito, um eu afirma ser (“eu sou”) a totalidade de todas as coisas (“o tudo”);

b) “eus ou o tudo”: contrastando com a postura anterior, e como se quisesse se desprender de todas as coisas de que dispunha, um eu múltiplo (“eus”) se coloca como uma alternativa (“ou”) diante da totalidade (“o tudo”);

c) “o tudo eus ou”: a totalidade de todas as coisas adjetivada por um eu múltiplo (“o tudo eus”) afigura-se como uma alternativa diante de algo em aberto (“ou”);

d) “sou o tu do eu”: no presente do indicativo, um eu elíptico afirma ser (“[eu] sou”) uma segunda pessoa a quem ele se reporta (“o tu”) e está subordinada a uma terceira (“do eu”). No entanto, e ao mesmo tempo, essa terceira pessoa coincide, em termos pronominais, com o mesmo eu elíptico que iniciou a conversa; e

e) “sou o tu doeu”: um eu elíptico admite ter sentido dor (“doeu”) após reconhecer ser ele mesmo a pessoa a quem se reporta. Nesse estado de alteridades, onde se combinam relações de contrastes e diferenças, esse *tu* externo ao sujeito – e que, a um só tempo, se coloca como presença especular e distintiva do *eu* – parece ilustrar a presença do Outro, conforme vimos à luz de Lacan. Mais ainda, esse *tu* que existe e está implicado no eu é

justamente o ponto onde se deflagra o sofrimento do sujeito, na medida em que este, ao se aperceber como alguém que é dependente de e alienado ao Outro, deixa de ter autonomia. E essa dor talvez possa ser entendida como uma espécie de tributo pelo qual o sujeito tenha que pagar por depender, desde sempre, da linguagem – isto é, das insígnias que lhe instituem enquanto tal e lhe conferem uma posição subjetiva.

No poema da direita (Ilust. 83), o título “Yo soy you” consiste na combinação de dois monossílabos procedentes do idioma espanhol, *yo* e *soy* (“eu” e “sou”) com um do inglês, *you* (“você”), cuja construção híbrida permite trasladarmos para o português a expressão “Eu sou você”. No que se refere ao enunciado em círculo, observa-se que: *soy* aparece duas vezes, na cor cinza, ao passo que *yo* e *you* podem ser vistos ora destacados em preto, ora parcialmente integrados à cor daqueles vocábulos. De forma espelhada, temos o que pode ser ou a letra *y* (que corresponde à nossa conjunção aditiva “e”) ou a sua forma de ponta-cabeça λ , denominada lambda¹¹⁴, que, no alfabeto fonético internacional, corresponde ao “lh” do português, semelhante ao “ll” da língua espanhola. Dentre algumas combinações possíveis, encontram-se:

a) “ou soy(λ) o soy(Λ)”: sintagma híbrido que, quando desconsideramos os dois lambdas (Λ) internos no círculo, pode ser traduzido como “ou sou ou sou”, ou seja: um sujeito que, indiscutivelmente, se afirma individualizado, íntegro e pleno: ele é ou é;

b) “soy o uso yo”: desconsiderando os lambdas e a diferença de cores, temos “[eu] sou ou eu uso”, ideia que sugere haver um impasse: ou o sujeito assume a ação de ser, ou se põe a serviço de usar algo visando a um determinado fim; e

c) “ λ ou soy Λ o soy”: se o registro gráfico “ λ ou” for visto enquanto um “efeito dobradiça” de “you” e, de igual modo, “ Λ o” como de “yo”, torna-se admissível dizer de um desdobramento da ideia anterior: “você sou eu sou”.

Em meio aos registros de uma voz que, em alguns casos, aparenta ser soberana e nada receptiva ao outro (“ou sou ou sou”), encontramos situações que põem em xeque a consistência desse lugar de autonomia (“[eu] sou ou eu uso”) assim como inscrições notadamente contrárias àquela ideia de autossuficiência (“você sou eu sou”). Nesse circuito, o pronome “você” pode ser considerado como equivalente da instância do Outro – literalmente um estrangeiro (“you”) que manifesta, por analogia, na figura de um inquilino que reside, embora convivendo com certas adversidades, na mesma casa onde o “eu”, o sujeito da ação de ser, antes morava sozinho. De forma semelhante, o argumento do título “Yo soy you” (“eu

¹¹⁴ O símbolo “ λ ” é conhecido como “lambda”, nome dado à décima primeira letra do alfabeto grego (HOUAISS, 2001).

sou você) já pronunciava tal condição: o “eu” (YO) está contido em “você” (YOu) – estrutura que, isomorficamente, corrobora o ponto de vista em vigor, mas também indica um interesse do poeta em circular em outros territórios e provocar o intercâmbio de diferentes línguas e culturas, sobretudo através da linguagem.

Após efetuarmos um extenso percurso em torno de exemplos de poesia visual realizados ao longo da história, concentramos nossa atenção em registros da produção do ex-Titãs, em cuja diversificada tipologia gráfico-textual foi possível reconhecer traços e formatações similares às que se afiguram nas experiências de seus antecedentes.

Com base nas estratégias intertextuais e nos jogos especulares postos em cena no repertório arnaldiano, percebe-se com frequência a presença de um sujeito poético que se enuncia entre eus múltiplos e que, não raras vezes, vem a se definir mediante uma relação de alteridade. Por sujeito poético entendemos aqui não a pessoa de Arnaldo Antunes, claro, mas uma espécie de figura do eu, de imagem da subjetividade, que emerge dos seus trabalhos. Tal imagem ou figura não é, todavia, algo óbvio, pois depende da sua percepção pelos leitores – e estes poderão vê-la com matizes diferentes, enquadrando-a em horizontes de recepção diversos, por vezes incompatíveis. De todo modo, temos apresentado a nossa visão da mesma, lançando-a na arena das interpretações, para que seja julgada pelos demais estudiosos e fruidores da obra múltipla do autor paulista.

Diante do exposto, cabe então provocarmos a seguinte pergunta: como um sujeito pode emergir com singularidade em contextos como os que se ilustram nas experiências poéticas de Antunes, onde existe um *eu* que, em termos verbivocovisuais, se apresenta, por vezes, com linhas de parentesco condizentes com as de outros poetas brasileiros – o que, portanto, o torna alienado às insígnias de um *outro* (este representado pela produção de seus antecessores e de seus contemporâneos) –, mas que, ao mesmo tempo, afigura-se com notáveis particularidades, transitando sem traumas entre espaços alheios e familiares, a ponto de negar, em alguns casos, qualquer forma de herança?

Com base nas considerações de Jean-Pierre Lebrun, encontramos à luz da psicanálise alguns apontamentos que, quando transpostos e sintonizados ao tema vigente, podem nos servir de chave de resposta para a questão formulada:

É, precisamente, ao se apropriar de novo desse vazio, dessa negatividade, ao fazer sua essa falta no Outro, ao aceitar essa ausência de garantia, ao abandonar a esperança de que o Outro o defina, que o sujeito pode traçar sua própria via. Da mesma maneira que é preciso aceitar deixar a borda da piscina para nadar. Logo, ele só consegue isso após ter-se de certo modo

autorizado a *fazer objeção ao outro*. É esse trajeto que chamamos subjetivação. Um trajeto incontornável para cada sujeito uma vez que equivale ao trajeto da humanização. E que pode ser descrito como um confronto com a estrutura da linguagem daquele que ainda não é um sujeito, para assim se tornar: desse modo, o filho é antes de mais nada o que os pais dizem dele; depois, ao começar a falar, ao repetir as palavras que ouve, é como se endossasse o que é dito à sua volta e, até mais particularmente, o que é dito dele. Mas, como todos sabem, vem em seguida a fase do Não! O momento em que ele vai repetitivamente refutar essa necessária alienação e em que é de seu próprio lugar que ele se defende de ser apenas o que os pais dizem dele. É nesse momento que ele faz objeção ao Outro [...] (LEBRUN, 2008, p. 53).

Ao longo de seus estudos, Lacan sustentou que o Outro – por excelência, o lugar da alteridade – é não-todo, marcado pela falta. Ao mesmo tempo em que o Outro equivale ao “tesouro dos significantes” (LACAN, 1998, p. 807-842), há nele algo que se coloca como impossível de ser traduzido pela via do simbólico, algo este que, no decurso de um processo de transmissão, vem a ser admitido como uma falta. Nesse sentido, se a condição para que haja um sujeito é a referência à instância do Outro, e se esse Outro é igualmente faltoso, será justamente através dessa negatividade que o sujeito vem a se constituir enquanto uma singularidade – na medida em que ele se descola desse Outro e, de forma concomitante, se vale de algumas de suas marcas para atuar com liberdade e invenção.

Antunes nunca deixou de admitir a afinidade, a influência e a admiração que tem pelos poetas concretos e suas obras. Mas, com relação às suas próprias experiências gráfico-visuais, o poeta sempre julgou ser inadequado classificá-las como concretas, pelo simples fato de elas também sofrerem influência de outros nichos artísticos, como é o caso da tradição de letras de canções da MPB, da cultura *pop*, do *rock and roll*. Embora traços do concretismo e de outras frentes literárias ligadas à tradição circulem em seus trabalhos, o autor argumenta que sua obra se nutre de diferentes impulsos e fontes de referências, sem, no entanto, se deixar filiar a um único movimento específico. Mas nem por isso a obra de Antunes se torna uma mônada, uma entidade isolada. Mesmo que o tratamento dado ao signo poético seja substancialmente original se comparado ao “paradigma das vozes culturais marginais, desreprimidas, que se entremostam na pós-modernidade sem mediações paternalistas [...]” (GARDEL, 2000, p. 119), é preciso reconhecer que a produção arnaldiana corresponde a apenas mais um feixe de possibilidades artísticas em meio ao emaranhado de forças e formas disponíveis em nosso tempo. No entanto, na medida em que as criações do ex-Titã se colocam em diálogo com modos composicionais típicos de seus antecessores, sem a obrigação de ter que pagar o pedágio da submissão a vínculos formais de filiação, o conjunto de sua obra ganha certa

particularidade e se torna potencialmente capaz de ampliar as linhas inventivas que a precede e alcança as condições necessárias para continuar se renovando.

7.2. Notas de psicanálise para pensar a poesia de Arnaldo Antunes

Do que vimos estudando ao longo desta pesquisa, as ressonâncias entre a poesia e a psicanálise, e entre esta e o terreno da poesia visual – sobretudo quanto à fatura que abarca a exploração do signo linguístico, tal qual encontramos fartos exemplos na obra poética arnaldiana –, têm sido, por assim dizer, surpreendentes.

E dados recolhidos, não ao acaso, têm nos conduzido a campos cada vez mais vizinhos a essa perspectiva. Segundo consta na tese *Da metáfora ao literal: Jacques Lacan com Arnaldo Antunes*, de Maritza de Magalhães Garcia, o poeta Haroldo de Campos foi quem propôs, na década de 1980 (antes de haver, sequer, uma escola de psicanálise lacaniana no Brasil), a primeira tradução para os *Escritos* de Lacan em português – tendo o psicanalista francês aprovado. E foi o linguista Roman Jakobson quem levou Haroldo até Lacan¹¹⁵.

Em 1989, o poeta concreto escreveu o artigo “O afreudisíaco Lacan na Galáxia de Lalíngua (Freud, Lacan a escritura)”, no qual propõe como tradução para o termo *lalangue*, de Lacan, a palavra *lalíngua*, e não *alíngua* como vinha sendo, até então, proposto. Vejamos a passagem:

[...] discrepo de tradução que vem sendo proposta em português para esse neovocabulo: **alíngua**. Diferentemente do artigo feminino francês (LA), o equivalente (**a**) em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação (**afasia**, perda do poder de expressão da fala; **afásico**, o que sofre dessa perda; **apatia**, estado de indiferença; **apático**, quem padece disso; **aglossia**, mutismo, falta de língua; **aglossso**, o que não tem língua). Assim, **alíngua**, poderia significar carência de língua, de linguagem, como **alingue** seria o contrário absoluto de **plurilingue, multilingue**, equivalendo a “**deslinguado**”. Ora, LALANGUE, pode-se dizer, é o oposto de não-língua, de privação de língua. É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela “função poética”, uma língua que “serve a coisas inteiramente diversas da comunicação” (CAMPOS, 1989, p. 14; destaques do autor).

Consideremos que, para a psicanálise, o termo *lalangue*, ou melhor, lalíngua, é uma língua feita de restos, sobras, traços de lembranças não acessíveis, porém, de “[...] cenas que

¹¹⁵ Segundo informa a tese da autora, “em 1968, Haroldo de Campos era um dos poucos em São Paulo a conhecer um texto de Lacan: ‘A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud’” (GARCIA, 2010, p. 115-116).

dão base à língua oficial. *Essa língua virtual remete à fala antes de seu ordenamento lexicográfico*” (GARCIA, 2010, p. 116; destaques nossos). A essa noção, comparemos o que Arnaldo diz no seu artigo “Sobre a origem da poesia”: “a manifestação do que chamamos de *poesia* hoje nos sugere mínimos *flashbacks* de uma possível *infância da linguagem*, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado” (ANTUNES, 2014, p. 24; destaques nossos). Para o poeta (que, no referido ensaio, assume sua verve crítico-teórica), a instância “poesia” está relacionada a traços de lembrança vinculados a uma “infância da linguagem”. Em certa medida, o detalhe de a poesia estar relacionada a uma “infância da linguagem” – e, assinala-se, não a uma linguagem que se estabelece na fase pueril do ser humano – permite uma significativa aproximação com a noção de *lalíngua*, que, no entender de Haroldo, é uma língua que se encontra “tensionada pela função poética”, prestando-se “a coisas inteiramente diversas da comunicação”.

Voltemos a Lacan, agora, devido ao ideograma. É curioso, mas parece ter sido justamente o modo de concepção da arte do Oriente – e, frise-se, estamos falando dos *kanjis*, caracteres chineses, ideogramas – um dos motivadores que levou Jacques Lacan a expandir suas formulações sobre *letra* e *litoral*, sobre os quais faremos, adiante, algumas observações. Vejamos o excerto em que o autor de *Escritos* descreve, por exemplo, o seu fascínio por aquela arte:

Como dizer o que me fascina nessas coisas que pendem, *kakémono*¹¹⁶, como são chamadas, que pendem das paredes de qualquer museu nesses lugares, trazendo inscritos caracteres chineses de formação, que conheço um pouco, mas que, por menos que os conheça, permitem-me avaliar o que deles se elide na escrita cursiva, na qual o singular da mão esmaga o universal, ou seja, propriamente aquilo que lhes ensino só ter valor pelo significante? (LACAN, 2003, p. 20).

Em certa passagem do ensaio “Lituraterra” – texto escrito em 1971, para abertura da revista de Vincennes, *Littérature*, dedicada ao tema *literatura e psicanálise* –, buscando alcançar, ao que parece, um norte discursivo para estabelecer seu conceito de letra, Lacan investe numa estrutura elíptica, de parágrafos curtos, aparentemente sem ligação, de jogos de palavras e aforismos¹¹⁷. Valendo-se dessas estratégias, aproxima letra à ideia de litoral, na

¹¹⁶ A etimologia do vocábulo *Kakémono*, também grafado como “caquemono”, indica o significado de “coisa suspensa”. Nas artes plásticas, é definido como “peça decorativa japonesa (pintura ou caligrafia em seda ou papel) estreita e comprida, ger. presa em rolo de madeira e suspensa verticalmente” (HOUAISS, 2001).

¹¹⁷ Segundo Marcele Marini, “[...] o título – jogando com ‘litura’ e ‘littera’ – justifica-se em Joyce, deslizando de *a letter* a *a litter* (de uma letra a uma sujeira)” (MARCELE, 1991, p. 267). Para mais detalhes, conferir a obra *Lacan: a trajetória do seu ensino*, que apresenta um panorama sobre a produção de Jacques Lacan.

medida em que este representa um campo inteiro que tende a funcionar como fronteira para um outro campo, por serem ambos estrangeiros e por não serem recíprocos. Em seguida, questiona: “a borda do furo no saber, não é isso que ela [a letra] desenha?” (LACAN, 2003, p. 18). Lacan chega a tais formulações, ao sobrevoar as planícies da Sibéria, durante uma viagem de retorno do Japão, onde parece ter apreciado mais de perto a arte do processo de composição da escrita oriental. Ao visualizar, por entre as nuvens, o escoamento das águas – isto é, o ravinamento, a depressão no solo – o único traço a lhe aparecer das desoladas planícies siberianas –, ele diz:

O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela conjunção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura. Rasura de traço algum que seja anterior, é isso, que do litoral faz a terra. Litura pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. Esta é a façanha da caligrafia (LACAN, 2003, p. 21).

A fim de ampliar os conceitos ora propostos, vale observar o que Rosângela Ramos Corgosinho esclarece no tópico “*Soltando bolhas de vogais puras / (O signo verbal)*”, da tese *O poema concreto e a contribuição de Lacan: a não-relação endereçada*, apresentada em 2011, na Universidade Federal de Minas Gerais:

Os traços constituem a letra que [...] Lacan apresenta em Litureterra, afirmando-a como uma inscrição limítrofe, sobre a qual registros posteriores poderão se depositar. A *litura* é ainda, na concepção de Lacan, aquilo que, da linguagem, convoca o litoral ao literal. Isso porque a letra, ao constituir a rasura de nenhum traço que lhe seja anterior, é a escrita que fica no litoral, um lugar intermédio constituído pelo ato de forçar a entrar na linguagem aquilo que a esta não pertence (CORGOSINHO, 2011, p. 189-190).

Em “O sentido da letra” – primeiro tópico do ensaio “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, de 1957 (portanto, anterior a “Litureterra”), produzido após uma conferência na Sorbonne para estudantes de filosofia –, Jacques Lacan alerta aos seus leitores para o fato de que o tema em causa será tratado “muito simplesmente, ao pé da letra” (LACAN, 1998, p. 498). De início, o autor assinala que “designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”, na medida em que esta linguagem, “com sua estrutura, preexiste à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental” (LACAN, 1998, p. 498). Seria possível afirmar que o sujeito vem a

ser definido por aquilo que o antecipa. *Grosso modo*, no momento em que um nome lhe é dado, uma inscrição, uma marca própria passa a determiná-lo, singularizando-o, situando-o – via linguagem, via cultura – no ambiente em que ocorrem as primeiras trocas simbólicas.

A fim de ampliar tais considerações ao referido texto, os estudos do professor argentino Américo Vallejo, organizados pela brasileira Ligia Cademartori Magalhães – que empreendeu uma valiosa dicionarização dos pontos fundamentais que sustentam a Teoria de Lacan, no livro *Lacan: operadores da leitura* –, trazem à baila a interpretação de que

[...] a letra caracteriza o significante em sua materialidade, a materialidade é uma literalidade. O significante no seu aspecto material não é considerado somente no momento fônico, mas também no momento gráfico. Através de Freud, tem-se uma preponderância do que se pode chamar “escriturário”, quanto ao papel do significante na caracterização do representante psíquico da pulsão. Freud caracteriza marcas, pegadas (VALLEJO; MAGALHÃES, 1979, p. 73).

Mais ainda: Vallejo e Magalhães também chamam a atenção para três aspectos evocados a partir da palavra “instância”, os quais parecem ser decisivos na compreensão do conceito de *letra* proposto pelo psicanalista francês.

O primeiro aspecto equivale à noção de *sistema*: a palavra “instância” caracteriza “o momento sistêmico do inconsciente como instância da letra, ou seja, *o inconsciente fica proposto ou caracterizável como o sistema da letra ou a ordem da letra, o significante em sua materialidade*” (VALLEJO; MAGALHÃES, 1979, p. 74, destaques nossos). O segundo vincula-se à noção de *função*, uma vez que o vocábulo “instância”, de origem latina, deriva-se do verbo *instare*, que traz em sua etimologia as ideias de “instar, apressar, estar iminente, urgir”, cujas acepções, por suas referências, vão implicar a função do inconsciente como instância *questionadora* do sujeito. Nesse sentido, o inconsciente coloca o sujeito em questão como sendo um discurso outro, ou melhor, “o sujeito através do discurso do inconsciente se encontra com algo que está além do que ele controla como dito, algo o surpreende como uma outra coisa que ele não formulou, e basta que se pense em um lapso ou em qualquer das formulações do inconsciente para perceber isso” (VALLEJO; MAGALHÃES, 1979, p. 74). Levando-se em conta tais considerações, chega-se, portanto, à noção de “instância” como *interpelação*: “o sujeito é interpelado a partir dessa outra ordem e é ainda em função dessa outra cena que o sujeito adquire seu *topos* em função da constelação simbólica” (VALLEJO; MAGALHÃES, 1979, p. 74). Assim, numa síntese da combinação desses três aspectos (*sistema, função e interpelação*), assinala-se que “a instância da letra deve ser entendida como

formulação do inconsciente freudiano, como questionamento através da ordem da letra e como interpelação do sujeito a partir dessa ordem” (VALLEJO; MAGALHÃES, 1979, p. 74).

Para chegar a tais conceitos, visando a sustentar a tese de que o inconsciente é estruturado como linguagem – e, sobremaneira, movido pelas considerações postas em jogo por Sigmund Freud na *Interpretação dos sonhos* –, Lacan toma como mote as formulações de Ferdinand de Saussure e empenha-se em sistematizar as relações entre signo, significante e significado. Num breve excursão, vale observar que, em Saussure, significante e significado equivalem a dois aspectos complementares entre si, faces de uma mesma entidade psíquica e indissociáveis da unidade do signo linguístico, o qual, por sua vez, é representado através da convenção s/S – cuja leitura corresponde a: significado (s) sobre significante (S). No clássico *Curso de linguística geral*, lemos:

O signo linguístico não é uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegarmos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato (SAUSSURE, 2002, p. 80).

Ainda que esse aparato saussuriano seja expressivo nos estudos linguísticos modernos, em Lacan há uma inversão desse conceito. A definição do signo linguístico postulado por Saussure passa a ser tratada então como um algoritmo, numa referência explícita à linguagem de cálculo: o significante passa a figurar sobre a barra, acima do significado. Essa guinada de Lacan também consiste em dar caracterização à barra que separa tais elementos, o que, por seu turno, implica não só outorgar uma prevalência enunciativa e autônoma ao significante, mas também representa certa recusa à preservação de todo significado preestabelecido. Nesta ordem de ideias, Vallejo e Magalhães esclarecem:

Ao separar o significante do significado, Lacan destaca o *status* significativo do significante, seu poder de produzir efeitos de significado. Com isso, se por um lado toma a noção de significante como elemento em um sistema de relações, fazendo com que nenhum significante seja visto fora do sistema, por outro lado, rompe com a unidade do signo saussuriano. Neste sentido, pode-se dizer que, enquanto em Saussure o significante está ligado ao significado na unidade do signo e no substrato topológico, em Lacan o lugar do significante é sua relação com outros significantes, de modo que o substrato topológico é a cadeia significante (VALLEJO; MAGALHÃES, 1979, p. 137-138, destaques nossos).

E, assim, Lacan reelabora as formulações de Saussure: não à toa, vale-se como referência justamente do monema¹¹⁸ “árvore” – que, segundo o professor de Topologia Psicanalítica, é mesma “palavra usada por Saussure para exemplificar a linearidade do signo, para caracterizar a ilustração falsa que considera uma espécie de relação biunívoca de significante e significado sem considerar a relação dos significantes entre si, sua concatenação” (VALLEJO; MAGALHÃES, 1979, p. 83). Desse modo, não toma a palavra “árvore” em seu isolamento nominal, mas, sim, relacionando-a com os significantes que a estruturam, à luz da “noção de pontos de acolchoado, *point de capiton*”.

Em cotejo com as proposições de Lacan, Vallejo mostra ainda que a grafia de “árvore”, em francês, corresponde a *arbre*, termo do qual se pode extrair facilmente o anagrama *barre* (“barra”), o que, de saída, já indica que houve um rearranjo, uma modificação da posição dos elementos significantes e, não se pode deixar de frisar, essa simples operação implicou variação do sentido. Além do efeito de significado produzido pela reordenação dos elementos significantes no jogo linguístico em causa – ou seja, houve “uma transposição da barra” –, assinala-se que Lacan também traz à baila o efeito metafórico. Ao desmontar o vocábulo *arbre* em suas vogais (*a* e *e*) e consoantes (*r*, *b* e *r*) compositivas, Vallejo esclarece que, assim, *arbre*:

[...] evoca, com o carvalho e o plátano, as significações de forças e majestade da flora. Na decomposição de vogais temos *platane*, com as vogais *a*, *a* e *e*. Na decomposição de consoantes temos em *robre* as mesmas consoantes de *arbre*: *r*, *b*, *r*. Considerando-se as relações, o contexto associativo que se produz por via consonantal ou vocálica desemboca nesses dois outros termos que produzem um efeito significante de força. Neste exemplo, está a intenção de mostrar de que maneira uma palavra não está funcionando como um signo que remete a um significado, mas como um significante que em determinada constelação de significantes produz efeitos de sentido que não se reduzem a meros indicadores empíricos, como se a palavra *arbre* nos remetesse à coisa árvore que está diante de nós. Lacan procura mostrar o inverso: há toda uma constelação de significado através do significante que não remete ao empírico mas, ao contrário, faz com que uma dada palavra seja tomada em todo seu contexto simbólico, tendo o figurativo como suporte. [...] dentro de uma ordem determinada, a palavra *arbre* vai produzindo novos significados (VALLEJO; MAGALHÃES, 1979, p. 84).

Para cotejo com o exposto, e com base em nossa dissertação *Um enlace de três* (SALOMÃO, 2011), lembremos um trecho em que se discute o artigo “Nova linguagem, nova

¹¹⁸ Segundo o Houaiss, o monema, na terminologia de André Martinet, equivale à “unidade de primeira articulação ou unidade significativa mínima elementar”, podendo ser “uma palavra simples, uma raiz (lexemas), ou um prefixo, uma desinência (morfemas)” (HOUAISS, 2001).

poesia”, de Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto, do livro *Teoria da poesia concreta*. Ambos, à luz da semiótica de Charles Sanders Peirce, concebem a linguagem como “qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, o modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática)” (PIGNATARI; PINTO, 2006, p. 220). Os estudiosos chamam a atenção para a concepção de novas linguagens por meio da criação de outros sistemas de signos, segundo novos preceitos sintáticos, articulados mediante uma relação de interdependência: “a sintaxe deve derivar de, ou estar relacionada com, a própria forma dos signos” (PIGNATARI; PINTO, 2006, p. 221).

E, conforme pudemos entender naquele estudo, é a partir dessas condições que surge a figura do “poeta *designer*”, o “projetista de linguagem”, cujo labor textual na confecção de um objeto artístico deve ser engendrado “de acordo com as necessidades ou funções às quais vai atender ou servir” (PIGNATARI; PINTO, 2006, p. 220). Das experiências resultantes do aproveitamento visual do signo, destacam-se: a presença da justaposição, o desmembramento de vocábulos, o emprego de variados tamanhos e formas tipográficas, a superposição de letras e a construção de palavras-montagem. Devido à economia desses recursos, tornou-se possível compreender por que os poetas concretos encontraram no *ideograma chinês* as condições necessárias para utilizar a superfície do texto como espaço gráfico-semântico, o que permitia a viabilização de uma estrutura capaz de ultrapassar a linearidade da escrita própria do Ocidente.

Lançando nosso olhar sobre a plethora de deslizamentos, latentes na concepção de signo, significante e significado à luz de Lacan – e considerando que, no plano textual, os contextos associativos, a dança dos significantes e suas constelações, os efeitos de sentido e os territórios que o abarcam estão diretamente vinculados aos domínios da linguagem –, parece ser possível dizer, então, que o signo poético, quando atrelado às técnicas daquela “nova linguagem”, seriam passíveis de incorporar, à sua existência, certas nuances de significação sugeridas não apenas pelos procedimentos sintáticos e semânticos convencionais, mas também pela organização espacial de seus componentes, bem como pelo próprio *design* aplicado à imagem do signo linguístico (singularidades de espessura, cor, dimensão, tipografia etc.).

Foi à luz desses aspectos que se acentuou o nosso interesse em apresentar parte da poesia de Arnaldo Antunes como uma construção plural que traz em suas inumeráveis modulações compositivas possíveis aproximações ou se não mesmo pontos de diálogo com as noções de *letra*, *litoral* e *significante* propostas por Jacques Lacan.

8. O OURO DA PALAVRA, UM ACIDENTE: considerações finais

A proposta desta pesquisa partiu de um desejo de analisar alguns trabalhos de Arnaldo Antunes, com especial atenção à sua produção literária. Essa escolha, por sua vez, decorre de um movimento anterior, ligado ao mestrado, ocasião em que o poema “Rio”, de Antunes, junto com as composições “Ovonovelo”, de Augusto de Campos, e “Gota a gota”, de Ana Cristina Cesar, correspondia ao objeto de estudo da dissertação intitulada *Um enlace de três: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade* (SALOMÃO, 2011). Inspirados nesse contexto, e com o propósito de contribuir para o aprofundamento da discussão da visualidade na cena poética brasileira, elegemos as experiências poético-visuais do ex-Titã como sendo um território inventivo e alvo da continuidade de nossos exercícios de análise inter-relacionando texto e imagem.

Para levar adiante tal empreitada, foi necessário encontrar um recorte temático-formal em meio ao amplo e diversificado repertório disponibilizado pela obra de Antunes – um artista multimídia, cantor *pop*, escritor-crítico e autor de uma obra multifacetada, heterogênea, multimidiática, que apresenta ramificações em diferentes áreas e que se encontra em pleno andamento. Durante o processo de seleção do *corpus* e demarcação das linhas de força do projeto, chamou-nos a atenção o poema visual “Cromossomos”, de tipologia circular, organizado segundo critérios que privilegiam a dimensão gráfico-fonética dos signos e contido na série de nome “nada de dna”, então incluída no livro *n.d.a.* – título-sigla que significa “nenhuma das alternativas”. Armazenando de forma integrada o sentido, o som e a visualidade dos códigos, verificamos que o *layout* de “Cromossomos” traz em sua estrutura um conjunto de marcas visuais e temáticas e uma lógica de funcionamento que se fazem análogas às de outros trabalhos, lugares e segmentos da obra arnaldiana. Operando tal qual um módulo sintético-geracional da poesia do autor, a composição se afigura com elementos típicos do território da poesia visual, área de nosso interesse. Em razão desses aspectos – e, com efeito, pelo fato de ele estar vinculado a uma série cujo título anuncia de maneira explícita a impossibilidade de haver vínculos genealógicos entre gerações –, definimos a nossa escolha.

Em termos metodológicos, a temática genética ganhou consistência na medida em que ela pôde ser lida como uma indicação explícita de alguém que se recusa a aceitar qualquer forma de herança, filiação ou de irmandade entre seus pares. Mas, ao mesmo tempo, sabemos que a obra de Antunes nasce em um período mais recente da história. E que muito antes de

seus trabalhos envolvendo palavra e imagem elenca-se uma enorme quantidade de autores que investiram (e, alguns, ainda investem) na mesma linha de atuação da que o poeta faz parte e da qual, ao menos em termos diacrônicos, ele se faz herdeiro. Além disso, é notório que Antunes nunca deixou de admitir publicamente o apreço e a admiração que tem pelos trabalhos e pela figura de seus antecessores, especialmente Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, os idealizadores da vanguarda concretista, como também por diversos artistas da cena cultural contemporânea brasileira. Diante dessas considerações, e mediando o nosso olhar, sobretudo, a partir de formas textuais conjugadas a fatores ópticos, seguimos com a intenção de aclarar a seguinte questão: que leituras estariam implicadas nesse gesto de recusa do poeta a uma herança que nos parece ser tão evidente?

Para compreender essa aparente contradição, realizamos no primeiro capítulo “Tudo ao mesmo tempo agora” uma explanação acerca da variedade de formas e de procedimentos compositivos mais recorrentes nos trabalhos de Antunes. Sinalizamos, entre outras coisas, a presença de sobreposições, justaposições, pontos de fuga, zonas de ambivalências, jogos especulares, paradoxos, simetrias, conexões inesperadas e demais estratégias que se combinam tanto a suportes tradicionais quanto a uma parafernália de recursos tecnológicos. Vimos que tudo isso, ou que esse *tudos*, por seus aspectos, também está vinculado – de maneira multiforme, performática e camaleônica – às atuações de Arnaldo como cantor *pop*, letrista, poeta, artista visual, escultor, crítico, editor, *verse-maker*, enfim, como uma espécie de arquiteto multimídia da *verbivocovisualidade* de nosso tempo. Esse emaranhado de experiências que faz o signo poético reverberar em espaços e suportes vários, por seu turno, já foi esmiuçado por alguns críticos, como é o caso de Wilberth Salgueiro, que no livro *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*, ao comentar as diferentes incursões artísticas do poeta, destaca: “entre o palco e o livro, entre a palavra e a imagem, entre o barulho e o silêncio, a obra de Arnaldo Antunes vem sendo marcada por uma intensa reflexão acerca do sujeito e das suas possibilidades formais de expressão” (SALGUEIRO, 2002, p. 242). Em meio a esse compósito de formas intercambiantes, espaço híbrido-prismático onde a poesia visual de Antunes nasce, foi possível identificar certo interesse do poeta em relacionar a instância da poesia à infância da linguagem. Esse ponto de vista se faz singular, pois a atenção se volta para um tempo pré-babélico e não para a prática da comunicação ligada à fase da infância (que, igualmente, não deixa de ser tema de outros trabalhos do autor).

Motivados por essa demanda, e sem perder de vista a questão da recusa genealógica, procedemos com um longo excurso no tempo, trazendo para a discussão os principais registros de experiências visuais, envolvendo palavra e imagem, que antecederam a produção de Antunes.

No capítulo “Palavras podem ser usadas de muitas maneiras”, verificamos que a utilização da imagem como recurso incipiente de simbolização da escrita se faz presente a datar das primeiras inscrições pictográficas identificadas na história do homem, sendo que os desenhos rupestres, pictogramas, hieróglifos e ideogramas já incorporavam, em certa medida, algo da inexorável necessidade que o humano apresenta, desde sempre, em se comunicar e se expressar suas ideias. Substituindo as coisas, ocupando os seus lugares, tais inscrições podem ser vistas como uma espécie de repertório de elementos simbólicos que o homem utilizava enquanto um artifício aparentemente capaz de apreender o real numa ordem significativa – muito embora se saiba que essa captura é, a rigor, sempre da ordem do impossível, contudo, necessária.

Com isso, passamos a seguir os rumos da escrita atrelada a diferentes configurações a que seus códigos e arranjos foram submetidos ao longo da história, e de alguns períodos destacamos o emprego da visualidade como um recurso de estruturação: da Antiguidade Clássica, vimos a *technopaegnia* grega, de Símiias de Rodes, e, da Idade Média, o *carmen figuratum*, de Rábano Mauro. Seguimos com algumas experiências labirínticas e rebuscadas do Barroco português, até que avançamos ao final do século XIX, ambiente em que o desenvolvimento das técnicas tipográficas e a incorporação de imagens junto ao texto contribuíram decisivamente para aprimorar os procedimentos de impressão da época. Foi às voltas desse contexto que o setor poético do final dos Oitocentos se viu impactado com o experimentalismo radical de Stéphane Mallarmé. Através de sua obra maior, *Un coup de dés*, de 1897, o poeta francês propôs novas formas de se pensar a organização gráfica do texto sobre o espaço da página, colocando em xeque a supremacia do modelo versificatório praticado pela tradição. Também pusemos em tela trabalhos ligados ao Dadaísmo e ao Futurismo, havendo destaque para engenharia dos caligramas de Guillaume Apollinaire, divulgados em 1918. De outra parte, relocalamos em cena os ideogramas chineses, à luz das experiências poéticas de Ezra Pound (então influenciado pelos estudos do sinólogo Ernest Fenollosa), além de exemplos da poesia minimalista de E. E. Cummings e do recurso das palavras-montagem utilizadas por James Joyce. Em cotejo com esse expediente, vimos que de alguns trabalhos de Antunes podem ser extraídas lógicas composicionais que se alinham

significativamente às experiências inventivas daqueles poetas. Contudo, embora haja pontos de contato, o manejo do signo poético arnaldiano comparece com evidentes adaptações e roupagens. Essa constatação, por sua vez, é compreensível, em vista da ampla e singular gama de recursos, temas e referentes que se disponibilizam para o deleite do autor na contingência de seu tempo.

Verificamos, ainda, que Mallarmé, Pound, Cummings e Joyce foram tomados como autoridades referenciais que serviram de fomento ao paideuma concretista, em vista do repertório crítico, poético e inventivo que aqueles apresentavam. Adiante, no contexto da poesia concreta, destacamos os poemas “Ovonovelo”, de Augusto, e “Life”, de Pignatari, e, após, a composição “Máquina”, de Philadelpho Menezes. Ao passo que Augusto retoma e atualiza práticas há muito antecipadas por Símias e Apollinaire, Décio recupera a lógica compositiva dos ideogramas, símbolos gráficos datados de centenas de anos, e que já haviam sido revisitados por Pound. Quanto à “Máquina”, de Menezes, além de havermos feito uma análise motivada pela matriz alfanumérica do “display de sete segmentos” (então evocado pelo poema “Life”, de Décio), deixamos entreaberta uma porta capaz de nos conduzir pelos circuitos de uma poesia ligada ao âmbito da tecnologia – tema que, embora instigante, escapa ao escopo desta pesquisa.

Como se pode notar, nesse fecundo território de experimentações ligadas à poesia visual, com palavras e imagens inscritas no osso, na pedra, na parede, na página, na tela e em muitos outros meios, formas e suportes, verificamos que muitos desses registros gráficos e procedimentos compositivos são, de alguma maneira, recuperados, ressignificados e recombinados a manifestações poéticas mais recentes na história.

No capítulo “O ímpar par”, tivemos a intenção de expor alguns dos principais registros da obra de Arnaldo Antunes, autor à frente de um universo de formas intercambiantes que, desde o início de suas primeiras incursões artísticas até o presente, tem a palavra como o ponto nodal de diferentes espaços e sistemas de significação. E no interior desse processo – quer seja por conta das performances, exposições de arte, *shows* e demais trabalhos que ultrapassam o convencional espaço do livro, quer seja justamente pela maneira como o espaço da página impressa opera com a exploração da visualidade tipográfica – é preciso reconhecer: a obra de Antunes afigura-se como um desdobramento poético-estético de linhas de força que congregam, a um só tempo, uma lógica de recepção/orientação multidirecional e híbrida, capaz de estabelecer pontes com a tradição e com modulações estéticas em atual atividade.

Corroborando essa ideia, encontramos nos trabalhos de Antunes marcas, índices, temas e procedimentos composicionais que, não raras vezes, mantêm diálogos com (a) estratégias e recursos empreendidos pelos fundadores da vanguarda concretista, (b) com experiências de autores situados em períodos anteriores ao tempo dos poetas *Noigandres* e, em direção oposta, (c) com formatos e projetos poéticos a cargo de seus contemporâneos.

A essa altura, a questão da recusa a uma herança pensada enquanto um equivalente à negação de influências artísticas pareceu já não mais se sustentar com a mesma intensidade de antes. Por causa disso, decidimos incluir uma linha de análise assentada em elementos do contexto da biologia, em razão da carga semântica que o poema “Cromossomos” traz em seu plano visual-discursivo.

Assim, no capítulo “O aqui do corpo”, à luz de conceitos e estudos patentes do campo das ciências genéticas, procedemos a uma investigação a respeito dos componentes “cromossomos”, “genes” e “DNA”, vocábulos-tema de composições e séries do livro *n.d.a.* Ao investigarmos as especificidades desses termos, pudemos entender que os “cromossomos” contêm todo o material genético de um organismo e correspondem a filamentos enovelados de DNA. Conhecido como a “molécula da vida”, o DNA equivale a uma estrutura em forma de dupla-hélice e local onde os genes se encontram armazenados e organizados em seqüências lineares. Os genes são os elementos encarregados de definir traços e características singulares de uma determinada espécie.

Se, por um lado, à luz da genética, os cromossomos trazem “ovonovelados” em sua estrutura filamentos da molécula da vida, contendo genes capazes de determinar a configuração de um ser vivo, por outro, à luz do livro *n.d.a.*, o “cromossomos” concebido por Antunes se encontra submetido a um campo de recusas contrário a pensamentos de ordem determinante – seja pela série “nada de dna”, que contém o poema, seja pelo livro *n.d.a.* que contém essa série. Mais ainda, a sigla-título *n.d.a.*, indicando “nenhuma das alternativas”, pode ser vista não apenas como um anagrama de DNA, mas, por coincidência ou não, como um “gene” de caráter especular cifrando a *persona* do autor-criador **ArNaIDo** Antunes – nome que, aliás, na capa do livro, figura entre o título da obra e a imagem do ovo, um signo da criação.

Com base nesses índices, aos poucos passou a ganhar consistência uma voz que se manifesta com certa rejeição a orientações deterministas, de caráter científico e genealógico. Contribuindo para dar mais espessura a esse posicionamento subjetivo que se anuncia, conjecturamos ser verossímil escutar do poema “n.d.a.” um absoluto despreendimento do poeta

com relação a demandas ligadas a convenções, a modelos preconcebidos e a valores cultural-ideológicos que se ofertam no espaço onde ele circula. Em contrapartida, mas reforçando a condição anterior, constata-se, ao final do poema, uma aparente tolerância a situações ligadas a incertezas, casualidades e destino, a eventos que se manifestam sem garantias e vêm à tona segundo a imprevisibilidade de acontecimentos.

Após a análise da composição “n.d.a” (Ilust. 57), foi possível extrair do poema-objeto “ponto e vírgula” (Ilust. 58), que ilustra as faces externas da publicação, metáforas visuais indicando: certa precipitação dos signos em relação ao aparecimento da vida (com base nos sinais de pontuação externos ao ovo); uma relação entre continuidade e hereditariedade (devido à correlação icônica entre o “ponto” e o “óvulo feminino”, entre a “vírgula” e o “espermatozoide”, entre o “ovo” e o “embrião”); a sugestão de que haja desaceleração de um ritmo que, pelo visto, é imposto a partir de uma lógica consumista, alimentada pela indústria cultural, à qual estaríamos sujeitos. Esta última leitura, por sua vez, ecoa nos sinais de pausa (um ponto e uma vírgula) inscritos no ovo; no poema-slogan “SEM / PRE // SSA (Ilust. 61)”; e no verso “do avião a jato ao jaboti”, da canção “A ciência em si”.

Na referida canção (Ilust. 62), identificamos uma crítica à ciência acerca do seu movimento de apoderação e confisco do conhecimento, na medida em que ela sempre visa a alcançá-lo, porém, com um aparente fim em si mesmo. Na sequência, o poema “gen” atualizou algo desse problema: ao questionar se um mesmo indivíduo que diz conformar-se com uma visão de caráter empírico, lógico e sistemático das coisas seria igualmente capaz de dar garantias sobre o destino de um outro ser – perspectiva que julgamos não corresponder à do sujeito implícito na composição de Antunes.

Na parte “Ali onde o céu se dobra”, analisamos a versão digital-policromática do poema “cromossomos”, composto de um enunciado circular que reúne temas derivados de domínios antagônicos, cujo contraste maior se dá em razão de sua dimensão escalar, que pode ser sintetizada nos vocábulos “cosmos” e “cromossomos”. O poema traz, de saída, dois pontos de vista para pensar o âmbito do humano: o primeiro, sob uma perspectiva de caráter universal, absoluto e cósmico, compreende o homem enquanto uma parte constitutiva do todo; o segundo, amparado em noções de individualidade, o entende de modo mais isolado, limitado, passível de ser examinado de forma particularizada, ainda que inserido em uma totalidade. Contudo, verificamos um terceiro ponto de vista que relaciona a instância do humano ao elemento “cromos”, vocábulo que, ao reportar-se, em última instância, à noção de “imagem”, relança para o interior do poema a conexão entre *corpo* e *imagem*. Se

considerarmos que o corpo da palavra é o seu som, chega-se à noção de “cromossomos” enquanto um termo compósito que designa as duas dimensões do signo verbal, som e imagem, trazendo à baila a prática verbivocovisual da poesia de Arnaldo Antunes¹¹⁹. Além disso, com base nas potencialidades icônicas e indiciais de seus componentes, foi possível aproximar o poema à representação gráfica de um buraco negro e à imagem de um diagrama genômico, o que implica entendê-lo tal qual um espaço dinâmico, múltiplo, onde se concentram referentes do mundo físico e biológico do cosmos, seja através de suas qualidades visuais, seja por meio de seus extratos verbais.

No percurso anterior, o tema da hereditariedade nos levou a examinar e compreender, com profundidade, o funcionamento de componentes celulares responsáveis pelo processo de transmissão de caracteres de uma geração a outra. À luz dessa abordagem, a proposta de análise do poema “cromossomos” se valeu, em dado momento, de uma lógica análoga à da formação dos genes para justificar a extração de possíveis sentidos embutidos em algumas sequências de grafemas que, em princípio, não se faziam visíveis, ou, senão mesmo, sequer haviam sido cogitadas enquanto termos integrantes do enunciado circular. No entanto, em que pesem os limites da interpretação, ponderamos que todo poema é capaz de conter em si traços que lhe são, acima de tudo, únicos, ímpares, cabendo ao leitor, ao crítico, se deixar capturar pela lógica de funcionamento indicada pelos signos que sustentam tal objeto artístico enquanto um elemento singular em meio às demais obras de arte. Caso contrário, submeter um repertório heterogêneo de textos a ferramentas de análise conservadoras e estacionárias pode implicar certa obstrução à renovação do uso do pensamento. O que queremos dizer, portanto, é que cada poema tende a sugerir o seu próprio método de análise. Daí incluirmos os segmentos COM, COMO, HOMO, MÓ, MOSC, MOSCO, MOSSO, OCO, OM, OMO, OSCO, OSMO, OSSO, ROM, SÓ, SOM, SOMO e SOMOS na economia semântica do conjunto.

No que tange às conexões entre o poema “cromossomos” e obras de outros autores, trouxemos para o estudo as composições “O pulsar”, de Augusto de Campos, e “Somos como”, de Décio Pignatari. Com o poema de Augusto, o de Antunes mantém vínculos por meio de especulações cosmológicas, recursos tipográficos e através de certos posicionamentos subjetivos, devido à melancolia precipitada pela influência do cosmos. Em cotejo com o poema de Pignatari, a composição arnaldiana apresenta acentuada intertextualidade pela via

¹¹⁹ Essa leitura de haver duas dimensões do signo verbal que podem ser relacionadas à prática verbivocovisual da poesia de Antunes se deve a uma sugestão do prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas (UFMG), feita à época da qualificação de doutorado, e que agora incorporo à tese, com os devidos créditos.

discursiva, com temas ligados à hereditariedade e à alteridade. Ademais, vale registrar a presença de recursos isomórficos e, de outra parte, algo de uma atmosfera cosmológica regida por signos, onde o próprio homem, segundo Peirce, equivale a um signo. Essa ideia, aliás, nos deu o aporte necessário para reiterar a noção lacaniana de que *a linguagem antecipa o homem*, sobretudo por conta do verso final da composição de Pignatari, “os signos espiam/esperam a hora de”. Se, para a psicanálise, o homem é antecipado pela linguagem, e se, na perspectiva poética de Décio, os signos se encontram à espreita aguardando a hora de entrarem em operação, conjecturamos que a instância do humano não pode ser determinada somente por seus caracteres genéticos. Não somos feitos apenas disso e, ao mesmo tempo, não sabemos, ao certo, quem ou o que, de fato, somos. Vimos, com Freud, que o sujeito deixou de ser o senhor de sua própria casa, e, com Lacan, que as palavras, os signos, os significantes vindos do Outro é o que vai permitir a emergência de um sujeito. Um “eu” depende de um “outro”, que lhe é anterior.

Tal condição nos levou a analisar o poema “Eutro”, em destaque no capítulo “Homem é o nome do outro”. Organizando-se a partir de um arranjo de segmentos silábicos (onde se destacam as séries de pronomes “me / me / me / me / me” e “io / yo / i / je / eu”), emparelhados na forma de colunas e linhas que se interceptam em alguns pontos, o poema “Eutro” nos convocou ao exame de sua arquitetura concisa, de dinâmica verbivocovisual, com temas ligados, por exemplo, (a) ao conceito de *intradução* (cunhado por Augusto de Campos), (b) a questões ligadas à alteridade, (c) ao descentramento do sujeito e (d) à noção de *memes*, proposta por Richard Dawkins. Com base nos recursos visuais, na noção de *intradução* e no mecanismo relacional de suas unidades silábicas, foi possível identificar um engenhoso movimento de *mise en abyme* reiterado de diferentes formas entre as partes do conjunto. Essa dinâmica de funcionamento – em que uma instância subjetiva tem parte de si operando no lugar de outra – nos fez perceber o poema como um espaço crítico, questionador de fronteiras, onde a performance dos signos gráficos aliada a recursos de isomorfismo parece manifestar algo da noção de diferença indicada pelo tema da alteridade. Paralelamente, o descentramento do sujeito implicou uma aproximação direta com a frase de Rimbaud “EU é um outro”, uma subversiva construção poética que, ao colocar em xeque o posicionamento subjetivo das pessoas do discurso, reforçou ainda mais a ideia de que o âmbito do EU tende a ser algo definido, por excelência, por um OUTRO. Tema semelhante foi visto no *modus operandi* dos poemas “Tu do eu” e “Yo soy you”, ambos também contidos na série “n.d.a.”. Antes desses, analisamos a composição “SOS”, de Augusto de Campos, em cujos extratos verbais

distribuídos em círculos vários sujeitos, representados pelos pronomes multilíngues *ego*, *eu*, *Я*, *ich*, *io*, *je*, *yo*, *I*, se encontram melancólicos, sós e despatriados na imensidão do universo cósmico. Nesse caso, por exemplo, podemos dizer que os estrangeiros eus do texto de Antunes afiguram-se, ainda que sob os efeitos de uma recusa genealógica, como traços dominantes de uma origem concretista. A identificação desses elementos nos serviu, é claro, para argumentar que, embora apresentem diferenças, não são poucos os genes que “Eutro” e demais poemas arnaldianos herdaram do repertório inventivo de seus antecessores.

Já na parte final da pesquisa, buscamos apresentar algumas notas sobre a psicanálise de modo a convocar o leitor a cotejá-las com a poesia de Antunes, uma vez que, na obra desse autor, o sujeito poético que dela se afigura não se deixa facilmente apreender e nem tampouco se conforma com perspectivas de natureza lógica, sistemática e determinista. Daí incluímos no material dados sobre os conceitos de *letra*, *litoral* e *significante*.

Antes de findarmos, gostaríamos de chamar a atenção para um excerto de Lebrun, que nos esclarece algo da relação do sujeito com a linguagem e a genética:

Esse sistema de linguagem em si mesmo comporta regras. Quais? É um sistema constituído de significantes – as palavras –, que só valem por suas diferenças uns em relação aos outros e não enquanto tais. *Cavalo* só designa o animal que cada um conhece por convenção e apenas diferenciando-se de *cão* e *gato*. Em si, cavalo não designa nada. Passar pelo sistema da linguagem implica portanto submeter-se a seu funcionamento, no caso a um sistema descontínuo de significantes que apenas remetem uns aos outros e que por isso instauram uma distância irreduzível entre as palavras e o que elas representam.

O fato de o futuro sujeito ter de passar por um sistema como esse condena-o a só se exprimir, a só se dizer, através da descontinuidade significante e, portanto, a encampar a estrutura desse sistema. Ele próprio está assim condenado à descontinuidade, em outras palavras, a sem cessar desaparecer e reaparecer. O sujeito, pelo fato de falar, de ser – segundo a fórmula de Lacan – um ser falante, nunca é, portanto, um sujeito pleno, mas um sujeito sempre já “dividido” pela linguagem, sempre “furado”, atingido por essa descontinuidade, barrado e em via de se barrar; é o que vai marcá-lo com um inconsciente. Além disso, esse sistema vai subverter aquilo que de hábito serve de agente de transmissão da espécie no reino animal, a saber, o patrimônio genético. O que assegura a transmissão na espécie humana são, é claro, os genes, mas também e sobretudo os significantes. De certo modo, acrescentou-se o vazio. Pois, se o gene pode transmitir-se sozinho e de maneira positiva, o mesmo não acontece com o significante. Com efeito, considerar um significante, como vimos, implica que seja considerada a diferença com outro significante, logo, também o vazio que os separa (LEBRUN, 2008, p. 50-51).

Ao que parece, no material disponibilizado por Arnaldo Antunes podemos encontrar a aplicação dessa lógica do significante de que fala Lebrun, na medida em que, nos resultados das experiências estéticas daquele, há uma confirmação e autenticação do material advindo de seus antecessores, mas onde, a um só tempo, há também o comparecimento de um vazio, e parece que o poeta aceita isso. É como se, através de sua própria obra, Antunes indicasse a estrutura de um significante que é concreto, mas que, simultaneamente, traz nesse material uma ausência. No justo gesto de se nomear algo, inscreve-se um buraco, uma falha entre a nomeação e a coisa. Nem tudo está dito na obra de seus antecessores, mas isso não quer dizer que a obra de Antunes porte uma completude. Da mesma forma, assim se configura o sujeito, que, para se constituir, recorta algo de seus antecessores. No entanto, como se trata de uma apropriação parcial, disso resulta que sua própria estrutura será sempre incompleta. Esta realidade subjetiva, enquanto uma realidade psíquica, não é garantida. Isso é o fortuito da experiência humana. Por mais que exista uma sorte imensa de significantes disponíveis, nunca se pode saber ao certo onde um sujeito, imerso nessa rede, se deixará capturar pelo outro.

9. ÍNDICE REMISSIVO

- ACRÓSTICOS, 36
- ADORNO
THEODOR, 40, 114, 115, 116, 126
- AGUILAR
GONZALO, 41, 44, 47, 71, 72
- ALCÂNTARA
SIMONE SILVEIRA DE, 81
- ALEXANDRIA, 30, 156
- ALMANAK 80, 82
- ANAGRAMAS, 36, 107
- ANDRADE
MÁRIO DE, 93
OSWALD DE, 38, 75, 80, 85
- ANTIOQUIA, 30
- ANTROPOFAGIA, 67, 75, 76, 78
- ANTUNES, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 28, 29, 43, 49, 52, 54, 56, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 102, 103, 105, 107, 111, 116, 119, 122, 126, 129, 134, 142, 146, 150, 154, 159, 161, 163, 167, 172, 175, 179, 185, 186, 187, 193
- ANTUNES, ARNALDO. CONSULTE ANTUNES
- APOLLINAIRE
GUILLAUME, 14, 31, 45, 46, 47, 48
- ARQUIMEDES, 30
- ÁRVORE GENEALÓGICA, 124, 125
- ASCHER
NELSON, 164, 165, 173
- BABY TEETH, 96, 139, 150
- BANDA PERFORMÁTICA, 72
- BANDEIRA
JOÃO, 73
- BARRENTO
JOÃO, 174
- BARROCO, 14, 31, 35, 196
- BARROS
LENORA DE, 72, 73
- BAUDELAIRE
CHARLES, 41
- BAUDRILLARD
JEAN, 152
- BEN JOR
JORGE, 139
- BENJAMIN
WALTER, 66, 67, 68, 115, 116, 168
- BENN
GOTTFRIED, 174
- BENTON
MORRIS FULLER, 151
- BLACKMORE
SUSAN, 178
- BLAKE, 84
- BORGES
BETO, 83
- BOSCO
FRANCISCO, 102, 107
- BOULEZ
PIERRE, 22
- BRITTO
SÉRGIO, 71, 172
- BUARQUE
CHICO, 70
- BURNELL
JOCELYN BELL, 148
- CAGE
JOHN, 144, 150
- CALDER
ALEXANDER, 22
- CALIGRAFIA, 47
- CALIGRAMA, 31, 47
- CALIGRAMAS, 14, 46, 47, 48, 61
- CAMPOS
AUGUSTO DE, 15, 22, 38, 42, 44, 52, 55, 60, 69, 77, 84, 91, 96, 113, 121, 137, 147, 149, 150, 162, 164, 165, 169, 180, 181, 187, 194, 195, 197, 200, 201
- CID, 73
- HAROLDO DE, 14, 21, 22, 33, 40, 48, 49, 52, 56, 66, 67, 69, 84, 94, 148, 159, 163, 169, 187, 195
- CANDIDO
ANTONIO, 182
- CAPRA
FRITJOF, 131

- CARMEN FIGURATUM, 31, 32
 CARMINA FIGURATA, 14, 31, 33, 34, 196
 CARROLL
 LEWIS, 55
 CARTOLA, 71
 CAVAQUINHO
 NELSON, 71
 CÉLULA, 53, 64, 92, 97, 99, 101, 102, 112,
 114, 130, 137, 140
 CHACAL, 85
 CICERO
 ANTONIO, 70, 84
 CINEMA, 41, 78, 80
 CONCRETISMO, 59
 CORGOSINHO
 ROSANGELA RAMOS, 189
 COUTINHO
 MARCO ANTONIO, 156
 CROMOSSOMOS, 14, 15, 94, 96, 97, 98,
 99, 100, 101, 102, 103, 104, 112, 124,
 126, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 136,
 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 147,
 152, 154, 155, 198, 199
 CUMMINGS
 E. E., 15, 22, 52, 53, 54, 58, 196, 197
 DADAÍSMO, 14, 44, 45
 DARWIN
 CHARLES, 156, 178
 DAWKINS
 RICHARD, 177, 178, 201
 DENNETT
 DANIEL, 178
 DISPLAY DE SETE SEGMENTOS, 63, 64,
 197
 DNA, 14, 15, 16, 17, 64, 91, 92, 94, 95, 97,
 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 111,
 123, 126, 128, 130, 131, 136, 141, 145,
 154, 177, 198
 DOESBURG
 THEO VAN, 45, 74
 ECO
 UMBERTO, 14, 20, 21
 EINSTEIN
 ALBERT, 41
 EISENSTEIN
 SIERGUÉI, 62
 ELIOT
 T.S., 70
 ENIGMA, 37, 38
 EPIGRAMA, 38
 EUCLIDES, 30
 EUTRO, 16, 161, 163, 165, 166, 167, 168,
 169, 170, 172, 175, 177, 179, 180, 182
 EXPERIMENTAL, 42, 59
 FARINACCIO
 PASCOAL, 76
 FENOLLOSA
 ERNEST, 48, 52, 57
 FERNANDES JÚNIOR
 ANTÔNIO, 92
 FERREIRA
 NÁDIA PAULO, 156
 FISIOGNOMIA, 60
 FLAUBERT, 84
 FLESLER
 ALBA, 128
 FRANCHETTI
 PAULO, 59
 FREITAS FILHO
 ARMANDO, 84
 FREUD
 SIGMUND, 41, 74, 75, 76, 77, 155, 156,
 179
 FROMER
 MARCELO, 71
 FRUTIGER
 ADRIAN, 25
 FUTURISMO, 14, 31, 44
 GARCIA
 MARITZA DE M., 45
 GARDEL
 ANDRÉ, 70, 80, 81, 86, 89, 119, 121, 145
 GENES, 15, 64, 97, 101, 102, 104, 105, 112,
 123, 126, 131, 134, 138, 141, 142, 145,
 146, 177, 178, 198
 GENET
 JEAN, 128
 GENOMA HUMANO, 98, 99, 101
 GIL
 GILBERTO, 70, 71, 118

- GILBERTO
 JOÃO, 38
 GINZBURG
 JAIME, 115, 116, 117, 126
 GLASER
 MILTON, 148
 GLEISER
 MARCELO, 134
 GOETHE, 77
 GONÇALVES
 AGUINALDO JOSÉ, 19, 93, 172
 GRÉCIA, 28, 30
 GUTENBERG, 34
 HAICAI, 54, 85
 HALL
 STUART, 173
 HATHERLY
 ANA, 35, 36, 37, 38
 HEREDITARIEDADE, 91, 104, 112, 118,
 125, 126, 127, 128, 136, 159, 199, 200,
 201
 HERKENHOFF
 PAULO, 75
 HERSCHEL
 WILLIAN, 133
 HEWISH
 ANTHONY, 148
 HIERÓGLIFOS, 27, 36, 52, 114
 HÖELDERLIN, 84
 IDEOGRAMA, 27, 44, 46, 47, 48, 49, 51,
 52, 55, 58, 62, 63, 64, 69, 162, 188, 193
 IDEOGRAMAS, 14, 25, 27, 48, 49, 52, 74,
 83
 IDIOGRAMA, 152
 INTRADUÇÃO, 53, 164, 165, 166, 173,
 176, 201
 JAGGER
 MICK, 84
 JAKOBSON
 ROMAN, 120
 JEAN
 GEORGES, 27
 JESUS
 CLEMENTINA DE, 71, 79, 180
 JIÄGŪWÉN, 27
- JOÃO
 QUEIROZ, 33, 34, 37, 38, 73, 107, 129,
 148
 JOYCE
 JAMES, 15, 22, 55, 56, 58, 159, 188, 196,
 197
 KASTRUP
 GUILHERME, 72
 KHOURI
 OMAR, 82
 KOTHE
 FLÁVIO, 66
 KRISTEVA
 JULIA, 34
 LABIRINTO, 36, 38, 139
 LACAN
 JACQUES, 16, 155, 156, 157, 158, 159,
 179, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 191,
 192, 193
 LASZLO
 FERNANDO, 110
 LEBRUN, 185, 202, 203
 JEAN-PIERRE, 179
 LEITE
 MARCELO, 98
 LEMINSKI
 PAULO, 54, 70, 83, 85, 126, 142
 LIZÁRRAGA
 ANTONIO, 39
 LOBO
 MANUEL DA GAMA, 38
 LOPES
 RODRIGO GARCIA, 90, 168
 MACHADO
 LINO, 156
 MAGALHÃES
 LIGIA CADEMARTORI, 187, 190, 191
 MALLARMÉ
 STÉPHANE, 14, 21, 22, 42, 43, 44, 47,
 48, 55, 58, 65, 66, 162, 163, 169, 196,
 197
 MARINETTI
 FILIPPO, 117
 MAUÉS
 SHEILA, 35

- MAURO
 RÁBANO, 14, 32, 33, 79, 80, 107, 196
 MCLUHAN
 MARSHALL, 40, 41
 MELLO
 BRANCO, 71
 MELO E CASTRO
 E. M. DE, 29, 30, 40
 MEMES, 177, 178, 179
 MENDEL
 GREGOR, 141
 MENDONÇA
 MAURÍCIO ARRUDA, 168
 MENEZES
 PHILADELPHO, 15, 29, 31, 34, 40, 65,
 197
 MIKLOS
 PAULO, 71, 72, 172
 MODERNIDADE, 69
 MORAES
 VINICIUS DE, 70
 MOSCA, 140
 N.D.A., 14, 15, 17, 89, 90, 91, 92, 94, 96,
 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109,
 110, 111, 118, 125, 126, 129, 163
 NADA DE DNA, 14, 15, 17, 96, 97, 102,
 103, 104, 105, 112, 122, 123, 126, 136,
 163
 NESTROVSKI
 ARTHUR, 102
 NIETZSCHE
 FRIEDRICH, 132
 NOIGANDRES, 14, 17, 70, 117, 144
 NÖTH
 WINFRIED, 27
 NUCLEOTÍDEO, 98
 O PULSAR, 15, 96, 129, 137, 147, 149, 150
 OITICICA
 HELIO, 83
 OPTATIANUS
 PORPHÍRIUS, 31
 OVONOVELO, 59, 61
 PAC-MAN, 139
 PAES
 JOSÉ PAULO, 31, 85
 PAGU, 84
 PAIDEUMA, 14, 15, 42, 44, 52, 59, 69, 197
 PAIVA
 VERA LÚCIA M. O. E, 178
 PALAVRA-MONTAGEM. CONSULTE
 PALAVRA-VALISE
 PALAVRA-VALISE, 55
 PALÍNDROMO, 38, 121, 157
 PALÍNDROMOS, 36, 38
 PAPI
 SÉRGIO, 83
 PARONOMÁSIA, 92, 120
 PEDROSA
 ISRAEL, 132, 133
 PEIRCE
 CHARLES SANDERS, 155, 159, 193
 PERFORMANCE, 16, 73, 74, 114, 167
 PÉRGAMO, 30
 PESSOA
 CIRO, 71, 129
 PICHAÇÕES, 28
 PICTOGRAFIA, 25, 26
 PICTOGRAMA, 27, 49
 PIGNATARI
 DÉCIO, 15, 22, 49, 58, 60, 61, 64, 66, 69,
 84, 150, 154, 155, 157, 159, 163, 193
 PINTO
 LUIS ÂNGELO, 193
 POESIA CONCRETA, 29, 42, 44, 58, 59, 69
 POESIA VISUAL, 14, 16, 17, 29, 30, 33,
 40, 65, 69, 78, 87, 105, 137, 162, 164, 185
 PONDIAN
 JULIANA, 33, 34
 POP, 80
 PORFÍRIO
 OPTACIANO, 31, 33
 POUND
 EZRA, 15, 22, 48, 50, 51, 52, 58, 196,
 197
 PSICANÁLISE, 16, 41, 75, 155, 156, 157,
 158, 159, 179, 185, 187, 188
 QUADRADO MÁGICO, 38, 159
 RAMOS
 NUNO, 83, 84
 RÉBUS, 38

- REIS
 NANDO, 71
 PEDRO, 59
 RENASCENÇA, 31
 RIMBAUD
 ARTHUR, 168, 169, 173, 201
 RIO, 69
 RNA, 101, 105
 RODES, 14, 30, 61
 SÍMIAS DE, 30, 113, 196
 RODRIGUES
 ANTONIO MEDINA, 102
 ROLAND
 DE AZEREDO CAMPOS, 61, 62, 154
 SAGAN
 CARL, 181
 SALGUEIRO
 WILBERTH, 54, 195
 SALOMÃO
 WALY, 84
 SALOMÃO
 DOUGLAS, 22, 47, 89, 192, 194
 SALVINO
 ROMULO VALLE, 83
 SAMOS
 ARISTARCO DE, 30
 SAMPAIO
 ADOVALDO FERNANDES, 25, 26
 SANTAELLA
 LUCIA, 27, 153, 162, 163
 SAUSSURE
 FERDINAND DE, 191, 192
 SCIENCE
 CHICO, 57
 SILVEIRA
 WALTER, 74, 84
 SOMOS COMO, 15, 129, 150, 151, 152,
 154, 159
- TÁPIA
 MARCELO, 149
 TAVARES
 BRÁULIO, 70
 TECHNOPAEGNIA, 14, 30, 31
 TITÃS, 44, 67, 71, 79, 80, 81, 83, 85, 87, 92,
 103, 179, 185, 186
 TROPICÁLIA, 67, 81
 TROPICALISMO. CONSULTTE
 TROPICÁLIA
 TUNGA, 83
 VALÉRY
 PAUL, 121
 VALLEJO
 AMÉRICO, 190, 191, 192
 VANGUARDA, 29, 55
 VAUQUELIN
 NICOLAS LOUIS, 132
 VELOSO
 CAETANO, 67, 70, 71, 80, 150
 VENTUROLI
 THEREZA, 141
 VERBIVOCOVISUAL, 14, 15, 44, 58, 93,
 150, 175, 180
 VIEIRA
 FÁBIO, 181
 VIRILIO
 PAUL, 117, 126
 VISUALIDADE, 53
 WALDEYER
 WILHELM VON, 129
 WEBERN, 22, 38
 WISNIK
 JOSÉ MIGUEL, 70, 102, 118, 121
 ZUMTHOR
 PAUL, 31

10. REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Sinais de pontuação. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.
- _____. Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALCÂNTARA, Simone Silveira de. Arnaldo Antunes, trovador multimídia. 2010. 243 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Brasília, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/8399/3/2010_SimoneSilveiradeAlc%C3%A2ntara.pdf>. Acesso em: 20 out. 2013.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2015.
- ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. A cabeça do dinossauro. *Jornal do Brasil*, São Paulo, maio 1987. Entrevista concedida ao jornalista Luiz Carlos Mansur. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=31>. Acesso em: 22 jun. 2015.
- _____. Artes. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php>. Acesso em: 22 fev. 2013.
- _____. *As coisas*. 6. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. Canções. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php>. Acesso em: 22 fev. 2013.
- _____. *Como é que chama o nome disso* (antologia). São Paulo: Publifolha, 2006, p. 215-234.
- _____. Composição “Colagem”. In: Fundação Bienal de São Paulo, disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=325>>. Acesso em: 19 jun. 2015.
- _____. Composição “Soneto”. *Nome* [encarte]. Capa, criação e produção gráfica de Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. São Paulo: Log Studio, 1993.

- _____. Composição policromática “Cromossomos”. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/173_g.gif>. Acesso em: 02 ago. 2011.
- _____. Dentro da placenta do planeta azulzinho. *Instituto Itaú Cultural*, São Paulo, ago. 2007. Entrevista concedida ao Jornalista Marco Aurélio Fiochi pelo poeta Arnaldo Antunes. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/dentro-da-placenta-do-planeta-azulzinho/>>. Acesso em: 9 abr. 2014.
- _____. Discos. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_list.php>. Acesso em: 22 fev. 2013.
- _____. *N.d.a.* São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. Ou E. In: _____. *Como é que chama o nome disso* (antologia). São Paulo: Publifolha, 1983, p. 17-36.
- _____. *Outros 40*. João Bandeira (Org.). São Paulo: Iluminuras, 2014.
- _____. *Palavra desordem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____; BORGES, Beto; PAPI, Sérgio. *Almanak 80*. São Paulo: Letra, 1980. Disponível em: <http://www.betoborges.net/comunicacao/comun_livros/comun_livros_01.htm>. Acesso em: 1 mai. 2008.
- APOCALIPSE. Primeira Leitura. São João: 5, 1-10. Disponível em: <<http://www.paulus.com.br/portal/liturgia-diaria/dia-20-quinta-feira-6#.VZiJvkYXcng>>. Acesso em: 4 jul. 2015.
- APOLLINAIRE, Guillaume. Composição “Il pleut”. Disponível em: <<http://j.poitou.free.fr/pro/img-p/typ/concret/apollinaire.html>>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- _____. Composição “Le portrait de Lou”. In: *Poèmes à Lou*. Disponível em: <http://bossuet.entmip.fr/lectureFichiergw.do?ID_FICHER=1338708497829.>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- ASCHER, Nelson. O texto e sua sombra (teses sobre a teoria da intradução). *Revista 34 Letras*, n. 3, Rio de Janeiro, p. 150, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

- _____. Uma profecia de Walter Benjamin. Trad. Haroldo de Campos e Flávio Kothe. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 193-194.
- BRASIL ESCOLA. *Eutrofização*. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/biologia/eutrofizacao.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2015.
- CADEIAS de nucleotídeos [ilustração]. In: *Genética: linguagem da vida*. Material de apoio pedagógico da editora Saraiva. Disponível em: <<http://dna-em-foco.blogspot.com.br>>. Acesso em: 11 abr. 2014.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *e. e. cummings: 40 POEM(A)S*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. 2. ed. São Paulo: Ficções, 2011.
- _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- _____. *Rimbaud livre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. Um diálogo quase visceral com a tradução. 1995. In: HUMBOLDT. A outra língua – Edição especial sobre literatura. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/pt3289334.htm>>. Acesso em: 02 abr. 2015.
- _____. *Verso, reverso, controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 7.
- _____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- _____; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco Lacan na Galáxia de Lalíngua (Freud, Lacan a escritura). In: *Edições Universitárias Lusófonas*, ano I, n. 1, mar./2005. Disponível em: <<http://recil.grupolusofona.pt/jspui/handle/10437/42>>. Acesso em: 11 nov. 2012.
- _____. *Galáxias*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.

- _____. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. Pound paideuma. In: ____; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Ezra Pound: poesia*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993.
- CAMPOS, Roland de Azeredo. Re-flashes DP 80. In: *Oitenta anos de Décio Pignatari*. Belo Horizonte, ago. 2007, Suplemento Literário de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-agosto-2007.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 5.
- CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CORGOSINHO, Rosângela Ramos. *O poema concreto e a contribuição de lacan: a não-relação endereçada*. 2011. 272 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- DICCIONARIO de la poesia experimental latinoamericana. Disponível em: <<http://www.escaner.cl/escaner29/acorreo.html>>. Acesso em: 16 jul. 2015.
- DOESBURG, Theo van; SCHWITTERS, Kurt. Composição “Kleine Dada Soirée”. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/5533>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 149-166.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad., intr. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989, p. 37-48.
- ESTRUTURA condensada de DNA [ilustração]. In: *Só biologia: DNA*. Disponível em: <<http://www.sobiologia.com.br/conteudos/Seresvivos/Ciencias/biogenoma.php>>. Acesso em: 11 abr. 2014.
- FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 109-148.

- FERNANDES JÚNIOR, Antônio. Autoria, suporte e leitura na poesia de Arnaldo Antunes: esboço de análise. In: *Linguagem: estudos e pesquisas*, Catalão, v. 6-7, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/view/11879/7811>>. Acesso em: 11 mar. 2014.
- FLESLER, Alba. A infância rejeitada: comentário sobre a criança criminosa de Genet. In: ____ [et al.]. *Poetas, crianças e criminalidade...: sobre Jean Genet*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005, p. 35-47.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- FREUD, Sigmund. Conferência XVIII: fixação em traumas – o inconsciente. In: ____ *Conferências introdutórias sobre psicanálise (Parte III) (1915-1916)*. Trad. Jayme Salomão. V. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 281-292.
- _____. Totem e tabu. In: ____ *Totem e Tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Trad. Jayme Salomão. V. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 21-163.
- FRUTIGER, Adrian. *Sinais & símbolos: desenho, projeto e significado*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GARCIA, Maritza de Magalhães. Da metáfora ao literal: Jacques Lacan com Arnaldo Antunes. 2010. 191 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610593_10_pretextual.pdf>. Acesso em: 12 maio 2012.
- GARDEL, André. A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza. *Terceira Margem: revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura*, ano IX, n. 11, 2004. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero11/sumario.html>>. Acesso em: 10 abr. 2008.
- GENET, Jean. *Poetas, crianças e criminalidade...: sobre Jean Genet*. Trad. André Luis de Oliveira Lopes. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.
- GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GINZBURG, Jaime. Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno. In: ____ *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 127-136.
- GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Arnaldo Antunes: os multimeios de uma poética. *Textos* (seção que integra o site do poeta Arnaldo Antunes), 2002. Disponível em <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=2&id_type=3&id=39>. Acesso em: 22 fev. 2011.

- GUYTON, Arthur C.; HALL, John E. *Tratado de Fisiologia Medica*. 11. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006, p. 11-42.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu e Gaucira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- _____. Os Prodígios da Língua. II Colóquio Internacional de Discursos e Práticas Alquímicas (1999). Disponível em: <http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaPortuguesa/Barroco/Experimentos_Visuais_do_Barroco_Portugues.htm>. Acesso em: 2 jul. 2015.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa: versão 1.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, [2001]. 1 CD-ROM.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.
- JEAN, Georges. *A escrita: memória dos homens*. Trad. Lídia da Mota Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho; FERREIRA, Nádia Paulo. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- JOYCE, James. *Finnegans wake/Finnicius revém*. Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Cotia; Porto Alegre: Ateliê; Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999. Livro I.
- KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- _____. Visualidade: característica predominante na poesia pós-verso. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_visualidade1.htm>. Acesso em: 13 jan. 2015.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LEBRUN, Jean-Pierre. *A perversão comum: viver juntos sem outro*. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

LEITE, Marcelo. *O DNA*. São Paulo: Publifolha, 2003.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOPES, Márcia Plana Souza. *Palavra, voz e imagem: a poética de Arnaldo Antunes*. 2007. 221 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=89027>. Acesso em: 20 abr. 2014.

LOPES, Rodrigo Garcia; MENDONÇA, Maurício Arruda (Orgs.). *Illuminuras: poesia em transe*. In: _____. *Illuminuras: gravuras coloridas*. 2. ed. São Paulo: Illuminuras, 1996, p. 131-172.

MACHADO, Lino. Freud, a concepção do descentramento e a física moderna. In: Kairos. *Revista de Filosofia & Ciência*, v. 6, p. 49-69, 2013. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa.

MALLARMÉ; Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. In: CAMPOS; Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 24-25. Separata.

MARINETTI, Filippo. Composição “Turco pallone frenato”. In: GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A literatura como design gráfico*. 2008. 109 f. tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em estudos Literários da faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

_____. Manifesto Futurista [fragmentos]. In: 1909: Lançado Manifesto Futurista. Disponível em: <<http://www.dw.de/1909-lan%C3%A7ado-manifesto-futurista/a-301137>>. Acesso em: 29 mar. 2014.

MARINI, Marcele. *Lacan: a trajetória do seu ensino*. Trad. Leda Mariza Fischer Bernardino. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

MAUÉS, Sheila. Percurso visual da poesia ou a diacronia do moderno poético. In: Zunái: revista de poesia & debates, 2009. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. *O fim visual do século XX*. São Paulo: Edusp, 1993.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia contemporânea*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

_____. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MICHAELIS. Moderno Dicionário online da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 2 mar. 2012).

- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Marcelo Jacques de. Traduções [de cartas de Rimbaud]. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. V. 8, n. Rio de Janeiro, Jan./Jun., 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100011>. Acesso em: 10 jul. 2015.
- MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Dicionário enciclopédico de astronomia e astronáutica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- NEVES, Reinaldo Santos. Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo. In: *Estação capixaba: portal de cultura do Espírito Santo*. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-espírito-santo/3/>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- NÚCLEO celular, cromossomos, gene e DNA [ilustração]. In: *A doença de Gaucher e a hereditariedade*. Disponível em: <<http://www.gaucherparapacientes.com.br/pt-BR/patient/genetics.aspx>>. Acesso em: 12 abr. 2014.
- OLIVEIRA E PAIVA, Vera Lúcia Menezes de. O processamento metonímico/metafórico à luz da teoria do caos/complexidade. *Revista portuguesa de humanidades: estudos linguísticos*, Minas Gerais, v. 15-2, p. 51-66, 2011.
- PAES, José Paulo (Org.). *Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a.C. a V d.C.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. O ovo por dentro e por fora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 6-10, 1994. Caderno Mais!.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 8. ed. Rio de Janeiro: Eduff, 2002.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss e Arthur Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935, 1958, 8 vols. (Referidos abreviadamente como CP.)
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 9. ed. São Paulo: Ateliê, 2005.
- _____. *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- _____; PINTO, Luis Ângelo. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS; Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 219-224.
- PONDIAN, Juliana di Fiori. *A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*. 2011. 286 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

POUND, Ezra, BENN, Gottfried Bem. *Poemas*. Trad. José Palla e Carmo e João Barrento. Porto: O oiro do dia, 1981.

_____. *The Cantos of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1990.

POZZOBON, Adriane. *Etimologia e abreviaturas de termos médicos: um guia para estudantes, professores, autores e editores em medicina e ciências relacionadas*. Lajeado: Univates, 2011. Disponível em: <https://www.univates.br/editora-univates/media/publicacoes/16/pdf_16.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2015.

QUEIROZ, João. Entrevista com Augusto de Campos. Universidade Federal de Santa Catarina. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 22. Florianópolis: Pós-graduação em Estudos da Tradução, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/112>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

RAMOS, Nuno. Cine-letra: ou/e. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 jan. 1984. Disponível em <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=11&texto=46>. Acesso em 10 abr. 2012.

REIS, Pedro. Antecedentes histórico-literários do concretismo. *Poesia experimental portuguesa – cadernos e catálogos*. Disponível em: <http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=31&lang=>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

RIMBAUD, Arthur. 2006. Carta a Georges Izambar. Carta a Paul Demeny. Trad. de Marcelo Jacques de Moraes. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 8, n. 1, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100011>. Acesso em: 10 jul. 2015.

_____. Lettre à Georges Izambard. In: _____. *Oeuvres*. Gallica, Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ga000059.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 2015.

RODRIGUES, Antonio Medina. Poemas visuais de Arnaldo Antunes tentam mostrar o agora. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1997. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=5&texto=22>. Acesso em: 10 abr. 2011.

RUIZ, Alice. Arnaldo Antunes. In: *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=2&id_type=3&id=61>. Acesso em: 10 abr. 2013.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 80)*. Vitória: Edufes, 2002.

SALOMÃO, Douglas. *Um enlace de três: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade*. Vitória: Edufes, 2011.

- SALVINO, Romulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000.
- SAMPAIO, Adovaldo Fernandes. *Letras e memória: uma breve história da escrita*. São Paulo: Ateliê, 2009.
- SANTAELLA, Lucia. A poética antecipatória de Augusto de Campos. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castanõn (Orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 161-178.
- _____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- SANTOS, Alessandra. *Arnaldo canibal Antunes*. São Paulo: nVersos, 2012.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2002.
- SILVA, Carlos Roberto Lyra da; SILVA, Roberto Carlos Lyra; VIANA, Dirce Laplaca. *Compacto dicionário ilustrado de saúde*. 2. ed. São Caetano do Sul: Yendis, 2007. Disponível em: <http://www.filoczar.com.br/Cem_bilhoes/Dicionario_Ilustrado_de_Saude.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2015.
- STYCER, Maurício. Arnaldo: Psia é psiu. Mas não para pedir silêncio. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1986. Disponível em <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=1&texto=47>. Acesso em 22 jun. 2015.
- TÁPIA, Marcelo. Pulsações de sentido em “O pulsar”: uma possível leitura. *Revista Estudos Semióticos*, n. 3, 2007.
- VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Ligia C. *Lacan: operadores da leitura*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- VELOSO, Caetano. Caetano Veloso em detalhe [Acervo digitalizado de la obra de Caetano Veloso]. Disponível em: <<http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2011/12/1989-titas-oblisq-blom.html>>. Acesso em: 23 jun. 2015.
- VENTUROLI, Thereza. A ciência acertou na mosca. Matéria publicada na seção “Em profundidade genética”, da revista Veja, edição de 9 de março de 2005. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/genetica/contexto1.html>>. Acesso em: 6 ago. 2015.
- VIEIRA, Fábio. Augusto de Campos, poeta do carbono e do silício. Disponível em: <<http://oberronet.blogspot.com.br/2011/02/augusto-de-campos-poeta-do-carbono-e-do.html>>. Acesso em: 10 set. 2014.

VIRILIO, Paul. Entrevista que o filósofo francês Paul Virilio concedeu a Guilherme Soares dos Santos para o portal Diário Liberdade. Disponível em: <http://www.diarioliberalidade.org/index.php?option=com_content&view=article&id=16682:entrevista-ao-filosofo-frances-paul-virilio&catid=99:batalha-de-ideias&Itemid=113>. Acesso em: 29 mar. 2014.

ZUMTHOR, Paul. Carmina figurata. *Revista USP: dossiê palavra / imagem*, São Paulo, n.16, p. 69-75, dez. 1993.

Obras consultadas

AMARAL, Jorge Fernando Barbosa do. Arnaldo Antunes – o corpo da palavra. 2009. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/AmaralJFB.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2013.

ANTUNES, Arnaldo. Arnaldo encara o público. *Revista da Folha*, São Paulo, jun. 1994. Entrevista concedida à jornalista Cláudia Gonçalves pelo autor de *Nome*. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=4&id=37>. Acesso em: 10 abr. 2008.

_____; CAMPOS, Haroldo de. Poesia X Poesia. *Revista Vogue*, São Paulo, n. 196, 1993. Entrevista concedida à revista Vogue pelos poetas paulistas. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=4&id=30>. Acesso em: 10 abr. 2008.

ASSOUN, Paul Laurent. *O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz: fundamentos da clínica à teoria*. Trad. Celso Pereira de Almeida. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

AUBERT, Jacques; CHENG, François; MILNER, Jean-Claude; REGNAULT, François; WAJCMAN, GÉRARD. *Lacan, o escrito, a imagem*. Trad. Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. e apres. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago: 1999.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Cantares de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação-MEC, 1960.

COSTA, Maria de Fátima Sena. O nome disso: Arnaldo Antunes. 2008. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal

- do Ceará. Fortaleza, 2008. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/345>>. Acesso em: 22 set. 2013.
- DICK, André. O olhar primitivo de Arnaldo Antunes. In: *Cronópios* (site de literatura que se propõe a discuti-la através de ensaios críticos e publicação de textos em prosa e poesia). Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=2995>>. Acesso em: 11 jun. 2011.
- FERNANDES JÚNIOR, Antônio. *Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes*. Curitiba: Appris, 2012.
- FERNANDES, José. O velho no novo. In: _____. *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da Antigüidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 85-104.
- GERHEIM, Fernando. O trânsito entre poesia e artes plásticas e o paradoxo contemporâneo. In: DABUL, Lígia; VILLAS BOAS, Glaucia (Org.); VINHOSA, Luciano (Editores). *Poiésis*, Niterói, n. 14, p. 131-143, ago. 2009. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis_14_TransitoParadoxo.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2012.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Poesia visual & movimento: da página impressa aos multimeios. 2004. 369 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade de Federal do Paraná. Curitiba, 2004. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12737781/r-t-guimaraes-denise-azevedo-duartepdf>>. Acesso em: 18 jan. 2013.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006.
- KOBS, Verônica Daniel. As relações entre imagem e palavra na produção contemporânea de Arnaldo Antunes. In: *Miscelânea: Revista de Pós-Graduação em Letras*, v. 9, p. 1-16, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/Artigo19-VeronicaDanielKobs.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2014.
- LACAN, Jacques. *O mito individual do neurótico ou poesia e verdade na neurose*. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MATOS, Lucas de Mello Cabral e. Oásis no deserto da referencialidade: Arnaldo Antunes e Vilém Flusser. 2010. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-

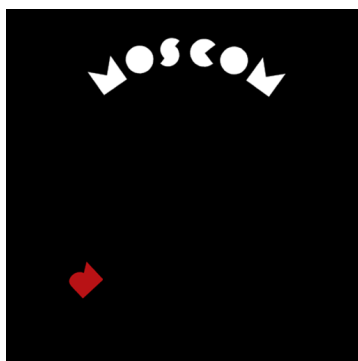
- Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=199275>. Acesso em: 25 set. 2013.
- MATOS, Mariana Rocha; SILVA, Débora Cristina Santos e. Poesia e hipertexto em Arnaldo Antunes: reinventando a página poética. In: *Ícone: Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 211-227, jul. 2008. Disponível em: <http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras_letras/mariana_debora.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2014.
- MENEZES, Philadelpho. A marca do criador: poesia caligráfica. In: WILLEMART, Philippe (Org.). *Gênese e memória: [anais] do 4. encontro internacional de pesquisadores do manuscrito e de edições*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 571-582.
- MILNER, Jean-Claude. *Os nomes indistintos*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud: 2006.
- MORAES, Joeci Helena de. Arnaldo Antunes e a obra 2 ou + corpos no mesmo espaço: uma prática de escritura plural. 2007. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul. Santa Cruz do Sul, 2007. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=81304>. Acesso em: 12 maio 2013.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.
- PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- SALDANHA, Dariete Cruz Gomes. A mobilidade do signo em Arnaldo Antunes. In: *Revista virtual de Letras*, v. 1, n. 1, p. 143-158, 2009. Disponível em: <<http://revistas.jatai.ufg.br/index.php/revlet/article/view/956/521>>. Acesso em: 17 fev. 2013.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. Arnaldo Antunes: o sujeito só entre nomes e *bits*. In: *Contexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes*, n. 8, 2001, p. 209-219. Disponível em: <<http://publicacoes.ufes.br/contexto/article/view/6846/5042>>. Acesso em: 11 mar. 2014.
- _____. *Lira à Brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

- SOUZA, Olga Maria M. C. de. A Psicanálise e as Letras. In: MORAES, Alexandre (Org.). *Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos*. Vitória: Edufes, 2002. p. 264-291.
- STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- TATIT, Luiz. Muito menos e muito mais: análise de nome, de Arnaldo Antunes. In: *Graphos: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB*, v. 11, n. 1, 2009, p. 47-55. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/4180/3180>>. Acesso em: 22 mar. 2013.
- WATSON, James; BERRY, Andrew. *DNA: o segredo da vida*. Tradução: Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

11. BIO

Palavra e imagem me atravessam pelo desenho. Parto do risco. Experiência concreta em pensamento. Imagens, diagramas e croquis: eles é que pensam. Os primeiros traços vieram sobre os blocos de rascunho. Sobras de papel da impressora matricial. De uma fábrica de ferro e aço onde parentes trabalhavam. O desenho crescia sobre a imagem de tabelas, cronogramas, textos e números. Matriz de tudo. E tudo concorria com a tecnologia da bicicleta de freio contrapedal na trilha da rua esburacada. Sulcos no chão. Tudo tinha linha. Tudo tinha buraco. Aos registros da mensagem impressa, incorporavam-se traços, retas, círculos e outros riscos do corpo. O espaço entre as fotos de revista, a margem dos cadernos, sempre pelas bordas, o suporte do corpo em inscrição. Aos poucos, as coisas se cruzavam e algum sentido vinha. Fazia porque precisava. Mesmo que tentasse apagar, o gesto estava lá, feito rasura. Lapsos decalcados. Depois do lápis, ganhei coragem de enfrentar o espaço com as bics. Tintas e linhas davam contorno a passos e impasses, reconstrução e reforma. Também sabia fazer pipas como um engenheiro. Chamavam-se raias. Da armação de varetas esculpidas a faca ao revestimento visual do pássaro de seda. Das mãos para o céu. E aí descobri que raia significava fronteira, traço, estria, sulco da palma da mão. Com o tempo, aprendi sobre obras, alvenaria, estrutura e argamassa. Aprendi a domar a nanquim sobre o papel vegetal. Régua, esquadro, gabarito, transferidor. Desenhava plantas, projetava instalações. Entendia de matemática e física, mas não abandonava o risco do desenho. Numa oficina de artes, conheci tintas, haicais e alguns poemas do Arnaldo, do livro *As coisas*. Mas eu ainda nem sabia que poesia era risco. Durante os exercícios, e sem entender muito bem, escutei que deveria abrir o meu desenho. Ao acaso, como que experimentando chaves em uma porta ignorada, eu os abri. Logo vieram as primeiras exposições. E foram os desenhos que trouxeram as palavras para o meio das imagens. Transferência, transmissão. A palavra veio como forma. Aos poucos, a imagem das coisas e os objetos com letras estavam sob o crivo dos olhos dos outros. Fui fazer Letras. Questionaram o porquê de Letras e não Engenharia ou Artes. Mas, para mim, tudo tinha uma coerência muito natural. Quando eu escrevi que escrever é colocar a vida em risco, eu ainda não conhecia o verso poesia é risco, do Augusto. O escrever veio com a construção das coisas, como formas que se misturavam no suporte, criando espaços de intenção plástica. Nas Letras, fui percebendo que os versos de um poema lembram os pavimentos de um prédio. Que as palavras se organizam e criam espaços, assim como blocos e tijolos, a parede. Que a narrativa é uma linha, mas que pode ser um círculo. Que a palavra não é a coisa de que ela

trata, mas que há letras e palavras que têm origem na forma e no som da coisa que ela representa. E que a gente tenta colocar a palavra no lugar da coisa. Que igualmente há textos cuja diagramação replica o tema da coisa de que ele fala. E que há inúmeras maneiras de conjugar a forma com a coisa. E que ambas um dia já foram uma coisa só. Na parede de um museu de Vitória, utilizando talhadeira e martelo, inscrevi em letras grandes: aqui, a poesia é provisória, tudo que fica, falta. Isso de não ser fixo, mas de poder ser aparentemente fixado enquanto inscrição, enquanto ima(lingua)gem, tem a ver com a minha história, com minhas escolhas. Ao mesmo tempo, tem algo aí que me ultrapassa, sobretudo porque se coloca antes daquilo que penso ter sido uma escolha minha. Veja o poema “cromossomos”. O texto me fisgou em razão de sua estrutura, de seu tema, de sua tipografia e de seu enunciado circular de leituras múltiplas. Era instigante pensá-lo como peça poética da série “Nada de DNA”, um título que traz a negação de uma herança genealógica e, ao mesmo tempo, admite que o nada tem a sua origem em algum lugar. Um paradoxo. Soma-se a isso o fato de o título do livro, *n.d.a.*, funcionar não só como anagrama de DNA, mas também como unidades fonêmicas coincidentes com as demais que compõem o nome do autor Arnaldo Antunes. Embora a praia onde eu me sinta mais à vontade para mergulhar se distancie da biologia, o argumento do poema e o conjunto do qual ele participa ganharam consistência e se tornaram o objeto deste estudo. Uma vez decidido o começo do caminho, fixei o poema na parede, logo acima da tela do computador. Um olhar constante. Com o tempo que me restava das atividades no setor de obras da Ufes me preparei para o concurso no PPGL. Entre João Cabral, Drummond e Machado, os três temas sorteados, escolhi a matemática cabralina. E deu certo. O poema que continuava na parede precisava, agora, ser investigado. Mesmo dispondo de um ponto de partida, não é fácil começar um começo de escrita. Ainda mais a partir de uma arquitetura verbivocovisual, circular, que, ao mesmo tempo em que me convocava, me embaralhava os olhos diante dos múltiplos caminhos a serem tomados. Mais ou menos um ano após eu ter ingressado no PPGL, conheci a Raquel, com quem me casei e venho construindo uma vida de alegrias e planos. Certo dia, na tentativa de relacionar o poema com alguns fragmentos de um texto que havia feito para curso de Literatura e Psicanálise, onde abordei elementos da obra de Arnaldo e da poesia visual combinados a conceitos lacanianos, tive uma surpresa. Na parte superior do círculo, centralizada no enunciado, vi inscrita a palavra MOSCOM, nome que passou a reverberar, a um só tempo, diante da presença do R vermelho. Li, ali, o nome de Raquel cifrado no R e o seu sobrenome, Moscon, decifrado na borda do buraco, que é o que o poema também é.



Ilust. 84. “R. Moscon”

Foi quase epifânico constatar que o “cromossomos” havia antecipado, em cerca de um ano, algo de uma história que ultrapassava minhas escolhas. Desde então, em meio ao conjunto de traços que me atravessam, incorporei essa leitura como um significante ímpar, condensado como letra, decifrado e incerto como a soma.