

**DA ESSÊNCIA DA LINGUAGEM À LINGUAGEM ESSENCIAL: METAMORFOSES
POSSÍVEIS NA POÉTICA ANTUNESIANA**

**THE LANGUAGE ESSENCE TO THE ESSENTIAL LANGUAGE:POSSIBLE
METAMORPHOSIS IN ANTUNESIAN POETIC**

Nayna Gasparotti Nunes
Mestre em Letras
Universidade Estadual Paulista/IBILCE
(naynanunes@yahoo.com.br)

Larissa Thomaz Corá
Mestranda em Letras
Universidade Estadual Paulista/IBILCE
(larissa.cora@terra.com.br)¹

RESUMO: O presente estudo tem por objetivo investigar o modo de articulação da linguagem poética de Arnaldo Antunes, por meio da articulação de uma análise de dois poemas seus, sem nome, encontrados em *Psia* (1986), com questões referentes à essência da linguagem e sua representação artística, a partir das quais o poeta estabelece relações entre a tradição literária e o modo de manifestação contemporâneo da poesia. Para tanto, passa por conceitos fundamentais acerca de tal problemática, discutidos tanto por V. Chklovski (1976), J. Cortázar (1984), R. Jakobson (s/d), O. Paz (1982), Y. Tinianov (1976) e A. J. Gonçalves (2004), quanto pelo próprio Antunes (2004).

Palavras-chave: Arnaldo Antunes; Linguagem poética; Representação

ABSTRACT: The present study aims at investigating Arnaldo Antunes' way of articulating the poetic language, by analyzing two of his poems, nameless ones, found in *Psia* (1986), where some issues in relation to the language essence and its artistic representation are discussed. The poet establishes connections between literary tradition and the contemporary way of manifesting poetry. In order to do so, fundamental concepts are revisited, regarding such problematic discussed by some authors such as: V. Chklovski (1976), J. Cortázar (1984), R. Jakobson (s/d), O. Paz (1982), Y. Tinianov (1976) e A. J. Gonçalves (2004), and Antunes (2004) himself.

Keywords: Arnaldo Antunes; Poetry language; Representation

Com o objetivo de refletir sobre as manifestações literárias contemporâneas, procurando reconhecer nas mesmas suas particularidades dentro da produção artística em geral, escolheu-se como objeto de estudo para este trabalho a obra poética de Arnaldo Antunes, um dos poetas mais singulares do cenário nacional da atualidade.

Corroborando com o posicionamento de parte da crítica literária que considera a poesia de Arnaldo Antunes inclassificável, este trabalho não se

¹ Bolsista CAPES

preocupa em classificar ou caracterizar tal produção de acordo com uma escola ou tradição literária. Isto não significa negar as influências sofridas pelo poeta na edificação de sua obra, já que estas são afirmadas pelo próprio Antunes, mas sim saber entender a importância das mesmas, não as colocando como determinantes para a caracterização da poética antunesiana.

Assim, reconhecendo na poética de Arnaldo Antunes influências marcantes da poesia concreta, bem como dos ideais modernos de Oswald de Andrade – tais como a condensação e a coloquialidade (conforme palavras do próprio Arnaldo Antunes) – pretende-se evidenciar o quanto estas características adquirem importância secundária diante da atitude maior que a poesia antunesiana assume frente às questões da linguagem. Dotada de uma incisiva consciência de seus mecanismos composicionais e da complexidade de seu funcionamento, a linguagem poética de Arnaldo Antunes assume uma faceta condizente com a própria realidade vivida pelo homem atual: neste universo movido pela tecnologia, pelo fluxo contínuo e veloz da informação, o ser humano encontra-se diante de um entrecruzamento de linguagens que se completam, cada uma com sua peculiaridade, ao invés de tomarem o espaço umas das outras.

Este ambiente onde convivem diversas linguagens, nomeado pelo termo multimidiático, em função da riqueza que agrega, potencializa a manifestação de obras artísticas como a de Arnaldo Antunes, a qual, valendo-se do diálogo entre linguagem verbal, pictórica, visual e musical, promove a singularização do objeto artístico e da mensagem a ser veiculada por ele.

Contrapondo os procedimentos poéticos da obra antunesiana com algumas considerações desenvolvidas por Chklovski em seu artigo A arte como procedimento (1976) – tais como a singularização, referida acima, e o estranhamento, bem como outros elementos envolvidos no processo de composição da arte – é possível reconhecer o quanto o senso estético de concepção da obra de arte do poeta contemporâneo em questão está embebido nas questões discutidas pelo formalista russo.

A poesia de Arnaldo Antunes pode ser vista tal qual definiu Chklovski, como arte, como um pensamento por imagens, no qual o processo de desautomatização próprio da língua poética leva à construção de uma imagem

própria do objeto e não a seu reconhecimento. Deste modo, ao retirar os objetos do processo de referencialização próprio da linguagem comum, a arte promove um novo mecanismo de significação do mundo, constituindo uma linguagem que lhe é particular.

Ao reconhecer a poética de Arnaldo Antunes como fruto de tal procedimento artístico descrito por Chklovski, torna-se mais plausível a interpretação da composição dos meandros de tal poética, assim como das sensações que ela provoca. Neste sentido, a questão da percepção, trazida à tona por Chklovski, coloca-se como aspecto importante a ser discutido dentro da obra antunesiana, dada a sua atuação marcante no processo de leitura promovido pelo receptor frente aos enigmas instaurados pelo entrecruzamento de linguagens.

A configuração de um espaço multimidiático, que recorre à exploração das particularidades de cada linguagem das quais se utiliza para a obtenção de um complexo de imagens difusas e alucinatórias, proporciona, aos olhos do leitor, um não reconhecimento daquele universo como sendo o seu, causa-lhe incômodo pela sua novidade, ou melhor, coloca-o em um estado de estranhamento diante do objeto.

É assim que, atentando para tais características da obra de arte apontadas por Chklovski e presentes na poética de Arnaldo Antunes, considera-se extremamente relevante a realização de um estudo que prime pela perscrutação dos procedimentos específicos de sua linguagem com o intuito de compreender as questões que emanam do interior desta poética.

Para a realização de tal objetivo, este estudo concentra-se na análise de dois poemas que compõem o livro Psia (1986) de Arnaldo Antunes, tomando como base de reflexão o poema encontrado na orelha do livro, que inaugura a obra como uma espécie de manifesto anunciador do ideal de poesia a ser desenvolvido.

A preocupação com questões referentes à essência da linguagem e sua relação com a construção da poesia, evidenciando uma consciência extremamente reflexiva do trabalho com os aspectos constitutivos dos sistemas de significação, mostra-se como ponto fulcral de discussão nestes poemas do livro Psia, e, conforme se verifica em outras obras do autor, esta é uma tendência manifestada de maneira geral na poética antunesiana.

Detectada esta preocupação, a pesquisa procura refinar seu olhar para a percepção das questões específicas, acerca da essência da linguagem, levantadas nos poemas analisados, encontrando como aspecto fundamental a ser discutido as indagações promovidas em torno da função de representação atribuída ao signo linguístico pelas ciências da linguagem.

Para dar luz às reflexões envoltas nesta questão, toma-se como base teórica as considerações de Octavio Paz e de Julio Cortázar acerca da natureza primitiva da linguagem e sua relação com a essência da linguagem poética, bem como a teoria dos signos, conforme os parâmetros da Linguística, representada pelas perspectivas de Ferdinand Saussure e Charles Peirce, que aqui são postas em diálogo. Ao longo da análise, percebe-se que a perspectiva desenvolvida por Peirce serve como apoio para o entendimento do comportamento sógnico na poética antunesiana.

Em virtude da evidente consciência de linguagem e de construção manifestada na poesia de Arnaldo Antunes – por meio do levantamento de questões tais como a representação sógnica – considera-se como relevante, pautando-se no pensamento de Tynianov, em seu artigo A noção de construção (1976), o desenvolvimento de uma reflexão que amalgame as questões da natureza da linguagem às características próprias da poesia, de modo a completar a perspectiva de análise. Assim, reflete-se sobre a participação do diálogo com a tradição literária e sua relação com as manifestações típicas do verso, tal como o ritmo, presentes nos poemas de Arnaldo Antunes, e aqui verificadas a partir do poema sem título e de distribuição espacial particular que é apresentado a seguir.

Para a discussão acerca das questões rítmicas do verso, servem como arcabouço teórico as considerações de Jakobson, em Linguística e Comunicação (s/d). Com isso, demonstra-se que a poesia de Arnaldo Antunes, mesmo ao se constituir de recursos inovadores que refletem a contemporaneidade, não deixa de estabelecer um diálogo construtivo com a tradição que serviu para a formação tanto de sua consciência literária, quanto de linguagem.

Exposto e constituído tal panorama de análise, evidencia-se o nexo existente na relação estabelecida entre o cerne da discussão antunesiana – focalizado na questão da representação sógnica, a qual evidencia o forte caráter

metalinguístico de sua obra – e as questões referentes à caracterização do poema enquanto manifestação literária peculiar. Chega-se, então, à construção de uma perspectiva de leitura de maior amplitude que permite entender melhor a atuação da obra poética de Arnaldo Antunes no contexto contemporâneo das artes em geral.

Os poemas antunesianos são perfeitos jogos de arte que metaforizam a questão da essência da linguagem, alvo das perseguições do poeta ao longo do desenvolvimento de sua obra poética. E, como alguém que pratica em forma de arte a reflexão sobre a linguagem não encontra barreiras para fazê-lo em forma de crítica, não é difícil encontrar artigos ou ensaios de Antunes que discutam explicitamente esta questão.

Por isso, para embasar as considerações desenvolvidas, entende-se como pertinente a exposição de um debate frente à ideia central defendida por Antunes em seu texto crítico intitulado Sobre a origem da poesia (2004), inserido, como tantos outros, em seu site oficial.

Estabelecendo um paralelo entre a linguagem verbal e a poesia, com o intuito de buscar explicações acerca da origem da segunda (mas que acaba por levar ao questionamento de ambas), Antunes argumenta em favor da primitividade da poesia com relação à linguagem verbal. Com isso, ele afirma que a linguagem da poesia, ao se caracterizar por um uso muito primário da linguagem, estaria num estágio anterior à própria linguagem verbal, servindo como uma espécie de gênese desta.

E em que se pauta o poeta para afirmar tal paternidade do discurso verbal? Para Antunes, a linguagem poética particulariza-se em função de um relacionamento mais íntimo que ela estabelece entre os signos e as coisas por estes representadas, que foi aos poucos sendo desgastado até a formação da linguagem verbal tal qual se vê hoje.

Neste sentido, Antunes levanta a hipótese de haver uma época na história do homem, caracterizada por uma organização tribal intensamente propensa a práticas místicas, em que o nome era parte integrante da coisa, como seu cheiro ou seu sabor. Porém, desgastada ao longo do tempo, esta relação foi completamente profanada a partir da representação sígnica, que estabeleceu a divisão entre significante e significado.

Em primeiro lugar, a respeito deste processo gerador da linguagem verbal a partir da relação mais íntima entre o nome e a coisa, que busca a origem da poesia a partir de uma proximidade com o estágio primitivo do próprio homem, Octavio Paz e Julio Cortázar, cada um a seu modo, desenvolveram reflexões de grande importância e que se aproximam das palavras de Arnaldo Antunes acima citadas.

Paz, no capítulo A linguagem, de O arco e a lira (1982), a partir de uma larga discussão sobre a relação fundamental entre o homem e a linguagem – em virtude da própria relação ontológica do homem e seu ser – estabelece a distinção entre linguagem e ciência. Baseando-se neste aspecto fulcral, Paz ressalta a primitividade da relação íntima entre o signo e o objeto, focalizada por Antunes, e sua conseqüente disjunção, responsável pelo fortalecimento do objeto das ciências da linguagem.

Assim, Paz desenvolve uma discussão acerca da linguagem, fixada na justificativa antropológica (em razão da separação do homem de seu ser) para a perda da relação íntegra entre o nome e a coisa, e que caminha para a questão da criação poética. Por esta via, encontra-se novamente com o pensamento de Arnaldo Antunes, quando da afirmação da existência desta primitividade dessa relação ainda na essência da poesia. A divergência se dá apenas pelo fato de que para Antunes tal relação foi resultado de uma manutenção, enquanto para Paz ocorre um processo de resgate desta relação pelo signo poético.

E, assim, em meio à suscitação de questões análogas a estas levantadas por Paz – que, por sua vez, conduzem a aproximações com o pensamento de Arnaldo Antunes –, encontra-se também o posicionamento de Cortázar em Para uma poética, inserido na obra Valise de Cronópio (1984). Nela, o crítico perscruta o sentido do mistério poético por meio da tentativa de entendimento da significação da experiência poética para o homem, aludindo a Gastan Picon, que acredita em uma relação privilegiada do homem com o mundo, quando da configuração de tal experiência.

No cerne desta relação está a tendência metafórica, presente no próprio homem, que possibilita sua aproximação às coisas do mundo, e que Cortázar afirma ter sido superada pela versão racional do mundo. Ora, não estaria esta direção

analógica do homem próxima da relação íntima estabelecida entre o nome e a coisa, encontrada na primitividade da linguagem referida por Paz e Antunes? Não estaria Cortázar caminhando na mesma direção de Paz e Antunes, ou seja, para a reflexão acerca da essência da linguagem poética?

Dando possibilidades de responder ainda mais afirmativamente a estas perguntas, Cortázar apresenta aproximações entre o poeta e o primitivo, justificando-as pelo fato de que ambos se utilizam de uma direção analógica intencional e metodológica:

Diz-se que o poeta é um “primitivo” na medida em que está fora de todo sistema conceptual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não dos nomes que acabam por apagar as coisas etc. Agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem quanto ao fato de neles ser intencional a direção analógica, erigida em método e instrumento. Magia do primitivo e poesia do poeta são, como vamos ver, dois planos e duas finalidades de uma idêntica direção (CORTÁZAR, 1984, p. 88).

Então, se o poeta é aquele que sente as próprias coisas, o que é a poesia? É justamente o instrumento que o leva a representar tais coisas, constituindo-se deste caráter analógico inserido no fulcro da metáfora que o caracteriza. Chega-se, assim, ao mesmo foco das questões de Paz e Antunes, de maneira a dar mais força à assertiva nelas desenvolvida, a respeito do desvio no princípio da representação sígnica instituído pela linguagem poética.

Apoiando-se sempre na relação entre o poeta e o primitivo, Cortázar estabelece claramente a distinção entre a representação sígnica da língua comum – como atividade instituída por convenção, como fenômeno intelectual – e a atividade mental do primitivo – próxima da relação que constitui a poesia – caracterizada por um aspecto mais íntimo e emocional.

Neste momento, em virtude de uma interpretação de maior alcance acerca dessa questão – a representação sígnica –, apresenta-se como necessária a explanação de algumas considerações sobre a teoria do signo, pela perspectiva da Linguística, parametrizadas pelos pensamentos de Ferdinand Saussure e de Charles Sanders Peirce. O estabelecimento deste paralelo dá-se a partir de À procura da essência da linguagem, em Linguística e Comunicação (s/d), de Jakobson, texto que se concentra na discussão sobre a natureza do signo lingüístico

– destacando a relação entre som e sentido – para demarcá-la como questão fundamental dentro da ciência da linguagem.

Primeiramente, a teoria saussuriana é discutida, a qual considera a língua um sistema de signos convencionados no mundo, pelo homem, que atribui ao signo um caráter dúbio de formação a partir de significante (entendido como a imagem acústica) e significado (identificado como o conceito do objeto). Deste modo, o signo, ao se constituir destas duas partes, atua no sistema da língua de maneira a representar arbitrariamente alguma coisa ou objeto do mundo. Jakobson comenta, no entanto, que esta concepção não foi uma novidade desenvolvida por Saussure, como se considera, já que no período medieval os estoicos concebiam uma teoria semelhante.

Em seguida, Jakobson dá grande destaque à teoria semiótica do signo, desenvolvida por Peirce, que, como Saussure, demarcou bem claramente a distinção entre significante e significado. Contudo, Peirce utiliza-se desta distinção para estabelecer uma diferenciação entre três tipos de signos, por ele reconhecidos, a seguir definidos conforme Jakobson: o ícone (semelhança entre significante e significado), o índice (contiguidade de fato entre significante e significado) e o símbolo (contiguidade apreendida entre significante e significado).

Concentrando-se no estudo do ícone, Peirce considera que este estabelece uma relação necessária entre significante e significado, da qual não participa a convenção do sistema linguístico, daí seu caráter aproximativo entre o nome e a coisa. Considerando, então, estas características que definem o ícone a partir de Peirce, Jakobson realiza em seu texto a tentativa de demonstração do caráter relativamente arbitrário do signo, por meio da evidência de uma proximidade motivada entre o som e o sentido na formação do signo linguístico. Com isso, tenta demonstrar que este fenômeno da motivação é efetivamente notado na linguagem poética, enquanto que na linguagem puramente referencial tende a passar despercebido.

Diante de tais considerações acerca da linguagem e da natureza do signo, foi, sobretudo, a caracterização do ícone a mais elucidativa para as questões levantadas até então neste trabalho. Ao pensar no ícone como um tipo de signo que mantém uma relação de proximidade com a coisa, é possível lembrar-se da ideia

defendida por Arnaldo Antunes sobre a linguagem poética como fruto de uma relação análoga a esta. Para verificar a veracidade desta possível afirmativa, torna-se necessário fixar a atenção para a linguagem do poema escolhido como foco de análise, de maneira a resgatar nele todas as considerações aqui desenvolvidas.

O poema que abre o livro Psia (1986) apresenta uma espécie de manifesto, em que se realiza uma explicação acerca do conteúdo constitutivo dos poemas que compõem o livro; apresenta, portanto, um anúncio de sua proposta de poesia. Por este motivo, nota-se na semântica do poema um caráter metalinguístico, reafirmado também na forma, que realiza uma discussão acerca da essência da linguagem poética.

Obviamente, se é um poema, tal discussão se realiza por meio de construções metafóricas, as quais dizem muito mais do que a simples referencialidade do debate. As figuras de linguagem constroem o jogo, e o jogo conduz à significação; no cerne da busca pelo sentido, há, portanto, uma reflexão sobre este mesmo jogo.

Psia é feminino	1
de psiu;	2
que serve para chamar a atenção	3
de alguém, ou para pedir	4
silêncio.	5
Eu berro as palavras	6
no microfone	7
da mesma maneira com que	8
as desenho, com cuidado,	9
na página.	10
Para transformá-las em coisas,	11
em vez de substituírem	12
as coisas.	13
Calos na língua; de calar.	14
Alguma coisa entre a piscina e a pia.	15
Um hiato a menos.	16

O ludismo manifesta-se já nos versos iniciais do poema, cujo eu-lírico, ao posicionar sua voz explicitamente por meio de uma primeira pessoa do singular, propõe-se a explicar o significado da palavra psia, nitidamente um neologismo. Com isso, procura explicitar todo o caráter que fundamenta uma concepção própria acerca da essência da linguagem da poesia, e que, reconhecendo o perigo de tal

aproximação – que é, porém, inevitável – iguala-se àquela defendida por Arnaldo Antunes.

Ao explicar o significado de um signo por meio do uso de outros signos, especialmente pela partícula verbal é, o eu-lírico manifesta a referência ao caráter representativo da linguagem verbal, o qual não permite que a essência da coisa esteja nela mesma, mas sim em outras palavras que a expressem.

Contudo, percebe-se que, apesar de evidenciada esta representatividade, o eu-lírico ironiza-a de maneira a quase burlá-la: utiliza esta estrutura de explicação do significado por meio do verbo ser, justamente para explicitar o sentido da palavra psia, que é – além de um signo inventado e novo à linguagem usual – o resultado de um processo flexional sobre o signo psiu, onomatopeia típica da língua portuguesa.

Ao se valer de uma onomatopeia, o eu-lírico conduz imediatamente o leitor à noção de iconicidade a ela veiculada, já que nesta figura de linguagem os sons (significantes) tentam imitar o sentido (significado). Ou seja, apesar de se referir à linguagem verbal e a seu caráter convencional, o eu-lírico toma como exemplo justamente um signo que foge, em certo aspecto, deste caráter representativo.

A partir dos versos iniciais tem-se, portanto, o significado de psia e, mais ainda, constitui-se metaforicamente a concepção de poesia a ser defendida mais explicitamente nos versos seguintes. O procedimento de construção da linguagem que retoma a noção de representação do signo linguístico desconstrói esta mesma noção, ao se constituir poeticamente por meio da inserção do signo psia.

Com a introdução do verso 6, é possível reconhecer a participação de um eu-lírico bem mais incisivo, que manifesta agora mais claramente o assunto de sua discussão. Aparecem os signos palavras, microfone e página, que remetem diretamente ao contexto do signo e sua representação, realizada pelo significante expresso sonoramente (no microfone) ou graficamente (na página). Assim, há, além de uma referência direta ao processo de representação do significado pelo significante, uma exploração da potencialidade multimidiática da linguagem poética, na medida em que esta pode ser expressa tanto por recursos sonoros quanto pictóricos, estes sugeridos pelo vocábulo desenho.

O questionamento sobre a representação e a explicitação das intenções do eu-lírico diante da concepção de um ideal de poesia são postos de forma ainda mais evidente a partir do verso 11, quando o princípio de desconstrução da representação sígnica é revelado como essência do poético. Ao dizer “Para transformá-las em coisas/ em vez de substituírem/ as coisas”, o eu-lírico praticamente iguala sua voz a de Arnaldo Antunes, ao se referir à essência da linguagem poética como resultado da relação íntima entre o nome e a coisa.

É interessante notar como a própria distribuição dos signos do poema nos versos iconizam esta ideia de aproximação, quando as palavras são transformadas em coisas, e do distanciamento, quando as palavras substituem as coisas (“as coisas” está em um verso e “em vez de substituírem” em outro). Desta maneira, nestes três versos encontra-se, em forma de poema, o cerne da questão discutida por Arnaldo Antunes em busca da linguagem poética, ou seja, a representação sígnica e sua desconstrução – sua não ocorrência no signo poético.

O verso seguinte a estes (14) resume a prática que resulta na construção do poema. Assim, os calos na língua metaforizam o exercício exaustivo da linguagem poética ao realizar a atividade de transformação da palavra em coisa, enquanto o calar corresponde à condição que sobra à linguagem referencial dentro deste processo de construção artística.

No verso 15, vê-se – também por meio da exploração sonora dos signos piscina e pia, que se aproximam de psia – a sugestão metafórica da ideia de que o poema nasce nos interstícios da relação entre a linguagem poética (que nutre a identidade com as coisas) e a linguagem verbal (que artificializa a relação com as coisas). Assim como a piscina retém toda a água, a linguagem poética não deixa que as coisas se separem de seus nomes, prendendo o mundo aos signos. Ao contrário, como a pia que deixa toda a água escapar pelo ralo, a linguagem verbal perde pelo caminho o vínculo entre o nome e a coisa, necessitando estabelecer uma convenção para se efetivar.

Antes de comentar sobre o último verso do poema, é importante atentar para a singularidade da distribuição espacial de seus versos. Dispostos de maneira assimétrica e sem demarcação de divisão em estrofes, os versos sugerem uma desordem que, na verdade, não se efetiva na leitura, já que os conteúdos

semânticos aproximam os versos entre si, organizando-os em grupos semelhantes a estrofes.

Deste modo, tem-se, do verso 1 ao verso 5, uma primeira estrofe que trata da explicação sobre o signo psia; em seguida, uma segunda estrofe, do verso 6 ao verso 10, que relaciona os signos palavras, microfone e página. Depois, uma terceira estrofe que explicita a questão da representação, composta dos versos 11 ao 15; e, por fim, um último verso que sobra, isolando-se na última estrofe.

Esta possível interpretação da distribuição textual ajuda a reconhecer a significação que o último verso constrói no poema. Ao se posicionar isolado das outras estrofes, e quase centralizado na página, o verso 16 iconiza o hiato ao qual se refere. Ao mesmo tempo, este hiato refere-se ao processo de separação de sílabas, que pode ser realizado nas palavras piscina e pia, e que permite a verificação da não ocorrência de um hiato (separação de vogais pela Gramática Normativa) na palavra piscina.

Este, contudo, não deve ser o único sentido buscado pelo eu-lírico; este hiato, mais do que resultado do processo da separação silábica, significa a separação promovida pelo signo linguístico entre o nome e coisa; separação esta desfeita pelo signo poético – a menos. Assim, faz ainda mais sentido dizer que piscina metaforiza a linguagem poética, pois não contém hiato, enquanto pia metaforiza a linguagem verbal, já que se caracteriza por contê-lo.

Diante de uma configuração artística tão bem amarrada, que expressa a questão primordial da linguagem antunesiana, não resta mais necessidade de mostrar tanto argumentos que comprovem a busca da essência da linguagem poética como fulcro de tal questão; quanto considerações sobre o caráter icônico do signo poético e os recursos multimidiáticos dos quais Arnaldo Antunes se utiliza para a explicitação de tal busca.

É preciso, agora, verificar em outro poema, de diferente teor metalinguístico, a manifestação particular deste grito de sobrevivência da poesia contemporânea. Ao olhar o desenho de uma página, também sem número, do mesmo livro Psia, a primeira reação do leitor – suscitada por uma difusa configuração espacial de letras – é questionar tal forma em relação ao próprio gênero literário em que diz inscrever-se: Isso é um poema?

nem o que fiz por que quis me faz
 fe liz nem me en tris te ce o
 que fiz mas não quis nem me se duz
 o que não fiz nem me con duz o
 que jaz nem me a praz es se triz
 nem o que des faz es se triz me
 traz paz nem es sa paz tan to faz
 nem tan to diz o que a voz faz
 nem o que a voz diz vem só da
 tez nem só de deus a mu dez nem
 deus é só três nem se u sa a
 mes ma luz mais de u ma vez

Vendados por concepções clássicas e canônicas sobre poesia e sua realização estética, muitos olhares, ao se depararem com a poética de Arnaldo Antunes, assustam-se, incomodam-se e desistem de percebê-la; outros, a partir do mesmo espanto, enfrentam um processo de reflexão e digestão da sopa de letras, abrindo-se para as novas fronteiras estéticas que a arte contemporânea desbrava em busca de si mesma.

Partindo do estranhamento causado pela impressão de sopa de letras derramada no papel, os olhos desvendados tentam ler as palavras formadas por essas letras mergulhadas no espaço em branco. Tal derramamento vai, assim, enxugando-se, à medida que o papel absorve as palavras e estas saltam e se configuram como um jogo óptico de ilusão. Por meio dessa sensação de terceira dimensão, o olhar passa a perceber a construção poemática das palavras saltadas e visualiza, então, um soneto; ou melhor, a desconstrução total de uma forma canônica, constituída de quatorze versos, divididos em dois quartetos e dois tercetos.

Tal forma, construída de maneira inversa e estilhaçada, rompe com qualquer expectativa em relação a uma tradição literária, e traz em seu engendramento uma desreferencialização composicional: a sombra de um soneto,

invertido e desconstruído, cujas fronteiras de palavras, de versos, de prosa, de poesia, de dizeres, de olhares e de conceitos estão ou são profundamente estilhaçadas, esfareladas.

1 nem o que fiz por que quis me faz
2 fe liz nem me en tris te ce o
3 que fiz mas não quis

4 nem me se duz
5 o que não fiz nem me con duz o
6 que jaz

7 nem me a praz es se triz
8 nem o que des faz es se triz me
9 traz paz nem es sa paz tan to faz
10 nem tan to diz o que a voz faz

11 nem o que a voz diz vem só da
12 tez nem só de deus a mu dez nem
13 deus é só três nem se u sa a
14 mes ma luz mais de u ma vez

Por meio de uma configuração espacial labiríntica, o poema (também não nomeado) instaura um caos reflexivo de natureza tanto metalingística, quanto existencial. A uma só vez o jogo de palavras desenhado no branco da página expõe a condição limite da essência tanto da linguagem, quanto do homem, sintetizando-a na imagem ilusionista da (re)/(des)conexão com o usual, tradicional, referencial; enfim, com tudo o que impermeabiliza o olhar – com tudo o que jaz (verso 6).

Tal é a ruptura que a poesia antunesiana cria a partir de imagens transmutadoras da percepção dos olhares mais atentos. Nas palavras de Gonçalves (2004):

(...) convivendo com seus poemas, perscrutando os espaços inventados de sua poesia, mais e mais nos defrontamos com fenômenos surpreendentes de intertextualidades poéticas, procedimentos dialógicos com formas da tradição. (...) São presenças ausentes de formas fixas destituídas de suas formas, como se fossem ruídos da tradição demovendo os rastros registrados em um palimpsesto; são delineios de gêneros (sobretudo o lírico) que rumorejam entre signos e semi-símbolos em nomeações desnomeadas que voltam ao quase referente, ao mesmo tempo desreferenciado, como que sem destino certo, em busca de um

sentido, num tipo de deslocamento semântico perdido na esfera da moldura poética.

Mas o que causa o estilhaçamento daquelas fronteiras? O que conecta e/ou desconecta os olhos das relações cristalizadas com o que é instituído?

O labirinto imagético é construído por sobras de espaço vazio ou por faltas de espaço preenchido. Essas rupturas espaciais entre as palavras, ou ainda, entre as sílabas de uma mesma palavra, provocam uma explosão de nexos possíveis, cuja consequência é a formação de um espaço sugestivo, de um hiato; de um intervalo entre um estado e outro de coisas. Essa sugestão pode ir ao encontro do questionamento sobre o ser da linguagem, como também ao questionamento sobre a situação do ser que se vale dessa mesma linguagem.

Na verdade, o veio que sempre norteou o pensamento poético deste artista, foi a conjunção de extrema sensibilidade e percepção sensorial do mundo e uma inteligência arguta em relação aos jogos de linguagem capazes de nomear o inominável ou de conferir um espaço sugestivo de sentidos que não seria possível por meio dos procedimentos até então desenvolvidos pela tradição (GONÇALVES, 2004).

Já que o homem contemporâneo encontra-se em uma posição triz (versos 7 e 8) entre ser e parecer, entre dizer e calar, luz e escuridão, realizar e idealizar, perfeição e imperfeição, nada mais natural do que a busca por uma reestruturação de si mesmo no mundo em que vive. E assim também o é a poética que cria, espaço intersticial entre aludir e mostrar, que busca a cada instante resignificar-se na tentativa de recriar o mundo, o seu, o da linguagem.

Os hiatos espaciais, então, apesar de aparentemente dificultarem a percepção do poema, na verdade fazem aflorar do vazio o preenchimento: o triz paradoxal da decomposição e reconstrução da linguagem poética. Esta bricolagem, ao mesmo tempo em que esvazia os sentidos, comuns, preenche-os de e com novas percepções.

Se há resignificação, recriação, é porque algo significou ou foi criado anteriormente, ou seja, rompe-se com ideias e formas antecedentes que sucumbem, de certa forma, por se tornarem estéreis, por não pulsarem mais. Dessa morte é que surge a nova criatura, desentranhamento de fósseis, metamorfose. Assim, os abismos visuais, unidos ao significado semântico da sopa de letras, explodem

fronteiras e sentidos para transcriá-los simultaneamente. Iconizando o tudo e o nada, o preenchido e o esvaziado, a voz e o silêncio, os interstícios espaciais trazem à tona, ou à vista, o triz essencial tanto da linguagem, quanto do ser humano, a mente criadora de linguagens.

Tal metamorfose de significados se dá por meio da metamorfose de significantes, tanto em relação à camada fônica, quanto mórfica e sintática, o que acaba por reorganizar as palavras e evidenciar o seu ser; evidenciação que implica a revelação do ritmo decorrente dessa decomposição. Uma vez separadas por abismos visuais, as palavras não se fazem ler de forma comum; as rupturas espaciais imprimem um ritmo ambíguo a elas, que são percebidas ou de modo truncado, indeciso, vacilante – por não se ter certeza de onde começam e terminam – ou de modo frenético, arfante, infinito – paradoxalmente pelo mesmo motivo: o encadeamento singular de falar e calar, de vazio e preenchido, de som e silêncio.

Desta ambivalência rítmico-espacial depreende-se outra rítmico-sonora que acaba por engendrar uma espécie de grito da contemporaneidade, tanto literária, como humanística: da aliteração das soantes sibilantes ecoa um pedido de silêncio falante; um silenciamento capaz de dizer muito mais do que é possível ser dito com palavras: o indizível, o inefável. Calando-se, comunica-se mais profundamente. Como dizer, ou, para que dizer o que só pode ser admirado e sentido? Só se consegue tal façanha por meio da poesia e para construir poesia.

Na tentativa de silenciar as palavras para que estas digam muito mais, o eu-lírico – cuja perspectiva adere-se a de Arnaldo Antunes – constrói um poema que questiona a própria realização poética enquanto construto linguístico-imagético: assim como as concepções paradoxais de poesia pura, afirma o silêncio como forma mestra de conquista do inefável. Por meio da contemplação dos intervalos, o receptor construirá nexos particulares que o levem à compreensão do inexplicável.

E assim como a criação poética, o homem também transita neste labirinto construído de trizes. Esta intensa fragmentação do homem contemporâneo, iconizada pela fragmentação espacial do poema, acaba por promover um esvaziamento de conceitos, de posições e certezas, que só serão novamente preenchidos a partir de um novo olhar em relação ao verdadeiro significado do significante ser humano.

Ao se perder para se reencontrar, tal identidade se resignifica indo ao (re)encontro de sua essência. Busca, então, saídas deste labirinto: a luz racional ou a luz divina; a racionalidade ou a espiritualidade – caminhos que o levem à desautomatização da sua realidade como meio de atingir a verdade essencial – sua condição primeira, de aceitação do poético, quando os nomes não representavam coisas, eram as coisas. Quando os homens não representavam *personas*, vivenciavam suas personalidades.

À medida que tal representação promoveu um afastamento deste homem em relação a sua essencialidade, deu-se início a uma grande cruzada em busca de um novo modelo de iluminação. O discurso religioso foi primeiramente estabelecido como instrumento de salvação, de recuperação da pureza primitiva. Porém, o silêncio divino causou incômodo às almas sedentas por voz. Passou-se, então, a louvar o discurso científico como meio de iluminação racional. Este vociferou, mas seu eco constituiu-se como esterilidade vazia, conforme os versos 12, 13 e 14: “[...] nem só de deus a mudez nem/ deus é só três nem se usa a / mesma luz mais de uma vez”.

O eu-lírico apresenta-se, assim, nos versos 8, 9 e 10, como um sujeito perdido em meio à velocidade alucinante da cena contemporânea, o que força o ser humano a alterar sua percepção sensível voltando-se, para tanto, à criação artística, à resignificação da linguagem – à luz poética; para que una novamente hiatos, para que se resignifique em relação ao mundo e a si mesmo. Porém, ainda que desfeito o hiato, ainda que reconstruídos – homem e linguagem, um por exercício do outro – a busca por novos redirecionamentos não cessa. A paz não advém de posicionamentos e conceitos estanques e nem tão pouco do evidenciamento de possíveis subversões.

O movimento espiral do vasculhamento de trizes é que causa o renascimento da fênix ser da linguagem e linguagem do ser. Na concepção do próprio Antunes (2004) – sempre colada a do eu-lírico, e vice-versa: “As palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se desapegaram dos ouvidos, ou como a criação se desapegou da vida. Mas temos esses pequenos oásis – os poemas – contaminando o deserto da referencialidade”.

Por isso mesmo, essa questão da percepção como um fim em si mesma, no âmbito da arte contemporânea, evidencia-se na obra de Arnaldo Antunes como uma de suas grandes preocupações, já que suas trilhas artísticas rumam em busca de auto-reflexão, tanto poética, quanto identitária – poeta criador ou criatura de tal linguagem. Ao se valer de diversas metamorfoses linguísticas possíveis, o universo poético antunesiano vai se engendrando de forma a causar em seu receptor, minimamente, estranheza em relação a seus multifacetados aspectos.

Por meio de configurações espaciais singulares, jogos ópticos com as palavras e suas mínimas formas de sentido, ausências e presenças, falas e silêncios – permeados por uma aguda consciência do ser de seus instrumentos, e, ainda, por um inquietante questionamento do tecer da significação dos mesmos – os poemas vão desconstruindo olhares, conceitos, parâmetros, dizeres e fronteiras do homem e de sua linguagem. À medida, então, que tais olhos mergulham no oceano de percepções múltiplas, um esvaziamento de sentidos promove-se, e sentidos outros, desapegados, passam a preencher a prolixa lacuna, antes ocupada por lacônicos dizeres.

Dessa maneira, as imagens fossilizadas do pensamento vão, pouco a pouco, esfacelando-se e abrindo espaço para imagens espantosamente estranhas e familiares, a uma só vez, de um tempo imemorial no qual o poético circulava nas veias humanas; no qual os signos não se bastavam em representar ideias, mas, antes, encarnavam a identidade de seus objetos. Representação e identificação não travavam uma batalha entre o homem e o seu pensar.

Consequentemente, a singularidade da obra antunesiana causa, devido a todos esses procedimentos, um reencontro do homem com sua essência por meio do questionamento da linguagem e de sua natureza primitiva. Abre, portanto, novos caminhos no cenário da arte contemporânea brasileira, na medida em que efetiva poeticamente o percurso da representação signíca da própria imagem da identidade humana no mundo e de suas linguagens.

Ao, enfim, fazer de seus poemas visões epifânicas, percebidas ao longo do perscrutamento do labirinto, Arnaldo Antunes instaura uma explosão de sentidos causada pela reconstrução destes mesmos sentidos – agora outros – por parte dos videntes receptores:

Entretanto, o que mais se torna movente no pensamento criativo de Arnaldo Antunes é o seu conviver, pelo lado interno da poesia, com todos os lados das camadas visíveis e invisíveis da linguagem, nas suas mais complexas vertentes semânticas e transracionais. Nesse processo, do avesso ao reverso, o mundo se mostra assustado e crespo, desnomeado e re-batizado, para que se faça mundo, primevo, desautomatizado (GONÇALVES, 2004).

Referências

ANTUNES, A. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. **Psia**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Sobre a origem da poesia**. Disponível em: <www.arnaldoantunes.com.br>. Acesso em: 28 jun. 2004.

CHIKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura: os formalistas russos**. 2 ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1984.

GONÇALVES, A. J. Arnaldo Antunes: **os multimeios de uma poética**. Disponível em: <www.arnaldoantunes.com.br>. Acesso em: 28 jun. 2004.

JAKOBSON, R. **Lingística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, s/d.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

TYNIANOV, Y. A noção de construção. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura: os formalistas russos**. 2 ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 105-118.