

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

KEILA MARA DE SOUZA ARAÚJO MACIEL

**A POESIA COMO ORIENTAÇÃO
EM ARNALDO ANTUNES E VILÉM FLUSSER**

**VITÓRIA
2012**

KEILA MARA DE SOUZA ARAÚJO MACIEL

**A POESIA COMO ORIENTAÇÃO
EM ARNALDO ANTUNES E VILÉM FLUSSER**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.
Orientador: Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho

VITÓRIA
2012

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

M152p Maciel, Keila Mara de Souza Araújo, 1984-
A poesia como orientação em Arnaldo Antunes e Vilém Flusser / Keila Mara de Souza
Araújo Maciel. – 2012.
114 f. : il.

Orientador: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Antunes, Arnaldo, 1960- -- Crítica e interpretação. 2. Poesia visual - História e crítica. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Literatura e filosofia. 5. Arte e tecnologia. I. Carvalho, Raimundo Nonato Barbosa de. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

KEILA MARA DE SOUZA ARAÚJO MACIEL

A POESIA COMO ORIENTAÇÃO EM ARNALDO ANTUNES E VILÉM FLUSSER

Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre.

Aprovada em 25 de maio de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Orientador – UFES

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger
Membro da banca – UFES

Prof. Dr. Almir Antônio Rosa
Membro da banca – USP

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Suplente – UFES

Profa. Dra. Carla Costa Pinto Francalanci
Suplente – UFRJ

AGRADECIMENTOS

“o chão em que piso”

Meu pai pela presença, pelo incentivo ao estudo e pelo exemplo. Minha mãe pelos ensinamentos do coração e da vida.

Ao Ulisses, pela companhia que enriquece meus dias, pelas leituras e conversas, e por não deixar faltar amor.

Aos meus sobrinhos por deixarem meu olhar mais encantado.

Aos meus irmãos pelo apoio, pelas palavras de ânimo.

Aos meus avós pelos serenos ensinamentos.

“bons ventos”

As minhas amigas do coração Adenildes, Manuela, Michelle, Deliane, Raquel, Ivanete e Josely. E a todos os meus amigos das letras.

“caminhos”

Aos professores do curso de Letras da UFES, em especial Raimundo Carvalho, Sérgio Amaral, Fabíola Padilha, Jorge Nascimento, Luis Eustáquio Soares, Marcelo Paiva, Wilberth Salgueiro e Paulo Sodré.

Mais uma vez, ao Jorge Nascimento pelas preciosas dicas de leitura e por ter me apresentado Vilém Flusser.

Ao meu orientador Raimundo Carvalho pelo apoio.

Aos funcionários do PPGL, ao Wander e Saulo, principalmente.

A CAPES pelo apoio à pesquisa.

DEDICATÓRIA

A quem
“possui a estranha mania
de ter fé na vida”

(Milton Nascimento)

Continuo convencido que, para quem sofreu na própria carne e no íntimo da mente a ruptura atual do solo que nos sustenta, a única atitude digna é a de procurar reconquistar o contato perdido com a vivência concreta. E de, em seguida, procurar articular o inarticulável.

Vilém Flusser

Resumo: Buscando novos diálogos que enriqueçam a análise da poesia visual de Arnaldo Antunes, este trabalho promove aproximações com a filosofia de Vilém Flusser, sobretudo com o conceito que atribui à poesia o papel de criar língua e, desta forma, criar realidade. Na medida em que nos aprofundarmos na análise da obra de Arnaldo, a própria “corporeidade” de seus trabalhos poéticos nos colocará de frente com a interface homem-máquina na esfera da *cyber-arte*. Na construção da argumentação teórica, agenciam-se estudos sobre a linguagem da conversação diária e a linguagem poética, estética contemporânea e meios eletrônicos; principalmente as teorias de Vilém Flusser, que levam em conta as intervenções que os recursos eletrônicos promovem na vida humana e na produção de informação e arte.

ABSTRACT: Searching new dialogues to enrich the analysis of Arnaldo Antunes visual poetry, this work promotes approaches to Vilém Flusser's philosophy, especially his concepts of language, technical images and communication. As we go deeper into the analysis of Arnaldo's work, the very "corporeality" of his poetic works place us face to face with the man-machine interface in the realm of cyber-art. In the construction of a theoretical argument, studies on casual conversation language and poetic language, contemporary aesthetics and electronic media are addressed; particularly the theories of Vilém Flusser, which take into account the interventions the electronic resources promote in human life and in the production of information and art.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	ARNALDO ANTUNES NO PANORAMA POÉTICO CONTEMPORÂNEO	14
3.	A LINGUAGEM POÉTICA COMO CRIADORA DE LÍNGUA E REALIDADE	30
4.	A POESIA VISUAL E A EXPERIÊNCIA IMEDIATA	45
4.1.	ENTRE AS COISAS E AS PALAVRAS	45
4.2.	TRANSBORDAR OS SILÊNCIOS	57
4.3.	PENSAMENTO ATRÁS DE PENSAMENTO	65
4.4.	PALAVRA-ACIDENTE	71
4.5.	ORIENTAÇÃO NO CAOS URBANO	84
4.6.	AS IMAGENS TÉCNICAS NA POESIA DE ARNALDO ANTUNES	91
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
6.	REFERÊNCIAS	107
7.	ANEXOS	112

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa pretende aproximar-se de discussões literárias, filosóficas e estéticas que buscam compreender a linguagem poética como forma de orientação em meio ao caos dos significados abstratos, e as simplificações das imagens técnicas vinculadas nos meio de comunicação. É nesse espaço crítico e transitório que localizamos a obra poética de Arnaldo Antunes, que procura abrigar-se *entre* a cultura de massa e a alta cultura, *entre* a palavra e a imagem, *entre* o obvio e o inesperado. Esse “lugar entre” é perseguido pelo poeta multiartista que amplia as possibilidades de expressão e percepção, transitando entre diversos gêneros de arte, entrecruzando poesia com música, performance, caligrafia, instalação e artes visuais.

Em toda sua obra Arnaldo Antunes demonstra uma inquietação em relação aos significados engessados e enfraquecidos. Daremos ênfase, portanto, aos trabalhos que mais provocam e causam estranhamento, seja na linguagem escrita ou imagética. O ritmo, geralmente frenético, empreendido nas letras de canções, nos poemas, no movimento em vídeo-poemas, traduz a inquietação do artista diante de tudo que se torna estático, conformado com uma direção imposta pelo hábito e pela ordem. Acreditamos que esta inquietação, que parte de dentro do meio urbano, da comunicação para o grande público, seja capaz de instigar novas leituras, novas formas de ver e, assim, criar novas formas de orientação.

O poeta aproveita a abertura entre categorias de arte promovida durante o século XX, e dá sequência à busca por rompimento de fronteiras de percepção sensorial, iniciadas pelo poeta francês Mallarmé na poesia, e pelos artistas das vanguardas, nas artes visuais. Conquistas estas que foram assimiladas e desenvolvidas pelos *concretistas*, *tropicalistas*, pela *pop art*, pela arte pop, e, posteriormente, por poetas das décadas de 1980 e 1990, principalmente no que se refere a promover a reaproximação entre escrita e imagem. Em tempos de interação, artistas plásticos e visuais recorrem a elementos textuais e utilizam grafismos, letras, colagem de fragmentos de textos impressos do cotidiano, que passam a fazer parte das obras. Influenciados por essa aproximação, poetas como Antunes privilegiam a visualidade

da grafia e dos espaços da página, além de integrar elementos gráficos e imagens em seus trabalhos, desafiando os conceitos de poema e se aproximando das artes visuais.

A poesia concreta, sem dúvida, é referência para Antunes, principalmente em poemas que rompem com a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, produzindo estruturas espaço-temporais, suscitando estímulos óticos, acústicos e significantes (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 71) que simulam a interação dos objetos em movimento no âmbito do real. Em boa parte de seus trabalhos, Antunes procura, assim como os concretistas, criar “uma realidade em si, não um poema sobre” algo. Usam a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição, e não como veículo de interpretação do mundo objetivo (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 73). Partindo dessas referências o poeta utiliza a tecnologia para recriar as configurações da poesia visual e atinge, em alguns casos, níveis de significação que mais se aproximam das formas de apresentação das coisas no mundo.

Esse caráter de aproximação com o real indica nuances da cultura pop nos trabalhos de Antunes, assim como a intenção de ser acessível ao grande público e ao mesmo tempo provocar estranheza em meio à obviedade da cultura de massa. Nesse aspecto, a influência do *tropicalismo* se intensifica principalmente na produção musical, desde o embate primitivo-moderno à mistura de instrumentos acústicos ou eletrônicos. Todos esses elementos se combinam, principalmente nos trabalhos em vídeo, para recriar a sinestesia da experiência direta com as coisas do mundo, com os objetos, com o outro, com os códigos. O segundo capítulo será dedicado a organização de dados que constroem o ambiente poético do qual faz parte Arnaldo Antunes.

Para entender a busca de Antunes pela materialização dos poemas visuais, utilizando palavras, imagens e múltiplos formatos, os pensamentos de Vilém Flusser se tornam importantes, e serão abordados a partir do terceiro capítulo. O filósofo dedicou-se a compreender nossa relação com os códigos linguísticos e imagéticos. Segundo ele, nossas tentativas de nos orientarmos no mundo estão diretamente ligadas à criação de códigos. Foi para esse fim que criamos os registros por meio de

hieróglifos, no mesmo sentido em que criamos a escrita para explicar a nós mesmos as imagens do mundo, que chegavam a nós em sua forma bruta, simultânea e controversa. Transformamos as coisas, os fatos e as imagens em acontecimentos; desenvolvemos a escrita linear para registrar essa progressão que, para Flusser, é o modelo do pensamento ocidental baseado em evolução e progressão constante.

O filósofo ainda chama a atenção para a mudança de percepção que o retorno à orientação imagética, tão desenvolvida no mundo contemporâneo, vem promovendo. Com o desenvolvimento dos equipamentos de produção e transmissão de imagem, como a televisão, o computador, outdoors eletrônicos e equipamentos portáteis, há uma tendência que nos levaria, novamente, à “magicização”. Dessa forma, nossa base de orientação volta a ser a imagem, que é decifrada pelo movimento circular do olhar e, com isso, o pensamento linear progressivo, representado pela escrita, estaria em decadência. Flusser, contudo, não acredita no “fim” da escrita, pois as imagens ainda não abrigam o nível de complexidade que a escrita permite, no entanto, a maioria das pessoas volta a se orientar, predominantemente, por imagens.

É diante dessa visão que Flusser enfatiza o papel da poesia como criadora de língua e por isso, criadora de realidade. Seguindo conceitos heideggerianos, Flusser acredita que a poesia, por promover a elevação da língua em relação à conversação do cotidiano, está mais próxima da essência da linguagem, que seria criar formas de orientação em meio ao caos. Esta será nossa “porta de entrada” para a obra poética de Arnaldo Antunes.

O quarto capítulo se volta para a análise de poemas específicos de Arnaldo Antunes, de forma a contemplar escritos que refletem sobre nosso contato com o mundo externo, nossa percepção dos caminhos a seguir – entre objetos, imagens e palavras –, e a construção de pensamento a partir da vivência com as representações de mundo.

Em torno da temática apresentada até então, analisaremos os poemas “abertura”, “a água”, “as coisas”, “tudos”, “o sol” e “os insetos”, identificando-os como escritos de reconhecimento do mundo a nós apresentado e que, aos pouco, passa a ser

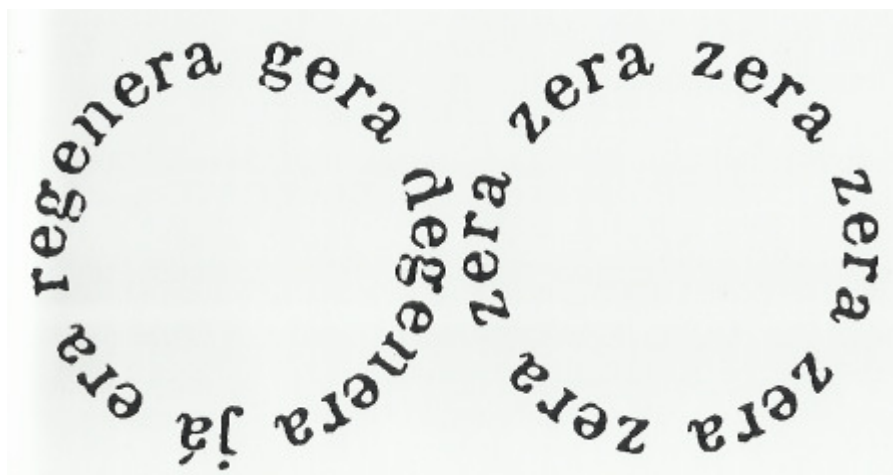
organizado em pensamento, ou seja, em linguagem. O clima de libertação e transbordamento que envolve a palavra será discutido em torno dos poemas “o silêncio”, “pensamento água”, “soneto” e “um acidente”. A partir da análise do poema visual “não tem que” inicia-se a discussão sobre a superficialidade das nossas formas de orientação e os efeitos da ilusão que nos faz confundir o mundo dos códigos com mundo imediato, aquele que requer nosso entendimento para que possamos nos orientar diante dele. Nesse estágio do trabalho, a tecnologia dos aparatos eletrônicos surge como possibilidade de reformular imagens e códigos e induzir à novas formas de ver, ler e ouvir. O encerramento do trabalho se depara com a filosofia das imagens técnicas pensada por Flusser, na qual se desenvolve a idéia de que a nova “magicização” vem para distanciar ainda mais o homem dos dados brutos, da vivência, pois deixariam de representar as coisas para criar uma realidade própria dos cálculos em “bits”. Flusser chama a atenção para o papel do artista no mundo informatizado. Para o filósofo, o artista que conhece o funcionamento da “caixa preta” dos aparelhos, que busca conhecer o seu funcionamento é capaz de burlar os programas dos aparelhos e gerar imagem não-automática, mas um produto do conhecimento humano que domina o programa e não apenas o obedece. É nesse contexto teórico que o poema “fênix” é analisado como trabalho poético no qual Arnaldo Antunes utiliza os recursos tecnológicos para explorar as diversas possibilidades da palavra e da imagem de forma participativa, como artista que articula os recursos tecnológicos, fugindo sempre do contrário, ser dominado por eles.

Na busca por um aproveitamento mais amplo das teorias de Vilém Flusser para os estudos literários – em especial para a análise da poesia visual de Arnaldo Antunes – a utilização, em demasia, de outros teóricos foi limitada para evitar efeitos como distanciamento de tema e aproximações inadequadas.

2. ARNALDO ANTUNES NO PANORAMA POÉTICO CONTEMPORÂNEO

Não tentaremos, neste trabalho, encontrar argumentos que organizem a poesia de Arnaldo Antunes dentro de algum movimento literário específico. A justificativa para tal postura parte da impossibilidade mesma de tal tarefa, pois a geração artística na qual Antunes nasce como poeta e artista visual já não corresponde a uma determinada escola literária ou artística. A poesia da década de 1980 herdou influências múltiplas, provenientes tanto do movimento concretista, quanto da tropicália, poesia marginal e arte pop (nacional e internacional). No entanto, a força desses movimentos já tinha enfraquecido, no sentido de não haver nenhuma regra que justificasse a escolha de um destes estilos e excluísse outros. É nesse ambiente aberto às experimentações e fluxos de referências que a poesia de Arnaldo Antunes se desenvolve. Por isso é importante identificarmos na obra do poeta os traços destas influências.

Da poesia concreta Antunes assimilou, em parte dos poemas, o embate à “estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional” (CAMPOS, PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 71), contestando o caráter de distanciamento desta discursividade em relação ao mundo dos objetos. Como forma de promover um retorno ao contato com o mundo objetivo, tal como faziam os concretos, Arnaldo procura elaborar os elementos verbais, sonoros e visuais para comunicar uma forma, uma “estrutura conteúdo” (CAMPOS, PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 83).



“gera” (ANTUNES, 2009, p. 55)

No que se refere ao aspecto visual e minimalista de seus poemas visuais, principalmente na economia de palavras, e na simultaneidade de linguagens e códigos, a influência concretista é evidente. Esses traços do concretismo aproximaram suas obras das artes plásticas e das inovações tecnológicas. Afinal foram os poetas concretos, com destaque para Augusto de Campos, que abriram espaço para que a produção poética experimentasse novas técnicas, utilizando som, vídeo, recursos de tipografia e computadores (SANTOS, 2005, [s/p])¹.

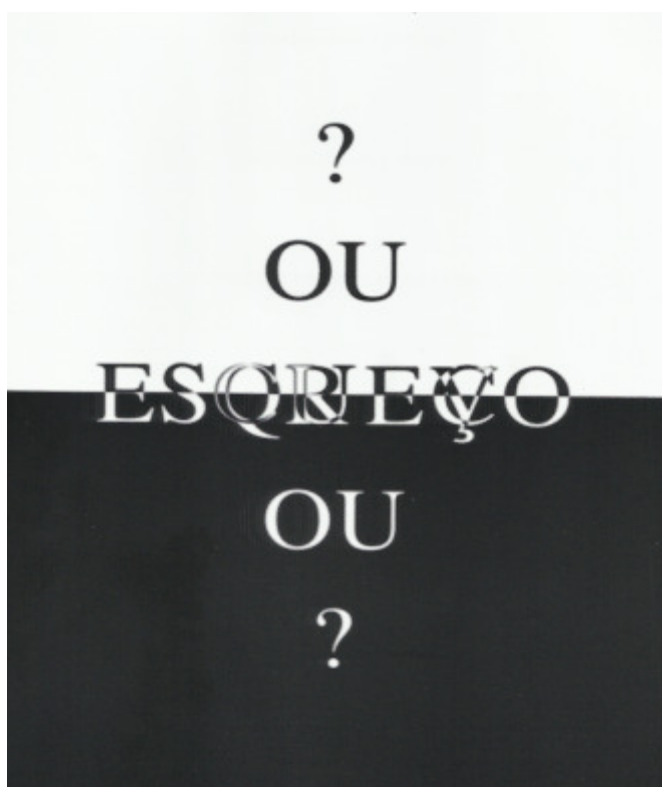
Outra forma bastante comum entre os poemas de Antunes é a tentativa de assimilação da experiência direta por meio do recorte de cenas do real, ou parte delas. Este formato está presente nos trabalhos que utilizam a colagem de imagens recortadas de letreiros, banners, cartazes e fotografias. Nesses poemas visuais as palavras recortadas são afastadas de seu motivo inicial (jornal, propaganda, ilustração) para participarem de uma nova montagem, cuja desorganização dos componentes é a principal marca. “Cada signo responde por si e reage aleatoriamente com o resto” (MENEZES, 1991, p. 116).



“quero” (ANTUNES, 2009, p. 94)

¹ Disponível em: http://revistazunai.com/ensaios/alessandra_squina_arnaldo_antunes.htm. Acesso em: 20 out. 2011.

A materialização da palavra se dá, também, pela disposição das palavras na folha, valorizando a diagramação para evidenciar o caráter imagético criado a partir do contraste entre a palavra grafada e o branco da página. Esse é um dos fatores mais significativos na relação de Arnaldo Antunes com a poesia concreta, pois esta aproximação de fatores da sintaxe linguística com a sintaxe visual está presente na obra de Arnaldo de forma ampla, apesar de não ser unânime. Em inúmeros poemas, Antunes explora o isomorfismo fundo-forma, aproximando-se de poetas como Wladimir Dias Pinto, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar, os irmãos Campos e Décio Pignatari. No poema “espelho”, por exemplo, Antunes aproveita o contraste gerado por esta relação entre a grafia das palavras e o espaço da página. Conforme afirmou Décio Pignatari, em tom de manifesto, “O artista não associa idéias, associa formas, que para ele são as únicas ideias que contam” (CAMPOS, PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 83). A diferença é que Antunes não tem a pretensão de excluir as ideias, elas se moldam junto com a forma criada entre palavra e imagem.



“espelho” (ANTUNES, 2009, p. 79)

O conceito de materialização da palavra, em Antunes, assume características próprias do poeta, conforme ele mesmo declara, em “Psia” (1986): “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”.

Partindo de formatos já explorados pela poesia concreta, como o vídeo-poema e o poema-performance, Antunes amplia as possibilidades de produção e recepção desses formatos combinando-os com outras referências como a *pop art* e o *tropicalismo*. Esta confluência de estilos ganha movimento e simultaneidade com a utilização de equipamentos avançados de gráfica e vídeo, difusores como a internet e os novos espaços que se abrem para encontros entre os gêneros poéticos e artísticos de forma mais ampla. Desta forma, ele não nega a influência do concretismo, mas não se considera um poeta concretista ou pertencente a nenhuma outra corrente. Antunes valoriza as contribuições da poesia concreta para várias gerações de poetas que atuam com independência estética, mas diz que esta é uma das fontes dentro de um repertório de referências e procedimentos. Ele se considera um artista “inclassificável” (ANTUNES, 2000, p. 93).

Eu acho que a minha poesia tem influências do concretismo, mas não poderia ser classificada como poesia concreta. Acabam fazendo esta classificação, mas eu acho muito limitado ler a realidade sob a ótica de um movimento ou conceito. As coisas, vistas dessa maneira, ficam reduzidas. Tenho afinidade e admiração pelos poetas concretos e sou influenciado por suas obras, mas também tenho influência de outras áreas, como por exemplo, da tradição de letras de músicas da MPB, da cultura pop, do rock end roll e de outras áreas da literatura. Acaba sendo engraçado, pois, não tenho nenhuma pretensão de equiparar minha poesia com a dos poetas concretos. O trabalho deles é mais sofisticado. Tenho uma música no CD O Silêncio que se refere à mistura racial. Acho que define bem a forma como vejo a minha criação artística e, também, o retorno disso: "somos inclassificáveis (ANTUNES, 1999 [S/P])².

Uma aproximação com a poesia marginal seria problemática devido ao fator que caracterizou o movimento: a transgressão. Se falarmos em “rebeldia” em Antunes podemos nos referir apenas à sua postura de impacto e estranheza, tão comuns em suas obras visuais, principalmente nos poemas-performances e vídeo-poemas. Esta rebeldia nada tem a ver com o posicionamento dos poetas da década de 1970, que se colocaram à margem da literatura institucionalizada para preservar a liberdade criativa e a postura militante que se opunha às privações impostas pelas instituições culturais e pela censura e violência da ditadura militar. Apesar disso, Arnaldo parece herdar deste movimento a busca pela estranheza, fator que deve estar presente na

² Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=4&id=36. Acesso em: 20 out. 2011.

própria linguagem poética, conforme declara a professora Fernanda Teixeira de Medeiros:

Se a poesia marginal criava um espaço *fora* (à margem) da literatura *dentro* da própria literatura, ela já operava com as regras do poético que prevêm invenção e fingimento, estranhamento e criação. Afinal, a linguagem da poesia deve ser, por excelência, marginal (MEDEIROS, 1998, p. 61).

A coloquialidade da linguagem de Antunes funciona como forma de aproximação com os fatos da realidade, assim como na poesia marginal. “O flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada” (HOLLANDA apud MEDEIROS, 1998, p. 57). Alguns poemas de Antunes dialogam com esses *flashes* cotidianos, contudo há sempre um coloquialismo orquestrado por um cuidado artesanal com a linguagem, com um trabalho com a palavra que se assemelha a um Paulo Leminski de *Caprichos e relaxos*.

Senhoras e senhores

vão embora,
por favores.

A fera
não tolera
sofredores.

(ANTUNES, *N.D.A*, p. 165)

A arte performática também é um fator relevante na obra de Antunes, pois desde o início de seus trabalhos artísticos na década de 1980 a performance esteve presente; inicialmente participando da Banda Performática, em seguida, por sua participação na Banda Titãs e, posteriormente, de forma mais elaborada, em trabalhos individuais com o “poema-performance”.



Banda Performática (1982)³



Performance Nome (2001)

Esta prática foi muito difundida pelos poetas marginais conforme explica Wilberth Salgueiro, em *Forças & Formas*, ao caracterizar o clima de agitação que envolvia os artistas desta época.

Uma das palavras de ordem era agitação e, com esse espírito, a poesia passeou por ruas, praças, teatros, cinemas universidades. Fora dos gabinetes, sem marfim, atrelada à *vida louca vida* – apropriando-me do título de um poema de Bernardo Vilhena musicado por Lobão – e respirando o pó da estrada, apesar ou por causa mesmo das intempéries político-repressivas, a poesia fez o percurso, rápido, do poeta ao leitor, evitando elucubrações obstaculizadoras para o entendimento do discurso oral e, mais, gestual (SALGUEIRO, 2002, p. 87).

Nas performances, Arnaldo Antunes procura explorar as diferentes possibilidades vocais da palavra: a fala, o canto, o sussurro, o grito, o fluxo de sons e as interrupções. A combinação desses elementos na performance conta com a inserção de objetos, cartazes, blocos com letras ou palavras, além de estarem ambientados em cenários específicos que podem utilizar painéis de fundo e recursos

³ “No final da década de 70, o artista plástico José Roberto Aguilar cria a Banda Performática, um grupo musical performático formado por músicos, dançarinos, poetas, pintores e atores, do qual participa Arnaldo Antunes. Aguilar e a Banda Performática apresentam-se em diversos eventos no MAM (RJ), Pinacoteca do Estado (SP), Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo (SP), Galeria São Paulo (SP), Teatro da Fundação Getúlio Vargas (SP), Paulicéia Desvairada (SP), Parque Lage (RJ), no programa da TV Cultura, A Fábrica de Som, gravado ao vivo no Sesc Pompeia, entre outros”. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=6. Acesso em: 20 out. 2011.

eletrônicos de som e imagem. Nesses trabalhos, é comum a participação de outros artistas, principalmente na composição dos vídeos a serem projetados ao fundo, na criação do cenário, na manipulação dos equipamentos eletrônicos e, sobretudo, na ambientação sonora e musical das apresentações. Nomes como Edgard Scandurra, Walter Silveira, Walter Smetak, Chico Neves, Nuno Ramos e Guilherme Kastrup são comuns nas parcerias com Antunes para a criação e apresentação de performances.

O poeta, não apenas nos trabalhos performáticos como gênero artístico, mas também na poesia recitada (falada, cantada, berrada) em vídeo e áudio, procura evidenciar o caráter da presença corpórea e vocal. Ele retomou esses elementos com a participação em eventos que valorizam a inclusão da voz na poesia, e também por meio dos recursos eletrônicos que ampliam o acesso às categorias da performance, especialmente a imagem, a voz, e a ambientação sonora. Afinal, “na civilização televisual, quem fala aparece visualmente diante de todos. A escrita adere à fala e a fala se dá em presença, a fala é *performance*” (MORICONI, 2002, p. 137).

Por meio da performance, a “pedagogia da estranheza” se desdobra na obra de Arnaldo Antunes. O crítico André Gardel reúne diversos fatores desse comportamento. Ele considera performática a figuração da imagem pública de Antunes, devido ao seu envolvimento com diversos gêneros de arte e o contraste que retira deles. Reflexos da mescla dessas informações culturais “surge(m) nas roupas formais que usa, geralmente pretas, entre o *design* executivo e o quimono, no corte exótico do cabelo meio punk meio *clean*”⁴; e nos acessórios, como óculos, anéis e cordões. A dança é mais um fator importante na performance do estranhamento desenvolvida pelo poeta. Ela “nos remete à *biomecânica* [...], misturando movimentos de exatidão e esquematismos extremados, recuperando as cadências da produção do operário na indústria com um espírito despojado”⁵. O princípio da combinação ora contrastante, ora harmoniosa está presente também 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

⁴ Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?id_type=3. Acesso em: out. 2011.

⁵ Idem.

instrumentos convencionais”⁶. Gardel destaca, também, “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”⁷.

Conforme salienta Paul Zumthor, os *media* contribuem para “uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Devido ao trato cuidadoso com a voz e a exploração de diversos níveis que ela possibilita, fica evidente nas performances-poéticas de Antunes o papel insubstituível da voz humana. Apesar de o poeta utilizar diversos recursos tecnológicos para interferir na voz, as alterações consistem basicamente em controlar o tempo de emissão, promovendo interrupções programadas pelo poeta e multiplicar a voz, criando ecos. Não há o propósito de ter uma “voz fabricada” como resultado. O propósito parece ser justamente possibilitar interfaces entre o homem e a máquina, não a substituição das capacidades do primeiro pela segunda. Esta finalidade dos efeitos eletrônicos foi evidenciada por André Gardel ao analisar a vocalização de treze poemas, gravadas em CD, e publicadas como parte integrante do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*:

A voz corpórea esplende ora de um transe encantatório de sibila, ora ressoa da costura rapsódica de vocábulos sob domínio rítmicomelódico da respiração, do pulso e da pausa. O uso do *sampler* e da programação eletrônica permite ao telúrico da voz humana um desdobrar-se timbrístico no espaço, uma alteração multiplicada do mesmo. O resultado acústico-corpóreo-eletrônico desse efeito é o de uma câmara de ecos independentes, em que as variações da voz única do *performer* soam como as emissões das muitas bocas que protagonizam a linguagem dos sentidos e das sensações do corpo que as impulsiona (GARDEL, 2009, p. 227)

Em termos zumthorianos, a poesia de Antunes, com o auxílio dos suportes de transmissão, amplia as capacidades de sensibilidade corpórea provocadas pela leitura. Em suas performances o poeta externa a *vibração* provocada pela evocação das palavras. Paul Zumthor diz que o corpo é o “que sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão” (ZUMTHOR, 2007, p. 23). Notamos no comportamento de palco do poeta

⁶ Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?id_type=3. Acesso em: out. 2011.

⁷ Idem.

esta inquietação, que se faz da materialização da experiência, que o identifica como parte integrante e participativa da “realidade vivida”. “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

O caráter performático de Antunes revela a influência da *Tropicália*, não apenas no que se refere à musicalização da palavra poética, mas também no que tange a participação do corpo, da imagem e da voz na composição das obras e apresentações multisensoriais. Conforme André Gardel, estas posturas estéticas resultam em uma verdadeira “reeducação dos sentidos”, numa espécie de “pedagogia da estranheza”.

Isso se dá como uma continuação, em bases globalizadas atuais, da diversidade de interesses, discursos, interferências, culturas e ritmos introduzidos pela Tropicália (por si só, já uma deglutição *pop* de proposições modernistas) na música popular brasileira com 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, estética culta e de massas (GARDEL, 2009, p. 224).

Em *Força & Formas* (2002), Wilberth Salgueiro retoma Ana Cristina César, para reunir informações sobre o tropicalismo e a “generosa herança que a música largou ao teatro, ao cinema, às artes plásticas – e à poesia”:

Como atitude, o tropicalismo está presente em outras produções culturais da época, como a encenação de “O Rei da Vela”; de Oswald de Andrade, pelo Grupo Oficina; ou no filme “Terra em transe”, de Glauber Rocha; ou nas experiências de artes plásticas de Hélio Oiticica. O tropicalismo é a expressão de uma crise, uma opção estética que inclui um projeto de vida, em que o comportamento passa a ser elemento crítico, subvertendo a ordem mesma do cotidiano e marcando os traços que vão influenciar de maneira decisiva as tendências literárias marginais. O tropicalismo revaloriza a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento. Será inclusive por esse aspecto da crítica comportamental que Caetano Veloso e Gilberto Gil serão exilados pelo regime militar. As preocupações com o corpo, o erotismo, as drogas, a subversão de valores apareciam como demonstrações da insatisfação com um momento em que a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade (CÉSAR apud SALGUEIRO, 2002, p. 42).

Conforme explicação de Ana Cristina César, o comportamento é encarado como parte integrante das composições musicais na *tropicália*. A ele é atribuída a capacidade de subverter modelos e valores, influenciando e modificando também o

comportamento daqueles que apreciam o ambiente alegórico construído no palco e fora dele, pelo tropicalistas.

O crítico literário Ítalo Moriconi atribui à Tropicália a importância de trazer novos horizontes para a poesia brasileira a partir da década de 1970. Segundo ele a cultura pop e a MPB passaram a ser as principais fontes de poesia nesta fase, e a poesia estritamente literária, a “poesia de livro”, ficou em segundo plano. “Os grandes poetas brasileiros inspiradores de quem começava a escrever nos anos 70 eram Caetano e Chico e todos os demais divinos ícones de nosso panteão lírico-performático” (MORICONI, 2004, [s/p])⁸.

Outra importante influência presente na obra de Arnaldo Antunes é a *pop art* internacional, principalmente no que se refere à visualidade e excentricidade das formas. O termo *pop art* começou a ser utilizado pelo crítico de arte britânico Lawrence Alloway, no início da década de 1950. Porém, foi nos Estados Unidos que o movimento ganhou as proporções que hoje conhecemos. Os artistas tiveram como inspiração o *design*, arte comercial e técnica que utiliza recursos tecnológicos para criar ilustrações, etiquetas, embalagens, pôsteres e anúncios de TV. Por todas estas características ela anda ao lado do comércio que se amplia com os meios de comunicação eletrônicos. O filósofo, especialista em arte, Arthur Danto explica que o uso que a *pop art* faz da arte comercial não tem por fim evidenciar a obra como produto: “[...] o que fez da *pop art* uma arte elevada em vez de uma arte comercial estava apenas incidentalmente relacionado às qualidades estéticas que a tornaram bem sucedida como arte comercial” (DANTO, 2006, p. 102). O principal objetivo da *pop art* se firmava em agir como reação ao caráter de distanciamento da arte abstracionista que limitava seu destino à colecionadores e ao museu. “A geração de artistas que se seguiu (pops) buscou trazer a arte de volta para o contato com a realidade e com a vida” (DANTO, 2006, p. 114).

A *pop art* foi o último movimento vanguardista que possuía objetivos e características muito bem marcadas. A partir da década de 1970 o sentimento de falta de direção combina-se com o sentimento de total liberdade em relação às referências e ideologias, tal como acontece na literatura. Na arte contemporânea, diferentemente da arte modernista, não há slogans, logotipos e nenhum fundamento

⁸ Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acesso em 27/09/2011.

narrativo e linear que determine seus caminhos. A arte está lançada no tempo, presente, passado ou futuro.

Os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo (DANTO, 2006, p. 18).

A principal contribuição artística da década, diz Danto, “foi o surgimento da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidades estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos” (DANTO, 2006, p. 19). A apropriação de obras já consagradas do ambiente artístico ou de outras áreas passou a ser comum na arte a partir dos “anos 70”, inclusive na literatura. Esse recurso reforça o sentido de indeterminação temporal, ideológica e formal. Da *pop art*, Arnaldo Antunes herdou o propósito de recortar imagens do cotidiano, permitir a elas novos significados e incitar a importância do convívio e do contato com o mundo.



“Marmel” (ANTUNES, 2010, p. 187)



lê lê lê (capa do disco) (ANTUNES, 2009).

A visualidade dos poemas de Antunes é o fator posto em destaque também pelo poeta e ensaísta Claudio Daniel em seu artigo “Pensando a Poesia Brasileira em Cinco Atos”⁹. Nesse texto, o poeta em estudo é posto lado a lado com poetas como João Bandeira, Lenora de Barros, André Vallias e Elson Fróes, devido ao apreço pela visualidade presente também nos trabalhos desses poetas.

Claudio Daniel diz que, na poesia de Antunes, destaca-se a presença de ícones da cultura de massa na mescla de linguagens do *out-door*, da música pop, do vídeo-clip e do slogan publicitário. Em relação à formatação dos livros impressos, é frequente o uso de “técnicas de diagramação, diferentes fontes, cores e corpos de letras, fotomontagens e desenhos infantis, combinados de acordo com o sentido temático e construtivo de cada composição” (DANIEL, 2007, [s/p]). Devido às novas configurações que a tecnologia permitiu às poéticas visuais, Claudio Daniel acredita que Augusto de Campos e Arnaldo Antunes “iniciaram um novo gênero que já não podemos chamar de poesia *visual*, mas *digital* ou *eletrônica*” (DANIEL, 2007, [s/p]). Há ainda em seu texto a previsão de que “dentro de uma ou duas décadas, as novas gerações possam unir o conhecimento dos livros com o manejo tecnológico, tendo condições ideais para desenvolverem poemas interativos, aprofundando as propostas das vanguardas históricas” (DANIEL, 2007, [s/p]). Esta generalização, contudo, exclui boa parte da obra de Antunes que não possui versão eletrônica, composta de poemas em formatos mais tradicionais, que preservam o lirismo, a discursividade e a musicalidade dos versos.

Considerando a interferência de várias vertentes da visualidade poética, o termo “poesia visual” será empregado, neste trabalho, com o intuito de reunir propriedades e influências; sem priorizar um movimento literário específico, congregando “todas as espécies de poéticas visuais, incluindo-se aí a concretista, no momento em que os movimentos artísticos parecem ter esgotado seu vigor e seu sentido” (MENEZES apud SALOMÃO, 2009, p. 26).

Vista dessa forma, a poesia visual ganhou ainda mais espaço a partir da década de 1980, devido à ampliação do acesso aos meios eletrônicos, à modernização destes

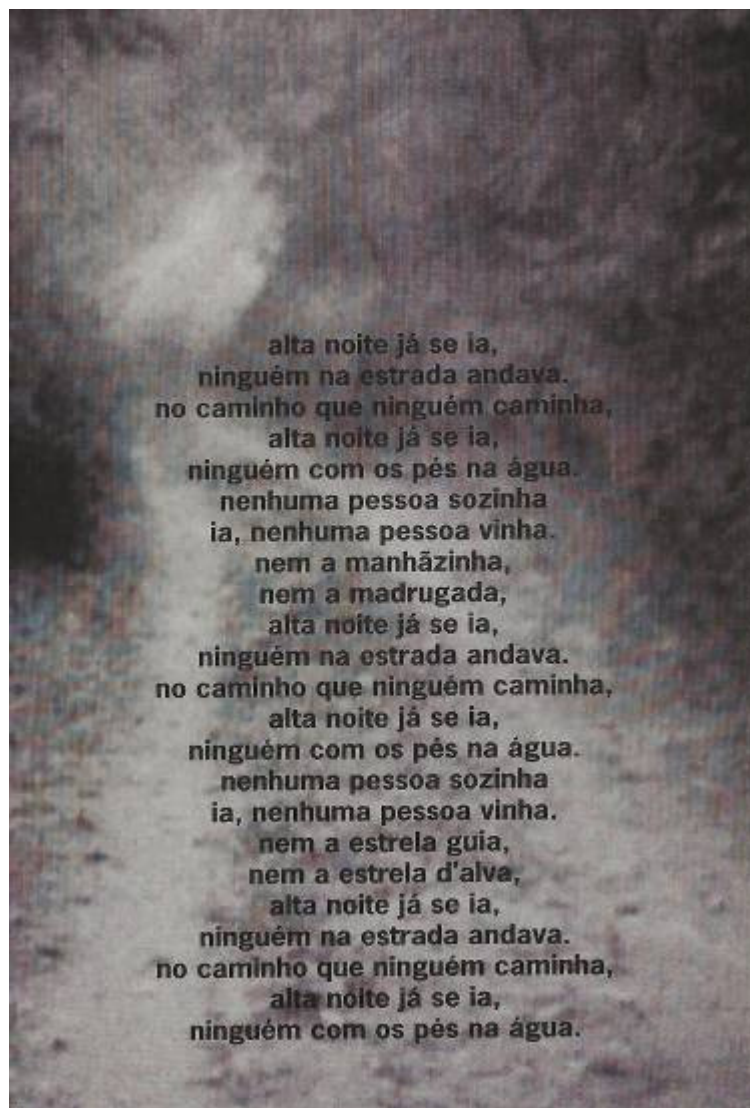
⁹ Disponível em: http://www.revistazunai.com/materias_especiais/claudio_daniel_pensando_a_poesiahtm
Acesso em 25 jun. 2011.

recursos, e aos diálogos entre gêneros de arte. Como vimos, consolidam-se as influências do tropicalismo, concretismo e cultura *pop*. Na mesma década, esta realidade múltipla já não causava choque e passava a ser assimilada pela cultura institucional e mercadológica. A colaboração entre o universo pop e o registro possibilitou o revigoramento da cultura canônica impulsionando a edição de livros, exposições de artes visuais, apreciação do cinema entre outros eventos culturais. “O mercado, a universidade, os museus absorveram o experimentalismo como peça do sistema e capítulo esclarecido das narrativas sobre cultura” (MORICONI, 2004, [s/p])¹⁰. O mercado literário passa a agrupar diversas vertentes em clima de coexistência e trânsitos entre formatos, linguagens, códigos e temas.

A tradição oferece agora vários caminhos e não há narrativas que determinem a ordem que deve ser seguida ao fazer uso das correntes passadas (DANTO, 2006, p. 15). Há espaço para linguagens mais preciosistas, para o lirismo, para o minimalismo, para o virtual, para a aproximação entre poesia e narrativa, entre outros estilos. Conforme declara Eucanaã Ferraz, “o verso livre convive com a metrificação; o soneto com o espaço concretista; o coloquial com o registro culto e elevado” (FERRAZ apud ANDRADE, 2008, [s/p]).

Alguns poetas como Arnaldo Antunes intrigam por reunir boa parte dessa diversidade em sua obra e até mesmo em um único livro. É o que acontece em *Nome* (1993), trabalho muito reconhecido devido ao caráter multimidiático e performático. Nesse livro, encontramos breves poemas formados por fragmentos de placas de sinalização e letreiros como “Não tem que”, e poemas que prezam o lirismo e a discursividade como “Alta noite”.

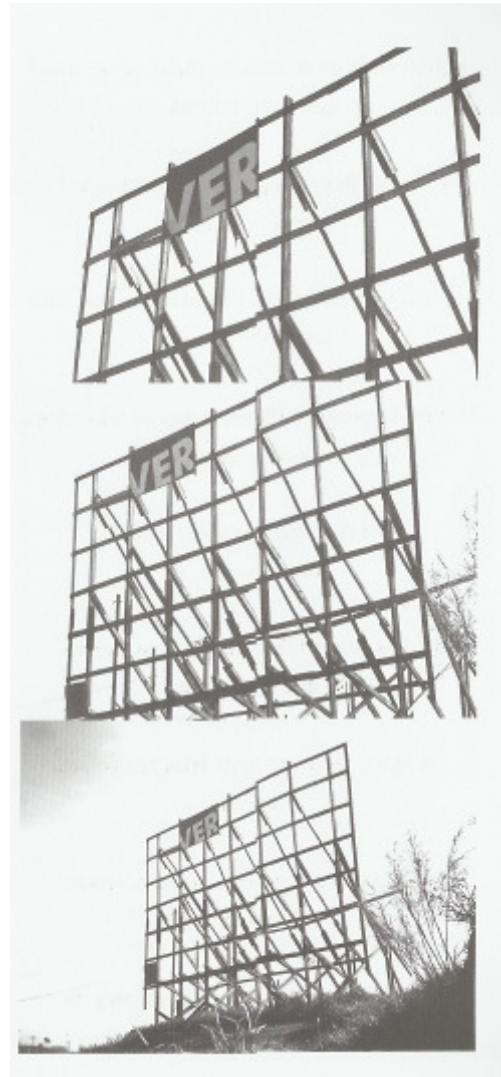
¹⁰ Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acesso em 27/09/2011.



“alta noite” (ANTUNES, 1993, [s/p])

Já no livro *N.D.A.* (2010) são frequentes os poemas longos, com uma linguagem que não deixa de ser coloquial, porém é mais elaborada, tornando-se base para o desenvolvimento de temas como a construção do pensamento, a passagem do tempo e o fazer poético. No mesmo livro há o contraste desses poemas longos com a brevidade dos letreros, ideogramas, fotografia, cartões postais, banners e imagens de instalações.

a vela ainda acesa
acordo e vejo
tremula a chama, o ar
quase sem fôlego
do cine do seu mini-
incêndio clama
pedindo sopro a quem
perdeu o sono
almeja se extinguir
mas não há como
se o ar que há circula
internamente
pra que a memória justa
emerja à mente
e aumente o mal sonhado
que presente
o rastro do passado
no presente



“a vela” (ANTUNES, 2010, p. 184)

“ver” (ANTUNES, 2010, p. 189)

O universo das artes visuais também se abre para um diálogo de tamanha proximidade entre os estilos, gêneros, tradições, formatos e materiais que as categorias se diluem em resultados muitas vezes “inomináveis”. Não há narrativa – de causa e efeito – que fundamente determinada vertente estética, caracterizando a formação de manifestos. Tudo acontece “ao mesmo tempo agora”, entre espaços com delimitações cada vez mais estreitas, promovendo interação entre os diversos círculos.

Na obra poética de Antunes, a alternância entre alto nível de abstração e a materialidade gritante da língua demonstra a maturidade do poeta em seu envolvimento com a palavra poética. Podemos reunir em uma frase de Arnaldo Antunes o clima de liberdade de estilos com o qual convive a poesia contemporânea: “O novo tem que conviver e não substituir” (ANTUNES, 1999, [s/p])¹¹.

Em clima de autenticidade que reúne diversos meios e estilos, a palavra poética de Arnaldo Antunes parece despretensiosa, ecoa ingênua, como se fosse dita pela primeira vez, permitindo re-leitura de palavras e imagens de nossa vivência. Muitos poemas funcionam como recorte do cotidiano, cuja similaridade provoca a busca por novos significados, pois o sentido corriqueiro não faria sentido, graças ao distanciamento que os suportes trazem. Por permitir novas formas de ver, ler e ouvir, criando corporeidade, a poesia de Arnaldo Antunes agrega em si a busca por novas orientações e aproximações com o mundo.

Essa ideia de poesia, como forma de renovação da língua em meio ao desgaste das palavras no cotidiano, passará a indicar os caminhos para as análises do corpus poético selecionado para este trabalho. No próximo capítulo, percorreremos o pensamento de Vilém Flusser, no que se refere a nossa relação com a linguagem, com o mundo e com as imagens. O filósofo entende a poesia como “o lugar onde a língua suga potencialidade, para produzir realidade” (FLUSSER, 1963, p. 162). Essa visão de poesia pode ser inspiradora em meio ao sentimento anestésico que ronda a escrita e a leitura em nosso tempo.

¹¹ Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=4&id=36. Acesso em: 20 out. 2011.

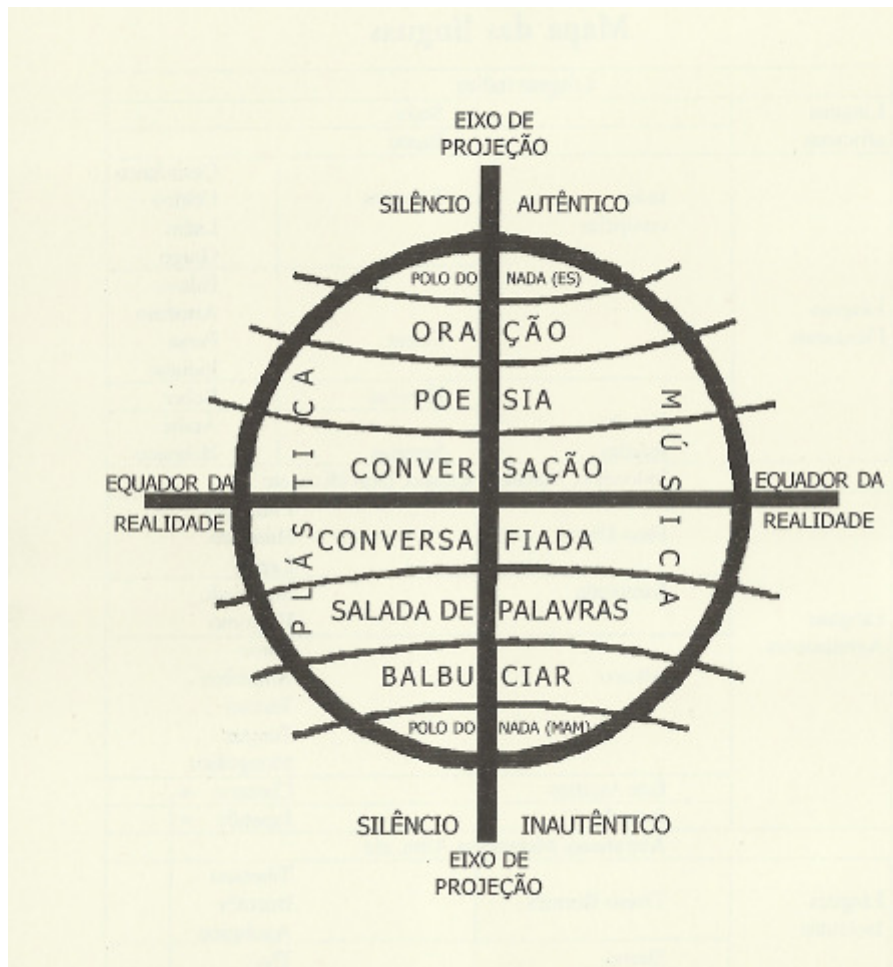
3. A LINGUAGEM POÉTICA COMO CRIADORA DE LÍNGUA E REALIDADE

A poesia sempre foi uma espécie de redoma para a linguagem. O lugar de isolamento. Refúgio que oferece ao poeta o distanciamento da conversação diária e lhe garante o poder de criar língua e evitar a entropia (perda de sentido), garantindo que o improvável aconteça na língua.

Martin Heidegger, pensador influente na formação filosófica de Vilém Flusser, atribui à poesia o poder de salvar “a linguagem da miséria e desinteresse de seu uso público e habitual” (PESSOA, 2002, p. 171-172). O papel do poeta é garantir o teor informativo da linguagem, pois o falatório do cotidiano diminui a amplitude semântica das palavras, que passam a dizer sempre o mesmo – praticando repetição que não diz nada, que não orienta. “O projeto poético provém do nada, à medida que nunca aceita a sua oferta a partir do habitual e do que até então havia” (HEIDEGGER, 1977, p. 61).

A poesia cuida da linguagem porque o seu discurso, ao contrário de apenas repetir o que todos falam, busca dizer o que diz desde o indizível do que é dito. O poeta é guardião da linguagem, a sua guarda consiste em cuidar do que os entes são restituindo origem à realidade do que é dito (PESSOA, 2002, p. 172)

Por concordar com as concepções de Heidegger e por desejar desenvolvê-las, promovendo uma maior aproximação com a linguagem e poesia, Flusser desenvolve um gráfico, uma espécie de mapa que organiza as várias fases da linguagem em relação à realidade.



“gráfico língua e realidade” (FLUSSER, 2007, p. 222) ¹²

No gráfico, o polo sul representa a transição a partir da língua para a irrealidade; o equador representa aquilo que normalmente chamamos de *conversa*. Este é o centro do movimento da língua, é o estágio intermediário entre as duas irrealidades, é o lugar da troca e da criação de informações. “O clima do hemisfério sul é o clima da inautenticidade (não participação humana) que progride em direção do polo” (FLUSSER, 1963, p. 144). Nesse hemisfério temos representados o surgimento da linguagem e seu exercício inicial, para no outro hemisfério termos o amadurecimento do intelecto, a linguagem como produção humana. O clima do hemisfério norte, então, demonstra um nível

¹² Flusser não pretende estabelecer uma comprovação do surgimento e desenvolvimento da língua. Ele sugere um caminho, sem a pretensão de impor uma verdade comprovada. A esse respeito o filósofo informa ao leitor, a página 147 de *Língua e realidade*: “Peço ao leitor não considerar o gráfico como tentativa de ilustrar o progresso do argumento deste capítulo. [...] Se, além disso, conseguir provocar novas associações na mente do leitor, terá mais que preenchido seu objetivo”.

mais elevado de consciência e uso da linguagem, é o clima da autenticidade que progride em direção ao polo (FLUSSER, 1963, p. 144-145). Tal progressão se dá a partir do extremo sul, do “silêncio inautêntico”, do nada inicial:

Se quisermos vislumbrar o mundo nebuloso e difuso dessa conversação incipiente [...] devemos imaginar uma atmosfera do irreal, do sonho, da inconsciência idiótica e do terror da loucura. Pensamentos nebulosos vagavam pelo nada, à procura de um intelecto para articulá-los; intelectos em formação vagavam pelo nada terrificante à procura de pensamentos, a fim de apreender e compreender o terror e destruí-lo. Nesse clima irreal o tecido da língua se formava (FLUSSER, 1963, p. 213).

Sua análise aproxima os polos do gráfico, pois Flusser acredita no movimento circular da linguagem, que começa com o balbuciar e se amplia a níveis tão elevados que fogem ao domínio do intelecto: “Se encararmos a língua como um processo de realização, devemos vislumbrá-la como algo que se condensa, gradativamente, a partir do calar-se animalesco, para evaporar-se de novo, dentro do calar-se supra-intelectual” (FLUSSER, 1963, p. 145).

Quando se leva em consideração que, na filosofia de Flusser, o intelecto é constituído pela linguagem, encontra-se também com os limites do intelecto humano, que se perde em suas próprias criações. Esta perspectiva se estende à produção filosófica, artística, e tecnológica. Os avanços ocorreram em direção oposta às coisas da realidade, criamos um mundo de códigos e objetos cada vez mais complexos e distantes dos fatos brutos, tais como aparecem para os indivíduos. A mistura de abstração, alienação, segmentação do conhecimento e mercados consumidores, entre outros fatores, resultou em uma artificialidade absurda, de tamanha amplitude, que já não podemos alcançá-la.

Inicialmente, expõe-se o encontro dos polos. No extremo abaixo da linha “equador da realidade” temos o polo do nada “inicial” e no extremo de cima, o polo do nada “final”. “Trata-se de dois silêncios diferentes, embora ambos signifiquem *nada*. É, de um lado, o silêncio do ainda não articulado, o calar-se do animal e do cretino, e, do outro lado, o silêncio do (já não mais) articulável (FLUSSER, 1963, p. 144, grifo nosso).

[...] devemos dizer que a língua, como um todo, é um processo de realização que tende a superar-se a si mesmo. A língua, essa realização do potencial, expande-se em direção do supra-real e deixa de ser língua neste avanço. O calar-se amorfo da potencialidade, do qual a língua surge, cede lugar ao calar-se superconcentrado da indiscursabilidade, dentro do qual a língua se perde (FLUSSER, 1963, p. 144).

Partindo do eixo “Equador da realidade”, as camadas *conversação* e *conversa fiada* são desenvolvidas. Ambas consistem em redes de cruzamento de informação, formadas por intelectos que “irradiam e absorvem frases”; “frases que se cruzam em intelectos”. Na *conversação*, esse processo de criação de informação é autêntico, pois a partir da absorção de frases há irradiação de informações novas e o cruzamento entre elas ocorre. Trata-se da camada na qual os intelectos são formados pelo contato com o outro. Nesse estágio, os intelectos estão abertos uns para os outros, acredita-se na síntese de conhecimentos visando o novo.

Os intelectos absorvem informações emitidas por outros, isto é, aprendem e compreendem, e emitem informações novas, isto é, articulam. Para falarmos existencialmente, os intelectos transformam as informações que lhes são *coisas* em informações que lhes serão instrumentos; neste trabalho produtivo deixam de ser determinados (bedingt), para tornarem-se livres (bezeugt) (FLUSSER, 1963, p. 152).

Da conversação é que parte o surto por informações novas em crescente escala; “a constante formação de novas frases, isto é, o constante reagrupamento de palavras de acordo com as regras de diversas línguas em formações novas, [...] faz com que o território da conversação cresça constantemente” (FLUSSER, 1963, p. 148).

Flusser afirma que o progresso da ciência é forma mais evidente do teor produtivo que a conversação possui, pois o aspecto conversação da atividade científica torna-se evidente em todos os seus ramos, à medida que esse tipo de conversação progride. A ciência é uma forma especialmente desenvolvida e concentrada de conversação. Nela são formuladas frases com o propósito consciente de descobrir novas informações, isto é, são feitas tentativas conscientes de estabelecer novas relações entre os elementos da língua, em conformidade com as regras. A conversação é o estágio ideal para a

consolidação do pensamento progressista moderno, pois alimenta a crença em uma continuidade ininterrupta, capaz de alcançar melhores estágios, sempre. O nível da conversação, no entanto, é sempre mediano, por estar no centro do “Equador da realidade”. Está no ambiente semi-amorfo do falatório diário. Nesse estágio, o intelecto ainda não alcançou sua realização plena: “A conversação no sentido restrito, tal qual aparece no gráfico, é uma forma subalterna de realização do intelecto. Mesmo assim, é uma realização por muitos jamais alcançada” (FLUSSER, 1963, p. 153), anterior ao estágio autêntico da *conversação* é a camada da *conversa fiada*.

Flusser faz referência ao conceito de *Gerede* de Heidegger, cuja tradução em português seria *falatório*. O filósofo tcheco considera a expressão em língua portuguesa *conversa fiada* mais apropriada à sua análise do que a palavra alemã *Gerede*, porque acredita que a camada da *conversa* tomou as frases da camada da *conversação* “fiadas”.

Frases formuladas por intelectos participando da conversação são apanhadas por pseudo-intelectos participando da conversa, sem jamais serem inteiramente apreendidos e compreendidos. Digo pseudo-intelectos porque nesta camada um verdadeiro intelecto não chega a realizar-se. São fantoches, imitações de intelectos, intelectos embrionários, algo quase real, porém ainda abaixo do equador da realidade. [...] São produtos da decadência das redes da conversação. São os espectros quase reais da autêntica conversação, são conversações frustradas (FLUSSER, 1963, p. 154).

O importante ao analisar essa fase é ressaltar o nível de inconsciência que rege a camada da *conversa fiada*, pois “os intelectos (se é que já podem ser assim chamados) não absorvem as informações que sobre eles se precipitam; nada apreendendo e compreendendo. Simplesmente refletem essas informações mecanicamente [...]” (FLUSSER, 1963, p. 154). Tais informações tomadas sem propriedade transitam de pseudo-intelecto para pseudo-intelecto, desenvolvendo uma espécie de segregação, pois a movimentação, supostamente competente, produz movimentos internos e circulares dentro da mesma camada, impedindo que esses pseudo-intelectos desenvolvam

informação autêntica, próxima da realidade. O estágio da *conversa fiada* é o ambiente do falatório inautêntico, uma cópia superficial da *conversação*¹³.

[...] os intelectos realizados em conversação projetam-se da camada da conversa ou tendem a decair nela. À medida que são realizados, participam da conversação, isto é, apreendem, compreendem e articulam. À medida que ainda não são realizados, ou à medida que não conseguem mais realizar-se, deixam de apreender e compreender; refletem surdamente frases, participam da conversa. À medida, portanto, que são realizados, são livres, e à medida que ainda ou já não são realizados, são determinados. O intelecto, sendo um processo, só é real na medida em que participa da conversação, e a conversa é somente o último estágio irreal, logo fictício, na realização do intelecto (FLUSSER, 1963, p. 155-156).

Apesar de reconhecer o teor criativo da conversação, Flusser afirma a necessidade de avançar os estágios da língua, pois a conversação é nível mediano e limitado em relação à realidade. Na conversação há sempre o risco de cair nas redes da conversa fiada. Ao avançar no gráfico, acima da conversação, já em zonas próprias de intelectos realizados, surge a *poesia* como força criadora capaz de evitar um destino tautológico para a linguagem.

A poesia, na interpretação flusseriana, é um estágio no qual o intelecto se distancia da conversação diária para arrancar novos sentidos das profundezas do inarticulado e criar língua. “A poesia é o lugar onde a língua suga potencialidade, para produzir realidade” (FLUSSER, 1963, p. 162).

O poeta, distanciando-se dos sentidos desgastados das estruturas presentes na conversa fiada e na conversação, promove alterações de sentido, graças às mudanças de regras gramaticais e devido ao isolamento profundo no universo da linguagem. Na poesia a língua se renova constantemente, pois regras gramaticais são “distorcidas”, novas estruturas ficam subentendidas na composição dos elementos na poesia, criam-se novos conceitos com as alterações da forma. Assim, a atividade poética é dupla: impõe novas regras e novas palavras (conceito). Seus pensamentos (frases) são novos e as regras também (gramática nova) (FLUSSER, 1963, p. 164).

¹³ Flusser lembra Wittgenstein e o terror que o filósofo alemão sentia em relação ao estágio tautológico da linguagem. Wittgenstein não visualiza as camadas superiores da língua, para ele a língua se resume em falatório, em repetição inautêntica – *tautologia* (FLUSSER, 1963, 158).

Com as mudanças e criação de regras, a liberdade de criação torna-se mais ampla, pois as estruturas que surgem possibilitam novas composições de elementos e aumentam o território da livre escolha.

Poesia, na concepção de Flusser, vai além de um gênero literário. Ele afirma que poesia é “tudo aquilo que traz originalidade, isto é, pensamentos novos, para dentro da conversação, portanto é aquilo que chamamos de poesia “sensu stricto”, é filosofia produtiva e é a fase hipotética da ciência” (FLUSSER, 1963, p. 168). A filosofia estaria muito mais próxima da poesia do que da ciência, pois o filósofo também busca o recolhimento, o distanciamento da conversação para criar novos conceitos. Para essa finalidade, a filosofia também promove alterações de regras, revisita linhas de pensamento até então seguidas e concebe mudanças, novos conceitos. Seguindo essas concepções, Flusser mantém-se na busca por uma filosofia-poética, uma filosofia que se inquieta com os limites da linguagem, com o risco da entropia, e busca manter viva a língua, propondo movimentos de síntese em busca de novos significados.

A linguagem compõe o intelecto e partindo desta formação, o intelecto por meio da poesia pode tornar-se criador de língua, pois promove o avanço dos estágios da linguagem. Desta forma, o intelecto enriquecido o bastante graças à participação autêntica na conversação, pode dar um passo mais elevado em direção ao inarticulado, em direção ao mundo. A poesia seria, então, esse nível que está no limiar. Que permite compreensão por estar numa zona próxima à conversação, mas que avança em direção ao “não dito”, promovendo o novo, formando frases (versos) de impacto, tamanho espanto causado pela aproximação com o que é denso e profundo – indizível.

O filósofo compreende as transformações da linguagem poética em quatro estágios. No *primeiro* estágio há um clima de recolhimento. “O intelecto não está mais junto com outros intelectos, mas isolado sobre si mesmo”. No *segundo* há uma concentração da língua. “Sua estrutura torna-se mais densa, surgem novas ligações entre as partes, surgem novas regras” (FLUSSER,

1963, p. 161). O *terceiro* aponta para o teor impermeável da língua, para a dificuldade de análise por parte do intelecto. Nesse ponto, as palavras já não são decodificadas com tanta facilidade e precisão, é justamente esta dificuldade que preserva sua autenticidade. “Toda tentativa de analisar a língua neste estágio a afrouxa e destrói-lhe a qualidade de impermeabilização, isto é, a qualidade poética”. O *quarto* estágio, a habilidade do poeta em relação à língua, a conversação superada: “a língua está à mão, tornou-se instrumento” (FLUSSER, 1963, p. 160-161).

O poeta, tendo domínio da linguagem a ponto de utilizá-la como instrumento, encontra-se em ambiente elevado, como quem observa a conversação e seus conceitos, aproxima-se do indizível e dele trás o espanto para a poesia. O poeta consegue romper com a previsibilidade da língua e suas regras gramaticais e semânticas. Com isso, a poesia cria língua, porque cria novos significados. A poesia mantém a língua viva, pois ao dizer originariamente o que diz, como se fosse a primeira vez, mais que versar sobre a realidade, desvela o abismo no qual essa realidade se sustenta.

A poesia mostra a estranheza própria da linguagem, o nada original no qual se funda a sua possibilidade discursiva. Em tudo o que ela diz, a poesia sempre mostra como a linguagem é abismal, medonha, fascinante, maravilhosa – como ela é indizível... Na poesia, a linguagem é falante por instaurar o indizível e, assim, promover a experiência de seu próprio mistério (PESSOA, 2002, p. 172).

A “missão” dos poetas é dupla, pois ao mesmo tempo em que são os nossos bandeirantes em busca dos mistérios do inarticulado, o poeta precisa dosar o nível de recolhimento. É por estar distante do falatório e se aproximar do indizível que a poesia é capaz de produzir sentidos improváveis e por isso criar in-formação (dar forma). Flusser, no entanto, afirma que esse “lugar” propício para a criação é também o limite para o intelecto, pois a linguagem poética aproxima-se do nada de tal maneira que pode perder-se, romper com todas as regras da língua e decair em situação semelhante à *salada de palavras*, zona inautêntica do hemisfério sul na qual as palavras encontram-se muito distantes da realidade, são sem sentido – entrópicas.

Nesse estágio, as linhas que ligavam os pensamentos, promovendo troca de informações e síntese, se rompem, e o intelecto (formado pela linguagem na coletividade) se dissolve. “No lugar da rede da conversação, onde antes estava o nó, abre-se, de repente, o abismo do nada, dentro do qual flutuam destroços de frases, uma realidade aniquilada, a salada de palavras” (FLUSSER, 1963, p. 214). O distanciamento em relação ao mundo, à realidade, é tamanho que toda a liberdade linguística torna-se estéril, não produz novos sentidos, as frases encontram-se soltas, sem propósito: “As regras juntam-se e separam-se sem nenhuma regra aparente. [...] Os restos despedaçados do intelecto, vagando e divagando por sobre o nada, dissolvem-se progressivamente nele” (FLUSSER, 1963, p. 167). Na *salada de palavras*, os intelectos estão perdidos; em vez de partirem do nada, criando formas de organizar o inarticulado, caminham para o efeito nulo de uma liberdade caótica, marcada pela impossibilidade de escolhas coerentes. As escolhas são feitas no escuro, não há direção nem sentido. Estão soltas na abstração.

A camada que está acima da *poesia* é denominada por Flusser como *oração*. Trata-se do estágio mais distante em relação à conversação (camada mais próxima da língua usual), do ambiente inundado pelo indizível, pelo inarticulado. A *oração* é o último vestígio de língua antes do silêncio absoluto do nada.

Flusser entende que esse contato com o indizível ocorre de duas formas: “a *peroração*, que ocorre mediante o simbolismo matemático e lógico: e a *adoração*, que inclui todas as outras abordagens do intelecto ao indizível e tem, geralmente, a forma de reza” (BATLICKOVA, 2010, p. 79). Na *peroração*, os elementos linguísticos são aos poucos substituídos por elementos matemáticos, ainda mais abstratos que as letras, formando espécies de “metalínguas”, cujo funcionamento nada tem a ver com a leitura linear da língua. Os elementos desses códigos matemáticos não permitem interpretação, eles só permitem o cálculo.

O filósofo procura explicar a insustentabilidade da lógica-matemática aplicada à linguagem e à construção de pensamento, pois esses elementos, algarismos,

são insuficientes para representar as coisas do mundo, são códigos de efeito nulo, incapazes de organizar os elementos da realidade. Devido ao alto nível de abstração desses códigos e dos conceitos que os sustentam, nenhuma espécie de “metalíngua” formada por códigos matemáticos nos servem como forma de orientação. A linguagem não pode ser traduzida para códigos matemáticos, pois os algarismos não seriam capazes de produzir sentido tal como as palavras.

[...] A análise matemática é a tentativa de estabelecer conscientemente diversas camadas linguísticas, “metalíngua”, sejam progressivamente mais formais dessas camadas, a do cálculo lógico, da lógica algébrica, da lógica simbólica (ou qualquer que seja a expressão usada por seus construtores), seria puramente formal, abrangeria toda a língua e significaria *nada* (FLUSSER, 1963, p. 169-170).

Escrever como quem calcula também é algo condenado por Flusser, pois anular as regras que orquestram a linguagem desta forma seria destituí-la de autenticidade, seria empobrecer e condenar a linguagem ao efeito mecânico, ao efeito nulo, à entropia. E se considerarmos a abrangência da teoria flusseriana, compreenderemos que este seria a diluição do intelecto, que é formado pela língua e determinado por sua estrutura. “Tudo se repete eternamente sempre com as mesmas variações. Todas as frases são reversíveis, todas são reformuláveis mais simples ou mais complicadamente. O aparente processo reside em uma reformulação do eternamente idêntico: do nada” (FLUSSER, 1963, p. 176). No estágio dominado pela lógica-matemática o intelecto não se põe em ambiente de conversação, não promove síntese de informações recebidas em informações novas, não há renovação, e o intelecto dissolve as informações reduzindo-as à *algarismos*, promovendo repetições constantes.

O aumento da utilização de códigos matemáticos viria a causar a uniformização dos intelectos, já que o teor interpretativo desses códigos inexistente. A tendência de um intelecto regido pela lógica-matemática é absorver a conversação, sem contribuir com nada, apenas traduzindo-a para os novos códigos. Nesse clima de aniquilação da interpretação, temos a mudança da *conversação* para a *oração*, de forma abrupta, sem que se passe antes pelo estágio da *poesia*. “O

método lógico-matemático ultrapassa a poesia sem nada apreender e compreender dela. Compenetrado como está do aspecto formal e estrutural da língua, o intelecto lógico é incapaz de descobrir-lhe o aspecto poético” (FLUSSER, 1963, p. 177). Perde-se a capacidade de criação e de organização do caos, possibilitada apenas pela linguagem poética que promove a aproximação da realidade com o inarticulado, por meio do espanto. Sem a poesia, chega-se novamente ao silêncio, ao nada, que após todos os estágios resulta do excesso da crença na razão como cálculo devidamente dominado. O intelecto já não controla seus próprios avanços.

Outra forma de comunicação desenvolvida na camada da *oração* é a *adoração*. “Parte da situação poética, mas, ao invés de descer dela para a planície da conversação, pretende continuar a subida até os picos da oração, na esperança de alcançar uma clareza nova” (FLUSSER, 1963, p. 178). Chega-se, no entanto, ao nível mítico da linguagem, nesse estágio abandonou-se de tal forma a estrutura da língua em conversação que ela é de todo incompreensível. “Naturalmente, essa explicação resulta na dissolução da língua e do intelecto. A separação entre intelecto e língua, entre o aspecto subjetivo e objetivo da realidade, portanto, quebra a realidade. O intelecto supera a língua e dissolve-se. O resto é silêncio” (FLUSSER, 1963, p. 179).

Na camada da oração, a língua se distancia de tal forma de seu valor comunicativo (conversação) que as palavras estão separadas umas das outras, não fazem sentido. “Vistas a partir da conversação, as regiões além da poesia simplesmente não existem, são irreais por não serem conversáveis” (FLUSSER, 1963, p. 179). Nesse ponto, a língua como *reza* (tamanho a abstração) se assemelha a camada do *balbuciar*, “é a zona dos símbolos que nada simbolizam, a zona das palavras sem significado” (FLUSSER, 1963, p. 184), quando partindo do *nada* inicial dos dados brutos começavam a ser traduzidos em linguagem oral, as palavras surgiam ainda sem conexão, na tentativa de fazer referência às coisas do mundo. Na *reza*, no entanto, já se percorreu todas as camadas da língua, passou-se pela troca criativa da conversação, do recolher-se criador de poesia, e continuou-se avançando na complexidade em busca do indizível. A falta de sentido das palavras

desconexas na camada da oração “adoração” aqui é resultado do excesso de abstração alcançado. Na tentativa de encontrar-se com o *nada*, com o mistério do que ainda não foi articulado, perde-se no caos do indizível, chega-se no limite da linguagem, e novamente ao *nada*.

O *nada*, na filosofia de Flusser, parece herdar concepções do conceito de *nada* heideggeriano. Para ambos os pensadores, o contato com o nada se dá pelo espanto e angústia diante do que ainda não foi articulado; portanto, tem valor originário. “Somente à base da originária revelação do nada pode o ser-aí¹⁴ do homem chegar ao ente e nele entrar. Na medida em que o ser-aí se refere, de acordo com sua essência, ao ente que ele próprio é, procede já sempre, como tal ser-aí, do nada revelado”¹⁵.

Heidegger explica que o nada está em meio ao clima da angústia daquilo que não pode ser definido. “O caráter de indeterminação daquilo diante de e por que nos angustiamos, contudo, não é apenas uma simples falta de determinação, mas a essencial impossibilidade de determinação” (HEIDEGGER, 1943, p. 9). Trata-se da angústia diante das coisas do mundo quando conseguimos perceber o clima instigante e suspenso que envolve a aparência das coisas.

Seguindo esse raciocínio é possível compreender que as coisas do mundo vistas em sua superficialidade, tal como ocorre nas cidades contemporâneas e nas informações transmitidas por diversos meios de comunicação podem inibir uma recepção mais aprofundada, que vise abranger o dado apresentado em meio às inter-relações possíveis e seus sentidos originários. “Distintos destes discursos do falatório público, a poesia busca sempre falar considerando a origem do que é dito. Ao contrário de apenas reproduzir o que todos dizem, o discurso poético cuida de dizer o que diz como se fosse a primeira vez” (PESSOA, 2002, p. 170).

¹⁴ O “ser-aí” heideggeriano, grosso modo, refere-se ao ente em sua forma bruta de aparecer, desprovido de conceitos anteriores. É o princípio da fenomenologia de Heidegger.

¹⁵ HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6602418/Que-e-Metafisica>. Acesso em 21 dez. 2011.

O *nada* de Heidegger não é negação do ente ou a afirmação da não existência, mas sim a referência ao que não pode ser definido:

A angústia nos corta a palavra. Pelo fato de o ente em sua totalidade fugir, e assim, justamente, nos acossa o nada, em sua presença, emudece qualquer dicção do “é”. O fato de nós procurarmos muitas vezes, na estranheza da angústia, romper o vazio silêncio com palavras sem nexos é apenas o testemunho da presença do nada. Que a angústia revela o nada é confirmado imediatamente pelo próprio homem quando a angústia se afastou. Na posse da claridade do olhar, a lembrança recente nos leva a dizer: Diante de que e por que nós nos angustiávamos era “propriamente” – nada (HEIDEGGER, 1943, p. 9)

Flusser aplica essas concepções ao uso da linguagem. “O *nada*, longe de ser um conceito vazio e negativo, torna-se um superposto sinônimo do *indizível*” (FLUSSER, 1963, p. 142). Assim como existe um nada originário para todas as coisas, existe também um nada originário em relação à linguagem. Retornando ao gráfico identificamos o *nada* “inicial”, referindo-se à fase que antecede a linguagem, quando não havia mediação linguística entre o homem e o mundo. No topo do hemisfério norte há o “nada final”, referindo-se ao ponto máximo alcançado com todo o desenvolvimento da linguagem e seus níveis de abstração e distanciamento do mundo real. O processo de realização da língua supera a si mesma, cai-se na indiscursabilidade, no silêncio.

O filósofo aplica à sua análise dos estágios lingüísticos os princípios da segunda lei da termodinâmica, que prevê a entropia para toda matéria. Esse caminho é traçado no gráfico, no sentido crescente sul – norte, partindo do *silêncio inautêntico*, passa pelos ruídos sem forma do *balbuciar*, pelas palavras desconexas da *salada de palavras*, e chega à repetição inautêntica da *conversa fiada*. No hemisfério que representa a linguagem em uso consciente e criativo pelo homem, a conversação é a primeira camada. Nesse estágio o acúmulo de informações amplia progressivamente a capacidade da língua; no entanto, nesta camada impõem-se as limitações das regras e conceitos fixos. A partir daí, libertar-se das regras estruturais da gramática e das convenções lingüísticas significa também abstrair-se da realidade vivenciada, da realidade em conversação, para partir em direção à realidade encoberta e aos sentidos

originários que se renovam no *devir*¹⁶. A *poesia* em clima de suspensão cria novos significados para as palavras, novas regras de sintaxe e morfologia, desmembra e reorganiza os discursos criando o espanto, estranhamento e, portanto, in-formação.

O risco, segundo Flusser, está na continuidade desse caminho em direção ao indizível (ao nada), pois há o risco de perder-se, de produzir metalíngua incapaz de ser compreendida, é o caso da camada da *oração*. Este seria o último estágio dessa linha progressiva, a queda novamente no indizível.

Nesse sentido, Flusser evidencia o potencial de criação de língua existente na poesia tendo em vista a autenticidade que ela adquire nesse estágio, graças ao seu posicionamento intermediário entre a *conversação* diária e nebulosidade da *oração*. A língua na *poesia* consegue evitar a queda na entropia, seja por superar a redundância da *conversação*, seja por se preservar em relação ao *nada*. Na poesia temos um contato com o espanto do indizível (o nada), mas os níveis de abstração não são tão elevados quanto na *oração*. A linguagem poética garante entendimento suficiente para permitir novas significações para a realidade – orientação.

É sabido que Vilém Flusser teceu diversas críticas aos poetas concretos, impressas no livro *Língua e Realidade*, publicado em 1963. Na época, se conhecia apenas os poemas curtíssimos e tecnicamente diagramados dos integrantes do grupo *Noigrandes*. Na abrangência que temos hoje das obras de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar, algumas observações de Flusser perdem a força. Os próprios poetas, ao longo dos anos, abandonaram a perseguição estrutural, baseada na economia de palavras e no rigor geométrico na organização dos poemas.

¹⁶ A noção de *devir* é criada por Heráclito, conforme registro em *Fragments*. A idéia da constante mudança das coisas tem como principal referência a alegoria que envolve o homem e o rio, na qual o passar do tempo e a constante fluidez do rio impede que o homem e o rio sejam algo mais do que um constante vir a ser. “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”. A “harmonia entre os opostos” também é um elemento importante na ideia de devir de Heráclito, as transformações surgem a partir de uma luta constante entre forças contrárias (MOSE, 2011, p. 88-89).

Sobre a fase inicial dos concretistas, Flusser dizia que era uma poesia que excluía os valores musicais da língua (FLUSSER, 1963, p. 189), para valorizar seu aspecto plástico. Segundo o filósofo, a poesia concreta se afasta dos elementos conversacionais da língua (discursividade) para salientar os elementos pictóricos. “O que resta são composições estruturais de linhas, planos, corpos e cores” (FLUSSER, 1963, p. 202). A interpretação desses poemas teria que considerar seu caráter estrutural e “matemático” (FLUSSER, 1963, p. 203).

Conforme exposto no segundo capítulo, a poesia visual de Arnaldo Antunes não se resumiu em recriar os formatos concretistas, mas reuniu diversas outras influências em seus poemas. A valorização das imagens continua presente na poética de Antunes, porém, aspectos como versos mais elaborados, o movimento do vídeo, e a exploração performática da musicalidade das palavras, permitem que esses poemas tenham diferentes formas de análise e interpretação.

4. A POESIA VISUAL E A EXPERIÊNCIA IMEDIATA

4.1. Entre *As coisas* e as palavras

O livro *As coisas* é composto de poemas que parecem escritos de reconhecimento, como tentativa de registrar o contato inaugural e a tentativa de organizar os fatos. A simplicidade e objetividade são os principais recursos linguísticos utilizados pelo poeta. Tais recursos remetem ao estranhamento da própria linguagem na tentativa de organizar em linguagem os objetos e os acontecimentos. Desta forma, retornando aos significados iniciais e esquecidos, o poeta cria sentidos improváveis.

Os desenhos deste livro são de Rosa Moreau Antunes, filha de Arnaldo, que contava apenas três anos de idade na época da produção, em 1992. Feitos de caneta hidrocor preta, com aspectos típicos do traço de uma criança de 3 anos, os desenhos tentam ilustrar coisas do mundo. O texto que segue a imagem procura dar sequência a esse teor experimental que remete ao aprendizado: de um lado, como quem começa a lidar com as imagens – produzindo-as; e de outro, o poeta, que desenvolve uma escrita que procura organizar as impressões que o contato imediato com os fatos nos causa. Mais que um retorno ao contato imediato, o poeta simula o teor inaugural do uso da escrita para organizar as informações expostas aos nossos sentidos e ao nosso intelecto.

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 (ANTUNES, 2006, p. 323).

Com a escrita começa-se a lidar com sensações e informações organizando-as de forma sequencial e lógica. Por meio da grafia procura-se tornar a imagem legível. As palavras passam a auxiliar no reconhecimento das coisas do mundo, trazendo orientações complementares para a visão, com o intuito de

facilitar o entendimento do meio. Esse gesto de organizar os fatos em linha pode ser entendido, segundo Flusser, como o ato simbólico de “desfiar” as superfícies das imagens e alinhar essas partes para facilitar o entendimento. A escrita teria sido criada para evitar que o indivíduo substituísse sua experiência com o mundo pela experiência com as imagens. “Tratava-se de transcodificar o tempo circular (das imagens) em linear, traduzir cenas em processos. Surgia a consciência histórica, consciência dirigida contra as imagens” (FLUSSER, 2007, 140, grifos nossos).

Flusser diz que, a partir da escrita, a forma como o homem se relacionava com o mundo e com os acontecimentos mudou. “Aqueles que usam os textos para entender o mundo, aqueles que o ‘concebem’, dão significado ao mundo com uma estrutura linear” (Flusser, 2007, p. 141). A partir da escrita passamos a compor as noções de passado, presente e futuro. “Tudo aí procede de alguma coisa, o tempo transcorre irreversivelmente do passado para o futuro, cada instante perdido está perdido para sempre, e não há repetição” (FLUSSER, 2007, p. 141). Quando o tempo é configurado linearmente o homem passa a fazer projetos: “todo ato humano é único e o homem é responsável por ele” (FLUSSER, 2007, p. 142).

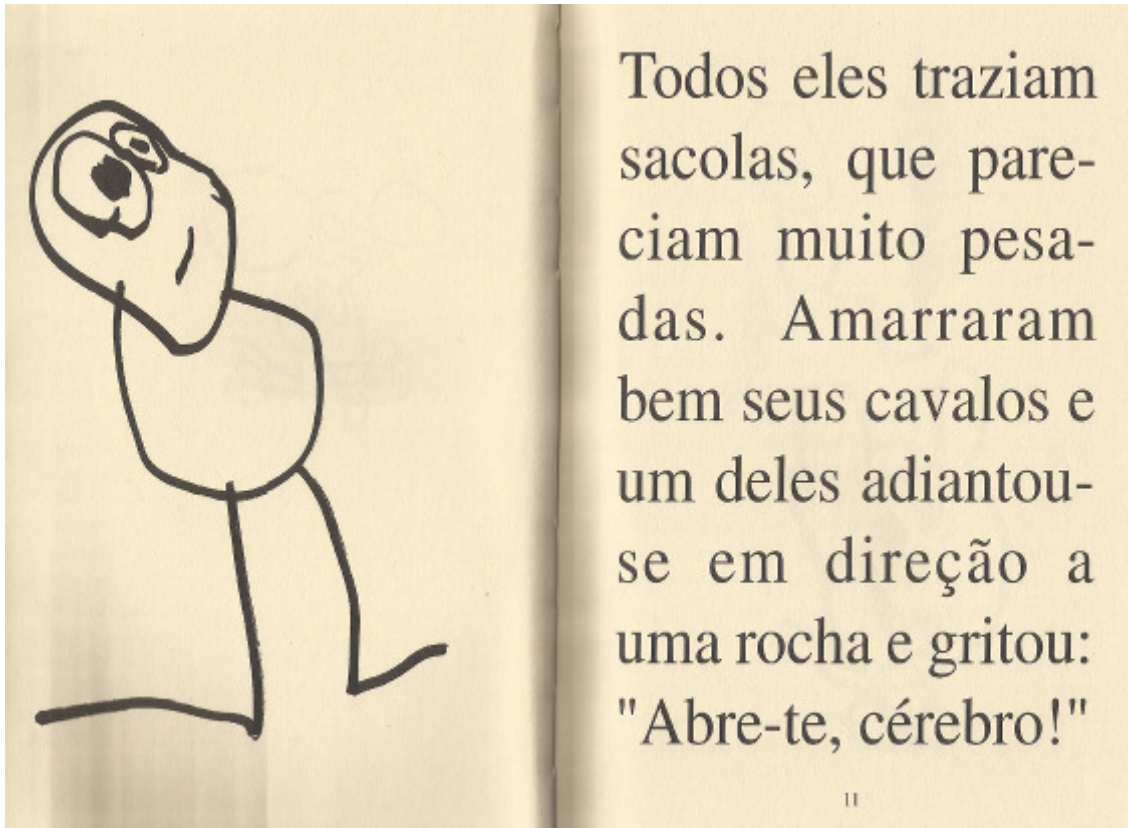
A simplicidade da linguagem que aparece em *As coisas* traz um eco primitivo, como uma reaproximação com a experiência direta. Tal recurso remete ao início de nossa experiência com a linguagem na passagem da pré-história para a história; que, de acordo com Flusser, se deu com a criação da escrita. Esta experiência inaugural se assemelha à experiência de uma criança quando começa a reconhecer o mundo por meio da linguagem; tentando organizar as deduções em sequência e explicar as relações entre as coisas.

No *As coisas*, essa ideia era fazer uma espécie de livro didático, de poesia em prosa, explicando coisas que todos sabem o que são, através de uma poética inspirada na maneira como criança se expressa, faz analogias imprevistas, com esse olhar muito virgem sobre o mundo. Um pouco remetendo àquela coisa do Oswald: ‘Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi’. É uma coisa que tem na minha poesia de uma maneira geral, mas que no *As coisas* se acentua – isso de revelar coisas que estão na cara, mas ninguém repara. Coisas que de tão óbvias parecem estranhas (ANTUNES, 2009, p. 354-355).

Nos poemas do livro, as conclusões são diretas, seguidas de afirmações breves, como quem “de estalo” compreende uma informação. Não há pretensão de definir por completo os elementos postos em questão, nos poemas. Nesse contato, identificamos o espanto e a inquietação do indivíduo diante do ainda não compreendido, representados pelos desenhos imprecisos. Conforme declaração de Arnaldo Antunes, sua intenção com os poemas foi levar a obviedade ao extremo, até o ponto em que ela cause estranheza (ANTUNES; CAMPOS, 1993, [s/p])¹⁷. Nos trabalhos apresentados em *As coisas*, as palavras surgem como símbolos de libertação, após “uma procura no fundo das aparências caóticas, uma estrutura graças a qual as aparências, caoticamente ‘complicadas’, possam ser explicadas” (FLUSSER, 1963, p. 22). Essa libertação compreende-se como o encontro de um sistema de referência – orientação em meio ao caos – não havendo a obrigatoriedade da exatidão de uma verdade estabelecida.

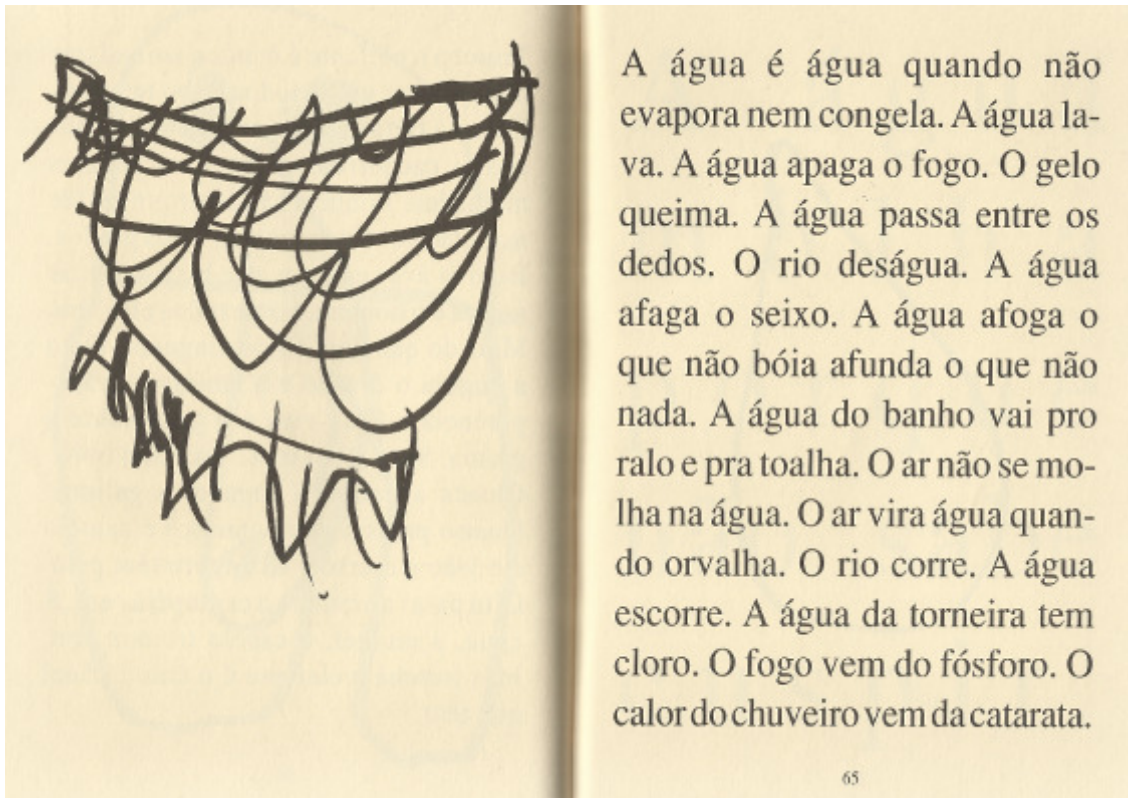
O poeta promove o esforço de reaproximar a língua da experiência na presença e nas inter-relações desenvolvidas nesse contato. Há a procura, apesar da impossibilidade, de aproximar a “realidade das palavras” da “realidade dos dados brutos”. Esta aproximação não procura validar nenhuma afirmação por meio de complexas estruturas lógico-gramaticais, mas pelo jogo entre significados prévios e sensações que o contato direto permite.

¹⁷ Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=30.



"abertura" (ANTUNES, 1997, p. 10-11)

Nas alusões que procuram compreender a existência da água, o poeta exclui qualquer definição científica sobre o elemento, e atêm-se aos significados criados com a participação dos sentidos: "A água é água quando não evapora nem congela. A água lava. A água apaga o fogo. O gelo queima." O poema constrói-se como uma sequência de informações sobre a água, pausadas apenas por pontos finais. Desse modo, agrupando frases, o poema procura ordenar características essenciais da água como coisa, construindo proposições próprias de uma análise fenomenológica, que procura distanciar-se dos conceitos que se tornaram habituais, na tentativa de reencontrar o espanto, o estranhamento que surge no nosso contato com as coisas do mundo.



“a água” (ANTUNES, 1997, p. 64-65)

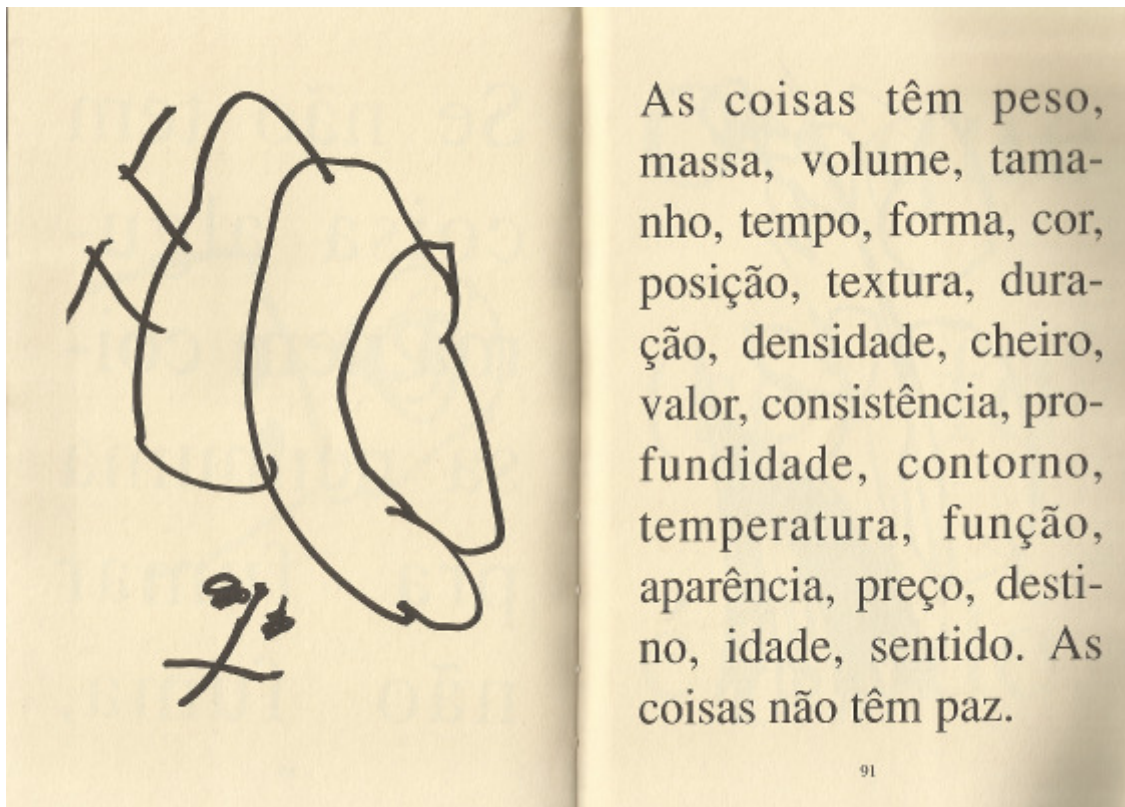
Esse exercício de reconhecimento torna-se ainda mais significativo se analisarmos nossa situação. Encontramo-nos acuados em meio a objetos, palavras e imagens que se amontoam a nossa frente. A respeito delas, agimos como papagaios, que repetem as informações prontas e insuficientes que chegam a nós, seja pela superficialidade dos “informativos” midiáticos, seja pelo rebuscamento dos textos teóricos que, de tão distantes, nos fazem ver as coisas como íntimos extraterrestres¹⁸. O retorno ao inabitual, por meio de exercícios lúdicos, pode renovar nossa vontade de construir pensamento autêntico. Como nos ensina Heidegger “o que parece natural é unicamente o habitual do há muito adquirido, que fez esquecer o inabitual, donde provém.

¹⁸ A transcodificação da imagem para o texto também provoca uma crise de entendimento de mundo, pois os textos não significam o mundo diretamente. “Os conceitos não significam fenômenos, significam ideias” (FLUSSER, 2002, p. 10). Há nos textos uma tendência a encobrir as imagens, tornando-as abstratas. O homem, então, passa a ser incapaz de decifrar os escritos. Esta dificuldade se deve, segundo Flusser, à contradição interna do texto, que tem o propósito de ser a mediação entre o homem e imagem (fatos do mundo), mas que, devido a sua estrutura “abstrata” acaba encobrendo as imagens que deveria explicar.

Esse inabitual, todavia, surpreendeu um dia o homem como algo de estranho, e levou o pensamento ao espanto” (HEIDEGGER, 1967, p. 17).

A busca por trazer a linguagem para perto dos dados brutos funciona como uma postura afirmativa ante a impossibilidade de criar correspondência entre a linguagem e a realidade em si. Tal impossibilidade não é negada, em vez disso, afirma-se a busca de significações possíveis, cuja criação – ficção ou não – é encarada como condição inicial que possibilita multiplicidade inesgotável graças à inventividade humana. Dessa forma, é possível “continuarmos a grande aventura que é o pensamento, mas sacrifiquemos a loucura orgulhosa de querer dominar o de tudo diferente com o nosso pensamento” (FLUSSER apud BERNARDO, 2008, p. 123)

Os nossos sentidos nos mostram o mundo em movimentos e relações que impõem significados diferentes, em diversos âmbitos. Cabe ao intelecto procurar ordenar tais significados possíveis, contudo preservando o mistério de uma realidade que não se deixa esgotar. É esta a condição de ordenação do *cosmos*, pois no mundo as coisas aparecem desordenadas aos nossos sentidos, “são dados inarticulados, isto é, imediatos. Para serem computados, precisam ser articulados, isto é, transformados em palavras” (FLUSSER, 1963, p. 22). Conforme afirma Flusser, este é o único *cosmos* possível. Esta ordenação, no entanto, é repleta de incertezas e limitações que a *tradução* para o código linguístico exige. A arrogância de imposições estruturais de causa e efeito, de verdades fixas, é, portanto, inapropriada. O clima da linguagem deve ser o da sugestão poética, como quem sugere significados. O que permite a continuidade da busca, evitando o engessamento de proposições que giram dentro de si mesmas.

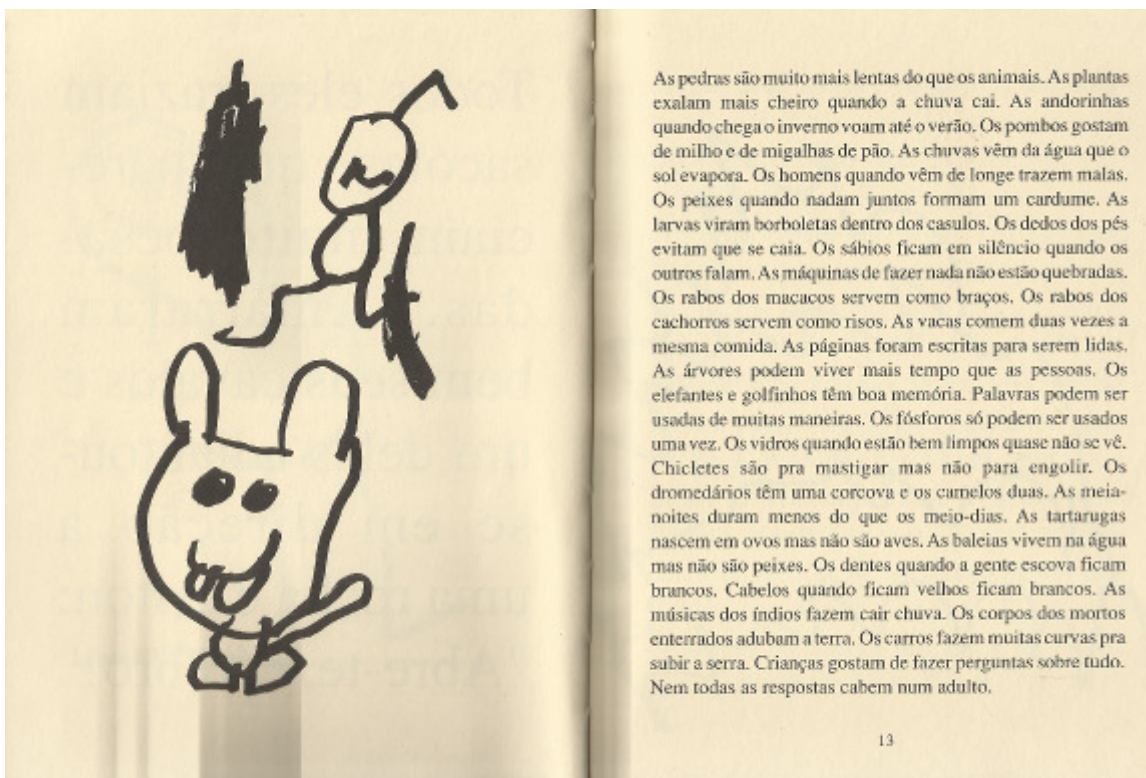


“as coisas” (ANTUNES, 1997, p. 90-91)

No poema acima apresentado, Arnaldo Antunes expõe diversos aspectos das coisas, numa sequência que, de tão extensa, transmite a ideia de que muitas outras características são possíveis além das apresentadas. Essa interpretação se dá, principalmente pelo uso da última palavra apresentada como elemento da coisa, o *sentido*. Procura-se dar evidência à diversidade de características, às muitas formas de se apresentar e à multiplicidade de perspectivas a serem analisadas. Desta forma, conclui-se que, no mundo, as coisas não estão em ordem, tal qual concebemos como ordem, como combinação, como sequência lógica de causa e efeito. “As coisas não tem paz”. Nós humanos, é que, por meio da linguagem, procuramos impor nossa ordem – paz – às coisas e essa ordem é pautada pela linearidade traçada na escrita. O poeta rompe, de certa forma, com esta linearidade, pois o que temos em todo o poema, exceto na última linha, é uma sequência de características postas uma após a outra, sem conexões que as relacionassem, mas sim pausas marcadas pelo uso de vírgulas entre essas características sintetizadas em uma palavra por vez, para mostrar os diversos aspectos de uma coisa. O poema, portanto, não pretende definir. A “coisa” não é ao menos identificada. As características expostas

cabem a todas as coisas, para sugerir, portanto, que todas elas têm múltiplos significados, e que o nosso entendimento é incapaz de condensar toda a realidade.

Referindo-se à multiplicidade desordenada que angustia o ser humano, temos no poema “tudos” a junção ainda pouco articulada de frases descritivas, cada uma referindo-se a uma coisa. Não há conexão semântica entre elas. A aparente discursividade estruturada pelas frases postas em linha, preenchendo-as desde a margem esquerda até a direita, é quebrada pela falta de conexão entre as frases. O poema é composto de informações soltas, sugerindo a forma como os fenômenos aparecem a nós. Internamente, as frases apresentam um nível mais denso de discursividade e complexidade, incluindo comparações, afirmações em relação à origem de determinada coisa, utilidade de outras. A mudança para o plano unidimensional, segundo Flusser, mostrou que o homem, na passagem da pré-história para a história, passou a ter a necessidade de ter algumas imagens explicadas, pois estas já os tinham afastado da vivência imediata.



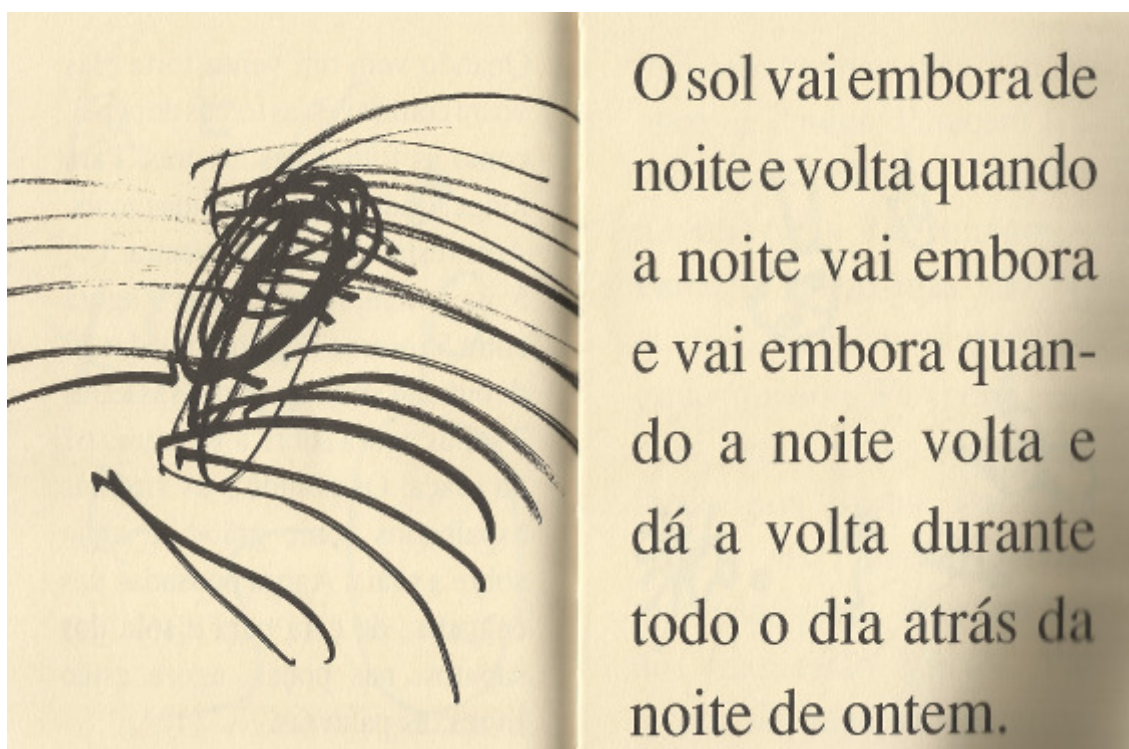
“tudos” (ANTUNES, 1997, p.12-13)

O poema exposto acima pode representar a passagem do código bidimensional (imagem) para o código unidimensional (escrita). Trata-se de uma longa sequência de descobertas, constatações e afirmações conclusivas – catalogação – adequando aos dados, à lógica-linear sujeito-predicado, na busca de resolver a inebriante aleatoriedade dos elementos.

Com a leitura dos poemas de *As coisas*, fazemos uma espécie de viagem no tempo-espço. Retornamos à experiência inaugural da linguagem, em nível não tão primário quanto os ruídos sem forma do *balbuciar* ou a confusão de palavras da *salada de palavras*, mas sim ao ponto onde o humano passa a articular de forma consciente a linguagem para organizar suas impressões sobre os fenômenos. Antunes nos faz retornar ao momento de passagem da *salada de palavras* para a *conversação*. Estamos na linha central do *Equador da realidade*, no ponto de maior autenticidade em relação à língua, pois trata-se do momento de consolidação das regras lógico-gramaticais da língua, configurando o intelecto e os moldes cognitivos de acúmulo e processamento de informações. “Formam-se frases, isto é, surgem *informações*, e estas são emitidas e tornam-se *mensagens*. Os intelectos são os lugares dentro da conversação onde as informações surgem ou são acumuladas” (FLUSSER, 1963, p. 148). Preserva-se nesse estágio, no entanto, a preocupação de língua como orientação em meio ao mundo. Nesse estágio, a língua ainda está próxima da procura por compreender o mundo dos fatos, do aparecer das coisas. O nível de abstração é moderado, os conceitos menos complexos e menos distantes da vida. As frases agrupadas nesses poemas partem em direção ao inarticulado, ao mundo, para reunir informações que aparecem simultaneamente na realidade.

Em poemas como “o sol”, podemos encontrar o exercício da reflexão sobre os fenômenos considerando apenas conclusões que a experiência diária da visão pode permitir. São excluídas, nesse poema, as explicações que a ciência ou o senso comum revelaram em relação ao nascer e ao pôr do sol para aproximar a lógica gramatical da linguagem discursiva, da ordem natural desse

movimento circular entre o dia e a noite.

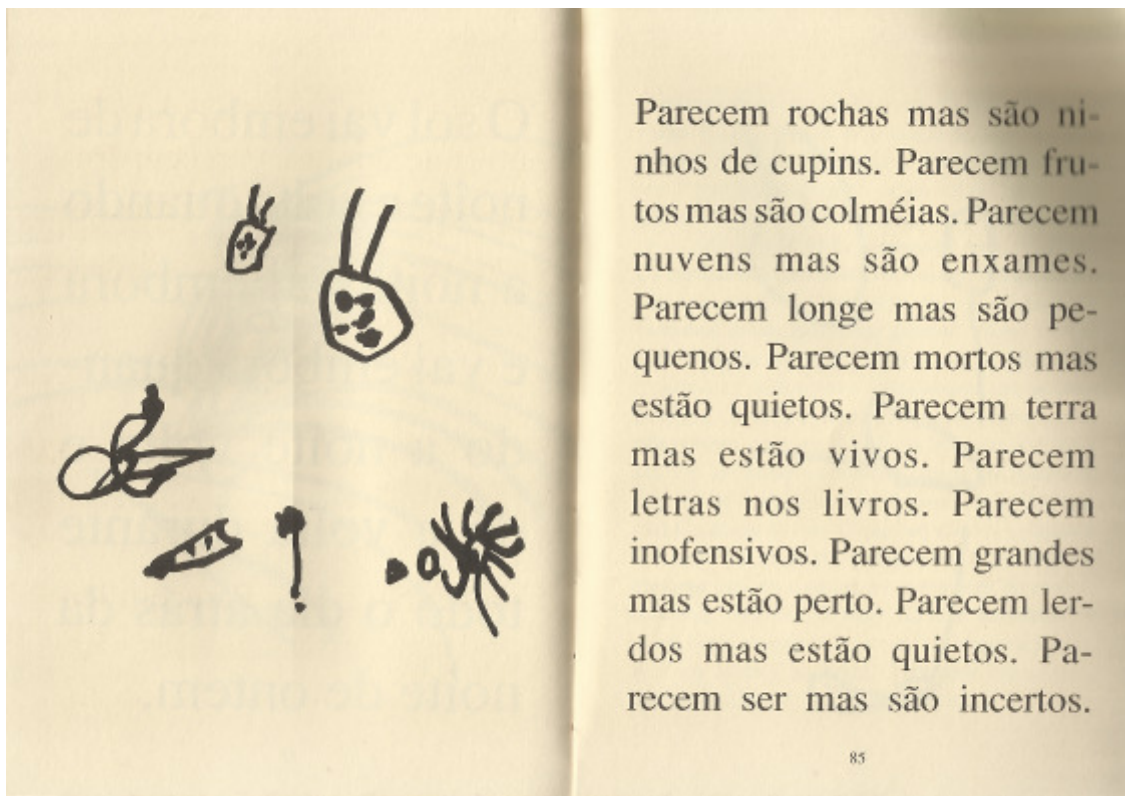


“o sol” (ANTUNES, 1997, p.82-83)

Apesar de o enunciado ser posto em linha adquire um valor circular com o jogo de *causa-efeito-causa* entre o sol e a noite. Nesse jogo (vai embora – volta) que busca origem, o sol faz seu trajeto diário em busca da noite, e a noite em busca do sol, temos uma representação do movimento circular constante, que se renova e repete como um eterno retorno: “O sol vai embora de noite e volta quando a noite vai embora”. É um exercício de retorno à experiência, um jogo sugestivo que envolve as sensações de quem presencia tal movimento. Antunes propõe um exercício de aproximação dos signos e das coisas no mundo.

Mais um exemplo desse exercício é o poema “os insetos” que apresenta os enganos que nossos sentidos sofrem, que eles mesmo percebem e que nossa linguagem procura corrigir. Em tantas formas de aparecer, os insetos, tão minúsculos, “brincam” com nossos sentidos, e com nossa linguagem, que procura prendê-los em determinados significados. Esses insetos de múltiplas formas e camuflagens desafiam nossa vontade de determinar significados,

mostram-se impossíveis de se apreender totalmente devido à constante mudança de forma de aparecer – “parecem ser (insetos) mas são incertos”.



“os insetos” (ANTUNES, 1997, p. 84-85)

A reunião de poemas que reverenciam a busca humana por orientação traçada por imagens e pelas palavras, funciona como uma exaltação da busca por conhecimento. Não um conhecimento constituído por conceitos ociosos, mas de conhecimento formulado por envolvimento com o meio, com o outro. Uma vivência que busca autenticidade. *As coisas* é um refúgio das conturbações do ambiente urbanizado, repleto de artificialidades que excluem nosso contato com o “chão”, nosso contado direto, mesmo que, paradoxalmente, mediado pelos códigos. Arnaldo Antunes, ciente das simplificações da língua¹⁹, defende a validade de nosso esforço à procura de referências vivas, que reúnam

¹⁹ Torna-se indispensável fazer referência a concepção de linguagem desenvolvida por Nietzsche, que atribui à linguagem o caráter fundamental de simplificação da experiência. Tal simplificação para Nietzsche deve-se ao fato de que a língua é excludente, exclui as sensações, separa mente de corpo, excluindo uma parte da vida. Simplifica a multiplicidade da vivência a conceitos fixos e superficiais (MOSE, 2011, p. 119).

sensações, intuições, mistério e busca. *As coisas* é um livro envolto no clima de retorno ao sentido original, à quebra da artificialidade que o uso cotidiano produz. Ao ler os poemas que constituem esta obra, sentimos vivas todas as coisas.

4.2. Transbordar os silêncios

Com a saturação dos enunciados na conversação, a esterilidade dos textos publicados e o excesso que banaliza e anula a in-formação, silenciar deixa de ser apenas calar-se. É o que nos mostra Vilém Flusser.

Na filosofia flusseriana existem várias formas de silêncio, entre elas o silêncio inicial, que antecede a criação – silêncio original; a segunda forma de silêncio é o silêncio causado pelo excesso de informação, é o silêncio final, resultado do progresso ininterrupto que se finda na entropia, no ponto zero, novamente. Para Flusser, precisamos reconstruir nossas formas de orientação e comunicação para reencontrarmos “o chão em que pisamos”: “Continuo convencido de que, para quem sofreu na própria carne e no íntimo da mente a ruptura atual do solo que nos sustenta, a única atitude digna é a de procurar reconquistar o contato perdido com a vivência concreta. E de, em seguida, procurar articular o inarticulável” (FLUSSER, 2011, p.190).

O silêncio inicial é superado quando o intelecto, por meio da linguagem, articula as impressões dos dados brutos em palavras. Não se trata de realidade em si, mas de uma realidade em potencial. E é dentro desta possibilidade que construímos toda cultura e superamos o silêncio absoluto de um mundo incompreensível – des-humano. Essa realidade que construímos por meio da linguagem é, no entanto, de múltiplos sentidos e formas, uma realidade volúvel, solta na instabilidade do vir a ser no tempo. O mundo articulado por códigos também se tornou caótico com sistemas de estruturas complexas que apresentam uma nova impossibilidade, uma nova alienação. A irrealidade, no entanto, é dupla, pois a angústia causada pela busca da realidade em si não foi sanada. Portanto, saímos de uma irrealidade incompreendida para a realidade possível da língua, mas a angústia causada pela consciência de não atingir a realidade em si permanece. Na tentativa de superar essa angústia, partimos mergulhados na língua – conceitos –, em busca de superação dela própria. O resultado dessa programação é, no entanto, o silêncio do indizível, que se apresenta novamente.

Repito: a grande conversação que somos, e que é tãda a realidade, surgiu e sempre surge do indizível, do nada, e tende para (isto é, significa) o indizível, o nada. Esse nada, esse indizível, que é, portanto, o Alfa e o Ômega da conversação, tenta, no curso da conversação, infiltrar-se, articular-se, tarefa *ex definitione* impossível. É neste sentido que devemos interpretar a afirmação de Wittgenstein, que a história do pensamento humano é a coleção das feridas que esse pensamento acumulou ao precipitar-se contra as fronteiras da língua. Durante essa tentativa de infiltração adquire o nada, diversos nomes. Objetivamente se chama *coisa em si*, o *de tudo diferente*, o *Não-eu*. Subjetivamente se chama *espírito*, *sujeito*. São tentativas de dar nome ao inarticulável. Essas tentativas são responsáveis pelos chamados *problemas eternos* do pensamento: eternos por insolúveis. É uma das vantagens da plataforma que escalamos com nossa frase [a grande conversação que somos surge do indizível e trata do indizível] poder distinguir o dizível do indizível. Assim delimitamos o território da discussão, atribuímos à razão discursiva uma região limitada, embora em expansão. E reconhecemos regiões que, embora progressivamente penetradas pela razão discursiva (na medida em que a língua se expande), não são ainda, e quiçá nunca o serão, em sua totalidade, discursíveis. Essas regiões, por serem anteriores ou posteriores à língua, são irrealis, são nada. Mas é aquela irrealidade, aquele nada, que estabelece a realidade, e neste sentido é uma irrealidade mais básica, ou superior à realidade. Ao realizar-se na língua, o intelecto perdeu essa irrealidade superior à realidade e procura reconquistá-la, superando a língua. Sendo o *intelecto* realizado, entretanto, somente um nome *subjetivo* da língua, devemos dizer que a língua, como um todo, é um processo de realização que tende a superar-se a si mesmo. A língua, essa realização do potencial, expande-se em direção do supra-real e deixa de ser língua neste avanço. O calar-se amorfo da potencialidade, do qual a língua surge, cede lugar ao calar-se superconcentrado da indiscursabilidade, dentro do qual a língua surge, dentro do qual a língua se perde (FLUSSER, 1963, p. 143-144).

São silêncios diferentes, um silêncio original do ainda não inarticulado e o silêncio como “fim de jogo”, quando o pensamento de tão abstrato, distante e saturado, deixa de significar algo em relação ao mundo. Flusser vê a língua como um processo de realização “que se condensa, gradativamente, a partir do calar-se animalesco, para evaporar-se de novo, dentro do calar-se supra-intelectual” (FLUSSER, 1963, p. 144-145). O filósofo alerta que não se trata de um processo em linhas fixas, não é unilinear, a evaporação da língua processa-se em várias direções. Essa entropia está presente na descrença no princípio do progresso constante; no ruir da equivalência entre conceito e realidade; na esterilidade do pensamento preso aos círculos dialógicos, entre eles o academicismo; e na matematização da escrita e do pensamento como adequação aos novos aparelhos e seus programas.

O progresso linguístico traçado por Flusser está muito próximo da análise que ele faz do progresso em outros âmbitos, como na tecnologia, produção cultural, estrutura social e economia. Isso se dá porque o filósofo pensa em nossa sociedade como uma grande *conversação*. O mundo como um campo onde os conhecimentos se encontram e se inter-relacionam por meio da língua; pois ela configura toda forma de pensar. Portanto, a linguagem traçada por leis da lógica discursiva configurou nossa forma de pensar e nos permitiu chegar ao estágio em que estamos, no entanto, esses moldes ainda presentes parecem estar avançando para além do controle, do entendimento.

Flusser recomenda o retorno, por considerar estúpida a lógica do progresso crescente. E propõe a lógica do pensamento poético, pois ela reúne a criatividade da língua e do conhecimento em conversação, em uso coletivo, criando significados em conjunto com os elementos que compõe o mundo vivenciado, permitindo o acaso, o significado por acidente, por espanto, como efeito não como resultado de uma fórmula aplicada. Incluindo a participação intuitiva, corporal e intelectual em movimento.

Os poemas de Arnaldo Antunes, de múltiplas formas, propõe esse retorno por meio de palavras próprias da língua da conversação que, graças aos elementos constitutivos do poema remetem à busca original. As palavras nos poemas de Antunes, são “quase ecos”, tem o clima da invocação.



agagueiraquasepalavra
quaseaborta
apalavraquasesilêncio
quasetransborda
osilêncioquaseeco

“agá” (ANTUNES, 2009, p. 10-11)

“Agá” é o primeiro poema do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Esse poema distribui-se em duas páginas. A primeira com fundo cinza, destaca o “h” em branco. Na segunda página, temos uma sequência de palavras organizadas em linha que inicia-se com o aproveitamento isomórfico de “aga”. Lendo o “h” da primeira página e na sequência “**ag**gueria” (letras que nomeiam a consoante), temos um resultado sonoro que imita a repetição e as pausas típicas da gagueira. As palavras que seguem apresentam-se completamente unidas, sem espaço entre elas: “**agagueiraquasepalavra**”.

Explorando o jogo isomórfico entre “h” e “**ag**agueira” temos, logo no início do poema, uma reprodução de um som cuja repetição simula uma característica da dicção de um gago. Para pessoas que enfrentam esta carência a opção mais cômoda é o silêncio. Pronunciar qualquer palavra já é um desafio que angustia e apavora. Com a gagueira a maioria das palavras não atinge níveis de perfeição na fala – “agagueiraquasepalavra”. Esta referência remete à dificuldade em torno da emissão de uma palavra em situações que nos fazem calar.

No poema “agá” temos evidenciada a palavra “quase” que está em destaque por meio de uma tonalidade cinza, que contrasta com o preto da grafia das demais palavras. Esta palavra se repete por todos os versos e cobra atenção especial. Nos dois primeiros versos “agagueiraquasepalavra/quaseaborta” a palavra em destaque revela o sentido de inconclusão. Afirma-se que a gagueira não permite a emissão perfeita da palavra. O poeta sugere que esta “inconclusão” impede a enunciação como uma expulsão, como um “aborto”. É possível, a partir desse verso, pensarmos a palavra como libertação.

Na sequência, temos uma referência à permanência do mistério, apesar da emissão da palavra: “apalavraquasesilêncio”. Sugerir que a palavra é quase silêncio, é valorizar o mistério que a origina como expulsão, como expressão de uma angústia, procurando articular e transformar em palavra uma percepção, um pensamento, um sentimento. A palavra está apenas um passo a frente do silêncio, “apalabraquasesilêncio”; como poderia, então, estar distante do mistério original?

Notamos no poema um esforço por devolver à palavra o clima de libertação, distanciando-a da banalização do “falatório”, da repetição bestificante. Antunes propõe a palavra como um transbordar, como algo que excede o silêncio da linguagem ainda em estado de pensamento. Quando organizamos um pensamento em linguagem e o emitimos por meio da fala ou escrita, a palavra transborda o silêncio. Há, portanto, um caráter potencial em todo silêncio. O silêncio é origem – “osilêncioquaseeco”.

A letra “h”, única e em destaque na página, fonologicamente tem valor nulo, pois não apresenta som em língua portuguesa. O “h” não possui valor fonético e funciona apenas para formar dígrafos “ch”. O “h” é uma “quase” consoante. Seu registro é meramente ortográfico, não tendo qualquer pronúncia que o corresponda. Trata-se de um sinal gráfico que representa, em língua portuguesa, um silêncio. Arnaldo Antunes, no entanto, explora a potencialidade da letra “h”. Ela não tem valor fonético sozinha, ela exige acompanhamento. Onde há um “h”, há o apelo pela palavra. O “h” é um “*silêncioquaseeco*”.

O silêncio

Antes de existir computador existia tevê
Antes de existir tevê existia luz elétrica
Antes de existir luz elétrica existia bicicleta
Antes de existir bicicleta existia enciclopédia
Antes de existir enciclopédia existia alfabeto
Antes de existir alfabeto existia a voz
Antes de existir a voz existia o silêncio

O silêncio

Foi a primeira coisa que existiu
Um silêncio que ninguém ouviu
Astro pelo céu em movimento
E o som do gelo derretendo
O barulho do cabelo em crescimento
E a música do vento
E a matéria em decomposição
Explosão de semente sob o chão
Diamante nascendo do carvão
Homem pedra planta bicho flor
Luz elétrica tevê computador
Batedeira, liquidificador
Vamos ouvir esse silêncio meu amor
Amplificado no amplificador
Do estetoscópio do doutor
No lado esquerdo do peito, esse tambor

“O silêncio” (ANTUNES, 2006, p. 253)

Na letra da canção “O silêncio”, temos uma sequência de versos, todos iniciados com “antes de existir”. Essa expressão, repetida várias vezes, constroi uma cadeia que ordena a existência de algumas coisas antes do surgimento de outras. Embora de curta extensão, a cadeia elaborada por

Arnaldo, na primeira estrofe, pretende partir da atualidade do computador para a origem de toda forma de entendimento.

Após afirmar que “o silêncio/ foi a primeira coisa que existiu”, Arnaldo Antunes escreve sobre “o silêncio que ninguém ouviu”; o movimento dos fenômenos naturais – a linguagem do mundo – incompreensível para o homem: “astro pelo céu em movimento”, “e a música do vento”.

A letra da canção parece fazer um chamado: “vamos ouvir esse silêncio meu amor”. Arnaldo, mais uma vez, propõe um retorno à vivência imediata, um despir momentâneo das mediações, buscando um contato, que envolva sensações e emoções. Esse princípio apresenta aspectos do exercício fenomenológico – o método husserliano “de deixar a coisa ser coisa”. Método que procura excluir os conceitos que domesticam as coisas e as transformam em nossos instrumentos, para se aproximar do espanto do aparecer (do fenômeno). Conforme recorda Flusser, “pela ‘redução eidética’, isto é, pela supressão de todos os conhecimentos a respeito da coisa, procura Husserl redescobrir a coisidade, o eidos da coisa, o espanto da coisa” (FLUSSER, 2002, p. 95). O que move essa busca pelo espanto, como revelação de um mistério, é a angústia latente provocada pelo encobrimento do “nada”. É a angústia de ver a natureza ser transformada em instrumentos. Não há mais a descoberta do novo, mas a construção progressiva (em cadeia) de conceitos.

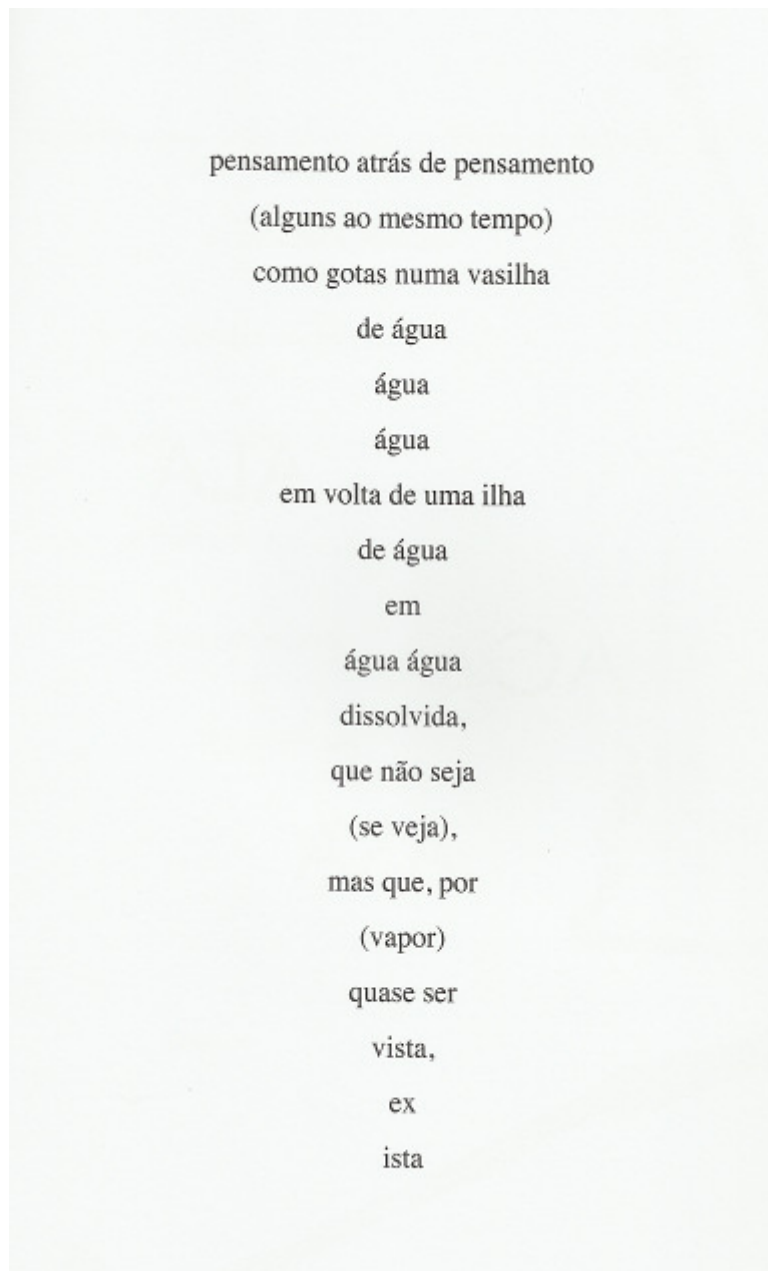
Flusser, entretanto, nega a possibilidade de retornar à ingenuidade do espanto primitivo, devido à impossibilidade de um esquecimento completo dos conceitos estabelecidos “face ao mar [...] não podemos suprimir, autenticamente, os nossos conhecimentos quanto ao conteúdo salino e iodino de sua água” (FLUSSER, 2002, p. 95). O filósofo afirma, apesar disso, que o pensamento não deve se entregar ao posicionamento negativo, preso na impossibilidade. Deve sim, reconhecer que a natureza não é idêntica ao mundo, ou seja, a natureza não reúne em si todas as potencialidades do mundo, o ambiente não consiste somente de coisas a serem transformadas em instrumentos. É preciso reconhecer o mistério, assim como faz a poesia. Flusser diz que “é preciso desviar a atenção das coisas para descobrir todo um

mundo espantoso em nosso redor, um mundo pronto a precipitar-se sobre nós, desde que nos abramos para ele” (FLUSSER, 2002, p. 96).

Ingenuidade parece, definitivamente, uma característica inexistente na busca pelo contato imediato, evidenciada em “O silêncio”. Antunes abriga num só espaço, natureza e instrumento: “homem pedra planta bicho flor/ luz elétrica tevê computador/ bateadeira, liquidificador”. O intuito não é de negar o mundo humanizado e seus objetos, mas buscar orientação entre eles, procurando pausa para compreender os sentidos que a conturbação do cotidiano oculta – “ouvir o silêncio” e amplificar sua voz. “Um silêncio vivido e tramado na forma expressiva e autêntica da linguagem que oportuniza, nesse espaço sem som, o antcentro de um poema disposto a ir à beira de si mesmo” (LIMA, 1999, p. 28). O poeta promove uma busca pelo mistério das coisas, não apenas buscando o sentido “original”, mas evidenciando os resultados possíveis a partir da síntese – bateadeira, liquidificador – numa coletividade que não se limita ao humano, mas se estende ao humanizado. Também podemos compreender um novo sentido para os instrumentos: direcionar a resposta do aparelho para agregar na busca humana por compreensão de si e do mundo: “Vamos ouvir esse silêncio meu amor/ amplificado no amplificador/ do estetoscópio do doutor/ no lado esquerdo do peito, esse tambor”. Identificamos na letra da canção uma afirmação por encontrar vida em meio à vivência com os objetos, como negação da frieza da robotização. Em meio às máquinas, o homem não pode deixar de perceber a latência da vida e buscar o que está silenciado.

4.3. Pensamento atrás de pensamento

Os pensamentos na mente humana, assim como as coisas no mundo, estão dissolvidos na desordem, na simultaneidade e na indefinição. A linguagem expressa, seja pela fala seja pela escrita, é o esforço em encontrar uma ordem suportável para o caos do indefinido. No poema “pensamento água” não há um “eu” que fale de si, ou seja, dos seus pensamentos, mas o pensamento é o objeto que aparece em terceira pessoa. Esse recurso permite um efeito de autonomia ao tema. Temos o “pensamento” que fala de si e por si.



“pensamento água” (ANTUNES, 2010, p. 167)

Tal autonomia do pensamento permite-nos recordar Nietzsche, quando o filósofo diz que o “eu” não é o sujeito absoluto do pensamento:

Se decompou o processo que está expresso na proposição “eu quero”, obtenho uma série de afirmações temerárias [...] por exemplo que sou *eu* que pensa, que tem de haver necessariamente um algo que pensa, que pensar é atividade e efeito de um ser que é pensado como causa, que existe um “eu”, e finalmente que já está estabelecido o que designar como pensar – que eu *sei* o que pensar (NIETZSCHE, 2001, p. 21-22).

O pensamento é, portanto, um processo que excede a vontade do indivíduo, pois “um pensamento ocorre apenas quando quer e não quando “eu” quero, de modo que é falsear os fatos dizer que o sujeito “eu” é determinante na conjugação do verbo pensar” (NIETZSCHE, 2001, p. 21).

Vilém Flusser faz referência a Nietzsche quando diz que a afirmativa cartesiana “penso” pode ser substituída pela afirmativa “pensamentos ocorrem” (FLUSSER, 2011, p. 41)²⁰. Afinal, não temos total domínio sobre os nossos pensamentos, muitas vezes somos surpreendidos por pensamentos indesejados, não perseguidos. Para Flusser apreender totalmente o “eu” é tão inalcançável quanto compreender a realidade em si. Ambos os entendimentos são possíveis apenas por meio do pensamento, pois a articulação linguística é a única forma de organizar impressões e formular algum entendimento por parte do indivíduo. Portanto, mais importante do que especular sobre as leis metafísicas que configuram o “eu” é compreender que o intelecto é formado coletivamente por meio da linguagem em conversação e ampliado pelas trocas de informações e formulações de novos dados. O intelecto é, dessa forma, todo o campo no qual ocorrem pensamentos. É o elo entre o “eu” e a realidade.

O intelecto, descrito como campo no qual ocorrem pensamentos, dispensa a pergunta: “o que é o intelecto?” Um campo não é *quê*, mas a maneira como algo ocorre. O campo gravitacional da Terra não é um *algo*, mas a maneira como se comportam corpos relacionados com a Terra. Da mesma forma, o intelecto é a maneira como se comportam pensamentos, a estrutura dentro da qual e de

²⁰ Em outro poema, “pensamento”, Arnaldo Antunes organiza suas apreensões sobre os fluxos de pensamento: Pensamento vem de fora/ e pensa que vem de dentro,/ pensamento que expectora/ o que no meu peito penso. / Pensamento a mil por hora, / tormento a todo momento. / Por que é que eu penso agora/ sem o meu consentimento?/ Se tudo que comemora/ tem o seu impedimento/ se tudo aquilo que chora/ cresce com os eu fermento;/ pensamento, dê o fora,/ saia do meu pensamento. / Pensamento, vá embora, / desapareça no vento. / E não jogarei semente/ em cima do seu cimento (ANTUNES, 2006, p. 66).

acordo com a qual os pensamentos ocorrem (FLUSSER, 2011, p. 42).

A partir do poema “pensamento água” de Arnaldo Antunes, é possível refletirmos sobre o processo que envolve o pensamento em formação no intelecto. Se os pensamentos, muitas vezes, ocorrem de forma incontrolável, podemos pensar que o intelecto também requer ordenação, e Flusser nos diz que esta ordenação se dá por meio da língua e suas regras. Nos dois primeiros versos, temos uma representação do pensamento formando-se em teias de “pensamentos atrás de pensamentos/ (alguns ao mesmo tempo). Evidencia-se nesse último verso o desafio de organizar os pensamentos que muitas vezes surgem “ao mesmo tempo”. A imagem que Arnaldo cria para representar o trabalho do intelecto é o gotejo de água em uma vasilha. Para valorizar este recurso metonímico, o poeta recorre à herança da poesia concreta e organiza as palavras centralizadas na página e distribuídas propositalmente figurando uma imagem similar a um gotejo. Com a formação desse ideograma, temos pictoricamente representada a ideia, uma imagem que simboliza um gotejo. Nesse poema os elementos gráficos se somam às palavras para intensificar o sentido, graças à referencialidade entre a imagem e o tema tratado no poema visual.

como gotas numa vasilha

de água

água

água

A visualidade presente no poema relaciona-se também com a forma de leitura das palavras que o formam. A leitura é feita de cima para baixo, como quem acompanha o trajeto e espera pelo desfecho, como um fluxo que caminha até seu destino. Esse destino, no entanto, é água parada. Numa vasilha a água interrompe seu sentido, se homogeneíza, deixa de ser fluxo de partículas reunidas.

A repetição da palavra água, posta inicialmente acompanhada da preposição “de” enfatiza o sentido composição “vasilha **de água**” e o sentido de campo,

local onde se acumula água, a partir de gotas; mas não gotas isoladas, são gotas que partem de um fluxo contínuo e se acumulam, se dissolvem em água. Água em volta de água. Pensamentos entre pensamentos. “água/ em volta de uma ilha/ de água”.

Nesse gotejo e acúmulo cria-se também homogeneidade – água em água dissolvida. Água que em uma vasilha se acumula e se prende, deixa de estar em movimento, passa a ter sentido estável. Nesse viés, podemos analisar o pensamento em formação no intelecto. Pensamentos que, assim como gotejo se acumulam aos poucos, se dissolvem, caem nas malhas do mesmo, parecem estar definidos pela transparência, mas não são percebidos. É necessário mudar de forma para que tenham expressão.

água água
dissolvida,
que não seja
(se veja),
mas que, por
(vapor)
quase ser
vista,
ex
ista

A água dissolvida em água, inerte, para ser percebida, para quebrar a morbidez, “por vapor” se transforma e aos poucos se desprende. O vapor pode ser percebido pela visão, mas não é uma aparência com contornos definidos. Trata-se de uma névoa, é uma visão inebriada. A água em forma de vapor não é a mesma água condensada e limitada por extremidade de um recipiente. O vapor-água, em novo formato, pede também novo sentido. O vapor como metáfora pode representar a leveza de um “pensamento vapor” de um pensamento que se eleva, que se torna expressão por meio da escrita: “mas

que, por/ (vapor) / quase ser/ vista / ex / ista”. A imagem que a disposição das palavras forma na página pode ser interpretada também como o pensamento que se eleva por meio das palavras e flutua – palavras-vapor.

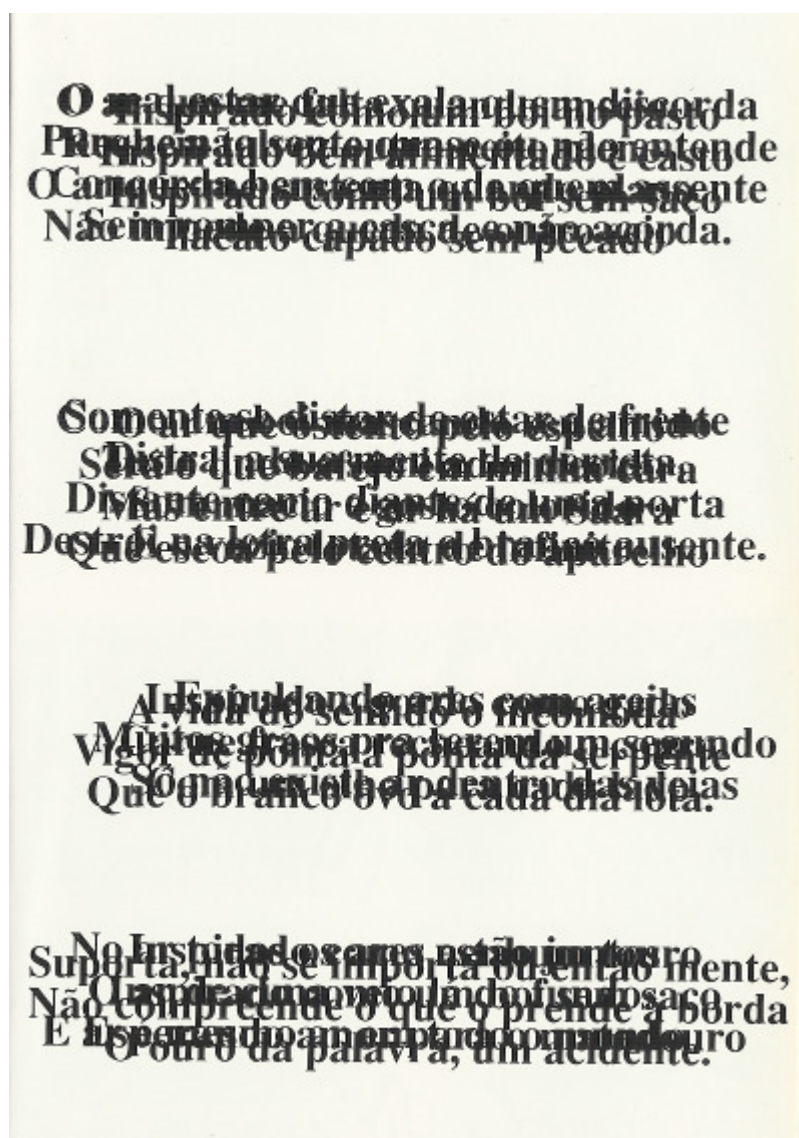
Conforme as concepções de Flusser, não há transparência entre a linguagem e a realidade. Os discursos que procuram construir tal correspondência são abstrações que encobrem a impossibilidade inicial de equivalência. “Desse ponto de vista os pensamentos são vistos como uma teia densa e opaca que bloqueia a nossa visão da realidade” (FLUSSER, 2011, p. 43). A negatividade que circunda esse ambiente de impossibilidade, contudo, deve ser abandonada, pois os códigos correspondem à nossas formas de orientação no caos do inarticulado. A realidade só existe para nós porque as representações que nossos pensamentos formulam apontam para ela. É através dos pensamentos que se infiltra, refratada e peneirada, a luz dessa realidade. “A teia dos pensamentos se afigura como uma camada que se interpõe entre o Eu e a realidade, tapando a visão da realidade, apresentando indiretamente essa realidade e o Eu, e representando essa realidade para o Eu” (FLUSSER, 2011, p. 43).

Por essa via, Flusser defende a postura sugestiva do pensamento, abandonando o rigor de se ter todos os elementos definidos, pois muitos aspectos próprios do clima de revelação do real, não são adaptáveis ao discurso lógico-racional, e a perseguição por conclusões exatas. O primordial para o filósofo é aproximar o discurso do clima de “revelação” que envolve nosso contato com as coisas no mundo. É por pensar desta forma que Flusser acredita que a poesia seja capaz de criar língua, pois a poesia caminha rumo ao inarticulado. A linguagem poética procura iluminar-se do vazio que se abre pelo espanto diante do novo. A poesia contorce as regras lógicas da língua para aproximar-se do mistério. Ela não está preocupada em construir um discurso pautado pelas justificações e comprovações retóricas. A linguagem poética procura traduzir a admiração, a imprecisão do espanto original. É visão inebriada, porque mantém o mistério, apensar de ter expressão e de sugerir significados. Justamente por não ser “transparente”, por não apresentar como verdade estabelecida e comprovada, por ser vapor, a poesia exige interpretação. As palavras da poesia “gotejam” no intelecto do leitor e

provocam movimentos entre as “teias” de informações recebidas para que um novo sentido seja formulado e que seja, novamente, traduzido para a linguagem em conversação e, dessa forma, a poesia cria realidade.

4.4. Palavra-acidente

A obra poética de Arnaldo Antunes reúne-se em um “caldeirão”, como diria Wilberthy Salgueiro, misturando elementos de diversas escolas literárias, e grupos de vanguarda, em especial o concretismo, o tropicalismo e a pop-art. Alguns encontros são propositalmente distorcidos e resultam em ricas provocações. É o caso do poema “soneto”, publicado pela primeira vez no trabalho multimídia, *Nome*. O formato adotado por Arnaldo em 1993 foi a sobrescrição, frases sobrepostas que provocam ilegitibilidade da maioria das palavras, causando um efeito trêmulo e conturbado, mantendo, apesar disso, a possibilidade de diversas leituras.



“soneto” (ANTUNES, 1993, [s/p])

Mesmo com o efeito “borrão” produzido com a junção de palavras grafadas umas sobre as outras, o principal aspecto estrutural do soneto é mantido. A partir das letras iniciais das palavras que iniciam os versos, que se mantiveram legíveis, é possível notar que não se trata da sobreposição dos mesmos versos. Trata-se de palavras distintas das palavras dos versos do poema “soneto”. Dizer que são dois sonetos distintos sobrepostos seja absurdo, já que a leitura dos versos por inteiro é impossível. Na imagem criada podemos identificar claramente quatro estrofes. Um espaço em branco, mínimo, é mantido para garantir certa definição entre as linhas e, desta forma, manter a possibilidade de identificar os dois quartetos iniciais e os dois tercetos finais. A forma mestra do soneto foi mantida. A quase nitidez das letras que encerram cada “verso” parece estar relacionada à preocupação com as rimas finais dos versos do soneto tradicional. Não para segui-las, mas como provocação.

Na tradição literária, o soneto se consolidou como o formato mais rígido da poesia, e graças a isso está presente na literatura contemporânea. De origem italiana, cujo autor mais evidente é Petrarca, os sonetos aos moldes clássicos são organizados por duas estrofes com quatro versos, seguidos de duas estrofes de três versos. A sonoridade do soneto é o principal elemento e, para ser mantida, os versos são, geralmente, decassílabos, o que permite uma emissão sonora prolongada, além de permitir maior espaço para desenvolver o conteúdo. As rimas são expressamente marcadas respeitando o esquema ABBA, ABBA, CDC, DCD. Esse sistema, segundo Antônio Candido, “permite a divisão do tema e a constituição de uma rica unidade sonora, na qual a familiaridade dos sons e a passagem dum sistema de rimas a outro (entre as estrofes) ajuda ao mesmo tempo o envolvimento da sensibilidade e a clareza da exposição poética (proposição, conclusão)” (CANDIDO, 1996, p. 20).

Tradicionalmente, o último verso do soneto reserva a conclusão das proposições desenroladas no decorrer do poema. No poema visual de Arnaldo Antunes, além do enquadramento das estrofes (quartetos e tercetos), o teor decisivo do último verso é mantido e temos a “chave de ouro” – o “ouro da palavra”. O poeta procura, principalmente pelo formato do poema, evidenciar o aspecto acidental da palavra. Apesar da ausência de uma dialética devido à

elegibilidade dos versos, algumas das principais regras do soneto são mantidas. Sua proposição, sua sugestão poética, construída principalmente pelo aspecto visual do poema parece ser: “os principais traços estão mantidos, temos, então um soneto?”. Se a resposta for afirmativa, sua justificação será possível apenas como acidente. Apesar dos borrões ilegíveis, por acidente, ainda remetem a um soneto; ou ainda, era um soneto, mas por acidente – devido aos borrões – deixou de ser. Principalmente por sugerir “*2 ou mais corpos no mesmo espaço*”.

Arnaldo compromete o caráter discursivo do poema para evidenciar o valor visual das inscrições sobre o branco da página, procurando criar uma realidade em si, não um poema sobre algo. A partir das relações entre as codificações verbais e não verbais, o poeta explora a materialidade do molde do soneto, determina esse modelo como tema de seu trabalho e cria uma configuração visual que o ilustre, cria-se, desta forma, um ideograma. Conforme sugere o título do trabalho trata-se de uma espécie de “soneto” que, apesar de não ser dialético, fala sobre si. A estrutura montada por recursos gráficos que simulam um “acidente” de impressão sugere que a estrutura de seu “soneto” é o “verdadeiro conteúdo” (CAMPOS, PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 83).

A proposta de Arnaldo não se encerra em montar uma representação figurativa do tema (o soneto), mas, por via do exagero gráfico e da economia de palavras, reafirmar que a forma faz parte do conteúdo porque é a maneira como o conteúdo (matéria) é organizado. Esta concepção foi intensamente desenvolvida pelos críticos formalistas russos do início do século XX. Nessa mesma linha, Haroldo de Campos em *Teoria da poesia concreta* cita o formalista tcheco Jan Mukarovsky:

A distinção tradicional entre conteúdo e forma é substituída por outra, mais acurada, entre a forma e o material empregado. Por *material*, entendemos tudo o que entra na obra e deve ser organizado pelo artista, a saber: os elementos linguísticos, ideias, sentimentos, eventos, etc., enquanto forma para nós é a maneira pela qual o escritor manipula esse material para produzir o efeito artístico visado (MUKAROVSKY *apud* CAMPOS, 1975, p. 49)

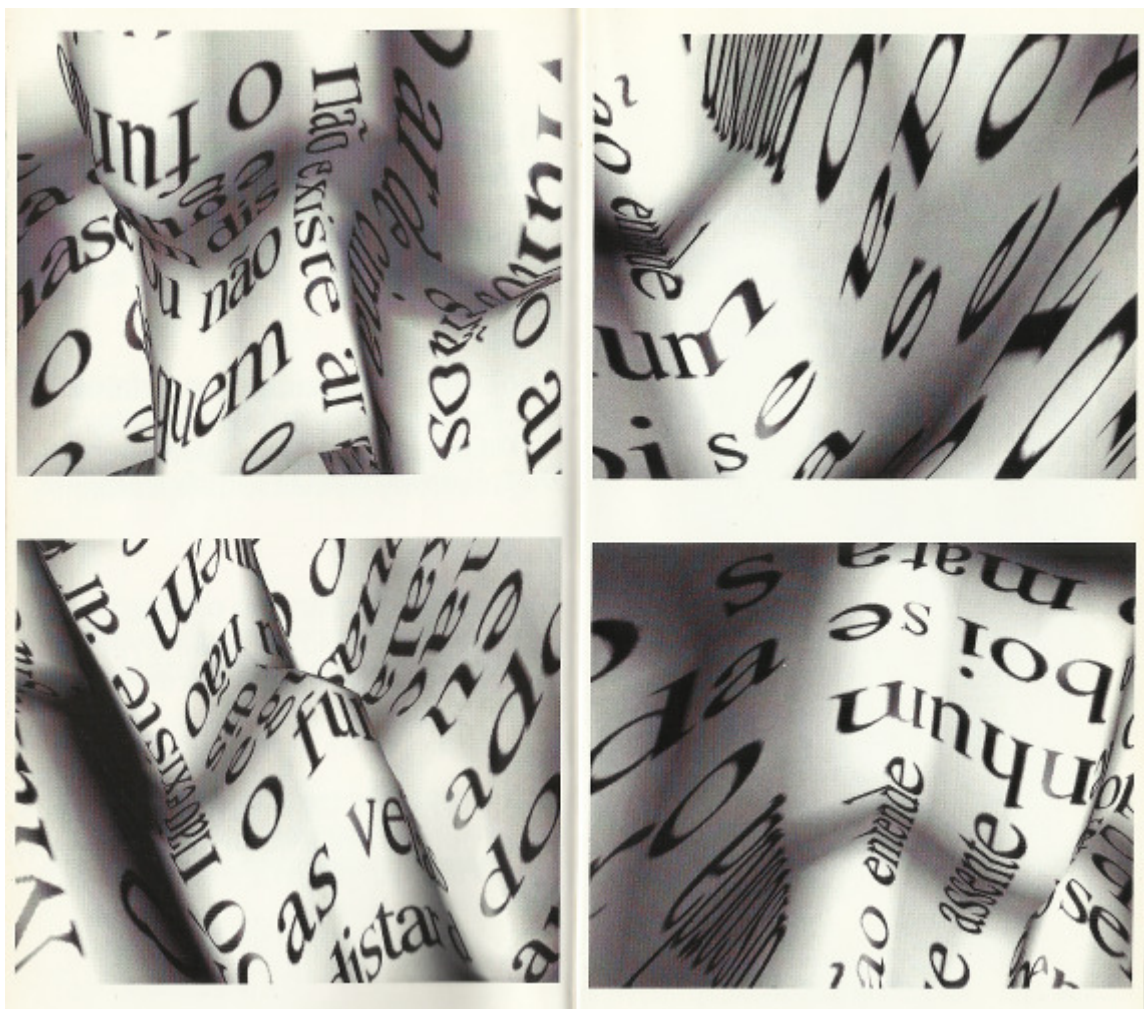
Nesse aspecto voltamos a aproximar-nos dos pensamentos de Vilém Flusser, filósofo também nascido em Praga, cuja filosofia abriga influências diversas, que impedem uma classificação escolástica. Para Flusser a forma é o “como” da matéria e matéria é “o quê” da forma, e “o design é um dos métodos de dar forma à matéria e de fazê-la aparecer como aparece, e não de outro modo” (FLUSSER, 2007. p. 28). Nesse sentido, “o design, como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece, a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno)” (FLUSSER, 2007, p. 28).

A poesia visual de Arnaldo Antunes conta com habilidades gráficas, próprias de um designer. Em “soneto” o *poeta-designer* realça a forma daquilo que aparece (tema) e impõe ao leitor obrigatoriedade de “ler” e reconhecer o formato do poema como elemento indispensável para a interpretação.

Em outra perspectiva, podemos identificar, na composição deste poema visual, uma crítica, à maneira dos modernistas, aos moldes clássicos. Questionando o rigor do molde, e o valor do desenvolvimento do tema dentro desses limites. Esta crítica, contudo, não se dá em clima de militância, mas sim como diálogo com a tradição literária, afinal o trabalho militante já foi feito pelos artistas das vanguardas, pelos modernistas, e poetas marginais, entre outros, durante o século XX. Arnaldo Antunes, como boa parte dos poetas da contemporaneidade, faz uso dos diversos traços oferecidos por toda a história da literatura e da arte, em geral. Não há escola literária específica, não há perseguição por ideologias internas ou formatos definidos. A esse respeito, o filósofo norte-americano Arthur Danto diz que a arte contemporânea não tem nada contra o passado, não há o desejo de produzir algo totalmente novo. A arte produzida no passado, assim como os objetos disponíveis no mundo estão disponíveis para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar (DANTO, 2006, p. 7).

Na edição impressa da obra *Nome* o ideograma composto de sobreposições é seguido por uma versão em um novo formato. Trata-se, não coincidentemente, de quatro quadros com palavras interrompidas, cuja leitura é, também, limitada.

Nesta segunda parte do trabalho temos um aspecto similar à primeira, no que se refere à estrutura, o molde. Há em ambas a supressão dos aspectos sintáticos, semânticos e sonoros das palavras. As palavras em “soneto” tornaram-se vultos.



“soneto” (ANTUNES, 1993, [s/p])

Nesta versão podemos destacar a utilização de recursos da informática para produzir efeitos gráficos mais complexos. São quatro quadros com palavras interrompidas, não alinhadas, de forma a ter misturados o sentido vertical e horizontal, a linearidade, portanto, é expressamente abolida. As ondas produzidas no fundo branco permitem movimento e corrompem qualquer forma de alinhamento.

Embora seja composta de quatro partes, nesta segunda versão não há o propósito de referir-se imageticamente ao modelo do soneto tradicional, produzindo um ideograma; a prioridade é dar um nível maior de plasticidade e definição às letras. Este formato desenvolvido por Arnaldo com o auxílio de profissionais do design gráfico recorre aos princípios da poesia concreta, na fase inicial, mais exigente no que se refere à quebra da lógica discursiva; quando a principal preocupação era distanciar-se da comunicação de mensagens ou conteúdos exteriores, “para comunicar formas, para criar e corroborar, verbi-voco-visualmente, uma estrutura-conteúdo” (CAMPOS, PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 83).

Esse poema visual, na verdade, é criado a partir do congelamento de imagens da versão vídeo que também compõe o “kit” *Nome*. O vídeo-poema que integra o DVD explora a confluência de frases em ondulações e movimentos que permitem uma visualização em 3D. Na parte sonora desse trabalho áudio-visual, Arnaldo mescla, ao fundo, ruídos bruscos e interrompidos que lembram um “engasgo”. A declamação desse soneto, contudo, também é repleta de interrupções. Durante a leitura, até então linear, dos versos, surgem palavras que não fazem parte do soneto. O efeito de simultaneidade simula momentos em que estamos expostos à várias enunciações. Permite-nos relacionar esse aspecto também ao momento de formulação de um pensamento em nosso intelecto, a seleção de informações recebidas, entrecruzamentos de dados prévios, o esforço que rege o caminho até a palavra-síntese.

O efeito estético que esta exploração multi-sensorial provoca é a percepção do poema como “coisa”. O intuito de trabalhos como esse é provocar novas interpretações a partir do espanto causado pelo inesperado. O ouro da palavra, no poema de Arnaldo Antunes, é o efeito causado pelo acidente. Esse aspecto é tratado de forma mais detalhada, com teor dialético, na versão publicada em 2010, no livro *N.D.A*²¹.

²¹ Em *N.D.A.* (2010) encontramos com frequência maior que em outros trabalhos, poemas que apresentam uma discursividade mais densa, contrária à economia de palavras tão comum aos poemas visuais de Arnaldo Antunes.

O mal estar que exala quem discorda
Porque não sente quase ou não entende
Concorda bem com o de quem assente
Sem romper a casca, e não acorda.

Somente se distar de estar de frente
Distrai a sua mente da derrota.
Distante como diante de uma porta
Destrói na letra preta o branco ausente.

A vida do sentido o incomoda —
Vigor de ponta a ponta da serpente
Que o branco ovo a cada dia lota.

Suporta, não se importa ou então mente,
Não compreende o que o prende à borda —
O ouro da palavra, um acidente.

“um acidente” (ANTUNES, 2010, p. 186)

Arnaldo mantém o formato italiano, assim como sugeriu na versão publicada em 1993 (14 versos em 2 quartetos e 2 tercetos). No que se refere à metrficação, notamos que o poeta mantém o decassílabo; as rimas variam entre toantes e consoantes; os esquemas rítmicos, porém, variam e destoam dos moldes heróicos ou sáficos. Esses fatores valorizam a fluidez sonora do soneto.

Os dois primeiros versos ressaltam o incômodo causado pelo indivíduo que destoa, que discorda sem antes compreender. “O mal estar que exala quem discorda/ Porque não sente quase ou não entende”. No verso seguinte,

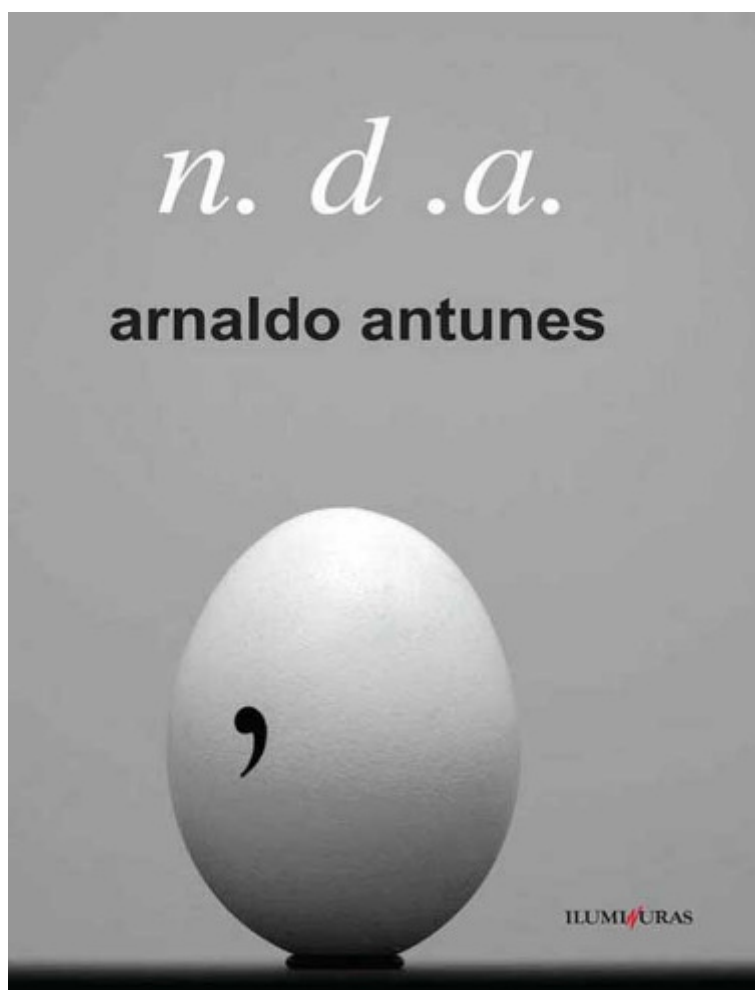
“Concorda bem com o de quem assente”, o artigo "o" seguido da elipse do substantivo já citado, assume uma função anafórica, reforçando a fluidez da linguagem do soneto. Levando em conta o restante do poema, podemos identificar que o tema principal do soneto envolve pensamento e linguagem: “Concorda bem com o (mal estar) de quem assente” (grifo nosso). Conforme o dicionário Houaiss, assentir significa consentir, concordar. Nos dois primeiros versos, remete-se ao gesto de discordar do que não se entende com propriedade, nos dois últimos ao gesto de concordar com as informações com as quais se tem contato de forma superficial, “Sem romper a casca, e não acorda”. O poeta encerra a primeira estrofe sugerindo que “a casca”, a superficialidade de um sentido imposto só pode ser quebrada, superada, a partir do entendimento amplo das palavras, e da inventividade poética que ousa romper com os sentidos inconsistentes.

Na segunda estrofe, temos uma segunda dificuldade em relação à organização do pensamento e sua emissão em palavras. Nos versos “Somente se distar de estar de frente/ Distrai a sua mente da derrota” cria-se a ideia de distanciamento, de quem se esquia em vez de encarar o desafio de criar significados a partir do contato com as coisas no mundo.

Esse contato, conforme sugere o poema, deve ser de impacto, pois a tentativa de distanciamento apenas “distraindo a mente” ao afastar o risco. Os versos seguintes remetem ao clima de descoberta que envolve a formulação de sentidos diante dos fatos: “Distante como diante de uma porta/ Destrói na letra preta o branco ausente”. Arnaldo impõe um tom brusco (Destrói) quando se refere à inscrição da letra preta na superfície branca.

Na sequência, prolonga-se a discussão sobre o estranho comportamento que as coisas incompreendidas provocam; paradoxalmente, a repulsão e o desejo por descoberta. “A vida do sentido o incomoda – / Vigor de ponta a ponta da serpente/ Que o branco ovo a cada dia lota”. Nesse último verso, o poeta utiliza

o símbolo do ovo como metáfora de origem, de rompimento da superfície – o branco do ovo²².



N.D.A. (ANTUNES, 1993, capa)

A estrofe “chave de ouro” conclui o tema do soneto e apresenta a palavra como rompimento da casca. “Suporta, não se importa ou então mente, / Não compreende o que o prende à borda – / O ouro da palavra, um acidente”. Arnaldo enfatiza o caráter instigante de toda superfície, de toda “borda”. A

²² Conforme as diversas recriações poéticas que exploram visualmente o caráter originário do “ovo”, tema discutido exaustivamente por Douglas Salomão é enriquecedor lembrarmos conclusões de José Paulo Paes retiradas de seu artigo “O ovo por dentro e por fora” que reflete sobre as diversas referências, figurativas ou não, desse símbolo na história da literatura. Ao analisar “O ovo” de Símiás de Rodes, Paes diz: “O ovo pode ser tido como um poema *ab ovo*, isto é, que remonta ao princípio das coisas. No caso, os primórdios da poesia”. Em seguida, complementa: “a configuração ovalada do poema nos envia sempre de volta ao ovo do começo, pois na poesia como na vida não há começo nem fim. Fim é o recomeço e recomeço fim” (PAES apud SALOMÃO, 2008, p. 21). Levando em conta o conhecimento de Arnaldo em relação à teoria e poesia concreta e visual, além da ligação temática do poema “soneto” com o fator originário da palavra, é possível atribuímos à expressão de Antunes “branco do ovo” o caráter de retorno aos princípios, permitido pela linguagem poética.

descoberta carrega em si o espanto, o impacto da “palavra-acidente”. A esse respeito o poeta diz:

A idéia já vem com palavras. Eu não penso uma coisa depois penso em como dizê-la. Vou pensando nas várias formas de dizê-la até chegar na forma mais precisa. [...] E, às vezes, nesse processo, chego a outro sentido, outra coisa que não queria dizer inicialmente, mas que se ergue, imprevista, muito mais interessante do que aquelas idéias de que parti (ANTUNES, 2006, 358).

Arnaldo procura, por meio de diversos recursos e suportes, transformar a poesia em “coisa” a ser descoberta. Com esse intuito ele utiliza diversos recursos para produzir estranhamento, afinal este é o elemento capaz de nos afastar da generalização banal da exaustiva enxurrada de informações, que violenta a nossa forma de ver, ouvir e compreender. O excesso também cria falta, porque nos mantêm ocupados tentando passar pelo caos e, enquanto isso, não experimentamos os fenômenos que ocorrem à nossa vista, não os enxergamos. Aquilo que é “estranho” nos obriga a parar, olhar de novo, ouvir mais uma vez, buscar pistas, recorrer aos sentidos, às informações prévias; para, então, compreender. Conseguir produzir estranhamento e curiosidade não é tarefa fácil, afirma Flusser, pois num mundo onde todos os objetos e fenômenos são enquadrados em uma finalidade útil, todas as coisas que surgem já encontram um lugar pronto para elas no programa que transforma tudo em instrumento, um entendimento prévio, portanto:

Nada nos espanta, porque nada é novo. Não estamos jogados no meio das coisas, mas jogados no meio de instrumentos. Esses instrumentos são, no fundo, prolongamentos e projeções do nosso próprio eu. As máquinas são nossos braços prolongados, os veículos nossas pernas prolongadas, e o mundo em geral é uma projeção do nosso eu sobre a superfície calma e abismal do nada. As feras que ainda aparecem são cachorros projetados por nós para guardar nossas casas. Os trovões que ainda trovejam são movimentos do ar projetados por nós para carregar nossos aviões em seu vôo fútil. As árvores que ainda brotam são matéria-prima projetada por nós para se transformar em instrumento. E o “outro” que compartilha conosco esse mundo instrumental é, ele próprio, instrumento, sendo fornecedor ou consumidor, parceiro ou concorrente. Nossa atitude diante desse mundo dos instrumentos é a atitude do *déjà vu*, a atitude do “já vi tudo” (FLUSSER, 2002, p. 92).

Trabalhos como o “Soneto” de Arnaldo Antunes caminham em sentido contrário a essa recepção “domesticada”. Aproveitando os recursos de gráfica e vídeo

que a tecnologia oferece, o poeta promove uma contorção de formatos, códigos e suportes para transformar o poema em “criação contaminada de vida, contaminando a vida” (GARDEL, 2006, [s/p])²³. O “poema-coisa” que se coloca a nossa frente, se move, encobre detalhes, emite sons, é estranho, uma afronta – assusta. Arnaldo parece tentar provocar o “tremor” diante do novo, sobre o qual fala Flusser:

As coisas advêm das sombras e cada uma é uma aventura assombrosa, seja ela uma fera ou um trovão, uma árvore ou outro homem. Diante de toda coisa que advêm o homem primordial treme, espantado, porque toda coisa é nova. Sendo nova, toda coisa é milagrosa. O tremor do homem face à coisa é portanto um misto de temor e admiração, é um tremor religioso (FLUSSER, 2002, p. 91-92).

O imprevisto é buscado por Arnaldo ora por retornar às experiências primitivistas, simulando as práticas do “homem primordial”, ora por partir da obviedade do cotidiano levada ao extremo. Nesse segundo caso, a artificialidade é evidenciada de tal forma que o leitor se sente provocado a “quebrar a casca” e buscar novos sentidos ou retomar sentidos perdidos. A estranheza criada pelo poeta pretende transformar um “clarão em um enigma”, abrindo uma fenda que pode iluminar novas relações de sentido, criando novas formas de orientação no mundo, portanto. É nesse sentido que Arnaldo acredita na economia de palavras, no corte. É como se as palavras surgissem dessas fendas criadas, como se fossem ditas pela primeira vez, como descrito no poema “termo”:

termo

venha sem aviso

de repente

invisível

e me leve o mais

²³ Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id_type=3&id=120 Acesso em: 05 jan. 2012.

rapidamente
possível

(ANTUNES, 2010, p. 191)

A esse exercício de retorno à origem da linguagem poética, Flusser chama de evocação do “nome próprio” que, assim como pensa Antunes, coincide com o surgimento da linguagem. A poesia para o filósofo tcheco-brasileiro abrange todo gesto de criação autêntica, que parte do contato impactante com os entes, como experiência fenomenológica, que se afasta por instantes das interpretações já consolidadas. “Nome próprio”, para Flusser, é a palavra que surge do afastamento da superficialidade banal e que procura organizar ideias novas para explicar o que ainda não se conhece. “É preciso desviar a atenção das coisas para descobrir todo um mundo espantoso em nosso redor, um mundo pronto a precipitar-se sobre nós, desde que nós nos abramos para ele. É difícil falar desse mundo porque ainda não foi articulado” (FLUSSER, 2002, p. 96). O “nome próprio” é o meio pelo qual escapam nuances do não articulado, é a fenda que se abre para evidenciar a existência do mistério. O “nome próprio” não rompe o mistério, mas aponta para ele.

O nome próprio é o grito apavorado, a exclamação de admiração e adoração e a saudade do de tudo diferente por si mesmo. O nome próprio articula a expulsão (expressão) do de tudo diferente para fora de si mesmo. O nome próprio é a dúvida que o de tudo diferente nutre por si mesmo, e ele é a tentativa de superação dessa dúvida, a tentativa para uma volta a si mesmo (FLUSSER, 2011, p. 94).

O mistério, que é tudo que não está organizado em linguagem, em momentos diversos da obra de Flusser, aparece como “nada”, “indizível”, “coisa em si”. No livro *A dúvida*, em especial, o mistério é “o de tudo diferente”. “Pelo nome próprio aquilo que é de tudo diferente se encara” e o lugar onde isso se dá é o intelecto. “O nosso intelecto é onde se dá o afastar-se, o pousar e a tentativa de regresso do de tudo diferente” (FLUSSER, 2011, p. 94). O filósofo nutre uma grande admiração em relação aos poetas, pois acredita que a continuidade de todo conhecimento depende de “expedições” em direção ao que ainda não foi articulado para daí criar mediação autêntica entre o homem e

o mundo. “[...] Nossos poetas são os primeiros a mergulhar nele (indizível), e voltam das suas expedições, com as primeiras articulações espantadas. Tudo é novo nesses versos que os poetas trazem, e tudo vibra com o espanto do nada do qual surgiu” (FLUSSER, 2002, p. 96, grifo nosso). Trazendo novos sentidos para a conversação, a poesia cria novas formas de orientarmo-nos no mundo.

Nota-se que nas poesias de Arnaldo Antunes todo esse clima que envolve o impacto espantoso diante das coisas para criar novos sentidos é recorrente. Antunes leva as palavras corriqueiras ao extremo a ponto de anular seu sentido “instantâneo”. Em suas poesias a palavra configura-se como “eco” por onde se nota que existe muito mais significado do que aparenta. É como se Antunes colocasse as palavras “entre parênteses” para que o “ouro da palavra” surja como acidente – o inesperado.

Necessitamos do cancelamento mental das palavras secundárias, para “pôr entre parênteses” toda a conversação que se seguiu aos nomes próprios, colocando-nos dentro do nome próprio [...]. Já que devemos dispensar, nesse esforço, toda conversação “prosaica”, somos forçados a recorrer à alegoria para descrever o nome próprio como se apresenta visto de dentro (FLUSSER, 2011, p. 96)

Procurando dar corporeidade à palavra por meio de efeitos gráficos e sonoros, Antunes pretende reproduzir o caminho em direção à fronteira que separa a linguagem da *coisa em si* (indizível). Ele procura devolver às palavras a “admiração” e toda a gama de significados em potencial.

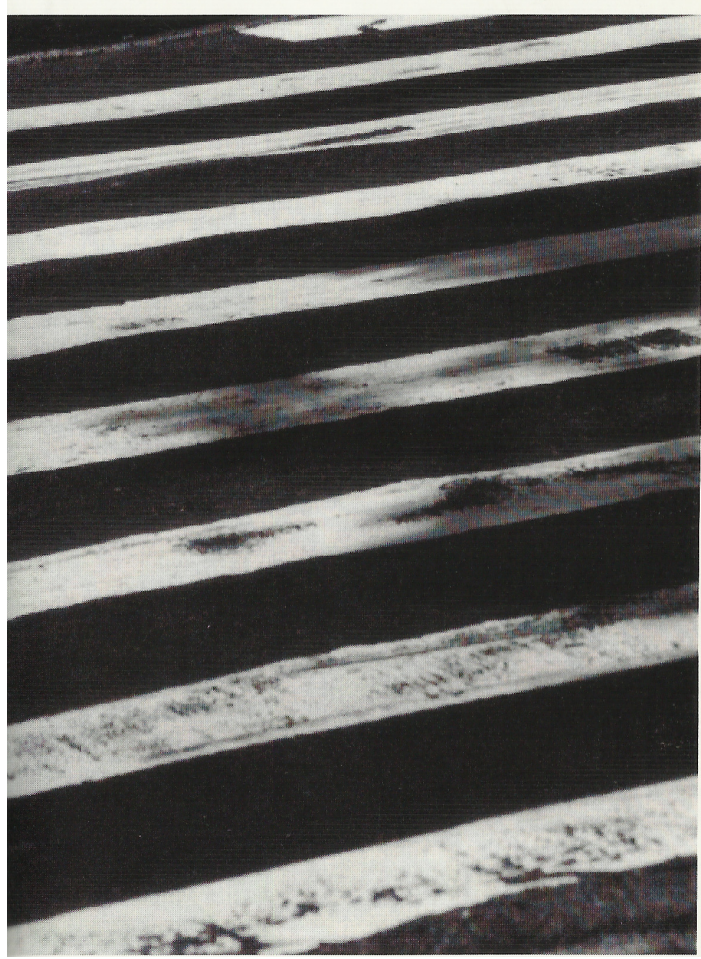
4.5. Orientação no caos urbano

Flusser explica que o homem possui a capacidade de armazenar experiências, assimilá-las e produzir informações novas aumentando a soma de informações disponíveis; ou seja, é um ser histórico. Construir historicidade é, portanto, uma ação que depende da manutenção do clima de responsabilidade do diálogo; e responsabilidade é abertura para respostas (FLUSSER, 2011, p. 71-72). Em nossa sociedade, porém, os espaços para o diálogo se fecham. E os ambientes que, aparentemente, fomentam o diálogo são, na verdade, redes circulares, especializadas em determinada área que dialogam com conceitos similares, não há embate. São anestésicos, como diria Flusser.

No que se refere às redes de comunicação a inércia se dá de forma similar. “Sob o bombardeio cotidiano pelos discursos extremamente bem distribuídos, dispomos, todos, das mesmas informações, e todo intercâmbio dialógico de tais informações está se tornando redundante” (FLUSSER, 2011, p. 74). E toda essa redundância resulta em apatia desinteressada, fortalecendo o clima de *déjà vu*.

Arnaldo Antunes, ao que parece, também repudia a mesmice cristalizada que anula o efeito comunicativo em vez de dar forma a novos sentidos, novas idéias e criações. E para quebrar esse clima inerte, o poeta põe movimento na palavra, palavra na cor, ruído no poema, imagem na letra, mistura tudo para criar espanto.

Em poemas visuais, nos quais Antunes trabalha com técnicas de colagem ou edição de fotografias, imagens do meio urbano são comuns. É possível notar, também, que o poeta demonstra certa inquietação em relação aos materiais publicitários e de orientação pública, tais como letreiros, banners, outdoors e placas de sinalização. Nesses trabalhos, há sempre a preocupação em alterar as mensagens comuns desses instrumentos de comunicação que atuam no fornecimento de informações e direcionamento das pessoas no dia-dia das cidades. O poema visual “Não tem que” é um exemplo desse recorte.



“Não tem que” (ANTUNES, 1993, [s/p])

Nas duas páginas seguintes, Arnaldo utiliza o recurso da colagem para unir diversas fotos de partes específicas de letreiros para formar o poema visual.



“Não tem que” (ANTUNES, 1993, [s/p])

Com a união dos recortes forma-se a sequência: “não tem que/ nem precisa de/ não tem que precisar de/ nem precisa ter que/ não tem que precisar ter que/ nem precisa ter que precisar de”.

A colagem de placas de sinalização em meio às palavras formadas por recorte põe no mesmo espaço orientação imagética e orientação por linguagem escrita. O efeito criado permite que as palavras, assim como os sinais de trânsito e localização, sejam vistas como elementos que apontam para algo. Mesclando códigos o poeta propõe que a visualidade das letras também seja interpretada e assim as palavras retomam sua função de significar coisas do mundo – de apontar para algo (signos) ²⁴.

²⁴ Nossa compreensão de signo aqui apresentada baseia-se no conceito defendido por Charles Sanders Peirce, cuja definição, Décio Pignatari sintetiza desta maneira: “entendendo-se por signo [...], toda e qualquer coisa que substitua ou represente outra, em certa medida e para certos efeitos” (PIGNATARI, 1987, p. 13). Embora não haja nenhuma citação direta por parte de Vilém Flusser, nota-se que o filósofo mantém esta compreensão básica de signo. Quanto a Arnaldo Antunes, é sabido que o poeta é adepto aos

Inversamente, as imagens e placas de sinalização postas lado a lado com as sentenças das frases formadas também precisam ser “lidas”. O leitor é conduzido a uma nova leitura dessas sinalizações. Esse efeito é propiciado, a princípio, pelo recurso da *colagem*. Esse recurso foi amplamente estudado por Philadelpho Menezes em *Poética e Visualidade* (1991). Segundo o crítico literário e poeta, na colagem, o signo “passa por uma descontextualização ao ser retirado de seu “habitat” original onde exercia uma dada função, carregado de uma dada significação, e comporta uma recontextualização” (MENEZES, 1991, p. 116). É com o intuito de “reformular a mensagem massificada pelos danos da informação (DIAS-PINTO, apud MENEZES, p. 116) que o poeta em estudo questiona a finalidade dos indicadores de caminhos.

Antunes procura traduzir a experiência vivida pelos indivíduos nas grandes cidades que, expostos a um turbilhão de mensagens de orientação, têm suas vistas conturbadas. É tão difícil orientar-se em meio a tantas placas como seria se não houvesse nenhuma.

Quando Antunes utiliza recortes das imagens do mundo, sua postura não é de reprodução (cópia), mas sim de pôr essas realidades em questão. Ele se contorce entre códigos para recriar a presença desses elementos. Esse é o aspecto trabalhado em “não tem que”. Arnaldo Antunes questiona a validade de tantos sinais de orientação e sugere: “não tem que precisar de” tantas imposições de direção. Mais interessante seria criar um ambiente no qual as pessoas pudessem experimentar os espaços e criar elas mesmas suas direções. Há uma busca: devolver às palavras e imagens seu valor de mediação, elo entre o homem e o mundo.



Se há o questionamento dos caminhos interpretativos traçados por sinais, é possível pensarmos na necessidade de procurarmos compreender o que não está sinalizado, ou seja, articulado. Desta forma, evidencia-se a

princípios da poesia concreta, e que a partir deles valoriza os diversos códigos e promove combinações entre eles para permitir leituras comparativas de múltiplos significados.

superficialidade das nossas formas de orientação. Ao misturar diversas linguagens (verbais, visuais e sonoras) Antunes procura explorar o *lugar entre* essas linguagens e o impacto que esses pontos de encontro podem produzir. Traçando esses pontos de encontro, o poeta quebra as divisões artificiais que se formaram para cada código, e a análise e interpretação do poema se tornam possíveis apenas quando as relações entre os códigos e linguagens são consideradas. Esse método se torna um exercício para a interpretação do mundo, pois, no cotidiano, nos deparamos com uma simultaneidade enlouquecedora que não nos oferece caminhos para o entendimento.

Formulando complexos jogos de simultaneidade, evidencia-se a inquietude das coisas – “As coisas não tem paz” – e a insuficiência das significações cristalizadas, que não acompanham as mudanças que ocorrem ao que se pretende representar. Esta inquietude é ampliada com o formato colagem, pois ao mesmo tempo em que existe uma sequência de palavras que formam uma mensagem, cada recorte mantém uma significação individual. O que provoca um “caos composicional” permitindo diversas “leituras fracionadas” e paralelas (MENEZES, 1991, p. 116).

A artificialidade presente na recepção das informações é evidenciada. Não há questionamento; todos os sinais apontam para caminhos prontos, como uma linha a ser seguida. O poeta denuncia, então, nossa alienação em relação às mediações. Aos olhares programados, os signos deixam de representar o mundo para assumir eles próprios a condição de realidade. A respeito desta situação Flusser diz:

As imagens (como toda mediação) tendem a obstruir o caminho em direção àquilo que é mediado por elas. E com isso seu posicionamento ontológico vira de ponta-cabeça: de placas indicadas elas se tornam obstáculos. A consequência é uma inversão nociva do homem em face das imagens (FLUSSER, 2007, p. 166).

Nessa linha de raciocínio, voltamos à análise do poema visual “não tem que”, de Arnaldo Antunes, no qual temos diversos recortes de fotografias, imagens técnicas. Conclui-se que a estrutura que se forma não é formulada em clima de elogio, muito menos de obediência aos moldes comuns de criação de imagens

eletrônicas. O contraste das cores presentes nos letreiros (com destaque para o vermelho, amarelo e preto), a reprodução de sinais de orientação expressivos e a presença insistente dos termos de negação “não” e “nem”, resultam em alto grau de contestação. No vídeo as mesmas imagens aparecem em sequências bruscas combinadas com a rispidez da voz gritante de Antunes. Todos esses efeitos visuais e sonoros em conjunto com as frases que se formam constroem um ambiente de contestação às formas de orientação cristalizadas e esvaziadas de sentido: “não tem que precisar ter que” seguir todos os sinais. Interpretamos sinais de trânsito presentes no poema como representações das diversas formas de orientação imagética, assim como os letreiros que também pretendem identificar e localizar.

Arnaldo Antunes, desde o início de seu envolvimento com a arte, combinou conhecimento acadêmico e cultura pop estando sempre entre a cultura erudita e a cultura de massa. Nunca se considerou, apesar disso, um militante vanguardista, por ser integrante de uma geração posterior a movimentos de ruptura, de mistura de gêneros artísticos e linguagens, iniciadas com o modernismo antropofágico. Para ele discussões que visam à segmentação entre alta e baixa cultura já não fazem sentido: “Quando a percebo em alguma conversa, ou em algum texto, já vejo como resquício de um pensamento do século retrasado, daquela época em que os intelectuais só ouviam música erudita” (ANTUNES, 2006, p. 340). Para ele essa divisão está ainda muito relacionada com as linguagens e suportes das obras artísticas. Como se os espaços para a literatura fossem ainda restritos aos livros, bibliotecas e instituição acadêmica, e a arte popular restrita ao rádio e televisão. O poeta diz que não se preocupar em marcar esse tipo de divisão em sua obra, pois essas demarcações foram rompidas por gerações anteriores a dele; sendo assim o fluxo de linguagens acontece naturalmente em seus trabalhos.

[...] eu cresci num meio em que isso já tinha sido conquistado. Para mim não é uma meta. Já é um *a priori* do qual eu parto com naturalidade, porque venho de uma geração posterior à da Tropicália, da Poesia Concreta, do Cinema Novo, do cinema *underground*, coisas que trabalham nessa direção (ANTUNES, 2006, p. 341).

O que acontece, segundo ele, é que os avanços da tecnologia e a ampliação de acessos às diversas mídias interativas como a internet, permitiu maior diálogo entre as categorias de alta e baixa cultura e esse trânsito se tornou mais fluente.

Por estar nesse lugar entre as segregações de cultura, Antunes acredita que seja capaz de criar pontos de encontro e, principalmente, romper com as padronizações do mercado cultural. Ele fala de preconceito de ambas as partes. Da área intelectual, surgem críticas por ele ser mais conhecido na cultura de massa devido ao seu envolvimento com a música *pop*. Na área da música *pop* enquadram suas letras como sendo “papo cabeça” demais: “Como se, para pertencer ao universo *pop*, você tivesse que abrir mão de qualquer complexidade ou estranhamento. E acaba menosprezando a capacidade do grande público de assimilar mensagens que saiam um pouco de um determinado padrão” (ANTUNES, 2006, p. 340).

Partindo de dentro de ambientes de fluxo de influências, códigos e suportes, Antunes utiliza os próprios recursos da comunicação de massa para refutá-la e provocar alterações dos modos de ver, ouvir e vivenciar a experiência artística. Seu objetivo é “trabalhar dentro da cultura de massas, da linguagem *pop*, mas sempre empurrando um pouco o padrão do gosto comum para o lado da estranheza” (ANTUNES, 2006) ²⁵. Desta forma o artista desenvolve trabalhos com imagens e palavras que funcionam como indicadores que testam a validade orientadora desses signos e lança a pergunta: “para onde os sinalizadores apontam?”; “para onde estamos indo?”; “Para quê?”.

²⁵ Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id_type=3&id=120. Acesso em: 05 jan. 2012.

4.6. As imagens técnicas na poesia de Arnaldo Antunes

Conforme a filosofia flusseriana, os textos foram criados para organizar em linhas os dados das imagens pictóricas, pois estas já não eram capazes de explicar a complexidade dos fatos. Os textos, porém, tornam-se complexos e abstratos demais, devido à distância que os códigos da escrita criam em relação à realidade e a organização em linhas, que transforma todo acontecimento em processo. Dessa forma, os textos passam a encobrir o mundo em vez de explicá-lo. “Os textos passam a ser inimagináveis, como o é o universo das ciências exatas: não pode e não deve ser imaginado” (FLUSSER, 2002, p. 15). Os textos deixam de pretender explicar o mundo.

Utilizando o método comunicativo do *anfi-teatro*²⁶ as mensagens dos textos (processos) são recodificadas e simplificadas por meio das imagens técnicas e transmitidas pelos aparatos de transmissão da comunicação de massa, na tentativa de fornecer informação a um maior número de pessoas (FLUSSER, 2011, p. 76). Esta estratégia de simplificação apenas aumenta o grau de alienação que tem seu nível duplicado, porque as imagens técnicas não representam o mundo, mas pretendem explicar os textos (a segunda abstração). Na escala de abstração crescente, com base nessa teoria, as imagens técnicas estariam no terceiro grau.

DADOS BRUTOS > IMAGENS PICTÓRICAS > TEXTOS > **IMAGENS TÉCNICAS**

²⁶ Para explicar o esquema que rege os métodos de comunicação Flusser apresenta dois tipos de diálogo: os *circulares* (exemplos: mesas redondas, parlamentos), e as *redes* (exemplos: sistema telefônico, opinião pública). E quatro tipos de discurso: *teatrais* (exemplos: aulas, concertos), *piramidais* (exemplos: exércitos, igrejas), *árvores* (exemplos: ciências, artes), e *anfiteatrais* (exemplos: rádio, imprensa). Como será possível compreender, é o espaço que se forma entre *emissor* e *ouvinte* que define os diversos tipos comunicativos (FLUSSER, 2011, p. 73). Na tentativa de resolver o problema da concentração da informação em círculos de especialistas (*árvores*) e atingir o restante da sociedade, o *discurso anfiteatral* é desenvolvido para traduzir as mensagens produzidas pelos especialistas utilizando códigos “simplificados”, socialmente decifráveis. “É ele o discurso da atualidade. Os aparelhos da comunicação de massa são caixas pretas que transcodam as mensagens provindas das árvores da ciência, da técnica, da arte, da politologia, para códigos extremamente simples e pobres. Assim transcodadas, as mensagens são irradiadas rumo ao espaço, e quem flutuar em tal espaço e estiver sincronizado, sintonizado, programado para tanto, captará as mensagens irradiadas” (FLUSSER, 2011, p. 76).

A abstração nesse nível não significa a tomada de distância do concreto para buscar meios de explicá-lo. Assim aumentamos a distância entre nós e o mundo concreto, as mediações deixam de ser eficientes, pois deixam de ser *elo*. “[...] A história da cultura não é série de processos, mas dança em torno do concreto. No decorrer de tal dança tornou-se sempre mais difícil, paradoxalmente, o retorno para o concreto” (FLUSSER, 2008, p. 18-19). A consciência desta abstração caracteriza o último estágio da escala rumo à inexistência de qualquer sentido.

Flusser enfatiza que essas imagens técnicas não procuram explicar a realidade aparente, mas representam conceitos simplificados. Mantendo oculta a complexidade que envolve cada informação. “A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente” (FLUSSER, 2002, p. 16).

Para a cultura de massa, o problema é que quanto mais tecnicamente perfeitas vão se tornando as imagens, tanto mais ricas elas ficam e melhor se deixam substituir pelos fatos que em sua origem deveriam representar. Em consequência, os fatos deixam de ser necessários, as imagens passam a se sustentar por si mesmas e então perdem o sentido original. As imagens não precisam mais se adequar à experiência imediata do mundo, e essa experiência é abandonada (FLUSSER, 2007, p. 116).

O gesto de produzir as imagens tradicionais era o gesto da abstração que deduzia as circunstâncias para fixá-las e utilizá-las como “direção” para ações futuras (FLUSSER, 2007, p. 163). A “imaginação” era, então, a “capacidade de distanciamento do mundo dos objetos e de recuo para a subjetividade” para entender-se como “sujeito de um mundo objetivo” (FLUSSER, 2007, p. 163). As imagens funcionavam como mediação; elo entre o indivíduo e o mundo.

Já as imagens dos aparelhos deixam de ser criadas para servirem de meios de orientação, e passam a ser modelos a serem seguidos. “As imagens projetam sentido sobre nós porque elas são modelos para o nosso comportamento” (FLUSSER, 2008, p. 60). Quando as imagens não mais explicam as fases dos acontecimentos, explicando os processos (método próprio da escrita linear) e começam a reunir os dados em “cenas” elas deixam de funcionar como

“mapas” e começam a confundir-se com a própria realidade. Portanto, os indivíduos deixam de ter acesso aos caminhos, aos detalhes do processo, para ter a sua frente um modelo, cujo conceito por ele representado prevalece inacessível. Esses modelos passam a ser imitados “artificialmente”, sem que se conheçam os detalhes.

Flusser diz que, na cultura de massa, quanto mais perfeitas tecnicamente são as imagens mais ricas elas ficam, e melhor se deixam substituir pelos fatos que em sua origem deveriam representar. O resultado é que os fatos deixam de ser necessários e as imagens passam a se sustentar por si mesmas e então perdem seu sentido original – apontar para a realidade (FLUSSER, 2007, p. 116).

Enquanto as imagens tradicionais (desenhos, pinturas) são compostas de traços contínuos formando planos bidimensionais, as imagens técnicas são superfícies formadas por *bits*, pontos que para tomar forma precisam ser calculados. “O primeiro tipo de imagens faz mediação entre o homem e seu mundo; o segundo tipo, entre cálculos e sua possível aplicação no entorno. O primeiro significa o mundo; o segundo, cálculos” (FLUSSER, 2007, p. 173). São capazes de criar cópias de cálculos para servir de modelo para ações futuras (FLUSSER, 2007, p. 174). Os pontos imateriais são agrupados para dar forma às imagens; não seguem elos de aproximação, mas modelações calculadas eletronicamente como um “jogo de mosaico”.

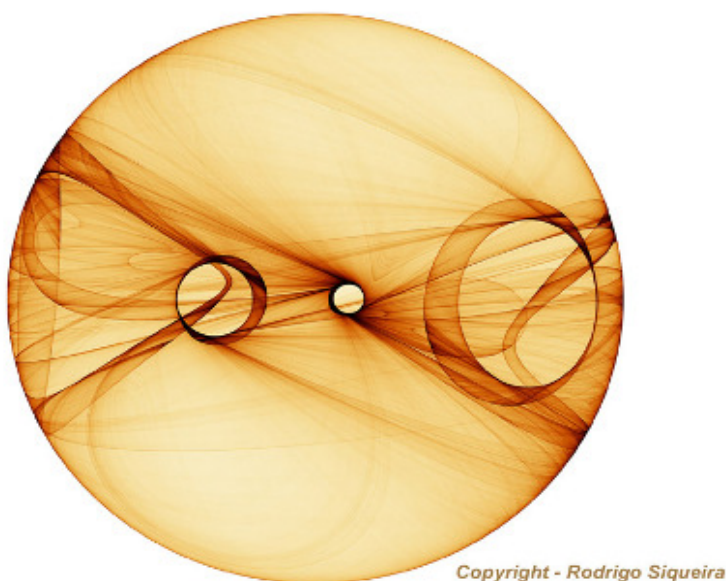
As pedrinhas dos colares se põem a rolar, soltas dos fios tornados podres, e a formar amontoados caóticos de partículas, de *quanta*, de bits, de pontos zero-dimensionais. Tais pedrinhas soltas não são manipuláveis (não são acessíveis as mãos) nem imagináveis (não são acessíveis aos olhos) e nem concebíveis (não são acessíveis aos dedos). Mas são calculáveis (de *calculus* = pedrinha), portanto tateáveis pelas pontas de dedos munidas de teclas (FLUSSER, 2008, p. 17).

As imagens técnicas são ainda mais abstratas que as imagens tradicionais e os textos porque elas assumem a posição de “gesto que concretiza”. As novas imagens reúnem “elementos adimensionais para recolhê-lo em uma superfície, ignorando o intervalo entre esses pontos”. Não são “resultado de gesto de

abstração, nem de recuo, mas ao contrário, ele concretiza, projeta” (FLUSSER, 2007, p. 172).

Desta forma a concepção flusseriana avalia as imagens técnicas como uma falsa concretização, pois elas não representam uma tomada de distância da realidade para representá-la, mas o cálculo de *pontos* nulos de informação (nulodimensionais) para formar uma espécie própria de realidade. Imagens técnicas são “virtualidades concretizadas e tornadas visíveis” (FLUSSER, 2008, p. 24)

Os cálculos que determinam os formatos dessas imagens deixam de ser de total domínio humano para se concentrarem nas *caixas pretas* dos aparelhos. As condições operacionais dos produtores de imagens em relação às máquinas são limitadas, conhecem-se alguns efeitos prováveis, mas os detalhes que determinam o processo de formação dessas imagens permanecem ocultos. Há um sentido “mágico” nessa relação com o imprevisto. Como exemplo o filósofo traz as imagens formuladas a partir de “equações fractais”: “[...] Trata-se de cópias de cálculos que analisam sistemas extraordinariamente complexos e “autônomos” (digamos caóticos) (FLUSSER, 2008, p. 24).



“Anel de areia”. Siqueira, Rodrigo ²⁷.

²⁷ Disponível em: <http://www.fractarte.com.br/galeria2/galeria.php>. Acesso em 20 fev. 2012.

Esses cálculos resultam em imagens inesperadas (informativas, “belas”), e “com elas pode-se brincar quase infinitamente” (FLUSSER, 2007, p. 175). Atualmente as imagens fractais foram absorvidas pela arte contemporânea, inclusive sendo incluídas em exposições e instalações, com imagens projetadas por aparelhos eletrônicos, ou impressas e postas em molduras.

Essa nova área das ciências matemáticas vem tendo uma enorme aplicação. Para os biólogos, ajuda a compreender o crescimento das plantas. Para os físicos, possibilita o estudo de superfícies intrincadas. Para os médicos, dá uma nova visão da anatomia interna do corpo. Enfim, não faltam exemplos. Um dos mais belos — e, sem dúvida, o mais colorido — é o uso dos fractais na arte. Quando os computadores são alimentados com equações, eles criam magníficos desenhos abstratos. É o que você poderá ver nas ilustrações do inglês Greg Sams e no trabalho do Grupo Fractarte, formado por três pesquisadores paulistanos (OLIVEIRA, 1994, Revista Super Interessante, Ed. 085)²⁸.

As imagens fractais são exemplos de abstração extrema entre as imagens técnicas. Formas mais comuns de imagens, criadas a partir da multiplicação de pontos (pixels), são as fotografia e vídeos, cujo acesso se amplia com a crescente disponibilização de aparelhos produtores e reprodutores dessas imagens. Esse nível de utilização de imagens técnicas é sinal, segundo Flusser, de que estamos numa nova fase de “imaginação”. “Tudo se precipita rumo às imagens para ser fotografado, filmado e videoteipado o mais rapidamente possível a fim de ser recodificado de discurso em programa. Jamais no passado houve tanta “história” como atualmente” (FLUSSER, 2008, p. 61).

“Imaginar”, em termos flusserianos, significa “a capacidade de concretizar o abstrato”. Esta capacidade desenvolveu-se com a invenção de aparelhos produtores de tecno-imagens, o que nos faz viver em mundo imaginário das fotografias, dos filmes, do vídeo, de hologramas (FLUSSER, 2008, p. 41). A esta lista podemos, hoje, incluir os jogos eletrônicos, a internet e as redes sociais.

²⁸ Disponível em: <http://super.abril.com.br/ciencia/fractais-matematica-delirio-441039.shtml>. Acesso em: jan/2012.

As imagens técnicas começaram a fazer parte dos trabalhos de Arnaldo Antunes, oficialmente, em 1993 com a publicação de *Nome*, quando o autor reuniu poesia para *ler, ouvir e ver*. Seu experimentalismo afasta de suas poesias visuais qualquer utilização simplista dessas imagens. Da mesma forma que ele busca o improvável na linguagem escrita e oral, Arnaldo joga com os recursos de imagem e procura deslocar os olhares programados. Os poemas visuais encontrados na versão em DVD são exercícios de *reaprender a ver*, enquanto se ouve e lê.

Em meio à discussões sobre a artificialidade que envolve os *media*, Arnaldo vai além do pensamento conservador, não se priva dos recursos eletrônicos e os utiliza de forma sofisticada. Assim, não fortalece separações e nem faz escolhas que, inevitavelmente, excluem. Arnaldo procura criar espaços para a simultaneidade em seus trabalhos. Suportes, gêneros, níveis de cultura, linguagens, códigos, suportes, formas, mixagens, tons... Tudo se encontra e, principalmente, faz sentido, apesar de estranho. Porque o estranhamento cria seu próprio sentido. A atitude inquieta do artista se mantém, portanto, assim como acontece com as palavras. Antunes não cria ambientes de pura utilização de recursos e códigos, mas desafia suas propriedades de mediação entre o homem e o mundo.

Nos poemas visuais e vídeo-poemas os recursos eletrônicos não são apenas facilitadores que se encarregam do trabalho. Observamos nesses trabalhos a participação efetiva do poeta, que testa, intervêm e provoca os possíveis significados produzidos pelas imagens criadas em parceria com os aparelhos. Desta forma, procura-se reverter o nível de alienação em relação às configurações inalcançáveis das caixas-pretas desses aparelhos e assim a participação humana é evidenciada. Ao interferir na produção da imagem desenvolvida em computador, a ação do poeta funciona como uma retomada da *techné* por parte do homem, que acabou tornando-se apenas um “funcionário”²⁹ em relação aos programas eletrônicos. Desta forma, o aparelho

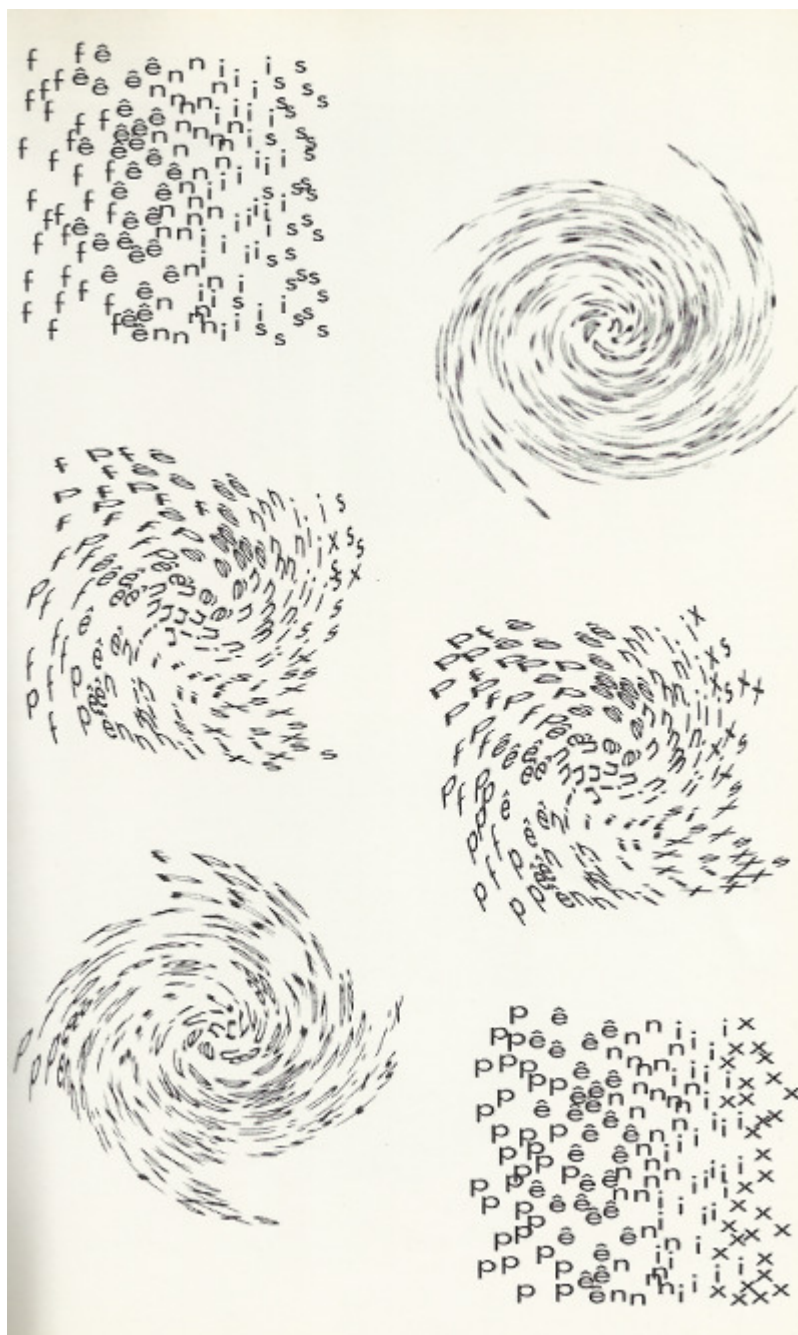
²⁹ “Funcionários” na filosofia de Flusser é um termo abrangente que envolve praticamente todos os indivíduos que, a partir a automatização do trabalho, passaram a servir aos aparelhos e seus programas de forma superficial, por não conhecerem as estruturas (caixas-pretas) e as redes culturais e econômicas às

volta a servir a vontade do homem, que reassume o fazer artístico, pondo a tecnologia a serviço da arte.

Flusser acredita que atualmente existe a tentativa de reagrupar *ars* e *techné*, como por exemplo, na publicidade, nas artes gráficas, no design. É uma redefinição do fazer humano. “A arte não permite ser expulsa do fazer cotidiano, sob pena de o homem perder sua humanidade”. O problema é que o fazer atualmente passou a ser não humano, por causa da emancipação do homem do trabalho. Isso faz com que o homem não seja mais o responsável pela modificação objetiva do mundo. Essa modificação é responsabilidade dos aparelhos, ou seja, é automática. Eles recuperaram a dimensão estética dos “guetos” transformando-a em “know-how” tecnológico, a estética transformou-se em “design industrial”, “arte dos media” etc. É o aparelho transformando a dimensão criativa que o ameaça (COSTA, 2009, p. 109)

Esse princípio experimental está presente em “fênis”. Nesse trabalho, as letras que formam esta palavra (título do poema) são postas em movimento circular como em um liquidificador. Tanto no vídeo quanto na imagem estática da versão livro, é possível notarmos o processo de *mistura* pelo qual as letras passam. Na primeira imagem temos as letras que formam “fênis” em disposição linear, apesar das repetições das letras que fazem com que a palavra se multiplique nela mesma “fffêêênniiss”; na segunda imagem a velocidade do movimento circular permite apenas a visualização dos vultos de cada letra, elas estão se misturando. Já na terceira imagem as letras de “fênis” ainda aparecem, mas não linearmente; a letra “p” e o “x” surgem como resultado do movimento. O quarto agrupamento de letras indica que uma nova mistura será feita, novamente a velocidade do movimento em círculos aumenta, todas as letras em um redemoinho que irá resultar em “pêênniix”.

quais este programa está ligado. O “funcionário” opera, mas não tem consciência dos processos, efeitos e causas de seu trabalho. Delegou, então, a *techné* aos programas (FLUSSER, 2011, p. 50).



“Fênix” (ANTUNES, 1993, [s/p])

Há no poema uma ênfase na capacidade renovadora, a começar pela mais simples referência à *fênix*, personagem lendária que representa o renascimento, a renovação da vida. Nesse poema, vários jogos de linguagem são utilizados para traduzir as transformações que o tempo e o uso provocam na língua. Enquanto as letras giram, ocorre a repetição das letras; a troca do “x” pelo “s” na palavra inicial “fênix”; a troca do “f” pelo “p” e o “s” pelo “x”. Todas estas alterações representam a língua em constante transformação. A

língua que em uso efetivo se transforma para continuar “in-formando”, age contra a entropia dos significados desgastados. Interessante também é a alusão que o líquido esbranquiçado e espesso cria. Acompanhando o movimento deste líquido, as letras se misturam para formar novo significado. É possível, portanto, aproximarmos estes símbolos da função reprodutiva sugerida pelo resultado gráfico final “pênix”. No final do vídeo, todas as letras somem, o movimento do liquidificador cessa e resta apenas o líquido que, após toda a mistura, torna-se espumoso e branco. Aos poucos a homogeneidade deste líquido vai se desmembrando em pontos até sumirem completamente.

Em “fênis”, assim como acontece nos poemas visuais de Arnaldo Antunes em geral, as imagens técnicas são utilizadas não como simplificadoras de conceitos, mas como ferramentas capazes de tornar as palavras ainda mais instigantes e seus significados mais desafiadores. A imagem técnica funciona, nesse poema, na alteração das regras morfológicas da palavra base, permitindo novas possibilidades de sentido. O trabalho que o artista faz é, justamente, o que o Flusser chama de ação informadora na utilização de aparelhos. Um desafio que cabe aos artistas dos *media*: “O seu desafio é o de fazer imagens que sejam pouco prováveis do ponto de vista do programa dos aparelhos. O seu desafio é o de agir contra o programa dos aparelhos no “interior” do próprio programa”³⁰ (FLUSSER, 2008, p. 28).

Nesse poema, a imagem não tem o propósito de substituir a palavra. Imagem e palavra, nas poesias visuais de Antunes, têm sua capacidade informadora valorizada numa relação de mútua interferência. Sendo assim, a imagem possibilita transformações formais e semânticas nas letras, assim como a palavra amplia o significado da imagem em movimento. As pessoas envolvidas têm participação justamente na criação de sentido. O resultado desta interação entre imagem e linguagem, não é automatizada. O poeta dedicou-se a

³⁰ Programa na filosofia de Flusser tem um sentido macro. Não corresponde apenas às estruturas “ocultas” dos aparelhos, mas também ao projeto ao qual a produção e uso de aparelhos está inserida. Toda indústria da tecnologia e da cultura fazem parte deste programa, no qual a imagem técnica tem o papel de indicar os modelos a serem seguidos, gerando um “circuito fechado”: “A circulação entre imagem e o homem parece se um circuito fechado. Queremos e fazemos o que as imagens querem e fazem, e as imagens que e fazem o que nós queremos e fazemos” (FLUSSER, 2008, p. 61). Por não estar enraizado em nenhum projeto ideológico maior, e por envolver diversas áreas diferentes, o programa da atualidade está determinado pelo acaso.

entender o funcionamento da edição em vídeo para, em parceria com os demais profissionais envolvidos na obra *Nome*³¹, evidenciar a participação poética e humana na criação áudio-visual.

O interesse do poeta em utilizar os recursos da câmera e do computador não está relacionado à delegação do trabalho aos equipamentos, mas na oportunidade de experimentar as novas possibilidades que esses equipamentos permitem à poesia e à arte (ANTUNES In. ARAÚJO, 1999, p. 108). Na visão de Antunes, o efeito mais interessante, possibilitado pelos equipamentos eletrônicos, é a presença simultânea de diferentes proporções sensoriais. A recepção do verbal pode se dar de várias formas, graças ao movimento entre códigos diferentes. “Às vezes você está lendo uma coisa e ouvindo outra”. Esta simultaneidade possibilita criar “desconcentrações” entre as formas e ampliar os significados possíveis (ANTUNES In. ARAÚJO, 1999, p. 106).

A leitura simultânea e não linear, exigida pelo código imagético, é transposta para a poesia, simulando assim a mudança de rumo que a orientação imagética impõe aos indivíduos. Esta leitura, contudo, em vez de gerar a concretização de abstrações, funciona como um chamado à vivência com as coisas do mundo e as sensações que esta experiência permite.

Arnaldo Antunes, nesses trabalhos, faz uso dos meios tecnológicos para produzir experiências imediatas que envolvem a participação dele como artista e da máquina como ferramenta. O artista não se rende à padronização que ronda os aparelhos, e burla tanto possíveis moldes, quanto acasos sem sentido, aos quais tais programas tendem a resultar.

³¹ A realização em equipe é um fator quase que obrigatório na criação de poemas visuais que envolvem o uso da tecnologia. Essas obras resultam de convergências e consensos entre técnicos e poetas. Sendo assim, os interesses estéticos do poeta precisam ser mantidos para garantir o caráter artístico, no entanto eles precisam, também, dialogar com as possibilidades operacionais das máquinas e dos programas operados pelos profissionais da tecnologia (ARAÚJO, 1999, p. 27-28). Na obra *Nome* as animações das imagens foram “realizadas no Estúdio Kikcel, atual TV Pingüim, por Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau, São Paulo, de janeiro de 1992 a agosto de 1993, com exceção de *Carnaval*, *Direitinho* e *Imagem*, que contaram com a participação de *Walter Silveira* e de *Nome Não, E só e Alta Noite*, realizados no Rio de Janeiro, de março a julho de 1993, com Arthur Fontes, Conspiração Filmes” (Encarte do DVD *Nome*, 1993 [s/p]).

Desta forma, mesmo envolvido em técnicas de produção informatizada, meios de divulgação e transmissão, mantém-se viva sua participação como poeta que utiliza os equipamentos tecnológicos para ampliar as potencialidades das palavras em contato com a imagem e som.

O trabalho de Arnaldo Antunes com os novos meios é um exemplo do caráter libertário presente em toda arte. Conforme nos explica Arlindo Machado, o trabalho artístico não pode ser apreendido por leis programáticas que regem toda produção tecnológica.

O trabalho com tecnologias de ponta, no interior de instituições poderosas, exige sistematização, eliminação de improviso, o que quer dizer saber exatamente o que se quer, sem excentricidades ou irracionalismos. Porém, o trabalho artístico se alimenta da ambiguidade, dos acidentes do acaso e das liberdades do imaginário: ele se define pelas utilizações desviantes ou lúdicas, de modo a transformar em jogo gratuito a função produtiva. O trabalho artístico depende muito pouco dos valores da produção e progride em direção contrária à da tecnocracia; ele precisa de certo coeficiente de desordem, de um certo espaço de imprevisibilidade, sem os quais degenera na metáfora da utilidade programada (MACHADO In. DOMINGUES, 2009, p. 185).

A arte e poesia, no contexto que apresentamos, são capazes, conforme declara Flusser, de corromper o programa dos aparelhos e produzir o novo. A arte, vista desta forma, detém o poder de construir experiência imediata, ou seja, experiência entre os indivíduos e entre estes e o mundo. “Artista é inebriado que emigra da cultura para reinvidi-la. Recuperar tal gesto não é tarefa fácil para os aparelhos” (FLUSSER, 2011, p. 158). Cabe ao artista produzir envolvimento cultural que venha a justificar a aquisição de aparelhos. Sendo assim, a utilização de equipamentos transmissores de sons, imagens e informação escrita está subordinada aos produtos culturais. “Sem o projeto cultural e mais especificamente estético, as máquinas correm o risco de cair rapidamente no vazio” (MACHADO In. DOMINGUES, 2009, p. 185).

Arlindo Machado afirma que a indústria das tecnologias já está ciente desta dependência e as empresas passaram a incorporar artistas às equipes. Como exemplo, ele cita a participação de artistas nas pesquisas de novas tecnologias, desenvolvidas nos principais centros tecnológicos do mundo, como o Massachusetts Institute of Technology (MIT), além da criação de

núcleos de artistas em empresas como a IBM e Sony (MACHADO In. DOMINGUES, 2009, p. 186).

Em 1983, na primeira edição de Pós-História, Flusser já negava aos aparelhos a capacidade de “copiar” o gesto artístico humano. “Os aparelhos não podem, na situação atual, simplesmente recuperar o gesto da arte, e transformá-lo em funcionamento. Se entorpecem tal gesto, caíam em redundância por falta de informação nova” (FLUSSER, 2011, p. 160).

A arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato. [...] Mergulha no privado, e publica privado. E o próprio privado é “algo”, a saber: o público recalcado. Ao publicar o privado, ao “tornar consciente o inconsciente”, é ela mediação do imediato, feito de *magia*. [...] E a cultura não pode dispensar de tal magia: porque sem tal fonte de informação nova, embora ontologicamente suspeita, a cultura cairia em entropia (FLUSSER, 2001, P. 159).

Para Flusser, é necessário que o homem retome, autenticamente, o “retorno” ao esforço de criar orientações na realidade, porém sem pretensões de esgotar os significados, na perseguição por uma verdade incontestável. “Poderemos, a despeito das objeções, continuar buscando, isto é, vivendo”. O filósofo afirma que, vistos dessa forma, “conhecimento, embora menos absoluto, continuará sendo realidade; e a verdade, embora menos imediata, continuará sendo verdade” (FLUSSER, 1963, p. 14).

A obra flusseriana, em uma leitura geral, denuncia o movimento circular baseado no progresso racional crescente, porque, para o filósofo, esse processo é feito de distanciamento e alienação. O filósofo indica semelhanças do nosso desenvolvimento intelectual e funcional com a segunda lei da termodinâmica, que prevê a atrofia interna de toda matéria. Sendo assim, o pensamento racional fechado em si atrofia-se como algo abstrato, que não se envolve e nem interfere nos fatores da realidade. Esse pensamento se perde entre as inter-relações de extrema complexidade, como meios de produção e mercado; e também em relação ao desenvolvimento tecnológico que cria uma realidade para além dos corpos humanos, como memória e membros (ferramentas). Toda produção humana torna-se complexa demais, perde-se o controle e a capacidade de compreensão. O ponto de chegada para o

desenvolvimento linear sempre crescente é o mesmo de onde se partiu, o nada, o incompreensível, o indizível.

Com a crise do pensamento racional, os textos deixaram de ser escritos para mudar o mundo. Isso foi evidenciado pelo fechamento em si promovido pela esfera intelectual e pela tirania do sistema capitalista-funcional, que limitou o saber e a ação humana ao caráter utilitário. O contraditório nessa situação é que a ampliação do acesso ao saber institucional acadêmico aumentou, à níveis incríveis, o número de textos publicados. Os novos canais de transmissão contribuem para a miscelânea textual que a sociedade contemporânea produz. Textos “ilegíveis”³² são produzidos como *anestésias*. Como antídotos que não transformam, não curam, mas que amenizam a espera.

Permanece a questão se esta dinâmica não cairá em ponto morto em virtude da produção inflacionada de textos que nos é imposta. Se esse ponto morto não é um dos motivos para a tarefa da escrita. A grande quantidade de impressos que diariamente é levada a nossa casa, essa floresta de folhas em que nos perdemos nas livrarias – não são, com certeza, punhos cerrados, nos quais escritores e editores conspiram para nos informar. [...] Imprime-se hoje em dia majoritariamente para anestésiar, e editores e escritores parecem ser apenas funcionários dessas empresas de anestésias (FLUSSER, 2010, p.27).

Flusser acredita que a poesia é capaz de manter a língua viva, pois a linguagem poética não pretende absorver a realidade. A poesia não promete exatidão, ela propõe uma busca constante por significados envoltos por sensações: “a poesia aumenta o território do pensável, mas não diminui o território do impensável”. Na poesia mantém-se a religiosidade em relação à realidade, pois o mistério e o espanto não são combatidos, mas mantidos. Em vez de niilismo, poetizando o saber assume-se uma postura de criação viva em relação à impossibilidade de apreender a realidade. Por acreditar nisso, Flusser em seus escritos, não disfarça seu caráter meramente alusivo e sugestivo, reaproximando-se do modo de escrever poético. A poesia está, portanto, em

³² Assume-se aqui a utilização das aspas, assim como faz Flusser em diversas situações, para propor uma significação diferente do usual. Textos “ilegíveis” aqui são textos cuja compreensão dos conceitos torna-se impossível.

posição contrária ao movimento entrópico que anula todos os efeitos comunicativos.

Para o artista/poeta fica o desafio de criar novas formas para esses novos recursos e, assim, possibilitar a articulação dessa realidade onde o homem está lado a lado com a máquina. Onde textos, imagens técnicas e sons se encontram em programas cada vez mais complexos. Não alcançamos ainda, segundo Flusser, a capacidade de ordenar esse “novo mundo” no qual vivemos. Desprezamos o velho, “mas tão pouco conseguimos dar as boas vindas ao novo: somos ainda, excessivamente velhos para tanto. Ressentimos, no novo, a negação do próprio solo no qual estamos enraizados” (FLUSSER, 2001, p. 188). Somos seres diferenciados, possibilitados pelo gesto humano de *publicar o privado*, ou seja, transpor a intuição, a sensibilidade e o gesto para a exterioridade. Desta forma, reconcilia-se a troca viva entre o homem e o mundo, para que haja continuidade efetiva de vida, num fluxo que corresponde à *arte*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da leitura deste trabalho foi possível deparar-se com problematizações que retiram a poesia do lugar “distante” que a cultura contruiu para ela, e trazem a linguagem poética como fonte importante de orientação, ou seja, como fonte de conhecimento capaz de nos indicar caminhos autênticos que não apontem para sentidos artificiais e desgastados.

Vimos, no segundo capítulo, que a própria noção de poesia visual se formou no século XX como um gênero poético que abriga elementos linguísticos e visuais como forma de se opor à discursividade distanciada da vivência. As referências incluem o movimento concretista, a *pop art* norte-americana, a poesia marginal e a música pop brasileira, em especial o tropicalismo. Não excluindo toda a história da literatura e as diversas formas da linguagem poética.

A poesia visual de Arnaldo Antunes surge, então, como possibilidade de discutirmos o papel dos signos linguísticos e visuais como sinalizadores do real, e não como substitutos inertes e amorfos. A vitalidade da língua é buscada constantemente por Arnaldo Antunes, que promove retornos à originalidade da significação das palavras. O mesmo processo, o poeta desenvolve em relação à imagem, promovendo deslocamentos de sentidos, confrontações com os sentidos usuais. No jogo desenvolvido por Antunes, palavra e imagem promovem interações simultâneas que nos remetem à realidade dos fatos, à nossa vivência imediata.

A filosofia de Vilém Flusser participa desta discussão como fonte instigante de explicações, pois é desenvolvida em clima de “suspensão”, mantendo a liberdade do filósofo como um observador. Desta forma, “dialética”, “poesia” e “fição” se misturam na obra de Flusser, justamente porque ele considera todo pensamento autêntico um gesto poético.

Flusser acredita que o encontro entre o pensamento racional e a suspensão poética é capaz de construir formas de orientação mais eficazes que os sinalizadores usuais como o texto informativo, a dialética filosófica ou as

imagens comuns da mídia. O mesmo elo, une a poesia de Arnaldo Antunes à possibilidade de agir como contestação às usais formas de transmitir informação. Arnaldo age de dentro do programa (mercado cultural) para criar o estranhamento, e assim, novas formas de orientação, principalmente no que se refere ao uso que o poeta faz das imagens técnicas.

Em poemas como “Não tem que”, estudado neste trabalho, comprovamos o uso distorcido da ordem comum das imagens utilizadas. Os letreiros e placas de sinalização tem sua direção questionada, assim como a falsa naturalidade de seus apontamentos é interrompida pela voz gritante de Antunes e a imagens abruptamente fragmentadas. As imagens nas poesias visuais do poeta estudado não aparecem como concretização do abstrato, mas como parte integrante da nossa vivência, como caminhos que nos levam a interpretar nossa vida em meio aos outros elementos do mundo .

Dessa forma, o trabalho aqui apresentado é uma tentativa de trazer uma nova interpretação dos poemas visuais de Antunes, livrando-as do propósito simplificador que as classificações “pop-midiáticas” trazem para os trabalhos literários desse poeta que é muito mais do que “múltiplo”.

Utilizando a própria visualidade, Arnaldo Antunes está a dizer:



(ANTUNES, 2010, [s/p])

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Arnaldo. **Nome**. São Paulo: Companhia das Letras/ Ariola Discos Ltda. Capa, criação e produção gráfica de Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau.

_____. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Como é que chama o nome disso**: Antologia. São Paulo: Polifolha, 2009.

_____. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Et Eu Tu**. Arnaldo Antunes e Marcia Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Palavra desordem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **N.D.A.** São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. **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: 14 nov 2011.

_____. **Arnaldo Antunes e a palavra**. Entrevista concedida a Julio Cesar Caldeira, Renada de Grande e Ludmila V. Publicado no jornal Estado de São Paulo. Zap!, 1999. Disponível em http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=4&id=36. Acesso em: 14 out. 2010.

_____. **A palavra certa de Arnaldo Antunes**. Estado de São Paulo, 23/10/2002. Entrevista concedida às jornalistas *Elaine Daffara e Ingrid Kebian*. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=2&id_type=3&id=32. Acesso em 25/06/2010.

_____. CAMPOS, Haroldo de. **Poesia X Poesia**. *Revista Vogue*, São Paulo, nº 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: 27 set. 2011.

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual – Vídeo poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ANDRADE, Fábio de. A poesia brasileira atual – tentativas de compreensão In A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

BATLICKOVA, Eva. **A época brasileira de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **A rebeldia poética de Vilém Flusser**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado11.htm>. Acesso em: 27 ago. 2011.

_____. **Os elementos pós-modernos na obra brasileira de Vilém Flusser**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser53.htm>. Acesso em: 27 ago. 2011.

_____. **Para Vilém Flusser, é melhor filosofar em português**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser64.htm>. Acesso em: 27 ago. 2011.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações, FFLCH/USP, 1996.

COSTA, Rachel Cecília de Oliveira. Imagem e linguagem na pós-história de Vilém Flusser. Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ARBZ-7TSH92/1/dissertao_rachel_costa.pdf. Acesso em: 20 mar. 2011.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DANIEL, Claudio. **Pensando a poesia brasileira em cinco atos**, 2007. Disponível em: http://www.revistazunai.com/materias_especiais/claudio_daniel_pensando_a_poesia.htm. Acesso em: 25 jan. 2012.

DOMINGUES, Diana. Org. **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**, São Paulo: Editora Herder, 1963.

_____. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **A escrita – Há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **A dúvida**. São Paulo: Annablume, 2011a.

_____. **Da religiosidade: a literatura e senso de realidade**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

_____. **Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011b.

_____. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza**. São Paulo: Annablume, 2011c.

_____. **Do futuro**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser55.htm>. Acesso em: 17 out. 2010.

_____. **Depois da escrita**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a223.htm>. Acesso em: 22 nov. 2010.

_____. **Justificar o conceito de pós-modernidade**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/1indfluss.htm>. Acesso em: 29 ago. 2010.

_____. **O mito de Sísifo de Camus**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a450.htm>. Acesso em: 18 maio 2011.

_____. **Para além das máquinas**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/arquivo18.htm>. Acesso em: fev. 2011.

_____. **Poesia e verso**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a600.htm>. Acesso em: dez. 2010.

_____. **Texto imagem**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a602.htm>. Acesso em: 28 jan. 2011.

GARDEL, André. A palavra-corpo e a performance poética em Arnaldo Antunes, 2009. Disponível em: revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/download/.../26. Acesso em: 20 jan. 2012.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. **Que é metafísica**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6602418/Que-e-Metafisica>. Acesso em 21 dez. 2011.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa: versão 1.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, [2001]. 1 CD-ROM.

LIMA, Luciane Souza. Liberal Gerou: O nome disso é: a poesia de Arnaldo Antunes. Orientador: Wilberth Salgueiro. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, 1999.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas, SP: UNICAMP, 1991.

MORICONI, ÍTALO. **A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira**. Disponível em: Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/umero1/02.htm>. Acesso em 27/09/2011.

MOSÉ, Viviane. **O homem que sabe**: *do homo sapiens à crise da razão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

OLIVEIRA, Lúcia Helena de. **A matemática do delírio**. In: Super Interessante, Ed. 085, 1994. Disponível em: <http://super.abril.com.br/ciencia/fractais-matematica-delirio-441039.shtml>. Acesso em: jan/2012.

PESSOA, Fernando Mendes. Da linguagem, poesia e filosofia. In: **Poesia: Horizonte & Presença**. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, UFES, 2002, p. 165- 174.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira. **Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)**. Vitória: EDUFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002, p. 80-84.

SALOMÃO, Douglas Fiório. Um enlace de três : Augusto, Ana e Arnaldo à luz da visualidade. Orientador: Lino Machado. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

SANTOS, Alessandra Squina. A percepção e a filosofia da forma: a poesia de Arnaldo Antunes, 2005. Disponível em: http://revistazunai.com/ensaios/alessandra_quina_arnaldo_antunes.htm. Acesso em 14 jan. 2012.

Zumthor, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich, 2007.

.

ANEXO 1

“Olhava – óculos na testa –
e vias com a lupa da alma
calando mistérios.
Bastava a tarde
que dizia a superfície das coisas.”

Dora Ferreira da Silva
Retrato de Amigo

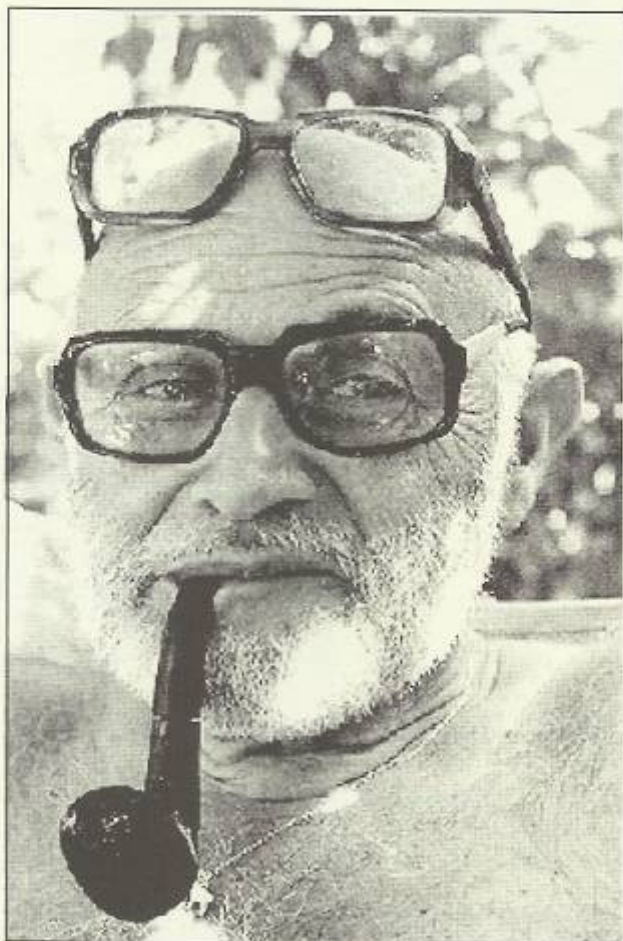


Foto7: Vilém Flusser em foto de Edith Flusser nos jardins da casa de Robion, França, na década de 80

ANEXO 2

Soneto 670 Lascado [a Arnaldo Antunes]

Em vez do brontossauro que já aturo,
é dum tiranossauro que ora corro!
Já tive um mastodonte por cachorro,
mas nem com meu mamute estou seguro!

Só pode ser castigo! Neste obscuro
inferno pré-histórico percorro
meu trágico caminho, sob o jorro
de intensos temporais, passando apuro!

Do céu o pterodáctilo me ataca!
Na terra o megatério me ameaça!
Um antropopiteco sofre paca!

Nem deixam que um poema em pedra eu faça!
Vou ter que usar a pena como faca,
salvando, entre os poetas, minha raça!

Glauco Mattoso
2003