

DA LIRA À PALAVRA SENSITIVA – Poemas audiovisuais de Arnaldo Antunes

Adonai da Silva de Medeiros

Graduando do Curso de Licenciatura Plena em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), Monitor bolsista em disciplinas de Estudos Literários (UEPA), Membro integrante do Grupo de Pesquisa Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos (LAESP), e-mail: adonai.medeiros18@gmail.com

Elielson de Souza Figueiredo

Professor Assistente I em Estudos Literários na Universidade do Estado do Pará (UEPA), Doutor em Estudos Literários (UFPA), Membro dos grupos de Pesquisas Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos (LAESP) e Estudos sobre Narrativas de Resistência (NARRARES), e-mail: elielson.ppgl@gmail.com

RESUMO

Utilizando a voz ritmada e a palavra como manancial a ser explorado, Arnaldo Antunes utiliza-se de algo simples e tradicional para buscar, com sua poética, a autenticidade, originalidade e genuinidade necessária para inovar. Neste sentido, o presente trabalho tem por objetivos interpretar e discutir o modo como Arnaldo Antunes vale-se de elementos básicos e tradicionais para renovar a poesia ao realizar uma passagem para o meio digital, tornando seus poemas audiovisuais. Para tanto, estudos como o de Aristóteles (2008), Staiger (1969), Langer (2011) e Paz (1982), são, a priori, fundamentais, de vez que esses teóricos traçam, dadas as particularidades de pensamento, uma concepção de arte literária; no que se refere à renovação, valer-nos-emos dos próprios poemas de Arnaldo Antunes, pois eles são criados a partir de uma teoria que lhes são inerentes. Os poemas audiovisuais selecionados foram publicados no *instagram* do autor. Qualificamo-los como “audiovisuais” porque são, antes de tudo, criados para serem expostos em um meio digital (e a análise estilística nos auxiliará). Desta maneira, a forma como são lidos pelo autor, alinhavada à forma como são transcritos na “tela”, valendo-se tanto da espacialidade quanto do movimento que pode ser (re)produzido, gerando uma visualidade plena de sentidos e um “canto” emanado pela leitura, além de conservar características já canonizadas pela tradição, é o modo pelo qual Arnaldo Antunes inova. Ademais, explicitamos que a imanência poética-audiovisual de Arnaldo Antunes sobrevém, antes de tudo, pela importância dada à palavra em seus infintos sentidos e caminhos abertos por esse único horizonte.

Palavras-chave: Arnaldo Antunes. Imanência poética-audiovisual. Movimento. Tradição. Voz.

DE LA LIRA A LA PALABRA SENSITIVA - Poemas audiovisuales de Arnaldo Antunes

RESUMEN

Utilizando la voz rítmica y la palabra como fuente a explorar, Arnaldo Antunes utiliza algo simple y tradicional para buscar, con su poética, la autenticidad y originalidad necesarias para innovar. En este sentido, el presente trabajo tiene como objetivos interpretar y discutir la forma en que Arnaldo Antunes utiliza elementos

tradicionales para renovar la poesía a la hora de realizar una transición al medio digital, haciendo sus poemas audiovisuales. Por tanto, los estudios de Aristóteles (2008), Staiger (1969), Langer (2011) y Paz (1982), son, a priori, fundamentales, porque estos teóricos trazan, dadas las particularidades del pensamiento, una concepción del arte literaria; sobre la renovación, utilizaremos los poemas del propio Arnaldo Antunes, ya que se crean a partir de una teoría que les es inherente. Los poemas audiovisuales seleccionados fueron publicados en el *instagram* del autor. Los clasificamos como “audiovisuales” porque fueron, principalmente, creados para ser expuestos en un medio digital (y el análisis estilística nos ayudará). Así, la forma en que son leídos por el autor se alinea con la forma en que se transcriben en la “pantalla”, haciendo uso tanto de la espacialidad como del movimiento que se puede (re)producir, generando una visualidad llena de significados y una “canción” que emana leyendo, conservando también características ya canonizadas por la tradición, es la manera en que Arnaldo Antunes innova. Además, explicamos que la inmanencia poética-audiovisual del poeta proviene, fundamentalmente, de la importancia que se le da a la palabra en sus infinitos sentidos y caminos abiertos por este horizonte único.

Palabras clave: Arnaldo Antunes. Inmanencia poética-audiovisual. Movimento. Tradición; Voz.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

De longa e remota data, a discussão sobre os gêneros literários se estende. Se tripartido, conservando as essências e nutrindo-se dos elementos estilísticos de outras; ou se pluripartido, em intenso diálogo, porém mantendo determinadas formas. O que é certo, contudo, é que essa discussão não tomará um fim definitivo, e que, por conta da inovação dos artistas, ela sempre se alongará de modo fértil.

Evidentemente que não iremos aqui reaver essa chama, porém essa consideração é válida à medida em que os artistas e a linguagem são a força motriz que faz essa roda girar em todos os sentidos e vias possíveis. Se não fossem eles, talvez estivessemos hoje estancados, e não houvesse a linguagem artística, quando muito cópias deturpadas (diferentemente da criação genuína e originariamente mimética), e concordaríamos com Platão:

Logo, a arte de imitar está muito afastada da verdade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro. O pintor, digamos, é capaz de pintar um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão, sem conhecer absolutamente nada das respectivas profissões. No entanto, se for bom pintor, com o retrato de um carpinteiro, mostrado de longe, conseguirá enganar pelo menos crianças ou pessoas simples e levá-las a imaginar que se trata de um carpinteiro de verdade (PLATÃO, 2000, p. 438).

Se pudéssemos ironizar o diálogo escrito por Platão, diríamos que o filósofo está equivocado no ponto fulcral da questão: se fosse bom pintor, nem mesmo o mais sábio distinguiria o real do virtual, de vez que a realidade simbólica da pintura não precisa ser exata à realidade mundana, ou metafísica (da qual caímos), mas precisa ser exata nela e por ela mesma, de modo que aquele que a ver, passa a acreditar e a viver no simbólico-virtual da pintura do pintor.

Se voltarmos essa questão para a poesia, diríamos que o particular, por exemplo, sentido, composto e recitado pelo poeta lírico, ou seja, sua perspectiva íntima e individual, passaria a compor um panorama acerca do sentimento daquele indivíduo que, inserido no coletivo regular e padronizado, sente-se ofuscado e, em certo sentido, oprimido, e sua individualidade é-lhe suprimida.

Ora, o artista não tenta reestabelecer o contato com o mundo metafísico, qual cunhou Platão, mas sim busca ser nesse mundo que agora ele é, buscando, sim, a sua origem por meio das linguagens artísticas, ou seja, vale-se daquilo que fora deixado a ele enquanto herança – a linguagem poética, seja ela escrita, cantada, representada, narrada, esculpida ou pintada.

Neste sentido, o presente trabalho tem por objetivos interpretar e discutir o modo como Arnaldo Antunes vale-se de elementos básicos e tradicionais para renovar a poesia ao realizar uma passagem para o meio digital, tornando seus poemas audiovisuais. Para tanto, estudos como o de Aristóteles (2008), Staiger (1969), Langer (2011) e Paz (1982), são, a priori, fundamentais, de vez que esses teóricos traçam, dadas as particularidades de pensamento, uma concepção de arte literária; no que se refere à renovação, valer-nos-emos dos próprios poemas de Arnaldo Antunes, pois eles são criados a partir de uma teoria que lhes são inerentes.

Os poemas audiovisuais selecionados foram publicados pelo autor na sua conta do *instagram*. Qualificamo-los como “audiovisuais” porque são, antes de tudo, criados para serem expostos em um meio digital (e a análise estilística nos auxiliará nessa interpretação de como o poeta renova os elementos tradicionais). Desta maneira, a forma como os poemas são lidos pelo autor, alinhavada à forma como são transcritos na “tela”, valendo-se tanto da espacialidade quanto do movimento que pode ser (re)produzido, gerando uma visualidade plena de sentidos e um “canto” emanado pela leitura, além de conservar características já canonizadas pela tradição, é o modo pelo qual Arnaldo Antunes inova. Ademais, explicitamos que a imanência poética-

audiovisual de Arnaldo Antunes sobrevém, antes de tudo, pela importância dada à palavra em seus infintos sentidos e caminhos abertos por esse único horizonte.

Além destas considerações iniciais, o trabalho conta com outras três seções: na segunda delineia-se uma breve concepção de arte literária, voltada ao poema e seus elementos estilísticos (dos quais apenas alguns nos interessam), a qual, espera-se, desembocará em uma guinada mais moderna-contemporânea; na terceira, almeja-se discutir alguma perspectiva artística de Arnaldo Antunes, estrita às suas artes visuais, de maneira já a esboçar como o artista vale-se de seus conhecimentos sobre o tradicional para inovar; na quarta consta a interpretação dos poemas em si, demonstrando o motivo de serem audiovisuais e como ocorre a inter-relação entre a inovação, valendo-se, claro, das tecnologias digitais (som, imagens, vídeos), e os elementos canonizados.

2 CONCEPÇÕES DE POEMA E POESIA – DA TRADIÇÃO AO SER-LINGUAGEM

A grande diferença entre as concepções de imitação (a mimeses) concebidas por Aristóteles (2008) e Platão (2000), consiste no fato de que este a vê como imitação de algum esboço que restou na memória do sujeito após sua descida a este plano, para aquele, por sua vez, questões filosóficas não estariam, necessariamente, atreladas às artes literárias, e, por isso, a imitação que o artista realiza é proveniente daquilo que ele enxerga e conhece nesse mundo, e passa, assim, a criar, por exemplo, tendo como fonte a natureza.

Ora, a natureza não vem a uma pintura por ela mesma, mas vem por meio do pintor que a contempla, criando-a não como ela é, mas como ela deveria e poderia ser:

(...) Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser. E isto exprime-se através da elocução em que há palavras raras, metáforas e muitas modificações da linguagem: na verdade, essa é uma concessão que fazemos aos poetas. (ARISTÓTELES, 2008, p. 97)

O efeito estético genuíno provém da terceira coisa possível de acontecer no ato de imitar. Imitar é, evidentemente, utilizado no seu sentido de criação autêntica. A famosa licença poética, referida em outras palavras pelo filósofo grego, é decorrente, sobretudo, dessa vontade de chegar a atingir como as coisas deviam ser. Se o pintor pinta uma árvore, o que ele tinge não é nem a árvore e nem uma aparência de árvore, mas sim uma ideia de como a árvore deveria ser

realmente nesse quadro pleno de mimeses. O efeito estético proporciona essa realidade não apenas àquele que a produz, mas também aquele que a contemplará.

As palavras de um poeta são eivadas de efeitos estéticos, e esses efeitos são gerados pelo modo como o poeta utiliza-a, ou seja, pela maneira como as palavras deixam de ser meramente usual para passarem a ser signos expressivos de um pensamento, e os leitores debruçam-se sobre a poeticidade criada, tornando não o pensamento plausível, mas sugerido em sua imanência.

Neste sentido é que o poeta, diz Susanne Langer (2011),

Cria uma ilusão, uma pura aparência³, que é a forma simbólica não-discursiva⁴. O sentimento expresso por essa forma não é nem dele, nem de seu herói, nem nosso. É o significado do símbolo. (...) O símbolo expressa a todo momento e, nesse sentido, o poema “existe” objetivamente sempre que nos é apresentado (LANGER, 2011, p. 220).

A forma simbólica, dita pela autora, tem como fonte o mundo que é construído por meio de palavras, de modo que essas palavras, dispostas, claro, em linguagem artística-literária, não se entrelaçam para simplesmente formar um plano de comunicação, embora, sim, estabeleçam a comunicação, entretanto essa forma comunicativa não acontece pelo tema do texto, mas sim pela expressividade do texto, pelo *simbólico não-discursivo*. Enquanto símbolo, um poema cria uma realidade virtual, ou uma ilusão de mundo, de modo que nesse mundo ilusório, no sentido de que fala Susanne Langer (2011), há uma criação e recriação da realidade manuseada no poema, de maneira que afasta tudo aquilo que obstrui a potência simbólica, isto é, empurra para fora do texto a lógica-racional com o seu uso meramente comunicativo-usual da linguagem.

A linguagem (ela mesma) não é nunca um instrumento meramente usual, e os poetas nos demonstram isso à medida em que o signo por eles expresso manifesta uma recriação da linguagem enquanto linguagem, ou seja, em sua forma original-poética. Não é que, exatamente, o poeta retire a linguagem do seu uso comunicativo, mas sim fá-la retornar a sua própria fonte de expressividade e de símbolo:

(...) É que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, “este é aquele assim e assim”. Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objecto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do género. (ARISTÓTELES, 2008, p. 43)

³ Aparência aqui pode até mesmo possuir o sentido dado por Sartre (2002), ou seja, resumidamente, a aparição do ser nas coisas como a possibilidade a ser alcançada.

⁴ Não comunicativa-usual, mas poética por excelência.

Octávio Paz (1982), diz que o primeiro ato de criação poética é a ação de desenraizar a palavra do solo infértil do cotidiano no qual fora cravada, para elevá-la aos céus dos sentidos e significados, tornando-a signo poético por si mesmo. Um dos sentidos originais de “signo” refere-se a “risco”. Enquanto risco, o signo capta somente um elemento do que fora visto, e disso resulta o intenso movimento de elevação e retorno: o segundo momento de criação poética, diz o autor, é o de trazer a palavra elevada para o poema. Assim é que o poema é uma “original e única” (PAZ, 1982, p.46), de maneira que suas palavras simbólicas não executam/imitam uma ação, qual o gênero dramático, mas sim imitam (no sentido de criar) o mundo virtual e ilusório que fora visto através da própria palavra/linguagem.

Desta forma, “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 1982, p. 17), e esse encontro dialogal entre homem e poesia, no leito do poema, efetiva e consoma o efeito poético criado pelas palavras imitadas.

Evidentemente que o efeito poético é gerado por meio de uma essência a ser seguida e sentida como tal. Ora, a essência é o mote pelo qual o poeta busca que suas palavras poéticas alcancem e atinjam a imitação no terceiro estado referido por Aristóteles (2008). Estamos falando aqui de essência enquanto disposição que embevece quem a ela se dispões ser eivado. De acordo com Staiger (1969), a essência do gênero lírico é a *recordação*, e esse fundamento diz: ação de passar de novo (re-) pelo coração (*cordis*). O poeta recorda porque almeja sentir o que experimentou no mundo ilusório; a fim de formá-lo por meio de suas palavras, o artífice das palavras, por meio destas, almeja retornar ao mundo virtual que vislumbrou por meio da poesia. Por esse motivo é que Octávio Paz (1982, p. 36) afirma que “(...) o homem é inseparável das palavras. Sem elas ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras”. As palavras existem como palavras porque a linguagem as sobleva a essa condição nomeadora e fundadora de mundos simbólicos.

A essência do gênero lírico não poder ser vista, de vez que ela é, também, simbólica. Mas pode ser sentida por meio da poeticidade, ou seja, dos fenômenos estilísticos. De acordo com Cunha (1976), os fenômenos estilísticos do ramo da lírica são: a musicalidade, a repetição, o desvio da norma gramatical, a alogicidade, a antidiscursividade e a construção paratática. Não iremos explicar todos eles, de vez que, para nosso trabalho, apenas nos interessa os dois primeiros.

No que se refere a musicalidade, esta surge como elemento da lírica porque, além de o poeta conseguir reter o leitor em sua plena atenção, concedendo-lhe a passagem para a doação de uma via dupla de enunciação, ou seja, promovendo o diálogo, a sua manifestação é capaz de conter e ater os embalos anímicos sentidos, de maneira a sustentar o poeta em seu vigor de poeta à medida em que, pela musicalidade, garante o ponto de acesso e passagem aos sentidos, sempre através da união da sugestão e das significações que as palavras tem: “Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um.” (STAIGER, 1969, p. 24). A musicalidade é, sobretudo, sentida pelas rimas, pelo ritmo, por figuras de linguagens como aliteração e assonância (CUNHA, 1976).

A repetição, por sua vez, é característica da lírica porque, por esse fenômeno, o poeta é passa a não perder a disposição anímica de seu poema. À medida em que se repete imagens, símbolos, palavras, metáforas, rimas, ritmo, entre outros elementos, conserva-se a recordação, pois, concentrando-se em um único ponto, há de seu atingir o seu auge de realização, alimentando o todo sem deixar que suas partes constitutivas se percam.

Ora, esses fenômenos estilísticos não ocorrem de maneira isoladas, mas sim em conjunto. Esse conjunto será fortalecido e efetivado a partir do momento em que o poema destina-se a um outro, e este é o leitor.

De acordo com Octávio Paz (1982), para que o poema consuma e eternize a poesia que o embevece, há de se ter uma terceira instância, a qual será o ponto de intercalação, inter-relação e imbricação da desenraizamento e retorno da palavra: a participação ativa do leitor. À medida em que o leitor participa, deixa de ser mero receptor, e passa a existir como (re)criador.

A linguagem do poema, e o poema que se encontra submerso na linguagem, existem porque se estabelece aí uma relação de pertencimento, do sujeito que ler e escuta porque o mundo que no texto se apresenta passa a ser, também, o seu mundo, não um mundo de fuga e evasão, mas o seu mundo (simbólico) mais próprio, de vez que

(...) o homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo (PAZ, 1982, p. 41-42).

Sendo linguagem, o homem passa a ser a própria manifestação e a própria realização do seu ser e do seu mundo, pois, à medida em que se harmoniza com a linguagem, a qual lhe fornece um

mundo permissivo ao seu habitar, isto é, ao seu modo de ir e ser linguagem mais genuíno, o homem tem onde ir e tem de onde partir:

(...) tudo começa e termina na linguagem, o *topos* por excelência do ser, em que se abastece os poetas e os pensadores, e em torno do qual eles convergem no caminho do retorno ao país natal, à residência poética do homem (NUNES, 1992, p.278, *grifo do autor*).

Desta forma, portanto, é que a arte literária realiza o mundo como deve ser, enquanto criação simbólica e poética. Se não fornecêssemos a concessão exigida por Aristóteles (2008), não teríamos um mundo possível de ser habitado em realidade simbólica (mas sempre real) e uma travessia poética, pois apenas os poetas nos permitem enxergar a pintura, por meio de suas palavras, que eles realizam daquilo que fora mostrado pela poesia e pela linguagem em seus estados originários.

3 ALGUMA PERSPECTIVA ARTÍSTICA DE ARNALDO ANTUNES

Distanciando-se da linguagem comunicativa-usual (no sentido mais geral possível), o artista não segue estritamente o real vivido (neste mundo plausível-sensível, ou mesmo no metafísico-inteligível), mas o sentido é tornado real-simbólico por sua própria criação e imaginação.

Neste sentido, capaz de construir um mundo possível de habitar, o artista não leva as pessoas a imaginarem simplesmente, mas sim leva-as a viverem o que faltou viver, vivenciar e experimentar naquilo que de já vivido elas têm, podendo apagar a realidade concreta daquilo que se contempla ativamente, seja um som ou uma imagem.

Ainda que, por exemplo, se contemple uma imagem aparentemente inerte, parada, pode-se visualizar o movimento do objeto plasmado (ou seja, que fora dado em sua forma) porque é possível, pela experiência do mundo virtual, realizá-lo em sua efetividade, seja pelo próprio observador, que o imagina, seja pelo objeto estático (extático), que o embala ao simbólico. O mesmo vale para o som: pode-se muito bem escutá-lo através de uma reprodução de vídeo sem produção sonora alguma, de vez que já se conhece o seu modo de produzir-se mais genuíno, ainda que, para isso, tenha de se valer da maneira do real-plausível, porém, este é convertido sempre em virtual quando passa a integrar o artístico.

Ora, o nosso “já vivido” reserva, em si mesmo, um ciclo que não encerra nada, mas sim entreabre a possibilidade de uma eterna reinserção, de modo a reinaugurar-se a partir do “fim”.

Evidentemente que não estamos pensando no “fim” como um encerramento total e completo, mas como ponto de continuação do novo, ou seja, no seu exato instante que se dá ao início – o Grande-Mestre do caminho pelas palavras evoca de maneira muito mais sábia, poética e filosófica o que estamos dizendo: “A noite não é o fim do dia: é o começo do dia que vem” (ROSA, 1970, p. 84).

Uma instalação de Arnaldo Antunes, de 2008, intitulada “360°”, condensa e demonstra o sentido da perpétua passagem, e por isso tênue, que ocorre entre os aparentes opostos “início” e “fim”, “entrada” e “saída”, pois tudo contém e contém, em si, o seu lado oposto complementar:

Fotografia 1 – 360°



Fonte: https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/277_g.jpeg. Acesso em: 27 set. 2020

O que vemos na fotografia de Fernando Lazlo é a captação da instalação “360º”, de Arnaldo Antunes. Evidentemente que a fotografia não mostra, explicitamente, o movimento de 360º da porta, mas sim em inércia, parada. Contudo, sabemos que, em qualquer dos lados, o oposto será também o seu lado mais verdadeiro, isto é, o “fora” será o “dentro”, e vice-versa.

A porta, neste sentido, rompe qualquer tipo de linha que separa e demarca os campos. Ao estar fincada em um espaço aberto, livre de paredes tanto na direção vertical quanto na horizontal, isto é, das paredes que fazem a porta ter uma função, uma utilidade, de servir para a entrada e a saída de pessoas, acontece uma guinada ao artístico, de vez que, perdendo sua utilidade, a porta agora é um elemento que serve tão somente ao efeito estético – à semelhança do tão famoso mictório dadaísta.

Entra e saída perdem suas (o)posições, e passam a ser, mutua e completamente, uma à outra, de maneira que não existe uma relação paradoxal, mas sim de reestabelecimento dos extremos e opostos. Ora, pelo movimento giratório da porta, podemos afirmar que a entrada demonstra que logo atrás e à frente tem-se a saída, assim como o inverso (o seu re-verso) é verdadeiro.

Ressaltemos que trabalharemos, aqui nesta seção, com o artístico visual de Arnaldo Antunes, não o especificando, mas sim demonstrando uma perspectiva mais geral. Assim, uma fotografia, registrada por Rodney Seguita, na qual mostra o artista próximo de seu painel, é fundamental:

Fotografia 2 – Pensa

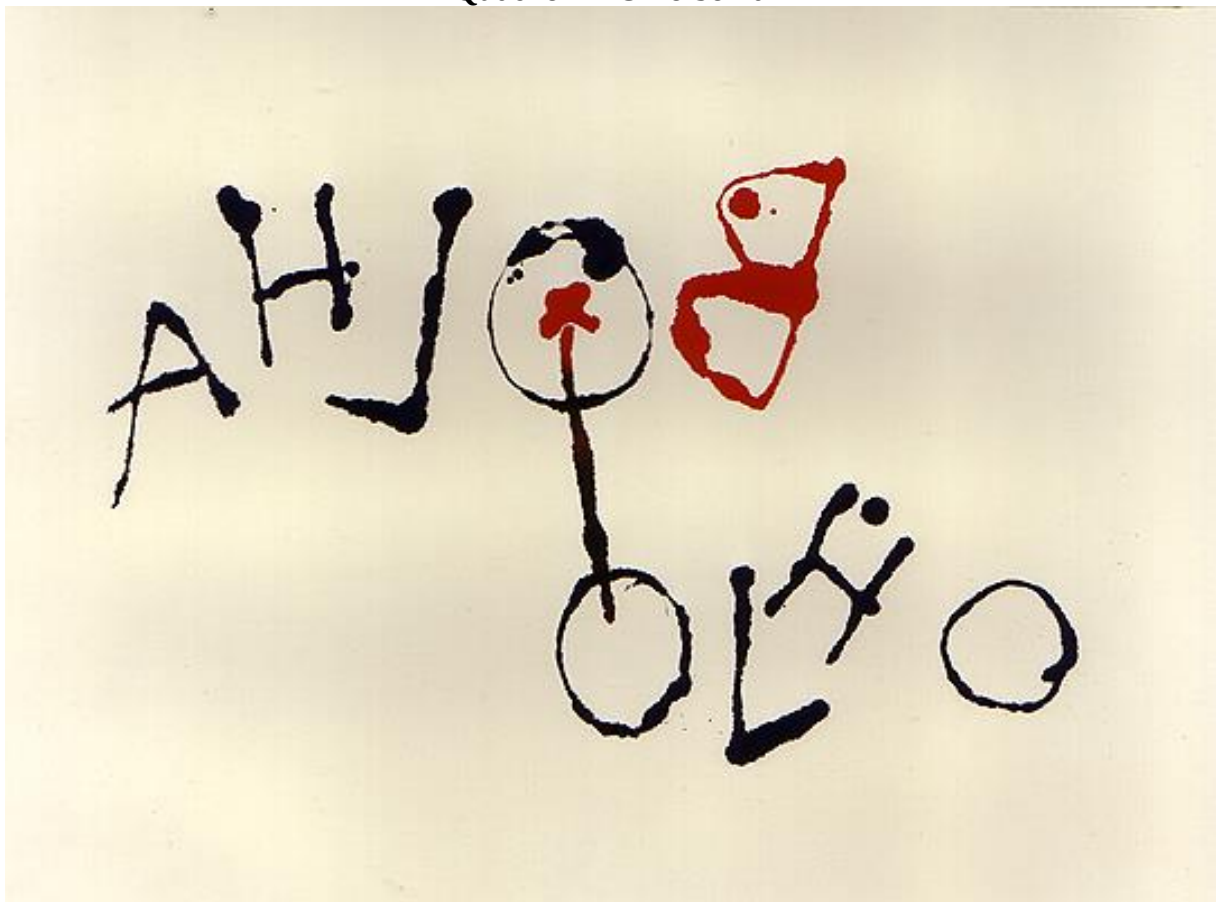


Fonte: https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/58_g.jpeg. Acesso em: 27 set. 2020

O que vemos na fotografia, como destaque, é o artista mostrando suas mãos, ao lado de uma tela branca estendida no chão, com “palavras” escritas. De imediato, apenas nos é possível ver e formar duas palavras: “pensa”, no final da tela, “pena”, e, a partir dessa, uma terceira – “penas”. E disso podemos inferir: para se efetivar o pensamento (artístico), necessita-se de muita “pena”, no sentido de um árduo trabalho (o que contemplamos desde o pressuposto início da tela até o seu fim, sugerindo o ato de buscar incansavelmente a expressividade, no sentido técnico-literário desse termo), e muitas “penas”, no sentido de linguagem (escrita ou não). O deslocamento do “s” para o final da palavra (“pensa” – “penas”), e um leve afastamento dela em relação à letra “a”, promove não uma exclusão, mas uma complementariedade.

O quadro “Olho bolha” demarca e esclarece o processo de reinserção, reinauguração e ressignificação dos limites espaciais, produzido pelo simbólico de suas palavras-grafemas-gravuras:

Quadro 1 – Olho bolha



Fonte: https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/90_g.jpeg. Acesso em: 27 de set. 2020.

Para a composição/confecção do quadro, Arnaldo Antunes grava no papel as palavras “bolha”, de maneira espelhada, e “olho”. Sem bem notarmos, após a leitura prévia e imediata das “palavras” do/no quadro, visualizamos um “desenho” de três óculos: dois com o formato da lente arredondadas, por meio dos grafemas “o” de “bo” e “o” (as primeiras vogais de “bolha” e “olho”) e das vogais de “olho”, favorecido, a imagem dos óculos, pelo deslocamento e forma diferente de grafar o “l” e o “h”; e um em formato de “D” maiúsculo (assemelhando-se à metade de um círculo), e vemo-lo por meio da letra “B” maiúscula.

Entretanto, não é a possibilidade de visualizarmos os óculos que queremos enfatizar, mas o que eles expressam e significam. Ora, os óculos possuem como utilidade e função auxiliar a visão, para que possamos enxergar mais nitidamente. O que não é ressaltado no quadro de Arnaldo Antunes, de vez que a sua forma vazada (o “O”) no centro, demarcada apenas pela linha que o circula, sugere, dentre muitas coisas, que a visão real é cega, e não enxerga o que o simbólico e artístico experimentam ao pôr os óculos, pois, delicados feito uma *bolha*, eles estouram quando a mão e o próprio olhar do cotidiano entram em contato.

Ratificamos nosso ponto de vista à medida em que o grafema “B”, manifestando apenas as metades do círculo, pondo-as lado a lado, porém separadas, está tingido em cor vermelha, a qual pode significar o estado de alerta para a delicadeza, de maneira que, se ocorrer o estouro da bolha, o olho olhará apenas a sua marca (a linha que escreve o grafema “o”) e sua tinta espalhada, e nunca atingirá o sentido que se mostra além do próprio olho e da própria bolha, cujo acesso se dá pelo vazio do “O”.

Talvez agora possamos volvermo-nos para as mãos de Arnaldo Antunes, mostradas no seu trabalho “Pensa” (fotografia 2).

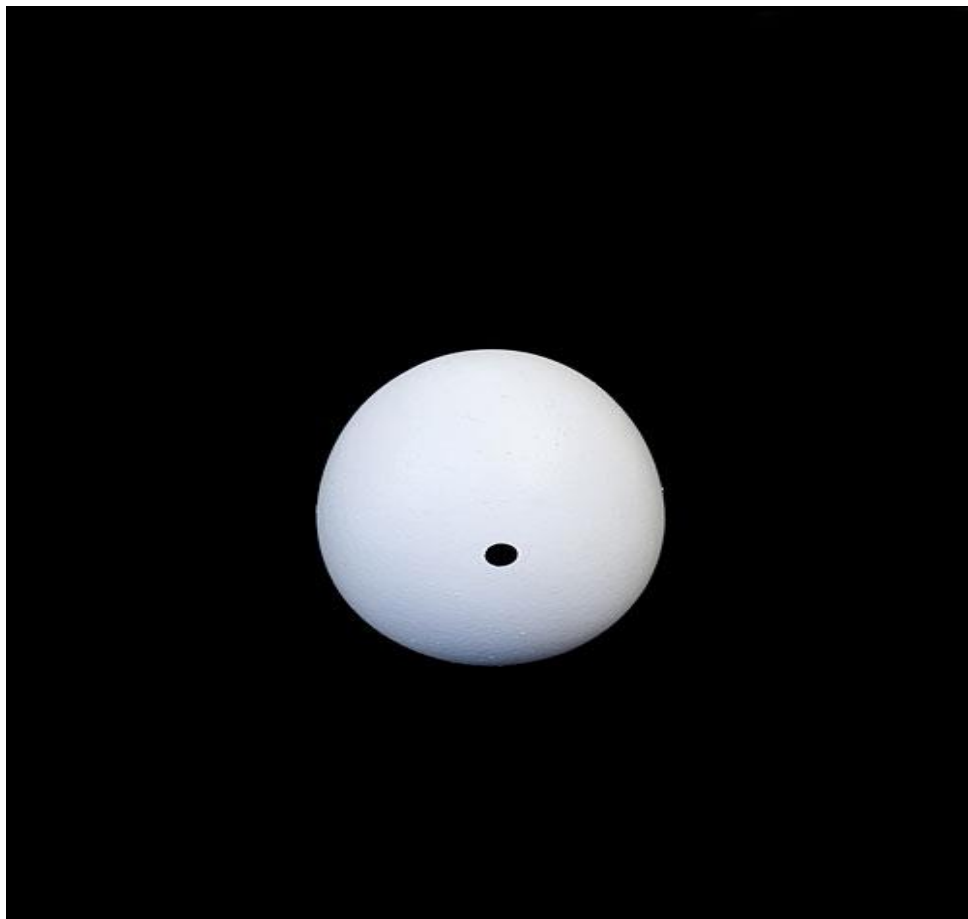
As mãos do artista estão manchadas de tinta, a mesma tinta que foi utilizada para gravar na tela branca a composição das palavras. Ora, as suas mãos foram apenas um meio de atingir o sentido expresso no horizonte do seu painel “pensa”, de maneira que, estando manchadas de/por tintas, elas expressam os significados que estão sendo mostrados e sugeridos pelas palavras grafadas, ou seja, abrem o caminho para a possibilidade infinda de sentidos e interpretações. À semelhança das mãos, a palavra “olho” indica, basicamente, dois caminhos: o substantivo “olho” e o verbo “olhar” conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo.

Se o leremos como um ou outro, ou mutuamente, dependerá se colocaremos os óculos “B” com o cuidado exigido, passando para o poético de maneira tranquila e lenta, gradual e cuidadosa, de vez que, tanto nós somos convidados a olharmos o olho através dos sentidos – *olha [o] olho* –, quanto nós somos olhados pelo olho – *[o] olho olha*.

A relação de complementariedade e harmonização entre os opostos será amplamente difundida e elevada com o painel “PONTO” e seu subsequente (e consequente) “PONTO E VÍRGULA”, de modo que apenas a linguagem artística alcança a imbricação.

Mostremos primeiro o “PONTO”:

Fotografia 3 – PONTO



Fonte: https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/280_g.jpeg. Acesso em: 27 de set. 2020.

As possibilidades de leitura desse quadro de Arnaldo Antunes são vastas, contudo, seguiremos a linha até então traçada. Para tanto, dialoguemos, primeiramente, com dois trechos do poema “Um olho novo vê do ovo”, de Max Martins. Eis o primeiro trecho:

Um olho novo vê do ovo

se fora do foco do ovo o olho do ovo é cego fora dos fogos do olho o ovo do olho
é oco. (MARTINS, 1992, p. 218)

Realizando um paralelo ao “PONTO” de Arnaldo Antunes com o poema de Max Martins, ver-se-á que, se tirarmos o foco dos textos, o que se deslocará o ponto preto central que está localizado no centro gravitacional do pressuposto ovo, e este sendo o oco do fundo preto, algo que está, a priori, por detrás das próprias nomeações: ovo, ponto e cor.

O olho que vemos, quando olhamos ao redor da fotografia e lançamo-nos um olhar periférico, nos olhando, no “PONTO” de Arnaldo Antunes, é o ponto preto dentro do ovo representado e imaginado como ovo, bem como a própria estrutura do ovo e seu ponto, de maneira a assemelhar-se glóbulo ocular, ou seja, tanto temos o ovo olhando-nos, quanto o nosso olhar olha-o:

abolido o entrave se entre-abre O
O)LH(O
O
V
O
entre
VÊS
(MARTINS, 1992, p. 223)

É o que acontece também com o poema de Max Martins desde o seu título, pois, conforme Alonso Júnior (2019, p. 208-209), ao ausentar a vírgula, vislumbramos duas possibilidades de leitura: I) o *olho*, qualificado como *novo*, tem seu olhar dirigido a algo possível de ser visto, a saber, o *ovo*, este sendo o ponto de referência e onde se encontra o olhar do olho ([o] *olho* [B]*olha*); II) o *olho* contempla o *ovo* de maneira *nova*, e por isso *vê* um sentido para o/no/do *ovo* (*olha* [o] *olho*). Essas duas formas de leitura são verdadeiras e complementares na medida em que, pelo “PONTO” de Arnaldo Antunes, a perspectiva nova que o autor utiliza para voltar ao ponto de vista de que o ovo pode ser e é filosófico, sobretudo do ponto de vista ontológico, originário portanto, reinaugurando e nos⁵ reinserindo, por meio do ponto, com outros dois textos de autores que também discutiram o *ovo*, a saber: Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto. Explicitemos apenas o início do famoso e formoso texto de Clarice:

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.
Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver o ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto o ovo há três milênios. –

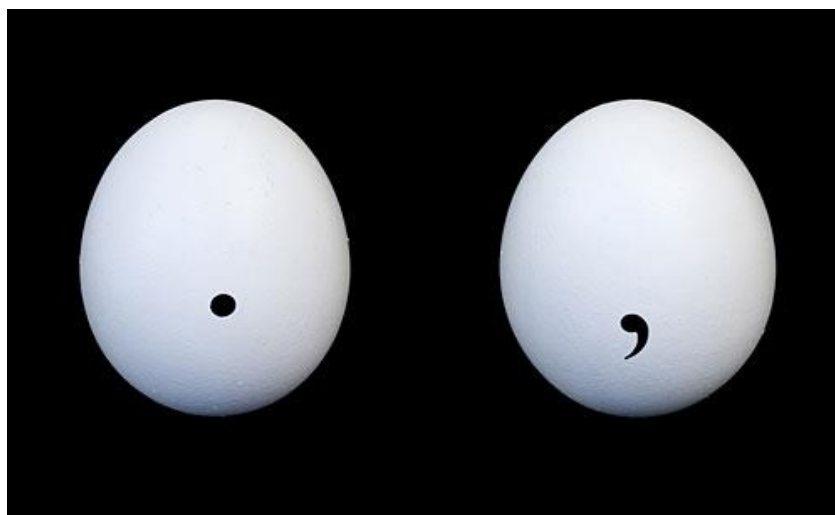
⁵ Tanto ele quanto a nós leitores-contempladores de sua arte: *se reinsere; nos reinsere*.

No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe. Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo (LISPECTOR, 2020, p. 45).

Ao lançarmos o nosso olhar ao ovo, passamos a não vê-lo, e vemos apenas uma lembrança do que um dia já foi ovo, bem como o nomeamos “ovo”, logo se torna oco de sentido e valor. Para reconquistarmos minimamente esse ovo, lançamo-nos ao artístico. Contudo, o próprio artístico desliza para o fingimento de ovo, e, ao olharmos outra vez, vemos o olho junto ao seu ovo, e o ovo juntamente ao seu olho, e perdemos de vista o ponto e o ovo, e não vemos nem um, tampouco o outro. Se bem lembrarmos da porta em 360°, cujo ponto de equilíbrio é ela mesma, sustentada ao chão e sem conexão direta e visível para o alto, poderemos inferir que o ovo também possui seu ponto de equilíbrio no preenchimento-vazio do ponto preto em seu centro – é preenchido porque possui um centro demarcado, é vazio porque se ausente de cor; é preenchido porque estabelece sua harmonia ao reinserir o preto no branco; é vazio porque logo se perde como fundo ao estar pela “frente” do branco.

Por isso mesmo, após uma pausa “seguida” que é necessária, a fim de substancializar-se de si mesmo, volta-se a procurar o ovo e a olhá-lo no olho, e então a vírgula, junto e após ao/o ponto, expressa uma pausa reflexiva maior, de maneira que, insistentemente, os dois ovos passam a representar um conjunto e uma díade de ovos formando um único par de olhos:

Fotografia 4 – PONTO E VÍRGULA



Fonte: https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/281_g.jpeg. Acesso em: 27 set. 2020.

Evidentemente que esse único e par de olhos sofre, em si, a continuação do seu antecessor, e por isso a vírgula, com um leve risco envolvendo-se para o ponto do ovo-olho esquerdo, transforma o conjunto. Agora, se olhado perifericamente, turva-se à nossa visão à medida em que lemos este texto escrito, e volta a se reequilibrar quando pausamos e olhamos outra vez para o quadro (fotografado também por Fernando Lazlo).

A segunda parte do poema “Ovo de galinha”, de João Cabral de Melo Neto, explica-nos e antecipa nossa conclusão do artístico de Arnaldo Antunes, bem como nos encaminha para os poemas deste autor, os quais, valendo-se da tradição, renova e inova para poder construir uma nova tra-dição (*trans-*; *dare* – passar e conduzir a sua dicção ao novo que está porvir). Eis o trecho do poema mencionado:

II

O ovo revela o acabamento
a toda mão que o acaricia,
daquelas coisas torneadas
num trabalho de toda a vida.

E que se encontra também noutras
que entretanto mão não fabrica:
nos corais, nos seixos rolados
e em tantas coisas esculpidas

cujas formas simples são obra
de mil inacabáveis lixas
usadas por mãos escultoras
escondidas na água, na brisa.

No entretanto, o ovo, e apesar
de pura forma concluída,
não se situa no final:
está no ponto de partida.
(MELO NETO, s/d)

Em certo sentido, o papel da nova geração é continuar do ponto em que a antiga o doou, de modo a recomeçar o ciclo renovadamente de forma genuína e autêntica. E Arnaldo Antunes sabe, como poucos o fazem, continuar de onde muitos e a muito o iniciaram.

4 DA INTERPRETAÇÃO DOS POEMAS: DA LIRA À PALAVRA AUDIOVISUAL

A palavra “revolução” provém da palavra latina “*revolutio*”, que significa: ato de dar voltas. Contemporaneamente, esses atos de dar voltas referem-se a um processo de mudança radical, esse adjetivo, por sua vez, em sua origem, indica algo relativo à raiz.

A raiz do que hoje conhecemos por poesia lírica está fincada, na literatura ocidental pelo menos, na Grécia clássica. Na Grécia antiga, comumente os poemas ditirambos (bem como os outros gêneros também) eram declamados (ou cantados) em companhia de instrumentos musicais (a lira, por exemplo).

Neste sentido, podemos dizer que, de certa forma, o canto e a voz sempre estiveram ligados à poesia, na contemporaneidade não poderia ser diferente, de vez que essa tradição nos foi repassada. O poeta que hoje se utiliza da voz e de instrumentos musicais para a criação de seus poemas, ou de sua poesia lírica, está dando voltas, e voltas para trás. Todavia, essas voltas para trás também significam mudanças, e mudanças radicais, pois, de simples acompanhamento, a “lira” passa a ser a base significativa do poema, sobretudo porque, em mútua cooperação, traz outros sentidos ao texto que é lido, recitado e declamado, bem como ao texto que é, através da mobilidade do vídeo, progressivamente (ou retroativamente) apresentado a quem está diante de uma tela de celular, de computador, ou televisava.

É por esse caminho que segue Arnaldo Antunes, cuja maestria com o musical, o poético e as artes visuais, valendo-se dos seus conhecimentos da tradição, é de suma importância à sua criação de poemas audiovisuais.

Começamos a interpretar os poemas⁶:

BACANAS

BACANAS
CANALHAS
SACANAS
MEDALHAS
ARROTAM
MIGALHAS
ATERRAM
MURALHA
DE GRANA
E MISÉRIA

⁶ Os poemas selecionados foram extraídos da conta do Instagram de Arnaldo Antunes, publicados do dia 16 de agosto de 2020 até o dia 24 de setembro de 2020, entretanto não seguiremos a ordem linear das publicações. A forma escrita, como serão aqui apresentados, busca sempre conservar a mobilidade do vídeo, da voz e das músicas que o compõem. Para aqueles poemas que não título expresso, destacamos em negrito, fora do corpo do poema, a primeira palavra do poema. Mostraremos sempre imagens (capturas de tela) dos poemas, de forma total ou parcial, para auxiliar na interpretação e discussão que aqui nos propomos, bem como explicitaremos a maneira como está sendo reproduzido o áudio (voz, sons e/ou músicas), de vez que não podem ser ouvidos, ainda que não utilizemos os termos técnicos, mas procurando a forma apropriada e clara para a nossa explicação.

NAS MILHAS
DE GRAMA
E MORTALHA
DA TERRA PLANA
(ANTUNES, 2020)

Ainda que não escutemos a voz de Arnaldo Antunes ao declamar o poema, a própria estrutura já estabelece o tom tanto do poema quanto da voz ao ser emitida. A repetição da forma expressiva (entoada ou lida silenciosamente) é fortemente marcada, seja porque a tônica de cada verso sempre recai na segunda sílaba poética de cada⁷, ou melhor, na sílaba par, de modo a produzir um ritmo marcante justamente por sua repetição, o que gera uma latência em conjunto com a repetição de fonemas consonantais mais fortes, como /b/, /c/, /d/, /g/, /t/ e /p/, seja porque, mais enfaticamente, o fonema vocálico /a/ repete-se incisivamente, possuindo uma insistência no conjunto do poema, sobretudo nas tônicas e nas rimas (externa e interna).

Ora, esse ritmo e essa rima buscam, evidentemente, sugerir um sentido, e dele podemos inferir, tanto escrito quanto pelo audiovisual produzido pelo autor, que é a batida de um coração, de vez que sua pulsação é marcada por batidas e pausas de modo alternados, o que ocorre no poema por meio da intercalação das sílabas fortes e fracas. Essas pulsações emitem uma indicação de ansiedade, que, no audiovisual, é manifestada pelo ritmo célere⁸ imprimido por Arnaldo Antunes no ato da leitura, e pela expansão e extensão de cada palavra, de cor branca e um fundo preto, ao ser plasmada na tela, de modo a marcar uma duplicidade através, por exemplo, da palavra “BACANAS”, escrita forte no primeiro plano, e no segundo plano a mesma palavra é escrita de forma esmaecida, ou seja, comparando com o ritmo, ocorre, no primeiro momento, a marcação da sílaba forte (batida do coração) e, no segundo momento, da sílaba fraca (pausa do coração):

⁷ Com a exceção do último verso, no qual ocorre a intercalação dupla de fortes e fracas: da TErra PLAna (destacamos em maiúscula as sílabas fortes).

⁸ A própria métrica curta do poema fortalece nossa interpretação, de vez que, ao lado dos dois elementos que até então listamos, exigem uma aceleração da leitura, indicando uma pulsação mais acelerada do coração.

Imagem 1 – POEMA BACANAS



Fonte: o autor (captura de tela do poema audiovisual)

A forma esmaecida do ritmo, indicando a pausa após batida do coração, além da parte visual do poema, pelas rimas externas, isto é, pela intercalação entre fonemas linguodentais /n/ e laterais em /lh/, de maneira que a força de produção vai sendo perdida, até chegar a sua quase total perda no último verso, demonstrando as últimas batidas do coração – o fonema /R/, posicionado entre os fonemas fortes oclusivos /t/ e /p/, sugere um ruído fraco, que logo se ausenta por conta da sílaba seguinte.

A imagem do último verso nos ajudará a ver e entrever essa relação, sobretudo porque o segundo plano esvai-se qual o fonema /R/, cuja produção perde o foco não apenas pela forte presença das palavras grafadas do primeiro plano, mas porque, de modo irônico, sua expressão perde presença pela falta credibilidade dos seus “seguidores”, e a *grama* manifesta, enquanto imagem, a perspectiva “rasteira” dos *bacanas* e *sacanas* que creem apenas na possibilidade da *grana* (rasteira qual a *grama*) de construir o mundo:

Imagem 2 – poema BACANAS



Fonte: o autor (captura de tela do poema audiovisual)

Será com o poema “o tempo” que Arnaldo Antunes demonstrará sua extrema habilidade poética ao deixar explícito e “sensitivo” as possibilidades de sentido criadas pelo som e pela imagem em movimento:

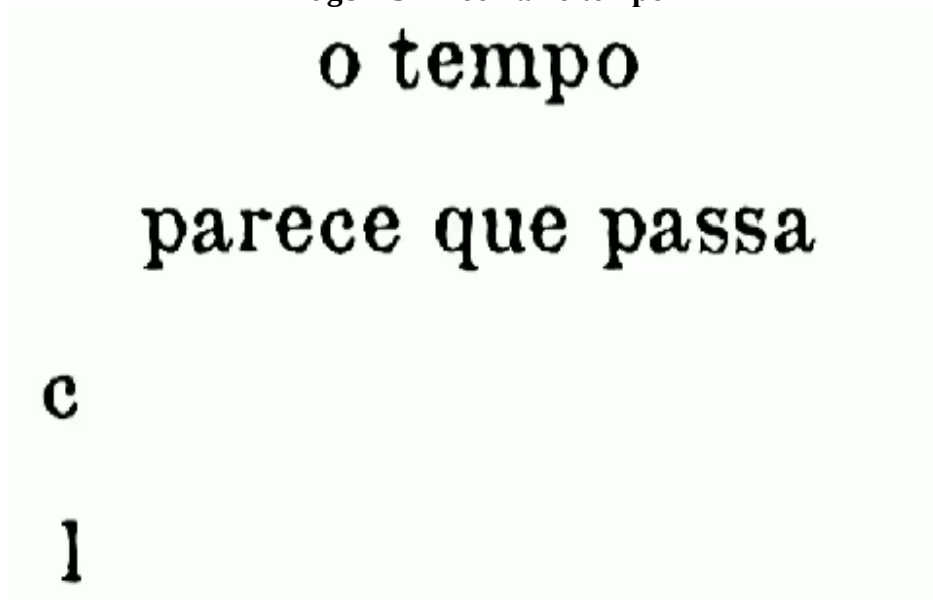
o tempo

o tempo
parece que passa
cada vez mais rápido e mais
lento ao
mesmo tempo
parece que não passa
parece que para pare
ce que apressa o
tempo todo.
(ANTUNES, 2020)

Evidentemente que não nos é possível visualizar no texto escrito o movimento em si, porém o imaginamos como pode e deve ser sua execução, isto é, de maneira concomitante, célere e lenta. No poema audiovisual, os grafemas surgem um após o outro, contudo, os grafemas de “lento”, que tentam acompanhar o ritmo do verso acima, sugerem que as suas aparições são mais contidas que os grafemas acima. Evidentemente que isso não acontece exata e verdadeiramente,

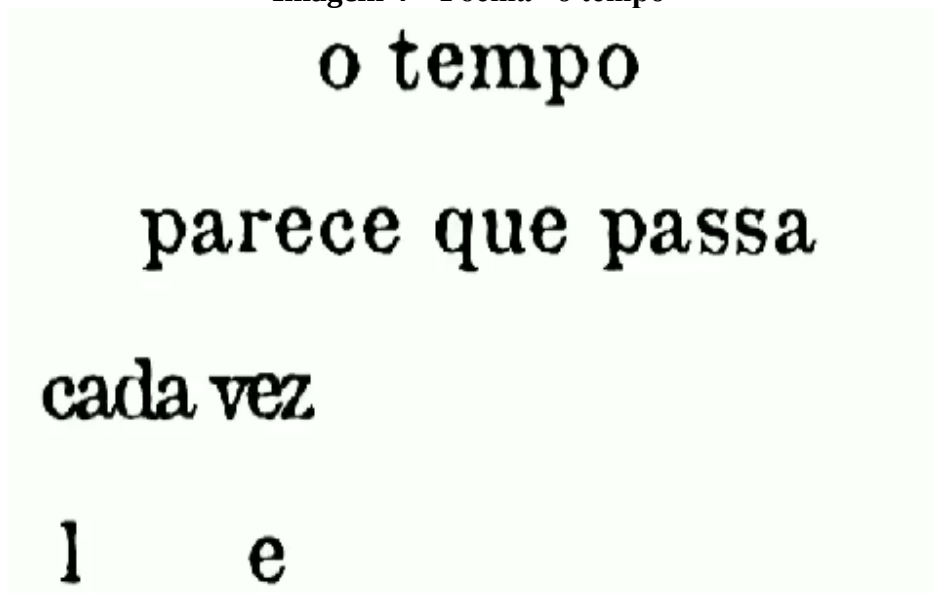
e as imagens nos ajudarão a enxergar essa transmutação a cada instante de aparição, como que quadro a quadro da cena:

Imagem 3 – Poema “o tempo”



Fonte: o autor (captura de tela do poema)

Imagem 4 – Poema “o tempo”



Fonte: o autor (captura de tela do poema)

Imagem 5 – Poema “o tempo”

o tempo
parece que passa
cada vez mais r
l e n

Fonte: o autor (captura de tela do poema)

Imagem 6 – Poema “o tempo”

o tempo
parece que passa
cada vez mais rápid
l e n t

Fonte: o autor (captura de tela do poema)

Imagem 7 – Poema “o tempo”

o tempo
parece que passa
cada vez mais rápido e mai
l e n t o

Fonte: o autor (captura de tela do poema)

Imagem 8 – Poema “o tempo”

o tempo
parece que passa
cada vez mais rápido e mais
l e n t o
a

Fonte: o autor (captura de tela do poema)

Não é que, exatamente, o signo “lento” apareça de forma mais lenta. A sua desaceleração em relação aos grafemas e palavras acima dele decorre de alguns fatores que o impactam diretamente:

I) há um som que acompanha o vídeo, e ele assemelha-se ao som de um metrônomo e/ou de um ponteiro de relógio, cuja primeira emissão do som ocorre no exato um segundo de reprodução, e o grafema que aparece nesse exato 1 segundo é o bilabial /p/ de “tempo”. Assim é que a cada segundo o ponteiro e/ou metrônomo toca, seguindo a sua própria perspectiva de tempo (o do relógio), diferentemente dos grafemas, que seguem os seus próprios tempos;

II) desta forma, surgem, no primeiro segundo por exemplo, apenas quatro grafemas, e, no segundo seguinte, dez grafemas, mais do que o dobro em relação ao primeiro;

III) no momento em que toca o terceiro segundo, aparecem os grafemas “n”, de “lento”, o “mais” surge completo, e o “r”, de “rápido”, mostra-se quase completo (imagem 5);

IV) assim é que, enquanto passa apenas um segundo, surgem praticamente 20 grafemas de palavras e versos diferentes, ou seja, cinco vezes mais do que o primeiro segundo, duas vezes mais do que o segundo posterior a esse;

V) ressaltamos que o grafema “l”, de “lento”, como vemos na imagem 3, exhibe-se juntamente com o grafema “c”, de “cada”, ou seja, mostra-se abaixo da primeira consoante, a qual demarca, junto ao “a”, a sílaba tônica de “cada”, igualmente ocorre com “e” e “vez” (imagem 4), o que não acontece, por sua vez, com as restantes três palavras e grafemas: os grafemas “n”, “t” e “o” surgem, respectivamente, junto à última letra de “mais”, “rápido” e “mais” (imagens 5, 6 e 7), ou seja, após a tônica de cada palavra, o que realça sua impressão de ser mais lento;

VI) o quarto segundo marca-se com a exibição do artigo “a”, e aparece após a palavra “mais” e “lento” estarem completas, quais os respectivos versos a que pertencem (imagem 8).

Neste sentido, a sensação perceptiva que provoca em que lê o poema, em suas formas visuais e sonoras, é a de que ocorre uma concomitância de tempos: o cotidiano, isto é, do relógio e seus segundos, o célere e o lento. O poema dura, no primeiro caso, quinze segundos, entretanto parece durar, em sua primeira “estrofe”⁹, ora mais (no terceiro caso), por conta da sensação de “desaceleração” provocada pelo adjetivo “lento”, de maneira que passa a ser a própria

⁹ Colocamos estrofe entre aspas porque, após a conclusão do primeiro momento do poema, há uma suspensão deste para que o segundo momento, a segunda “estrofe”, possa vir a *acontecer* em seus outros tempos.

substância do seu tempo específico, ora menos (segundo caso), por causa da velocidade voraz com que os grafemas são transcritos um após o outro.

Uma imagem, referente a captação de tela de uma criação de Arnaldo Antunes intitulada “O tempo todo o tempo passa”, esclarece o que afirmamos, de vez que esse trabalho do autor joga com a relatividade do tempo, o qual se torna sempre individual, qual a nossa percepção sensitiva:

Imagem 9 – “O tempo todo o tempo passa”



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CEAhluNgTDg/?igshid=10iamw5yf1k55>. Acesso em: 27 set. 2020.

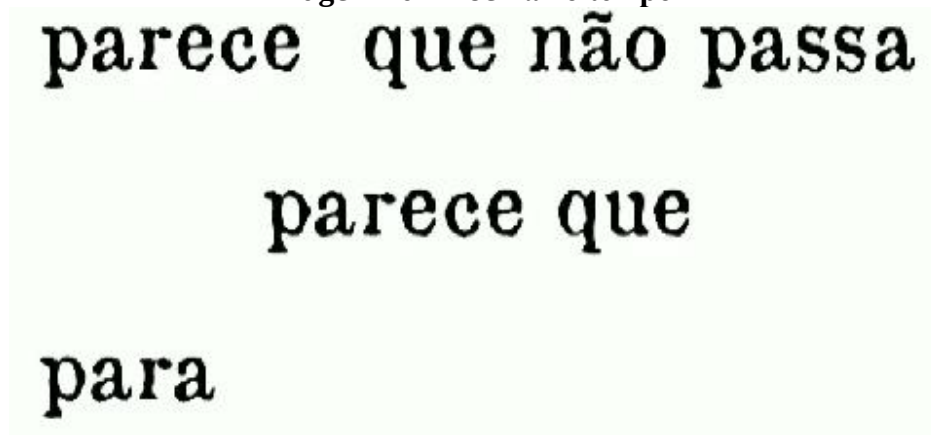
Em certo sentido, poder-se-ia dizer que Arnaldo Antunes quer fazer o leitor-observador-ativo experimentar os três tempos, de vez que, pelo tempo do relógio-metrônomo, ou seja, a marcação de uma batida realizada a cada segundo, acontece, ao mesmo tempo, de maneira excepcional, um acúmulo de signos e sentidos (de pensamento) e um esvaziamento pelo próprio ser que o vivencia, resultando em uma aflição:

parece que não passa
parece que
para pare

ce que apressa o
tempo todo

Ora, essa aflição é que, por sua vez, gera um certo descontentamento e agonia¹⁰. No poema de Arnaldo Antunes essa aflição vem por meio, sobretudo, do deslocamento das palavras e suas rupturas, gerando um vácuo no meio do texto, e o vazio se mostra presente no próprio acúmulo:

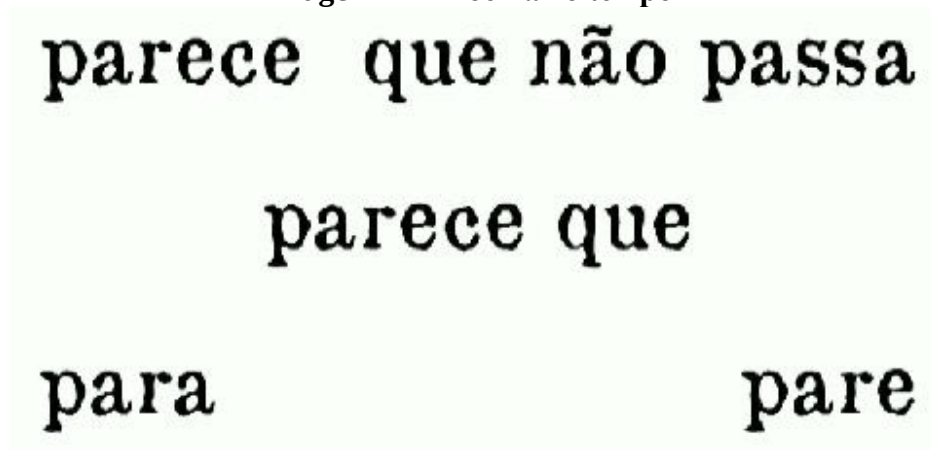
Imagem 10 – Poema “o tempo”



parece que não passa
parece que
para

Fonte: o autor (captura de tela do poema)

Imagem 11 – Poema “o tempo”



parece que não passa
parece que
para pare

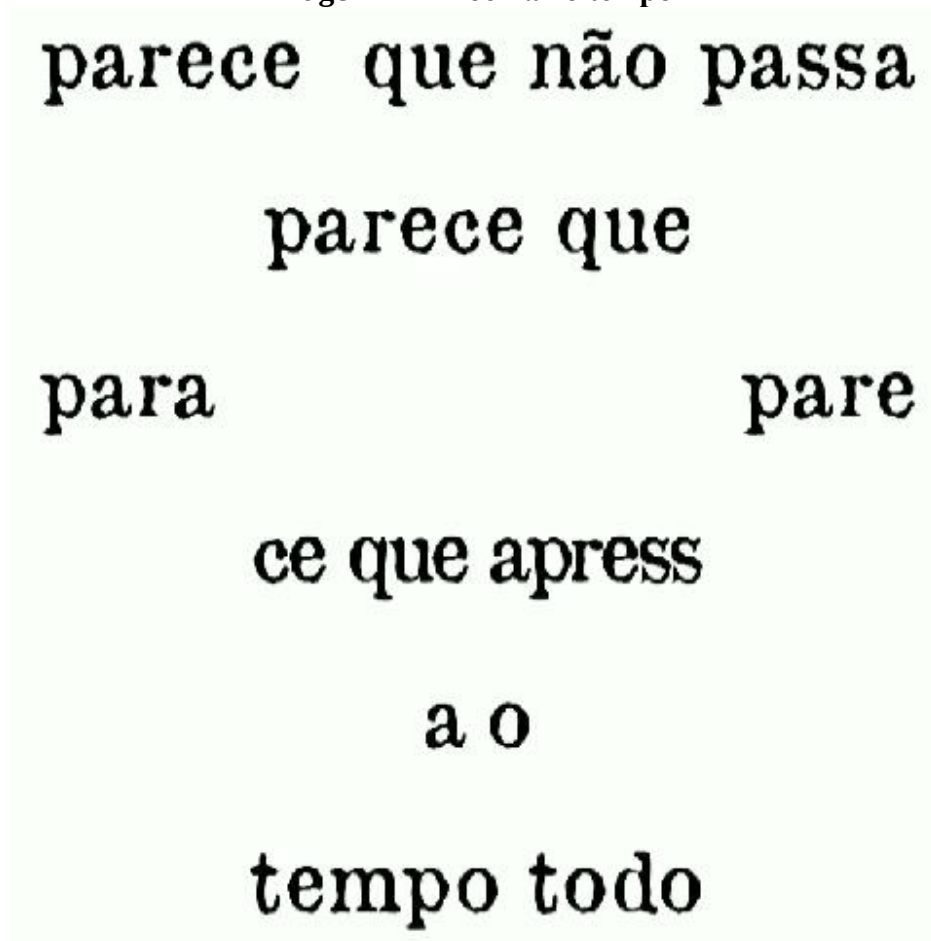
Fonte: o autor (captura de tela do poema)

A presença do vazio, gerado também pelo acúmulo, produz a necessidade de uma ruptura da estrutura linear frasal, buscando sugerir que o tempo tem a capacidade de “parar”, e, ao fazê-lo, o poeta enuncia a quem o lê: *pare*. E a ordem de parar é desrespeitada quando o tempo volta a caminhar, e o signo “pare”, enquanto verbo conjugado na segunda pessoa, ou seja, o Eu do

¹⁰ O que veremos, a seguir, com o poema “pensamento”.

poeta que dirige sua palavra audiovisual ao Eu (ao tu) do leitor, logo perde sua significação, e passa a residir somente na sugestão da forma do poema:

Imagem 12 – Poema “o tempo”

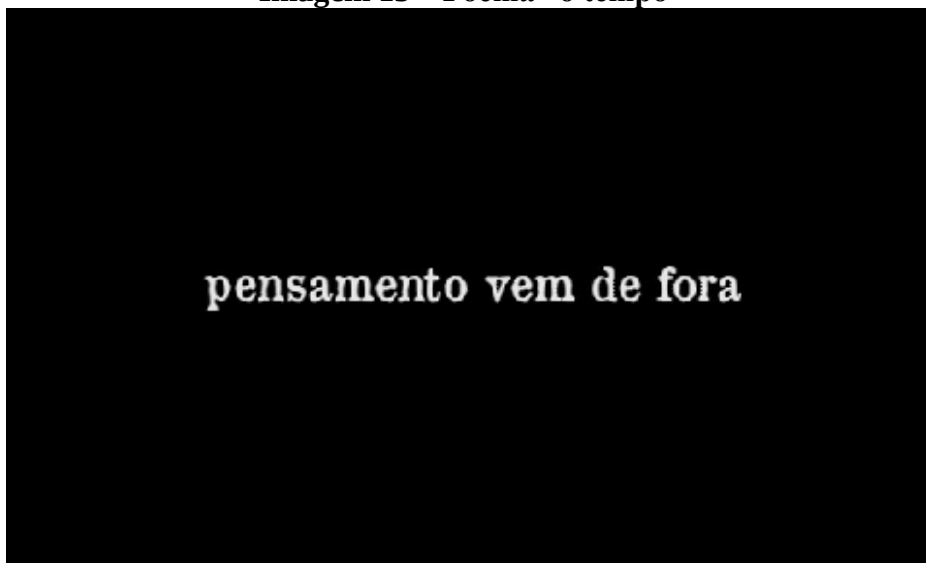


Fonte: o autor (captura de tela do poema)

Será com o poema “pensamento”, no plano temático, que o poeta demonstrará com mais força a agonia e a aflição, porém elas não serão provocadas somente pelo tempo, mas pelo próprio pensamento, de vez que este se aloja na mente mesmo quando já há um (ou mais) pensamento existente, o que será sugerido pela sobreposição de versos, de maneira que o seguinte surge quando o seu antecessor não está totalmente ausente.

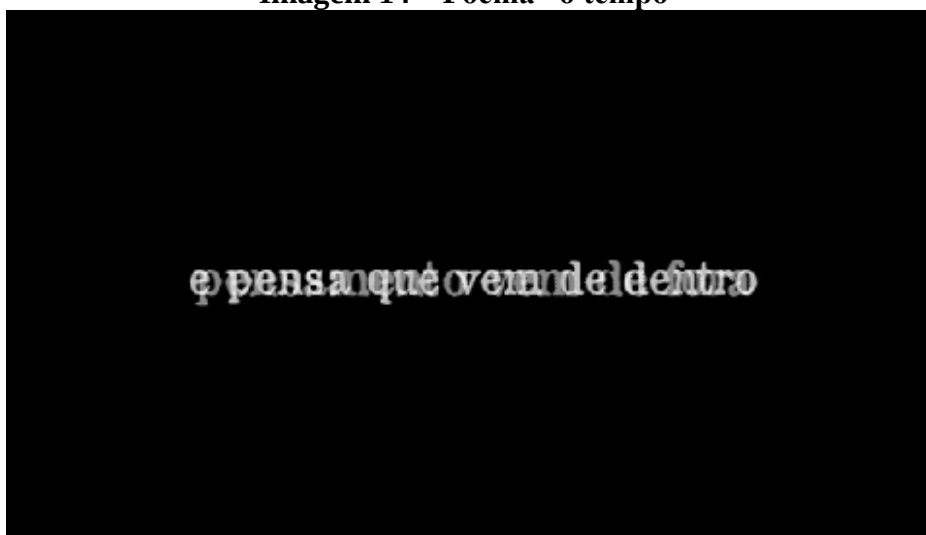
Evidentemente que essa sobreposição acontece porque o pensamento é célere e mútuo, no entanto ele não apaga totalmente o seu antecessor, e o poema audiovisual manifesta isso à medida em que conserva a rima de seus versos e estrofes. Mostremos duas imagens:

Imagem 13 – Poema “o tempo”



Fonte: o autor (captura de tela do poema)

Imagem 14 – Poema “o tempo”



Fonte: o autor (captura de tela do poema)

Eis o poema em sua forma escrita:

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 o seu fermento

pensamento, dê o fora
saia do meu pensamento
pensamento, vá embora
desapareça no vento
e não jogarei sementes
em cima do seu cimento
(ANTUNES, 2020)

O fecho do poema audiovisual de Arnaldo Antunes é uma retrospectiva de todas as expressões ditas (escritas e lidas-cantadas-ritmadas) ao longo de seu acontecimento, ou seja, do último verso (*em cima do seu cimento*) até o título (*pensamento*). E isso sugere que o fim nada mais significa do que o ponto de partida dito por João Cabral de Melo Neto. Entretanto, essa retomada e harmonização correspondente entre fim e início não é uma mera repetição, mas sim uma consumação do que já se viveu para poder recomeçar a pensar o próprio pensamento.

O poema conta com uma melodia, cuja repetição, que é fácil de se decorar, colabora para a expressividade do texto, de vez que a melodia, embora seja repetitiva, sofre variações, primeiramente, na enunciação do quarto verso das três primeiras estrofes, conservando o seu início, o qual muda com a quarta estrofe, ou seja, com o final do poema, pois o início passa a ser e sofrer as variações, mantendo o essencial das outras partes finais.

Ora, a melodia sofre a guinada, harmonizando o fim ao início, transmutando-o neste, justamente porque o próprio poema, em sua quarta estrofe, sofre mudanças, e, de quarteto, passa a realizar-se com seis versos, de maneira a sugerir que o fim acrescenta sempre algo novo para o (re)começo, e é quando o poema acrescenta também uma variação pelas sílabas marcadas como fortes na voz do poeta, manifestando um relaxamento do ser.

Basicamente, o ritmo do poema, até o antepenúltimo verso, seguindo a marcação da leitura do poeta, segue um padrão, contendo três sílabas fortes, quer em palavras separadas, quer em uma única, contendo mais de uma pulsação, como nos exemplos a seguir, respectivamente os primeiro e décimo oitavo versos: *pensaMENto que VEM de FOra*; *SAia do meu PENsaMENto*. O ritmo sofrerá variação, qual as variações da melodia, nos dois últimos versos, porque os fonemas marcados como fortes são predominantemente leves em seus pontos de

articulação/produção, e não de forma alternada entre os versos, como acontecia antes: *e não jogaREI SEMENtes; em CIma do SEU ciMENto*¹¹.

Esse modo diferente de entonação e emissão das palavras, gerando outros sentidos, será de suma importância no poema “A boca oca”, de maneira que a ressonância de “oca”, gerando um primeiro conjunto de rimas, quando pronunciado por Arnaldo Antunes, esclarece e emana as plurissignificações que o texto escrito, de imediato, não emitiria, somente seria percebido por um olhar mais atento:

a boca oca

a boca

oca

oca

a boca

oca

oca

onde fica

a língua

índia

ainda

virgem

selva de

linguagem

guarda

de tocaia

a margem

da aldeia

da ideia

que afia

o gume

da seta

cega

que apague

o lume

da lua

vaga

e atraia

o dia

em que diga

só

o que fala

¹¹ Para esclarecer, estamos seguindo a entonação do poeta ao declamar seu poema.

(ANTUNES, 2020)¹²

Se apenas tivéssemos o texto escrito, e não recitado pelo poeta, ficaríamos titubeando para ler, sobretudo nos primeiros versos, em que, graficamente, nada os distingue. Marquemos a diferença, de acordo, logicamente, com a leitura de Arnaldo Antunes:

a boca

ôca

óca

a boca

óca

ôca

A marcação gráfica ajuda-nos a inferir que a ressonância provocada pela repetição de “oca” gera, conseqüentemente, ecos diversos entre: no início e após a pronúncia de “boca”, cujo fonema /o/ é fechado, gera uma harmonização, provocando em “oca” o próprio fechamento de seu fonema inicial; quando se isola no terceiro verso, “oca” sofre alteração, e, passando a ser produzido, enquanto eco, antes da palavra “boca” seguinte, a sua emissão gera um som aberto, o que se conservará na terceira “estrofe”, mas que, por influência, outra vez, de “boca”, o subsequente eco volta a ser fechado.

Evidentemente que a boca é órgão que possui uma cavidade semelhante a de uma caverna, ou seja, é “ôca”, e, mesmo em seu isolamento (estando fechada), é capaz de ressoar algum som, e passa a ser “óca” (aberta ao ruído produzido pelas cordas vocais, os quais serão ressoados na cavidade).

Neste sentido, a ressonância do som e seu conseqüente eco é estrito à boca, de forma que seu papel é fornecer passagem à fala, resguardando, antes de sua emissão, o pensamento em estado natural e bruto, mas que, por isso mesmo, é sempre linguagem:

oca
onde fica
a língua
índia
ainda

¹² Decidimos por quebrar em sequência os seis primeiros versos (conservando apenas dois em um conjunto) porque assim eles aparecem, ou seja, ora sozinhos, ora em conjunto, de vez que não queremos, de forma alguma, alterar o texto e sua estrutura, mas sim representá-los em formas mais tradicionais.

virgem
selva de
linguagem

Ora, não se pensa senão por/pela linguagem. Desta forma, o estado bruto e natural de linguagem, conservando-a ela mesma, sem qualquer tipo de corrupção, é o que promove e fecunda o ventre da poesia, de vez que o poeta, nutrido pela sua própria poesia, busca eternamente esse caráter originário:

guarda
de tocaia
a margem
da aldeia
da ideia
que afia
o gume
da seta
cega

Por esse motivo que Arnaldo Antunes, em seus poemas audiovisuais, utiliza mais de um tipo de linguagem, todas descendentes e herdeiras do mistério da poesia e sua linguagem originária. À medida em que o artista se vale do texto escrito e de suas imagens produzidas pelas/por palavras (o signo convencionado e o signo, do seu sentido etimológico-original, enquanto “risco”, “sinal” e “traço”), de sua voz, de melodias e de vídeo (movimento), está procurando ao máximo acumular significados para sugerir e atingir o sentido Uno, que consta para além do que é dito, mas que apenas pode ser alcançado pela expressividade:

que apague
o lume
da lua
vaga
e atraia
o dia
em que diga
só
o que fala

As imagens dos seis primeiros versos são essenciais para essa compreensão, uma vez que, no audiovisual, Arnaldo Antunes as dispõe na mesma posição e em que nasceram e se transformaram em outro eco (mostrá-los-emos na ordem em que aparecem):

Imagem 15 – Poema “A boca oca”

a boca

Fonte: o autor (captura de tela do poema audiovisual)

Imagem 16 – Poema “A boca oca”

oca

Fonte: o autor (captura de tela do poema audiovisual)

Imagem 17 – Poema “A boca oca”

oca

Fonte: o autor (captura de tela do poema audiovisual)

Imagem 18 – Poema “A boca oca”¹³

a boca
oca
onde fica

Fonte: o autor (captura de tela do poema audiovisual)

¹³ Para que não se tornasse repetitivo, decidimos por externar os quatro versos em uma única imagem. Assim, faz-se necessário dizer que, após a sequência “a boca/ óca” (“oca” marcado com acento para distinguir), os versos aparecem um após o outro, ou seja: 1º a boca; 2º oca; 3º onde fica.

Essa forma de manutenção do movimento, sobretudo da passagem de um ao outro, o que gera uma transmutação por meio do seu antecedente, mas sem perder a sua característica original, e ajudando na transmutação do seu sucessor, será elevada ao máximo no poema “um deus”.

Explicitemos o poema:

um deus

um deus efêmero
um deus com sexo
m deus com gênero
e que envelhece
um deus com fim
um deus assim
merece prece

um deus que conta
o seu segredo
um deus que apronta
mas tem medo
um deus que erra
e recomeça
merece reza

um deus que sofre
e que se alegra
um deus com sorte
e sem promessa
um deus que pensa
um deus ateu
merece crença

um deus talvez
volúvel deus
um deus que ovula
todo mês
um deus que paga
sua comida
merece a vida
(ANTUNES, 2020)

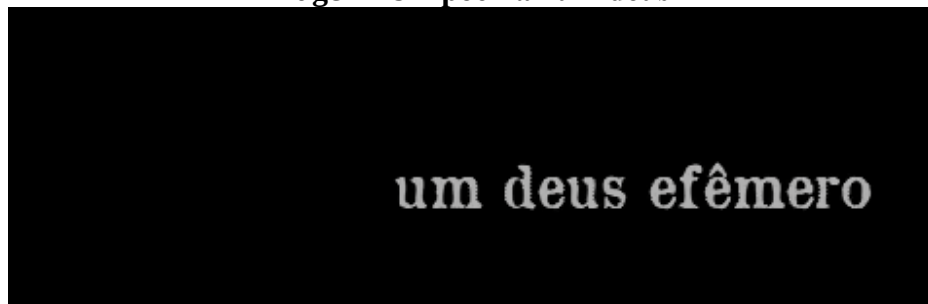
Falamos, de forma direta e indireta, sobre a continuação do movimento, tendo tanto o fim quanto o começo como os seus precursores, de modo que ambos recomeçam e iniciam a fundação e conservação do estado transitório e de passagem. Além dos poemas e artes de Arnaldo Antunes que aqui interpretamos, tivemos outro grande texto como fonte, sobretudo em uma única e máxima passagem, ei-lo: “(...) Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo” (ROSA, 2015, p. 60-61).

Evidentemente que não queremos afirmar categoricamente que Arnaldo Antunes teve influência de Guimarães Rosa, ou se, no momento de criação, pensou em *Grande sertão*:

Veredas ou outra obra rosiana. No entanto, é possível fazer essa comparação na medida em que os textos artísticos, de um modo geral, dialogam entre si, quer de forma direta, quer de forma indireta; quer intencionalmente ou não. Logo, a perspectiva do fim como recomeço e nascimento da atividade criadora, embora não seja novidade, está sendo trabalhada de forma nova à medida em que Arnaldo Antunes imprime-lhe suas habilidades musicais, poéticas e artísticas visuais, e passa a, também, iniciar-nos, quando ele mesmo chega e cria na/a ponte, na terceira margem do rio da poesia.

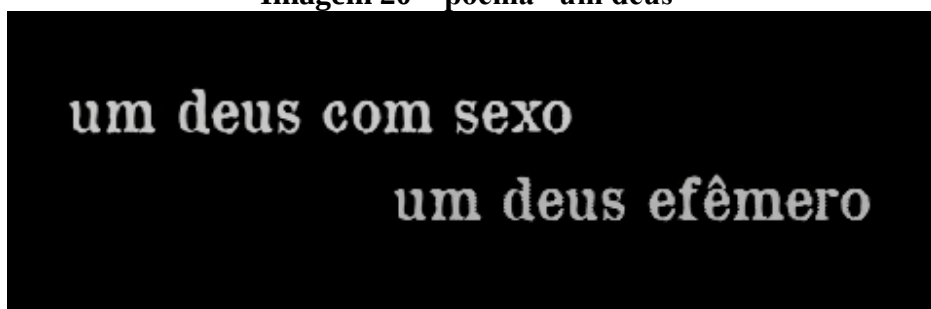
Antes de continuarmos a nossa discussão sobre a terceira margem, voltemo-nos ao poema, de vez que ele se faz necessário para a compreensão. Para tanto, mostremos três imagens, capturadas do poema audiovisual “um deus”, as quais demonstram e esclarecem a perduração do *perpetuum mobile* da poesia de Arnaldo Antunes:

Imagem 19 – poema “um deus”

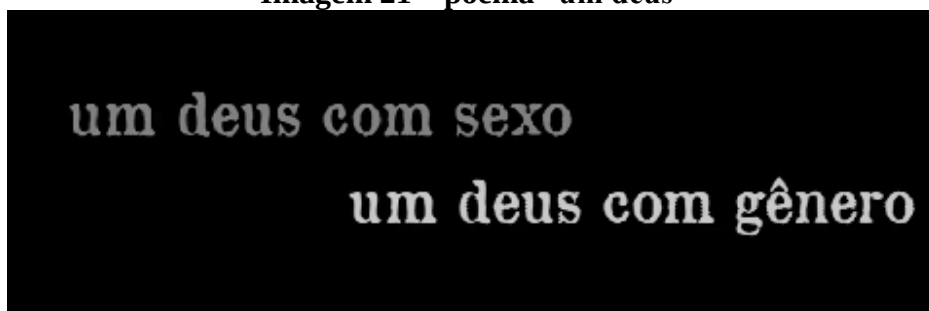


Fonte: o autor (captura de tela do poema audiovisual)

Imagem 20 – poema “um deus”



Fonte: o autor (captura de tela do poema audiovisual)

Imagem 21 – poema “um deus”

Fonte: o autor (captura de tela do poema audiovisual)

Se voltarmos-nos ao poema, veremos que a sua rima segue um padrão de combinação, sofrendo apenas uma alteração em cada estrofe, com a exceção da última, em que ocorrerá uma alteração mais forte. Eis como podemos combinar:

I. primeira estrofe: versos um e três (embora a palavra “sexo” fique isolada, combina com a última vogal, ou seja, o fonema vocal /o/ fechado, ou a produção do fonema /u/), versos quatro e sete, e versos cinco e seis;

II. segunda estrofe: versos um e três, versos dois e quatro, e versos cinco, seis e sete, essa rima, contudo, é produzida por seus fonemas vocálicos, cuja articulação são as mesmas, ainda que os fonemas consonantais entre eles não os sejam, isto é, fonema /e/ aberto e /a/, além de ser possível uma combinação singela entre “merece”, de vez que está agregando em si dois fonemas /e/ abertos;

III. terceira estrofe: versos um e três, versos dois e quatro (pelo mesmo esquema de fonemas vocálicos, com o fonema /o/ aberto e elevação do /e/ para /i/), e versos cinco e sete (essa estrofe possui a exceção do termo “ateu”, que não se combina nem externa nem internamente);

IV. quarta estrofe: versos um e quatro, versos três e cinco (apenas pela vogal /a/), e versos seis e sete, aparentemente o segundo verso não possui combinação, entretanto ele ecoa o léxico “deus” para o seu sucessor.

Assim, de maneira geral, ocorre que as rimas sofrem alterações em pontos específicos, de modo que são continuadas pelos versos de outras estrofes, isto é, apenas em questão de sua alocação, não do verso em si. As rimas do poema são muito mais sonoras por conta da repetição tanto dos fonemas quanto dos grafemas que as representam, fazendo com sua marca venha mais explícita

e expressa nos sons do que nas letras. A terceira estrofe é de grande valia para a compreensão do dissemos:

um deus que sofre
e que se alegra
um deus com sorte
e sem promessa
um deus que pensa
um deus ateu
merece crença

A nossa afirmativa vem explícita pelas imagens, captadas do poema audiovisual, à medida em que demonstram uma continuidade a partir da ruptura com o padrão, de vez que o poema inicia na parte inferior direta e o verso seguinte vem alocado na parte superior esquerda do poema, ou seja, em posições que não seriam comuns de estarem, e isso significa que a forma tradicional do poema está sendo, aos poucos, enriquecida por outras maneiras expressivas.

A melodia do arranjo, emitida por um piano, fortalece essa nossa afirmação na medida em que acompanha a variação da rima do poema por meio de suas notas (sobretudo a partir da terceira estrofe, a qual será mantida de forma mais precisa na quarta), mas não altera a essência, somente a forma como são emitidas.

Desta forma, essa é a terceira margem de Arnaldo Antunes, isto é, um fim (menos de finalização do que finalidade) cuja *sorte* é a de continuar à medida em que retorna ao berço lírico e originário, porém inovando através desse sistema clássico, ou seja, o poeta reformula-o com sua voz e suas palavras com movimentos extáticos e precisos, bem como por meio do arranjo do piano. E eis o motivo pelo qual o *deus*¹⁴ de Arnaldo Antunes *merece a vida*:

(...) Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — "*Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...*" E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo.
Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado (ROSA, 2001, p. 84-85, *grifos do autor*).

Fazendo um paralelo à discussão e à interpretação aqui traçadas, diríamos (e reiteraríamos) que Arnaldo Antunes continua de onde a tradição deixou uma possibilidade plena, ou seja, a

¹⁴ Minúsculo e não maiúsculo, de vez que está ainda se engrandecendo nessa contemporaneidade, ou seja, elevando-se ao tradicional antigo, qual Arnaldo Antunes eleva-se pondo-se nos ombros dos gigantes.

possibilidade do poeta seguir o seu próprio caminho poético a fim de construir uma nova tradição que ainda está porvir, e por isso o autor deseja, de modo genuíno, ocupar um novo espaço na mesma canoa em que o velho pai atravessou o rio, isto é, de maneira poética: à outra terceira margem.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidentemente que Arnaldo Antunes teve influências clássicas e tradicionais quanto a estrutura do poema porque claramente é leitor de poesia, e vimos essas influências em seus textos, todavia, é exatamente por elas que o autor ganha impulso para a inovação poética, sobretudo porque, enquanto elas representarem um fim (um fechamento de um ciclo, não um encerramento propriamente dito), o poeta continuará criando novas e particulares formas de expressão poética, de expressão da poesia, ou seja, continuará construindo novos recomeços a partir da já fundada (mas não findada) tradição.

Unindo o tradicional ao que as tecnologias trouxeram de novo, o poeta busca, além de aproximar, atingir o sentido que reina, seja em um, seja no outro, para além do dito, de vez que “tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e difícil, menos visível a olho nu” (LISPECTOR, 2020, p. 32).

Neste sentido, à medida em que Arnaldo Antunes continua perdurando sobre sistemas tradicionais de criação (métrica, rima, ritmo), sua poesia é já uma forma de renovação, de vez que, dando o movimento, por meio do vídeo, que essas estruturas imprimem em si mesmas, o poeta consegue alcançar, criar e sugerir novos meios de expressões poéticas e novas formas de sentidos. Quando se vale da voz e da melodia, sempre em paralelo à visualidade e à escrita canônica, o nosso grande artista atinge diversos graus da poesia, tendo sempre como objetivo o retorno (no sentido de nascimento da atividade originária) para projetar revolução e radicalidade no manancial da linguagem, esta como fonte primeira da poesia em seu estado natural e primevo.

REFERÊNCIAS

- ALONSO JÚNIOR, Wenceslau Otero. Estilo poético na obra de Max Martins. 2019. 320 f. **Tese (Doutorado)** – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-25102019-183832/pt-br.php>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- ANTUNES, Arnaldo. A boca oca. 8 set. 2020. **Instagram: @arnaldo_antunes**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CE5RhYaAWC8/?igshid=qsmjqg8gfhwmm>. Acesso em: 20 set. 2020.
- ANTUNES, Arnaldo. Bacanas. 16 ago. 2020. **Instagram: @arnaldo_antunes**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CD9nuBdAl2Y/?igshid=1i05wv2pbjuhy>. Acesso em: 20 set. 2020.
- ANTUNES, Arnaldo. Olho bolha. 2003. **Tinta de carimbo sobre papel de gravura**. Disponível em: https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/90_g.jpeg. Acesso em: 27 set. 2020.
- ANTUNES, Arnaldo. O tempo. 25 ago. 2020. **Instagram: @arnaldo_antunes**. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CEU9858lQaS/?igshid=1uck36xea7uw3>. Acesso em: 20 set. 2020.
- ANTUNES, Arnaldo. Pensamento. 22 set. 2020. **Instagram: @arnaldo_antunes**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFdUlhAAOox/?igshid=qoz9ucughg93>. Acesso em: 24 set. 2020.
- ANTUNES, Arnaldo. Um deus. 1 set. 2020. **Instagram: @arnaldo_antunes**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEnCKdAgUfR/?igshid=4wmrg7pocb94>. Acesso em: 20 set. 2020.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 3ª ed. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). **Teoria Literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976, p. 93-130.
- LANGER, Susanne. Poesis. In: LANGER, Susanne. **Sentimento e forma**. Tradução Ana M. Goldberg Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011. p. 217-244.
- LAZLO, Fernando. 360°. 2008. **Fotografia**. Disponível em: https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/277_g.jpeg. Acesso em: 27 set. 2020.
- LAZLO, Fernando. Ponto. 2008. **Fotografia**. Disponível em: https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/280_g.jpeg. Acesso em: 27 set. 2020.
- LAZLO, Fernando. Ponto e vírgula. 2008. **Fotografia**. Disponível em: https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/281_g.jpeg. Acesso em: 27 set. 2020.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Ed. comemorativa amp. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 45-54.

LISPECTOR, Clarice. Abstrato e figurativo. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Ed. comemorativa amp. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 32.

MARTINS, Max. O risco subscrito. *In*: MARTINS, Max. **Não para consolar**: poemas reunidos 1952-1992. Belém: CEJUP, 1992, p. 218-223.

MELO NETO, João Cabral de. Ovo de galinha. s/d. **Jornal GGN**. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/literatura/o-ovo-de-galinha-por-joao-cabral-de-melo-neto/>. Acesso em: 27 de set. 2020.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

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

PLATÃO. **A República**. 3ª ed. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970, p. 84.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: Veredas**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. *In*: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 15. ed. 7 imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 79-85.

SEGUITA, RODNEY. Pensa. 1995. **Fotografia**. Disponível em: https://arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/58_g.jpeg. Acesso em: 27 set. 2020.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**. Tradução Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.