



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
DOUTORADO EM LITERATURA**

**FLAVIANE PIRES**

**A SEMIOSE NA POESIA DE ARNALDO ANTUNES:  
O nome das coisas não são as coisas**

**BRASÍLIA - DF  
2024**

FLAVIANE PIRES

**A SEMIOSE NA POESIA DE ARNALDO ANTUNES:  
O nome das coisas não são as coisas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras, Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura.

**Orientador:** Prof. Dr. Ricardo Araújo

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Outras Artes

BRASÍLIA/DF  
2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

PP667s PIRES, FLAVIANE  
A SEMIOSE NA POESIA DE ARNALDO ANTUNES: O NOME DAS COISAS  
NÃO SÃO AS COISAS. / FLAVIANE PIRES; orientador Ricardo  
Araújo. -- Brasília, 2024.  
156 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de  
Brasília, 2024.

1. Arnaldo Antunes. 2. Arte. 3. Técnica. 4. Tecnologia.  
5. Videopoema. I. Araújo, Ricardo , orient. II. Título.

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**Ata Nº 15:**

Aos décimo quinto do mês de março de 2024, instalou-se a banca examinadora de Dissertação de Tese De Doutorado da Aluna Flaviane Pires. A Banca examinadora foi composta pelos Professores Doutores: Prof. Dr. Junior César Ferreira de Castro Membro Externo Universidade Federal de Mato Grosso UFMT, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Olira Saraiva Rodrigues. Universidade Estadual de Goiás UEG, Prof. Dr. Sidney Barbosa Membro Interno. Universidade de Brasília UnB, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria del Mar Paramos Cebey Membro Interno Suplente. Universidade de Brasília UnB Prof. Dr. Ricardo Araújo, Orientador Presidente. A discente apresentou o trabalho intitulado "A SEMIOSE NA POESIA DE ARNALDO ANTUNES: O nome das coisas não são as coisas".

Concluída a exposição, procedeu-se a arguição do(a) candidato(a), e após as considerações dos examinadores o resultado da avaliação do trabalho foi:

( X ) Pela aprovação do trabalho;

( ) Pela aprovação do trabalho, com revisão de forma, indicando o prazo de até 30 dias para apresentação definitiva do trabalho revisado;

( ) Pela reformulação do trabalho, indicando o prazo de (Nº DE MESES) para nova versão;

( ) Pela reprovação do trabalho, conforme as normas vigentes na Universidade de Brasília.

Conforme os Artigos 34, 39 e 40 da Resolução 0080/2021 - CEPE, o(a) candidato(a) não terá o título se não cumprir as exigências acima.

**Dr. Junior Cesar Ferreira de Castro, UFMT**  
Examinador Externo à Instituição

**Dra. OLIRA SARAIVA RODRIGUES, UEG**  
Examinadora Externa à Instituição

**Dra. MARIA DEL MAR PARAMOS CEBEY, UnB**  
Examinadora Externa ao Programa

**Dr. SIDNEY BARBOSA, UnB**  
Examinador Interno

**Dr. RICARDO ARAUJO, UnB**  
Presidente

**Flaviane Pires**  
Doutoranda

---

Documento assinado eletronicamente por **Junior Cesar Ferreira de Castro, Usuário Externo**, em 03/07/2024, às 14:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

---

Documento assinado eletronicamente por **Maria Del Mar Paramos Cebey, Professor(a) de Magistério Superior do Instituto de Letras**, em 03/07/2024, às 15:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

---

Documento assinado eletronicamente por **Flaviane Pires, Usuário Externo**, em 03/07/2024, às 20:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

---

Documento assinado eletronicamente por **Sidney Barbosa, Professor(a) de Magistério Superior do Instituto de Letras**, em 05/07/2024, às 14:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

---

Documento assinado eletronicamente por **Olira registrado(a) civilmente como Olira Saraiva Rodrigues, Usuário Externo**, em 09/07/2024, às 13:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

---

Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Araujo, Professor(a) de Magistério Superior do Instituto de Letras**, em 19/07/2024, às 09:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

---

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **11385938** e o código CRC **9865BD21**.

---

Aos meus tios:

*(in memoriam)*

Anapolina Pires Batista

Zanas Ferreira Lang

Etelvina Pires

Por suas doces palavras de incentivo.

Dedico esse trabalho construído em devoção!

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a meus pais, a meu filho e aos meus amigos, dádivas divinas que não me permitem desistir, razões da minha fala e da minha escrita; em especial, ao meu amigo, Tiago Leite, que me recebeu em seu lar diversas vezes, sofreu o meu sofrimento, riu o meu riso e chorou as minhas lágrimas, gratidão eterna. Sou grata, também, ao amigo Junior César Ferreira de Castro que, com paciência e profundo conhecimento, concedeu-me a honra de seus aconselhamentos; ao professor Sidney Barbosa por, com primazia e solicitude, compartilhar o seu saber; e ao meu orientador, Ricardo Araújo, que foi paciente e, elegantemente, proporcionou-me liberdade na escrita.

**EPITÁFIO**  
**(Titãs, 2001)**

Devia ter amado mais  
Ter chorado mais  
Ter visto o sol nascer  
Devia ter arriscado mais  
E até errado mais  
Ter feito o que eu queria fazer

Queria ter aceitado  
As pessoas como elas são  
Cada um sabe a alegria  
E a dor que traz no coração

O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar distraído  
O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar

Devia ter complicado menos  
Trabalhado menos  
Ter visto o sol se pôr  
Devia ter me importado menos  
Com problemas pequenos  
Ter morrido de amor

Queria ter aceitado  
A vida como ela é  
A cada um cabe alegrias  
E a tristeza que vier

O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar distraído  
O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar

O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar distraído  
O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar

Devia ter complicado menos  
Trabalhado menos  
Ter visto o sol se pôr

## RESUMO

A evolução da técnica e dos recursos tecnológicos, relacionados à modernização dos meios de produção, conseqüentemente resulta em inovadoras mudanças nos meios de concepção artística. Nesse contexto, novas formas de criação literária e do fazer poético, aliadas às tecnologias de ponta, também se estruturam, proporcionando um novo rumo à poesia. É seguindo esses pressupostos que se propõe como objetivo geral, nesta pesquisa, destacar subsídios que apontem para as possíveis relações semióticas que possam se estabelecer, durante a confecção da poesia digital, bem como as diferenças ocasionadas na estética e na recepção, por meio de sucessivas mudanças de suporte. Esse trabalho encontra-se inserido no eixo de Literatura, seguindo a linha de pesquisa de Literatura e Outras Artes, tendo em vista que a abordagem investigativa da nova sensibilidade, que sustenta a desrealização e a variação de suporte, traz à tona as tendências estéticas que caracterizam a produção poética contemporânea. A tese apresenta como problematização verificar as possíveis relações semióticas que se estabelecem entre os aspectos composicionais, próprios das tecnologias e de outros recursos combinados, entre as várias linguagens utilizadas e as parcerias com as outras artes, ou seja, as inovações e flexibilizações que possibilitam a produção de uma poesia visual alternativa que circula no espaço eletro-eletrônico-digital. Essa pesquisa justifica-se por ser a internet um universo da contemporaneidade que amplia a quantidade de possibilidades combinatórias, além da acessibilidade e divulgação de obras. Outro aspecto, também abordado, encontra-se na descentralização do “eu”, presente na poesia digital, acarretada pela dinâmica da tecnologia computacional que, por conseguinte, estabelece-se também nas artes, em geral. Como referência para análise escolheu-se a produção poética de Arnaldo Antunes, em especial cinco obras do autor que foram publicadas em diferentes suportes. Principiando pelas páginas dos livros *Tudos* e *Nome*, aos videopoemas, passando pelo cassete, *CD*, *DVD* até a veiculação dos mesmos poemas do *DVD Nome* na internet, suas várias nuances, tipologias, relações semióticas e conexões com outras artes que podem ser observadas no decorrer desse trabalho. Nesse contexto, Arnaldo Antunes trata da relação entre a transparência da arte realista e a objetivação do mundo, em contraponto com a sofisticação formal e a valorização da subjetividade do artista na arte de vanguarda. Nesse trabalho, privilegia-se a pesquisa de abordagem qualitativa; quanto aos objetivos é exploratória; quanto aos procedimentos é uma pesquisa bibliográfica e netnográfica. A pesquisa apresenta uma aproximação ao método Fenomenológico fundamentado, principalmente, nas obras e entrevistas concedidas pelo poeta Arnaldo Antunes (1986, 1993, 1997, 2000, 2006, 2009) e, também, em poetas e estudiosos, a saber: José Ortega y Gasset, (1999), Octávio Paz (1991), Décio Pignatari (1978, 1979, 1981, 1995, 1989, 2004), Ricardo Araújo (1999), Walter Benjamin (1989, 1991, 2000), Roger Chartier (1999, 1996, 1997, 2000) e Haroldo de Campos (1991, 1997). Ainda, como referencial complementar, Herbert Marshall Mchulan (1974, 1980), Piérre Lévy (1994, 2003), Lúcia Santaella (1997, 2003), Júlio Plaza (1993), Júlio Plaza e Mônica Tavares (1998), Jorge Luiz Antonio (2010), Christopher Funkhouser (2007, 2012), Eduardo Kac (1996, 2004), Umberto Eco (1981), Philadelpho Menezes (1985, 1991), Ítalo Moriconi (1997, 1998), Antônio Risério (1998); além do registro de observações, para coleta e consolidação de dados.

**Palavras-chave:** Arnaldo Antunes. Arte. Técnica. Tecnologia. Videopoema. Suporte. Desrealização.

## ABSTRACT

The evolution of technique and technological resources, related to the modernization of the means of production, consequently results in innovative changes in the means of artistic conception. In this context, new forms of literary creation and poetic making, combined with cutting-edge technologies, are also structured, providing a new direction for poetry. It is following these assumptions that the general objective of this research is to highlight subsidies that point to the possible semiotic relationships that can be established during the production of digital poetry, as well as the differences caused in aesthetics and reception, through successive support changes. This work is inserted in the Literature axis, following the line of research of Literature and Other Arts, considering that the investigative approach of the new sensitivity, which supports the derealization and variation of support, brings to light the aesthetic tendencies that characterize contemporary poetic production. The thesis presents as a problematization to verify the possible semiotic relationships that are established between the compositional aspects, typical of technologies and other combined resources, between the various languages used and the partnerships with other arts, that is, the innovations and flexibility that enable the production of an alternative visual poetry that circulates in the electro-electronic-digital space. This research is justified because the internet is a contemporary universe, which expands the number of combinatorial possibilities, in addition to the accessibility and dissemination of works. Another aspect, also addressed, is the decentralization of the "I", present in digital poetry, brought about by the dynamics of computational technology which, therefore, is also established in the arts, in general. As a reference for analysis, the poetic production of Arnaldo Antunes was chosen, in particular five works by the author that were published in different media. Starting with the pages of the books *Tudos* and *Nome*, the video poems, passing through the cassette, CD, DVD until the broadcast of the same poems from the DVD *Nome* on the internet, their various nuances, typologies, semiotic relationships and connections with other arts that can be observed throughout of this work. In this context, Arnaldo Antunes deals with the relationship between the transparency of realistic art and the objectification of the world, in contrast to the formal sophistication and appreciation of the artist's subjectivity in avant-garde art. In this work, qualitative research is prioritized; in terms of objectives, it is exploratory; As for the procedures, it is a bibliographic and netnographic research. The research presents an approach to the Phenomenological method based mainly on the works and interviews given by the poet Arnaldo Antunes (1986, 1993, 1997, 2000, 2006, 2009) and also on poets and scholars, namely: José Ortega y Gasset (1999), Octávio Paz (1991), Décio Pignatari (1978, 1979, 1981, 1995, 1989, 2004), Ricardo Araújo (1999), Walter Benjamin (1989, 1991, 2000), Roger Chartier (1999, 1996, 1997, 2000) and Haroldo de Campos (1991, 1997). Furthermore, as a complementary reference, Herbert Marshall Mchulan (1974, 1980), Pierre Lévy (1994, 2003), Lúcia Santaella (1997, 2003), Júlio Plaza (1993), Júlio Plaza and Mônica Tavares (1998), Jorge Luiz Antonio (2010), Christopher Funkhouser (2007, 2012), Eduardo Kac (1996, 2004), Umberto Eco (1981), Philadelpho Menezes (1985, 1991), Ítalo Moriconi (1997, 1998), Antônio Risério (1998); in addition to recording observations, for data collection and consolidation.

**Keywords:** Arnaldo Antunes. Art. Technique. Technology. Videopoem. Support. Derealization.

## RESUMEN

La evolución de la técnica y de los recursos tecnológicos, relacionada con la modernización de los medios de producción, redundará en consecuencia en cambios innovadores en los medios de concepción artística. En este contexto, también se estructuran nuevas formas de creación literaria y poética, combinadas con tecnologías de vanguardia, que brindan una nueva dirección a la poesía. Es siguiendo estos supuestos que el objetivo general de esta investigación es resaltar subsidios que apunten a las posibles relaciones semióticas que pueden establecerse durante la producción de poesía digital, así como las diferencias provocadas en la estética y la recepción, a través de sucesivos cambios de soporte. Este trabajo se inserta en el eje Literatura, siguiendo la línea de investigación de Literatura y Otras Artes, considerando que el enfoque investigativo de la nueva sensibilidad, que apuesta por la desrealización y variación de los soportes, saca a la luz las tendencias estéticas que caracterizan la producción poética contemporánea. La tesis se presenta como una problematización para verificar las posibles relaciones semióticas que se establecen entre los aspectos compositivos, propios de las tecnologías y otros recursos combinados, entre los diversos lenguajes utilizados y las asociaciones con otras artes, es decir, las innovaciones y la flexibilidad que Permitir la producción de una poesía visual alternativa que circule en el espacio electro-electrónico-digital. Esta investigación se justifica porque internet es un universo contemporáneo, que amplía el número de posibilidades combinatorias, además de la accesibilidad y difusión de las obras. Otro aspecto, también abordado, es la descentralización del "yo", presente en la poesía digital, provocada por la dinámica de la tecnología computacional que, por tanto, también se establece en las artes en general. Como referente de análisis se eligió la producción poética de Arnaldo Antunes, en particular cinco obras del autor que fueron publicadas en diferentes medios. Comenzando por las páginas de los libros Tudos y Nome, los videopoemas, pasando por el casete, CD, DVD hasta la difusión en Internet de los mismos poemas del DVD Nome, sus diversos matices, tipologías, relaciones semióticas y conexiones con otras artes que se pueden observar a lo largo de este trabajo. En este contexto, Arnaldo Antunes aborda la relación entre la transparencia del arte realista y la objetivación del mundo, en contraste con la sofisticación formal y la apreciación de la subjetividad del artista en el arte de vanguardia. En este trabajo se prioriza la investigación cualitativa; en cuanto a objetivos, es exploratorio; En cuanto a los procedimientos, se trata de una investigación bibliográfica y netnográfica. La investigación presenta un acercamiento al método Fenomenológico basado principalmente en las obras y entrevistas realizadas por el poeta Arnaldo Antunes (1986, 1993, 1997, 2000, 2006, 2009) y también en poetas y estudiosos, a saber: José Ortega y Gasset, (1999), Octávio Paz (1991), Décio Pignatari (1978, 1979, 1981, 1995, 1989, 2004), Ricardo Araújo (1999), Walter Benjamin (1989, 1991, 2000), Roger Chartier (1999, 1996, 1997, 2000) y Haroldo de Campos (1991, 1997). Además, como referencia complementaria, Herbert Marshall Mchulan (1974, 1980), Piérre Lévy (1994, 2003), Lúcia Santaella (1997, 2003), Júlio Plaza (1993), Júlio Plaza y Mônica Tavares (1998), Jorge Luiz Antonio (2010), Christopher Funkhouser (2007, 2012), Eduardo Kac (1996, 2004), Umberto Eco (1981), Philadelpho Menezes (1985, 1991), Ítalo Moriconi (1997, 1998), Antônio Risério (1998); además de registrar observaciones, para la recolección y consolidación de datos.

**Palabras clave:** Arnaldo Antunes. Arte. Técnica. Tecnología. Videopoema. Soporte. Desrealización.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Titãs em foto de 1986, lançamento do disco “Cabeça Dinossauro”.....	27
Imagem 2 – Capa do disco “Um som”, Arnaldo Antunes. Gravadora BMG, 1998.....	29
Imagem 3 - Poema "Organismo" de Décio Pignatari, 1960.....	47
Imagem 4 - Fragmento do poema "Stochastische" de Theo Lutz, 1959.....	74
Imagem 5 - Poema "Diagram Computer Text" de Marc Adrian, 1968.....	78
Imagem 6 - <i>Storyboard</i> do poema “Roda Lume” de E. M. de Melo e Castro, 1969..	80
Imagem 7- Poema "Le Tombeau" de Mallarmé, 1972.....	83
Imagem 8 - Poema "Le Tombeau" de Mallarmé de Erthos Albino de Souza, 1972.	84
Imagem 9 - Poema "Ninho de Metralhadoras" de Erthos Albino de Souza, 1976....	86
Imagem 10 - Poema "Chuva" de Albertus Marques, 1978 .....	88
Imagem 11 - Poema "Cresce", Arnaldo Antunes, 2003.....	92
Imagem 12 – Capa do <i>CD/DVD Nome</i> , 1993.....	97
Imagem 13 – Poema “Nome”, de Arnaldo Antunes, 1993 .....	101
Imagem 14 – Parte do poema “Nome”, de Arnaldo Antunes, 1993.....	101
Imagem 15 – Primeira etapa do vídeo “Carnaval”, de Arnaldo Antunes, com as palavras árvore e pássaro, 1993.....	105
Imagem 16 – Segunda etapa do vídeo “Carnaval”, de Arnaldo Antunes, com as palavras árvore, pássaro e carnaval, 1993.....	106
Imagem 17 – Terceira etapa do vídeo “Carnaval”, de Arnaldo Antunes, na qual predomina a palavra carnaval, 1993.....	106
Imagem 18 – Apresentação do poema “Não tem que” no livro <i>Nome</i> , 1993.....	110
Imagem 19 – Fotografia retirada do <i>DVD Nome</i> , poema “Não tem que”, 1993 .....	111
Imagem 20 - Poema "Dentro", publicado no livro <i>Tudos</i> , 1991.....	113
Imagem 21 - Poema "Dentro", publicado no livro <i>Nome</i> , primeira versão, 1993.....	116
Imagem 22 - Poema "Dentro", publicado no livro <i>Nome</i> , segunda versão, 1993....	117
Imagem 23 - Poema "Dentro", publicado no livro <i>Nome</i> , terceira versão, 1993.....	118
Imagem 24 - Poema "Dentro", com animação digital, Projeto <i>Poesia Visual</i> , Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, 1993.....	122

Imagem 25 - Poema "Dentro", com animação digital, publicado no <i>DVD Nome</i> , 1993.....	124
Imagem 26 – Reprodução da imagem do poema “Nome não” como consta na edição do livro <i>Nome</i> , 1993.....	127
Imagem 27 – Encarte <i>CD/DVD Nome</i> . Poesia “Nome não”, 1993.....	130
Imagem 28 – Foto extraída do <i>DVD Nome</i> , videopoema “Nome não”, 1993.....	133
Imagem 29 – Foto extraída do <i>DVD Nome</i> , videopoema “Nome não”, 1993.....	133
Imagem 30 – Foto extraída do encarte do <i>DVD Nome</i> , “Vaca”, 1993.....	134

### **LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÔNIMOS**

BRock – Rock’n roll cantado em português

CD – Do inglês Compact Disc

DVD – Expressão inglesa: digital vídeo disc

POLI-USP - Escola Politécnica da Universidade de São Paulo

RV e RA – Recursos auxiliares de efeitos sonoros e realidade virtual

USP – Universidade de São Paulo

VJ – Do inglês Vjing, combinação entre várias práticas artísticas

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	13
1. AS "COISAS" DA VIDA: BREVE PERFIL DE ARNALDO ANTUNES E A VERSATILIDADE DO POETA MULTIMÍDIA .....	25
2. DAS TÉCNICAS ÀS TECNOLOGIAS EM FUNÇÃO DO FAZER POÉTICO .....	48
3. A VISUALIDADE NA POESIA CONTEMPORÂNEA .....	71
4. A PRODUÇÃO POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES E A DIVERSIFICAÇÃO DE SUPORTE .....	93
4.1 Nome da coisa.....	100
4.2 O nome é Carnaval .....	103
4.3 Não tem que nomear .....	109
4.4 Dentro do nome .....	113
4.5 O nome não é a coisa .....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	139
REFERÊNCIAS.....	146
APÊNDICE 1 .....	153
APÊNDICE 2 .....	154

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*As palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se desapegaram dos ouvidos, ou como a criação se desapegou da vida. Mas temos esses pequenos oásis – os poemas - contaminando o deserto da referencialidade.*  
(Arnaldo Antunes)

A linha do tempo traçada pela trajetória dos movimentos literários, entre o século XX e princípio do século XXI, aponta como três principais movimentos representativos da poética brasileira: o Modernismo de 1922, o Concretismo nos anos 1950 e a Poesia Marginal na década de 1970. Cada movimento apresenta suas especificidades e arranjos estéticos bem definidos, com perspectivas desenvolvidas em torno de uma expressão em comum e um projeto capaz de alcançar a coletividade. O conjunto desses movimentos estruturou a considerada poesia moderna brasileira, atribuindo-lhe forma e pressupostos para novos estudos no campo literário. Assim sendo, a poesia contemporânea se materializou, tendo em vista a realidade social e cultural do país, afirmando o que Mário de Andrade (1972) definiu como sendo direito permanente à pesquisa estética e à atualização da cultura artística brasileira.

Cabe, nesse momento, um parêntese sobre esse autor, poeta, cronista e romancista, cuja contribuição à cultura brasileira faz dele um dos principais teóricos do movimento modernista da geração de 1920. As viagens por regiões distantes de São Paulo, importante centro cultural à época, registrando em fotos as paisagens, a arquitetura e a população dos locais visitados, além de seu estado de origem, mostra de forma ímpar as visões de um homem marcado para lutar pela redemocratização desse país, inclusive por sua luta em promover pesquisas de nacionalização da música brasileira. Em uma única frase, o poeta revela a base do movimento que encabeçou: “O passado é lição para se meditar, não para se reproduzir” (Andrade, 1966, p. 29). Nessa observação, não é difícil visualizar os caminhos que foram percorridos pela cultura brasileira do Modernismo, passando pelo Concretismo e chegando à Poesia Marginal.

Contudo, enquanto nesses três movimentos literários se promoveram congeminções de grupo, com ideias e propósitos comuns, perspectiva similar não se aplicou ao final das duas últimas décadas do século XX, e nem mesmo ao início do século XXI. Períodos de pouca expressividade de projetos em grupos significativos e de grande variedade de gêneros acabaram por fazer com que algumas ideologias dominantes, em boa parte do século XX, perdessem força e poder como proposta de normatização.

Consoante o cenário que se perfilou, a poética brasileira produzida, a partir de 1980, traz consigo a pluralidade de tendências e de formas de expressão, manifestando-se por diversos espaços e meios de divulgação. Essa poesia busca um novo olhar e pressupostos de análise condizentes com as novas técnicas de produção e recepção, sendo que tais aspectos não se configuram como negativos, mas, de modo oposto, muitas vezes se fazem importantes para uma definição das poéticas contemporâneas.

Simultaneamente ao que parece ser o fim das vanguardas poéticas, vivencia-se o enfraquecimento das normas severas da produção poética em suas variadas concepções, fato que, segundo a autora lumna Maria Simon (1999, p. 34), ocasionou uma possível desconfiança “na potência dos sujeitos como agentes transformadores da linguagem e da própria sociedade”. Para a autora, a década de 1980 foi poeticamente caracterizada pela convivência harmônica de todos os estilos de expressão poética, inerentes à tradição literária, que integram o conjunto de obras da década em questão. Por conseguinte, inaugura-se uma época caracterizada pela pluralidade poética, ou seja, pela valorização dos diversos gêneros e pela referência, por meio de afinidades, a autores materializados na literatura atual. Revela-se, nesse ponto, conforme define o poeta Haroldo de Campos (1997, p. 435), uma poesia pós-utópica, cujas características são a “agoridade” (admissão realista do presente) e a multiplicidade das poéticas possíveis, pois a disposição do poeta em visitar a tradição, estabelecendo um diálogo, parodiando ou reescrevendo, a intertextualidade e a abertura para a comunicação, entre várias linguagens, são as principais características do “novo”. Assim sendo, as décadas de 1980 e 1990 se caracterizam, principalmente, pela diversidade de dicções e poesias que contemplam desde o soneto clássico até os versos de forte acento frásico ou prosaico, estabelecendo constantes diálogos

intertextuais com a tradição da poesia moderna, por intermédio de autores como, por exemplo, Drummond, Cabral, Bandeira, Cecília Meireles, Jorge de Lima, entre outros.

De acordo com as palavras de Iumna Simon (1999), o “novo”, conforme a realidade das décadas mencionadas, pode ser dimensionado por três caminhos assim percebidos: a) como possibilidade de diálogo com a tradição, “sem restrições e sem dramas, em jogos de linguagem que atropelam as historicidades”(idem, p.35), reproduzindo modelos tradicionais, agora com aspectos de modernidade, adquiridas com o retorno ao tradicional imposto pelos anos 1980, em oposição ao “desleixo formal da poética dos anos 70”(ibidem); b) como afinidade com as propostas modernas, mas livre dos embates teóricos e dos possíveis radicalismos que se estabeleceram na época; e, por último, c) como relação estabelecida com o mercado comercial que, muitas vezes, determina a submissão dos interesses do autor ao mercado literário, aos meios universitários, inclusive à possibilidade de divulgação internacional.

Nesse sentido, a nova poética parece enfrentar, enquanto obra no contexto do final do século, uma fase de tensão entre seguir as diretrizes da indústria cultural ou negá-las. Assim nessa ordem de pluralidade, cabe ao poeta apenas escolher entre submeter linguagem e criatividade aos padrões mercadológicos ou continuar por trajetos alternativos de divulgação da sua poesia, mantendo-se à margem do processo editorial e mercadológico da indústria cultural.

Ao optar por uma postura menos “conservadora”, em dissonância com o pensamento de Iumna Simon (1999), supracitada, a autora Heloísa Buarque de Hollanda (1998) mostra uma visão diferente, ao analisar a produção poética do final do século XX. No prefácio de sua antologia, *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*, cuja proposta reúne um grupo de poetas com publicações da década de 1990, a autora faz uma análise aprofundada, observando o destaque na produção contemporânea para uma convergência de linguagens e temáticas, considerada por ela como uma “surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia” (Hollanda, 1998, p. 11).

Discorrer sobre a poesia contemporânea é uma atividade complexa e, por vezes, desafiadora por se constituir de dicções e formas variadas de manifestação. Nas décadas de pós-modernidade, de dispersão dos grandes projetos coletivos,

presencia-se a uma produção diversificada de múltiplos poetas. Os trabalhos experimentais, os diálogos com a tradição, a poesia visual, poesia cantada, poesia escrita, poesia em grupo, enfim, um rico universo de formas, constituindo uma coletânea de poéticas que merecem atenção de leitores e críticos. Percebe-se, dessa forma, que existem na atualidade diferentes concepções sobre o estudo da poesia recente, visto que ora enaltecem o teor pluralista das produções e dos poetas, ora condenam a falta de um projeto poético coletivo que potencialize a linguagem e o sujeito no devir histórico.

É fato que, a Poesia Concreta e a Poesia Marginal, em conjunto com as vanguardas instauradas no século XX, redimensionaram todas as probabilidades de produção e circulação da poesia, tanto no cenário nacional quanto internacional, sobretudo, para as atividades dos Concretistas, cuja repercussão ultrapassou as fronteiras brasileiras, projetando-se para fora dos muros do país. Os pontos de discussão, como a visualidade, sonoridade, o trabalho com as palavras, as releituras da tradição, dentre outras, apontam um campo, no mínimo, curioso e provocativo, tanto para o leitor quanto para o estudioso. Essa produção poética recente, ao mesmo tempo que provoca pela riqueza expressiva e artística que a compõe, também desafia pela diversidade de estilos, ritmos e influências presentes em suas obras.

Estudar a poesia contemporânea, instituindo, como parâmetros, o diálogo com a tradição modernista e a ausência de projetos coletivos, pode não resultar em grandes contribuições, somente demonstra o que essa poética não é. O tempo de embates entre correntes literárias, em uma época em que ainda era possível identificar diferenças e rupturas entre escolas, encontra-se superado. Como consequência, na produção da poesia atual não se configura negação do modelo anterior, mas uma busca pela coexistência em prol de um fazer artístico que se renova, reinventa-se e ultrapassa os limites de tempo e espaço, almejando atender aos anseios daqueles por ela apaixonados. A poesia se concretiza no encantamento e na transformação do leitor que, em sua subjetividade, passa a se refletir em uma realidade transcendente de contemplação. Fernando Pessoa (1976), na obra *Alguma Prosa*, reafirma que a poesia está no ar, no mar, em objetos aleatórios, do comum ao extraordinário, “há poesia nesta mesa, neste papel, neste tinteiro; há

poesia no barulho dos carros nas ruas, em cada movimento diminuto, comum, ridículo, [...]” (Pessoa, 1976, p. 20).

Com essa perspectiva de “movimento” são produzidos os poemas de Arnaldo Antunes, característica que se manifesta recorrente em suas obras, pois seus textos transitam por diferentes suportes, recebem distintas materialidades e configuram-se em estado de constante movência. Dessa forma, sua produção poética encontra-se inclusa nessa profusão contemporânea, por não se prender a um determinado formato e nem seguir alguma vertente que a estabilize em rótulos classificatórios. Por conseguinte, pelos motivos citados é que se toma a obra de Arnaldo Antunes como objeto desse estudo, apresentando subsídios como proposta de contribuição para o estudo da poesia contemporânea, principalmente, pelo fato de Arnaldo Antunes utilizar diversos tipos de linguagem para sua produção poética, que vão desde as estruturas clássicas do poema às produções com emprego das novas tecnologias.

A poesia de Arnaldo Antunes foi inspirada no movimento concretista de 1950, que inovou a forma de produzir poesia, tendo como premissa a palavra em movimento em suas diversas maneiras de compor poemas, seja em forma de desenho, em filmes, escrita, em verso ou prosa, materiais fotográficos ou fônicos. Além de ser, também, produtor de grandes painéis, instalações escultóricas e uma infinidade de materiais gráficos, o poeta que define todo o seu trabalho plástico como arte visual, expõe em todas as suas obras um aspecto em comum: um amor ilimitado pela palavra.

Nesse sentido, a presente pesquisa focaliza apontar quais elementos identificam, caracterizam e fundamentam a desrealização percebida nas obras de Arnaldo Antunes. Em específico, destacar pressupostos que indiquem as possíveis relações semióticas que possam se estabelecer durante a criação da poesia digital; apresentar a abordagem investigativa da nova sensibilidade que sustenta a desrealização e a variação de suporte, além de trazer à tona as tendências estéticas que caracterizam a produção poética contemporânea. Levando-se em conta que as obras de Arnaldo Antunes evidenciam suas várias facetas artísticas, nem sempre convencionais, o artista em estudo desenvolve a sua poética com versatilidade e interdisciplinaridade, produzindo poemas nos quais estão presentes traços de desrealização, desumanização e variação de suporte.

O poeta, em seu *modus faciendi*<sup>1</sup>, não se intimida em estabelecer relações semióticas, intermediáticas e buscar possibilidades criativas de uma nova arte capaz de estabelecer outros caminhos de recepção e leitura e, conseqüentemente, atingir um público leitor diferenciado. Embora a poesia tenha seu público ampliado com a comunicação em massa, por meio da inserção da internet no cenário social, ela pode ser considerada como um instrumento da contemporaneidade, porque ampliou a quantidade de possibilidades combinatórias, além da acessibilidade e divulgação de suas obras. Outra característica que se verifica nas obras de Arnaldo Antunes é a descentralização do “eu”, presente na poesia digital, acarretada pela dinâmica da tecnologia computacional e que, por conseqüência, se estabelece também nas artes em geral, conforme justificado no decorrer desta Tese.

Essa pesquisa propõe, também, uma abordagem analítica centrada na materialidade da obra de arte, expandindo-a para incluir uma perspectiva comparativa, buscando integrar o interesse na materialidade da arte com a sua temática, questionando criticamente esse paradigma investigativo e estimulando os seus possíveis desdobramentos para o estudo do objeto artístico. Nesta, destaca-se a importância de analisar como a obra de Arnaldo Antunes dialoga consigo mesma e com seu público receptor, sugerindo um interesse em compreender a interação dinâmica, entre a obra de arte e seu contexto, tanto físico quanto conceitual. A abordagem proposta intenciona buscar uma compreensão mais profunda e holística da obra de Arnaldo Antunes, desafiando paradigmas estabelecidos e propondo uma análise que valorize a interconexão entre materialidade, tema, crítica e criação.

Considerando ser produtivo estudar a obra de Arnaldo Antunes, com um olhar que não objetiva encaixar a sua leitura, dentro de um quadro teórico pré-estabelecido, mas que, contrariamente, pretende se oferecer como instrumento de observação dos caminhos, pelos quais a postura crítica e a criação artística podem confluir, almejando as mesmas posições e finalidades. Nesse sentido, pode-se observar que a obra desse autor revela uma consciência holística (de *Holismo* - do grego *holos* – que significa inteiro, global, o todo), ao utilizar as formas fragmentadas de apresentação do mundo e dos seres, para (re)apresentá-las de forma a chamar a atenção para o todo, pois tudo está interligado e tudo pulsa simultaneamente, conectando os seres e o mundo.

---

<sup>1</sup> Do latim: “modo ou maneira de agir”.

Na construção desse estudo, prioriza-se a pesquisa qualitativa do tipo bibliográfica, sendo necessário consultar várias obras a respeito do tema, principalmente as publicações e entrevistas concedidas pelo próprio poeta Arnaldo Antunes (1986, 1993, 1997, 2000, 2006, 2009), o que contribuiu primordialmente na estrutura desse trabalho. Também são referenciados diferentes poetas e pesquisadores, em conformidade com o estudo do problema, questionado mediante o método científico, como Octávio Paz (1991), Décio Pignatari (1978, 1979, 1981, 1995, 1989, 2004), Ricardo Araújo (1999), Walter Benjamin (1989, 1991, 2000), Roger Chartier (1999, 1996, 1997, 2000), Ortega y Gasset, (1999) e Haroldo de Campos (1991, 1997). E, como referencial complementar, Herbert Marshall Mchulan (1974, 1980), Pierre Lévy (1994, 2003), Lúcia Santaella (1997, 2003), Júlio Plaza (1993), Júlio Plaza e Mônica Tavares (1998), Jorge Luiz Antonio (2010), Christopher Funkhouser (2012), Umberto Eco (1981), Philadelpho Menezes (1985, 1991), Ítalo Moriconi (1997, 1998), Antônio Risério (1998). Na pesquisa, segue-se a proposta temática, isto é, obras ou artigos que tratam do assunto investigado, em Língua Portuguesa, como livros e artigos científicos publicados entre os anos 1986 e 2012, utilizando os seguintes descritores: Arnaldo Antunes – arte - técnica – tecnologia – suporte – desrealização.

Com o propósito de compreender o percurso e a dinâmica da criação poética de Arnaldo Antunes, esse estudo encontra-se estruturado em partes, justificado, mais precisamente, pelo olhar analítico voltado para cinco de seus poemas, a saber: “Nome”, “Carnaval”, “Não tem de que”, “Dentro” e “Nome não” aqueles que foram escritos e reescritos ou adaptados para serem veiculados em dois ou mais suportes. Por essa razão, no primeiro capítulo, a pesquisa está voltada para a apresentação da biografia desse poeta, músico, compositor e artista visual, destacando seu perfil profissional.

No primeiro capítulo, intitulado “As ‘Coisas’ da vida: breve perfil de Arnaldo Antunes e a versatilidade do poeta multimídia”, encontra-se um registro biográfico do poeta, atendo-se aos acontecimentos mais relevantes de sua vida pessoal e de sua carreira profissional. Também nesse capítulo, estão elencados seus principais trabalhos artísticos nas mais variadas áreas de sua atuação, assim como a sua participação indireta em outras obras. Importante se faz ressaltar que o título, desse

capítulo, faz alusão, de maneira metafórica, à obra homônima de Arnaldo Antunes, *As coisas*.

Por outro lado, ao se referir “à versatilidade do poeta multimídia”, destaca-se essa qualidade inerente ao perfil profissional de Arnaldo Antunes, o poeta que muito bem se ajusta às várias possíveis formas de produção artística e o uso criativo que ele faz das palavras, sendo possível perceber a vida pulsando em seus poemas, seja ela a diminuta vida das folhas, das borboletas ou a vida mais ampla dos elefantes e dos planetas. A vida que traz consigo o novo, o dinâmico, o produtivo e que modifica concepções engessadas de literatura, alterando as estruturas do verso e da rima, produzindo poemas, substancialmente, semióticos.

Já o segundo capítulo, “Das técnicas às tecnologias em função do fazer poético”, está composto por uma abordagem mais tecnicista, almejando encontrar argumentos que revelem em quais aspectos as técnicas e as tecnologias, escolhidas pelo poeta, podem influir tanto na produção quanto na recepção da poesia. Ressalte-se, ainda, que a poesia, por intermédio da “liberdade poética”, manifesta a flexibilidade de se mesclar com outras artes, seja qual for, em algum momento e, de várias formas, conforme os anseios do artista. À princípio, faz-se um estudo buscando conceituar os elementos, a técnica e a tecnologia, bem como suas nuances com o passar dos anos, ou seja, criação, adaptação e evolução através dos tempos, primando por registrar a possível utilização destas pelo poeta em função da produção de suas obras.

Nesse capítulo, busca-se confirmar que, tanto a técnica quanto a tecnologia, são criações humanas que visam facilitar a sobrevivência e as articulações do convívio social. Outro aspecto abordado, e constantemente muito discutido, não somente por estudiosos, mas por uma parcela significativa da sociedade, é a questão da substituição de uma tecnologia por outra. Dúvida que é respondida por alguns pesquisadores e se encontra discutida, nesse segundo capítulo, como uma concepção de que uma tecnologia, em muitas situações, não é criada com a intenção de substituir outra, como não deve ser a intenção do computador substituir a caneta ou o livro físico, mas que estas podem conviver, após suas respectivas invenções, no mesmo espaço e tempo.

Nesse contexto, cabe ao artista selecionar as técnicas e as tecnologias que deseja utilizar em função da produção de sua obra, rendendo-se ou não às

tendências do momento, atendendo ou não aos desejos do mercado consumista, realizando combinações com outras artes, com as diversas linguagens, por meio dos recursos que melhor lhe satisfizerem. Assim sendo, percebe-se que alguns poetas preferem não se arriscar, empregando técnicas/tecnologias diferentes, das que já se firmaram como perfil característico de suas produções como uma marca pessoal. E há outros poetas que, por sua liberdade expressiva ou mesmo pela curiosidade, acreditam nas possibilidades criativas das novas técnicas/tecnologias.

Ao se completar esse capítulo, são citadas as características mais marcantes da poética arnaldiana, entre as quais, destacam-se a variação de suporte, visto que seus poemas são produzidos, utilizando diferentes recursos e publicados em diversos aparatos tecnológicos e, ainda, circulando em variados espaços, além do papel; a desrealização também é um traço marcante em suas poesias, por não reproduzirem a concepção de arte, simplesmente, imitando a vida; a desumanização da arte, já que o poeta usa as palavras, imagens e sons, não necessariamente revelando a presença humana; e a descentralização do “eu”, pois ao empregar variados recursos e ferramentas tecnológicas, permite que aconteça interação com o receptor, podendo ser leitor ou visualizador. Ou seja, na contemporaneidade, Arnaldo Antunes se vale da infinidade de recursos que o computador oferece, na ampliação criativa de sua arte, sem deixar de utilizar como vertentes o movimento livre, em ambiente com espaços de espírito libertário cada vez mais compatíveis com a produção de uma poesia intersemiótica, justamente por combinar duas ou mais linguagens diferentes. A intersemiose é o eixo que conduz a tradução e a articulação dos signos entre diferentes sistemas de arte (verbal, visual e sonoro), incluindo a interação entre as diversas modalidades de arte, como música, a dança, as artes cênicas, o cinema, a literatura. Segundo Roman Jakobson, “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’” (Jakobson, 1969, p.64). Por essa razão, a linguagem, enquanto processo mental de percepção, pode passar por nova codificação, utilizando-se as mais diversas formas para conferir-lhe o significado proposto e, “[...] onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios” (idem, p.67).

No terceiro capítulo, “A visualidade na poesia contemporânea”, almeja-se traçar uma linha do tempo, desde as primeiras manifestações dos aspectos visuais na poesia, com animação, até os tempos atuais, ilustrando, por meio de exemplos, as de maior relevância. Essa unidade ressalta o quanto a abordagem visionária dos poetas concretistas brasileiros, na década de 1950, é notável, pois eles foram pioneiros em antecipar e explorar as diversas possibilidades que as tecnologias ofereceriam à expressão poética. Em decorrência, ao adotarem tratamentos inovadores e experimentais, esses poetas abriram caminho para a interseção entre poesia e tecnologia. Sua coragem em explorar territórios desconhecidos e expandir o espaço, para o confronto de múltiplas linguagens nos poemas, apontou para uma expressão que transcendeu os limites tradicionais da página impressa, antecipando a convergência de diferentes formas artísticas na poesia. Esse movimento foi fundamental para preparar o terreno às futuras experimentações no domínio da poesia digital.

Relata-se, nesse capítulo, que a produção das primeiras experiências poéticas, incorporando as tecnologias, na segunda metade do século XX, representa uma evolução na forma como os poetas abordam a criação artística, introduzindo novas dimensões à expressão poética. Nessa jornada, observa-se uma aproximação das experimentações com a linguagem poética às artes plásticas, destacando a influência de movimentos artísticos anteriores como o Cubismo, na evolução da poesia. A interação entre poesia e artes visuais ganha destaque, enriquecendo a expressão poética com elementos visuais, espaciais e, posteriormente, digitais. A corrente concretista no Brasil desempenhou um papel crucial na transformação da poesia, sendo um precursor importante para a poesia digital contemporânea. Sua visão audaciosa e experimental abriu portas para a exploração contínua das potencialidades tecnológicas, na expressão artística, moldando a trajetória da poesia ao longo das décadas seguintes.

Em suma, a visualidade na poesia contemporânea, impulsionada pela revolução digital, redefine as fronteiras da expressão poética. Os artistas exploram os recursos oferecidos pelo ambiente digital, para criar obras que são dinâmicas, interativas e enriquecidas por uma gama diversificada de elementos visuais e sensoriais. O resultado dessa evolução continua a moldar o cenário da poesia, oferecendo oportunidades inovadoras para a criação e apreciação da arte.

O capítulo final, o quarto, tratará da análise sobre “A produção poética de Arnaldo Antunes e a diversificação de suporte”, com ênfase na reflexão acerca da escolha dos recursos, programas, mídias que são empregadas em função da produção de poemas. A tentativa é buscar argumentos que fundamentem a premissa de que o suporte escolhido, para a escritura e/ou para a apresentação da poesia, pode interferir no *modus operandi*<sup>2</sup>, assim como também, por consequência natural, na forma de recepção e leitura. No intuito de responder tais formulações, foram escolhidos para análise, nesse trabalho, cinco poemas de Arnaldo Antunes que se assemelham em algumas particularidades. Uma delas é, de fato, a variação de suportes, pois todos esses poemas foram publicados em livros (no formato físico, mas que já se encontram disponíveis na internet, no formato digital) e, também, foram veiculados de diferentes formas. Alguns gravados em *LP*, posteriormente em *CD* ou fita cassete e, posteriormente, convertidos para o *DVD* e, por fim, transmitidos via internet através de computadores, hoje, podendo ser visualizados em telas de *TVs*, computadores e celulares.

Logo, foram selecionados os poemas “Nome”, “Carnaval”, “Não tem que”, “Dentro” e “Nome não”, justificando a seleção por apresentarem as características citadas anteriormente; além de verbalizarem um tema recorrente nas obras do poeta Arnaldo Antunes, propondo uma argumentação sobre os nomes dos objetos e coisas, no geral, por não possuírem o poder de representação do objeto de fato. Isto é, o nome da coisa não é a coisa em si. As palavras selecionadas, para designarem tudo que existe a volta das pessoas, apenas fazem parte de uma necessidade arbitrária do ser humano em facilitar a sua própria existência e a comunicação com outros seres. Com a finalidade de provocar uma reflexão sobre a relação opressiva entre o significado e o significante, Arnaldo Antunes se vale do lúdico, brincando com as palavras, acrescentando, ao mesmo tempo, imagem e sons no anseio de uma poética dinâmica e, no mínimo, provocativa.

Com efeito, analisar os caminhos traçados por esse autor, no exercício de exploração da palavra em seus mais variados aspectos, mostra-se interessante lançar um olhar sobre a obra do artista, objetivando verificar como, ao mesmo tempo em que produz seus poemas, sob o signo da simultaneidade entre as linguagens, o poeta utiliza os recursos específicos de cada uma delas, visando atingir

---

<sup>2</sup> Do latim: “modo de operação”, ou seja, a maneira que a pessoa utiliza para trabalhar ou agir.

potencialidades diferentes da palavra. Ao valer-se de suportes diferentes, com múltiplas possibilidades combinatórias, o artista permite-se libertar o seu lado criança, questionando o poder das palavras e, ao mesmo tempo, respeitando-as como sendo sua ferramenta principal de trabalho.

Assim, ao direcionar essa análise na observação da materialidade que se faz nos poemas de Arnaldo Antunes, forma-se, simultaneamente, a consciência do interesse que poderia trazer uma investigação detalhada dos aspectos formais e materiais, resultantes da poética desse autor. Todavia, opta-se por ater a um olhar mais abrangente na tentativa de evidenciar as relações que se constroem entre a referência de observação da materialidade e a sua temática artística, presente nos próprios objetos de estudo. Finalmente, a pesquisa aqui desenvolvida pretende lançar um olhar de maneira a privilegiar os elementos substanciais, imediatamente acessíveis à percepção e, concomitantemente, tentar explorar a materialidade na poética de Arnaldo Antunes e as diferentes maneiras, dentro dos enfoques formais e temáticos.

## 1. AS "COISAS" DA VIDA: BREVE PERFIL DE ARNALDO ANTUNES E A VERSATILIDADE DO POEMA MULTIMÍDIA

*“A mídia cria um preconceito de que fazemos coisas complexas. Eu acho que tudo o que faço é muito simples”.*

*“Pode ser saúde, pode ser educação  
Pode ser porta, pode ser portão  
Pode ser amor, pode ser prisão  
Pode ser drama, por ser pastelão”.*  
(Arnaldo Antunes)

Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho, ou apenas Arnaldo Antunes é virginiano, de São Paulo, nascido em 1960, sendo o quarto de sete filhos. Este, no auge de sua juventude, já se caracterizava como um profissional multimídia (termo que ele mesmo diz não se enquadrar), sendo músico, poeta, compositor, intérprete e artista visual brasileiro. Ou seja, um genuíno artífice da palavra que se vale da sua grande habilidade de riscar, rabiscar, desenhar, brincar, torcer e retorcer as palavras para, com produções simples e diretas, repletas de trocadilhos, conquistar seu público.

Durante os anos de sua educação formal, completa os estudos do Ensino Fundamental em escolas particulares e aos 15 anos, como aluno do colégio paulistano Equipe, conhecido pela ênfase na formação artística e humanística dos seus discentes, começa a compor em parceria com o colega de turma Paulo Miklos e a escrever poesia. Ingressa na graduação em Letras/Português da Universidade de São Paulo (USP), em 1978, transferindo para Letras/Linguística em 1980.

A sua amizade com Paulo Miklos segue da escola para a vida e, junto com outros dois artistas plásticos, José Roberto Aguilar e Go (Regina de Bastos Carvalho, sua primeira esposa), compõem o grupo músico-teatral Aguilar e Banda Performática, gravando um disco independente em 1982. Porém, o já então “Titã do lê-iê-iê” (primeiro nome da banda composta por Arnaldo Antunes e seus ex-colegas de colégio), opta por mergulhar na carreira artística. Tempo em que começam as apresentações e as viagens pelo Brasil, tornando a carreira incompatível com as aulas e a jornada da faculdade, o que o leva a deixar os estudos em 1982. Dois anos mais tarde, o mesmo grupo, rebatizado apenas como Titãs, lança o seu primeiro disco, atingindo grande sucesso no cenário nacional.

A banda de *rock* irreverente e rebelde, Titãs, emplaca como um dos grupos de *rock* brasileiro mais famosos dos anos 1980. O nome Arnaldo Antunes ascende no cenário artístico nacional vinculado ao grupo que logo estoura, revolucionando todo o mercado musical do período pós-ditadura, anos de “abertura política”, durante os quais surgiram diversas bandas de *rock* em diferentes pontos do país. Bandas que tocam o BRock, como fica intitulado o *Rock’n roll* cantado em português, *made in Brazil*, e com o qual várias ainda fazem sucesso até os dias atuais.

Antes, o Brasil passou por um período turbulento em razão da ditadura militar que se instalou de 1964 a 1985. A cultura, enquanto setor pró ou contra as ações desse novo governo, sofreu censura em determinados tipos de produções culturais, lembrando que, desde 1922, havia rejeições ao cânone pelo processo de modernização por que passava o mundo. O artista, assim como o intelectual, carrega a carga de opositor quando adota posição crítica aos regimes autoritários. Dessa forma, nesse período, há um histórico de repressões, exílios e silêncios, mas também de saídas magistras que burlavam o sistema por meio do uso de metáforas, eufemismos, humor, entre outros recursos.

A década de 1980 marca a transição entre ditadura e democracia, tornando-se profícua para letras contestatórias, liberais e que reflitam a realidade do país naquele momento. Em meio a um turbilhão de acontecimentos e inovações, o sentimento é de revolta e patriotismo, pois com o início da abertura política, também, vem a possibilidade de se fazer música com mensagens mais simples e diretas do que faziam as gerações passadas que enfrentaram a censura, como a Tropicália. No anseio por uma nação melhor e mais justa, e em meio a uma revolução sociocultural, os jovens brasileiros da época, inspirados pela explosão do *rock* mundial, buscam representação, liberdade de expressão e identidade.

O *rock*, enquanto gênero musical, assim como as demais produções artísticas, encontra espaço, também, em função da evolução dos meios de comunicação e do crescimento significativo da mídia no nosso país que, iniciada na década de 1970<sup>3</sup>, estabeleceu seu apogeu a partir dos anos 1980. O reflexo do capitalismo “selvagem”, decorrente do desenvolvimento dos meios de comunicação

---

<sup>3</sup> A década de 1970 caracterizou-se como um período nebuloso e conturbado. A relação existente entre censura/cultura revelou-se pouco amistosa, dificultando a produção artística, principalmente de conotação política, nos mais variados setores culturais. O crescimento da mídia, nesse período, ocorreu em larga escala. A expansão da televisão, do cinema, do setor editorial, fonográfico etc., juntamente como a criação de órgãos ligados ao setor cultural (Conselho Federal de Cultura, Embrafilme, Funarte, Pró-Memória), remetem ao desenvolvimento do capitalismo “tardio” no Brasil, como também às transformações ocorridas na sociedade brasileira durante o regime militar (Ortiz, 1994).

e da implantação da indústria cultural, conforme assinala Renato Ortiz (1994), propicia abertura ao *rock*, tornando-o um forte mercado promissor. Além de discos, surgem a indústria dos videoclipes, as revistas especializadas, o vestuário, os calçados, *souvenirs*, entre outros; enfim, uma infinidade de produtos relacionados ao *rock* com enfoque direcionado a um proeminente mercado consumidor da época, o público jovem.

São Paulo, cidade berço dos Titãs, além de todos esses aspectos, apresenta outros, inerentes aos grandes centros urbanos, como o crescimento caótico, desestruturado e fora do controle. Os desafios provenientes do caos urbano servem como referência para a banda de *rock* irreverente que alcança enorme sucesso com seu terceiro álbum “Cabeça Dinossauro”, de 1986 (Imagem 1). De acordo com o poeta e crítico artístico Ítalo Moriconi (1998), o *rock* dos anos 1980 se estabelece como uma expressão poética libertária de uma juventude que não viveu em 1968, mas que ainda conserva sua retórica. Destacam-se, nesse período, Arnaldo Antunes, Cazuzza, Renato Russo, dentre outros que, ainda segundo Moriconi (1998, p.17), “forneceram o mesmo tipo de pão essencial prodigamente distribuído vinte anos antes por Caetano e Chico”.

**Imagem 1** – Titãs em foto de 1986, lançamento do disco “Cabeça Dinossauro”.



**Fonte:** Publicado em Pinterest por [ahistoriadodisco.blogspot.com.br](https://br.pinterest.com/pin/853854410574500974/)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/853854410574500974/> Acesso em: 12 abr. 2023.

As produções de Arnaldo Antunes crescem em quantidade e variedade. Suas canções foram gravadas por inúmeros artistas (Jorge Drexler, Nando Reis, Zélia Duncan, Cássia Eller, Margareth Menezes, entre outros), além das composições realizadas com diversas parcerias. É, sem dúvida, um artista que se aventura e faz repensar as fronteiras imaginárias que definem os limites dos gêneros e das artes.

O artista multifacetado, poeta e muralista é reconhecido como o único autor contemporâneo brasileiro que trabalha com mostras de caligrafia e vende livros e DVDs de poesia, o que faz com competência desde a década de 1980. Produtor de grandes painéis, livros de artistas, instalações escultóricas e uma infinidade de estudos gráficos, o roqueiro que define todo o seu trabalho plástico como poesia visual, aponta, em todas as suas obras, um aspecto em comum: um amor ilimitado pela palavra.

Durante os anos em que foi integrante da banda de *rock*, publica seus primeiros livros de poesia, inicialmente em edição artesanal - *Ou E*, de 1983, depois pela editora Expressão - *Psia*, de 1986, e pela editora Iluminuras - *Tudos*, de 1991, e *As Coisas*, também de 1991, sendo que este último recebe o maior prêmio concedido a um autor da literatura brasileira, o Prêmio Jabuti, na categoria Poesia.

Em 1992, após alguns anos de muito sucesso, o artista desliga-se dos Titãs, em decorrência de suas direções artísticas e da incompatibilidade de tempo, mas continua compondo com o grupo, inclusive em várias dessas parcerias gravadas em discos da banda, assim como nos seus individuais. Inicia, então, a carreira musical solo, lançando em média um disco a cada dois anos: “Nome” (1993), também editado em livro e vídeo; “Ninguém” (1995), “O Silêncio” (1996), “Um Som” (1998) e “Paradeiro” (2001).

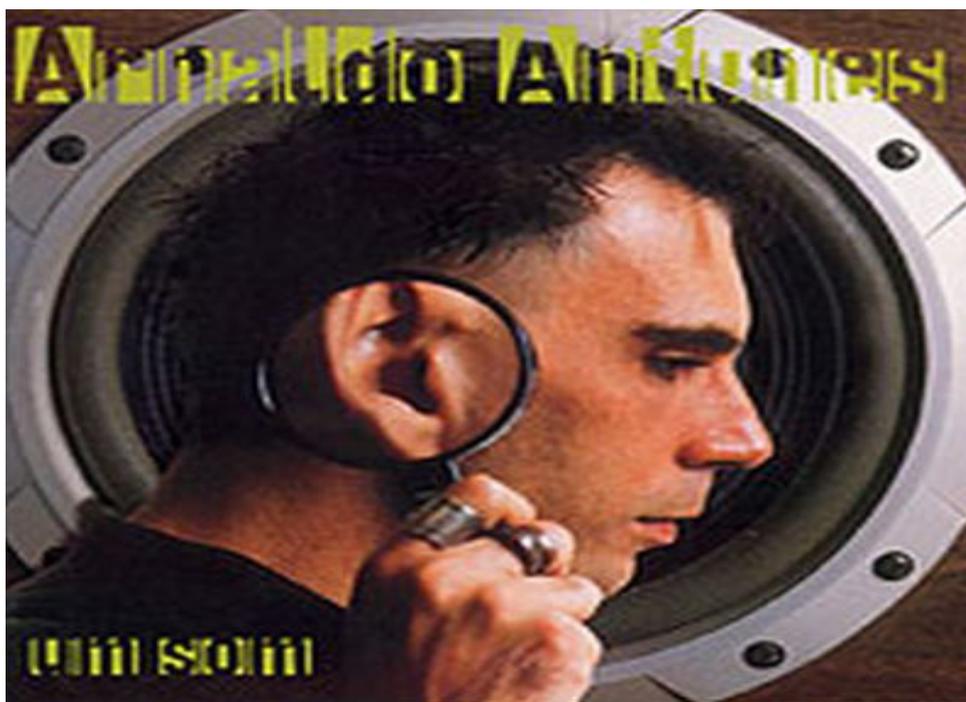
O próprio artista, em entrevista ao Canal Brasil (resgatada pelo canal *PodCortes Retrô*), explicou sobre esse desligamento.

Naquela época, comecei a migrar para um projeto solo todas as coisas que eu vinha compondo e que não cabiam no repertório dos Titãs. Ali tudo era discutido. Eram 8 compositores, tudo era votado. Um acabava sendo parâmetro crítico do outro. Você tinha que dar o máximo de si para corresponder ao gosto de todos e emplacar uma música no repertório de um disco. Ao mesmo tempo, grande parte do que eu produzia não cabia naquele consenso. Então, fui migrando para essa carreira solo. Foi ficando impossível fazer tudo e acabei optando por um espaço de liberdade. Eu não ia sair dos Titãs para

fazer outra banda de rock! Se eu quisesse manter, ficava na banda. Eu realmente quis marcar essa diferença (Maiato, 2022).

Em carreira solo, (Imagem 2) o quarto álbum *Um som* (1998) foi o ponto inicial de equilíbrio sem que o poeta abrisse mão da inventividade no manuseio da palavra, marca constante de sua trajetória.

**Imagem 2** – Capa do disco “Um som”, Arnaldo Antunes. Gravadora BMG, 1998.



**Fonte:** Foto: Bob Wolfenson com arte de Barrão e Fernanda Villa-Lobos<sup>5</sup>

No início do século XXI, em pleno apogeu criativo e intenso, Arnaldo Antunes se equilibrava entre publicações de poemas, livros e álbuns musicais solo. Nessa época, uma jornalista, em uma de suas participações no programa “Roda Viva”, questionou o poeta sobre a aplicabilidade de um ditado popular que diz: “quem faz de tudo, na verdade não faz nada bem”. Na ocasião, o artista respondeu que não se identifica como “disperso” e que o verdadeiro sentido da música, para ele, é justamente extrapolar o mecanismo da audição. E acrescentou:

A música muitas vezes me surge como uma necessidade para entoar as palavras. No começo, produzi e vendi meus livros com xerox nos bares. No colégio, surgiu os Titãs. Sempre misturei artes plásticas e

<sup>5</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/06/21/discos-para-descobrir-em-casa-um-som-arnaldo-antunes-1998.ghtml> Acesso em: 12 abr. 2023.

performances também. Essa cobrança da especialização, de que tenho que viver a tradição da poesia ou canção popular é a mesma cobrança de que para você escutar bem uma música tem que fechar os olhos e não ver nada. Meu trabalho está nesse exercício de tentar religar os laços entre os sentidos. Conseguir ver o som. Não é que me disperse, mas gosto desse trânsito e contrabando de um território para o outro. Me sinto confortável ao fazer show, escrever em casa e trabalhar graficamente. Isso se completa (Antunes, 2000).

O artista faz uma pequena pausa, nos seus outros trabalhos solo, para compor, em parceria com os amigos Marisa Monte e Carlinhos Brown, o trio “Tribalistas”, pelo qual lançaram o álbum homônimo que, entre aplausos e críticas, vende mais de 2.100.000 cópias, no Brasil e na Europa até 2009. Foi também indicado a cinco categorias do Grammy Latino, em 2003, ganhando o prêmio de Melhor Álbum Popular Contemporâneo Brasileiro. O trio só volta a gravar, reunido em 2017, um segundo álbum, também chamado “Tribalistas”.

Logo em seguida, esse autor cria seu próprio selo, o Rosa Celeste, em 2004, por meio do qual lança “Saiba” (2004), “Qualquer” (2006), “Ao Vivo no Estúdio” (2007) e “Iêiêiê” (2009). Em 2010, lança o *DVD* “Ao Vivo Lá em Casa”, dirigido por Andrucha Waddington e com a participação de Chico Salem, Marcelo Jeneci, Erasmo Carlos, Jorge Benjor, Curumin, Edgard Scandurra, Betão Aguiar, Demônios da Garoa e Fernando Catatau.

Depois lança “Ao vivo em Lisboa” (2017), gravado em Portugal, sendo também gravações suas “Disco” (2013), “Já É” (2015), “RSTUVXZ” (2018) e “O Real Resiste” (2020). Algumas de suas canções são utilizadas como trilha sonora em diversos filmes e compôs a trilha sonora do espetáculo “O Corpo”, (2000), do Grupo Corpo. Trabalha em parceria com grandes nomes da música brasileira como Jorge Ben Jor (“Cabelo”), Alice Ruiz (“Socorro”), Pepeu Gomes (“Alma”), Gilberto Gil (“As Coisas”), Péricles Cavalcanti (“Eva e Eu”), Marina Lima (“Grávida”) e Roberto Frejat (“Lente”).

De 2008 a 2012, funda e participa da banda Pequeno Cidadão com a participação dos seus filhos e sobrinhos, Edgard Scandurra, Antônio Pinto e Taciana Barros. Publica vários trabalhos como ensaísta e crítico no caderno “Folha Ilustrada”, do Jornal *Folha de São Paulo* e também em outras revistas, além de ter atuado como VJ da MTV Brasil durante o ano de 2011, comandando o mensal “Grêmio Recreativo”.

Outro livros escritos por Antunes foram: *Nome* (BMG, 1993), *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço* (Perspectiva, 1997), *Doble Duplo* (Zona de Obras/Tan, 2000), *40 Escritos* (Iluminuras, 2000), *Outro* (Mirabilia, 2001), *Palavra Desordem* (Iluminuras, 2002), *ET Eu Tu* (Cosac & Naify, 2003), *Antologia* (Quasi, 2006), *Frases do Tomé aos Três Anos* (Alegoria, 2006), *Como É que Chama o Nome Disso* (Publifolha, 2006), *Melhores Poemas* (Global Editora, 2010), *n.d.a.* (Iluminuras, 2010), *Animais* (Editora 34, 2011), *Cultura* (2012), *Saiba* (DBA Editora, 2013), *Outros 40* (Iluminuras, 2014), *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015) (outro Vencedor do Prêmio Jabuti), *Família* (2015), em parceria com Tony Bellotto.

Do vasto repertório de obras e de produções diversas, destaca-se, especialmente, o conjunto *Nome* por sua complexidade e estrita ligação com essa pesquisa. Nesse livro/DVD, Arnaldo Antunes (1993) dispõe de inúmeros recursos, combina diversas mídias e variadas artes, almejando alcançar o efeito desejado, dizer além do que as palavras dizem. Há música, dança, expressão corporal, teatro; cenários, pessoas, objetos e até animais; palavra dita, palavra recitada, palavra cantada, palavra desenhada, palavra parada, palavra em movimento, palavra certa, palavra errada, palavra concreta e palavra subjetiva; linear, nas entrelinhas, direta, indireta, fluida e subentendida. A esse respeito, o próprio Arnaldo Antunes diz: “Tudo o que eu faço envolve a palavra”. As palavras: poesia visual, poesia digital. Luzes, cores, sons e movimentos completam e modificam os poemas, satisfazendo a ânsia de um público pós-moderno, ávido e acostumado com a velocidade das mudanças nas comunicações.

Essas características fundamentam e justificam a escolha desse artista multifacetado e suas obras nada convencionais, uma vez que serão tratados aspectos como versatilidade, multifoco, variação de suporte, desrealização, desumanização, relações semióticas, intermediáticas e as possibilidades criativas de uma nova arte contemporânea, arrojada, capaz de criar outros caminhos de recepção, de leitura e, conseqüentemente, um público leitor diferenciado.

O artista multirefás Arnaldo Antunes ocupa lugar distinto no cenário nacional de forma ímpar e original, pois, com maestria, produz uma escritura poética que harmoniza suas experiências com a música popular, com a poesia visual e concretista e com as artes visuais. Esse artífice multimídia, em constante processo de produção, trabalha com a sincronia de imagens, sons e palavras.

Sincronismo que, aliado ao experiencialismo linguístico, expediente que possibilita ao poeta mesclar palavras, resultando em um efeito peculiar, cortando, combinando, entrecruzando vocábulos e obtendo, assim, outros novos termos compostos pela fragmentação de um anterior. Esse é o perfil poético marcante nas obras de Arnaldo Antunes: explorar todas as potencialidades do signo linguístico, buscando atingir os seus limites de captação e subversão na relação som/silêncio, palavra/imagem ou “tudo ao mesmo tempo agora” (expressão referente ao sexto álbum de estúdio da banda brasileira de rock Titãs, 1991), dinâmica essa facilitada pelo meio digital.

Em um cenário multimidiático e cada vez mais dinamizado, o autor, ao fazer bom uso das palavras, aventura-se, utilizando novos meios de produção que se mostram capazes de resultar em uma nova poesia, na ocupação de novos espaços e anseios por um novo estilo de leitor. Como resultado, esse segmento da poesia é produto da fusão entre o visual, o verbal e o sonoro, bem como das desconstruções e recombinações de palavras e versos, traços que o poeta Arnaldo Antunes traz de uma herança concretista e está bem empregada a favor da contemporaneidade poética. Assim,

A poesia de Arnaldo Antunes pode ser descrita como um tipo de texto que flui por diferentes suportes (a página, o vídeo, o CD, o corpo), pertencentes a diferentes manifestações artísticas, ou, como o próprio autor comentou, suas composições transitam num “interstício de linguagens”, fato que define seu trabalho poético muito mais como um processo dinâmico do que como um objeto propriamente dito (Oliveira, 2001, p. 187).

E, valendo-se desses novos meios, Arnaldo Antunes cita, recita, corta, recorta, cola e descola vocábulos, versos, fragmentos de poemas, palavras de um livro para outro, de um livro para *CD* e vice-versa, e do *CD* para o vídeo. Essa variação de suportes (livro, *CD*, vídeo) possibilita ao poeta produzir diferentes efeitos de sentido por meio de uma mesma poesia, em um deslocamento interno, alterando a disposição gráfica, permitindo ao texto uma ressignificação; pois, apenas utilizando diferentes suportes, é possível realizar modificações significativas na materialidade.

Nesse sentido, os processos de criação e recriação desse autor desenvolvem movimentos de transformações e transposições de poemas em canções, de canções em poemas, de poemas em vídeos, inserindo ou retirando-lhe a parte melódica, as imagens, as vozes e a animação. Tais movimentos se configuram

como uma prática de escritura plural marcada pelo cruzamento de diferentes linguagens, pela fusão de variados códigos e pelo trabalho interno dentro de sua própria obra, fator que afasta critérios rígidos de classificação, pois como o próprio poeta diz:

Como digo em uma canção “somos o que somos, inclassificáveis”. Assim eu gostaria de ser classificado – como inclassificável. E é assim que eu vejo a época atual, um estado de diversidade muito grande. Não vejo a necessidade de um movimento estético, como foram o Concretismo e a Tropicália. Não vejo necessidade de se encaminhar a tradição para uma direção única. É muito mais saudável esse estado de coisas como o qual a gente convive cotidianamente, um estado pluralista, diverso, no qual a novidade pode despontar para muitos lados e acaba-se criando um repertório mais solto (Antunes, 1997, p. 9).

Ao observar essas colocações de Arnaldo Antunes, em comparação com o cenário artístico nacional atual, percebe-se que tanto a literatura quanto a música brasileira contemporânea convivem em um estado de “diversidade”, apresentando certa liberdade sem mais uma delimitação rigorosa de estilo, escola, unidade ou movimento que seja capaz de classificar e “rotular” as produções originárias de vários segmentos. Assim, conforme o que diz o autor Augusto de Campos, em entrevista concedida à Ricardo Araújo:

Neste momento de transição, que oscila entre indefinições regressivas e automação desumaníaca, a poesia da modernidade, em vez de recuar – como querem alguns retrovisionários pseudoarautos de um suspeito pós (de fato anti ou pré) moderno -, pode sair do impasse para voos novamente imprevisíveis, fora do lugar (comum) do livro, no país além-do-espelho do computador, e partir, via som, para uma ampla viagem *intermídia* ou *multimídia*. De outra parte, a automação, que tanto apavora os humanistas, pode quem sabe humanizar-se através da poesia e, enriquecendo-se conceitualmente, ganhar a dignidade que os meros ludismos dos “eletrentenimento” não lhe podem conferir. Do *joystick* ao *joycestick*. Sem presumir do futuro (Campos *apud* Araújo, 1999, p. 169).

Com efeito, estudar a poesia recente, aceitando a realidade da inexistência de projetos coletivos e a descontinuidade de comunicação com a tradição modernista, pode não oferecer grandes contribuições, porém indica o que ela não é. Ou seja, a disputa entre correntes poéticas reside no passado, em tempos em que ainda era plausível reconhecer desigualdades e rupturas, entre tendências literárias e vertê-las em estímulos de criação poética. À vista disso, é necessário observar que não há

negativa do modelo anterior na produção poética atual, não existe um rompimento radical com a história da literatura, por conseguinte, nem com as escolas literárias, contudo percebe-se entre os poetas atuais a despreocupação em se identificar como integrante de determinado movimento, o que propõe uma necessidade de ressignificação de pensamento, como discorre Carlos Eduardo Schmidt Capela:

Pensar agora a poesia brasileira de agora, uma necessidade urgente, demanda uma alteração de posturas e pressupostos que, infelizmente, teimam em dominar esse campo de reflexão, em particular no senso comum, mas também entre parte dos críticos e dos estudiosos. Antes de mais nada, talvez seja fundamental esquecer ou rasurar a imagem da poesia como Grande Arte, objeto transcendente; abandonar a mania insistente de procurar emanções místicas e míticas que teimariam em acercar-se dela, passando a considerá-la a partir do seu estatuto de coisa simples, corriqueira, de mera prática, de gesto e risco, expressão – lição, aliás, que tem modernistas canônicos entre seus principais divulgadores (Capela, 2006, p. 197).

A renúncia a concepções, paradigmas e classificações em escolas poéticas reafirma os questionamentos de Michel Foucault (2007), no tocante à questão dos valores essencialistas ou de fundamento original, relacionados à obra, ao gênero, entre outros. Assim, traçando um paralelo com o pensamento de Carlos Eduardo Schmidt Capela, quando diz que essas categorizações deveriam ser permutadas por outras que absorvam a literatura e a poesia, a partir do “inacabado, do parcial, das dobras e retículas” (Capela, 2006, p. 197). Apropriando-se dessa visão em relação à poesia recente, compreende-se que a literatura “não tem destino final, nem horário de chegada, muito menos condutor, e é puro devir, cujo caráter incontrolável e incontornável solicita ser experimentado como motivo de prazer, de angústia, por certo, mas não de raiva e impotência” (*ibidem*).

Ainda de acordo com o pensamento desse mesmo autor, a perspectiva pluralista e a falta de projetos coletivos, direcionados à poesia contemporânea, não podem ser considerados como sinônimos de fragilidade e insuficiência, mas como indicativo de um trabalho que não tem aspirações ou a necessidade do onipotente. O importante é reconhecer a arte como realização, não como um *status* de alma ou de singularidade do artista, mas no seu próprio movimento, de inacabada, de dissipação e de recorrência.

Um aspecto que pode ter gerado desconfiança “na potência dos sujeitos como agentes transformadores da linguagem e da própria sociedade”, segundo lumna Simon (1999, p. 34), no desenrolar da década de 1980, é que com o final das vanguardas poéticas, presencia-se o encerramento de todos as intransigências poéticas em suas diferentes versões. Para essa autora, os anos de 1980 foram poeticamente marcados por uma certa “retradicionização” da poesia, ou seja, pelo convívio harmônico de todos os estilos poéticos desenvolvidos, durante os anos de tradição literária da década em questão.

Dessa forma, a pluralidade poética é estabelecida, trazendo como característica a dedicação a vários gêneros, além das alusões, por meio de referências, a autores e épocas corporificados na poesia atual. Haroldo de Campos (1997) definiu essa poesia como pós-utópica, cujas características principais são a “agoridade” (percepção realista do presente) e a pluralização das poéticas; assim sendo, o “novo” na poesia contemporânea define-se pela intertextualidade e pela capacidade de o poeta saber visitar e revisitar a tradição, estabelecendo diálogos, paródias, reescritas.

Outro aspecto importante é que a produção poética contemporânea, parece enfrentar um conflito entre se adequar aos parâmetros comerciais ou rejeitá-los. Ou seja, inserido nessa realidade, compete ao autor decidir, entre submeter sua criatividade e linguagem aos padrões do mercado ou trilhar vias alternativas de propagação da produção poética, permanecendo na periferia do sistema editorial e mercadológico da indústria cultural.

Eloísa Buarque de Hollanda (1998), no prefácio de sua antologia, busca agrupar poetas cujas publicações pertençam aos anos 1990 e, assumindo uma conduta menos “conservadora”, estabelece uma análise a respeito da produção poética do final do século XX. Conforme a estudiosa, a característica principal que define a produção contemporânea é uma convergência de temáticas e linguagens, perfiladas por uma “surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia” (Hollanda, 1998, p. 11). Já para o crítico Ítalo Moriconi (1998, p. 19), uma das principais características da produção pós-modernista estabelece-se na ressignificação de valores “mais propriamente literários da literatura. A poesia literária não se submete ao imaginário pop, embora dialogue o tempo todo com ele”.

Inserem-se, nas perspectivas mencionadas acima, as obras de Arnaldo Antunes, uma vez que seus poemas não se limitam a uma determinada formatação e nem se prendem a rótulos que os estabeleçam em padrões classificatórios. Isso se deve ao fato desse autor empregar diversos tipos de linguagens na sua criação poética, desde as estruturas clássicas do poema às produções possibilitadas pelas novas tecnologias. Isto é, dentro desse contexto, o “movimento” reflete um devir frequente em Arnaldo Antunes, visto que suas obras são materializadas de formas diversas e transitam pelos mais variados suportes, encontrando-se em estado de constante movência.

Tarefa que se apresenta um tanto quanto difícil, até mesmo falar sobre a poesia contemporânea, cujo cenário de dicções e manifestações encontra-se deveras variado; pois, em tempos de pós-modernidade, de dissolução de grandes projetos, assiste-se a uma pluralidade de poetas em atividade. Poema escrito, poema cantado, videopoema, fotopoema, diálogos com a tradição, trabalhos experimentais, um anovelado de formas, compondo uma coleção riquíssima de poéticas digna da atenção dos leitores e críticos, como argumenta a escritora Heloísa Buarque de Hollanda:

Em caráter irrevogável, a distinção entre poesia escrita, a cantada e a visual não se sustenta mais como defensável. Argumento eloquente neste sentido é o aparecimento do poema clip, da vídeo poesia tridimensional ou mesmo da inesperada popularidade das coleções de CDs como a *Poesia Falada*, do produtor Paulinho Lima, *A voz do poeta*, idealizada por Ivo Barroso para o selo Drum ou produções especiais da Som Livre e Leblon Records. Scarlet Moon, por exemplo, no CD *Amor e poesia* da gravadora Som Livre, lê Carlos Drummond de Andrade com o *background* do tecladista Sacha Amback fundindo melodias impressionistas à música eletroacústica. Ao vivo, a leitura, digamos assim, profissional da poesia e do romance lota teatros e espaços culturais pelas mãos de *media persons* como Maria Bethânia, Chico Buarque e tantos outros (Hollanda, 1998, p. 15).

Essas manifestações resultantes da relação entre poesia e técnica, que culminam em apresentações, saraus ou *shows*, reunindo grupos de pessoas e tantas outras formas de veiculação, apesar de algumas inovações e sofisticções, simbolizam a volta da poesia às suas origens, ou seja, o retorno da poesia “como festa, cerimônia, jogo e ato coletivo”, conforme afirma Octávio Paz (1991, p.102). De

fato, tais performances devolvem a poesia ao que “ela foi na sua origem, ao que ela foi a princípio: palavra falada, compartilhada por um grupo” (*idem*, p. 105).

Importante se faz ressaltar que data de 1967, o livro *A Nova Analogia: Poesia e Tecnologia*, de Octavio Paz, anos em que ainda não se vivenciava a considerada Era da Informática, a Terceira Revolução Industrial, a da informática. Fato que, talvez, justifique as postulações do poeta, ao vislumbrar a possibilidade de realizar combinações entre o signo escrito e o som, a leitura e a audição, a música, “no dia em que alguém afinal se decidir a utilizar plenamente os recursos do cinema” (*idem*, p. 103). Esse autor afirma que a tela do cinema, “é uma página múltipla e que engendra outras páginas: muro ou coluna, é uma vasta superfície branca sobre a qual se poderia inscrever um texto num movimento análogo, embora inverso, ao de um rolo chinês que se desenrola” (*ibidem*).

Naqueles anos, Octavio Paz cogitou a possibilidade de gravar um filme com um de seus poemas, “Blanco”, que viria a ser uma experiência única, visual e tipográfica, segundo o próprio poeta. Ele registrou as suas ideias, imaginando um cenário capaz de proporcionar ao espectador a experiência de assistir o ato de ler o poema. Segundo as suas projeções, a tela seria branca ou preta ou azul ou verde, realizando uma alternância de cores. Sobre a tela, as letras surgiriam como personagens do filme, variando de cor e tamanho, sendo que, às vezes, o espectador veria o texto sobre a tela, às vezes não haveria nada a não ser a voz humana.

Cerca de quatro anos, após a publicação de *A Nova Analogia – Poesia e Tecnologia*, Octavio Paz se encontrou com seu amigo, também escritor, Julián Ríos, em Londres. Dessa reunião, resultou o livro *Solo a Duas Vozes*. O assunto das conversas entre eles foi, principalmente, a relação entre poesia e tecnologia, levantando, do mesmo modo, um questionamento, acerca das profecias sobre o desaparecimento do livro. Preocupação recorrente até os dias atuais, como se verifica nesse trecho do ensaio “Que fim levou a crítica literária?”, da escritora Leyla Perrone-Moisés:

A crise da literatura é também uma crise do livro. A palavra impressa em livro tornou-se algo arcaico perante os novos meios de comunicação. Entretanto, não é o livro que está ameaçado. Mais do que as mutações tecnológicas elas mesmas, que não excluem a arte de escrever e editar livros, podendo até renová-la, foram as

mudanças de visão de mundo, de motivações e de comportamento trazidas por essas novas técnicas que tornaram obsoleta a prática da literatura (Perrone-Moisés, 1998, p. 6).

Segundo Octavio Paz, a tecnologia (rádio, TV, cinema, vídeo, entre outros) interfere e modifica a produção poética, desde os processos de criação, passando a transmissão, incidindo sobre a recepção do poema, além de alterar, também, os processos de composição. Anteriormente, o filósofo alemão Herbert Marcuse (1999) classificou a tecnologia como um processo social, no qual a técnica atua como fator parcial e como modo de produção, comum a todos os dispositivos e aparatos inerentes à era da máquina, ao mesmo tempo, uma forma de organização, perpetuação ou modificação das criações.

Herbert Marcuse deixou registrado em uma coletânea de ensaios, posteriormente reunidos e publicados em formato de livro, as suas preocupações no período de 1942 a 1951. Nesses textos, o filósofo veicula reflexões incisivas sobre a tecnologia e o fascismo, analisando como as novas tecnologias são capazes de influírem, modificando e gerando novos modelos de sociedade e cultura, associadas a formas inéditas de controle social. Situações que reforçam a permanente relevância do pensamento de Marcuse para os dias atuais. Isto posto, entende-se que, da mesma maneira, o poeta, ao utilizar uma nova tecnologia a favor de sua produção poética, viabiliza a obtenção de um novo resultado, ou seja, uma poesia diferente e inovadora.

Consoante essa pesquisa, compreende-se a tecnologia, como a "técnica baseada em mecanismos cientificamente construídos, cujo funcionamento geralmente independe do esforço contínuo do homem" (Marcuse, 1999, p. 101) e que se materializa como um mecanismo fundamental na engrenagem da produção artística, resultante do conjunto de conhecimentos, ferramentas e técnicas, derivados da ciência, da teoria e da prática. Desse modo, a técnica empregada na produção de um poema reflete diretamente na sua inscrição, diante do fato de não ser a escrita neutra em si mesma como afirma Antonio Risério, em sua obra *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital* (1998). Antes, a técnica se configura como a própria materialidade da inscrição, o próprio *layout* do signo inscrito que também é, à sua maneira, conteúdo e mensagem que, consciente ou inconscientemente, é percebida como tal a personificação da escrita. Claramente, a criação poética requer tecnologias, técnicas, suportes e linguagens que possibilitem a sociabilização do

pensamento e da sensibilidade para que se efetive uma ação no universo humano. Assim, os elementos empregados na produção influem, geralmente, na relação autor/leitor.

Afirmando essa perspectiva, Júlio Plaza e Mônica Tavares (1998) dizem que “os modos de produção artística de que uma sociedade dispõe são determinantes das relações entre produtores e consumidores, assim como interferem substancialmente na natureza da cultura e da própria obra de arte” (Plaza; Tavares, 1998, p. 15-16). Seguindo a linha de pensamento desses estudiosos, afere-se que desenvolver e utilizar a técnica e a tecnologia para produzir arte, mantendo-se em contato com os instrumentos oriundos da invenção humana, são atividades que podem resultar, para o poeta, em surpreendentes possibilidades criativas, pois a poesia, por sua liberdade instintiva, é interdisciplinar e despojada de compromisso com qualquer linha de raciocínio de todo saber especializado. Portanto, esses elementos, como meio, máquina e aparatos, comportam-se como chances de negociação, pois advém, desse ponto, o emprego das novas descobertas na sua composição.

Em seus escritos, Walter Benjamin (1991) também compreendeu que, assim como os meios, as associações estabelecidas para a produção artística são internas à própria arte, posicionando seus componentes a partir de dentro. Dessa forma, as técnicas e as tecnologias, empregadas como recursos na elaboração artística, não são meras ferramentas alheias à própria criação, mas primeiro são aspectos indispensáveis aos mecanismos do procedimento criador e das formas artísticas que o tornam possível. Dessa forma, Walter Benjamin afirma o pensamento do poeta André Breton sobre a arte, e ressalta que esta reside no entrelaçamento de “três linhas evolutivas”, que são a formulação dos moldes da tradição, do presente e da recepção. Como se vê, para esse autor:

A arte na sua forma tecnológica está elaborando as técnicas de produção que lhe convém; 2. ela reelabora, descobre e conserva as formas de arte tradicionais; 3. prepara, de maneira invisível, as modificações na recepção e os métodos de acolhida (Benjamin, 1989, p. 23).

Sobre o emprego da técnica a favor da arte, Octavio Paz (1991) postula que a técnica alimenta a empresa da crítica, pois toda sociedade estabelece um tipo de

“imagem do mundo” que penetra seus pontos na raiz adormecida da sociedade, e é nutrida por uma imagem singular de tempo, ou seja, o conceito de mundo reverbera na concepção de tempo e essa se expressa no poema. Logo,

O poeta diz o que diz o tempo, até quando o contradiz: nomeia o transcorrer, torna a palavra sucessão. Pois agora a poesia se defronta com a perda da imagem do mundo. Por isso aparece como uma configuração de signos em dispersão: imagem de um mundo sem imagem (Paz, 1991, p. 99).

A técnica é uma intervenção sobre a realidade, sendo que o mundo, conforme Octavio Paz, não é o retrato sensível da ideia nem um componente virtual, mas sim uma barreira que se deve ultrapassar e transformar. Esse mesmo autor acrescenta que a técnica ocasiona dois resultados: a desconstrução da imagem do mundo e a abreviação do tempo histórico, o que pode resultar em uma negativa da mudança, pois toda transição é um procedimento que demanda tempo de maturidade e atualização contínua. O autor conclui que “a técnica começa como negação da imagem do mundo e acaba sendo uma imagem da destruição do mundo” (*idem*, 103).

Por conseguinte, observando as associações entre a poesia e a técnica, é possível verificar que essas apresentam dois aspectos interessantes. Primeiro, a literatura, assim como as demais artes, emprega os recursos da técnica e da tecnologia, principalmente no tocante aos meios de comunicação (televisão, rádio, jornal, internet, cinema); segundo, conecta-se, produtivamente, com as outras artes, como pintura, música, dança. Sob outro prisma, encara a negação da imagem do mundo. Dessa forma, paradoxalmente, sob o primeiro prisma, a poesia se respalda na técnica e, no segundo, contrapõe-se a ela, contudo de maneira suplementar, aspecto constituinte da consciência pungente do fazer poético contemporâneo.

Inserida nessa relação construída entre a poesia e a técnica, é indispensável mencionar as duas fases importantes no esquema de produção poética, a da elaboração do poema e a da sua recepção. As etapas de elaboração, os instrumentos utilizados e a técnica são peças interligadas de um procedimento, pois a poesia não tem a possibilidade de se fazer existir, por si só, como realidade independente; e, seguindo essa linha de pensamento, os novos meios técnicos e tecnológicos também não dispensam a figura do poeta. A inovação está nos

aparatos e nas possibilidades por eles produzidas, em decorrência das novas tecnologias.

Face ao grande avanço tecnológico (computador, internet e outros), os estudos, acerca do suporte escolhido como portador, transformador e(ou) até mesmo possível compositor de textos, tornaram-se alvo da atenção de vários setores da crítica. Para o historiador Roger Chartier (1999), as transições sucedidas na linha cronológica do livro, assim como as práticas de leitura derivadas dela, estão estreitamente ligadas às transmutações do escrito e das formas físicas dos suportes. As transformações não acontecem somente na materialidade física ou virtual do suporte, mas, também, na esfera da leitura. De acordo com esse pensamento, Décio Pignatari discorre para Ricardo Araújo (1999), em uma entrevista.

E assim como o Arnaldo Antunes e o Augusto de Campos estão abrindo esse campo para um público mais amplo, eu espero que os poetas logo mais se manquem, se deem conta e comecem, nesse país, a usar o vídeo, o computador e o som, pois agora temos movimento, som e cor, que era uma coisa com a qual a gente sonhava e parecia possível. E não é impossível. Está aí e pouca gente usa (Pignatari *apud* Araújo, 1999, p. 97).

Posteriormente, Roger Chartier comenta que as mudanças, tanto do suporte quanto dos esquemas de circulação do livro, convivem e continuarão convivendo por tempo indeterminado. “A textualidade eletrônica” não descartará, pois, outras formas de textualidades já existentes, mas resultará em novas relações do leitor com o seu objeto de leitura. Nas próprias palavras do pesquisador,

Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão (Chartier, 1997, p 77).

Estabelecendo uma conexão entre a afirmação de Jean Marie Goulemot (1996, p. 108), ao dizer que “o livro indica com frequência (ou incita a escolher) o lugar de sua leitura” e o estudo da poesia de Arnaldo Antunes, é fácil identificar possíveis trajetos de leitura da poesia desse autor, especialmente pelos estilos e

mecanismos de publicação e republicação de um mesmo texto ou parte desse texto em diferentes suportes.

Por conseguinte, essa dinâmica de movimentação, entre texto e suporte, produz os mais diferenciados efeitos de sentido, estabelecendo uma comunicação produtiva entre textos, canções poemas e produções em vídeo. Os textos de Arnaldo Antunes parecem indicar, nesse intercruzamento de linguagens, um dos possíveis “lugares” de leitura, a relação entre o texto e o seu suporte, bem como a transposição desse de um suporte para outro. Conforme o próprio autor respondeu, em entrevista para Ricardo Araújo.

Eu acho que há poetas que podem se confrontar com novos meios tecnológicos, outros que não. Eu acho que depende um pouco do temperamento e da busca de cada poeta. Agora, eu acho que é muito mais sedutor você se deparar com esse novo repertório, do que você ignorar ele. A poesia tem muito a ganhar no confronto com esses novos meios; acho que acaba sendo um campo de experimentação muito fértil, onde tem muita coisa a ser feita ainda (Antunes *apud* Araújo, 1999, p. 108).

Roger Chartier (2002) prossegue, reiterando que as formas despertam sentidos e que um mesmo texto pode se incorporar de uma nova essência, quando se alteram os aparatos, por meio dos quais é recebido pelo leitor. Não se trata de conceber uma nova teoria, confrontando a conhecida tríade texto, autor e leitor, mas de fortalecer o pensamento sobre a materialidade do suporte, analisando os dispositivos que possibilitam a produção de sentido e suas intercorrências, no âmbito da leitura. Desta forma, “A ordem dos discursos é assim estabelecida a partir da materialidade própria de suportes: jornal, carta, revista, arquivo” (Chartier, 2002, p. 109). Essa pluralidade de suportes que permite a transposição da natureza de um para o outro, ou de um suporte para outro, possibilita aos poemas(canções), de Arnaldo Antunes, conquistarem novos públicos, além de facilitar outras vias de veiculação de suas obras no cenário artístico nacional.

Quanto à liberdade de escrita, ao poeta é permitido estabelecer relações semióticas com as tecnologias, modificando e manipulando códigos verbais e não verbais, desumanizando e desrealizando a arte. Portanto, nesse estudo, busca-se analisar os movimentos de escritura poética praticados por Arnaldo Antunes, em quatro de suas obras que, ao moldar e remodelar seus próprios textos, instala um mecanismo circular, visto que a obra dobra sobre si mesma, construindo processos

de autoria que merecem uma análise reflexiva a partir da intercomunicação entre a literatura e outras artes.

“Arnaldo Antunes é um poeta verbivocovisual” (Souza, 1999), um artista que se encaixa perfeitamente na definição de pós-modernista, porque acompanha as transformações dos meios de produção, das relações sociais e tecnológicas na esfera da produção artística e, ao mesmo tempo, cria, propõe e motiva novos conceitos de poesia e lírica. Seu estilo livre de rimas e despojado de formas o define como um artista transterritorial, polivalente e intersemiótico muito à frente do seu tempo. Ao trabalhar de forma integrada o som, a visualidade e o sentido das palavras, o poeta cria novos modos de fazer poesia, visando a uma arte geral da palavra. Essa, a proposta da poesia concreta que define a expressão verbivocovisual, sendo colocada em prática, desde os anos 1950, pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo, promovendo-se até hoje, ao longo de mais de cinco décadas de produção, em suportes e meios técnicos diversos – livro, revista, jornal, cartaz, objeto, *LP*, *CD*, videotexto, holografia, vídeo, internet.

O Concretismo foi um movimento artístico e cultural de vanguarda que surgiu na Europa, em meados do século XX e que influenciou as artes literárias, musicais e figurativas, visando a criação de uma nova linguagem nas artes. A poesia concreta traz consigo a proposta de produção de um poema em que o texto é organizado segundo critérios relacionados aos aspectos gráficos e fonéticos das palavras; integração do verbal, do visual e do sonoro, ou seja, a dimensão verbivocovisual da poesia. Os poetas concretos estabeleceram ligações entre as suas obras, a música contemporânea, as artes visuais e o design de linhagem construtivista, reprocessando elementos dessas artes em seus poemas. Estes mantiveram intensa parceria com artistas e designers, compositores e intérpretes, seja na esfera da música erudita, seja na da música popular, sem falar de outros poetas e críticos, tanto do Brasil quanto do exterior.

A poesia concreta instaurou um estilo que influenciou toda a poesia brasileira pós-modernista, a partir de uma poesia visual, com utilização de efeitos gráficos, de forma que a palavra concreta representa o objeto real. Assim sendo, a poesia concreta absorve somente a palavra, ou seja, “a palavra-objeto”, sem que haja preocupação com estruturas literárias como estrofes, versos e rimas.

Exemplo de Poesia Concreta:

COCA-COLA

B E B A C O C A C O L A

B A B E C O L A

B E B A C O C A

B A B E C O L A C A C O

C A C O

C O L A

C L O A C A

(Décio Pignatari)

Esse prelúdio inicial é importante, pois várias obras do artista em estudo estão associadas à poesia visual, à poesia concreta. Contudo, ele não se vincula somente à poesia, assim como também não somente a essas categorias de poesias. Arnaldo Antunes é, dessarte, um perfeito exemplo do que pode ser classificado, nos termos da atualidade, como artista multimídia, isto é, aquele capaz de ser produtivo em variadas formas de expressão artística, além de lidar com a tecnologia como ferramenta auxiliar de sua produção. Enquanto poeta, cantor, compositor, *performer*, artista gráfico, ele faz uso de instrumentos do seu tempo com o intuito de produzir arte. No entanto, classificá-lo como algo seria mais uma tentativa de limitar a sua capacidade criativa.

Percebe-se, no ensejo dessa produção artística que, nos anos de sua vida, Arnaldo Antunes tem se filiado a inúmeros grupos de literatura, de arte performática e música com tendências diversificadas, conseguindo circular de maneira engajada e produtiva por esses múltiplos ambientes. Talvez um dos maiores atributos de sua vida profissional seja esse pluralismo, essa mobilidade entre diferentes linguagens – gestual, verbal, visual, corporal, virtual – e o aproveitamento das possibilidades oriundas delas e de tendências artísticas.

Essa certa resistência à categorização redutora pode ser identificada na letra da música “Inclassificáveis”, na qual Arnaldo Antunes canta que a mesma miscigenação que originou o povo brasileiro não é capaz de limitá-lo a um rótulo. Ele

acrescenta que reconhecer a influência do Concretismo e da Poesia Visual, nos seus poemas, não incide em ser “herdeiro” de algum movimento ou em estar seguindo modelos, previamente definidos, visto que outras culturas como as artes cênicas, o cinema, o *rock* e a canção popular são referências igualmente importantes.

Traçando um paralelo entre o pensamento do poeta russo, Vladimir Maiakovski, considerado como inovador e polêmico, e as características da produção poética de Arnaldo Antunes, podem ser observados aspectos que se assemelham, principalmente na preocupação em criar novas fontes e formas de letras e palavras que fogem da estrutura tradicional dos poemas.

Vladimir Maiakovski, conhecido como “o poeta da Revolução”, o maior poeta russo moderno, foi aquele que plenamente expressou, nas décadas em torno da Revolução de Outubro, os novos e contraditórios conteúdos de seu tempo e as novas formas que esses demandavam. “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, essa é a célebre frase que define muito bem um de seus textos teatrais mais conhecidos, “Mistério-bufo” (1921), e também era sua epígrafe. Nesse sentido, esse autor russo se tornou um dos poucos poetas que conseguiu criar poesia participante sem renunciar de sua criatividade. E, buscando por mais semelhanças entre ambos os poetas citados, nota-se tanto nas obras de Vladimir Maiakovski quanto nas de Arnaldo Antunes, o emprego da linguagem cotidiana, despojada da preocupação com a classificação de temas e vocábulos “poéticos” e “não-poéticos”, a fim de permitir uma constante elaboração de versos que apresentam desde a invenção de vocábulos até o surpreendente arrojado das rimas.

Nesse sentido, percebe-se que a poética de Arnaldo Antunes inova tanto pela forma quanto pelo conteúdo. Conteúdo esse que pode ser crítico, sem os excessos do folhetim, social e subversivo de forma sutil, com uma linguagem simples, à primeira vista; porém, complexa e rica de sentidos, à medida que adentramos seus poemas. A proximidade entre ele e o Concretismo se estabelece, também, na maneira como lida com a palavra como materialidade, objeto tangível, passível de ser manipulado, o que é um dos pilares de sustentação desse movimento poético. E, justamente pelo bom uso que faz das palavras, é possível perceber que há vida pulsando nos poemas de Arnaldo Antunes, seja ela a vida pequena das folhas, das borboletas, seja a vida grande dos elefantes e dos planetas. A vida que traz consigo

o novo, o dinâmico, o produtivo e que modifica concepções engessadas de literatura, alterando as estruturas do verso e da rima, produzindo poemas, substancialmente, semióticos.

Com efeito, percebe-se que as manifestações poéticas de Arnaldo Antunes se distanciam do desejo de estabelecer qualquer experimentalismo, quer seja formal, quer seja estético. Antes, essas se destinam ao emprego da linguagem coloquial, voltadas a um público, não necessariamente seletivo, na produção de uma poesia simples, direta e de fácil comunicação; de obras despreziosas, espontâneas e intuitivas, empregando o lúdico no intuito de proporcionar mais prazer no ato de suas leituras. Assim como se manifestava nas comunidades primitivas, a arte, nas próprias palavras de Arnaldo Antunes, não é uma “coisa para falar da vida, mas para viver. É uma parte da vida...” (Antunes, 2006, p. 348). Essa declaração do poeta reforça o sentimento de repulsa pelas posturas segmentaristas.

Isto posto, outro aspecto que aproxima o trabalho de Arnaldo Antunes à Poesia Concreta é a proposta de uma recepção similar à idealizada pelos concretistas, ou seja, a recepção simultânea, na qual ao se ver, lê-se ou se ouve, ou se ouve ao se ver, e assim por diante (Ou-Vê-lê). Ao utilizar as várias técnicas, tecnologias e mídias disponíveis no seu tempo, Arnaldo Antunes, por ter recursos materiais para tanto, acaba por tornar real o sonho dos poetas concretistas. Segundo Décio Pignatari, “hoje o Arnaldo faz a Poesia Concreta de ponta e utiliza o que nós queríamos. Ele consegue concretizar o que estava na teoria por ter recursos para tal” (Pignatari *apud* Ricardo, 1999, p. 98). Sobre o trabalho com a visualidade contido na Poesia Concreta, assim discorre Arnaldo Antunes em entrevista concedida à Ricardo Araújo em 1999.

Mas, já havia dentro da tradição da Poesia Concreta, da poesia visual, muita sugestão de movimento na palavra escrita, como por exemplo no poema “Organismo” de Décio Pignatari, onde você tem o mover das páginas criando aquele “zoom” no “o”, e isso era sugerido graficamente; agora a realização plena disso foi uma coisa que me deixou completamente seduzido. Além disso, há a ocorrência simultânea do som. Você tem várias possibilidades de explorar essa relação da palavra falada ou cantada simultaneamente. São duas formas de recepção do verbal que podem se atritar e criar diversos planos de relação interessantes. Então, às vezes você está lendo uma coisa e ouvindo outra (Antunes *apud* Araújo, 1999, p. 105).

Haja vista que, para Arnaldo Antunes, o melhor e mais volátil material de trabalho continua sendo a palavra. Ele utiliza seu potencial, explorando toda a carga semântica, visual e sonora que essa possa oferecer. A praticidade aliada à concisão e a objetividade clara e límpida, além do aspecto lúdico, são as principais características que se mesclam não apenas no papel, enquanto poema impresso, mas passeiam, ainda, por outras linguagens que se interpenetram e se complementam nas suas obras. Dessas, foram selecionados cinco poemas pertencentes ao projeto “Nome”, por apresentarem, efetivamente, as características necessárias para esse estudo. Para ilustrar a influência concretista (Imagem 3), apresenta-se um poema concreto, de Décio Pignatari.

**Imagem 3** – Poema “Organismo” de Décio Pignatari, 1960.



**Fonte:** Reproduzido do blog Poemargens<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://poemargens.blogspot.com/2012/12/decio-pignatari-1927-2012.html>  
Acesso em: 12 abr. 2023.

## 2. DAS TÉCNICAS ÀS TECNOLOGIAS EM FUNÇÃO DO FAZER POÉTICO

*Toda leitura de um poema, sejam quais forem os signos em que estiver escrito, consiste em falar e ouvir com os olhos. Uma recitação silenciosa que é por igual uma visão: ao ler, ouvimos e, ao ouvir, vemos (Paz, 1991, p. 110).*

A modernização dos meios de produção e consumo e a estruturação de novos arranjos sociais favorecem para que a arte também se renove e inove, oscilando entre o concreto e o abstrato, o simbólico e o tangível. Tal evolução permite que, em tempos atuais, a arte ou as artes nem sempre se manifestem apenas dentro dos seus conceitos e limites, supostamente, estabelecidos. Assim sendo, cada vez mais se observa a promoção de relações entre artes, articulando-se e estabelecendo as mais variadas combinações entre pintura, música, dança, teatro, fotografia, cinema, literatura, arquitetura e demais manifestações. E a poesia, por sua liberdade natural, apresenta a versatilidade de se mesclar com outras artes, seja qual for, em algum momento e de várias formas, conforme os anseios do artista.

Essas atividades de mesclar linguagens, combinar artes e alternar suportes são bem frequentes nas obras de Arnaldo Antunes que, fortemente, parece seguir as afirmações de Décio Pignatari ao dizer que o poeta pode escrever sobre tudo, todo e qualquer assunto, lançando mão do recurso que lhe for viável como meio de expressão a favor de um novo fazer poético, pois:

O poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e re-criando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele a linguagem é ser vivo. O poeta trabalha as raízes da linguagem. Com isso o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. E é por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade. É por isso que um poema, sendo um ser concreto de linguagem, parece o abstrato dos seres. É por isso que um poema é criação pura – por mais impura que seja. É como uma pessoa, ou como a vida: por melhor que você a explique, a explicação nunca pode substituí-la. É como uma pessoa que diz sempre que quer ser compreendida. Mas o que ela quer mesmo é ser amada (Pignatari, 1978, p. 6).

Seguindo esse posicionamento de Décio Pignatari sobre o ser da poesia e sua relação com outras artes, pode-se afirmar que a poesia enquanto linguagem cria sua razão de ser, algumas vezes, estabelecendo relações com outras artes, ciências, religiões e que, com o passar dos anos e a conseqüente dinamização das técnicas, tecnologias e mídias, amplia seu campo de atuação, mas sempre conservando sua premissa primária na esfera do lúdico e do imaginário. Acerca desse quesito, o pesquisador Jorge Luiz Antonio pontua que a poesia se configura:

[...] como ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição, a poesia se situa no terreno do jogo, absorvendo os conhecimentos que outras áreas podem lhe oferecer. Por meio de diversos procedimentos (busca de novos significados, provocar estranhamentos, uso lúdico), a poesia explora os recursos das linguagens com as quais faz negociações semióticas (Antonio, 2010, p. 1).

Em relação a esses procedimentos, citados acima, além de diversos outros, cabe acrescentar que a pessoa que se dedica a estudar a construção criativa poética, nesse século, deve considerar que dois elementos interferem, diretamente, no processo de constituição dessa nova poesia: a tecnologia e a técnica. Tais elementos permitem pensar o campo da poesia digital como questão estrutural da arte contemporânea. Tal fato mostra que:

Na época atual, a técnica é uma das dimensões fundamentais onde está em jogo a transformação do mundo humano por ele mesmo. A incidência cada vez mais pregnante das realidades tecnoeconômicas sobre todos os aspectos da vida social, e também os deslocamentos menos visíveis que ocorrem na esfera intelectual obrigam-nos a reconhecer a técnica como um dos mais importantes temas filosóficos e políticos de nosso tempo (Lévy, 1994, p. 7).

Pierre Lévy (1994), pesquisador da ciência da comunicação, considera como técnica todo procedimento que tem como meta o alcance de um resultado pré-estabelecido na ciência, na arte, na tecnologia ou em qualquer outra área, ou seja, um conjunto de regras, diretrizes e procedimentos que são empregados como meios para se alcançar um determinado objetivo. Para esse pesquisador, a técnica incide sobre todos os aspectos da vida social, e até nos deslocamentos menos visíveis que

possam ocorrer no âmbito intelectual, promovendo o seu reconhecimento como um dos tópicos mais importantes da atualidade, nas esferas filosófica, política e estética.

Por esse ângulo, no mais amplo sentido do pensamento, a técnica incide sobre o campo da linguagem, contribuindo e transformando a sua essência. Por sua vez, a linguagem está aliada, inteiramente, à tecnologia e comporta um tipo de técnica por meio da qual se consegue mais clareza e eficiência na comunicação. Analisando dessa forma, pode-se dizer que a técnica interfere, diretamente, no mundo da comunicação, no mais amplo sentido da palavra. A sociedade é produtora e produto dela e, pela capacidade humana de desenvolver sempre outras linguagens, é possibilitado atingir níveis mais altos de eficiência e eficácia.

Em 1954, João Cabral Melo Neto, em sua conferência *Da Função Moderna da Poesia*, proferida no Congresso de Poesia de São Paulo, elencou a possibilidade da pesquisa e da utilização de novas tecnologias como aparatos para a produção e veiculação de obras. Naquela época, o pesquisador/poeta se referia ao rádio como um canal altamente viável de comunicação e ainda muito pouco explorado pelos poetas brasileiros. Ele defendia que esse meio inovador de difusão poderia ser mais bem explorado, como mecanismo de produção e não apenas de leitura fiel de obras escritas, originariamente, em livros. O rádio, no caso, é citado apenas como um exemplo, para comunicar que a técnica e a tecnologia se complementam, fomentando o fazer poético e que essas intervenções afetam tanto os métodos de composição quanto a transmissão e a recepção de poemas. A própria técnica utilizada na produção de um poema afeta seu resultado, seja ela qual for, por exemplo: palheta/papiro, papel/lápis, pincel/tinta, espátula/argila, gravadora/CD, DVD, computador/imprensa, computador/programação/internet e o texto a laser, pelo fato de não ser a escrita neutra em si mesma, como afirma o poeta e colunista Antônio Risério (1998).

Antônio Risério, ainda, aponta que não somente a escritura, como também os aspectos dessa inscrição e os traços da marca no suporte, ou seja, a própria estrutura do signo inscrito, transmite um conteúdo que, identicamente, é uma mensagem a ser percebida consciente ou inconscientemente. Por outro lado, Herbert Marcuse (1999) descreve a tecnologia como um processo social no qual a técnica é entendida como fator parcial e como modo de produção; como os instrumentos, dispositivos e invenções que caracterizam a era da máquina, ao

mesmo tempo, uma forma de organização, manutenção ou modificação das relações sociais; e, ainda, como forma de expressão de pensamento e dos padrões comportamentais imperantes, articulados como ferramentas de controle e domínio social.

Conforme o exposto no parágrafo anterior e, estabelecendo relação com as afirmações de Júlio Plaza e Mônica Tavares (1998), percebe-se que a cultura (produção simbólica e subjetiva) também está vinculada à técnica, uma vez que todo fato cultural pressupõe suportes e linguagens, a fim de estabelecer uma ação legítima no ambiente humano. Considerando essas informações, constata-se que as produções culturais utilizam suportes, linguagens, tecnologias e técnicas que viabilizam a comunhão entre pensamento e sensibilidade, para que se realize uma ação no ambiente humano. Assim, todo e qualquer mecanismo empregado na produção intervém, diretamente, na relação autor/leitor, pois, “os modos de produção artística de que uma sociedade dispõe são determinantes das relações entre produtores e consumidores, assim como interferem substancialmente na natureza da cultura e da própria obra de arte” (Plaza; Tavares, 1998, p. 15-16).

Por conseguinte, o artista, ao experienciar, de forma destemida, da técnica, da ciência e dos mais variados recursos da tecnologia, produzindo arte em contato com esses mecanismos, resultantes da ação humana, pode se ver diante de um oceano de possibilidades inventivas. Esses elementos (como meio, máquina e autômato) se configuram como instrumentos de negociação, pois, por sua liberdade intuitiva, a poesia é interdisciplinar e desvinculada de qualquer linha de pensamento desse ou daquele saber especializado, o que leva a um maior aproveitamento das novas descobertas na sua composição.

Logo, evidencia-se que a tecnologia abre os horizontes para o passado, cria perspectivas para o futuro e questiona o presente, na ânsia por novos inventos. Nesse direcionamento, Júlio Plaza (1998, p. 14) indaga: “o que estas tecnologias fazem com a arte? Ou como os produtores ‘artísticos’ se colocam diante deste fenômeno?” Investigações que se aproximam ao pensamento de Walter Benjamin (1989, p. 120): “como é que a obra de arte se coloca dentro das relações de produção de seu tempo?” O que se observa é um fenômeno da modernização dos meios para o qual os parâmetros antigos tornaram-se obsoletos como método de abordagem, porque o conceito de “arte”, nas sociedades passadas, distancia-se

muito do que é preconizado na era da telemática na sociedade pós-industrial. Situações que comprovam a natural mudança que se desenrola com o transcorrer dos tempos.

É importante ressaltar que as relações entre a poesia e a técnica podem produzir dois aspectos especiais: primeiro, a poesia utiliza os recursos da técnica e da tecnologia, principalmente na esfera dos meios de comunicação (jornal, revistas, rádio, televisão, cinema, internet); segundo, consegue estabelecer conexão criativa, facilmente, com as outras artes como música, teatro, dança e pintura. Por outro lado, essa forma de criação poética carrega em si a negação da imagem do mundo, ou seja, em um primeiro momento, a poesia se apoia na técnica e, no segundo, opõe-se a ela, antagonicamente, porém de forma complementar, fator resultante da natureza dialética do fazer poético moderno.

Em decorrência da evolução dos meios, as particularidades do fazer poético também ressoam na poesia visual, poesia falada, poesia sonora, poesia performática, poesia eletrônica, poesia digital e outras, configurando-se “num desligamento: o poema abandona o livro. Texto visual ou texto falado, o poema se separa do livro e se transforma num objeto sonoro e/ou plástico independente” (Paz, 1991, p. 104). E, seguindo uma linha temporal, o surgimento do computador e, conseqüentemente, da informática, incide diretamente na formulação do poeta que, ao perceber as várias possibilidades criativas de combinar palavra e audição, signo escrito e som, leitura e imagem, dirige-se à tela, uma vez que “[...] é uma página múltipla e que engendra outras páginas: muro ou coluna é uma vasta superfície branca sobre a qual se poderia inscrever um texto num movimento análogo, embora inverso, ao de um rolo chinês que se desenrola” (Paz, 1991, p. 103).

Ao estudar a história da literatura, constata-se que, por centenas de anos, a poesia tem estabelecido diálogo com outras linguagens, mas somente as representou de forma escrita ou oral por meio da própria vocalização da poesia (postura e entonação da voz) ou através da música, utilizando palavras que apresentam aspectos sonoros (mercê de sua origem musical). Isto é, apenas de alguns anos para cá, com os registros de abertura da literatura às relações semióticas com os meios de comunicação e recursos tecnológicos, acerca dessas relações, é passível um questionamento. Que se esclarece na própria comunicação:

Mas afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: 'ler' um quadro, 'ler uma dança, 'ler' um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial, não compreende corretamente o mundo verbal, não compreende o oriente, não compreende poesia e arte. A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder. Mas o ícone, como diz Pierce, é um signo aberto: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras (Pignatari, 1979, p. 12).

Nesse sentido semiótico de leituras entre códigos diferentes, o texto começa a se libertar das limitações estáticas do papel e, a partir de então, inicia-se a promoção de momentos de interlocuções da poesia impressa com os meios bidimensionais como os audiovisuais; tridimensionais como nos casos da poesia performática, poesia-objeto, instalação poética; e os eletrônico-digitais como a televisão, o cinema, os painéis luminosos, o computador, a internet, entre outros.

Percebendo esse cenário, Décio Pignatari (1995, p. 67) afirma que “a arte é seletiva: utiliza a tecnologia pela raiz, de modo surpreendente, estrutural ou conjuntamente”. E, nesse contexto, ao artista contemporâneo compete lançar um olhar examinador, ativo, crítico e reflexivo, durante o estágio em que ocorre a semiose entre a técnica, a tecnologia e a arte. Ao contrário de outros poetas, que se intimidam ou desprezam as tecnologias, o “tecnopoeta” a vê como ferramenta de inovação e navega seu mar de possibilidades, delineando como poetizar por intermédio dos recursos oferecidos. De acordo com essa proposição, pode-se citar o professor de comunicação Abraham Moles que compartilha visões sobre a criação poética pela experimentação, pontuando que:

O poeta moderno deve começar por encontrar uma forma material, propor-se a si próprio um jogo de combinações, um acróstico, uma probabilidade de associação de palavras, como bem fizeram Jacques Prévert e muitos outros depois de Nietzsche e Heidegger (Moles, 1990, p. 145).

Nesse modo de pensar, o poeta e crítico Mário Faustino declara que o poeta, assim como os demais seres humanos, possui as mesmas condições de assumir variadas posturas diante das mais diferentes situações, distinguindo-se dos outros,

somente por ser dotado de grande capacidade sensitiva, criativa e expressiva. Tais habilidades lhe permitem harmonizar, perfeitamente, dois universos paralelos, um tangível (natureza e sociedade) e outro abstrato (o das palavras nos seus aspectos de som, ideia e imagem). Seguindo por esse prisma, o poeta “é o sujeito capaz de perceber os fenômenos naturais e sociais de um modo especialmente sintéticos, e exprimi-los em palavras organicamente relacionadas, numa visão totalizadora de um mundo e de uma época” (Faustino, 1977, p. 43-44).

Portanto, Abraham Moles e Mario Faustino, com palavras diferentes, dissertam proposições, acerca da atitude experimental do poeta que busca, de uma forma expressiva, a materialidade da sua poeticidade, a habilidade de absorver os fenômenos naturais e sociais de modo sintético. Tais atividades correspondem, na atualidade, às negociações semióticas com a tecnologia e podem ser classificadas como mediação sígnica, sendo que o produto dessas combinações está vinculado, diretamente, ao conhecimento e à disposição que o artista tem, em relação à tecnologia empregada no seu fazer poético. Isso ocorre porque quanto mais domínio sobre a máquina, seu funcionamento e recursos oferecidos, mais interação e melhores resultados são obtidos. Fato possível de acontecer apenas quando o poeta não rejeita, prontamente, a nova tecnologia, empregando-a nas suas atividades profissionais e artísticas, reconhecendo-a como ampliação de horizontes e explorando suas funções científicas, artísticas e pragmáticas.

Dessa forma, toda novidade causa certa estranheza e desconforto no início, por significar um questionamento aos métodos utilizados no passado e por propor um abalo na estabilidade do ser. Assim, o artista também, em seu primeiro contato com qualquer tecnologia, tende a percebê-la como um instrumento complicado e de difícil manipulação. Parte desse ponto, permitir-se amenizar a resistência e deixar aflorar a curiosidade, primando por facilitar a assimilação dos seus princípios, do funcionamento e de variáveis possibilidades de utilização. Uma experimentação que pode ser dividida em fases que vão desde o primeiro contato até a total apropriação da tecnologia pelo poeta e na preleção da sua expressão poética.

Naturalmente, nos primeiros contatos e pela inexperiência, é comum que o artista se posicione ante a nova tecnologia, apenas, como um espectador. Na sequência, começa a interagir, promovendo trocas para depois, movido por curiosidade, necessidade ou, até mesmo, por imposição profissional, devotar-se a

intensificar e aprimorar o conhecimento funcional da máquina. Como consequência esperada, com maior domínio sobre a ferramenta e das possibilidades inerentes a ela, o acervo tecnológico passa de mero coadjuvante a objeto propulsor da obra, transformando-se em uma representação consciente do sentido real e materializando a negociação como interação e diálogo.

Por fim, em última estância, o artista absorve e domina a tecnologia em sua potencialidade, produzindo arte sustentada nos moldes sociais de modernidade e versatilidade do novo recurso. A partir desse momento, visa o produto dessa mediação verbal, sonora, visual, cinética, mesclando alguns ou todos esses elementos, aleatoriamente ou não, de acordo com as possibilidades oferecidas e seu inerente anseio. Estudiosos comentam que essas fases, mencionadas acima, podem incidir em diferentes tipos de tecnopoésias, como assegura o pesquisador Jorge Luiz Antonio, ao expor sobre o tema:

Primeira: ser um usuário de qualquer tecnologia ou máquina e utilizá-la como ferramenta para um determinado trabalho oferece ao poeta uma negociação semiótica. A compreensão do significado da máquina oferece signos: um signo verbal que a denomina, um signo visual do seu formato (dimensões, cores, estruturas), um signo sonoro que a caracteriza e a diferencia das outras máquinas, um signo cinético dos seus movimentos e funções. Sendo essa tecnologia ou máquina um elemento novo num determinado grupo social, ela será vista como uma novidade positiva ou negativa, dependendo da sua função. Se ela surgiu para substituir a mão-de-obra numa indústria, poderá ser vista, pelo senso comum, como algo negativo, e todas as suas outras características (ruídos, repetição, espaço) serão ressaltadas como prejudiciais à natureza, como representante da opressão, do lucro fácil, da desumanização. Também poderá ser recebida com entusiasmo e todos os seus aspectos serão exaltados exageradamente (Antonio, 2010, p. 6).

Em decorrência desse processo, a tecnologia passa de mera prospecção a ser instrumento essencial nas perspectivas pessoal e profissional do poeta como um mecanismo de garantia de inserção e manutenção no contexto das relações sociais. À vista disso, os poetas que podem ser considerados como experimentais utilizam o recurso como tema, signo e conseguem efetivar sua forma de aplicação poética, na qual a máquina serve como ponte, estabelecendo uma mediação intermediária realmente significativa. Seguem apropriando-se e fazendo melhor uso dos signos verbais e não verbais da tecnologia, elementos que, devido ao emprego contínuo,

tornam-se inerentes à cultura dos povos. Acerca dessa relação, Christopher Funkhouser, poeta e autor de vários livros sobre ciberpoesia, assim expõe:

The creative task of digital poetry often involves an artist observing and making connections between separate but poetically associable entities and the using technological apparatuses to communicate to an audience through compelling presentations (Funkhouser, 2012, p. 1).<sup>7</sup>

Segundo os estudos de Christopher Funkhouser, essa habilidade criativa requer as atividades de um artista observador que consegue estabelecer conexões, entre signos diferentes, porém poeticamente mescláveis, usando os aparatos tecnológicos. A negociação semiótica ocorre no instante em que se dá uma apropriação dos signos da tecnologia pelos signos da poesia, ou vice-versa, o que pode ser nomeado como mediação sógnica por meio de uma interface. Essa negociação semiótica é viabilizada, justamente, pela existência dessa interface sógnica, resultante do ponto de convergência entre os suportes da tecnologia, suas estruturas e todos os signos plurissignificativos da poesia – “ponto de contato entre um ser humano e uma máquina” (Radfahrer, 1995, p. 106).

Essa linguagem cambiante que a tecnologia oferece, capaz de reproduzir, com signos verbais e não verbais, atitudes humanas regulares e atitudes maquínicas como sons, ruídos, movimentos em *slow motion*<sup>8</sup> ou repetitivos, montagens e outras, é fonte produtiva de novos significados capazes de promover a inserção do poeta e dos demais seres no mundo globalizado contemporâneo. Especificamente em relação ao poeta, observa-se a proposta poética, buscando se assemelhar à proposta tecnológica, relacionando pontos de convergência, os quais são nomeados de intersecções sógnicas, oferecidos pela máquina (linguagem referencial e pragmática) com a poesia (linguagem evocadora, multidisciplinar e polissêmica), propondo novas significações por meio das mais variadas formas de uso que a tecnologia oferece.

O artista experimental se lança na possibilidade de agregar ao seu trabalho outras artes e, além da tecnologia, os meios de comunicação como jornais, revistas,

---

<sup>7</sup> A tarefa criativa da poesia digital, muitas vezes envolve um artista observando e fazendo conexões entre elementos separados, mas poeticamente associáveis e o uso do aparato tecnológico para se comunicar com um público através de apresentações convincentes (FUNKHOUSER, 2012, p. 1) – tradução da autora.

<sup>8</sup> Do inglês, significando “câmera lenta”.

cartazes, *folders*, embalagens, rótulos, entre outros como, por exemplo, o emprego do xérox, na poesia visual dos anos 1970, e o uso do *scanner* e do editor de imagens, em experimentações poéticas com o(s) computador(es), na *collage* cubista e na fotomontagem dadaísta. São casos em que os artistas utilizaram a própria máquina e seus recursos como poesia-objeto ou reverteram as suas linguagens introdutórias, favorecendo transformações das funções pragmáticas em funções poéticas. Tal situação ocorreu, conforme Pierre Cabanne (2002), na produção artística que Marcel Duchamp batizou como “*ready made*”, na década de 1910, quando este, no ensejo de romper com a artesanaria da produção artística, eleva à categoria de obra de arte artigos industriais fabricados com finalidade prática e não artística (roda de bicicleta, urinol de louça, pá, entre outros).

É, de fato, muito produtivo, quando o artista internaliza que todo saber científico é passível de evocar novas significações e que cada invento tecnológico viabiliza uma forma de relação semiótica diferenciada. Esse autor alcança um nível superior em prol do seu fazer poético, sendo observadas várias formas de intervenção do poeta com as mais diversas tecnologias (industrial, comunicacional, comercial, propagandística, computacional, entre outras) e com inúmeros tipos de máquinas – musculares, sensoriais, cerebrais (Santaella, 1997); simbólicas, semióticas, lógicas (Nöth, 2001).

As modernizações e inovações visam algumas finalidades como, por exemplo, a potencialização, a dinamização e miniaturização dos aparatos e componentes, tornando-os mais práticos, rápidos e eficientes. Assim, também, instrumentalizam o poeta, permitindo que este realize negociações semióticas com rapidez e fluidez artística, produzindo signos representativos dessa dinâmica ou, às vezes, mantendo “viva a tecnologia progressa” (Pignatari, 1995, p. 65). Em conformidade com esse posicionamento, Marshall McLuhan (1974, p. 72), responsável pelo estudo filosófico das transformações sociais provocadas pela revolução tecnológica do computador e das telecomunicações, defende que “os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais”. Nessa afirmação, percebe-se que os meios (mídias) não são simples suportes materiais que proporcionam a corporificação das linguagens e o conseqüente trânsito no processo comunicativo, ou seja, a tecnologia não é um mero veículo para a hibridização de linguagens. Os sistemas sígnicos e as linguagens que se

configuram, em consonância com as potencialidades e os limites de cada mídia, são os elementos essenciais, sem os quais não haveria significação.

Lúcia Santaella (2003), em sua obra, “Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura”, assegura que “o que mais nos impressiona não é tanto a novidade do fenômeno, mas o ritmo acelerado das mudanças tecnológicas e os consequentes impactos psíquicos, culturais, científicos e educacionais que elas provocam” (Santaella, 2003, p. 18). A autora refere-se a um sistema sobre o qual a pesquisadora levanta um questionamento: “o que está acontecendo à interface ser humano-máquina e o que isso está significando para as comunicações e a cultura do século XXI?” (Santaella, 2003, p. 26). Segundo ela, a solução para essa questão está na história das novas tecnologias, da filosofia, da comunicação, da semiótica e, sobretudo, da arte. O poeta Ezra Pound (1989) pontua que, “os artistas são as antenas da raça”. Nesse contexto, Lúcia Santaella aqui direciona seus estudos no sentido de que “em tempos de mutação, há que se ficar perto dos artistas” (Santaella, 2003, p. 27). Portanto,

Nesta entrada do terceiro ciclo, temos de prestar atenção no que os artistas estão fazendo. Pressinto que são eles que estão criando uma nova imagem do ser humano no vórtice de suas atuais transformações. São os artistas que têm nos colocado frente a frente com a face humana das tecnologias (*ibidem*).

Ou seja, novos espaços, novos tempos possibilitam “novos territórios da sensoridade e sensibilidade”, permitindo o surgimento de uma arte interativa, mais dinâmica, mais crítico-reflexiva, até porque,

Não se trata apenas de que o artista crie ambientes de interação, de colaboração, de incorporação e de imersão para o usuário-receptor, ambientes que levam de roldão, misturando em trocas sucessivas emissor e receptor, e ampliam sobremaneira, com a sua condição mesmo das artes participativas. Trata-se também de se dar conta da complexidade, da semio e tecnodiversidades crescentes que resultam da hibridização inextricável dos meios para se produzir arte que hoje comprimem ao máximo a capacidade de informação e processamento em um espaço mínimo, [...], em pontos densos de tempos e espaços que oscilam entre o visível e o invisível, o material e o imaterial, o presente e o ausente, a matéria e sua virtualidade, a carne e seus espectros (Santaella, 2003, p. 175).

Em comparação com o posicionamento de Lúcia Santaella, entende-se que a volatilidade do artista, que agrega os elementos da modernidade a seu favor, novas

técnicas e ferramentas, possibilita inúmeras formas de lidar com as artes. Um grande exemplo dessa relação próspera, estabelecida com a literatura, pode ser vista na obra do poeta Charles Baudelaire que, conforme Walter Benjamin (2000), preconiza a relação da poesia com os sons, ritmos e imagens, reconhecendo a lépida dinâmica da vida moderna. O poeta francês vê a multidão como a legião dos transeuntes que circulam num infinito vaivém pelas ruas das metrópoles contemporâneas e progressistas, tal como “é a multidão espiritual das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com os quais o poeta combate, nas ruas abandonadas, sua luta pela presa poética” (Benjamin, 2000, p. 46). E, nesse sentido, segundo Walter Benjamin, o poema contemporâneo está para Charles Baudelaire como um veículo de transformação do fútil, jocoso, artificial, pífio e feio, resultado do crescimento caótico dos grandes centros urbanos em um perfil poético, crítico/reflexivo, a partir de uma “estética do feio”.

Contudo, é outro ilustre poeta francês, Stéphane Mallarmé, quem ressalta o aspecto estético, lapidando as formas visuais da palavra, transformando o espaço branco do papel em significado e significante, conferindo-lhe uma nova sintaxe espacial. Mallarmé percebe as letras como elementos visuais, considerando-as como imagens passíveis de movimentação no poema. Na página dupla, o poema se move conduzido pelo arranjo das palavras, sinais gráficos, espaçamentos, fontes, diferentes dimensões e pelos brancos da folha. Destarte, Mallarmé complexificou o texto poético como um genitor de sentidos justapostos e não somente um veículo de sentidos, pois este se transmuta num complexo significativo sobre a função referencial da linguagem.

Acerca da função referencial e da possibilidade de ser a função poética da linguagem produzida pela projeção do ícone sobre o símbolo, dos signos não verbais sobre o código verbal, o poeta concretista Décio Pignatari (1981) acrescenta que, nessa linha de pensamento, o ícone ou figura, além de ser compreendida como agente semântico, morfogênico ou gramatical, também atua como operante visual. Especificamente questionando sobre a estética da poesia contemporânea herdeira dessa plasticidade sonora, visual e semântica da palavra, advindas da Poesia Experimental e da Poesia Concreta, pergunta-se: qual é a relação entre os elementos verbais e não verbais? A performance da animação em *flash* e o hipertexto no meio do poema, tornando-se um *link*, possibilitam que a palavra ganhe

movimento e a interface concede o manejo por parte do leitor. Tais manuseios do texto poético somente são passíveis de produção de significado, no ciberespaço, no qual a palavra é essencial, sendo o foco central da comunicação, estabelecendo uma ligação íntima com os elementos não verbais. A acuidade de uma obra que trabalha a visualidade, a sonoridade e a hipertextualidade, dificulta a própria percepção do poema. Esse é o efeito de desconstrução que a própria arte causa, de acordo com o pensamento do escritor e filósofo Umberto Eco (1981, p.2 224):

O fim da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma "percepção particular do objeto"; isto explica o uso poético dos arcaísmos, a dificuldade e obscuridade das criações artísticas que apresentam pela primeira vez, a um público não adestrado, as próprias violações rítmicas que a arte põe em ação no momento mesmo em que parece eleger suas regras áureas.

Para Umberto Eco, as técnicas que estão além das “regras áureas” da tradição centralizada na essência da palavra, trazem consigo essa sensação natural de estranhamento. Dessa forma, a “percepção particular do objeto” apenas se efetiva, nesses anos de textualidades digitais, por um olhar multifocal, acerca dos sistemas de representação sistematizados no tempo e no espaço. Decorre, desse ponto, um dos fenômenos da modernidade resultante da intensa interatividade e dependência estabelecidas entre ser humano e máquina: a visível humanização da máquina e a conseqüente maquinização do ser. Com efeito, certas inovações concebem modernas estruturas no modo de produção da poesia contemporânea, afetando, intrinsecamente, a literatura e seus mecanismos de estruturação, cujas características principais são a imprevisibilidade, a subjetividade e a liberdade de criação. São obras, cuja recepção acontece de forma natural, pois:

Os filhos do homem tecnológico respondem com um prazer espontâneo à poesia dos trens, navios, aviões, e à beleza dos produtos das máquinas. [...] A arte tecnológica abrange o mundo inteiro e toma a sua população como material próprio, não como sua forma (McLuhan, 1980, p. 219-220).

Pode-se constatar que os principais aspectos evidenciados na modernização dos meios de produção poética são:

- “a desterritorialização”, já que, em tempos atuais, os poemas transitam em vários outros espaços além do impresso;
- “a descentralização do eu”, uma vez que a composição poética perpassa outras instâncias e emprega vários recursos humanos e físicos. Além dessas premissas, apresenta a possibilidade de permitir a interação e coparticipação do receptor, leitor/visualizador;
- “a desrealização”, porque ao poeta moderno não cabe mais a mera repetição, a concepção de que a arte imita a vida;
- “a desumanização da arte”, pois, na atualidade, convém ao poeta descaracterizar a presença do humano na obra.

É considerável que os espaços contemporâneos de veiculação da poesia redimensionam as relações cognitivas e sociais do atual mundo globalizado, onde existe uma constante justaposição entre o real e o virtual. Esse esquema promove a experiência da desterritorialização, ou seja, “é a operação da linha de fuga”, segundo Gilles Deleuze (2006), visto que o território é o espaço subjetivo, aquele em que o indivíduo reconhece a si mesmo e ao outro. Nesse processo de fuga, tem-se a vivência de um novo universo paralelo que transcende o espaço físico. Para tanto, Félix Guattari (1986, p. 323) parte do pressuposto que:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.

Compreende-se, então, como território natural da poesia, o espaço físico onde ela se manifesta prioritariamente, ou seja, o campo estático do papel, de forma impressa, seja ele de jornais, folhetins, revistas ou livros. Nesse ensejo, a produção poética, ao migrar ou ser totalmente produzida com outros aparatos tecnológicos, e/ou em outros meios de veiculação, “desestrutura”, de certa forma, rompendo possíveis elos com seu território primário.

O sociólogo Octávio Ianni observa que “[...] o sujeito do conhecimento não permanece no mesmo lugar, deixando que seu olhar flutue por muitos lugares, próximos e remotos, presentes e pretéritos, reais e imaginários” (1996, p. 169). Destarte, absorvendo a noção de território como sendo um espaço estável de organização e equilíbrio, a ação de desterritorializar é passível de ser percebida como desordem, ruptura na linearidade e descompromisso. Sendo que, de fato, o autor em busca de novos saberes e novos fazeres, menos limitados ou menos acomodados, propõe percepções e sensações diferentes das convencionais, a fim de produzir conceitos outros, fora do território comum. Almejando uma definição mais assertiva sobre o sentido de desterritorialização, assim afirmam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2006, p. 136):

[...] construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. [...] precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte.

O trecho citado acima sinaliza que esse êxodo, iniciado há vários anos como um processo lento e gradual, apresentou aceleração intensa, mesmo que paulatinamente, com o prelúdio da informática e da internet. A instituição desses novos territórios, que se perfilam muito mais flexíveis, dinâmicos e descontínuos, ocorreu lentamente, no primeiro momento, porém, atualmente, remodelam-se com a mesma velocidade dos cometas.

Seguindo o conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre desterritorialização, compreendem-se as inferências projetadas na produção poética, em todo o seu contexto, quando esta se veicula por meio de outras mídias e tecnologias. Ainda partindo do pressuposto que, de fato, existem diferenças entre os territórios, ou meios de expressão artística entre o impresso (primitivo) e os tecnológicos, entende-se, por meio, o sítio que permeia e que possibilita a sua existência física, no qual a obra materializa a sua fruição. Sendo assim, é errôneo conceituar o meio como mero aparato transmissor da obra, pois essa simplificação pode resultar em uma ideia de obra previamente concebida, apenas transposta pelo autor para o meio. Tal formulação remete à concepção de poesia pensada como

obra pronta antes de ser, o que não condiz com a realidade da produção poética por estabelecer relações semióticas. Nestas, os recursos empregados e as negociações estabelecidas interferem diretamente na produção, na estética, bem como na percepção e recepção da obra.

Desse modo, o período digital segue desafiando a supremacia do humano, ao conferir às “máquinas” a tarefa de buscar por novos meios e fins. Em contrapartida, decorrente do progresso tecnológico e tecnocientífico, o ser humano é induzido a competir com máquinas ou programas de computador, assumindo, cada vez mais, sua crescente “desumanização”. Essa conjuntura propõe uma reflexão, acerca do humano como ser em confronto com a sua inevitável e passível transformação.

E, nesse cenário de constante transformação social, a ciência, a filosofia e as artes têm pensado na humanidade sob vários aspectos, transmutada de sua corporeidade à *cyborg*<sup>9</sup>, sendo que todas essas proposições resultam na perda de identidade. Essa é uma questão que atinge o seu ápice na contemporaneidade, por requerer que o humano vá em busca de uma essencialidade perdida ou que, de fato, nunca existiu. A arte das últimas décadas reflete essas questões em todas as representações, questionando as possíveis fronteiras entre animal-humano, natureza-cultura e humano-máquina que certificam as dialéticas da humanidade.

Em seu livro, *O homem pós-orgânico*, Paula Sibilia (2002) traça uma linha do tempo com as transformações do conceito de corpo no decorrer da história, desde a marcha para a industrialização e o intenso processo de invenção tecnológica, até a decifração do código genético. Nessa obra, a autora enfatiza a importância da teoria do dualismo de corpo e mente do filósofo René Descartes que se perpetua de formas diversas em consonância com os arranjos sociais de cada momento.

Conforme a visão de René Descartes, o corpo físico é considerado como acessório ou autômato que se converte em depósito de informações, permutação da mesma ideia. Tal teoria confirma a continuidade da visão do corpo como mero objeto e, agora, o homem-máquina se perfaz no homem-código, estendendo o debate sobre o que é humano. São discussões polêmicas que se reproduzem na atualidade, algumas que defendem a pós-humanidade e, outras, a sobrevivência do humano sem o corpo. Sobre esse tema, Paula Sibilia aqui comenta que,

---

<sup>9</sup> Do inglês, qualquer tipo de organismo animado que se mescla a um elemento inanimado, conformando um sistema.

A essência do homem era, portanto, pura substância imaterial. Essa idealização metafísica do ser humano parece ressurgir hoje em um cenário aparentemente inesperado: o das redes informáticas, em plena consonância com o novo paradigma tecnocientífico. Por isso, alguns observadores do fenômeno contemporâneo aludem a um certo neocartesianismo high-tech, no qual a velha oposição corpo-alma corresponderia ao par hardware/software (Sibilia, 2002, p. 93).

Diante dessa assertiva, percebe-se que, em um mundo no qual a máquina domina, o humano perde o seu exclusivismo, tornando-se transmutável, maleável e, em determinadas situações, apenas acessório. Produto da evolução tecnocientífica, encontra-se o humano cada vez mais prático, mecânico, maquínico e desumanizado; gradativamente mais consciente de sua função no sistema; peça de uma engrenagem constantemente fragmentada, compatível com a vida agitada, dinâmica e, nem sempre, eficiente, mas estabelecida na contemporaneidade.

Tempos em que as conexões que se estabelecem entre o homem e as máquinas, entre os espaços humanos e maquinizados, são capazes de produzir, na literatura e em outras artes, representações, verdadeiramente, visionárias e, por várias vezes, consideradas como grotescas. Nesse sentido, o grotesco na literatura, assim como nas artes plásticas, traz consigo os conceitos do que é considerado como estranho, feio e fútil, relacionando-se, também, com o sentido de dualidade humana e dualidade do mundo.

Na concepção de Wolfgang Kayser (2003, p.161-162), “as plasmações do grotesco constituem a contradição mais ruidosa e evidente a todo racionalismo e qualquer sistemática do pensar”. Enquanto, para Mikhail Bakhtin (2011, p. 21-22):

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança - o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.

Resultante dessa metamorfose, entre a antiga e a nova forma de poetizar, o que nasce é uma literatura que se distancia cada vez mais do humano e, por se distanciar, aproxima-se. Um paradoxo natural da atualidade midiática que promove a

aventura de estabelecer variadas negociações semióticas. Acerca dessa desumanização, estabelecida na arte, o filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1999, p. 52) comenta que:

Penso que a nova sensibilidade está dominada por um asco pelo humano na arte muito semelhante ao que sempre sentiu o homem seletor diante das figuras de cera. Em contrapartida, a macabra zombaria cérea entusiasmou sempre a plebe. E nos fazemos de passagem algumas perguntas impertinentes: o que significa esse asco pelo humano na arte? É por acaso asco pelo humano, pela realidade, pela vida, ou bem ao contrário: respeito à vida e uma repugnância ao vê-la confundida com a arte, com uma coisa tão subalterna como a arte? Mas o que significa chamar a arte de função subalterna, a divina arte, glória da civilização, penacho da cultura etc.?

Ainda segundo José Ortega y Gasset, esse “asco pelo humano”, na música, encontrou no compositor Claude Debussy seu elemento libertador. Enquanto Richard Wagner eleva o drama ao ápice da exaltação, Debussy prova que é possível fazer música serena sem exasperações e prantos. Este compositor desumaniza a música, iniciando uma nova era da arte musical. O mesmo aconteceu com a lírica, cabendo, então, libertar a poesia das amarras do humanismo. Aquela poesia que se apresentava estagnada e se arrastava no marasmo da falta de fluidez criativa.

Assim como a música está para Claude Debussy, a produção poética encontra em Stéphane Mallarmé um canal de libertação, devolvendo à poesia o seu caráter expansivo e aéreo. Talvez ele mesmo não tenha alcançado seu objetivo, “porém foi o capitão das novas explorações etéreas que ordenou a manobra decisiva: soltar o lastro” (Ortega y Gasset, 1999, p. 53). Contudo, da mesma forma como Claude Debussy transformou, substancialmente, o cenário musical, toda a poesia nova transpõe uma porta que foi aberta por Stéphane Mallarmé, uma vez que ele

foi o primeiro homem do século passado que quis ser um poeta. Como ele mesmo diz, “recusou os materiais naturais” e compôs pequenos objetos líricos, diferentes da fauna e da flora humanas. Essa poesia não necessita ser “sentida”, porque, como não há nela nada patético. Se se fala de uma mulher, é da “nenhuma mulher”, e se soa uma hora é “a hora ausente do quadrante” (Destaques do autor), (Ortega y Gasset, 1999, p. 55).

Como resultado, os artistas das gerações seguintes desenvolveram certo ranço por qualquer traço do humano na arte. A presença do eu personifica o poema

e o pessoal é o traço mais humano possível. Por esse aspecto, passa a ser o mais evitado pelo poeta contemporâneo. Sobre essa circunstância, diz-se que:

Não é tão evidente, como supõem os acadêmicos, que a obra de arte tenha de consistir, forçosamente, num núcleo humano que a musas penteiam e lustram. Isto é, por enquanto, reduzir a arte a mero cosmético. Já assinalei antes que a percepção da realidade vivida e a percepção da forma artística são, em princípio, incompatíveis por requererem uma acomodação diferente em nosso aparelho receptor. Uma arte que nos proponha essa dupla visão será uma arte vesga (Ortega y Gasset, 1999, p. 46).

A modernização dos meios altera também as formas de desumanização da arte que, hoje, se faz de maneira diversificada daquelas que Mallarmé experimentou. A justificativa dessa transformação se instaura no esquema que é a engrenagem que move o mundo atual, sendo, ao mesmo tempo, grande vantagem e perigo eminente da ciência para toda a humanidade que esta rege e representa: a mecanização.

Ao poeta moderno, talvez, seja interessante a tentativa de desumanizar a arte sem que a obra sofra os efeitos nocivos da mecanização, aproveitando dessa e de outras vertentes apenas o que for produtivo e positivo, pois “tudo o que queira ser espiritual e não mecânico terá que possuir esse caráter perspicaz, inteligente e motivado” (Ortega y Gasset, 1999, p. 51). Em síntese, o poeta entusiasmado e astuto traça e ajusta seu caminho estabelecendo um estilo. “Pois bem: estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar” (Ortega y Gasset, 1999, p. 47). Sobre o tema, o estudioso, ainda acrescenta que,

O vulgo crê que é coisa fácil fugir da realidade, quando é o mais difícil do mundo. É fácil dizer ou pintar uma coisa que careça completamente de sentido, que seja ininteligível ou nula: bastará enfileirar palavras sem nexos, ou traçar riscos ao acaso. Porém conseguir construir algo que não seja cópia do “natural” e que, não obstante, possua alguma substantividade, implica o dom mais sublime (Ortega y Gasset, 1999, p. 43).

A desrealização é mais evidente na pintura abstrata, mas aparece muito claramente na literatura atual. A poesia contemporânea se posiciona contra a realidade, à medida que se faz, conforme as palavras do crítico literário Anatol

Rosenfeld, “Uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos” (Rosenfeld, 1976, p. 76). Isto é, para que a desrealização se materialize, na produção poética moderna, é necessário deixar a aparência de lado, facilitando a expressão dos sentimentos e negando a obrigação da semelhança. Convém, portanto, que ao mesmo tempo em que se abandona a mimesis, liberte-se também de todo e qualquer padrão de beleza. Conceito reforçado por Anatol Rosenfeld que, após discutir o fenômeno da desrealização, afirma que ela faz parte da “expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a ‘visão’ do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento” (Rosenfeld, 1976, p. 79).

Dessa forma, compreende-se que a teoria da desrealização, instituída há décadas, muito prontamente, é aplicável à dinâmica da arte contemporânea; pois, em vários momentos, aparece vinculada a uma ruptura radical com a tradição e a realidade, assim como foi observado nas imagens do pintor belga, James Ensor, por Walter Benjamin (1989). O artista moderno, cada vez mais, se afasta da experiência da tradição e do costume. Assim,

O fenômeno da ‘desrealização’ que se observa na pintura e que, há mais de meio século vem suscitando reações pouco amáveis no grande público. O termo ‘desrealização’ se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível (Rosenfeld, 1976, p. 76).

Direcionando o foco para o universo da literatura brasileira, faz-se inevitável observar que a geração contemporânea, de poetas pós-concretos e pós-tropicalistas, apresenta como traços principais a variedade, a variação de suporte, a descentralização do eu, a desrealização e a desumanização, aprimorando estilos ou buscando inovações. E, por trilharem esse caminho, vários autores brasileiros permitem o sonho do virtual, do atemporal, do sem território fixo, do sem fronteiras e do sem identidade. Justifica-se, sob essa perspectiva, a escolha dos poemas de Arnaldo Antunes, como objetos de análise, visto que o poeta e suas obras apresentam as características mencionadas nos parágrafos anteriores.

Consoante com essa pesquisa, e por se encontrar, na atualidade, o homem inserido em um universo repleto de múltiplas possibilidades semióticas, quanto mais

o artista se dedicar e se destacar ante a plurívoca estética de intercódigos vigente, maior a possibilidade de atingir a qualidade artístico-poética em suas obras. Cientes dessa realidade, vários artistas brasileiros esmeram-se na composição de uma poesia mais dinâmica e moderna. Dentre os quais, um nome de grande destaque, por sua valorosa capacidade criativa e ousadia, é o paulista Augusto de Campos, o qual afirma, na introdução do seu *CD/arte* intitulado “Não”, produzido em 1997, que:

[...] a possibilidade de dar movimento e som à composição poética, em termos de animação digital, vem repotencializar as propostas da vanguarda dos anos 50. VERBIVOCOVISUAL era, desde o início, o projeto da poesia concreta, que agora explode para não sei onde, bomba de efeito retardado, no horizonte das novas tecnologias. Desde que, no início da década de 90, pude pôr a mão num computador pessoal, percebi que as práticas poéticas em que me envolvera, enfatizando a materialidade das palavras e suas inter-relações com os signos não-verbais, tinham tudo a ver com o computador (Campos, 1997).

O “Não” é um trabalho de Augusto de Campos apresentado em forma de *CD*, composto por uma coletânea de CLIP-POEMAS (definição do próprio autor), produzidos no intervalo de dois anos. O poeta elucida que a inspiração para suas primeiras experiências com animações surgiu da apreciação das potencialidades gráficas e sonoras de poesias já produzidas por mídias digitais e, posteriormente, pelas possibilidades disponibilizadas de operações realizadas pela própria máquina, seus múltiplos recursos e programas como o *Macromedia Director*<sup>10</sup> e o *Morph*<sup>11</sup>.

A poesia recente converte-se em um “texto verbi-voco-moto-visual ou verbo-audio-moto-visual” (Machado, 2000, p. 209), ao incluir a imagem visual para ser vista, lida, ouvida e, até mesmo, sentida. Sob os efeitos dessa modernidade, essa poesia contemporânea pode ser analisada de acordo com cinco ângulos, todos centrados em um elemento primordial em comum: a palavra. Palavra, elemento plurissignificativo e transgressor que é a característica peculiar da motivação predominante, nesse tipo de poesia e nas demais (poesia manuscrita, impressa,

<sup>10</sup> *Macromedia Director* (agora chamado *Adobe Director*) é um aplicativo de mídia criado pela Macromedia – agora parte da *Adobe Systems*. Ele permite que os usuários criem aplicativos baseados em uma metáfora cinematográfica, sendo o usuário o “diretor” do filme.

<sup>11</sup> A transição *Morph* é um recurso computacional que permite animar movimentos suaves de um slide para o outro. Você pode aplicar a transição *Morph* aos slides para criar a aparência de movimento em uma ampla variedade de coisas: texto, formas, imagens, gráficos *SmartArt* e *WordArt*.

visual, oral, performática, tridimensional, digital, entre outras), conforme as palavras de Jorge Luiz Antonio (2002, p. 36):

Poesia verbal que circula nas publicações impressas e eletrônicas; poesia visual que estabelece relações com a visualidade (artes visuais, design, infografia, pintura, etc.); poesia tridimensional, que é produzida nas performances e instalações, datada, momentânea, mas estimuladora de outras reações; poesia sonora que adentrou os meios eletrônico digitais, para permanecer como sonoridade e musicalidade, uma poética da voz; e poesia eletrônica que passou a usar a linguagem eletrônica como forma de comunicação poética.

Ao se permitir flexibilidade e abertura, para experimentar novas formas de composição poética, o artista assimila que antigas concepções podem ser alteradas por outras formas que depreendam a poesia a partir do “inacabado, do parcial, das dobras e retículas” (Capela, 2006, p. 197). Assumir tal postura perante a poesia brasileira recente, representa a anuência de que a literatura “não tem destino final, nem horário de chegada, muito menos condutor, e é puro devir, cujo caráter incontrolável e incontornável, solicita ser experimentado como motivo de prazer, de angústia, por certo, mas não de raiva e impotência” (*idem*). Como assegura o próprio Carlos Eduardo Schmidt Capela e, também, Heloísa Buarque de Hollanda, a sensação de marasmo ou de ausência de projetos de incentivo à produção poética brasileira não deve ser absorvida como sinal de fraqueza da literatura atual, mas como traço de uma produção desprovida de anseios ou da necessidade do absoluto. É relevante entender a arte como realização, não como uma atitude individualista do artista, mas como inacabada e em constante movimento.

Um dos artistas brasileiros que melhor representa essa perspectiva de movimento, transposição e constante inovação é Arnaldo Antunes, cujos poemas e textos se veiculam por diferentes suportes, sendo materializados nas formas mais variadas e inusitadas, permanecendo em contínua mobilidade. As obras desse autor não se limitam a um padrão, um estilo ou uma modinha passageira e, com efeito, representam com excelência toda essa problemática contemporânea, o caos moderno. Isso nos mostra que, de acordo com os dizeres da pesquisadora Adriane Rodrigues de Oliveira (2001, p. 187):

A poesia de Arnaldo Antunes pode ser descrita como um tipo de texto que flui por diferentes suportes (a página, o vídeo, o CD, o

corpo), pertencentes a diferentes manifestações artísticas, ou, como o próprio autor comentou, suas composições transitam num “interstício de linguagens”, fato que define seu trabalho poético muito mais como um processo dinâmico do que como um objeto propriamente dito.

Como poeta, Arnaldo Antunes esquadrinha todas as possibilidades do signo linguístico, visando explorar o máximo de captação e subversão das relações som/silêncio, palavra/imagem ou “tudo ao mesmo tempo agora”. Nessa dinâmica em que a velocidade da informação atinge um nível inacreditável, o artista, ao “penetrar surdamente no reino das palavras” (verso antológico de Carlos Drummond de Andrade), veicula a poesia em novos territórios, novas realidades, produzindo nova estética da recepção que requer uma nova maneira de olhar e sentir a obra.

As argumentações sustentadas, através de leituras críticas da poética de Arnaldo Antunes, têm como escopo contribuir para o estudo da poesia contemporânea, principalmente, por trazer como assunto central a análise de cinco poemas de autoria de Arnaldo Antunes, sob a ótica de algumas teorias, mas, principalmente, com foco nas concepções teóricas da desterritorialização produzida pela mudança de suporte. Para tanto, também se faz necessária a apreciação teórica de outros autores que sustentam a pesquisa arnaldiana no espaço-tempo de sua linguagem, considerando o objeto poético como matéria viva diante dos recursos multimidiáticos como Décio Pignatari, Augusto de Campos, E. E. Melo e Castro, Haroldo de Campos, Octávio Paz, Piérre Levy, Mikhail Bakhtin, entre outros, tão pertinentes quanto.

Os elementos e as circunstâncias apresentados, nesse momento, justificam a escolha das produções desse artista como objeto de pesquisa. Arnaldo Antunes mescla diversos tipos de linguagem para sua produção poética que vão desde as estruturas clássicas do verso até as ousadas produções influenciadas pelas novas tecnologias.

### 3. A VISUALIDADE NA POESIA CONTEMPORÂNEA

*Todas as coisas do mundo  
não cabem numa ideia.  
Mas tudo cabe numa palavra,  
nesta palavra tudo.*  
Arnaldo Antunes (1993. p.2)

No Brasil, ainda na década de 1950, os poetas concretistas foram visionários, ao antecipar e explorar as diversas possibilidades que as tecnologias ofereceriam à expressão poética, pois com suas abordagens inovadoras e experimentais abriram caminho para a interseção entre poesia e tecnologia. Estes, ao expandirem o espaço para o confronto de múltiplas linguagens em seus poemas, assinalaram a busca por uma expressão que transcendia os limites tradicionais da página impressa, antecipando a convergência de diferentes formas artísticas na poesia. Fato que ressalta a coragem desses poetas em explorar territórios desconhecidos, preparando o terreno para futuras experimentações no domínio da poesia digital.

A produção, das primeiras experiências poéticas que se valem das tecnologias na segunda metade do século XX, indica uma evolução na forma como os poetas abordam a criação artística, introduzindo novas dimensões à expressão poética. Nesse sentido, percebe-se que o movimento que vai além do caráter bidimensional da página impressa, reverbera o desejo de romper com as limitações convencionais da forma poética, sendo que a exploração de novos meios e dimensões permitem uma expansão do vocabulário poético.

Amplia-se, nesse contexto, a aproximação das experimentações com a linguagem poética das artes plásticas, destacando a influência de movimentos artísticos anteriores, como o Cubismo, na evolução da poesia. Essa interseção entre literatura e artes visuais enriquece sobremaneira a expressão poética; portanto, as estéticas informacionais desenvolvidas por Abraham Moles e pelo teórico da poesia concreta, Max Bense, influenciadas pela teoria da informação e pela cibernética, defendem a argumentação de que a arte já não deveria ser mais classificada em quesitos transcendentais de beleza ou materialidade, mas com base em informações estéticas mensuráveis matematicamente (Moles, 1990, p. 16).

O renomado artista brasileiro, Abraham Palatnik, nascido em Natal, Rio Grande do Norte, em 1928, e falecido em maio de 2020, é reconhecido por ser um pioneiro na arte cinética e na incorporação da tecnologia em suas obras. Esse artista desempenhou um papel significativo no desenvolvimento da arte eletrônica e interativa. No campo das artes plásticas, desde a década de 1940, ele trabalhava com a luz e as potencialidades do magnetismo, sendo, talvez, um dos primeiros artistas no mundo a se dedicar a estabelecer relações entre arte e máquina (Venturelli, 2004, p. 36). Arlindo Machado (2008, p. 49-57) aponta Abraham Palatnik e as suas primeiras experiências com a arte cinética, sobretudo nos anos 1950, como ponto de partida das poéticas tecnológicas no Brasil. Ao longo de sua carreira, Abraham Palatnik continuou a explorar novas formas de arte eletrônica, trabalhando com esculturas, instalações e, até mesmo, experimentando com computadores e algoritmos. Sua contribuição para a integração entre arte e tecnologia é amplamente reconhecida, e seu legado persiste como uma influência significativa na cena artística brasileira e internacional.

Contudo, somente nos anos de 1960 alguns artistas começaram a se dedicar mais às práticas, envolvendo a interação entre arte, ciência e tecnologia. Dessa década, destaca-se o artista Waldemar Cordeiro, considerado como um dos responsáveis por introduzir o computador na produção poética. Datam, também dessa época, os experimentos cuja ênfase foram a luz, o movimento e a cor denominados sob o rótulo de Arte Cinética ou Arte Cibernética. Na tentativa de “resolver problemas propostos pelo Construtivismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, a arte sistemática”, uma vez que “ainda não estavam cientes do modo pelo qual a tecnologia entraria em todas as esferas da vida cotidiana” (Popper, 1993, p. 201), surgem as principais obras e com elas as preocupações desses criadores com as mudanças no interior da esfera artística.

O movimento de videoarte nos Estados Unidos, nas décadas de 1960 e 1970, foi, de fato, de experimentação e inovação não apenas com o vídeo, mas também com várias outras tecnologias emergentes, incluindo computadores, holografia e outras formas de mídia. Os pioneiros desse movimento buscavam utilizar as tecnologias para desafiar e desestabilizar a hegemonia da mídia de massa, uma ideia que ecoava as propostas do poeta Bertolt Brecht em relação ao sistema radiofônico alemão (Machado, 1997, p. 144). Os artistas John Cage, William

Burroughs e Michael Shamberg, entre outros, foram os idealizadores do movimento, tendo como interesse principal explorar novas formas de expressão artística, utilizando tecnologias emergentes, refletindo uma abordagem disruptiva em relação às formas tradicionais de mídia, sendo que a utilização dessas tecnologias permitiu uma desconstrução das narrativas convencionais, além de uma abordagem mais participativa por parte do espectador.

Observa-se que, mesmo antes dos experimentos com o vídeo atingirem sua plena eficácia, a imagem eletrônica já estava se integrando a outras formas de expressão artística como cinema e fotografia. Assim, esse período foi marcado por uma convergência de diversas disciplinas artísticas, na qual as fronteiras entre diferentes mídias começaram a se dissipar, ao dar lugar a novas possibilidades criativas. Já se previa, nesse período que a interseção entre arte e tecnologia, especialmente no contexto da videoarte, contribuiria para a expansão do vocabulário artístico e influenciaria de maneira significativa o desenvolvimento subsequente da arte contemporânea. No entanto, antes mesmo que os experimentos com o vídeo pudessem demonstrar sua eficácia, a imagem eletrônica já começava a se integrar a outras linguagens como a do cinema e a da fotografia, sendo então todos os experimentos, nesse contexto, incorporados à noção de multimídia.

Em relação a produção poética, em termos gerais, pode-se dizer que segue os mesmos procedimentos experimentais utilizados no campo das artes plásticas, ou seja, o rádio, a televisão, o vídeo, a luz, a holografia, supercomputadores, computadores pessoais, a Internet e outros têm sido usados para explorar as relações entre poesia e os meios eletrônicos. Nesse intercurso, as primeiras produções, nesse campo, configuraram-se centradas na geração de textos, sem muita preocupação com o aspecto visual do poema.

Podem-se delinear, em traços gerais, alguns importantes passos na visualidade dentro do percurso poético experimental com as tecnologias eletrônicas. O poeta e professor Christopher Funkhouser (2007), por exemplo, em *Prehistoric Digital Poetry: an archaeology of forms, 1959-1995*, enumera vários trabalhos poéticos realizados a partir da utilização do computador, desde as origens dessas experimentações, e relata que as primeiras tentativas começaram na Alemanha (Imagem 4), em 1959, com Theo Lutz, cientista e membro do grupo de Stuttgart,

organizado ao redor de Max Bense, filósofo, escritor e teórico da Poesia Concreta que criou o primeiro exemplo do que se pode denominar de poesia digital:

**Imagem 4** - Fragmento do Poema *Stochastische* de Theo Lutz, 1959.

NICHT JEDER BLICK IST NAH. KEIN DORF IST SPÄT.  
 EIN SCHLOSS IST FREI UND JEDER BAUER IST FERN.  
 JEDER FREMDE IST FERN. EIN TAG IST SPÄT.  
 JEDES HAUS IST DUNKEL. EIN AUGE IST TIEF.  
 NICHT JEDES SCHLOSS IST ALT. JEDER TAG IST ALT.  
 NICHT JEDER GAST IST WÜTEND. EINE KIRCHE IST SCHMAL.  
 KEIN HAUS IST OFFEN UND NICHT JEDE KIRCHE IST STILL.  
 NICHT JEDES AUGE IST WÜTEND. KEIN BLICK IST NEU.  
 JEDER WEG IST NAH. NICHT JEDES SCHLOSS IST LEISE.  
 KEIN TISCH IST SCHMAL UND JEDER TURM IST NEU.  
 JEDER BAUER IST FREI. JEDER BAUER IST NAH.  
 KEIN WEG IST GUT ODER NICHT JEDER GRAF IST OFFEN.  
 NICHT JEDER TAG IST GROSS. JEDES HAUS IST STILL.  
 EIN WEG IST GUT. NICHT JEDER GRAF IST DUNKEL.  
 JEDER FREMDE IST FREI. JEDES DORF IST NEU.  
 JEDES SCHLOSS IST FREI. NICHT JEDER BAUER IST GROSS.  
 NICHT JEDER TURM IST GROSS ODER NICHT JEDER BLICK IST FREI.

**Fonte:** Enviado por Hannes Bajohr<sup>12</sup>

O texto estocástico ou de variação randômica (variações aleatórias que serão tratadas pela média), de Theo Lutz, foi produzido através de um programa de geração de texto em um computador Zuse Z22, utilizando ferramentas matemáticas e cálculo para trabalhar com a linguagem; isso significa que o texto foi gerado de maneira probabilística, usando elementos aleatórios para determinar a estrutura e a composição das palavras. A base de dados construída por Theo Lutz, a partir da sugestão de Max Bense, consistia em palavras retiradas do conto "O Castelo", de Franz Kafka. Ao alimentar o computador com essa base de dados, Theo Lutz explorou as possibilidades de manipulação e recombinação das palavras, resultando em uma obra que reflete a interação entre linguagem, computação e processo

<sup>12</sup> Disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Theo-Lutz-Stochastische-Texte-augenblick-4-no-1-1959-3-9\\_fig2\\_347927544](https://www.researchgate.net/figure/Theo-Lutz-Stochastische-Texte-augenblick-4-no-1-1959-3-9_fig2_347927544) Acesso em: 12 abr. 2023.

criativo. O programa de Theo Lutz gerou, randomicamente, uma sequência de números para conectar as palavras, usando constantes lógicas (gênero, conjunção, entre outros) para criar sintaxe (Funkhouser, 2007, p. 37). Um fragmento do resultado obtido pode ser observado abaixo:

Nem todo olhar é próximo. Nenhuma aldeia é tarde.  
 Um castelo é livre e todo fazendeiro é distante.  
 Todo estranho é distante. Um dia é tarde.  
 Toda casa é escura. Um olho é profundo.  
 Nem todo castelo é antigo. Todo dia é velho.  
 Nem todo hospede é furioso. Uma igreja é quieta.  
 Nem todo olhar é furioso. Nenhum olhar é novo.  
 (Funkhouser, 2007, p. 37)<sup>13</sup>

O trabalho de Theo Lutz é significativo não apenas por sua contribuição à arte computacional, mas também por antecipar abordagens contemporâneas de processos criativos automatizados e algorítmicos na arte digital e interativa. O excerto do poema, apresentado acima, de acordo com Funkhouser (2007, p. 38), representa apenas um pequeno exemplo do que foi produzido por um método capaz de gerar, teoricamente, cerca de quatro milhões de frases diferentes. Apesar desse ensaio ter apresentado as suas limitações, inaugurou uma tendência experimental que via a matemática, a ciência e a criatividade como campos cooperativos que poderiam estabelecer novas relações por meio de mecanismos computadorizados.

As experimentações visuais com as tecnologias, no campo da geração poética, continuaram evoluindo, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, no início dos anos 1960. Destas, resultaram alguns poemas produzidos nos Estados Unidos a partir de técnicas combinatórias que ficaram conhecidos como *Auto-Beatnik* (Funkhouser, 2007, p. 42-43). Essa designação, "*Beatnik*", estava associada a uma subcultura literária e artística, ligada à Geração *Beat*. Autores como Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William S. Burroughs foram figuras proeminentes desse movimento que desafiou as normas sociais e literárias da época. Em geral, os poetas da Geração *Beat* eram conhecidos por sua linguagem coloquial, exploração de temas existenciais, sociais, uma abordagem mais livre e espontânea na composição poética. Os poemas *Auto-Beatniks* eram compostos por orações

---

<sup>13</sup> Tradução da autora para o fragmento: "Not every look is near. No village is late. / A castle is free and every farmer is distant. / Every strange is distant. A day is late. / Every house is dark. An eye is deep. / Not every castle is old. Every day is old. / Not every guest is furious. A church is quiet. / Not every eye is furious. No look is new". (FUNKHOUSER, 2007, p. 37).

aleatórias sem muita conexão de sentido, porém, segundo críticas publicadas pela revista *Time Magazine*, esses poemas não se desviavam muito das fronteiras estabelecidas pela licença poética.

Nesse contexto, o programa *Auto-Beatnik* foi desenvolvido com capacidade simulatória de uma corrente de influência *Beatnik*<sup>14</sup>, apesar de não apresentar alto grau de sofisticação, sendo que, de um modo geral, esses poemas buscam simular um ambiente comum a de muitos poemas *Beat*<sup>15</sup> (Funkhouser, 2007, p. 43), como é mostrado no seguinte trecho do poema:

Todas as garotas choram como neves lentas.  
 Perto da concha, aquela garota não chora.  
 Tropeça, reclama, vai, esta garota pode navegar  
 Sobre a mesa.  
 Esta garota é silenciosa e suave.

(Funkhouser, 2007, p. 43)<sup>16</sup>

O grupo composto por artistas, poetas e cientistas, nesse momento, reunia-se em função de um objetivo comum que era o de simular o ato de criação por meio das linguagens de programação. Contudo, o obstáculo imposto pelo cálculo acabou por se tornar um verdadeiro empecilho à produção poética. Para tanto, esses experimentalistas iniciaram uma abertura em busca de recursos mais amplos com capacidade de fazer o acaso intervir em suas obras. Isso porque: “A manipulação do acaso parecia, de certa maneira, simular a liberdade na criação” (Venturelli, 2004, p. 62).

O final dos anos 1960 foi um período significativo na evolução da poesia digital gráfica. Nesse momento, os pesquisadores começaram a explorar novas formas de expressão poética que aproveitavam as capacidades emergentes da computação e da tecnologia gráfica. As obras dessa época, frequentemente, tinham uma abordagem mais geométrica, devido às limitações tecnológicas existentes, “tanto em relação à tecnologia de visualização nas saídas gráficas, monitor e impressora, quanto no desenvolvimento de algoritmos” (Venturelli, 2004, p. 62). Os desafios técnicos incluíam restrições nas capacidades de visualização gráfica em

<sup>14</sup> *Beatnik*: Possivelmente o primeiro gerador de poesia computacional. Poemas do gerador foram publicados na *Horizon Magazine* e possivelmente na *Time Magazine* em 1962.

<sup>15</sup> *Beat*: batida, compasso, ritmo.

<sup>16</sup> Tradução da autora para o texto: “All girls sob like slow snows. / Near a conch, that girl won’t weep. / Stumble, moan, go, this girl might sail / On the desk. / This girl is numb and soft”.

monitores e impressoras, bem como a falta de algoritmos avançados para criar imagens realistas. Isso levou os artistas e pesquisadores a concentrarem-se em formas geométricas e abstrações que fossem mais, facilmente, representáveis com as ferramentas disponíveis.

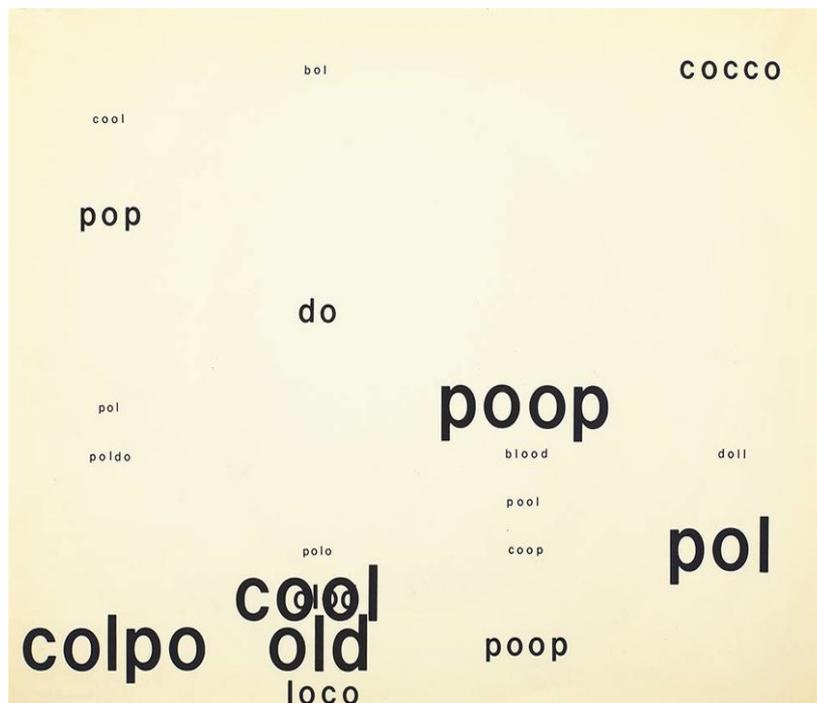
A poesia digital gráfica desse período, frequentemente, envolvia a combinação de elementos visuais e textuais de maneiras inovadoras. Os artistas exploraram a relação entre a forma visual e o conteúdo poético, aproveitando as possibilidades da computação para criar experiências estéticas únicas. Nesse contexto, é interessante notar que, à medida que a tecnologia avançava, os artistas expandiam suas explorações para incluir formas mais complexas e representações visuais mais detalhadas. No entanto, as obras geométricas, do final dos anos de 1960, desempenharam um papel crucial na fundação e no desenvolvimento da poesia digital gráfica. Essa fase inicial foi fundamental para o estabelecimento de novos caminhos na interseção entre arte, tecnologia e linguagem.

Data dessa época, mais especificamente em 1968, a Exposição *Cybernetic Serendipity*<sup>17</sup>, realizada na Inglaterra, promovendo a exposição de trabalhos direcionados aos processos de criação, principalmente desenvolvidos em descobertas fortuitas. Esse evento agrupou experimentos de pesquisadores de vários países, entre eles o italiano Nanni Balestrini com o poema digital *Tape Mark I*; os ingleses Margaret Masterman e Robin Mckinnon Wood com *Computerized Japanese Haiku* e o austríaco Marc Adrian com *Diagram Computer Text* (Imagem 5). Destaca-se, entre os trabalhos mencionados, um exemplo de poesia digital gráfica resultado de um programa desenvolvido por Marc Adrian:

---

<sup>17</sup> *Cybernetic Serendipity* foi uma exposição de arte cibernética com curadoria de Jasia Reichardt, exibida no *Institute of Contemporary Arts*, Londres, Inglaterra, de 2 de agosto a 20 de outubro de 1968, e depois percorreu os Estados Unidos.

**Imagem 5** - *Diagram Computer Text*, de Marc Adrian, 1968.



**Fonte:** Funkhouser, 2007, p. 96

O trabalho de Marc Adrian, especificamente o *Computer Text*, é reconhecido como um marco importante nos experimentos com poesia gerada por computador. Seu programa, conforme descrito por Christopher Funkhouser (2007), utilizava um conjunto de 1.100 símbolos que incluíam letras e grupos de palavras. O pesquisador organizou uma interface em um sistema de grade, e o programa montava palavras na tela do monitor, exibindo 20 delas por vez, em linhas e colunas alternadas de maneira aleatória. Essa obra foi um dos primeiros exemplos a explorar sintaxes não convencionais na poesia computacional, desafiando as estruturas linguísticas tradicionais e experimentando com novas formas de organização textual. A utilização de permutações e reordenamentos aleatórios de partes da linguagem, demonstra que o programa não seguia uma estrutura linear ou previsível, desafiando as expectativas do leitor em relação à organização textual.

Dessa forma, Marc Adrian explorou a capacidade do computador para centralizar e descentralizar a linguagem e o significado, desafiando o leitor a construir um entendimento do texto de forma participativa, e ativando o significado por meio da interação com o programa. Essas características fazem do trabalho de Marc Adrian uma contribuição importante para o campo da poesia gerada por

computador, mostrando como a tecnologia pode ser utilizada para redefinir a natureza da linguagem e da experiência poética. Esses experimentos contribuíram para abrir novos caminhos na exploração criativa das possibilidades oferecidas pela computação na arte literária, sendo que, a partir desse ponto, os programas gráficos para computadores pessoais se desenvolveram e surgiram ferramentas bem mais sofisticadas para a criação poética.

Conseqüentemente, nos anos 1970, acontece uma significativa exploração das possibilidades de animação oferecidas pelos computadores e, nessa direção, os pesquisadores começam a canalizar seus interesses para a inclusão de imagens fotográficas, pinturas e o tratamento de informações, resultando em animações bidimensionais. Dessa maneira, "Esse interesse provocou uma aproximação com o desenho animado e o cinema" (Venturelli, 2004, p. 62), visto que o computador possibilita novas maneiras de criar movimento e narrativa visual.

Em Portugal, o poeta Ernesto Manuel Galdes de Melo e Castro foi um pioneiro na realização de experimentos com videopoesia desde os anos de 1960. Seus trabalhos se conectam às raízes da poesia visual das décadas de 1950 e 1960, bem como ao cinema de animação. A videopoesia, explorada por E. M. de Melo e Castro<sup>18</sup>, envolve a utilização das potencialidades do vídeo, ilha de edição, gerador de caracteres e sintetizadores para proporcionar uma experiência de leitura única. Nos experimentos do poeta português, o vídeo se torna um meio para articular um "vocabulário plástico, de uma escrita visual dinâmica" (Kac, 2004, p. 331), pois não apenas traduzia poesia para o meio visual, mas também explorava ativamente as características específicas do vídeo como uma forma de expressão artística. A abordagem de Melo e Castro destaca a capacidade do vídeo de oferecer uma nova maneira de apreciar a poesia não apenas como palavras escritas, mas como elementos visuais dinâmicos em movimento. Sua exploração criativa dos recursos tecnológicos disponíveis, à época, contribuiu para o desenvolvimento da videopoesia como uma forma de arte distinta, a qual apresentava:

uma proposta de pesquisa múltipla. Por um lado, a exploração das possibilidades gramaticais e expressivas do meio vídeo. Simultaneamente, a investigação de novas condições para a criatividade que através da escrita e da leitura se manifestam. E ainda o verbo iconizado em ação espacio-temporal: a possibilidade

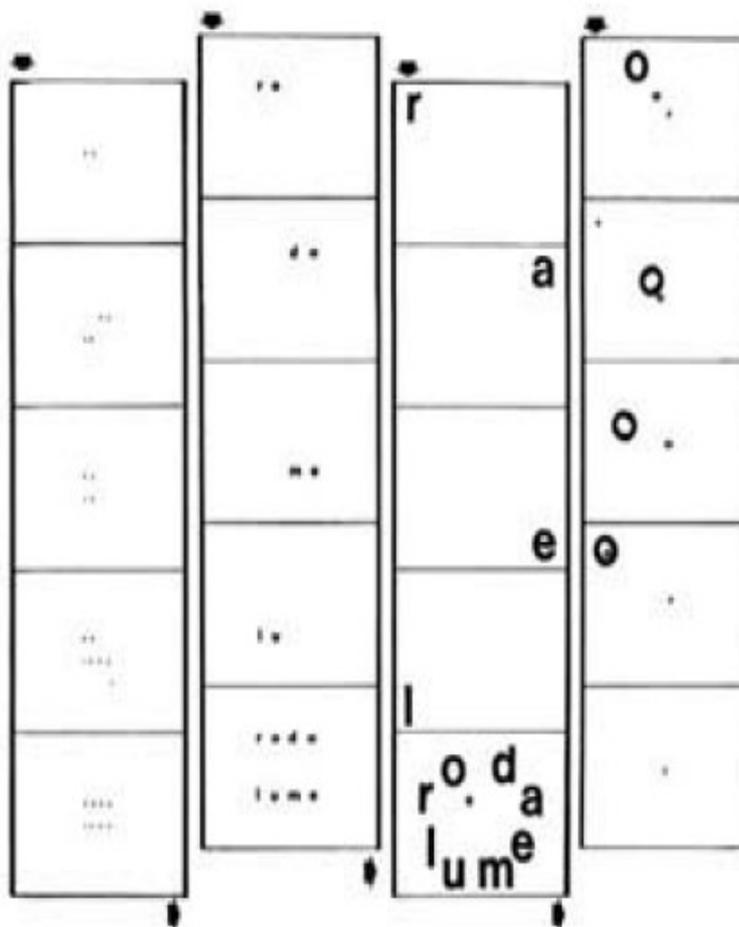
---

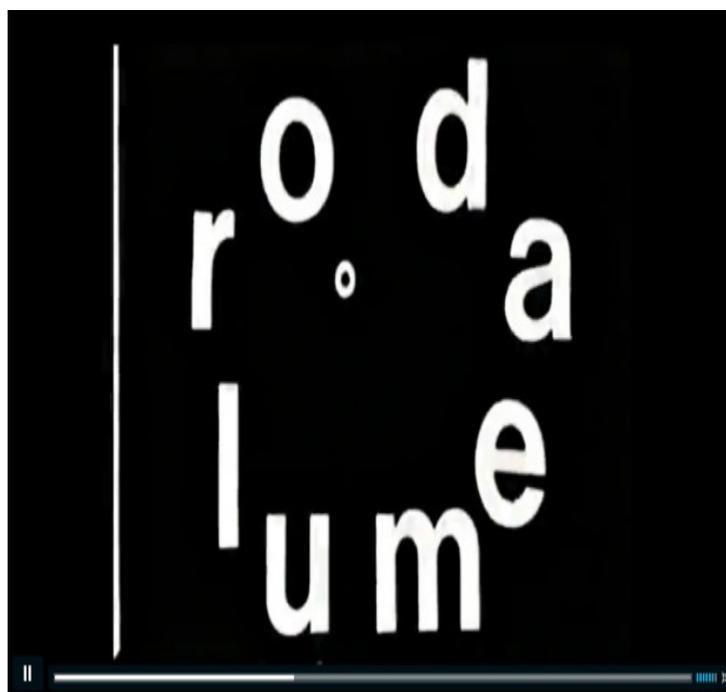
<sup>18</sup> O grupo de poetas experimentais portugueses PO.EX., iniciado nos anos 1960, abarcou cerca de uma dezena de poetas ao redor de E. M. de Melo e Castro.

de uma nova narrativa na qual a noção narrativa de “tempo visual” ganha especial significado. Tal noção refere-se ao tempo que uma imagem necessita para se transformar noutra, dando-nos informações instáveis e mutáveis acerca de si própria (Castro, 1993, p. 238).

O videopoema "Roda Lume", de E. M. de Melo e Castro (Imagem 6), desempenhou um papel significativo na história da videopoesia. Sendo o primeiro videopoema a ser transmitido em rede nacional de televisão, tendo uma duração de dois minutos e quarenta e três segundos e foi assistido por dois milhões e quinhentos mil telespectadores portugueses. Essa transmissão ocorreu em um programa de informação literária. No entanto, é importante notar que, após a transmissão, a emissora de televisão destruiu "Roda Lume". Essa prática de destruição de obras, muitas vezes motivada por diversas razões, incluindo restrições de espaço ou compreensão limitada sobre a importância cultural dessas criações, foi lamentavelmente comum em algumas épocas.

**Imagem 6** - *Storyboard para Roda Lume* de E. M. de Melo e Castro, 1969.





Fonte: Roda Lume Trabalho Criativo<sup>19</sup>

Avalia-se que o caminho, iniciado por E. M. de Melo e Castro na videopoesia, foi seguido por muitos outros poetas, incluindo o norte-americano Richard

<sup>19</sup> Disponível em: <https://elmcip.net/creative-work/roda-lume> Acesso em 12 abr. 2023.

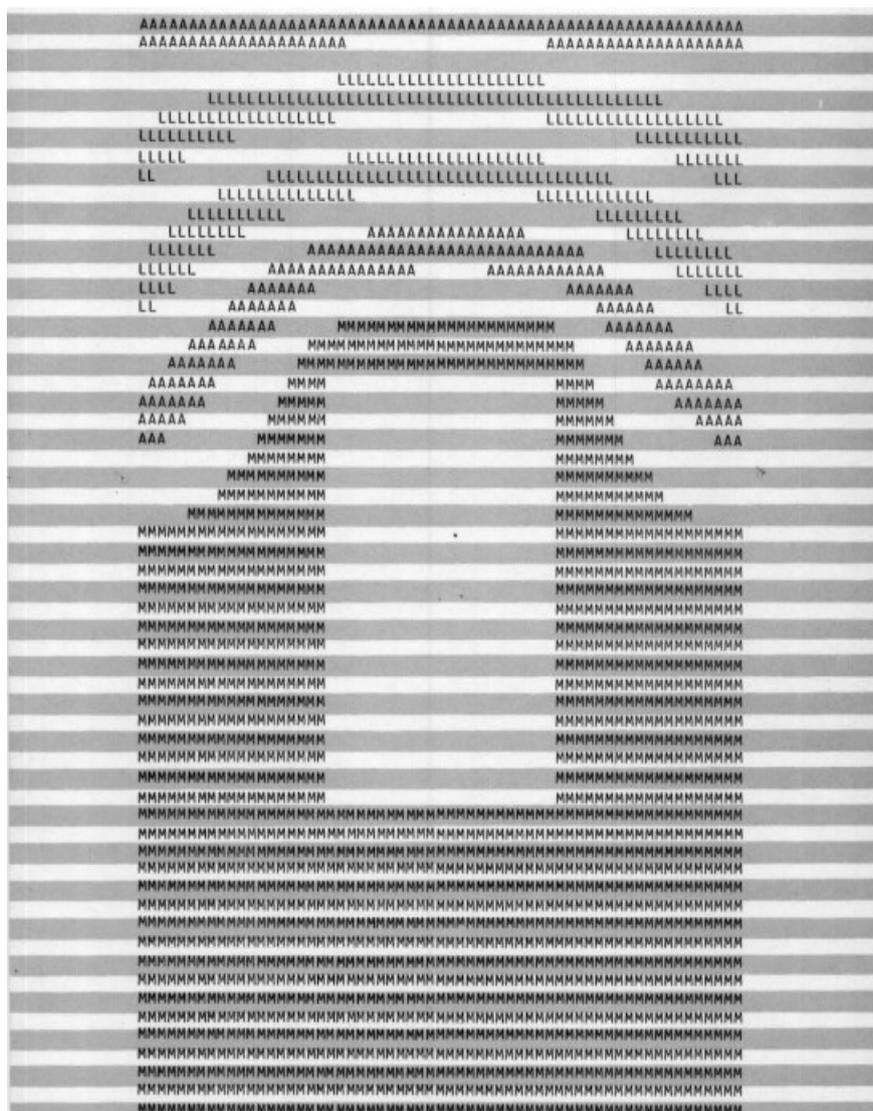
Kostelanetz. Os experimentos desses poetas, por envolverem o uso de texto em videoteipe, representam um avanço na produção da poesia digital. Essa utilização pioneira da tecnologia marcou o início de um período de obras visuais cinéticas, contribuindo para o desenvolvimento contínuo da videopoesia que persiste até os dias atuais.

No Brasil, o pesquisador e professor, Jorge Luiz Antonio faz um registro investigativo sobre o percurso histórico da poesia eletrônica, destacando as referências mais significativas. De acordo com as palavras desse pesquisador, essa história é “recente e está em construção, pois ainda há poucas tentativas de resgatar o início dessa poesia no Brasil” (Antonio, 2010, p. 18). Segundo esse estudo, foi com o poeta mineiro Erthos Albino de Souza (1932-2000) que a poesia computadorizada teve seu início, no Brasil, nos anos 1960, muito antes da presença maciça dos microcomputadores. O referido poeta também foi engenheiro da Petrobrás e realizava suas experiências nos supercomputadores da empresa, programando com cartões perfurados. Nos anos 1960, Erthos Albino de Souza iniciou sua pesquisa nos pontos de convergência entre a imaginação poética e os sistemas lógicos dos supercomputadores e mainframes. Eduardo Kac, artista contemporâneo, poeta e teórico da arte que ganhou destaque por suas obras inovadoras, explorando a interseção entre arte, ciência e tecnologia, no artigo “A Poesia da Nova Era” (2004, p. 316-329) menciona que a motivação inicial, de Erthos Albino de Souza, “foi usar o computador para levantar o vocabulário de autores como Gregório de Matos, Pedro Kilkerry e Carlos Drummond de Andrade” (KAC, 2004, p. 20).

O *Soneto Alphanumérico*, de Erthos Albino de Souza, publicado em 1974, na revista Código, representa uma experimentação com letras e dígitos, aplicando uma base permutatória dentro da antiga forma literária do soneto. Dessa forma, ao jogar com letras e dígitos, esse poeta estava explorando as possibilidades proporcionadas pela computação para reconfigurar elementos linguísticos de maneiras inovadoras. A abordagem permutatória destaca a influência da computação na reorganização estrutural da linguagem e na construção de vocabulário computacional, onde o computador é empregado para analisar e manipular palavras e termos, ao explorar novas possibilidades criativas.

Em continuidade à sua trajetória, Erthos Albino de Souza produziu uma obra, tendo como referência inicial o poema *Le Tombeau*<sup>20</sup>, (Imagem 7) de Mallarmé (1972), com “sintaxes elaboradas a partir de fórmulas matemáticas, manipulando famílias de curvas para produzir poemas com grande carga visual, estabelecendo as bases da poesia digital no Brasil” (Kac, 2004, p. 325).

Imagem 7 – *Le Tombeau*, de Mallarmé, 1972.



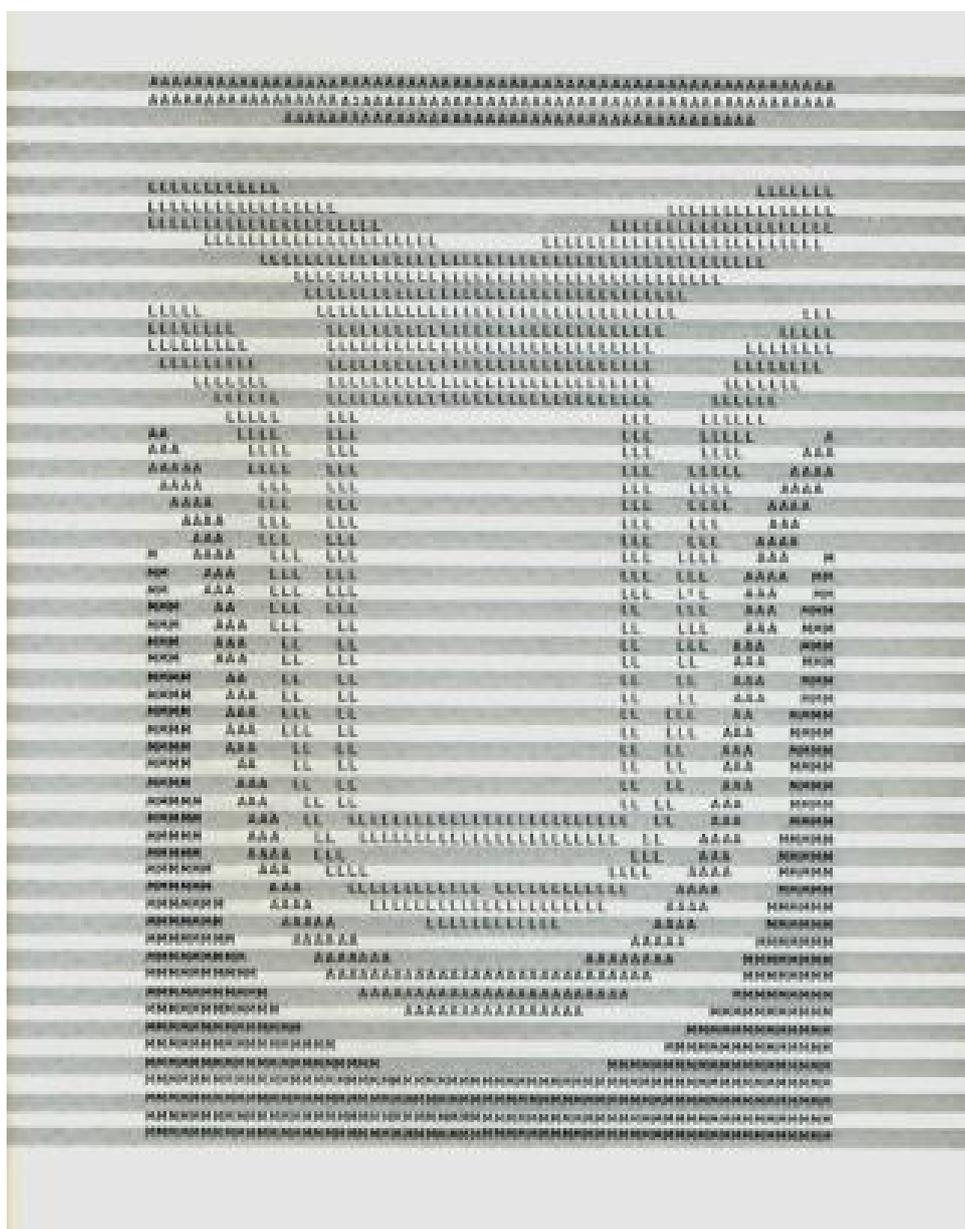
Fonte: Observatório da Literatura Digital Brasileira<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Ver também “Brazilian Digital Art and Poetry on the Web”, compilado por Jorge Luiz Antonio e disponível no endereço: [www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm](http://www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm)

<sup>21</sup> <https://www.observatorioldigital.ufscar.br/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/le-tombeau-de-mallarme/> Acesso em: 23 abr. 2023.

Para a elaboração do poema, o artista desenvolveu um programa de distribuição de temperaturas e o aplicou a um fluido aquecido que percorria o interior de uma tubulação. Esse programa permitia obter um desenho das diferentes temperaturas do fluido em várias seções da tubulação, sendo que cada fase de temperatura foi codificada para corresponder a uma das letras do nome de Mallarmé (Imagem 8). O resultado visual obtido foi o da imagem do túmulo de Mallarmé construído, a partir das letras que compõem o nome do poeta francês:

**Imagem 8 - *Le Tombeau de Mallarmé*, de Erthos Albino de Souza, 1972.**

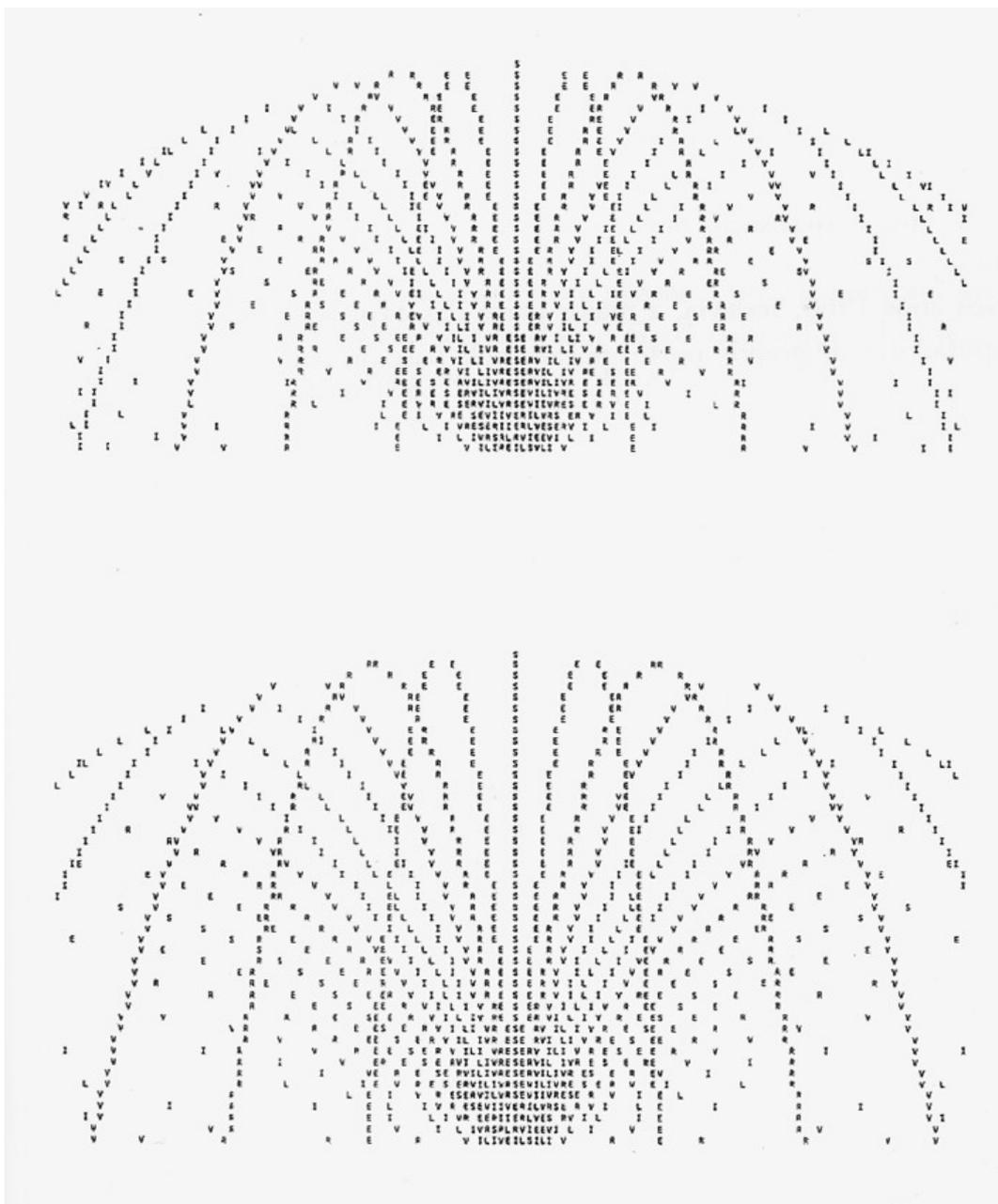


Fonte: Antonio, 2007, CD-ROM

O poema *Le Tombeau*, de Stéphane Mallarmé, desenvolvido por Erthos Albino de Souza, em 1972, é destacado por Eduardo Kac como uma obra seminal na poesia digital brasileira. Observando essa obra e outras do mesmo poeta, percebe-se que, apesar de os microcomputadores terem a capacidade de exibir poemas diretamente no monitor de vídeo, Erthos Albino de Souza optava por utilizar computadores de grande porte e exibir os resultados sequenciais dos poemas com a ajuda de impressoras matriciais ou plotters.

Dessa prática, pode-se aferir que os computadores de grande porte, muitas vezes, ofereciam maior capacidade de processamento e gráficos avançados, permitindo a criação de obras mais complexas e, visualmente, elaboradas. Além de o fato que a utilização de impressoras matriciais ou *plotters* permitia a criação de cópias tangíveis dos poemas, o que poderia ser considerado mais atraente ou prático em determinados contextos como exposições ou publicações. A preferência por computadores robustos poderia ser por oferecerem melhores recursos de programação e linguagens sofisticadas, permitindo ao artista explorar possibilidades complexas na criação de poesia digital. Especificamente, no caso do poema "Ninho de Metralhadoras" (1976), Erthos Albino de Souza (Imagem 9) desenvolveu o poema a partir de um programa na linguagem de programação *Fortran*. Para criar esse poema, o poeta elaborou um programa que calculava a parábola descrita por um projétil disparado por uma arma de fogo. O programa considerava uma série de arremessos disparados do mesmo ponto, mas em ângulos diferentes. As trajetórias resultantes eram representadas graficamente, mas com um toque poético único: os pontos dessas trajetórias foram substituídos por letras do palíndromo "LIVRESERVIL".

**Imagem 9 -** *Ninho de Metralhadoras* de Erthos Albino de Souza, 1976.



Fonte: Kac, 2004, p. 318.

O poema impressiona pela inusitada escolha de programação para criar formas visuais, optando por palíndromos como elementos estruturais, adicionando camadas de significado e complexidade à uma abordagem que combina tecnologia, matemática e poesia, ao utilizar computadores de grande porte e imprimir provas sequenciais dos poemas com a ajuda de impressoras matriciais ou *plotters*. Assim, materializa-se o notável *Ninho de Metralhadoras* que, de acordo com Risério (1998), após ter sido submetido ao tratamento balístico, explode no espaço gráfico várias

letras liberadas que se agrupam aos olhos do leitor, formando a palavra “livres”. “Mas informo que, lamentavelmente, os poemas de Erthos se acham reunidos numa obra que permanece escandalosamente inédita: *Musa Speculatrix*” (Risério, 1998, p. 103). Segundo Eduardo Kac (2004, p. 321), Erthos Albino de Souza “subvertia a função numérica objetiva das linguagens *fortran*<sup>22</sup> e *PL/1*<sup>23</sup> ao fazê-las processarem palavras de maneira subjetiva”. Dessa forma, observa-se que o poeta também almejava estabelecer tensões e ritmos composicionais em dados visuais estáticos, uma vez que, esses dados visuais em repouso, eram projetados para implicar movimento sobre o suporte fixo dos formulários contínuos.

Outro poeta de grande destaque, em relação à visualidade na poética, é o carioca Albertus Marques (1930-2005), notavelmente reconhecido por criar o primeiro poema elétrico, nos anos de 1960, no qual trabalhou com luz. Com o surgimento dos novos recursos computacionais, Marques trocou seus experimentos com a luz e passou a usar a linguagem *Basic* em um microcomputador IBM, para gerar poemas em que as palavras formavam uma multiplicidade de sentidos a partir de aparições aleatórias.

O seu poema *Chuva* (1987) é citado como um exemplo pioneiro de interação em tempo real (Imagem 10) na poesia brasileira, sendo projetado para movimentar na tela do computador em um rolamento circular horizontal ininterrupto. Esse trabalho permitia ao leitor receber uma mensagem contínua até o ponto que desejasse. Os comandos *start point* e *stop* determinavam o fluxo temporal desejado pelo leitor, ou seja, cada leitor poderia visualizar uma obra única, em um contínuo diferenciado pela carga poética combinatória dentro do intervalo determinado (Kac, 2004, p. 326).

---

<sup>22</sup> *FORTTRAN* – “Formula Translation”. Foi e ainda é muito importante. Na época em que foi criada, a linguagem era apenas numérica e para fins científicos e militar. Foi criada para otimizar a velocidade das máquinas (pequenas, lentas e pouco confiáveis).

<sup>23</sup> *PL/I* (alternativamente *PL/1*, lê-se pê-ele-um) significa Programming Language One e é uma linguagem de programação desenvolvida pela IBM em meados de 1960. A previsão da IBM era que a linguagem fosse utilizada em ciências, inteligência artificial e negócios.

**Imagem 10** - Poema *Chuva*, de Albertus Marques, 1987.

CHUVA  
CHUVA  
CHUVA  
DOMINGO CHUVA  
CHUVA DOMINGO  
CHUVA  
CHUVA  
CHUVA  
DOMINGO CHUVA  
CHUVA DOMINGO

**Fonte:** KAC, 2004, p. 327.

Albertus Marques denomina seu experimento de “poema contínuo computacional” (Kac, 2004, p. 326), sendo lembrado como um dos precursores da poesia digital no Brasil, contribuindo para a expansão das fronteiras da expressão poética por meio da interação e da experimentação com novas mídias.

A linguagem *Basic* permitiu ao poeta criar uma forma de comunicação poética integrada à linguagem de programação; contudo, somente na década de 1980, os poetas brasileiros conseguem produzir poemas realmente interativos. O surgimento de tecnologias eletrônicas, como o gerador de caracteres (criado para inserir textos sobre a imagem de vídeo) e o vídeo texto (uma mistura de telefone e microcomputador) possibilitaram esta revolução. A exposição “Brasil *HighTech*”, organizada por Eduardo Kac, em 1986, no Rio de Janeiro, forneceu exemplos desse salto.

A exposição “Brasil *HighTech*”, organizada por Eduardo Kac, em 1986, no Rio de Janeiro, foi um marco que exemplificou esse salto na poesia digital interativa no Brasil. A exposição proporcionou um espaço para os artistas apresentarem exemplos dessa nova forma de expressão, explorando as possibilidades oferecidas pela tecnologia emergente. Eduardo Kac, conhecido por suas próprias contribuições à poesia digital, desempenhou um papel importante ao reunir obras inovadoras que refletiam o potencial transformador das tecnologias eletrônicas na arte poética.

Seguindo a linha cronológica, registra-se que, no início dos anos 1990, é desenvolvido no LSI (Laboratório de Sistemas Integráveis), da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP), o projeto “Vídeo Poesia – Poesia Visual”, organizado por Ricardo Araújo, contando com a participação dos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Arnaldo Antunes e Júlio Plaza. Na sequência, em 1993, Arnaldo Antunes lança o videohome *NOME*, composto de livro e CD de mesmo título, sendo classificado como o primeiro lançamento no circuito comercial de uma produção poética multimidiática.

Conforme Denise Guimarães (2007), professora e pesquisadora, desse momento para frente, o *clipoema*<sup>24</sup> associado ao videoclipe, começou a ser empregado, efetivamente, com sutis modificações na grafia em artigos e entrevistas por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Walter Silveira e Julio Plaza, entre outros. Esse termo *clipoema* começou a ser usado no Brasil, provavelmente, no ano de 1994, durante a sexta edição de *Perhappiness*<sup>25</sup> que exibiu *clipoemas* baseados em textos de Paulo Leminski. O projeto *Perhappiness*, criado em agosto de 1989, pela Fundação Cultural de Curitiba para homenagear o poeta, escritor, músico e publicitário curitibano Paulo Leminski (1944 – 1989), é uma das mais abrangentes realizações do País na área literária e o primeiro festival brasileiro, inteiramente dedicado à poesia.

Desde então, até a atualidade, o computador e o vídeo conectados se configuram como os dispositivos mais atraentes para os poetas trabalharem a visualidade, criando poesias com animação. Nesse contexto, recentemente, o quesito animação tem sido desenvolvido, principalmente de duas maneiras. A primeira, e mais simples, configura-se pela utilização do computador como uma ferramenta para gerar textos em qualquer configuração visual, para que, posteriormente, essa obra possa ser animada. Nesse processo, a animação é criada quadro a quadro por meio do computador e, posteriormente, gravada em vídeo. O vídeo, portanto, representa o dispositivo final para a exibição da obra.

Essa forma de criação, quadro a quadro, permite uma atenção cuidadosa aos detalhes visuais e à capacidade de transmitir narrativas visuais complexas. Sendo que, a escolha de gravar a animação em vídeo como dispositivo final, sugere a

---

<sup>24</sup> O termo “clipoema” refere-se às produções atuais, nas quais se verifica a mescla de câmeras e recursos de computação, para criar textos poéticos a serem vinculados nos mais diferentes meios.

<sup>25</sup> “Perhappiness” não tem tradução. É um neologismo criado por Paulo Leminski, uma metáfora do fazer poético que sugere a dúvida emocional da felicidade: Perhaps + Happiness = “talvez felicidade”.

adaptação às mídias contemporâneas e a consideração do vídeo como uma forma de apresentação acessível e amplamente difundida. Além disso, essa abordagem oferece flexibilidade na exibição da obra, permitindo que seja compartilhada em diferentes contextos como exposições, plataformas online ou apresentações ao vivo. Essa foi a abordagem escolhida por Arnaldo Antunes para a produção do vídeo *NOME*.

A segunda abordagem que envolve a criação e a exibição do poema, diretamente por meio do próprio computador, destaca a capacidade de criar obras interativas. Nesse cenário, o poeta pode tirar proveito dos recursos disponíveis no computador para proporcionar uma experiência de interação única com o poema. De forma que essa abordagem implica no fato de que a obra poética seja concebida e experimentada no ambiente digital sem a possibilidade de se materializar, com a mesma essência em outro suporte de publicação, aproveitando as possibilidades interativas oferecidas por essa plataforma.

O avanço das tecnologias eletrônicas proporcionou a formulação de diversas terminologias com o propósito de nomear ou classificar os experimentos poéticos que as utilizam. Nesse ensejo, em seu livro “Poesia Digital, teoria, história, antologias” (2010), Jorge Luiz Antonio menciona e exemplifica várias denominações para essa prática, entre elas, poesia digital, poesia eletrônica, infopoesia, poesia interativa, poesia cinética, poesia intermídia, videopoesia, ciberposia e muitas outras, ressaltando, porém, que uma terminologia possa se sobrepor à outra em algumas situações.

Contudo, não se configura como intenção, desse trabalho, definir as várias práticas no contexto da poesia das tecnologias eletrônicas, por não se tratar de objeto de estudo da presente pesquisa. Porém, cabe acrescentar, nesse ensejo, o pensamento de Eduardo Kac, explicando sobre as características do trabalho relacionado à poesia das novas mídias:

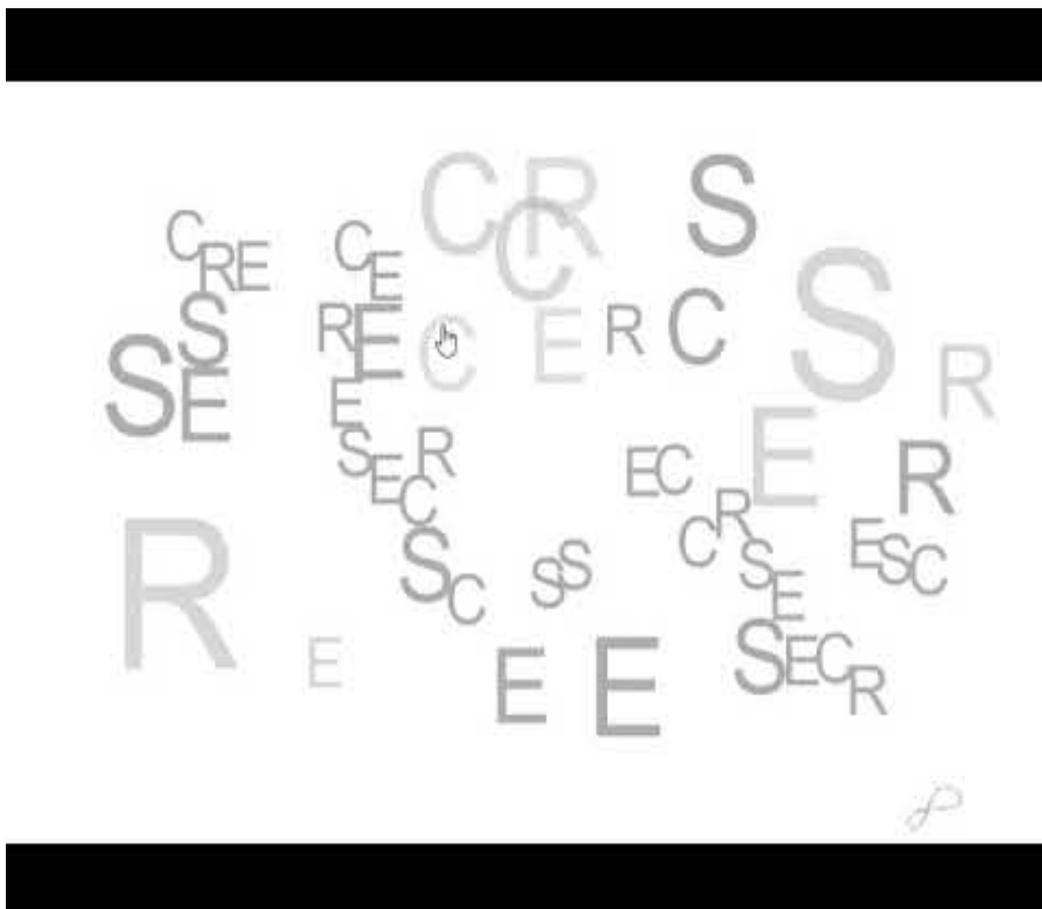
O trabalho leva a linguagem além das restrições da página impressa e explora uma nova sintaxe feita de animação linear e não linear, vínculos de hipertexto, interatividade, geração de texto em tempo real, descontinuidades espaciotemporal, auto-similaridade, espaços sintéticos, relações diagramáticas, tempo visual, múltiplas similaridades, e muitos outros processos inovadoras (KAC, 1996, p. 99).

A visualidade na poesia contemporânea reflete uma resposta à evolução dos suportes de mídia e à incorporação das tecnologias digitais. Assim, os poemas passam a ser criados para circular nas diversas mídias tendo *CDs*, *DVDs* ou as redes de computadores como suporte. Essa forma de poesia não está mais restrita ao papel, mas se manifesta em movimento diante dos olhos do leitor, sendo que a linguagem, nesse contexto, é conduzida para dimensões da experiência verbal, até então, desconhecidas, proporcionando uma interação única entre o texto e o leitor.

Dessa forma, destaca-se como a linguagem, ao ser veiculada por meio de novas mídias e suportes digitais, assume uma dinâmica própria, criando uma experiência poética que vai além das formas tradicionais. Essa evolução não apenas expande a natureza da linguagem, mas também redefine a maneira como a poesia é experimentada. Jorge Luiz Antonio (2010), ao considerar o contexto digital, propõe que a palavra transcende sua função puramente verbal, transformando-se em texto poético. Nesse ambiente digital, a palavra ganha novas possibilidades expressivas, explorando não apenas seu significado linguístico, mas também suas dimensões visuais e interativas. Considera-se, nesse sentido, que a visualidade na poesia contemporânea, impulsionada pela revolução digital, abre caminho para uma gama diversificada de expressões poéticas.

Arnaldo Antunes é reconhecido por sua incursão na poesia visual em que a disposição gráfica das palavras e o uso de elementos visuais desempenham um papel crucial (Imagem 11). Ele cria obras nas quais a forma e a disposição das palavras no espaço da página têm significado, expandindo as fronteiras da poesia além do aspecto puramente verbal. Sua obra *NOME* é um exemplo notável de sua abordagem visual na poesia. Essa série utiliza animações geradas por computador, onde a visualidade das palavras ganha vida por meio de movimentos e interações visuais, produzindo uma experiência poética única.

Imagem 11 – Poema Cresce, Arnaldo Antunes, 2003.



Fonte: Observatório da Literatura Digital Brasileira<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.observatorioidigital.ufscar.br/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/cresce/> Acesso em 23 abr. 2023.

#### 4. A PRODUÇÃO POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES E A DIVERSIFICAÇÃO DE SUPORTE

*Para que estragar a simples existência das coisas com nomes  
arbitrários?  
Um gato não sabe que se chama gato  
E Deus não sabe que se chama Deus  
("Eu sou quem sou" - diz Ele no livro do Gênesis)  
Eu sonho  
É com uma linguagem composta unicamente de adjetivos  
Como deve ser a linguagem das plantas e dos animais!  
Só de adjetivos, sem explicação alguma,  
Mas com muito mais poesia...*

(Mário Quintana)

Assim como foi apresentado nos capítulos anteriores, para o poeta Arnaldo Antunes, o desafio constitui em poetizar o falar da alma sem se prender a rimas e nem prejudicar o ritmo. Para ele, importa produzir obras, nas quais as palavras não são simples coadjuvantes no procedimento comunicativo, mas são os instrumentos pelos quais ele as processa, transformando-as em aliadas de seus poemas. É se direcionando por esse caminho que Arnaldo Antunes se aventura, reformulando e adaptando um mesmo texto, ao veicular a mesma obra em suportes diversos.

Observa-se que, até há algum tempo, o comum era que cada forma de arte se efetivasse a partir de seu suporte específico e único com um intuito receptivo também bem definido como, por exemplo, a poesia no papel para ser lida ou a pintura em tela para ser vista. Contudo, em decorrência da evolução natural dos meios, nesse intercurso de tempo, várias obras resultaram da combinação de duas ou mais linguagens, enquanto produções vultuosas, decorrentes do trabalho de artistas que se arriscaram a inovar.

Assim também aconteceu com o desenvolvimento tecnológico que, aos poucos, foi seduzindo o artista, apresentando-lhe recursos dinâmicos e passíveis de serem aplicados como aliados na produção artística. Como resultado, novas vertentes vão surgindo, trazendo consigo um leque de possibilidades que flexibilizam a geração de obras desprovidas da necessidade recorrente de padrões ou de classificações, do pertencer a este ou aquele estilo. Com distinção, grande parte das produções de Arnaldo Antunes são oriundas desse período em que a prática do

diálogo entre linguagens é cada vez mais intensificada e, na medida em que se ampliam as possibilidades de simultaneidade, menos pertinentes se configuram as tendências à especialização. Dessa forma, a poesia contemporânea, frequentemente, transcende os limites tradicionais do livro e se aventura em novos suportes, explorando as possibilidades oferecidas pelas tecnologias digitais. Esse movimento em direção à poesia digital representa uma mudança significativa na forma como a poesia é concebida, apresentada e experienciada. Algumas considerações sobre a poesia, e sua transição para meios digitais, incluem questões significativas como as abordadas a seguir.

Primeiro, a digitalização da poesia também oferece oportunidades para preservar e tornar mais acessíveis obras poéticas. Arquivos digitais, bibliotecas online e plataformas de publicação digital facilitam a disseminação e preservação da poesia contemporânea. Ao mesmo tempo, a transição para o meio digital levanta questões sobre a preservação das obras, a longo prazo, bem como questões de autenticidade e direitos autorais, e a inclusão daqueles que podem não ter acesso a tecnologias digitais.

Segundo, o meio digital possibilita que a poesia, em algumas de suas formas de expressão, envolva elementos interativos e multimodais. Além do texto escrito, essa pode incorporar imagens, áudio, vídeo e, até mesmo, interatividade por parte do leitor em uma abordagem que amplia a experiência poética, envolvendo os sentidos de maneiras mais ricas e diversas que o meio impresso. Outro quesito se refere à estrutura linear do livro de papel que é desafiada pela poesia digital por, frequentemente, adotar uma abordagem hipertextual e não linear. *Links*, ramificações e escolhas do leitor podem afetar a narrativa ou a experiência poética, proporcionando uma participação ativa e personalizada. Também a poesia digital, muitas vezes, encontra espaço em plataformas online e redes sociais, permitindo maior disseminação e participação do público. Ademais, a colaboração entre poetas e artistas de diferentes disciplinas é facilitada, gerando projetos interdisciplinares e experiências poéticas mais amplas.

Terceiro, tecnologias, como realidade a virtual (RV)<sup>27</sup> e realidade aumentada (RA)<sup>28</sup>, também podem oferecer novas possibilidades para a poesia digital. Elas

---

<sup>27</sup> Realidade Virtual permite a imersão do usuário da internet no mundo digital.

<sup>28</sup> Realidade Aumentada mistura o virtual com o real, fazendo com que o usuário, por meio de dispositivos eletrônicos, perceba objetos virtuais no contexto real.

podem criar ambientes imersivos que permitem aos leitores explorarem a poesia de maneiras completamente novas, ampliando a fronteira entre o virtual e o físico. Em resumo, a poesia digital representa uma expansão criativa e tecnológica do gênero poético, desafiando as tradições e explorando novos horizontes de expressão artística. Essa transição reflete a dinâmica da natureza da arte em resposta às mudanças tecnológicas e sociais.

Ao fazer uso de uma ferramenta versátil como o computador, o artista se depara com uma infinidade de possibilidades criativas que o transportam para um plano de atuação, cuja principal vertente é a liberdade de movimentos. Em se tratando, especificamente, da poesia, a palavra digital, desvinculada de qualquer sistema que limite seus movimentos, fica à mercê de toda variabilidade de seu operador. Assim, como afirma Antônio Risério, “é com o computador que o poeta pode realmente fazer com que sua escrita dê saltos nijinskianos e passinhos chaplianos” (Risério, 1998, p. 128).

Na atualidade, o ambiente digital, por sua característica de variação de suporte, torna-se capaz de promover espaços cada vez mais compatíveis à produção de uma poesia intersemiótica e de espírito libertário. E esse espírito volátil do verbo digital viabiliza a comunicação com outros campos de produção de sentido. É nessa perspectiva de liberdade de movimentos que se propagam as obras de Arnaldo Antunes, pois, com ele, as inúmeras probabilidades de combinação dos signos digitais (verbais ou não) movem-se, dinamicamente, no processo de produção de sentido. Ele é, sem dúvida, de sua geração, o artista da palavra que mais usufrui dessa crise da especialização para possibilitar a neocaligrafia<sup>29</sup> errante, que é o verbo em seu universo digital.

Portanto, evidencia-se que as prováveis características mais eminentes do fazer poético de Arnaldo Antunes sejam:

- Experimentação Linguística: Arnaldo Antunes é conhecido por sua experimentação com a linguagem, brincando com palavras, sons e significados. Na poesia digital, essa experimentação se traduz em jogos de palavras interativos, neologismos e uso criativo da tecnologia;

---

<sup>29</sup> Neologismo para explicar a grafia das palavras por meio de diversos materiais e algumas mídias.

- Interatividade: A poesia digital por sua dinâmica envolve uma dimensão interativa, permitindo que o leitor participe, ativamente, da experiência poética. Isso pode incluir *links*, hipertexto, vídeos interativos ou elementos que respondam às ações do leitor;
- Multimodalidade: A convergência de diferentes formas de mídia é uma característica marcante da poesia digital. Isso pode envolver a combinação de texto, imagem, som e interatividade para criar uma experiência poética rica e envolvente;
- Engajamento com a Tecnologia: Arnaldo Antunes, como artista contemporâneo, explora as possibilidades oferecidas pela tecnologia em sua poesia digital. Isso pode incluir o uso de redes sociais, aplicativos interativos, realidade aumentada, entre outros.

Arnaldo Antunes promove trabalhos quase que de reescritura e, segundo suas próprias declarações, seu trabalho passa por um processo de remodelação, "é mais de refazer do que fazer". Essa é uma característica, facilmente, observada em *Nome* ao se considerar que das 30 canções (23 no *CD*) constam 11 poemas publicados, anteriormente, em outras obras, apenas no formato físico livresco: "Luz", "Água" (apenas no livro/vídeo), e "Armazém" (trecho final) do livro *Psia*; "Nome Não", "ABC", "Carnaval", "Não tem que" (apenas no livro/vídeo), "Dentro", "Imagem", "Sol Ouço" (apenas no livro/vídeo) do livro *Tudos*; e "O Campo", "A Cultura", "Se (Não Se)" do livro *As Coisas*.

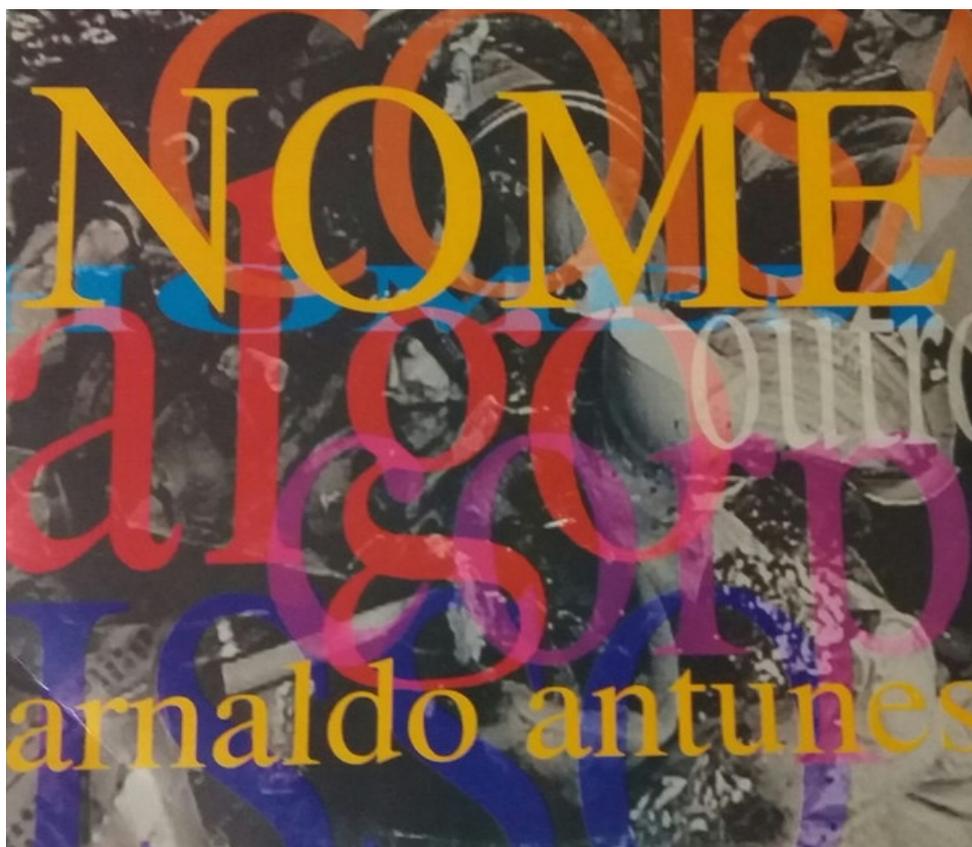
O poeta, Arnaldo Antunes, lançou *Nome*, originalmente, em 1993, como um projeto composto por uma fita de vídeo cassete, um *CD* e um livro. Posteriormente, a fita de vídeo foi substituída por *DVD* composto por trinta faixas. O livro físico, que o acompanha, atua como um roteiro para os vídeopoemas com elementos visuais coloridos, além das correspondentes fichas técnicas. Arnaldo Antunes, Zaba Moreau, Celia Catunda e Kiko Mistorigo são autores da capa e do projeto gráfico. Ao ser entrevistado por Ricardo Araújo, o poeta comentou sobre o projeto *Nome*.

No vídeo *Nome* a gente explora isso de várias maneiras. Em alguns vídeos, você lê uma coisa e escuta outra. Quer dizer, cada forma de trabalhar esses dois planos cria efeitos diferentes e muitas vezes pode criar "desconcentrações". Na verdade, você pode "desconcentrar" a pessoa a pessoa de um plano em função de outro, e essa "desconcentração" acaba criando um outro plano de concentração, que é muito interessante porque atrita realmente essas duas áreas. Isso foi o que mais me interessou basicamente: a questão do movimento na palavra escrita e a questão da simultaneidade de duas ocorrências do verbal: a palavra ouvida ou

cantada recebida pelo som, e a palavra escrita percebida pelo olhar (Antunes *apud* Araújo, 1999, p. 106).

*Nome* foi produzido para ser visto, à princípio, por meio dos videocassetes (recurso muito utilizado em 1993, ano de lançamento do projeto original) e, posteriormente, nas telas de computadores e celulares (Imagem 12). Levando-se em consideração toda essa evolução tecnológica e as novas possibilidades de veiculação de poemas, pode-se traçar um paralelo com os pensamentos de Roger Chartier, em seu livro *Os desafios da escrita*. Primeiramente, faz-se necessário compreender que a tela da TV, do computador ou do celular não é uma folha de papel plana e inerte, mas sim um espaço de três dimensões, profundo e dinâmico de onde as palavras parecem aflorar, do fundo da tela para a superfície. Sendo assim, o que se percebe é que, no espaço digital, é o próprio texto que se dobra e não o seu suporte (Chartier, 2002, p. 31).

**Imagem 12** – Capa do CD/DVD *Nome*, 1993.



**Fonte:** Comunidade Discogs<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.discogs.com/release/2329927-Arnaldo-Antunes-Nome>  
Acesso em: 23 abr. 2023.

Ao refletir sobre a evolução dos tempos e a atualidade, em que o *DVD* traz várias outras funcionalidades inexistentes nos cassetes, e que os vídeos também podem ser assistidos na tela do computador ou do celular, via internet, bem como na página do autor ou de outros diversos aplicativos (como exemplo, há *links* sugeridos no Apêndice), pode-se imaginar uma cena ilustrativa. Esta seria projetada acerca de um possível primeiro contato do leitor com a obra *Nome*, que se inicie por ligar a televisão, conectar-lhe o aparelho de *DVD*, acomodar-se no sofá da sala ou em uma poltrona no quarto e apertar os botões do controle remoto, por exemplo. Ou, em uma outra eventualidade, ligar o computador, selecionar um aplicativo de vídeos, pesquisar pelo videopoema “Nome”, de Arnaldo Antunes e, com poucos cliques no *mouse*, poder assistir.

A reflexão sobre as situações ilustrativas acima provoca um questionamento acerca das diferenças existentes entre a leitura do texto no papel e a leitura do vídeo. A conclusão é que, naturalmente, toda a dinâmica da leitura se executa de forma diferente. Com o livro, há a escolha do local, da posição do corpo; da iluminação do ambiente; o folhear das páginas; o decifrar dos códigos linguísticos da esquerda para a direita, de cima para baixo; o empenho para a compreensão de sentido, a partir das palavras escritas, enquanto, através da tela da televisão, do computador ou do celular, entram em atividade os cliques no controle-remoto, no *mouse* ou nas teclas do celular ou, ainda, o *touchscreen*; o olhar compenetrado para a tela; a iluminação, as diversas cores e animações quando há a efetiva participação na construção de sentido.

Enquanto o espaço do papel impresso é estático, os videopoemas possuem mobilidade. Podem ser falados, cantados, musicados, com efeitos gráficos, movimentação de palavras e imagens. Os próprios videopoemas são dobráveis e não seu suporte, isto é, enquanto para a leitura no livro é necessário passar/virar as páginas, no vídeo, as imagens ou as palavras do texto vão passando em sequência como *slides* que são movidos por algum programa operacional. Os vídeos podem ser pausados com um simples toque, no botão de pausar, no *mouse* ou na tela e retomados da mesma forma prática, enquanto para o livro impresso há necessidade de, no mínimo, um marcador de página ou decorar seu número para uma posterior retomada. O suporte é pausado ou desligado, e não fechado como o livro, pois “a

apresentação eletrônica do escrito modifica radicalmente a noção de contexto e, ainda, o próprio processo da construção do sentido” (Chartier, 2002, p. 31).

Ao analisar os cinco poemas selecionados, percebe-se que as obras de Arnaldo Antunes podem ser um meio de comprovar que o cruzamento intersemiótico viabiliza a expansão das formas de recepção por parte do leitor, visto que ele tem várias opções de escolha, podendo trilhar caminhos diversificados a partir de seu contato com o poema. Verifica-se, por conseguinte, a importância da realização de uma leitura integral, para se alcançar a compreensão total, pois as produções mais recentes abrem um novo leque de percepções. Isto posto, entende-se que, para uma leitura mais abrangente de *Nome*, deve-se ler o livro, o CD e o vídeo, porque, em cada uma dessas produções, o leitor poderá vivenciar experiências inéditas de leitura que resultam em novas possibilidades para a compreensão global do poema ou podem facilitar outras visões interpretativas.

Outro aspecto interessante, acerca das obras de Arnaldo Antunes, é que o título *Nome* segue um padrão similar ao de vários outros livros seus. Os títulos são formados por um único vocábulo, assumindo claramente a intenção de “fisgar” a atenção dos leitores para a praticidade das coisas. *Psia* (1986), esclarecido pelo próprio autor como sendo o “feminino de psiu”, funcionando como uma interjeição, parece estar chamando a atenção para algo de importante a ser dito. *Tudos* (1991), cujo título traz a aparente busca por uma palavra capaz de referir-se a tudo ou a toda e qualquer coisa, justificando o emprego do pronome indefinido que, apesar de invariável, está grafado no plural. *As Coisas* (1991), que também remete à ideia de tudo, porém fazendo alusão a objetos inanimados que podem ser nomeados, ou seja, todo e qualquer objeto classificado pelo termo generalizado de coisa é passível de ser nomeado. Finalmente, em *Nome* (1993), Arnaldo Antunes volta a se referir a tudo, no entanto, o conceito agora é o de que o nome não constitui a coisa em si, apenas serve para designá-la.

Quanto aos poemas selecionados, os quais terão uma proposta de análise nesse trabalho, ressalta-se que foram escolhidos por se apresentarem como possibilidades positivas, em termos de inter-relacionamento entre diferentes linguagens, e por apresentarem uma proposta multisígnica em relação à multimídia. Para tanto, ficam definidos cinco poemas, conforme se encontram na sequência do *DVD Nome*, lançado no Brasil em 2006, com selo da gravadora RCA: “Nome”, faixa

1, lançado no livro de mesmo título, *Nome*, de 1993; “Carnaval”, faixa 2 e “Não tem que”, faixa 5, foram compostos diretamente para o projeto *Nome*; “Dentro”, faixa 8 e “Nome não”, faixa 10, ambos publicados, anteriormente, no livro *Tudos*, de 1990.

Esses poemas foram gravados também na versão em *CD* com o selo da gravadora BMG Brasil, em 1993 (conforme apresentado no Apêndice), na seguinte sequência: “Nome”, faixa 3; “Carnaval”, faixa 8; “Não tem que”, faixa 13; “Dentro”, faixa 14; e “Nome não”, faixa 17. Sendo que, para cantar os poemas, o artista contou com a participação de alguns músicos como Marisa Monte (Carnaval) e Arto Lindsay (*Dentro* e *Não tem que*).

#### 4. 1. Nome das coisas

Nas obras de Arnaldo Antunes, fica evidente que o poeta, fazendo uso de jogos de linguagem, se não consegue se desprender do pensamento recorrente sobre a nomeação arbitrária, no mínimo, constata sua incapacidade, diante do processo de representação das coisas. Outro trabalho que reforça essa oposição à supremacia da nomeação ostensiva é o poema de mesmo título do projeto *Nome*, ou seja, o poeta faz uso de um de seus textos, presente na obra, para nomeá-la. Segue a apresentação simples do texto, para a proposta de análise.

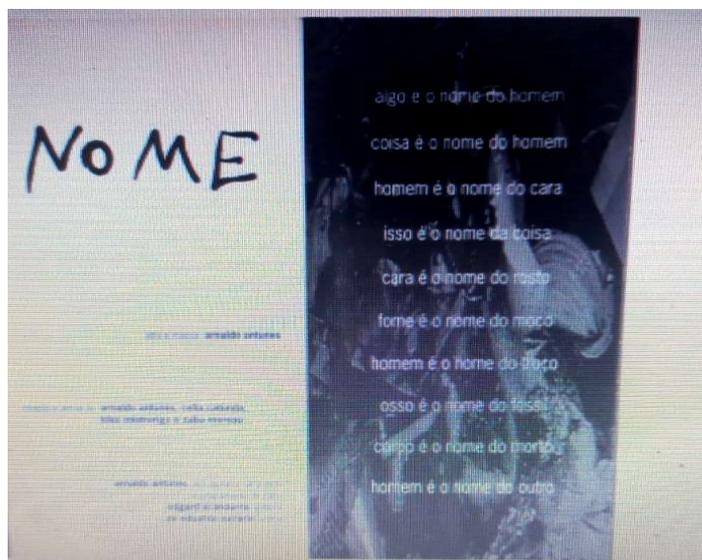
### **NOME**

*Algo é o nome do homem*  
*Coisa é o nome do homem*  
*Homem é o nome do cara*  
*Isso é o nome da coisa*  
*Cara é o nome do rosto*  
*Fome é o nome do moço*  
*Homem é o nome do troço*  
*Osso é o nome do fóssil*  
*Corpo é o nome do morto*  
*Homem é o nome do outro*

(Antunes, 1993)

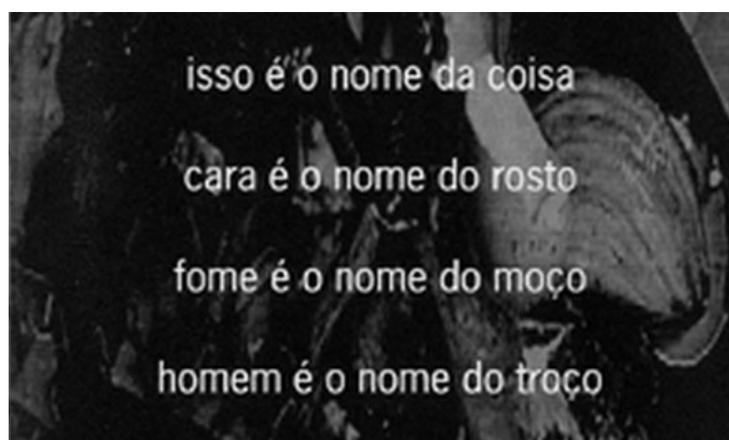
Observa-se que o foco central de todo o texto se concentra na ideia de imprecisão do conceito. Algumas palavras como “algo”, “coisa” e “isso”, já possuem a singularidade de denotar ao mesmo tempo tudo e nada. O termo “Homem” designa e é designado, ao mesmo tempo em que, pela acentuada repetição, enfatiza-se a ideia de sua indefinição conceitual. São fatos que reforçam a concepção de insuficiência da designação arbitrária e similar à atividade de colar etiquetas nas coisas. A Imagem 13 registra a forma como o texto aparece nas mídias e a Imagem 14 destaca um fragmento a partir do quarto verso do poema.

**Imagem 13** - Poema “Nome”, de Arnaldo Antunes, 1993.



Fonte: Reprodução de *O Globo – Cultura*<sup>31</sup>

**Imagem 14** - Extrato do poema “Nome” de Arnaldo Antunes, 1993.



Fonte: Reprodução de *O Globo – Cultura*.

<sup>31</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/obra-de-arnaldo-antunes-vira-hit-academico-20804994>.

Essa atividade não consegue alcançar a totalidade de significado das palavras abstratas como, por exemplo, “isso”, “algo”, “troço” ou “outro” que, por si só, não representam nenhum objeto específico. Apenas a compreensão de que jogo de linguagem é capaz de dar sentido a essas palavras. Todos os versos do poema são ancorados pela expressão “é o nome de”, contudo coisa nenhuma que está sendo nomeada atinge um nível de significação razoável.

Outro aspecto é que o autor, ao valer-se dos termos “homem – moço – cara – algo – coisa – troço”, emprega as palavras como componentes de desconstrução da figura humana, classificando-a e ao mesmo tempo desclassificando-a de qualquer espécie de conceito. Despe o ser humano de sua identidade, transformando-o em um vazio total, o tudo e o nada em um universo gelado, subjetivo e despersonalizado. Os humanos sempre procuraram por respostas sobre suas origens, suas referências e, nessa obra, questiona-se a sua identidade, confrontando o humano com as múltiplas faces que adquiriu nas relações com o outro e até consigo mesmo. Os versos despertam para um questionamento mais elevado sobre o real significado da existência humana e seu papel, enquanto parte de um meio, de sua forma, de seu conteúdo e de sua função.

Arnaldo Antunes relativiza o emprego da palavra como mero elemento de representação das coisas, referindo-se à relação entre significante e significado como resultado de um distanciamento da linguagem de um suposto (e um tanto utópico) momento original. O autor faz referência às conhecidas postulações de Ferdinand de Saussure acerca do signo linguístico e suas especificidades, fazendo alusão à arbitrariedade sígnica que, necessariamente, liga um significante a um significado específico, agindo como fator de ruptura com a suposta infância da linguagem.

Por conseguinte, ao afirmar que uma palavra exerce uma função arbitrária com a sua referência externa, extrai-se dela a liberdade de se referir a uma série de outros elementos. É nessa perspectiva que a poesia vem resgatar a integridade e restituir a já familiarizada relação que se realiza com seus “paradoxos, duplos sentidos, analogias e ambiguidades, para gerar novas significações nos signos de sempre”, como diz o próprio Arnaldo Antunes (Antunes, 2000). Sobre esse tema, na visão especializada de Mikhail Bakhtin, é natural que no meio desse caminho seguido aconteça, no discurso poético, a ruptura dessa limitação provocada pela

linguagem referencial, sendo essa uma das características marcantes dos poemas de Arnaldo Antunes.

Todas as possíveis características da palavra permitem a sua abrangência por recursos utilizados pela poesia no tratamento desta, ou seja, a poesia é capaz de dissolver a relação ostensiva entre um significante e o seu significado específico, liberando o signo linguístico de sua reduzida atividade de representação das coisas. É nesse ponto que se percebe uma dicotomia de pensamentos em relação à linguagem: de um lado, Saussure em sua posição de defensor da relação ostensiva entre significante e significado e, de outro, Mikhail Bakhtin questionando a supremacia dessa arbitrariedade, principalmente no tocante ao discurso poético.

Nesse videopoema, Arnaldo Antunes canta os versos que expandem os múltiplos conceitos de ser humano, atingindo o limite abstrato da existência, com tom de voz alto, rápido e de maneira ríspida, o que provoca certo distanciamento ou um sentimento de desumanização. As palavras grafadas em cores fortes, contrastando com o fundo cinza, opaco e nebuloso (Imagem 13 e 14), movimentam-se, rapidamente, e toda a dinâmica parece ditar a velocidade em que o poema deve ser lido. Tal abstração e intensidade de sentimentos talvez não sejam atingidas pelo receptor, apenas pela leitura do texto impresso no papel, ou seja, suportes diferentes podem oferecer experiências diversas de leitura de um mesmo poema.

#### **4. 2 O nome é Carnaval**

Um tema que se apresenta, de forma recorrente, nos poemas de Arnaldo Antunes, é o fato de que os nomes são simples formalidades e não os objetos denominados, o que, também, encontra-se em “Carnaval” (*Nome*, 2), trazendo consigo similar proposta de mudança midiática. Originalmente, o texto é um poema musicado que, mais adiante, foi transformado em vídeo pelo próprio artista.

O poema é composto por apenas nove versos que, aparentemente, podem ser divididos em três grupos: um primeiro formado pelos versos um, três e cinco, apresentando palavras proparoxítonas (árvore, pássaro, máquina); o segundo, englobando os versos 2, 4 e 6, que se constituem pela repetição da mesma estrutura frasal “pode ser chamada(o) de”, cujo ritmo sinaliza um sentido descendente; e o último grupo que se estrutura pela repetição do termo “carnaval”,

nos seis versos seguintes, alterando a cadência do ritmo para crescente. A ênfase na palavra “carnaval” transmite a ideia de folia, em ruptura com o clássico, tradicional e, simbolicamente, a noção de ruptura entre o nome e a coisa designada.

### **Carnaval**

árvore

pode ser chamada de

pássaro

pode ser chamado de

máquina

pode ser chamada de

carnaval

carnaval

carnaval

carnaval

carnaval

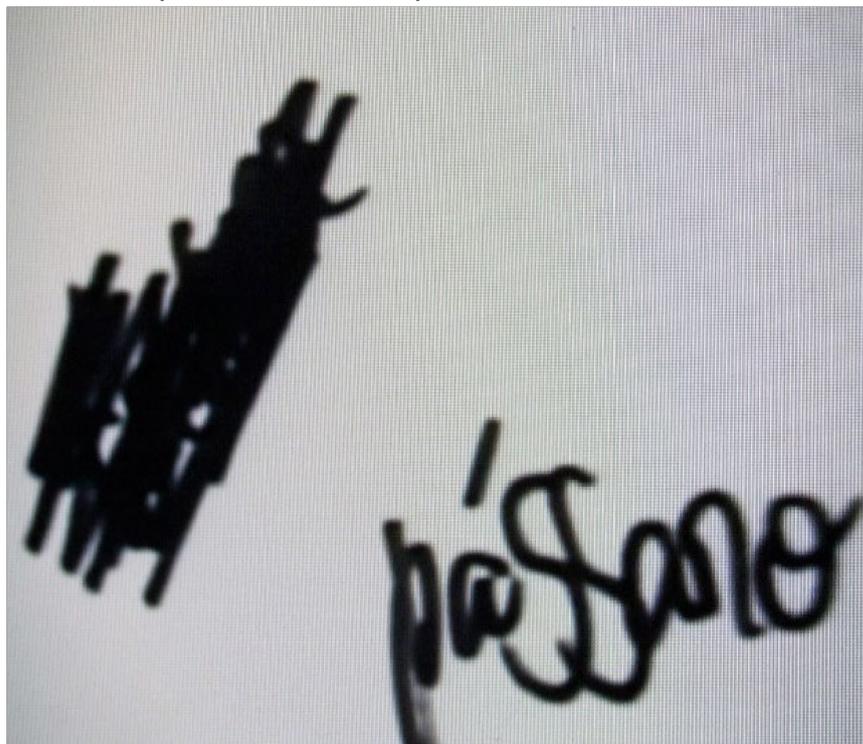
carnaval

(Antunes, 1993)

Esse roteiro de leitura inovador, tanto é possível quanto ainda mais acentuado, por meio da visualização do vídeo, pois a perspectiva cinética do texto ultrapassa o caminho primitivo da literatura tradicional e atribui alma aos versos. Sendo a natureza da palavra, fugidia, essa só pode ser apreendida em forma de escrita ou áudio; porém, no vídeo, a palavra ultrapassa essa barreira, desassociando-se do plano simbólico.

Nesse videopoema (Imagem 15), a palavra passa ser personagem, sai do papel de coadjuvante para interpretar: “O texto se expande, contrai-se, dá voltas. As palavras pulsam, esticam-se e encolhem, [...] aproximando-se de uma escritura ergódica, aquela que demanda esforços não-triviais de produção e configurações alternativas das próprias mídias utilizadas” (Beiguelman, 2003, p. 39-40). Tal afirmação acentua o conceito de que o aprimoramento, como resposta da mudança, é uma das metas da transmídiação: “[...] uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia” (Ellyeström, 2017, p. 204).

**Imagem 15** - Primeira etapa do videopoema "Carnaval" de Arnaldo Antunes, com as palavras *árvore* e *pássaro*, 1993.



**Fonte:** Arnaldo Antunes - site oficial<sup>32</sup>.

No vídeo, a princípio, é apresentada uma folha em branco. Logo em seguida, a página começa a ser riscada por uma caneta hidrográfica preta com as palavras-chave do poema: "árvore", "pássaro" e "máquina"; posteriormente, as palavras passam a ser rabiscadas e borradas, incessantemente. Embora a permuta do texto escrito para o formato audiovisual empregue recursos muito singelos (movimentos de escritura com uma caneta em uma folha de papel), é possível visualizar essa íntima conexão entre o poema e o vídeo.

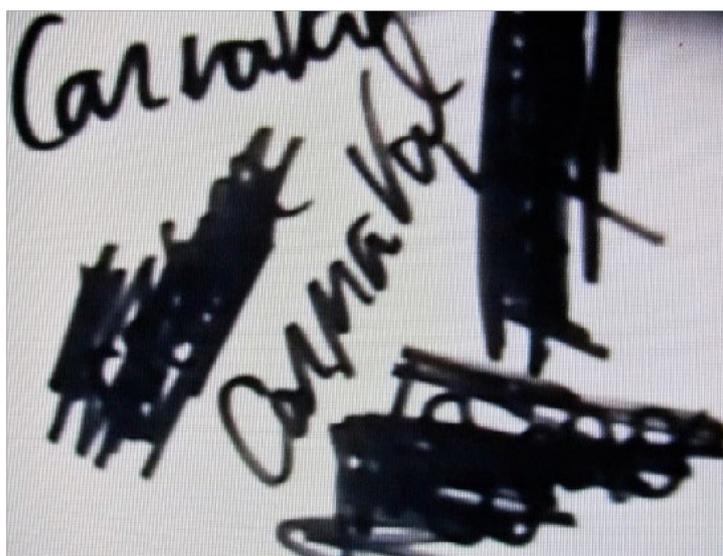
A representação, tanto na letra da música quanto no videopoema, parte da ideia da substituição da palavra *árvore* por *pássaro*, de *pássaro* por *máquina*, riscando e grafando um vocábulo por cima do outro (Imagem 16). Do meio para o final, repete-se a escrita da palavra *carnaval* até que essa se prolifere, dominando a imagem por completo. De fato, o que se pode inferir é a sobreposição do termo "carnaval", aleatoriamente, por toda a extensão do papel, que acontece aos poucos, preenchendo os espaços, escurecendo a página quase que por completo (Imagem

---

<sup>32</sup> Disponível em: [http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010\\_07\\_01\\_archive.html](http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html) Acesso em 23 abr. 2023.

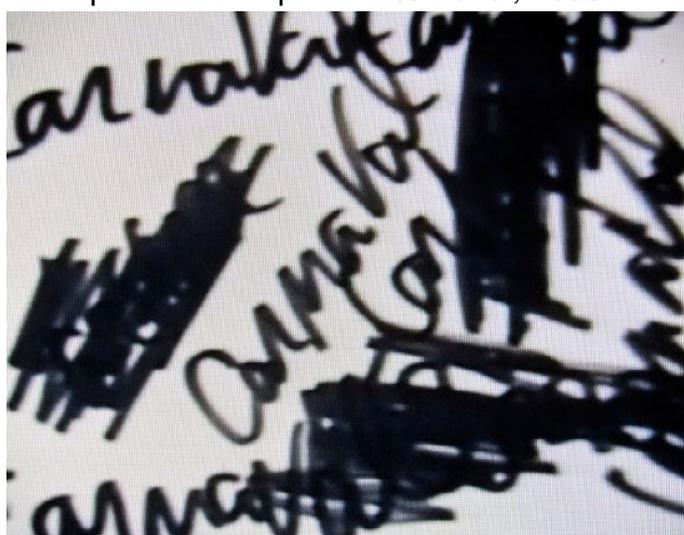
17). Em síntese, o ato de riscar e trocar as palavras do poema parece reforçar o pensamento de que o nome não representa a coisa em si, ou seja, usando a linguagem metafórica, pode-se aferir que a relação entre significado e significante é passível de anulação ao ser diluída em um carnaval de palavras.

**Imagem 16** - Segunda etapa do videopoema “Carnaval”, de Arnaldo Antunes, com as palavras *árvore*, *pássaro* e *carnaval*, 1993.



Fonte: Arnaldo Antunes site oficial<sup>33</sup>

**Imagem 17** - Terceira etapa do vídeo “Carnaval” de Arnaldo Antunes, na qual predomina a palavra *carnaval*, 1993.



Fonte: Arnaldo Antunes – site oficial.

<sup>33</sup> Disponível em: [http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010\\_07\\_01\\_archive.html](http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html)  
Acesso em: 23 abr. 2023.

Além desses aspectos, é possível perceber que a própria estrutura do poema corresponde ao seu aspecto iconográfico, aproximando-se de uma concepção de poesia visual, muito embora o autor tenha, a princípio, composto versos tradicionais. A alternância de versos formados por apenas uma palavra (trissílaba) e versos um pouco mais longos, porém de mesma organização frasal, sustentados por um tronco que se forma da repetição da mesma palavra (também trissílaba), correspondendo ao formato de um tronco, em alusão figurativa à uma árvore, enfatizando a valorização que o artista tem pelo aspecto visual. Quem sabe, em um segundo entendimento, a árvore “possa ser chamada de” poema.

Uma outra análise poderia resultar em uma correlação entre os vocábulos, empregados no poema, e os materiais utilizados na produção de ornamentos e estruturas para um desfile de carnaval. Do que se pode extrair das árvores como a madeira e o látex; dos pássaros, como as penas, a plumagem; e as máquinas que tudo transformam e tornam possíveis os desfiles carnavalescos. Também são as máquinas que possibilitam variadas formas de expressão e veiculação da arte. No caso de os poemas, são elas que executam a impressão deste no papel, a gravação dele cantado, a transposição de obras para o vídeo, a fotografia, a filmagem, a produção de arte digital, entre outras inúmeras vertentes. É a máquina que torna possível os anseios humanos. É a mesma máquina que desumaniza o produto.

No vídeopoema “Carnaval” (*link* no Apêndice) constata-se, ainda, a presença de dois recursos que lhe conferem vida. Primeiro, a cinescopia, enquanto elemento-base da arte videográfica; e, em segundo lugar, a prática da escrita simultânea, uma vez que o intervalo do enunciado se encaixa, perfeitamente, com o da enunciação, contribuindo para que o tempo da leitura do texto se iguale ao prazo de duração do vídeo. Sem intervalos e sem cortes, priorizando o tempo real, assim como afirmam Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1998, p. 80).

Caracterizando-se basicamente como registro de imagens em tempo real, que, diferentemente da foto e do cinema, pode dispensar os processamentos intermediários, a fatura videográfica permite, antes de tudo, a coincidência do tempo da emissão com o tempo da recepção.

A simultaneidade possibilitada pelo suporte midiático remete à função metalinguística, visto propiciar que o espectador acompanhe a representação do texto até o seu final, inclusive no momento exato em que o vídeo é gravado. Porém,

distingue-se de outras produções de cunho metalinguístico por não permitir o contato do leitor com as etapas prévias à sua realização, a fase de concepção da ideia e de organização dos procedimentos.

Diferentemente e se tratando de videopoemas, o poeta, após ter elaborado todos os passos da sua produção artística, prioriza o momento de concretização da obra. No tempo de consolidação da obra, sem prazo para erros e outras tentativas, excluindo os trâmites criativos, a apresentação do texto é instantânea, como sua recepção por parte do leitor. Leva-se em consideração que o movimento e o dinamismo são qualidades inerentes à imagem, principalmente do vídeo que possibilita ao autor atribuir ritmo à sua criação. Essa habilidade de conseguir harmonizar as particularidades da mídia escolhida, bem como dos recursos tecnológicos com as contendas do mundo contemporâneo, caracterizado pela transitoriedade, pelo imediato e efêmero, é o que mais agrega valor à obra e ao artista que a produz. Sobre esse aspecto,

O videotexto acompanha [...] a tendência do mundo contemporâneo no referente às relações entre a quantidade e complexidade de meios de tecnologia: *multimedia*, isto é, a tendência de sintetizar e criar relações de interpenetração desses meios (*intermedia*), conseguindo, por isso mesmo, outros meios e tecnologias híbridas [7] [...] (Plaza, 2017).

As características que agregam fluidez e rapidez se encontram presentes no vídeo “*Carnaval*”, contudo, não por seu formato nem pelo perfil metalinguístico, mas por apresentar ambos atributos combinados e veiculados por meio de uma mídia tecnológica que favorece a instantaneidade. Mídia essa em que tempo e espaço se combinam e se mesclam no ciberespaço, favorecendo a velocidade de acesso e audiência por parte do leitor.

A atividade de transposição da página impressa para a tela, simultaneamente, “oferece a oportunidade de se reimaginar o que é escritura” (Santaella, 2015), também favorece “uma investigação criativa, tanto dos meios quanto dos processos, auxiliando a desenvolver visões mais adequadas ao mundo pós-moderno” (Guimarães, 2007, p. 39), libertando “os artistas do atrelamento a modelos e conceitos preexistentes” (*ibidem*). Operando dessa forma, a literatura digital reforça o conceito de Poesia Concreta, ampliando possibilidades que resultam em maior inovação estética por meio dos recursos da informática.

O emprego da imagem, como recurso primordial para a composição poética, permanece, porém a perspectiva espacial dos signos verbais, associada ao movimento em si (e não somente à proposta cinética), alcança ênfase no processo de transição textual e da página impressa para a tela. Logo, “Na tela do vídeo ou do computador, as palavras se encontram livres das amarras tradicionais, podendo, portanto, ser articuladas através de procedimentos sintáticos jamais sequer imaginados nos modelos convencionais de escritura” (Machado, 2003, p. 219).

Dessa forma, diversidade e interatividade são qualidades inerentes ao ciberespaço o que confere atratividade às trocas, uma vez que o processo de engajamento entre elementos tão diferentes exige tempo e negociações. Contudo, a simultaneidade, presente nas obras analisadas, confere resultados mais interessantes e inovadores por mesclar recursos que, naturalmente, nunca dividiriam a mesma unidade de espaço-tempo, pois “[...] o videotexto cria uma *interface* com o leitor, que o obriga a um pensamento redutivo-esquemático e a uma percepção rápida e espontânea” (Plaza, 2017).

De fato, se anteriormente o texto se encontrava estático, impresso na folha de papel e a sequência de sua leitura ocorria de forma não contínua, com pausas geradas pela intercorrência da virada de páginas, hoje, os mesmos textos ganham movimento por meio dos recursos do vídeo ou do computador. Os vários poemas de Arnaldo Antunes que conciliam ambas as vertentes, a videografia e o espaço virtual oferecem elementos capazes de modificar, totalmente, a expressão literária. Assim sendo, os poemas do autor podem ser classificados como “obras que se movimentam” (Barret, 2000, p. 188), exemplificando um desdobramento da arte cinética.

#### **4. 3. Não tem que nomear**

Assim como os demais poemas citados nesse trabalho, “Não tem que” segue valorizando o aspecto visual, o jogo com as palavras, sem rimas, sem a preocupação com normas e o enquadramento a alguma corrente literária, além da possibilidade de o mesmo tema recorrente: “não tem que” nomear as coisas. Na sequência, apresenta-se a introdução do poema, em seu primeiro formato, ou seja, na versão escrita no livro físico (Imagem 18) do projeto *Nome*.

**Imagem 18** - Apresentação do poema “Não tem que” no livro *Nome*, 1993.



Fonte: file:///C:/Users/User/Downloads/27345-Texto%20do%20Artigo-90555-1-10-20121220%20(3).pdf

Composto por seis versos que se repetem uma vez, na sua versão cantada e gravada no *CD Nome*, o poema se estrutura da seguinte forma:

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

(Antunes, 1993)

A linguagem empregada nesse poema aproxima-se do coloquial como, por exemplo, no verso: "não tem que". Expressão relativamente similar à "não precisa de". São eixos frasais equivalentes nos quais o verbo "ter" evidencia um valor



Um grupo de letras entra em destaque combinado com outras imagens, em sequência, formando vocábulos, enunciados e, finalmente, o poema. Como uma metáfora eloquente, retoma a proposta concretista ao voltar os olhos para a cidade, a “selva de concreto”. Assim pontua o filósofo Nelson Peixoto acerca do símbolo da cidade que trespassa o poema:

Anúncios luminosos, tabuletas, placas de trânsito, semáforos, palavras escritas nos muros, faixas de trânsito. Cidade feita de sinais. Setas, relógios, faróis. Colagem vertiginosa da gramática urbana. Palavras são compostas a partir de fragmentos de letreiros. Os formatos das coisas – tampas de bueiro, rodas de caminhão são usados como letras. Setas se contrapõem a placas de interdição, evidenciando que tudo na cidade é signo (Peixoto, 2002, p. 24).

O exposto pode ser observado na fotografia apresentada (Imagem 19) que faz parte do poema “Não tem que”, presente no livro *Nome*, de Arnaldo Antunes, funcionando como *fragmentos* de fotografias instantâneas, capturadas de placas e letreiros espalhados pelas ruas.

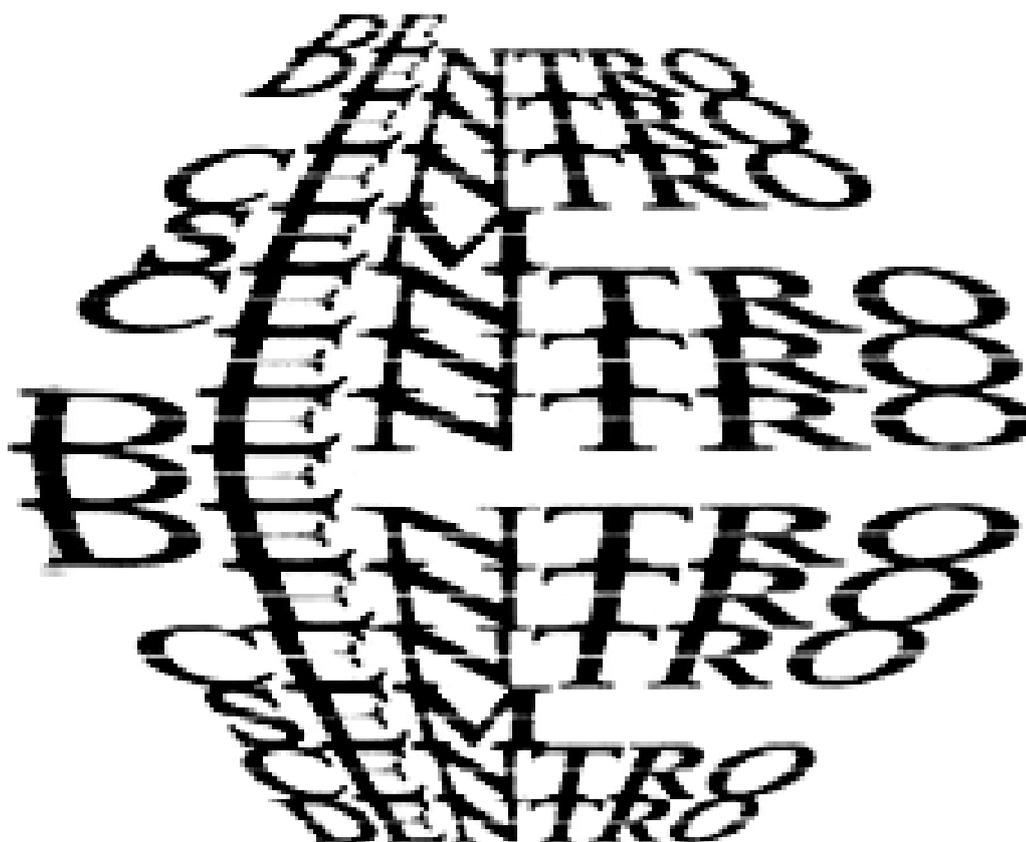
A fragmentação é uma das atividades próprias da poesia concretista e, no poema apresentado, o autor emprega essa técnica ao mesclar imagens do cotidiano das pessoas para, a partir dessa combinação de elementos, produzir seu poema. No que se refere à fragmentação, Derrick de Kerckhove (1999, p. 56) afirma que “dividir as coisas em suas formas ou componentes elementares é um gesto que nossa cultura, tribo mais importante do mundo, pratica ao menos desde a invenção do alfabeto”.

O artista transforma os recortes da vida em poesia. Nas palavras de Philadelpho Menezes (1991, p. 54), este busca “encontrar em fatos corriqueiros algo que extrapole sua função cotidiana, deslocando-os de seu 'habitat' (destaque do autor), fazendo com que atuem em uma montagem com o novo contexto que o recebe”. Assim, é desse cenário, da megalópole caótica que Arnaldo Antunes retira elementos do cotidiano e os transforma em palavras. O poeta consegue extrair do trivial o material necessário para a sua produção poética, assegurando que a poesia está nos lugares e coisas, basta saber extraí-la.

#### 4. 4. Dentro do nome

Assim como nos demais poemas observados nesse trabalho, em “Dentro” também se faz possível perceber a forte presença das distintas características da produção poética de Arnaldo Antunes, a saber: experimentação linguística, interatividade, multimodalidade e engajamento com a tecnologia. Outro desdobramento intersemiótico que, igualmente, já havia sido apresentado no espaço estático da página do livro *Tudos*, em preto e branco, elaborado em um computador caseiro, desprovido, portanto, da sinergia do som e do movimento ofertados pela interface digital. O poema se materializa em seu primeiro suporte de veiculação da forma, como apresentado na Imagem 20.

**Imagem 20** - Poema “Dentro”, versão publicada no livro *Tudos*, 1993.



**Fonte:** Antunes (1993, p. 12).

Originalmente, o poema “Dentro” é composto por versos interligados, apresentando uma disposição visual esférica, revelando a expressão “sem centro”,

por duas vezes em sua estrutura. Contudo, todo o eixo de significação do poema gira em torno da palavra “entro”, que parece exercer a função de coluna vertebral, além de, tecnicamente, projetar o leitor para o *centro* do texto. Centro que aparece diversas vezes dentro do poema, devido ao formato orbicular do texto. Arnaldo Antunes comenta sobre esse primeiro formato de publicação que,

Esse poema, “De Dentro, Entro, Centro sem Centro...” tinha uma versão original feita no livro *Tudos*, que já era uma versão circular, onde os espaços entre as linhas eram eliminados. Então, já tinha um pouco de sugestão de distorção de tipologia, sem ter, ainda, a coisa da tridimensionalidade, que foi o que eu quis incluir ao fazer a animação (Antunes *apud* Araújo, 1999, p. 107).

As características da escritura desse poema indicam uma abordagem visual e tipográfica distintas, contribuindo para a experimentação estilística do autor. Entende-se, pois que, o poeta, ao eliminar os espaços entre as linhas na versão original, sugere uma disposição para desafiar as convenções tipográficas tradicionais. Essa escolha pode ter efeitos visuais e conceituais interessantes, impactando a forma como o leitor interage com o texto. Além disso, a distorção de tipologia é mencionada como parte da sugestão presente na versão original do livro *Tudos*. Essa distorção pode incluir variações nas formas e tamanhos das letras, contribuindo para a expressão artística e para a criação de uma linguagem visual única.

O excerto citado acima revela a abordagem experimental e inovadora de Arnaldo Antunes, em relação à tipografia e à apresentação visual de seus poemas, pois, ao empregar abordagens mais arrojadas, o poeta demonstra que a incorporação de elementos visuais permite suscitar a ideia de movimento, podendo sugerir uma expansão ainda maior na experimentação artística, proporcionando uma experiência poética única e multifacetada.

Nessa primeira versão do poema “Dentro”, publicado no livro *Tudos*, Arnaldo Antunes brinca com as palavras, letras e linhas, criando ludicidade na página, de tal forma que as variações no tamanho, na forma e na direção destas possam criar uma ilusão de movimento e ritmo. As palavras *Dentro*, *Centro*, *Entro*, *Sem centro* são elementos visuais que conduzem o olhar do leitor para determinadas direções, podendo simular um fluxo ou uma progressão. As letras começam diminuídas,

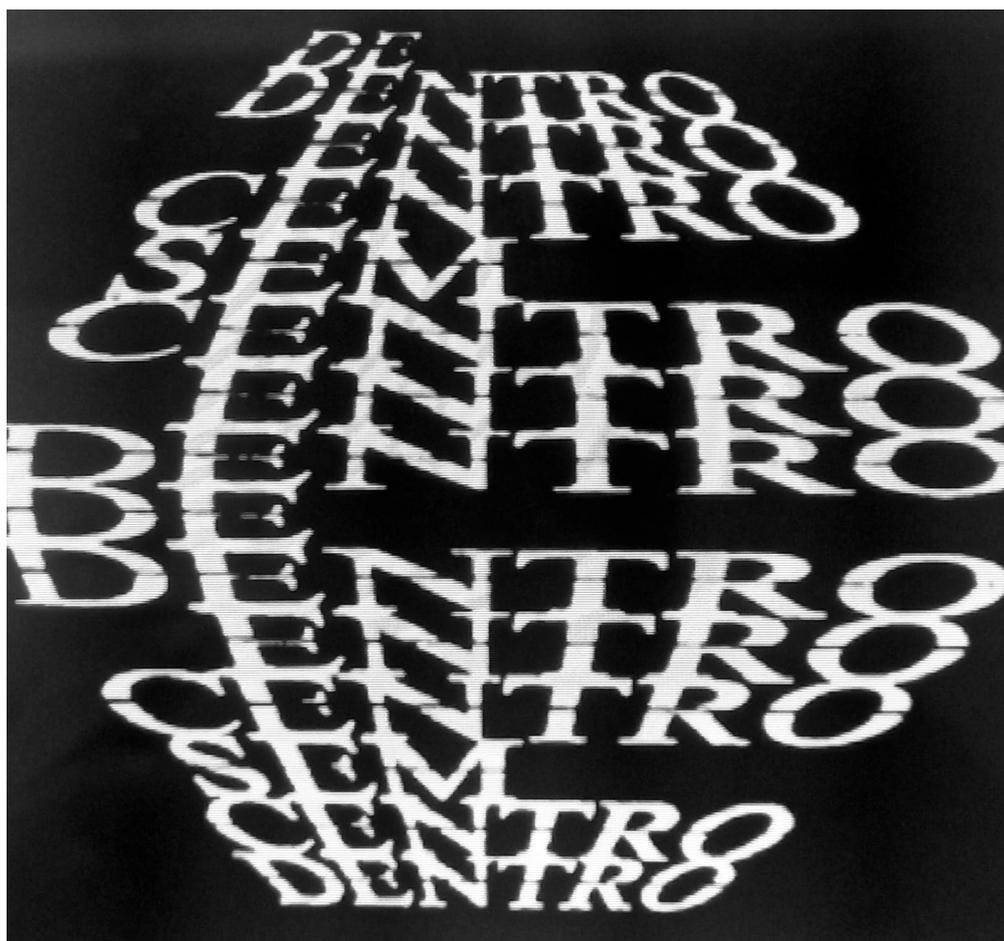
tímidas, vão se expandindo, distorcendo e, logo depois, retroagindo novamente, sugerindo um compasso rítmico de leitura. Além disso, a sequência de letras “E”, a letra que se faz presente em todos os vocábulos da poesia, uma abaixo da outra, como em fila, traçando uma linha, a coluna vertebral que sustenta o poema, parece apresentar um padrão visual que cria uma certa sensação de continuidade e fluidez. Isso demonstra que a inclusão de elementos gráficos, como setas, curvas ou linhas dinâmicas (como a sequência de letras “E”), pode ser usada, para guiar o olhar do leitor e criar uma sensação de direção ou fluxo, até mesmo de envolvimento dinâmico.

O poema em si, como os demais analisados nessa pesquisa, apresenta a característica mais marcante das obras de Arnaldo Antunes, qual seja o seu peculiar jogo com as palavras, pois pode-se observar que ele apresenta uma decomposição fonemática, ou seja, uma estratégia linguística, na qual as palavras são analisadas em seus elementos sonoros fundamentais, os fonemas. No contexto do poema, essa decomposição ocorre de um conjunto fônico superior para um inferior, especificamente de "Dentro e Centro" para "De e Sem". Neste, pode-se observar a ocorrência de uma metamorfose fonética, na qual "De + Entro" se transforma em "Dentro" e "Sem + Entro" se transforma em "Centro", reforçando a habilidade do poeta em brincar com os sons das palavras, para criar novos significados. Essa transformação fonética contribui para a experimentação linguística e estilística, uma vez que essa organização simbólica cria uma dinâmica interna e uma estrutura conceitual interessante.

O destaque para a ponderabilidade significativa que "Dentro/Centro" sugere que essas palavras servem como polos centrais, ao redor dos quais os outros significantes do poema orbitam. Essa centralidade pode ser interpretada como uma ênfase especial nessas palavras e suas relações simbólicas, sendo que o movimento sugerido e intrínseco, entre os vocábulos, pode denotar ao leitor a existência de uma "equação" que mensura os pesos específicos de cada significante, com seus valores musicais. Ressalta-se, portanto, a atenção cuidadosa de Arnaldo Antunes à sonoridade e à musicalidade da linguagem, isto é, a escolha de palavras não é apenas semântica, mas também leva em consideração suas qualidades sonoras. Essa interseção, entre significado e som, contribui para a riqueza e a originalidade da poesia do autor.

Avançando na trajetória desenvolvida por Arnaldo Antunes para esse poema, depara-se com as versões criadas para o projeto *Nome*, álbum composto por livro, CD e fita de vídeo, posteriormente DVD, como já mencionado nos capítulos anteriores desse trabalho. Para a parte gráfica, ou seja, o livro, foram elaboradas três versões diferentes, mas apresentando a mesma temática e eixo central. Na primeira versão, manteve-se a estrutura, os mesmos versos e formato, sendo que a única alteração se faz na troca de cores. Isto é, na versão do poema publicada no livro *Tudos*, as letras estão grafadas em preto, no fundo branco da página e, na primeira forma editada no livro *Nome*, as palavras se apresentam grafadas em branco sobre o fundo preto, como pode ser visualizado na Imagem 21.

**Imagem 21** - Poema “Dentro”, publicado no livro *Nome*, primeira versão, 1993.



Fonte: file:///C:/Users/User/Downloads/5140-Texto%20do%20artigo-17511-1-10-20160630%20(2).pdf.

As modificações visuais entre as diferentes edições desse poema, nos livros *Tudos* e *Nome* se concentram na escolha de cores de fundo e de texto. Em

decorrência dessa alteração, a mudança do fundo branco com letras pretas, para um fundo preto com letras brancas, cria um contraste visual significativo. Essa alteração, na apresentação visual, pode despertar implicações significativas na interpretação e na experiência do leitor. Percebe-se que as cores produzem associações simbólicas e emocionais. O branco pode ser relacionado à tranquilidade, simplicidade ou neutralidade, enquanto o preto pode sugerir mistério, profundidade ou complexidade. Dessa forma, a inversão das cores de fundo e texto pode ter implicações conceituais, propositais ou não, mas que permitem serem interpretadas como uma mudança na dinâmica do poema, uma inversão de polaridades ou uma nova abordagem estilística.

A segunda versão, editada no livro *Nome*, parece se apresentar de uma forma mais simples, na qual se vê apenas a palavra “Dentro”, sendo ampliada crescentemente, em quatro tamanhos diferentes, distorcidos, mantendo ainda a característica cilíndrica, similar à apresentada na Imagem 22.

**Imagem 22** - Poema “Dentro”, publicado no livro *Nome*, segunda versão, 1993.

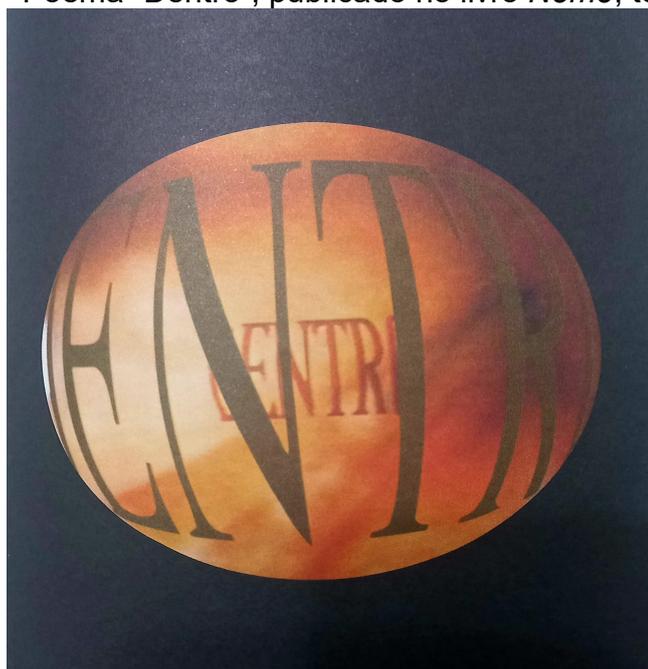


**Fonte:** Poesia Visual, Vídeo Poesia. Araújo Ricardo, 1999.

Ainda que de forma estática, é possível visualizar, nessa imagem, um poema que pode evocar uma série de interpretações visuais e conceituais. Nele, a simplificação visual, concentrando-se apenas na palavra "Dentro" e sua ampliação progressiva, cria um efeito de foco intenso, sugerindo sua centralidade temática. A escolha por ampliar a palavra em quatro tamanhos diferentes, todos distorcidos evoca uma sensação de expansão e transformação, sendo que, a distorção visual adiciona uma dimensão artística à palavra, sugerindo movimento e dinamismo. Também a característica cilíndrica, das palavras distorcidas, permite a produção de uma sensação tridimensional ao poema, por meio da exploração da forma e da textura das palavras, indo além da bidimensionalidade convencional da página do livro. É importante perceber, nesse poema, também, como a interseção entre a palavra "Dentro" e sua forma visual podem sugerir uma reflexão sobre como a linguagem e a forma se entrelaçam, considerando como essas variações contribuem para diferentes interpretações e experiências estéticas.

Na terceira e última versão desse poema (Imagem 23), contida no álbum *Nome*, o vocábulo "Dentro", também disposto em uma forma esférica, surge, a partir da abertura de uma boca que, expelindo os versos do poema, possibilita que se presuma ser do próprio poeta. De fato, a figura por baixo da palavra "Dentro" se trata de uma imagem extraída por aparelho endoscópico, durante um exame.

**Imagem 23** - Poema "Dentro", publicado no livro *Nome*, terceira versão, 1993.



Fonte: Antunes (2005, f. 18).

Com efeito, para a realização desse poema, Arnaldo Antunes submeteu-se a um exame de endoscopia, durante o qual tentava emitir as sílabas das palavras que compõem o poema, enquanto um tubo fino e flexível, o endoscópio (que permite ao médico observar as imagens em um monitor de vídeo), era introduzido em sua glote. Por meio desse aparelho foi possível capturar imagens da parte interna, ou seja, “de dentro” da garganta do autor, no exato momento em que este declamava os versos.

A realização do exame endoscópico no poeta sugere uma fusão intrigante, entre sua experiência pessoal e sua prática artística, pois, ao incorporar elementos de sua própria vivência no poema, Arnaldo Antunes cria uma obra que transcende os limites convencionais entre vida e arte. Além do mais, a atitude do poeta enriquece o significado do vocábulo "Dentro", no contexto do poema. Ela se torna mais do que uma expressão visual ou uma operação metalinguística; agora, apresentando-se carregada com uma experiência corpórea e pessoal, abrange a própria corporeidade do poeta na poesia.

Ao submeter-se a um exame endoscópico e abranger essa experiência ao poema, Arnaldo Antunes destaca o corpo como um tipo de texto. A exploração poética do corpo, muitas vezes associada à poesia contemporânea, é intensificada quando a experiência é incorporada diretamente à obra. Portanto, a decisão de realizar um exame endoscópico, como parte do processo artístico, desafia as fronteiras tradicionais entre as disciplinas, expandindo os limites da expressão artística, questionando como a poesia pode agregar experiências médicas e corporais, conferindo uma qualidade íntima e genuína ao poema. Isso pode criar uma conexão mais profunda entre o autor e o leitor, alterando completamente sua forma de recepção, pois a obra transcende a abstração artística, para absorver uma experiência vivida. Essa abordagem inovadora e visceral, para a criação poética, evidencia a riqueza e a complexidade da obra de Arnaldo Antunes, desafia as expectativas, expande as fronteiras da expressão artística e destaca a complexidade da comunicação humana.

Assim como foi tratado no capítulo quatro, desse trabalho e nas análises dos poemas, em decorrência da mudança de recursos empregados na criação poética e de suporte para a sua veiculação, alteram-se também as formas de receber, ver/ler/ouvir o poema. Isto posto, constata-se que uma obra criada, a partir de uma foto de *still* (fotografia capaz de registrar o momento exato do objeto que se deseja

de forma fixa) de um endoscópio, durante um exame, mostrando a glote do autor e com a palavra “Dentro” escrita de forma abaulada (côncava e convexa nas extremidades) em sua superfície, inova e suscita outras sensibilidades na sua recepção.

A imagem do exato momento em que o autor movimenta a glote, vocalizando a palavra “Dentro”, também pode suggestionar ao leitor uma certa sensação de sonoridade, conduzindo-o àquela sensibilidade de que ao ver o poema, também se lê e se ouve. E é com essa mesma sensação signo-fônica que se aconselha a leitura desse poema em suas versões digitais. Acerca dessas versões, assim comenta o próprio poeta:

Fiz duas versões dele em animação, uma para o meu vídeo *Nome*, como eu já citei, e outra para o LSI. O meu roteiro inicial incluía uma distorção em que a palavra “dentro” pudesse ficar convexa, sempre na forma circular, que era o que eu queria, mas que ela pudesse ficar côncava e convexa, como uma borracha que você pode dilatar e condensar, e isto acabou sendo impossível de se realizar. A gente tentou de inúmeras formas. Eu queria que a palavra “dentro” aparecesse escrita dentro de uma superfície que viesse para fora e para dentro, literalmente. E acabei tendo que adaptar este roteiro inicial para outra coisa, o aspecto apenas convexo e não a impressão do côncavo, que foi uma ilusão ótica que pareceu ser impossível de ser realizada. E, então, ficou apenas convexo. Daí tive a ideia dela ir saindo para fora da tela e “de dentro” da palavra “dentro” surgindo outra palavra; e aí o poema foi se fazendo nessa coisa de explodir um pouco para fora da tela (Antunes *apud* Araújo, 1999, p. 107).

A primeira versão com animação foi desenvolvida no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI), da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (POLI-USP), como parte integrante de um projeto intitulado de “Vídeo Poesia – Poesia Visual”, composto por sete poemas: “Bomba” e “SOS”, de Augusto de Campos; “Parafísica”, de Haroldo de Campos; “Femme”, de Décio Pignatari; “Dentro”, de Arnaldo Antunes e “O Arco-Íris no Ar Curvo”, de Júlio Plaza. O período de elaboração e execução, desse projeto, data de janeiro de 1992 à maio de 1994, tendo como um dos objetivos principais a utilização dos recursos e programas disponíveis no LSI, a favor da dinamização do fazer poético. Para essa versão do poema “Dentro”, assim como mencionado no trecho da entrevista acima, Arnaldo Antunes teve várias ideias que foram sendo adaptadas, à medida em que eram reprovadas ou não se

materializavam, conforme os seus anseios. Sobre essa experiência, o autor relata que:

Quando eu fui para o LSI, fui com a expectativa de trabalhar com uma máquina que tivesse uma possibilidade muito mais ampla. Maior do que aquela que vinha experimentando no computador Macintosh. Realmente é uma máquina mais possante e com mais possibilidades do que os vídeos que eu vinha trabalhando. Mas foi uma experiência muito limitada ao mesmo tempo, porque as pessoas estavam ainda aprendendo a lidar com esse arsenal tecnológico. Tudo era muito novo, os programas eram novidade e as pessoas estavam dando os primeiros passos no conhecimento desses programas. Então eu senti uma limitação em função disso. Mesmo assim foi uma troca de experiência muito interessante e os resultados foram bem satisfatórios (Antunes *apud* Araújo, 1999, p. 106).

No trecho acima, retirado de sua entrevista concedida à Ricardo Araújo, Arnaldo Antunes descreve sua experiência no LSI (Laboratório de Sistemas Integráveis) em termos de expectativas, limitações e satisfação. Dessa forma, o poeta expressa a sensação gerada pela possibilidade de fazer parte de um projeto a ser desenvolvido, em ambiente tecnológico amplo e avançado, seu entusiasmo e desejo em explorar novas possibilidades criativas e técnicas. Embora reconheça que o LSI possui equipamentos muito mais potentes que o seu microcomputador *Macintosh*, Arnaldo Antunes também destaca a limitação da experiência, devido ao estágio inicial da experimentação tecnológica, a novidade dos programas e a curva de aprendizado das pessoas envolvidas.

A referência aos programas como novidade sugere que o período era de inovação tecnológica, e as pessoas estavam explorando e aprendendo a utilizar as ferramentas disponíveis, o que destaca o aspecto coletivo do aprendizado. A colaboração e a troca de conhecimento entre os envolvidos podem ter contribuído para uma atmosfera de descoberta compartilhada, o que, certamente, influencia na dinâmica da colaboração e na natureza dos resultados obtidos. Contudo, apesar das limitações, Arnaldo Antunes destaca a troca de experiências, como muito interessante e os resultados como satisfatórios. Isso indica que, embora tenha havido desafios iniciais, a colaboração no LSI proporcionou benefícios criativos e práticos (Imagem 24). Em suma, essa citação destaca as complexidades e as oportunidades associadas à adoção de novas tecnologias, evidenciando como o

contexto, a experiência coletiva e as expectativas individuais moldam a percepção do artista, sobre as ferramentas disponíveis.

**Imagem 24** - Poema “Dentro”, elaborado no LSI (Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo – USP), 1994.



**Fonte:** Araújo, Ricardo, 1999, p. 158.

O resultado foi um poema articulado e inovador, dinamizado por tecnologia de ponta, sonorizado por Arnaldo Antunes e os músicos Arto Lindsay e Rodolfo Stroeter, além de computação gráfica realizada por Leonardo Scherer, com duração de cerca de um minuto, cujos *frames* foram descarregados em uma fita *Betacam*.

Refletindo um pouco mais sobre a animação adicionada ao poema, destacam-se três elementos que, efetivamente, proporcionam vida e versatilidade à poesia. A primeira, a distorção visual da palavra "Dentro", indicando uma abordagem artística que vai além da representação literal. Essa distorção pode simbolizar a fluidez, transformação ou complexidade do conceito expresso pela palavra. A segunda, a escolha de cores fortes como laranja e vermelho adiciona uma dimensão

emocional e sensorial à experiência visual. A cor laranja pode evocar energia, entusiasmo, enquanto o vermelho pode sugerir paixão, intensidade. A combinação dessas cores pode criar uma atmosfera vibrante e dinâmica. E, a terceira, o surgimento da palavra em vários tamanhos, sendo uma dentro da outra, sugerindo uma exploração tridimensional e camadas de significado. Esse empilhamento visual pode representar a profundidade ou a multiplicidade de interpretações associadas à palavra "Dentro". A escolha específica de elementos visuais, como a distorção, empilhamento e cores, sugere uma cuidadosa consideração da relação entre a forma visual e o conteúdo poético, pois cada elemento visual pode estar conectado a aspectos conceituais ou emocionais do poema.

Em ambas as variantes elaboradas com equipamentos e programas computacionais, com a animação harmonizada ao ritmo da leitura, o poema ganha densidade fônico-significante, inversamente proporcional às características plurissignificacionais arbitrárias, sentenciadas pelas repetições de advérbio ("Dentro"), preposições ("De", "Sem"), verbo ("Entro") e substantivo ("Centro"), que são amplificadas pelas homofonias desses vocábulos. Dessa forma, cada categoria gramatical contribui para a construção da mensagem, e suas sucessivas organizações adicionam complexidade à obra. Assim, a animação visual parece explorar a interseção entre linguagem e visualidade de forma impactante e, ao dar vida à palavra "Dentro", de maneira não apenas literal, mas também visualmente expressiva, o poeta amplifica a experiência estética do público, explorando as possibilidades artísticas da animação, para enriquecer a compreensão e a apreciação do poema.

Em continuidade a esse estudo, faz-se uma análise da última versão do poema *Dentro*, sobre a qual acrescenta o autor:

No vídeo *Nome*, eu fiz uma versão um pouco diferente da do LSI. A versão da animação, na verdade, é muito parecida, mas eu inseri um fundo, que é uma endoscopia que eu fiz especialmente para inserir, para relacionar, para associar como o poema; eu, na verdade, também tive que adaptar um pouco o projeto dessa endoscopia, porque o meu projeto inicial era fazer com que o endoscópio fosse aquele que entra pelo nariz. Eu queria parar ele na garganta e pegar a boca do lado de dentro filmando a leitura do poema. Eu queria que se visse o poema sendo dito do lado de fora da boca. E tornou-se impossível fazer o endoscópio entrar pelo nariz e parar na garganta em virtude da própria aparelhagem que a gente dispunha. A coisa

acabou sendo impossível. Então, fiz uma endoscopia que entra pela boca e vai indo do duodeno até o máximo que dava para chegar. Então, foi essa coisa de ir também cada vez mais “dentro”. Eu acho que ficou mais interessante até do que a ideia inicial (Antunes *apud* Araújo, 1999, p. 108).

Portanto, entende-se que os dois poemas com animação possuem aspectos em comum, já elencados no corpo dessa pesquisa, porém, com um diferencial significativo que é a inclusão das imagens do exame de endoscopia, conforme a descrição acima, feita pelo próprio Arnaldo Antunes. Há que se considerar esse acréscimo importante, por atuar modificando toda a sistemática de se ver/ler/ouvir o poema, promovendo outras sensações, um outro tipo de sensibilidade na sua recepção pelo leitor. Com efeito, a participação ativa do poeta entregando seu corpo físico a um exame endoscópico, durante o qual articulava os vocábulos do poema, a fim de produzir o efeito desejado: o poema “Dentro” saindo de “dentro” da sua glote, permite que ele transmita nuances específicas de entonação e ritmo que podem influenciar a interpretação do público.

A visualização do poema na tela da TV, do computador ou do celular (Imagem 25) impelem o espectador/leitor/ouvinte a um movimento sucessivo de vai-e-vem pela garganta do poeta, enquanto, simultaneamente, escutam-se vozes sobrepostas do autor, com o acompanhamento do som de uma guitarra distorcida. Esse inusitado exercício do poeta intensifica a sensação de desconforto, produzida pela dinâmica do aparelho, sendo introduzido no interior do corpo humano, contribuindo para uma atmosfera sonora única e provocativa.

**Imagem 25** - Poema “Dentro”, *DVD Nome*, 1993.



**Fonte:** Arnaldo Antunes – Canal do You Tube<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PLgGhrf9NMc> Acesso em: 23 abr. 2023.

A reflexão sobre essa versão do poema, fortalece a percepção de como a fusão de elementos visuais, sonoros e linguísticos pode criar uma obra poética complexa e multidimensional, incentivando uma apreciação sensível e reflexiva, pois a abordagem multidisciplinar enriquece a experiência poética, proporcionando múltiplos pontos de entrada para a compreensão e apreciação da obra. Dessa análise, pode-se aferir que a ideia de um movimento contínuo de vai e vem, especialmente pela garganta do poeta, sugere uma experiência visceral mais ampla para o espectador/leitor/ouvinte, sendo que esse movimento pode simbolizar a imersão do público na expressão poética, criando uma conexão íntima com a voz do poeta.

Em todo caso, é importante concluir que, por mais que o poema perfaça a mesma direção significativa, a diferença de tratamento de “Dentro” corrobora com o conceito de que o redimensionamento do poema, a partir do suporte em que foi elaborado, protagoniza um diferencial ímpar na produção de sentido da obra, destacando a relevância do meio na transmissão da mensagem poética. Ou seja, o suporte não apenas hospeda o poema, mas também molda e amplifica seu impacto, complementando e enriquecendo a expressão poética.

#### 4. 5 O nome não é a coisa

O poema “Os nomes dos bichos não são os bichos”, de Arnaldo Antunes, anseia por um novo olhar. O de deslocamento que contemple o signo e o objeto que o designa, expondo o quão complexa pode se configurar a busca por coisas em um planeta regido por nomes (*link* no Apêndice). Assim, o poema se apresenta em seu primeiro suporte de veiculação, o livro *Tudos* (1991):

Os nomes dos bichos não são os bichos  
Os bichos são  
Macaco, gato, peixe, cavalo  
Macaco gato peixe cavalo  
Vaca elefante baleia galinha.

Os nomes das cores não são as cores  
As cores são  
Preto azul amarelo verde vermelho marrom.

Os nomes dos sons não são os sons  
Os sons são

Só os bichos são bichos  
 Só as cores são cores  
 Só os sons são  
 Som são, som são

**Nome não, nome não  
 Nome não, nome não.**

Os nomes dos bichos não são os bichos  
 Os bichos são  
 Plástico, pelúcia, pedra, borracha  
 Plástico pedra pelúcia ferro  
 Madeira cristal porcelana papel.

Os nomes das cores não são as cores  
 As cores são  
 Tinta cabelo cinema céu arco-íris TV.

Os nomes dos sons não são os sons  
 Os sons são

Só os bichos são bichos  
 Só as cores são cores  
 Só os sons são  
 Som são, som são  
 Nome não, nome não  
 Nome não, nome não.

(Antunes, 1991)

O poema inicia na capa, sem título, ocupando outras duas páginas do livro, como uma forma de introdução para os demais poemas. O fato de estar sem título, no livro, pode ser visto como um indicativo da sua inserção no universo da poesia moderna, pois como pontua Stéphane Mallarmé, poeta francês que antecipou a sintaxe visual dessa poesia, "nomear um objeto é suprimir três quartos de fruição do poema que consiste em pouco a pouco desvendar: sugeri-lo, eis o sonho" (Mallarmé *apud* Grunewald, 1992).

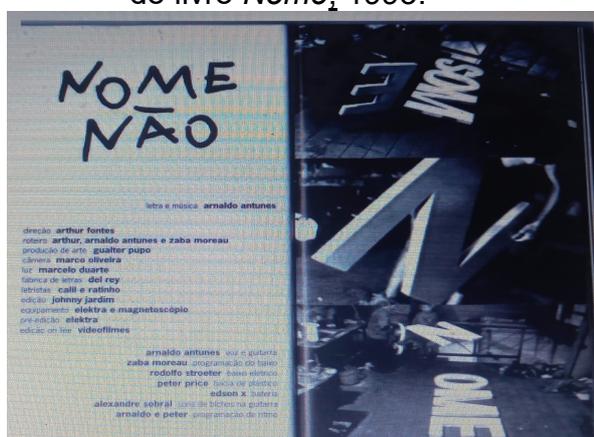
Um poema sem título é como uma porta aberta a inúmeras possibilidades, atiçando a curiosidade do leitor rumo ao desconhecido, pois, como disse Augusto de Campos (1995), "poesia é risco". Na tentativa de vincular a poesia à alguma intencionalidade subjetiva, é perceptível que, no ato de renovar a linguagem ou na procura do novo, essa se arrisca a não agradar, isto é, a causar, intencionalmente ou não, desconforto e estranhamento no leitor.

No poema em estudo, é possível observar três eixos temáticos, sendo a negação dos nomes, das cores, dos sons e a relação imaginária de domínio que o nome exerce sobre a coisa nomeada; na sequência, a declaração da incapacidade de o nome equivaler aquilo que nomeia; por último, a proposição do eixo bicho-cor-som e a subjetividade da capacidade de nomear transferida para outros objetos e coisas (plástico, pedra, céu, arco-íris).

O verso “nome não”, grafado com letras grandes e em negrito, cuja intenção segue a concepção temática do poema (um nome não define, nem conceitua), é apenas uma convenção social com as possibilidades de representação, que dele emanam, e não determinam sentidos fixos na língua. Estabelece mais um “efeito” que, verdadeiramente, uma relação de domínio ou de substituição. Esses versos são formados por substantivos e advérbios de negação, tratando-se de um estribilho com a finalidade de oferecer musicalidade ao poema.

Expandindo a perspectiva do poema, Arnaldo Antunes evidencia, particularmente, o verso “nome não”, atribuindo-lhe valor de título para o mesmo texto, um dos poemas do conjunto *Nome* (1993). O poema é composto, textualmente, dos mesmos vocábulos, contudo, com outra disposição gráfico-visual, recebendo uma nova carga semântica a partir do reforço visual provocado pelo vídeo, valendo-se de outros suportes uma vez que o texto obteve versões em livro (Imagem 26), vídeo e *CD*. Logo, as imagens ganham movimento e são capazes de transmitir ideias e sensações que as palavras sozinhas não conseguiriam.

**Imagem 26** - Reprodução da imagem do poema “Nome não” como consta na edição do livro *Nome*, 1993.



Fonte: file:///C:/Users/User/Downloads/27345-Texto%20do%20Artigo-90555-1-10-20121220%20(3).pdf

Assim como foi mencionado no capítulo anterior, outros suportes oferecem diferentes possibilidades de arranjos e/ou rearranjos. O emprego de ferramentas como aparelhos eletrônicos, tecnológicos e dos recursos midiáticos contemporâneos, traz consigo possibilidades diversas para transformar o texto estático, plano e limitado às margens do papel em imagens, cores, sons, vozes, em uma perspectiva dinâmica que pode ser mais atraente para o público atual. Como resultado, na versão em vídeo da obra *Nome*, as combinações entre melodia e os recursos inerentes ao vídeo (movimento e interação de imagens), sons, cores e vozes ampliam habilidades sensitivas, redimensionando as vertentes semânticas do poema, expandindo e recriando a sua primeira versão impressa no livro *Tudos*.

Ao mesclar técnicas multimídias e recursos tecnológicos, Arnaldo Antunes conserva suas obras em permanente diálogo, deslocando-os de um suporte para outro para promover uma prática circular. Tais atividades proporcionam que seus poemas, além de receberem outro contexto gráfico-semântico, também estabelecem novos efeitos de sentido alcançados por meio de modificações na materialidade dos textos. São alterações como essas que equivalem a distintas formas de interpretação, indicando diversificadas posições do sujeito, divergentes estruturações discursivas e com a instância de autoria. Consoante com o que formula, Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi (1996, p. 12), linguista brasileira, observa que:

[...] qualquer modificação na materialidade do texto corresponde a diferentes gestos de interpretação, compromisso com diferentes posições do sujeito, com diferentes formações discursivas, distintos recortes de memória, distintas relações com a exterioridade.

No poema “Nome não”, além das transformações presentes na materialidade do texto, constata-se uma simultaneidade de suportes capazes de estabelecer diálogos entre os textos e outras possibilidades de sentido. Roger Chartier (1999, p. 22), historiador francês reconhecido por seus trabalhos sobre a história do livro, da edição e leitura, colabora com o entendimento de que “as formas e dispositivos por meio dos quais um texto é proposto a ler pode criar novos públicos e novos usos”.

A alternância de suporte intervém nas circunstâncias de produção e circulação dos poemas de Arnaldo Antunes no circuito social, do papel ao palco em que o leitor/expectador passa a evoluir do ato solitário da leitura, possibilitada pelo

livro/vídeo, para estabelecer contato com os *shows*, cuja participação abrange outras experiências com a poesia e, em decorrência, de novos usos. O poema, a princípio publicado no livro, ao ser veiculado por *CD*, *DVD* e nos *shows*, alcança outros ambientes, promovendo meios de interação entre o público e as produções do autor.

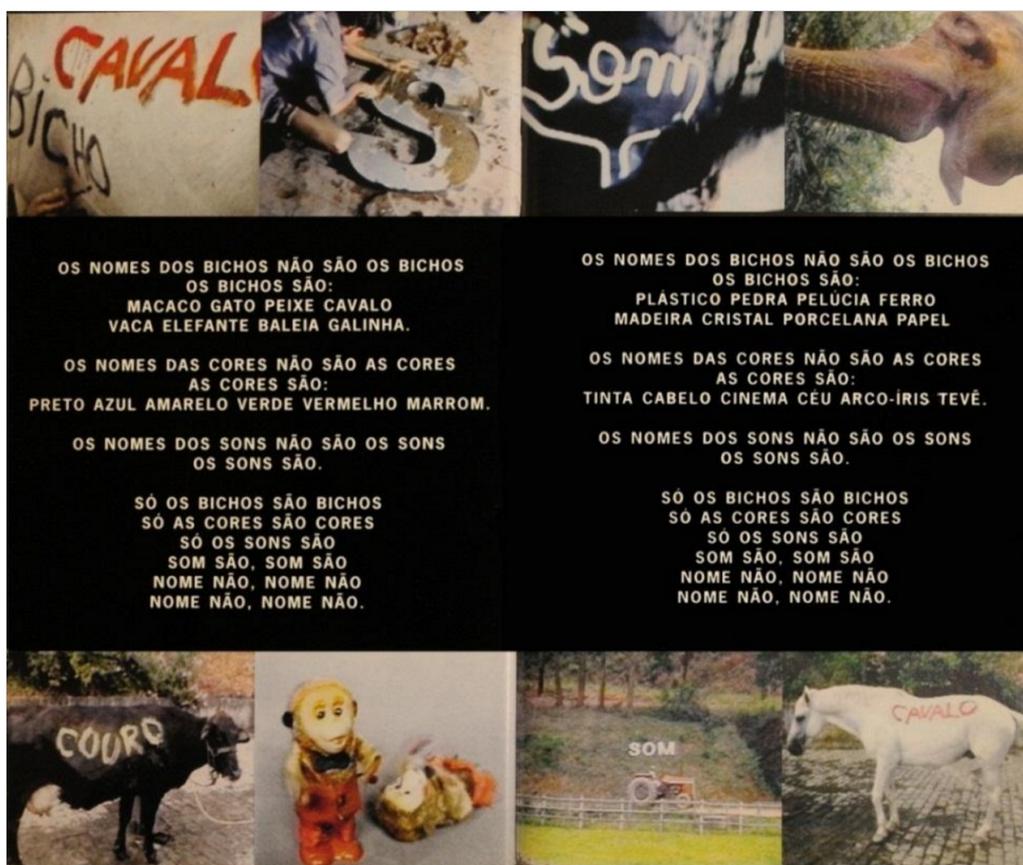
Arnaldo Antunes, apesar de reconhecer sua influência concretista, considera-se “inclassificável”, pois, como afirma, não se sente pertencente a nenhum movimento ou conceito. O poeta consegue estruturar, no meio digital, elos entre diferentes linguagens, rompendo de vez com a suposta dicotomia entre literatura e música. A arte desse autor evidencia a valorização do conteúdo sonoro e visual, possibilitando diversas leituras.

Os poetas da era multimídia, assim como afirma Roger Chartier (1998), não se prendem mais aos limites que o livro tradicional permite, mas se aventuram ao utilizar a pluralidade de formatos de apresentação, viabilizados pelos instrumentos tecnológicos. Em sintonia com as inovações que a modernidade oferece, em termos de aparatos tecnológicos, Arnaldo Antunes lança mão desses suportes para expandir os procedimentos de escrita e veiculação de seus poemas por meio de músicas e vídeos.

Nesse intercruzamento de linguagens, os textos de Arnaldo Antunes parecem indicar, como possíveis variáveis na recepção, a da relação entre o texto e o seu suporte, bem como na transposição deste para outro. Não se trata de conceber uma nova teoria em desacordo com a conhecida tríade: texto, autor e leitor, mas de fortalecer o pensamento sobre a materialidade do suporte para analisar os dispositivos que possibilitam a produção de sentido e suas intercorrências no âmbito da leitura.

Essa pluralidade de suportes existentes e a possibilidade de transposição de um mesmo poema, de um suporte para outro, alterando, parcialmente, a sua natureza, possibilita que os poemas/canções conquistem novos públicos além de facilitar outras vias de veiculação de suas obras no cenário artístico nacional. A Imagem 27 registra um desses modelos de transposição intersemiótica, o *DVD Nome*.

Imagem 27 - Encarte CD/DVD Nome. Poema “Nome não”, 1993.



Fonte: Arnaldo Antunes (1993).

Na imagem apresentada, as pessoas estão pintando os nomes dos bichos no próprio corpo dos animais, o que pode ser percebido como a necessidade humana de nominar, de conceituar e de classificar todas as coisas para, assim, de alguma forma, distingui-las entre as demais. Assim como no vídeo, os versos “*Os bichos são/Macaco, gato, peixe, cavalo/Macaco gato peixe cavalo/Vaca elefante baleia galinha*” correspondem a um paralelismo morfológico (substantivos) e semântico, por criarem uma simetria na estrutura do texto ou na oralidade (voz). Essa sequência de nominação dos animais e a das cores, em “*Preto azul amarelo verde vermelho marrom*”, *a priori*, é separada por vírgulas e, nos versos seguintes, há presença do assíndeto, devido à omissão desse conectivo, para promover o estilo inovador da poesia visual e do videopoema.

A conexão entre o nome e a coisa é questionada desde os procedimentos de escrita, da pintura dos nomes nos corpos dos bichos e das coisas, até o momento final em que a água apaga e dissolve a identificação, restando apenas a coisa na representação simbólica de negação do nome, o “*Nome não, nome não/Nome não,*

*nome não*”. Relação emblemática essa de supremacia e domínio do ser humano sobre o objeto canalizada pela necessidade de nomear tudo e qualquer coisa que pertence ao universo como uma simbologia capaz de facilitar a comunicação e, conseqüentemente, as relações sociais. O ato de dar nomes às coisas, ilustrado no vídeo pela atividade de pintar os vocábulos nos corpos dos elementos, sugere uma tentativa de colar, no objeto representado, a sua representação.

A linguagem empregada no poema reveste cores e imagens de outros efeitos de sentido, especialmente, na relação nome/coisa, fragilizando, assim, os limites classificatórios e as convenções que emanam do exercício de nomear. Tanto no livro quanto no vídeo, temos o “nome na coisa”, “a cor na cor” e “o som no som”, caracterizados pela grafia no corpo das coisas (o signo “vaca” escrito na vaca, por exemplo), trazendo à tona o retórico, o enfrentamento entre o significante e significado, bem como no signo verbal e na coisa real, ao dizer que “*os nomes dos bichos não são os bichos*”, no verso “*os nomes das cores não são as cores*” e, ainda, em “*os nomes dos sons não são os sons*”.

O poema revoluciona ao renomear os objetos, trocando seus nomes, dado que a palavra é transmutada em símbolos, arbitrariamente, formulados pelo ser humano e passíveis de serem subvertidos. Arnaldo Antunes se vale de metonímias e da anáfora em “Só os bichos são bichos/Só as cores são cores/Só os sons são” para marcar um paralelismo sintático que se torna em um complemento circunstancial do predicado.

Sob essa perspectiva, a do paralelismo ordenado, o poema passa a estabelecer uma relação de pluralidades, entre a metáfora dos bichos com os nomes dos materiais, os quais podem, eventualmente, ser feitos como brinquedos ou peças artesanais de “*Plástico, pelúcia, pedra, borracha/Plástico pedra pelúcia ferro/Madeira cristal porcelana papel*”. Esse jogo linguístico ainda mantém o assíndeto com substantivos masculinos (“plástico”, “ferro”, “cristal”, “papel”) e os femininos (“pelúcia”, “pedra”, “borracha”, “madeira”, “porcelana”), formando a ordenação paralelística, mesmo porque, segundo Dámaso Alonso (1970), os versos gestam a correlação de mesma função semântica. Dessa maneira, enfatiza-se o argumento do sujeito de como “Os bichos são” e de que modo “As cores são”, justamente, pela sucessão dos materiais que os compõem e tão bem demonstrado no poema vídeo

em “*Os nomes das cores não são as cores. /As cores são: /tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê*”.

As cores se configuram como componentes que representam aquela cor. No entanto, o emprego do verbo “ser” ocorre de maneira diferente ao falar dos sons. Estes são imateriais e abstratos assim como o silêncio, visto que não são como os bichos e os materiais que podem formá-los. O autor, ao se referir aos bichos e às cores, nega que os nomes das coisas são as coisas, porém, ao mencionar os sons, aproxima a palavra do próprio “objeto” que ela designa, ou seja, ao som que não se materializa, portanto, o som é o som. Uma questão relevante é a proximidade desse contexto com o que afirma Valdevino Soares de Oliveira (1998, p. 86), pois “se a poesia é a transformação do símbolo em ícone, isto é, da palavra em imagem visual, mental, então, a rigor, a poesia é palavra de que se acolhe com ênfase a dimensão visual”.

As cenas que mostram os nomes dos animais e das coisas, sendo apagados pela água, reforçam, incisivamente, a fragilidade do sistema de nomeação, ampliando a lacuna existente entre o signo e o que ele representa. Com razão, por meio desse suporte, o poema retrata um sentimento construído de domínio humano sobre a coisa, ao atribuir-lhe um nome. Nesse suporte, o poema constrói um efeito de sentido caracterizado pelo impasse de se estabelecer um conceito e o ato de nomear torna-se escorregadio, sem sentido e, logicamente, frágil. Esse estilo recorrente do autor é a exteriorização da própria materialidade do poema, buscando encontrar a língua, como um jogo da poesia ao transformá-la nos próprios elementos da língua, por meio dos recursos estilísticos.

Na versão em vídeo (Link no apêndice), o poema encontra-se inserido em um outro suporte e recebe outro tratamento gráfico e visual. Como resultado da soma entre a melodia e os recursos específicos do vídeo (movimento e interação de imagens), sons e cores em movimento redimensionam as possibilidades semânticas do poema, ampliando e recriando a primeira versão do livro *Tudos*. No vídeo, as imagens funcionam como ilustração, a relação entre nome e coisa é problematizada, desde o processo da escrita (o uso de tinta) do nome no corpo dos bichos e coisas, até o instante final em que a água dilui/apaga a identificação, ficando apenas o animal, “o nome não”, conforme ilustração a seguir (Imagem 28). Tal recurso pode

ser compreendido como uma tentativa de colar, no elemento representado, a sua representação.

**Imagem 28** - Figura extraída do *DVD Nome*, videopoema “Nome não”.



**Fonte:** file:///C:/Users/User/Downloads/27345-Texto%20do%20Artigo-90555-1-10-20121220%20(3).pdf

Ao transpor o poema das páginas do livro *Tudos* para a versão multimídia de *Nome*, esse continua permeado de imagens e metáforas (Imagem 29), estruturadas em torno de uma ideia em comum, a de nomear e definir todos os elementos.

**Imagem 29** - Figura extraída do *DVD Nome*, videopoema “Nome não”, 1993.



**Fonte:** file:///C:/Users/User/Downloads/27345-Texto%20do%20Artigo-90555-1-10-20121220%20(3).pdf

Essa atitude ou tentativa de batizar as coisas aparece quase como uma característica comum de Arnaldo Antunes em muitos de seus poemas e canções, instituindo um perfil de busca por definição ou de estabelecimento de conexão entre nome e objeto. A sua obra procura despertar o olhar para o complexo impasse nomeação/definição, ao traduzir, por outro viés, a palavra-coisa, enquanto signo linguístico semiótico. O tema proposto é evidenciado ainda mais, por meio do extrato visual encontrado no vídeo (Imagem 30), tornando o óbvio, particularmente, mais claro e, de certa forma, questionável como retrata a imagem.

**Imagem 30** – Foto extraída do encarte do *DVD Nome*, “Vaca”.



**Fonte:** Registro do poema “Nome Não”, constituinte do Vídeo *Nome* (1993).

A ilustração apresenta um excerto do poema “Nome não”, em que são empregados e explorados os recursos de linguagem e os conceitos semióticos, como a coisa e o respectivo signo que a nomeia. A palavra que nomina algo é um signo e não o objeto em si, assim como afirma Michel Foucault, em seu livro “As palavras e as coisas”.

[...] o que mudou na primeira metade do século XVII e por longo tempo – talvez até hoje – é o regime inteiro dos signos, as condições sob as quais exercem eles sua estranha função; é aquilo que, dentre tantas outras coisas que sabemos ou que vemos, os erige de súbito como signos; é seu próprio ser. No limiar da idade clássica, o signo deixa de ser uma figura do mundo; deixa de estar ligado àquilo que ele marca por liames sólidos e secretos da semelhança ou da afinidade (Foucault, 1966, p. 80).

Entre as imagens que aparecem no vídeo, encontram-se as cenas apresentadas nas imagens anteriores, a de uma vaca e de um cavalo com inscrições ou palavras pintadas em seus corpos, preservando a mesma ordenação paralelística do poema pelos correlatos com referência ao bovino, pelos sintagmas “preto/couro/leite/animal” e ao equino pelo “cavalo/branco/pelo/bicho”. O autor constrói, visualmente, o conceito de que a designação, empregada por alguém ou de qualquer outra denominação, que possa ser pintada nos corpos dos animais não acarretará prejuízo de sentidos para a compreensão do texto, posto que as imagens estão integradas no mesmo campo semântico (carne, vida, mamífero).

Tal entendimento acontece de forma ainda mais eficiente com o auxílio de um contexto discursivo, em que a vaca é apresentada como mamífero, na conversa entre biólogos, e o mesmo animal é declarado como carne, no diálogo dos açougueiros. Outra utilização semântica similar, explorando o visual, é apresentada pela reunião de letras esparramadas que, juntas, formam nomes de algumas cores. A título de exemplo, temos o "azul" que, contudo, aparece pintado com uma tinta de cor diferente, como o amarelo ou o vermelho. Logo, reforça-se que o conceito de nomear e de dar uma nomenclatura não é o mais primordial, mas, sim, o objeto que ela representa.

O poema, independentemente do suporte no qual foi veiculado (no livro, *CD*, *DVD* ou internet), evidencia que o nome, designando algo, é apenas um mecanismo de comunicação, criado para facilitar a convivência em sociedade. É um signo linguístico e, portanto, arbitrário. Não é o objeto, a coisa em si. A imagem retirada do vídeo, e já exposta anteriormente, realça a questão da palavra, ao mostrar uma vaca preta, com a palavra PRETO pintada com tinta branca no dorso do animal. Essa palavra PRETO não é a cor em si, mas é algo abstrato que só se concretiza junto com seu objeto, evidenciando, por contraste, os mecanismos de construção da

linguagem, pois “a origem da poesia se confunde com a própria origem da linguagem” (Antunes, 2006, p. 323).

A citação anterior pertence ao texto “Sobre a Origem da Poesia, parte do livro-programa”, de Gisela Moreau, do espetáculo 12, *Poemas para Dançarmos*. Arnaldo Antunes, nessa obra, preconiza sobre a possibilidade de que a linguagem, em algum momento da história, não tinha sua capacidade de significação vinculada a uma referência exterior específica. Certamente, tal concepção remete ao tempo primitivo inerente ao homem pré-histórico e muito longe da atual cientificidade da linguagem referencial.

Assim, pode-se dizer que esse argumento se apoia nos conceitos de Mikhail Bakhtin acerca da complexidade do pensamento primitivo, em que o “homem pré-histórico usava uma mesma e única palavra para designar manifestações muito diversas, que, do nosso ponto de vista, não apresentam nenhum elo entre si” (Antunes, 2006, p. 324). O filósofo russo afirma que “uma mesma e única palavra podia designar conceitos diametralmente opostos: o alto e o baixo, a terra e o céu, o bem e o mal etc.” (*ibidem*). Arnaldo Antunes reconsidera o conceito de linguagem como sendo apenas um mecanismo de representação das coisas e reitera seu entusiasmo, um pouco utópico, talvez, em relação a “uma possível infância da linguagem, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado” (*idem*, p. 323). Mikhail Bakhtin atesta essa perspectiva como estabelecida, naturalmente, no discurso poético ao considerar que,

[...] nenhum domínio da cultura, exceto a poesia, precisa da língua na sua totalidade: o conhecimento não tem nenhuma necessidade da complexa originalidade da face sonora da palavra no seu aspecto qualitativo e quantitativo, da multiplicidade das entonações possíveis, do sentido do movimento dos órgãos de articulação, etc.; pode-se dizer o mesmo dos outros domínios da criação cultural: todos eles não vivem sem a língua, mas tiram dela muito pouco. É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se a poesia espremesse todos os sucos da língua que aqui se supera a si mesma (Bakhtin, 1993, p. 48).

Seguindo essa linha de pensamento, para ambos os autores, é natural que o discurso poético busque pelo rompimento da limitação estabelecida pela linguagem

referencial. Ao utilizar os recursos disponíveis no tratamento da palavra, a poesia abraça todas as vertentes possíveis ao superar qualquer barreira imposta pela linguagem. A poesia tem a capacidade de suprimir a relação ditatorial entre o significante e o significado inerente, liberando, assim, o signo linguístico de sua reduzida tarefa de representar as coisas.

Antunes explora no poema um possível confronto de perspectivas, entre dois linguistas, em relação à linguagem. De um lado, o linguista suíço Ferdinand de Saussure, em sua postura de defesa da ligação arbitrária entre o significante e o significado e, de outro, a teoria bakhtiniana que questiona a predominância desse autoritarismo, principalmente, na linguagem poética. Apesar de as argumentações desse último se confrontarem com a proposta saussuriana, ele questiona o autoritarismo sógnico, porque há o desvio de sua finalidade social, por tornar a linguagem em um sistema desvinculado dos movimentos sociais do indivíduo.

Da tríade semiótica, exposta aqui, objeto, signo e interpretante, elucidam-se os mecanismos de estruturação da linguagem. A evolução da linguagem está amplamente ligada à evolução da sociedade e, desde a sua feitura, a linguagem segue se construindo e, ao mesmo tempo, incorporando naturalmente o signo e a consciência linguística. Portanto, o nome ou a palavra designa um objeto específico ou conjunto de coisas, criaturas vivas, lugares, ações, qualidades, estados de existência ou ideias, titulando o que é visível, concreto e palpável do que é invisível, abstrato, sentimentos e fenômenos.

Todos os seres humanos, vivendo em sociedade, possuem um nome próprio que os identifica e distingue dos outros semelhantes. Ele representa uma espécie de passaporte, uma etiqueta pessoal que possui um estigma de individualização da pessoa na sociedade. Um nome traz consigo um sentido de direito de personalidade ou algo íntimo. O poema “Nome não” elucidada o fato de tudo existir no mundo, possuindo um NOME. Contudo, a relação entre coisa e nome nem sempre é direta, às vezes, é preciso buscar por uma ou mais referências, como faz Arnaldo Antunes, nesse poema, ao empregar alguns nomes genéricos, relacionando-os a coisas específicas ou a palavras contextualizadas, porém soltas em busca de criar um referencial, em especial, para significar o ser humano.

Desse modo, pesquisar a poética de Arnaldo Antunes, bem como analisar seus poemas, remete a algumas reflexões como o que é o ser humano, além da

palavra que o qualifica como tal? A palavra constrói a imagem ou a imagem constrói a palavra, integra ou desintegra, define ou confunde? Concluindo-se que, o nome é o passado, o que vem antes. É o presente, o que acontece agora e o futuro, o que ainda virá. O nome é o que nos identifica, eu, você, nós. O nome é tudo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta principal desta pesquisa centralizou-se em abstrair possíveis traços de desrealização presentes na obra do poeta Arnaldo Antunes, mais especificamente, analisando cinco de seus poemas que, pelo fato de terem sido veiculados em dois ou mais suportes diferentes, experimentaram as práticas de reescritura e adaptações inerentes ao meio. Nesse intercurso, outros aspectos também revelaram fundamental importância para a melhor compreensão de como um mesmo poema favorece formas de recepção, leitura e percepção diferentes, dependendo do suporte em que este seja publicado.

A iniciativa aqui apresentada objetivou evidenciar uma visão da materialidade, na obra de Arnaldo Antunes, conduzindo a um enfrentamento com a realidade física de seus poemas enquanto arte. Portanto, a observação proposta nesse trabalho buscou aproximar-se, o quanto possível, da materialidade da obra, tanto em um tipo de suporte quanto em outros, para valorizar os seus aspectos acessíveis através de uma postura mais perceptiva que explicativa.

Por conseguinte, o estudo, acerca da produção poética de Arnaldo Antunes, traçou uma trajetória inevitável, diga-se de passagem, direcionada por suas próprias obras que conduziu a uma exploração de um eixo central temático, recorrente em boa parte de seus trabalhos, sejam eles literários, musicais ou performáticos. Desse modo, dentre as temáticas, nas quais a obra de Arnaldo Antunes se movimenta e se atesta, percebeu-se que a palavra é o ponto de partida e de chegada para todo o seu fazer e que, independentemente do tipo de expressão artística escolhida, seja literatura, música, vídeo e instalação, é o próprio ofício com os elementos formais da linguagem que reconhece o objeto poético e transmuta a palavra em poesia, assim como o próprio poeta declara, em entrevista concedida à Mariana Mesquita, da *Folha de Pernambuco*, em 2018,

Sempre transitei por diversos suportes, desde muito jovem, dialogando com esse território em comum que é a palavra. A palavra é um trampolim de onde eu me aventuro em direção a outras linguagens, meio que tentando ampliar a carga de significação através da entonação e do ritmo, no caso da canção, e no caso dos trabalhos visuais, colocando elementos que de certa forma multiplicam as possibilidades de leitura. Aqui, nessa exposição, privilegiamos o movimento, no gesto, na caligrafia, nas animações.

São exercícios de significação poética (Antunes, 2018, in Caderno +Cultura do Jornal *Folha de Pernambuco*, 16/08/2018).

Esta “palavra-poesia”, enquanto objeto em si, apresenta características outras que lhe possibilitam a significação direta através do seu formato e o poeta, ao apreender-se da diretriz “forma = conteúdo”, intenciona demonstrar a relevância da adequação da palavra à coisa, e de como as propriedades não explicitamente verbais da manifestação linguística contribuem para a produção de sentido, uma vez que, no contexto poético, a expressão torna-se uma realidade integral, cujas partes são inseparáveis; assim, conforme a declaração do próprio poeta, em entrevista a Mário César Carvalho, do Jornal *Folha de São Paulo*, em 15/06/1990, “Uma mosca cabe na poesia, a democracia cabe na poesia. A questão não é o que você diz, mas como você diz. [...] O que cabe na poesia é a linguagem que sabe de si”<sup>35</sup>.

Além do trabalho com a palavra, outra característica singular, observada nas obras de Arnaldo Antunes e que se faz presente nos cinco poemas selecionados, para análise nesse trabalho, coloca em xeque a arbitrariedade do signo sobre o significante, um questionamento poético sobre a capacidade da linguagem de se identificar com a realidade exterior. Nesse sentido, a sua obra, principalmente nesses cinco poemas, desdobrou-se em uma tentativa contínua de ressaltar a dificuldade em alcançar uma identificação plena entre o nome e a coisa. Essa arguição se fez, mediante o emprego de múltiplos recursos produtivos e por intercurso da indefinição de gêneros e estilos, no desenvolver de uma arte poética híbrida.

Foi possível perceber nessa análise que, em seus poemas, Arnaldo Antunes busca explorar ao máximo as potencialidades das linguagens e suas combinações, fazendo uso de recursos tipográficos, icônicos e caligráficos, fragmentando o corpo da palavra e ressignificando suas partes, enquanto material vivo e pulsante. Simultaneamente, registrou-se o empenho do poeta em questionar, por intermédio da sua poesia, a realidade material das coisas do mundo, percebendo-se os traços da desrealização, resultante do embate central proposto pelo poeta sobre a incapacidade das palavras em representar as coisas nomeadas: nome sim, nome não.

---

<sup>35</sup> ANTUNES, Arnaldo apud CARVALHO, Mario Cesar. “Tudos para quem precisa de poesia”. Jornal *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 15 jun. 1990.

No desenvolvimento desse trabalho, percebeu-se, portanto, que a tentativa de Arnaldo Antunes de apreender a realidade de seus poemas é, primeiramente, sensória, isto é, mais baseada no exercício das capacidades perceptivas que em um trabalho de avaliação intelectual das coisas. E, para que essa experiência sinestésica se efetive, o principal dos sentidos a ser posto em atividade passa a ser a visão que, ao efetuar um reconhecimento direto e irrefutável da existência das coisas, favorece uma percepção sensível, anterior à sua explicação lógica. Assim sendo, a poesia de Arnaldo Antunes parece valorizar uma perspectiva prismática de observação das coisas, ou seja, a partir de pontos variados de percepção, almejando uma inatingível definição total do objeto.

Em sua escritura, o poeta usufrui da inflexão do discurso científico para subvertê-lo, contagiando por meio do intercruzamento semântico com o discurso infantil. De fato, Arnaldo Antunes parece brincar com a linguagem ao criar associações de ideias e visões, assumindo o ponto de vista infantil, propondo uma forma de materialismo lúdico pautado na inocência sobre as coisas e o mundo. Com essa atitude, o poeta intenciona passar uma mensagem de simplicidade e desautomatização capaz de gerar certa curiosidade, desconforto ou estranhamento no espectador, contemplando, dessa forma, coisas aparentemente banais e desgastadas pelo cotidiano.

Analisando a percepção de mundo presente nas obras desse poeta, notou-se como as coisas são consideradas desvinculadas da realidade, mas também como elas são consideradas, justamente, inseparáveis do mundo onde se encontram. Nesse sentido, dada a impossibilidade de isolar a “coisa em si”, desligada do seu contexto e da capacidade de relacionar-se com outras coisas, a incidência desse relacionamento se produz, necessariamente, no espaço-tempo presente, na agoridade das coisas, na sua ocorrência síncrona e, concomitantemente, na sua imprecisão estrutural de coisas movediças e inominadas, impossíveis de se definir completamente, coisas que não se fixam, daí o sentido de desrealização presente em seus poemas.

Antes de enveredar por possíveis trajetórias, no anseio de responder aos objetivos propostos por essa pesquisa, fez-se necessário traçar um perfil biográfico de Arnaldo Antunes, elencando os principais acontecimentos de suas vivências pessoal e profissional que possam ter influenciado, de alguma forma, na sua postura

frente ao mundo e às artes. Vivências tais que conduziram o artista a uma atitude criativa, multifacetada e versátil, o que, certamente, influencia até a atualidade nos diversos rótulos e classificações a ele atribuídos (artista multi-tarefas, verbi-voco-visual, entre outros). O inclassificável, como o próprio poeta prefere, posiciona-se de forma moderna, arrojada e livre para atuar aqui ou ali ou em qualquer espaço, a qualquer momento, desta ou daquela arte, ou promovendo relações entre variadas linguagens, suportes e recursos, como melhor lhe convir, sem a necessidade do pertencer à determinado gênero ou escola. Isso porque, como explica o próprio Arnaldo Antunes, em entrevista concedida à João Gordo, no podcast Superplá, um pouco mais sobre seu estilo peculiar de escrever, postado por Gustavo Maioto, em maio de 2023:

Esse meu lado experimental eu vou fazendo. Na verdade, não planejo muito. Eu faço performance de poesias, com efeitos que duplicam minha voz. Eu apresento geralmente em circuitos tipo feira de livro. Minha poesia tem influência da poesia concreta, que é um movimento dos anos 1950. Eu sou posterior.

Na sequência, também foi de fundamental relevância abordar os elementos essenciais à produção poética de Arnaldo Antunes, a técnica e a tecnologia. Para tanto, fez-se necessário um embasamento teórico na conceituação de estudiosos, como Piérre Lévy, Lúcia Santaella, Antônio Risério e Herbert Marcuse no ensejo de uma arguição de sentido, de importância, de possibilidades e arranjos construtivos considerados como questão estrutural da poesia contemporânea.

Nesse sentido, definiu-se por técnica todo procedimento utilizado, para atingir uma meta pré-estabelecida, capaz de incidir sobre os aspectos da vida social, mesmo nas transições invisíveis que se processam no âmbito intelectual e, como tecnologia, a escritura, a ferramenta ou o suporte capaz de transmitir um conteúdo, uma mensagem a ser percebida, direta ou indiretamente. Ambas atuantes como mecanismos de organização, manutenção ou modificação dos meios de produção e das relações sociais; além de se materializarem como forma de expressão de pensamento e padrões comportamentais soberanos.

Considerando que toda comunicação, todo fato ou produção cultural pressupõe suportes, linguagens, tecnologias e técnicas que viabilizem a comunhão entre pensamento e produção para resultar em uma ação no ambiente humano, assim também todo e qualquer mecanismo empregado na produção poética interfere

diretamente na sua estrutura, apresentação, formas de leitura e na relação autor/leitor. O que se espera do artista contemporâneo é que este seja capaz de lançar um olhar examinador, ativo, crítico e reflexivo durante o estágio em que ocorre a semiose entre a técnica, a tecnologia e a arte.

Contudo, é de conhecimento que nem todo artista apresenta como traço característico essa abertura à experimentação de técnicas e/ou tecnologias diversas. Alguns desprezam, outros se sentem intimidados e alguns preferem não diversificar o suporte além do tradicional. Ao contrário destes, os olhos dos assim considerados aqui também tecnopoetas veem, nas técnicas e nas tecnologias, instrumentos de grande potencial inventivo. É nesse cenário de múltiplas alternativas que Arnaldo Antunes se apresenta, como um dos poetas de maior representatividade dessa perspectiva de movimento, transposição e constante inovação. Seus poemas e textos são produzidos e veiculados, por intermédio de suportes variados, sendo materializados nas formas mais variadas e inusitadas, permanecendo em contínua mobilidade. Em concordância com o desenvolvimento do seu trabalho, o poeta declara em entrevista concedida à Ricardo Araújo:

Eu acho que há poetas que podem se confrontar com novos meios tecnológicos, outros que não. Eu acho que depende um pouco do temperamento e da busca de cada poeta. Agora eu acho que é muito mais sedutor você se deparar com esse repertório, do que você ignorar ele. A poesia tem muito a ganhar no confronto com esses novos meios; acho que acaba sendo um campo de experimentação muito fértil, onde tem muita coisa a ser feita ainda (Antunes *apud* Araújo, 1999).

No capítulo seguinte, buscou-se entender as questões inerentes à importância do suporte em que a obra poética é veiculada, bem como quais efeitos podem ser produzidos através de sua escritura neste e por meio deste. A conclusão que se chegou foi que, conseqüentemente, toda a dinâmica que envolve o poema, desde a sua idealização até a recepção por parte do leitor, perfaz-se de forma divergente. Enquanto a postura, diante das páginas estáticas do livro físico, é uma, ela não se opera de forma similar, perante a dinâmica de possibilidades variadas da tela do computador ou do celular, onde as possibilidades combinatórias de cores, sons e imagens apresentam efetiva participação na construção de sentido.

Foi nessa perspectiva de produção de uma obra intersemiótica, de liberdade de movimentos, de inúmeras probabilidades de combinação dos signos digitais

(verbais ou não) e de espírito volátil que Arnaldo Antunes produziu a obra *Nome*. Projeto lançado em 1993, originalmente composto por uma fita de vídeo cassete, um CD e um livro, sendo a fita de vídeo, posteriormente, substituída por um DVD constituído por trinta faixas. Ponderou-se, portanto, por intercurso desse projeto, a possibilidade real de observação e análise de um mesmo poema publicado em suportes diferentes, fato que, por conseguinte, também justifica a seleção dos cinco poemas que foram analisados nessa pesquisa. “Nome”, “Carnaval”, “Não tem que”, “Dentro” e “Nome não” trazem aspectos em comum como a veiculação em dois ou mais suportes, sendo que, para tanto, foram submetidos a atividades de reescritura, remodelação e adequação ao meio. Todos esses poemas questionam a relação existente entre significado e significante gerada pelo exercício humano de nomear, arbitrariamente, as coisas e o aspecto central que é o trabalho com a palavra como peça principal.

Porém, o primeiro aspecto a se refletir, em última análise, referiu-se ao *continuum* que engloba a poesia e, mais especificamente ainda, a poesia digital, uma vez que foram analisados alguns poemas de épocas diferentes, publicados até mesmo antes da chegada da era informática. Contudo, são poemas que igualmente conversam com as técnicas da poesia digital, no que tange aos métodos e modos de se posicionarem enquanto obra, ou seja, em sua materialidade e forma de oferta à leitura, enquanto obras procedurais que não focam, estritamente, no objeto final nem exclusivamente no processo.

Dessa forma, a proposta de análise, bem como os objetivos estabelecidos para a formulação da tese, que aqui se apresentou, foram desenvolvidos produtivamente. Contudo, considerou-se, hipoteticamente falando, que a obra de Arnaldo Antunes, ao ser observada sob um prisma específico com o objetivo de alcançar a sua definição de problematização definitiva, o que corresponderia a uma tentativa de sua apreensão total, poderia ser falha e imprópria. Tal atividade perfilou-se como, felizmente, impossível, oferecendo novas possibilidades de outros olhares e diferentes maneiras de posicionamentos, diante do objeto de estudo, sem tentativas de limitá-lo a um esboço representativo e interpretativo, mas, opostamente, permitindo-lhe a liberdade de continuar seguindo os caminhos, por ele próprio delineados, por se tratar de objeto artístico vivo e indeterminável.

Em conclusão, em um augúrio de liberdade a uma poética capaz de delinear, naturalmente, seus próprios trajetos de expressão, e em uma perspectiva de pesquisa puramente analítica, que se destinou à procura do que se possa encontrar e atar os fios do que foi descoberto, desprendido da tentativa de manipulação ou aprisionamento do seu movimento. Por fim, tanto aos poemas quanto a este trabalho, pôde-se aplicar o verso de Arnaldo Antunes “vai sem direção, vai ser livre” (Antunes, 2006). O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo jamais se fecha; ao contrário, mantém-se aberto em uma perspectiva de futuras produções. Assim, somente porque uma pesquisa é também busca, brecha, lapso ou corte que esse trabalho foi possível. E, justamente por isso, ele não é conclusivo, mas constituído de lacunas, cisões e aberturas a leituras vindouras.

## REFERÊNCIAS

ALONSO, Dámaso; BOUSOÑO, Carlos. **Seis calas en la expresión literaria española**: prosa, poesía e teatro. 4. ed. Madrid: Gredos, 1970.

ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. São Paulo: Editora Martins, 1966.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora/INL-MEC, 1972, pp. 231-255.

ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia Digital**: negociações com os processos digitais: teoria, história, antologias. São Paulo: Navegar Editora; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisonde Prods; FAPESP, 2010.

ANTUNES, Arnaldo. **Psia**. São Paulo: Expressão, 1986.

ANTUNES, Arnaldo. **As coisas**. São Paulo, Iluminuras, 1993a.

ANTUNES, Arnaldo. **Nome**. São Paulo, Iluminuras, 1993b.

ANTUNES, Arnaldo. **Tudos**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1993c.

ANTUNES, Arnaldo. **As Coisas**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1993d.

ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo, Perspectiva, 1997.

ANTUNES, Arnaldo. Caligrafias. *In*: ANTUNES, Arnaldo. **40 Escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ANTUNES, Arnaldo. **“Sobre a origem da poesia”**. Incluído no libreto do espetáculo 12 Poemas para dançarmos, dirigido por Gisela Moreau, São Paulo: 2000.

ANTUNES, Arnaldo. Concretas Palavras. **Revista Língua Portuguesa**. São Paulo, n. 13, p. 12-18, nov. 2006a. Entrevista concedida a Luiz Costa Pereira Júnior.

ANTUNES, Arnaldo. **Como é que Chama o Nome Disso**: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006b.

ANTUNES, Arnaldo. Entrevista com Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik. *In*: ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso**. São Paulo: Publifolha, 2006b.

ANTUNES, Arnaldo. **Sobre a Origem da Poesia**. Disponível em:  
[http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=27](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=27).  
Acesso em: 20 jul. 2022.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. Org. e equipe de trad. V. Miotello. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

BARBOSA, Pedro. **Máquinas pensantes**: aforismos gerados por computador. Lisboa: Horizonte, 1988.

BARBOSA, Pedro. **A Ciberliteratura**: criação literária e computador. Lisboa: Cosmos, 1996.

BARBOSA, Pedro; TORRES, J. M. **O motor textual**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2001.

BARRET, C. Arte cinética. In: STANGOS, N. (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BEIGUELMAN, B. **Os sistemas sanguíneos eritrocitários**. FUNPEC Editora, Ribeirão Preto, SP, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. Uma profecia de Walter Benjamin. Tradução: Haroldo de Campos e Flávio Kothe. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BLOCK, Friedrich W. Digital Poetics or The Evolution of Experimental Media Poetry. In: KAC, Eduardo (Ed.). **Media Poetry**: an international anthology. Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect Books, 2007.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne. Trad. António Rodrigues. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

CAMPOS, Augusto de. **Não**: poemas. São Paulo: Perspectiva, 1997. Acompanha um CD-Rom.

CAMPOS, Haroldo. Uma profecia de Walter Benjamin. In: CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Haroldo. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós utópico. In: **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Cid; BANDERIA, João; BARROS, Lenora de; SILVEIRA, Walter. **Poesia concreta** - o projeto verbivocovisual. Curadoria São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Entre estentores, estertores e extensores da poesia, um agora. *In*: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (Org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

CASTRO, E. M. de Melo e. **O Fim Visual do Século XX & Outros Textos Críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

CASTRO, E. M. de Melo e. Videopoetry. *In*: KAC, Eduardo (Ed.). **Media Poetry: an international anthology**. Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect Books, 2007.

CHARTIER, Roger. **A Ordem dos livros**. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XVI e XVIII. Trad. Mary Del Priori – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

CHARTIER, Roger. **Práticas da Leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHARTIER, Roger. **A Aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

CHARTIER, Roger. As Revoluções da leitura no Ocidente. *In*: ABREU, Márcia (Org.). **Leitura, história e história da leitura**. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil: FAPESP, 1999.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. 1. ed. 4. reimpressão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução: José Mendes Ferreira. Lisboa: Editora 70, 1981.

ELLESTRÖM, L. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Traduzido por Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FUNKHOUSER, C. T. **Prehistoric Digital Poetry: an archaeology of forms, 1959-1995**. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007.

FUNKHOUSER, C. T. **New Directions in Digital Poetry**. New York, NY, The Continuum International Publishing Group, 2012.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. *In*: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

GRUNEWALD, José Lino. **Pedras de toque sobre o pensamento do poeta**. Folha de São Paulo, 13 de março de 1992.

GUATTARI, F. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GUIMARÃES, D. A. D. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Esses poetas**: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998. Antologia.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

KAC, Eduardo (Editor/Introduction). **New Media Poetry**: poetic innovation and new technologies. Magazine Visible Language 30.2. Providence: Rhode Island School of Design, January/September, 1996.

KAC, Eduardo. Arte, Heidegger, Técnica: a comutação do mistério. In: KAC, Eduardo. **Luz e Letra**: ensaios de arte, literatura e comunicação. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2004.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KERCKHOVE, Derrick de. O Senso Comum, Antigo e Novo. In: PARENTE, André. (Org). **Imagem-Máquina, a Era das Tecnologias do Virtual**. Trad. de Rogério Luz *et alli*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.

MACHADO, Arlindo. Hipermídia: o labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Diana (Org. e introd.). **A Arte no Século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008

MAIATO, Gustavo. A resposta de Arnaldo após a cutucada de jornalista sobre “fazer de tudo, mas nada bem”. **Whiplash**, notícias. Postado em 18 out. 2022. Disponível em: [https://whiplash.net/materias/news\\_714/345939-arnaldoantunes.html](https://whiplash.net/materias/news_714/345939-arnaldoantunes.html)  
Acesso em: 20 jul. 2022.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. 3.ed. Tradução e notas: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991. Edição bilíngue.

MARCUSE, Herbert. **Tecnologia, guerra e fascismo**. Trad. Maria Cristina V. Barbosa. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

McLUHAN, Herbert Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1974.

McLUHAN, Herbert Marshall. Comunicação de massa e cultura tecnológica. *In*: CARPENTER, Edmund; McLUHAN, Marshall (Org.). **Revolução na comunicação**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. *In*: MELO NETO, João Cabral. **Prosa**. Rio de Janeiro, 1998.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia intersignos, do impresso ao sonoro e ao digital**. São Paulo: Experimento, 1985.

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

MODRO, Nielson Ribeiro. **A obra poética de Arnaldo Antunes**. 1996. 147 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.

MOLES, Abraham A.; ROHMER, Elisabeth (Col.). **Art et ordinateur**. Paris: Blusson, 1990.

MORICONI, Ítalo. A oralidade no experimentalismo poético brasileiro. *In*: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

MORICONI, Ítalo. Pós-Modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. *In*: PEDROSA, Célia (Org.). **Poesia Hoje**. Niterói: EdUFF, 1998.

NÖTH, Winfried. Máquinas semióticas. Tradução: Irene Araújo Machado. **Galáxia: revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura**. São Paulo, Educ/PUC SP COS, 2001.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

OLIVEIRA, Adriane Rodrigues de. **Dentro e fora da página**: a poesia de Arnaldo Antunes. 2001. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, 2001.

OLIVEIRA, Valdevino Soares. **Literatura esse cinema com cheiro**. São Paulo - SP: Arte e Ciência, 1998.

ORLANDI, Eni, P. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis, Vozes, 1996.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Desumanização da Arte**. Cortez Editora, 2. ed. São Paulo, SP, 1999.

ORTIZ, Renato. O mercado de bens simbólicos. *In*: ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Braziliense, 1994.

PAZ, Octavio. A nova analogia: poesia e tecnologia. *In*: PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac (Org.). **Intervenções Urbanas**: Arte/Cidade. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. **Alguma prosa**. São Paulo: Nova Aguilar, 1976.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**: icônico e verbal, oriente e ocidente. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIGNATARI, Décio. **Poesia Pois É Poesia (1950-1975)**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PIGNATARI, Décio. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Globo, 1995.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. Cotia, SP: Ateliê, 2004.

PLAZA, Júlio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. *In*: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Tradução: Rosângela Trolles. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PLAZA, Júlio. **Sobre videotexto (vtx)**. Disponível em: [https://monoskop.org/images/0/0d/Plaza\\_Julio\\_1983\\_Sobre\\_videotexto\\_VTX\\_Arte\\_e\\_videotexto.pdf](https://monoskop.org/images/0/0d/Plaza_Julio_1983_Sobre_videotexto_VTX_Arte_e_videotexto.pdf). Acesso em: 14 jun. 2022.

PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Faep/Unicamp/Hucitec, 1998.

POPPER, Frank. As Imagens Artísticas e a Tecnociência. In: PARENTE, André (Org.) **Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

QUINTANA, Mário. O nome e as coisas in: **Velório sem defunto**. Alfaguará, Brasil, 1990.

RADFAHRER, Luli. **Design/web/design**. São Paulo: Market Press, 1995.

RISÉRIO, Antônio. **Ensaio sobre o texto poético em contexto digital**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e Problemas das Obras Literárias**. S. Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTAELLA, Lucia [BRAGA, Maria Lúcia Santaella]. O homem e as máquinas. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Unesp, 1997.

SANTAELLA, Lucia [BRAGA, Maria Lúcia Santaella]. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, L. **A poesia concreta como precursora da ciberpoesia**. Disponível em: <http://issuu.com/mimacarfer/docs/outubro>. Acesso em: 28 abr. 2023.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 3, n. 55, p. 27-36, 1999. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-55/#591665474a54c>. Acesso em 12 abr. 2023.

SIMON, Iumna (2015). **A retraditionalização frívola: o caso da poesia**. Cerrados, Brasília, v. 24, n. 39.

SOUZA, Paulo Fernando de. **Nome – Da poesia visual à poesia intersemiótica no Pós-modernismo Brasileiro**. 1999. Dissertação (Mestrado)- Centro de Artes e Comunicação – Letras, Universidade Federal de Pernambuco, 1999.

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço, tempo, imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

## APÊNDICE 1

### FICHA TÉCNICA DA OBRA NOME, DE ARNALDO ANTUNES.

Álbum: Nome

Intérprete: Arnaldo Antunes

Lançamento: 1993

Gravadora: BMG/RCA

Produtores: Arnaldo Antunes, Paulo Tatit e Rodolfo Stroeter

Participações especiais:

Marisa Monte: voz em “*Cultura*”, “*Carnaval*”, “*Direitinho*” e “*Alta Noite*”

Péricles Cavalcanti: voz e violão em “*Entre*” e “*Imagem*”

Edgard Scandurra: guitarra em “*Nome*” e “*Se Não Se*”

Arto Lindsay: guitarra e voz em “*O Macaco*”, “*Não Tem Que*”, “*Armazém*” e “*Dentro*”

João Donato: piano em “*Alta Noite*”

1. Fênis (Arnaldo Antunes)
2. Diferente (Arnaldo Antunes)
3. Nome (Arnaldo Antunes)
4. Tato (Arnaldo Antunes)
5. Cultura (Arnaldo Antunes)
6. Se Não Se (Arnaldo Antunes)
7. O Macaco (Arnaldo Antunes)
8. Carnaval (Arnaldo Antunes)
9. Campo (Arnaldo Antunes)
10. Entre (Arnaldo Antunes / Péricles Cavalcanti)
11. Luz (Arnaldo Antunes)
12. Direitinho (Arnaldo Antunes)
13. Não Tem Que (Arnaldo Antunes)
14. Dentro (Arnaldo Antunes)
15. Alta Noite (Arnaldo Antunes)
16. Pouco (Arnaldo Antunes)
17. Nome Não (Arnaldo Antunes)
18. Soneto (Arnaldo Antunes)
19. Imagem (Arnaldo Antunes / Péricles Cavalcanti)
20. Armazém (Arto Lindsay / Arnaldo Antunes)
21. Acordo (Arnaldo Antunes)
22. E Só (Arnaldo Antunes)
23. Agora (Arnaldo Antunes)

Obs.: No livro constam 30 poemas.

## APÊNDICE 2

### LINKS DE ACESSO AOS POEMAVIDEOS DE ARNALDO ANTUNES

Na apresentação dos links a seguir, pretende-se facilitar a busca dos leitores dessa tese, fornecendo-lhes os caminhos para o ver/ouvir/sentir o texto, com experiências poéticas reais. Acesso em abril de 2023.

Abaixo o link do primeiro contato com Arnaldo Antunes, em vídeo.

“Corpo” no “Café com ideias”, acesso em abril de 2019, disponível em:

[http://www.youtube.com/watch?v=hbH\\_5Bim5ac&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=hbH_5Bim5ac&feature=related)

Seguem as apresentações dos textos analisados:

Arnaldo Antunes apresenta NOME

<https://www.youtube.com/watch?v=cb-wRyhvdyU&list=PL83D597C861BAFF69&index=1>

Arnaldo Antunes, Carnaval

<https://www.youtube.com/watch?v=VBUuxi6RXj8>

Arnaldo Antunes, Não tem que

<https://www.youtube.com/watch?v=052BrpD6J8M>

Arnaldo Antunes, Dentro

<https://www.youtube.com/watch?v=PLgGhrf9NMc>

Arnaldo Antunes, Nome não

<https://www.youtube.com/watch?v=FM8Q517cjS8>

Link extra para apreciação de uma apresentação ao vivo.

Arnaldo Antunes, A casa é sua, ao vivo Lá em casa, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=x3bkWpa9yy8>

Adaptação para o audiovisual dos poemas concretos "Cinco" (de José Lino Grunewald, 1964), "Velocidade" (de Ronald Azeredo, 1957), "Cidade" (de Augusto de Campos, 1963), "Pêndulo" (de E.M. de Melo e Castro, 1961/62) e "O Organismo" (de Décio Pignatari, 1960). Direção: Christian Caselli.

Observar O Organismo, de Décio Pignatari, 1960, apresentado na tese.

<https://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>