

---

# A experiência da palavra em *As coisas*, de Arnaldo Antunes

*Adriana R. Sacramento*

Mestranda em Literatura Brasileira / UnB

---

O presente estudo tem como destino fazer uma incursão pela obra poética de Arnaldo Antunes, especificamente em seu livro *As coisas*<sup>1</sup>, procurando nele os indícios que revelem os principais embates de um tempo que vem sendo nomeado de pós-modernidade, quais sejam: a aparente supremacia do objeto diante do sujeito e os caminhos que a arte toma como via de superação. Neste aspecto, a linguagem merece especial atenção, visto que é por meio dela e, mais especificamente, por meio da palavra, que se tem buscado estabelecer diálogos que possam iluminar os possíveis caminhos dentro desse que parece ser um espaço labiríntico, sem saídas. Por essa via, o percurso que ora pretendemos estabelecer é através do texto poético, procurando nele os rastros, as pegadas do sujeito. O mundo contemporâneo é a nossa via de acesso e a palavra poética a nossa senha, pois como diz Jean Baudrillard: “A palavra me parece designar com precisão um mundo quase iniciático de penetrar no interior das coisas, sem ter que ordená-las em um catálogo. Pois as palavras são portadoras, geradoras de idéias, mais ainda, talvez, que o inverso. Operadoras de encanto, operadoras mágicas”<sup>2</sup> e são especialmente as idéias e as coisas que postas no mundo refletem, como um espelho, o sujeito.

A contemporaneidade testemunha, ainda no dizer de Jean

Baudrillard, o extermínio de algumas categorias que compõem o real. Nesse universo de dissoluções, a relação entre sujeito e objeto referenda a nulidade e a fragmentação do ser, e por essa via, a palavra já não traduz conhecimento, já não revela uma idéia, ao contrário, parece testemunhar a sua fragmentação. Por esse modo, uma das características da arte moderna e, por conseguinte, da contemporânea é fundar a ilegibilidade<sup>3</sup> em seu espaço de representação. Essa característica se engendra no sentido de produzir uma desautomatização da leitura, esta, entendida como um veículo que cria no leitor uma via de acesso ao conhecimento – às idéias – promovida pela relações inusitadas entre as palavras no texto. O leitor é, então, motivado a fruir e experienciar a arte dentro de um tempo que, desde a “era da reprodutibilidade técnica”, é influenciado pelas relações de produção.

Portanto, é necessário sinalizar como se procede a ilegibilidade no espaço poético em *As coisas*, de Arnaldo Antunes e, também, como se estabelece a desautomatização da leitura pela via da relação entre as palavras.

### **Arte contemporânea: a caminho da desautomatização?**

Desde quando se iniciou a “era da reprodutibilidade técnica”, sinalizada por Walter Benjamin<sup>4</sup>, que a fruição da obra de arte se tornou não mais resultado da contemplação e do prazer, ela se transformou em *habitus*<sup>5</sup>. O olhar que se dirige à obra está contaminado, pois não quer absorver uma experiência, mas, antes disso, busca apenas informação em curto espaço de tempo, pois “o que acontece conosco na época da reprodutibilidade técnica é que a experiência estética se aproxima cada vez mais daquilo que Benjamin chamou de ‘percepção distraída’”<sup>6</sup>. Os sentidos encontram-se distraídos em função de uma realidade “virtual automatizada e operacionalizada, onde os seres humanos enquanto tais não têm mais motivos para existir”<sup>7</sup>. Não se olha mais nas entranhas do

---

objeto, mas apenas em sua superficialidade e a realidade nos escapa, pois ao saturar-se de realidades e burburinhos não mais se comunica com os homens. A obra de arte passa a valer pelo uso e o seu consumidor, ao se colocar diante dela, guarda uma postura utilitarista: a arte transforma-se em mercadoria. É dessa relação estritamente consumista que a arte se acerca.

O mesmo ocorre no âmbito das relações humanas em que vemos o esfacelamento do sujeito e, por extensão, o real entra em colapso, posto que segundo Jean Baudrillard, este processo é resultado de um divórcio entre o sujeito e o objeto, portanto, do real nada resta: “Deslocando-nos para um mundo virtual, vamos além da alienação, rumo a um estado de privação total do Outro, ou mesmo de qualquer alteridade, ou negatividade. Nós nos movemos para um mundo onde tudo que existe apenas como idéia, sonho, fantasia ou utopia será erradicado porque tudo isso será imediatamente realizado, operacionalizado”<sup>8</sup>.

E então, ao cruzar a modernidade, o homem contemporâneo vivencia o seu próprio desmonte, fala-se muito em fragmentação e niilismo e estes surgem imputados pela “*morte de Deus*” e pelo fim da metafísica enquanto paradigma. Entretanto, é possível fazer desse depauperamento um empuxo para superação, é possível se utilizar desse niilismo para reverter o *ex terminis*<sup>9</sup>, pois a “a consumação do niilismo é tudo o que devemos esperar e almejar”<sup>10</sup>. Diante desse aparente esvaziamento da arte, onde a informação e o impacto da tecnologia subvertem o sentido imanente da obra isolando-a de sua aura e, por conseguinte, de uma possível relação experiencial, surge então a pergunta: quais são os caminhos que a arte intenta para tornar possível superar o caso e, nesses termos, fundar mais uma vez “a experiência de uma arte como fato estético integral”<sup>11</sup>? Parece-nos que a via de acesso

possível a esse fim é tornar a sua própria estrutura um veículo de inquirição e problematização, de por em diálogo o seu próprio modelo e a sua linguagem. E ainda criar, pelos seus próprios estatutos, a simulação da fragmentação para tentar superar o extermínio do real e, por último, encontrar via objeto – dentro de suas várias especificações – as marcas do sujeito (seus vestígios). E “como nada resta” do real no mundo contemporâneo que não tenha se fragmentado, haja vista a verdade, o sujeito diante de tais dissoluções também precisa esvaziar-se dos conceitos que, outrora formulados, representavam uma realidade que foi a herdade de um outro tempo e construída pela tradição estética. Essa realidade precisa, agora, se desmontar porque “os conceitos dessa tradição se revelam privados de referência na experiência concreta”<sup>12</sup> que o sujeito precisa, a partir dessa constatação, empreender com o objeto, mas principalmente com o outro seu semelhante, visto que não sendo a verdade mais um paradigma só lhe resta estabelecer uma relação, pois “esta alteridade radical é a nossa melhor chance – nossa melhor chance de atrair e ser atraído por outros, de seduzir e ser seduzido”<sup>13</sup>.

O sujeito em sua jornada pelo tempo e em sua relação com os objetos (as coisas em geral), deixa “marcas” que acabam denunciando o seu existir e a sua presença, pois como diz Walter Benjamin, “habitar significa deixar rastros”<sup>14</sup>. Durante esse percurso de busca pelo conhecimento<sup>15</sup>, o sujeito cognoscente engendra uma necessidade de se relacionar com o objeto, sendo este por último um desejo de alteridade: ao promover a perquirição do outro, o indivíduo vai, aos poucos, se conhecendo. Entretanto, essa relação desejada se encontra impregnada pelos automatismos construídos em parte pela tradição e em extremo pelas relações utilitaristas impostas pelo mercado. A arte, então, na busca de desautomatizar a leitura, isto é, desnortear o sentido usual, provoca no leitor um estranhamento e “põe em vigilância uma obra no que ela

---

pode provocar de recuperação ou inauguração”<sup>16</sup>; ela torna ilegível o espaço onde essas representações se processam. Essa tendência imputa uma nova linguagem, um novo olhar, um novo conhecimento entre sujeito e objeto e entre leitor e obra. Essa ordem que governa o mundo contemporâneo exige uma superação e um resgate.

Ao tocar na ilegibilidade como característica da arte contemporânea, sentimo-nos responsáveis em explicitar a postura que a poesia assume diante dos enquadramentos tomados pela arte deste século. A poesia é, segundo Barthes, uma “zona zero” pela qual todas as vozes podem transitar e convergir, sendo assim, ela é um vetor para onde interagem os discursos, ela é o espaço onde os diálogos acontecem: entre os homens e destes com o universo; a poesia é o lugar onde a ruptura é um princípio. Foi perseguindo esse procedimento que a poética contemporânea quis libertar-se da culpabilidade das relações comprometidas da poética clássica que, segundo Barthes, acabou por ordenar um protocolo antigo ao procurar estabelecer, entre as palavras, não uma profundidade experiencial, mas uma exigência eletiva em que os vocábulos são trabalhados “em superfície, segundo as exigências de uma economia elegante ou decorativa”<sup>17</sup>. Doutro modo, para a poesia de vanguarda a palavra subjaz enquanto necessidade primeira e instrumental, pois ela pretende, através de suas relações, criar uma “zona vazia” em que os nomes possam transitar livres das verdades e dos clichês da tradição e que possam ser a tradução de uma experiência nova de leitura. Essa poética doa, como testamento, à contemporânea essa zona de silêncio que, em sendo uma extensão do real, procura traduzir, através de uma postura inconformista, “a marca de uma resistência: a de não se deixar contaminar pela Literatura fácil que assume o caráter de mercadoria”<sup>18</sup>, como também procura incorporar uma resistência criando zonas impenetráveis, ilegíveis, onde o que se

quer gerar não são apenas dificuldades “à experiência do leitor, mas que esse empecilho deixa vislumbrar aquilo nunca antes lido, já que o conceito não produzido aponta para o sentido virgem e inaugural”<sup>19</sup>.

É desse modo que o mundo contemporâneo é herdeiro de um estágio de caoticidade incomunicável, posto que as relações se tornaram virtuais, mas é onde também as palavras parecem querer ressurgir para fundar uma alteridade entre os signos, a poesia e os homens. Mas então como se dá a aproximação entre sujeito e objeto?

Principalmente pelo jogo de sedução que se estabelece entre o leitor e a obra – que nesse caso é a poesia. O leitor sendo o amante e a obra a amada vão, ambos, se imbricando um no outro (seduzindo-se) até o momento fecundante, onde o sentido que se deseja é gerado e enfim “se entrelaçam de maneira envolvente, ‘brincando’ e ‘fazendo amor’”<sup>20</sup>. Um outro princípio de sedução é por meio do trato com o lúdico, em que ao se brincar com as correspondências e as analogias é produzida uma comunicação através das imagens e as realidades mais distantes, “porque longe de serem ‘brincadeiras artísticas’ eles [os jogos] são experiências mágicas sobre as palavras”<sup>21</sup>. Ao simular uma voz no poema que não é a sua – a infantil –, o poeta provoca o leitor para que experiencie também, através das palavras, essa brincadeira: a de retorno à infância. Nesse jogo, a palavra se liberta das tradições e das verdades impostas pelos adultos e, como diz Manoel de Barros, pode tocar e ver “o próprio feto do verbo –/ainda sem movimento/Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes –/ainda sem penugens./Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da/pedra. A escutar/Os primeiros pios dos pássaros. A ver/As primeiras cores do amanhecer./Como não voltar para onde a invenção está virgem?/Por que não ascender de volta para o tartamudo!”<sup>22</sup>

As relações lúdicas com as palavras têm como saldo final a

---

obtenção de relações que extrapolem os sentidos permitidos pela realidade, que, nesse sentido, se encontra estéril de vida. Entrar no universo do lúdico é estar de volta à caverna e lá manter contato com as imagens e as palavras sendo criadas, se desenvolvendo e buscando também uma experiência fecundante de sentidos. Como em jogos infantis, o princípio lúdico, quando circunscrito ao âmbito das palavras, tende a simular a arte de brincar num tempo uterino em que o homem ainda estava em seu primeiro estágio de discernimento – no mundo adâmico –, onde as coisas estão ainda sendo nomeadas e o poeta “para absorver a amada, a ‘matéria’, ‘a inocência da treva’ ... terá que esquecer os nomes e redescobri-los numa palavra extrema e inaugural”<sup>23</sup>. Esse processo de retorno à “puerícia” vai demonstrar como as palavras são preenchidas de novas idéias e como, nesse processo de criação, os nomes e as coisas são células que vão sendo geradas e multiplicadas para tentar alcançar uma parte do que a idéia procura representar. O matéria da poesia se torna, por esses caminhos, o espaço das representações ilegíveis, posto que são latentes e anagramáticas e que, por isso mesmo, buscam uma maneira de reinventar a leitura por meio da brincadeira com as palavras. E o poeta, brincando de ser criança, convida o leitor para um diálogo em que se brinque com as palavras e em que se ouça “as vozes do chão (...)/a fala das águas (...)/o silêncio das pedras (...)/o crescimento das árvores/E as origens do Ser”<sup>24</sup>. E assim, a poesia surge como uma chave mágica, livre das amarras do mundo racional, pronta para criar novas realidades, estimular novas experiências, “dispor e arranjar a ‘desordem estuporada da vida’, de tudo ordenar segundo um princípio mais humano”<sup>25</sup>.

A palavra surge, então, como uma grande mãe que dá vida e faz germinar a semente adormecida dos significados e que fecunda, no leitor, leituras inaugurais que provocam novas experiências. Ela se torna a

alegoria da poesia e a sua metalinguagem, pois como diz Arnaldo Antunes: “Todas as coisas do mundo não cabem numa idéia. Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo”<sup>26</sup>. A metonímia e a metástase<sup>27</sup> surgem, então, como procedimento poético, visto que ambas indiciam a fragmentação *das coisas*, mas ao mesmo tempo esses fragmentos são os vestígios (os rastros) desse sujeito que se perdeu em meio as virtualidades geradas pelo mundo contemporâneo. A metástase denuncia o processo fecundante e multicelular das palavras, ela indica o processo de emanção e criação, o sopro germinante. Estes procedimentos fazem parte do jogo infantil que se instaura na matéria poética, posto que a criança “é o poema emergente (...) o que não vivia e que passa a existir pela nomeação”<sup>28</sup>. E nesse processo, a experiência com o ilegível – com o que aparentemente não se pode penetrar – se transforma na experiência da leitura e do contato, em que o texto ainda não produziu o conceito e o mundo gerado no poema é virginal; em que o sujeito – o homem – no diálogo com as coisas se encontra através de um princípio de alteridade.

### **As coisas, de Arnaldo Antunes – incursões poéticas**

Em termos gerais, o livro *As coisas* é composto de 42 poemas. O efeito inusitado do visual que introduz as *palavras-poemas*<sup>29</sup> cria, de chofre, a ruptura dos automatismos com a leitura convencional, visto que esses símbolos não-verbais carecem também de ser lidos, isso porque eles são a representação metonímica do poema. Essa relação entre visualidade e materialidade acaba por compor um todo e assim “o verbal e o visual se misturam como a própria criação se mistura à vida”<sup>30</sup>. Essa pista é-nos revelada pelo índice do livro que remete a numeração dos poemas às imagens. A leitura dessas garatujas nos coloca em um tempo mítico das inscrições rupestres, cujas associações significativas não obedeciam aos automatismos gerados pelos substratos racionalizantes



---

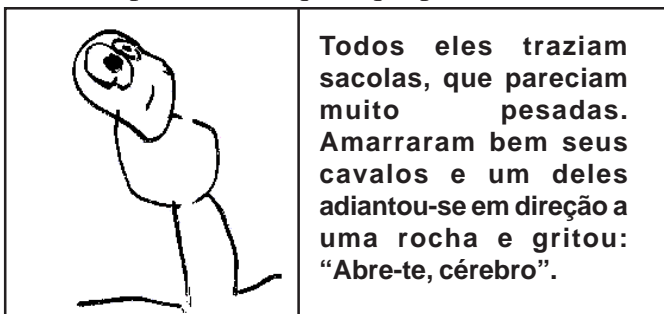
do mundo contemporâneo, posto que fugiam às convenções, aos clichês e aos vícios; elas nos remetem, portanto, a uma zona de leitura virginal. Dessa forma, o artista coloca o leitor, desde já, diante de uma ambigüidade – ou ilegibilidade – pela exploração que faz do recurso visual enquanto um apêndice verbal, ou seja, ele recria o código conferindo-lhe novas possibilidades.

As palavras (verbos) se proliferam no espaço da folha possuindo-a por completo. E mesmo quando a sua quantidade é insuficiente para toda a página, é-lhe projetado um “zoom” para que o verbo se destaque como que simulando o processo de expansão em que se fundou o universo. Simular o constante movimento é um dos artifícios do artista Arnaldo Antunes, pois para ele “Tudo está em movimento. Repouso = ilusão de ótica”<sup>31</sup>. Em seu conjunto, portanto, o livro é um passeio pelo universo das palavras (verbais e visuais); é um caminho onde se busca, pela simplicidade da dicção infantil, promover novas leituras do mundo e, de maneira reversível, da poesia. Pelas associações que se criam entre os nomes e as idéias no poema, as palavras saem de seu contexto tradicional produzindo novas acepções que formam, entre si, uma cadeia genealógica de significados. Entretanto, essa cadeia de significações se basta no imprevisto e a cada instante é desfeita num movimento que lembra o caos e a calmaria, pois para o poeta “O imprevisto é a prova mais linda da ordem natural das coisas (...) [e] A palavra sim. Mantra”<sup>32</sup>. Veremos mais adiante como convergem, na poética de *As coisas*, esses procedimentos que se fundamentam no ilegível da palavra e nos desautomatismos da linguagem.

### **O inaugural de uma experiência pela via da inteligência dos poemas**

No poema intitulado “Abertura”, abaixo transcrito, ficamos cômicos de que o trajeto que se deseja não segue pela via cerebral. Mas como fica expresso pelo vocativo “Abre-te cérebro”<sup>33</sup>, o leitor é

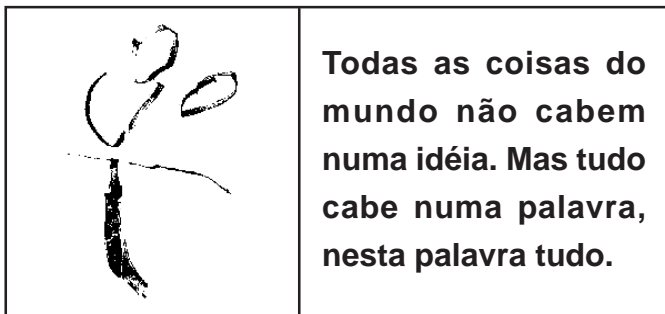
convidado a desfazer-se dos automatismos do mundo adulto para participar de um jogo infantil em que as palavras, pela sua magia, rompem as rochas: metáfora da tradição e da imobilidade que engessa, na palavra, camadas pré-fabricadas de significações e verdades. Por isso que as “sacolas”, metáfora do espaço onde a poesia se resguarda, “pareciam muito pesadas”, pois agüentavam o peso de um conteúdo que as impedia de novas associações. É também interessante notar que o “s” do vocábulo *sacola* tem como simbologia o movimento de unificação para se chegar até ao Ser. Mas como fazê-lo se ela parece “muito pesada”!? Ao mesmo tempo que na simbologia o cavalo é um arquétipo dos instintos, porém, só ele é capaz de transpor as portas do mistério inacessível à razão. Mas como proceder a esta passagem se *eles* – que não sabemos quem são – “amarraram bem seus cavalos...”? Parece que a solução escapa através do grito que exige uma transposição para uma situação inaugural. Esse grito é assistido pelos olhos atentos do menino(a) situado, como um espectador, à página anterior. O leitor inicia suas descobertas através do verbo, mas retorna – no que se quer pelo jogo – à imagem. Portanto, desde já, a abertura começa a ser desencadeada para que, desse outro lado, um “novo sujeito” esteja esperando, pois o lexema *cérebro* é parte constituinte do ser. Por conseguinte, através de uma estrutura simples – característica da lírica moderna – o poema revela, através desse jogo com as palavras e com as imagens, a complexidade daquilo que pretende comunicar.



---

No poema “tudo” a primeira observação que podemos fazer ao terminar uma primeira leitura do texto é que ali se instaura um paradoxo proveniente da conjunção adversativa *mas*. Entretanto, essa associação primeira se adensa a partir do jogo entre *todas* e *tudo*, ambos significantes de uma totalidade que é de antemão questionada: *as coisas e o mundo não cabem numa idéia*. Então aí o pronome *todas* ainda não é *tudo*. Porém, no segundo momento do poema a totalidade se completa e o paradoxo se desfaz quando diz que *tudo* (coisas, mundo e idéia) *cabe numa palavra*, ou seja, as partes estão dentro do todo. A partir dessa primeira constatação em que se desfaz o paradoxo, partamos, então, para os elementos estruturantes do poema na perspectiva de melhor o entendermos. Para o que pretendemos explicitar tomemos como substrato as próprias palavras do autor ao explicar o processo de criação de uma poesia que ilustra a capa do livro *À margem da margem*, de Augusto de Campos. Ele diz quanto às prováveis leituras do poema: “Na realidade são leituras simultâneas. Sintagmas embutidos no mesmo enunciado. *Como aquelas bonecas russas de madeira, uma dentro das outras*”<sup>34</sup>. É esse o procedimento que cria. O artista justapõe uma palavra dentro da outra: os sintagmas vão se alocando um dentro do outro até que resulte numa síntese que, no poema, é expressa pelo vocábulo *palavra* – ela tudo comporta. Esta palavra é a síntese para a poesia. Portanto, o autor parece querer explicitar o próprio processo de composição do poema que subjaz pela função metalinguística. Mas toda essa proposição é antecedida pela imagem justaposta ao poema. O provável desenho do boneco é composto por partes: na primeira delas temos dois círculos que representam os olhos e um semicírculo que atesta a presença de um nariz. Essa primeira parte, porém, é decomposta em uma linha que segura a gravata: um círculo desfeito gera uma linha. E esta é, então, a síntese de todos os elementos que convergem para um

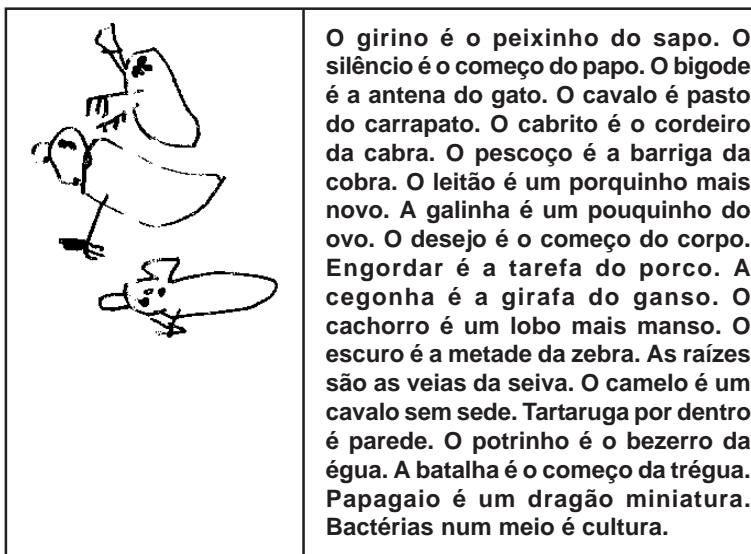
só signo: a gravata é a metonímia da palavra e esta é a alegoria do



poema.

No poema “a cultura” podemos perceber mais claramente que as associações engendradas flagram o jogo lúdico que se instaura entre as palavras, senão vejamos como a sintaxe fica reduzida a expressões nominais intencionalmente primitivas – simples em sua origem, pois não carregam o peso dos papéis sociais: *girino, peixinho, sapo, silêncio, papo, bigode, antena, gato, cavalo, cordeiro, pasto, carrapato, cabrito, cordeiro, cabra, pescoço, barriga, cobra, leitão, porquinho, galinha, ovo, desejo, começo, corpo, porco, cegonha, girafa, ganso, cachorro, lobo, zebra, raízes, veias, seiva, camelo, cavalo, tartaruga, parede, potrinho, bezerro, égua, batalha, trégua, papagaio, dragão, bactéria, cultura*. Os conceitos são amenizados pela linguagem referencial, cuja participação no âmbito do espaço poético é inaugural. Estes vocábulo não são convencionais à poesia. Um outro elemento instigante tem acento no jogo sonoro que se cria na relação que as palavras promovem umas com as outras: um som gera outro e estes se correspondem<sup>35</sup>. Nesse aspecto, os nomes, através de uma “divisão celular”, vão gerando outros nomes: a metástase é o princípio gerador das palavras que tomam conta da folha de papel. Por isso, os significantes se relacionam pelo som e os significados são fecundados através dessa motivação sonora e esse

processo nada mais é que o princípio da cosmogonia – do caos sonoro, o cosmo fundado. Para tentar corroborar essa experimentação de leitura do poema, vejamos a inferência que o poeta faz sobre o procedimento poético do movimento concretista, do qual sabemos que mantém contatos: “Acontece que a poesia é justamente o espaço de linguagem onde a forma significa; onde significante e significado se amalgamam um ao outro, indissociáveis. Onde a linguagem se desfaz de sua arbitrariedade na nomeação do mundo para se conjugar às coisas numa relação motiva”<sup>36</sup>. Acontece que essa nomeação é o indício de um ser que se relacionando com os nomes-objetos se conhece através da



experiência gerada pela leitura cosmogônica.

O processo de comunhão entre as palavras através da representação de jogos infantis – combinar nomes, cores e imagens é próprio das brincadeiras de crianças –, que se inicia no primeiro poema de *As Coisas*, tem um dos seus desfechos no poema “as folhas”. De antemão, a folha na simbologia oriental designa “o conjunto de uma coletividade, unida numa ação coletiva e num processo comum”<sup>37</sup>. No poema, essas folhas

(das árvores e do papel) ganham a liberdade na dimensão de um fenômeno. Estão imersas em um tempo “Para longe, onde não sejam lidas mais”, pois a leitura das palavras se desobrigou das associações arbitrárias, haja vista, a sublevação dos números: “(...) 3, 4, 5, na ordem. Agora soltas 9 agora entre 55 outras 13 folhas voadas 20 de outras 43 mesas agora 18 as letras 7 soltas agora sobre a 10 grama 62 da praça”. Da mesma forma que a ordem dos números é desfeita, assim também acontece com a sintaxe e a pontuação. Os sinais de convenção – *pontos e vírgulas* – são contaminados de vida pelo contato que mantêm com as *calçadas, a sola dos sapatos, as poças*. Como na imagem-poema, as palavras (letras, nomes e coisas) ganham a liberdade da folha. A medida que elas se cosmogonizam, vão gerando novos sentidos. Assim é que essa maneira de fazer poesia de Arnaldo Antunes combina a profundidade da técnica com a simplicidade comunicativa do universo infantil, pois a sua poesia é “o lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser”<sup>38</sup>. E esse processo de nomear, de ler as coisas e as palavras, revela o sujeito por detrás do menino, da gravata, dos girinos e das letras, pois, em cada coisa que se diz dos objetos, as marcas do sujeito impressas o denunciam. Como as palavras, alegoria da poesia, o sujeito também se liberta do arbitrário. O processo é simples: o artista cria o incomum – ilegível – dentro do comum, já que para ele “a arte deve ser sempre a fonte rejuvenescedora,



Quando vem um vento forte elas voam como aves, as folhas de papel, como as folhas das árvores, Para longe, onde não sejam lidas mais. Antes estavam uma após outras, 3, 4, 5, na ordem. Agora soltas 9 agora entre 55 outras 13 folhas voadas 20 de outras 43 mesas agora 18 as letras 7 soltas agora sobre a 10 grama 62 da praça. Os pontos e as vírgulas espalhados como grãos de areia sobre a praia. Agora pousadas nas calçadas, de cara para a sola dos sapatos, nas poças, agora estão livres; as palavras.

---

mesmo que fale de velhice”<sup>39</sup>.

### Considerações finais

Pelo que foi posto acima, podemos perceber que o livro de poemas *As coisas*, de Arnaldo Antunes, libera o sujeito dos automatismos da pós-modernidade. Nessa liberdade, há espaço para as sensações e associações, para o primevo da palavra. Deslocada do seu eixo funcional, ela desmembra-se da pura informação e se coloca enquanto experiência em estado fetal.

A palavra poética, em Arnaldo Antunes, constitui-se à revelia de um mundo dominado pela tecnologia. Ela requer, pelas vias que percorre, a aura perdida através do não dito e do silêncio. Sua palavra-poesia toca no átomo das coisas e dela parte construindo associações, recompondo sons, cores e olhar. Sua linguagem, fruto da emanção nomeadora, é conativa e também se destina ao receptor que ao fazer a leitura experiencia a palavra. E nesse exercício poético de olhar o objeto, o sujeito é desmascarado através desse que parece um jogo de espelhos. Por sob as camadas do objeto encontra-se, nessa poesia, o eu escondido: “Eu coberto de *pele* coberto de pano coberto de *ar* e debaixo de meu pé cimento e debaixo do cimento *terra* e sob a terra *petróleo* correndo e o lento apagamento do sol por cima de tudo e depois do sol outras estrelas se apagando mais rapidamente que a chegada de sua luz até aqui”<sup>40</sup>. Portanto, para que este eu se apresente, é necessário que as coisas se desmontem e que a vida preencha a poesia e o sujeito, contaminando-os; é preciso que a pele – metonímia do homem – seja possuída pelos elementos vitais (o ar, a terra e o fogo) e um *novo homem* seja gerado pela força criadora da palavra.

A palavra é uma chave que Arnaldo Antunes usa para ter acesso às entranhas do objeto. Ela é uma senda, um espaço desconhecido e em formação para onde o leitor precisa se debruçar no intento de decifrá-

la: o ilegível se torna um estímulo para o caminho do re(conhecimento). A palavra ganha substância através da experiência que constrói junto às coisas. A medida que o mundo – poético – vai sendo gerado ela vai se agregando aos objetos através dos nomes que estes vão recebendo: o poeta simula o batismo da fundação do mundo ainda virginal. A partir dessa nomeação, é re(criado) um estatuto aurético, posto que a palavra poética estabelece uma con(vivência) longe das interferências utilitaristas geradas no mundo. A obra simula, então, a fundação do mundo a partir de dois elementos centrais: as coisas e os nomes. Ela simula, talvez, um caminho para a arte contemporânea: a cosmogonia do objeto re(inaugura) o sujeito.

## Notas

<sup>1</sup> Antunes, Arnaldo. *As coisas*. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2000.

<sup>2</sup> Baudrillard, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001. p. 7.

<sup>3</sup> Cf. termo em Dal Farra, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986, p. 27.

<sup>4</sup> Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165.

<sup>5</sup> Cf. termo em Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1998.

<sup>6</sup> Vattimo, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 51.

<sup>7</sup> Baudrillard, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 71.

<sup>8</sup> Id. p., 73.

<sup>9</sup> Esse termo é extraído do livro em questão de Baudrillard, *A ilusão vital*, sendo então definido como o fim dos vestígios que denunciam uma realidade, onde o sujeito e todas as coisas extravasam seus limites e suas finalidades ficando inviável uma convivência, visto que os papéis se extrapolam e, nessa ordem, dialogar já não é mais possível. Esse termo define também a crise de uma alteridade.

<sup>10</sup> Nietzsche, *apud* Vattimo, *op. cit.*, p. 4.

<sup>11</sup> Id., p. 42.



- 
- <sup>12</sup> Id., p. 48.
- <sup>13</sup> Baudrillard, *A ilusão vital*, cit., p. 78.
- <sup>14</sup> *Apud* Gagnebin, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 68
- <sup>15</sup> Busca esta dialética, visto que à medida que descobrimos o objeto este nos descobre. Conhecimento este que comunique e não apenas informe e que, enfim, inaugure uma experiência dialógica entre sujeito e objeto.
- <sup>16</sup> Dal Farra, *op. cit.*, p.102. .
- <sup>17</sup> Barthes, Roland. *O grau zero da escrita: seguidos de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 42.
- <sup>18</sup> Dal Farra, *op. cit.*, p. 65.
- <sup>19</sup> Id., p. 29
- <sup>20</sup> Id., p. 86
- <sup>21</sup> Id., p. 87.
- <sup>22</sup> Barros, Manoel de. “Ascensão”, em *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 41.
- <sup>23</sup> Dal Farra, *op. cit.*, p. 122.
- <sup>24</sup> O trecho apresentado é de Barros, Manoel de. “Pois pois”, em *op. cit.*, p. 47.
- <sup>25</sup> Dal. Farra, *op. cit.*, p. 103.
- <sup>26</sup> Antunes, Arnaldo. “Tudo”, em *op. cit.*
- <sup>27</sup> Processo que sugere, tal qual a divisão celular, a multiplicação das palavras.
- <sup>28</sup> Dal Farra, *op. cit.*, p. 127.
- <sup>29</sup> Chamo atenção para esse termo, pois as garatujas que antecedem os poemas são também palavras-imagens em nova situação de leitura, sendo esse procedimento um legado da poesia concreta.
- <sup>30</sup> Bandeira, João (org.). *Arnaldo Antunes: 40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 89.
- <sup>31</sup> Id., p. 17.
- <sup>32</sup> Id., p. 16.
- <sup>33</sup> Lembremos da historinha infantil de Ali Ba Bá e os quarentas ladrões e que era atrás da rocha que eles escondiam todo o tesouro de possuíam. Porém as paredes da rocha, onde estava o tesouro, apenas se abriam quando pronunciadas as palavras mágicas: *Abre-te sésamo!*
- <sup>34</sup> Id., p. 49. Grifo meu
- <sup>35</sup> Segue aquele princípio de correspondência: o macro se relaciona com o micro. Percebamos seguindo os paralelismos sonoros criados no interior dos nomes: *ino, inho, apo, êncio, apo, ode, ena, ato, alo, eiro, assto, ato, ito, eiro, abra, oço, iga, obra, tão, inho, inha, ovo, ejo, eço, orpo, onha, afa, anso, orro, obo, ebra, ízes, eias, eiva, elo, alo, uga, ede, inho, erro, égua, alha,, égua, aio, ão, éria, ura*. Desse elenco de sons vocálicos o o se apresenta como

maior incidência, sendo ele a representação simbólico do círculo que designa o início e o fim de um processo. Este se inicia pelo lexema *girino* (ser em processo de transformação) e deságua no sema *bactéria* (microrganismo que se gera por divisão celular). Observemos também que as imagens fazem correspondência com o princípio germinante do poema. Uma outra referência é que essas imagens estão em movimento contrário ao automatismo de leitura: da esquerda para direita; elas movimentam-se para a esquerda lembrando que a leitura do poema também, por extensão, deve ser desautomatizada.

<sup>36</sup> Essa vinculação com a poesia concreta aparece em Bandeira (org.), *op. cit.*

<sup>37</sup> Chevalier, Jean [et al.]. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 444.

<sup>38</sup> Paz, Octavio, *apud* Bandeira (org.), *op. cit.*, p. 94

<sup>39</sup> Id., p. 17.

<sup>40</sup> Antunes, *op. cit.*, p. 45. Grifo meu.