

no CD, apresentado no vídeo, adquire uma vida diferenciada em cada um desses meios. Nenhum deles é uma ilustração ou simples complementação do outro. Cada qual tem sua dinâmica própria, embora articulados reciprocamente como um *palimpsesto intersemiótico*.²

Nesse trabalho, restringimos nossa abordagem a sua produção escritural e, nessa, ao levantamento de algumas posturas formais que se revelam como componentes que fundam – em seu triplo sentido de “criar”, “basear” e “aprofundar” – seu fazer poético.

Em outros termos, nos propomos a investigar, a partir do que os poemas revelam, a perspectiva fundante e criadora do autor. Portanto, assim como o olhar (e o ouvir) antecede lógica e cronologicamente o dizer e o fazer, estamos ensaiando penetrar em seus pressupostos noéticos e poéticos: a sua forma de olhar e criar mundo e linguagem (talvez não respectivamente, mas simultaneamente).

O OLHO A COISA

Objetivismo indica, na teoria do conhecimento, a posição dos que defendem a primazia do objeto sobre o sujeito no processo cognitivo: “O objecto determina o sujeito. Este tem de reger-se por aquele. O sujeito toma sobre si, de certo modo, as propriedades do objecto, reproduzindo-as”.³ Há algo disso em Arnaldo Antunes, mantidas as devidas proporções.⁴

Por essa idéia, indicam-se duas dimensões da postura poética de Arnaldo Antunes. A primeira dimensão consiste no próprio modo de ver o mundo. Transpira de seus poemas um explícito esforço de ver as coisas enquanto tais.

Arnaldo Antunes parece tentar caminhar no sentido de um encontro com as coisas que elimine a intervenção do indivíduo. O poema *oh luz olhos (Tudos)*, que apresentamos como epígrafe desse trabalho, nos mostra isso. Ele é uma típica construção verbivocovisual. Na contrapágina do poema vemos, num fundo cinza, uma espécie de caligrafia em letras brancas semi-emboladas e semidiluídas que sugerem *ohluz* e *olhuz*, simultaneamente.

A distribuição espacial desse poema-ideograma nos revela um olho, cujos cílios são compostos pelas palavras *oh luz*, *olhos*, *olhos*, invertendo a ordem das palavras na parte inferior de modo que *oh luz* se encontre em pontos diagonalmente opostos. Sugere-se, assim, o fenômeno físico da captação e refração da luz que possibilita a construção da imagem. O núcleo do ideograma indica a pupila, que reage, dilatando-se ou retraindo-se, à entrada da luz.

Sob o aspecto “voco”, os contornos do olho são um anagrama (*oh luz / olhos*), foneticamente próximos – [olúz] / [ólhuz] – em que a oposição ocorre não apenas

pela diferença entre as alveolares laterais [l] e [lh], mas, também pela diferente tonicidade do som [uz]. O efeito produzido é o de uma reverberação sonora em diluição, ao nível do significante que, associado ao significado (luz), sugere uma reverberação de imagem.

No núcleo do ideograma, a pupila, lemos: *não sou eu / é o é / não sou eu que sou / é o é que é*. Estamos diante de um olho que pretende ver apenas *o que é*, um olhar sem intervenção da subjetividade, do eu. Esse é o olhar que chamamos de objetivista. Constitui-se, assim, uma consciência de que é o objeto que se impõe sobre o sujeito, é o mundo exterior que penetra na consciência determinando-lhe o rumo e o conteúdo. A autonomia do pensar passa a ser entendida como uma ilusão.

Não estariam essas teses presentes neste poema?

Pensamento vem de fora / e pensa que vem de dentro, / pensamento que expectora / o que no meu peito penso. / Pensamento a mil por hora, / tormento a todo momento. Por que é que eu penso agora / sem o meu consentimento? / Se tudo que comemora / tem o seu impedimento, / se tudo aquilo que chora / cresce com seu fermento; pensamento, dê o fora, / saia do meu pensamento. / Pensamento, vá embora, desapareça no vento. / E não jogarei sementes / em cima do seu cimento.

Essa é uma evidente **reflexão** sobre o pensar. Sua primária constatação – quase um axioma – é que o *pensamento vem de fora e pensa que vem de dentro*. Nesse verso, além do princípio da origem exterior do pensamento, está, antiteticamente, o problema da capacidade de o pensamento pensar sobre si mesmo (reflexão). O poeta pensador parece incomodado com o pensamento que se impõe *sem o seu consentimento*. Estão postos, pois, dois aspectos do pensamento: sua externalidade de origem e sua autonomia em relação ao sujeito. Escapando do controle do poeta desenrola-se o *pensamento a mil por hora*, gerando intensa ansiedade que se afigura *tormento a todo momento*. Temos, nesses versos, também o problema/processo de constituição do próprio sujeito, que se faz na dialética de oposição com a realidade. A objetividade é que constitui, por oposição, o ser do sujeito. Note-se, ainda, no último verso, a metáfora que corrobora essa visão concreto-objetiva sobre o pensar: *cimento*.

Evidentemente, essa abordagem não esgota tudo que contém o poema assim como não exclui uma infinidade de leituras outras, mas, sem dúvida, ela aponta, a meu ver, claramente, para uma consciência que se vê numa relação objetivista com o mundo.

O olhar do poeta não é, pois, um olhar subjetivista, porém, um olhar e um fazer poéticos que, tanto do ponto de vista formal quanto material, querem

encontrar e fazer brotar a coisa. Há um sujeito sim, mas um sujeito que se apresenta enquanto olhar sobre um objeto.

Como procedimento me identifico mais – é quase uma obsessão – com a necessidade de definir um objeto, cercar, precisar, ver sob vários ângulos. Eu tenho uma obsessão com a definição. Daí uma poética que procura eliminar qualquer subjetivismo ou obscurantismo. É sempre a busca de uma objetividade extrema.⁵

Sua *obsessão por definição* revela um esforço radical de capturar a coisa, de conseguir pegá-la na rede da linguagem, manifesto em diversos poemas, onde o poeta desdobra descrição sobre descrição, ou definição sobre definição, como querendo esgotar os elementos que compõem a coisa. Outro sintoma dessa compulsão é o uso recorrente de anáforas. Como entenderemos melhor adiante, essa busca definitória desemboca, no fim do processo, numa desdefinição.

Esse objetivismo do autor aproxima-se, de algum modo, da proposta metodológica da Fenomenologia.

Sem maiores detalhamentos, lembramos que o ponto de partida da Fenomenologia é a constatação de que “toda consciência é consciência de alguma coisa”. Portanto a consciência, em sua estrutura mesma, é dotada de intencionalidade, podendo, assim, irradiar-se para variadas percepções do objeto. A consciência é uma atividade que se constitui enquanto visando algum objeto, através da percepção, imaginação, paixão, etc. Esses atos da consciência são chamados por Husserl de *noesis*. À coisa visada pela *noesis*, Husserl denomina *noema*.

As coisas, enquanto tais, estão abertas a serem sempre vistas por *noesis* novas, o que as torna, em certo sentido, inesgotáveis. Para isso, entretanto, é necessário que o olhar que o cientista, o filósofo, etc., fixa sobre seu objeto esteja livre das pré-concepções, das definições e conceitos já construídos. Essa atitude abrirá novas e infinitas possibilidades de ângulos de visão.

O que tem sido considerado como marca de todas as correntes fenomenológicas é, sem dúvida, a proposta de se constituir um novo olhar que busque encontrar a essência do objeto a partir do que ele mesmo apresenta enquanto fenômeno. Merleau-Ponty diz:

Mas, quando contemplo um objeto com a única preocupação de vê-lo existir e descobrir diante de mim as suas riquezas, então ele deixa de ser uma alusão a um tipo geral, e eu me percebo de que cada percepção, e não apenas aquela dos espetáculos que descubro pela primeira vez, recomeça por sua própria conta o nascimento da inteligência e tem algo de uma invenção genial: para que eu reconheça a árvore como árvore, é preciso que, abaixo desta significação adquirida, o arranjo momentâneo do espetáculo sensível recomece, como no primeiro dia do mundo vegetal, a desenhar a idéia individual desta árvore.⁶ (negritos nossos).

O termo *contemplar* é, certamente, bastante apropriado para indicar essa forma de ver. Um olhar que pretende *descobrir suas riquezas*, mas redescobindo *o arranjo momentâneo do espetáculo sensível*.

Em Arnaldo Antunes, isso aflora de contínuo. Um objeto é posto à sua frente e é olhado sob diversos ângulos, de maneira quase exaustiva. Ele aborda a coisa cercado, circundando e circulando em torno dela. Não, necessariamente, chegará a uma definição ou essência, como era o escopo da Fenomenologia, mas tão-só olhando, vendo o que todos vêem, instaura uma nova visão, uma re-visão do objeto. É a isso que chamamos de **olhar noético** do poeta.

Seu olhar noético visualiza o mundo sob duas lentes: uma, que chamaremos “ingenuidade”; e outra, que chamaremos de “estranhamento”.

A ingenuidade é a perspectiva segundo a qual o mundo se apresenta como se visto pela primeira vez. A coisa é captada acriticamente em sua imediatidade⁷, em sua obviedade, sem a mediação da cultura, da ciência, da filosofia. A ingenuidade, evidentemente, é, nesse sentido, apenas um esforço, um empenho. Assim, a presença da ingenuidade em Arnaldo Antunes se dá – e o poeta não oculta isso – como pseudo-ingenuidade, pois atravessada por diferentes mediações. A ingenuidade se aproxima daquilo que sói ser designado por percepção infantil do mundo. O mundo olhado por uma criança – embora, a bem da verdade, diga-se que isso nunca ocorre sem mediação alguma, ao menos, a partir do momento em que esta começa a usar a linguagem verbal – apresenta-se como novidade e descoberta. Por isso, cabem as perguntas que escapam à lógica adulta e que conduzem a truísmos.

Essa perspectiva ingênua infantil manifesta-se recidivamente na obra de Arnaldo Antunes. Um caso paradigmático é o poema *Todos*, em que o poeta confessa, indiretamente, ao final, que “Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem num adulto”. Uma dupla confissão: da incapacidade do adulto de atender ao questionamento infantil e a da diretriz condutora do poema. O poema, que não vamos reproduzir, é modelar quanto aos aspectos que estamos aqui abordando: construído nos moldes de um pensar paratático e não, necessariamente, lógico, quer espelhar a forma de raciocínio infantil; as assertivas fingem-se óbvias sem o ser, revelando a pseudo-ingenuidade de que tratamos acima.

O segundo aspecto de seu olhar noético é o que chamamos de **estranhamento**. Luciane Souza Lima já identificara tais posturas: “O modo de observação de Arnaldo Antunes faz remeter à idéia de um poeta-estrangeiro ou poeta-criança que, desconhecendo a própria língua e/ou a língua do outro, tenta descobri-la. Ou redescobri-la”.⁸ De fato, esse *modo de observação*, conforme expressão da autora, transpira de toda poética de Arnaldo Antunes. Suas avalanches definitórias ou descritivas interrompem-se, súbito, por um deslocamento verbal e/ou lógico,

instalando no leitor a sensação do estranhamento que o faz despertar do fluxo do raciocínio ou descrição para se dar conta de que se encontra na esfera do jogo lingüístico. Esse olhar que estranha é o que, ao contemplar a coisa, descobre, nas coisas, coisas não imaginadas, que não se encontram nelas, necessariamente, mas podem estar apenas na própria linguagem. Tal comportamento coaduna-se, segundo Albertino, com a essência mesma da lírica contemporânea:

... materializando o *ar do tempo*, a lírica da modernidade vive de provocar tensões, normalmente pela via do estranhamento, buscando, como diria Baudelaire, uma glória na incompreensão. O poeta dessa lírica carrega seu olhar com a poética da *transformação* – e não mais com a do *sentimento* ou a da *observação* – e o lança sobre o mundo e sobre a linguagem.⁹

Basta-nos um exemplo que explicita, por si mesmo, tudo o que se tem dito.

O poema *As coisas*, como todos os outros do mesmo livro, ocupa a página inteira (o que não faremos aqui). Isso é realizado aumentando ou reduzindo o tamanho das fontes, conforme o caso: um leito de Procusto. Num livro que se intitula exatamente *As coisas*, tal preenchimento sugere o impacto da presença física das coisas enquanto extensividade, densidade, opacidade, etc.

As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz.

O poema se estrutura de tal modo que há um deslocamento dos atributos de um nível primário de sua percepção – o nível físico – para um nível mais sofisticado – o nível cultural. Esse deslocamento, contudo, não é sucessivo, mas simultâneo. No primeiro nível: *peso, massa, volume, duração*, etc. No segundo: *tempo* (categoria mental, não identificar simplesmente com duração) *valor, função, preço, destino, idade*. Mas, sobretudo, o último atributo – *sentido* – articulando coisa e linguagem. Tudo isso dito numa única oração, em seqüito, como se fossem qualidades do mesmo teor. No final, o segundo (e último) período: *as coisas não têm paz*. Essa transferência de níveis de apreensão das coisas, com afirmações que se afiguram óbvias, misturando informações de diversas esferas, aproxima o leitor meio confusamente da coisa enquanto objetividade dada. A oração final, contudo, rompe esse clima de objetividade, instaurando o estranhamento.

Enfim, constatamos que toda a poética de Arnaldo Antunes se movimenta dentro desses parâmetros do seu olhar noético: objetivismo eivado por ingenuidade e estranhamento.

No nível temático, são os seres concretos que predominam em sua escritura: animais, vegetais, minerais, meio ambiente, o corpo, partes do corpo.

No nível formal, suas construções concretistas buscam expor (em seu sentido radical: pôr para fora), apresentar visualmente seu objeto poético. Ao mesmo tempo, a construção verbal é marcadamente descritivista, determinando o caráter objetivo de seu fazer poético.

O próprio autor num artigo sobre poesia concreta assim se expressa:

Acontece que a poesia é justamente o espaço da 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 motivada. Ou, como quis Octavio Paz: "... o lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, onde nomear é ser."¹⁰ (negritos nossos)

Entretanto, seria isso possível: uma esfera da linguagem onde ocorra a fusão coisa-nome?

A COISA O NOME

A compulsão pela definição expressa bem a ansiedade do poeta quanto a esse problema. O que o nome diz da coisa dá conta da coisa? Arnaldo Antunes traz à tona esse questionamento.

É bastante conhecida sua produção multimídia *Nome*. Aí encontramos o poema, criado em parceria com Edgard Scandurra, *O nome disso*: cada coisa tem seu nome. O poeta encontra-se, aqui, numa atitude aparentemente resignada com a nomeação existente. Cada nome indica mesmo algo? O poema constitui-se como uma busca do nome das coisas, concluindo, contudo, numa indefinição nomenclatória. O último verso: "O nome disso é mundo / O nome disso é tudo / O nome disso é velocidade / O nome disso é Itália / O nome disso é Equador / O nome disso é coisa / O nome disso é objeto / Como é que chama o nome disso?" (negritos nossos)

Em *Nome*, já encontramos uma desmontagem dessa precisão do 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

Enfim, ainda na mesma obra, encontramos *Carnaval*, onde se impõe a relatividade da nomeação: "Árvore / Pode ser chamada de / Pássaro / Pode ser chamado de Máquina / Pode ser chamada de / Carnaval / Carnaval / Carnaval."

Não resta dúvida que o problema do nome e sua relação com a coisa é uma obsessão para Arnaldo Antunes. Seu “projeto objetivista” não corre o risco de desmoronar frente à arbitrariedade da linguagem, em geral, e do nome, em particular? Relembrando Octavio Paz, com Arnaldo Antunes: *poesia, onde nomear é ser*. Contudo, essa profissão de fé poética não decide a questão. O empenho poético para dissolver a arbitrariedade da linguagem permanece sempre tentativa. É nessa tensão que se constrói a poética de Arnaldo Antunes.

O axioma do nominalismo – o nome é: “*non plus quam vox*”¹¹ – expressa o entendimento dessa corrente filosófica a respeito da convencionalidade do nome. Sendo *vox*, “voz, som”, temos que o nome não é mais que uma convenção, que não dá conta da coisa enquanto tal. Cada coisa é um “isto”, cada coisa é “esta coisa” (estidade). Os nomes são compostos de sons que nunca dizem o que são as coisas. As coisas são elas mesmas e os sons são eles mesmos.

Vejamos o primeiro poema do livro *Tudos*, reproduzido aqui em dimensões reduzidas, mas respeitando a distribuição espacial no interior das três páginas em que se desdobra.

Os nomes dos bichos não são os bichos. Os bichos são: macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha	Os nomes dos bichos não são os bichos. Os bichos são: plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel.
Os nomes das cores não são as cores. As cores são: preto azul amarelo verde vermelho marrom.	Os nomes das cores não são as cores. As cores são: tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê.
Os nomes dos sons não são os sons. Os sons são.	Os nomes dos sons. (Tudos)
Só os bichos são os bichos.	
Só as cores são as cores.	
Só os sons são som são nome não	

É sintomático que *Tudos* comece por esse poema “nominalista” e que nenhum dos poemas do livro tenha nome (título). Embora o poema fale por si mesmo,

vale ressaltar a distância ou ruptura entre nome e coisa: quando fala do som, o poeta não os designa, os sons apenas são. A última parte do poema reforça a arbitrariedade do nome, quando o poeta renomeia bichos e cores. Contudo, quanto às cores, pode-se inferir que as coisas indicadas conservam-se próximas à esfera semântica de cor, e os bichos na esfera semântica oposta (animal versus mineral). O vídeo enriquece muito essa leitura do poema, mas aqui, como nos propusemos no princípio, não o abordaremos.

Essa arbitrariedade do nome termina se estatuinto como um esvaziamento. Por isso, o discurso poético se apropria de outros recursos formais para poder se expressar. No caso de Arnaldo Antunes, esses recursos extrapolam a palavra escrita, alcançando outras formas de comunicação. Mas, centrando-nos na produção poética tradicional, ou seja, a escrita, aí também se implantou a necessidade de uma superação da linearidade convencional da escrita ocidental. Assim, têm-se experimentado as mais diversas formas para conseguir, de algum modo, essa aproximação entre a coisa e a palavra: onomatopéia, aliteração, ideograma, caligrafia, etc. – procedimentos poéticos que vêm sendo utilizados ao longo dos tempos e cuja prática se encontra mais enraizada na poética concretista. Arnaldo Antunes é um dos autores mais pródigos no uso desses recursos.

O problema de fundo está, exatamente, onde já dissemos: até onde a palavra apresenta a coisa? Nietzsche levanta a questão:

O que é uma palavra? A figuração de um estímulo nervoso em sons. Mas concluir do estímulo nervoso uma causa fora de nós já é um resultado de uma aplicação falsa e ilegítima do princípio da razão.[...] A “coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura sem conseqüências) é, também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ela designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas. Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som. Segunda metáfora. E a cada vez completa mudança de esfera, passagem para uma esfera inteiramente outra e nova. [...] Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem.¹²

Ao final, no último extrato da enunciação da coisa, temos uma metáfora de uma metáfora de uma metáfora, pois desde o primeiro estímulo nervoso operou-se, progressivamente, uma passagem para uma esfera inteiramente outra e nova. Enfim, é a capacidade humana de metaforização que constitui a linguagem e o mundo, não enquanto coisa-em-si, mas enquanto mundo humano.

A palavra, estabelecida *numa esfera inteiramente outra e nova*, torna-se então outra coisa. O discurso poético, por mais que intente aproximar-se da coisa, será sempre outra coisa. E, ao reconhecer isso, admite-se uma relação de coisa a coisa entre nome e coisa.

O poema *Cultura (As coisas, p. 50/51)* realiza um jogo muito significativo entre os seres, colocando-os numa espécie de relação que só é possível na esfera da linguagem e, mesmo assim, da linguagem poética enquanto rebeldia contra o estatuto natural das coisas. O título desse poema, como aliás todos os outros do livro, só se encontra no índice, não na página onde está inserido. Essa é uma maneira de manter cada poema aberto aos receptores. O poema flui sustentado, essencialmente, sobre a *vox* – som e ritmo. Sua estrutura visual ilude o leitor, ao diluir seu ritmo, ao camuflar sua métrica. Olhando por dentro (ou seria também por fora?), manifesta-se forte sua marcação rítmica e sonora. Cada oração corresponderia a um verso decassílabo. As rimas estão presentes ao final de cada oração-verso, assim como encontramos também rimas internas: *O leitão é um porquinho mais novo. A galinha é um pouquinho do ovo*. Encontram-se, também, aliterações diversas, inclusive essa particularmente expressiva, com a presença simultânea de um anagrama: *As raízes são as veias da seiva*. O fluxo das comparações realizadas pelo poeta provoca uma sensação de estranhamento sobre estranhamento, que vai se multiplicando ao longo de todo o poema, exatamente porque ele obedece a uma lógica que, ultrapassando o usual, não deixa de ter sentido. Tudo está dito de forma metafórica, de tal modo que cada ser referenciado é projetado para além de si mesmo, para outra coisa.

O girino é o peixinho do sapo. O silêncio é o começo do papo. O bigode é a antena do gato. O cavalo é pasto do carrapato. O cabrito é o cordeiro da cabra. O pescoço é a barriga da cobra. O leitão é um porquinho mais novo. A galinha é um pouquinho do ovo. O desejo é o começo do corpo. Engordar é a tarefa do porco. A cegonha é a girafa do ganso. O cachorro é um lobo mais manso. O escuro é a metade da zebra. As raízes são as veias da seiva. O camelo é um cavalo sem sede. Tartaruga por dentro é parede. O potrinho é o bezerro da égua. A batalha é o começo da trégua. Papagaio é um dragão miniatura. Bactérias num meio é cultura.

Como vemos, o duto do poema é sua constituição física, material: a *vox*. As relações que se estabelecem entre as coisas, apesar da arbitrariedade subjacente a essa construção alicerçada na *vox*, não são, contudo, sem sentido. Ao olhar para essas relações, relações que não havíamos imaginado antes, reconhecemos como algo que tem sua lógica e sua razão. Enfim, é possível entender que, de algum ponto de vista, **uma coisa é outra coisa de outra coisa**.

Seu empenho, sua obsessão, seu credo poético em fazer surgir a coisa desemboca no fazer surgir **outra coisa**, uma nova matéria que passa a existir em

si mesma mas que se estabelece também como relação com outras coisas. E fica revelado que **um poema é – nada mais que – outra coisa de outra coisa.**

Ainda uma última palavra sobre Cultura: nele, ocorre três vezes a palavra **começo**. Ela está posta de tal modo que sua relação se dá precisamente com termos que, antropologicamente, encontram-se no âmbito do sema cultura, enquanto a palavra cultura é, significativamente, usada no sentido das ciências biológicas. Como estamos diante de uma estrutura circular, vamos recordar os versos – sem comentários: cada um daria uma tese – do fim para o começo: A batalha é o começo da trégua. / O desejo é o começo do corpo / O silêncio é o começo do papo.

O papo. O corpo. A trégua.

A batalha. O desejo. O silêncio.

O NOME O SILÊNCIO

Entre o poeta e a palavra trava-se uma batalha em que este se empenha para que a poesia seja o lugar “onde a linguagem se desfaz de sua arbitrariedade na nomeação do mundo para se conjugar às coisas numa relação motivada”¹³. Entretanto, por mais que se aproxime da objetivação, haverá sempre a distância, serão sempre dois corpos distintos, cada qual recusando-se a desaparecer perante o outro. E como disse o poeta: “dois ou mais corpos no mesmo espaço não se somam se não somem” (*2 ou + corpos*, p. 86-87). O poeta, exibindo todo seu objetivismo, revela sua percepção desse distanciamento no poema *Os sapatos* (idem, p. 43). Somente um trecho: “Os sapatos ficam entre os pés e o chão, no que são como as palavras [...] Palavras são pedaços. Os pés descalços ficam calados.”

Ao final, não resta outra atitude ao poeta – por impossível à linguagem trazer a coisa mesma em sua verdade primordial, desde que, *não possutmos nada mais que metáforas* – senão o silêncio. Silêncio que não é deixar de falar, um resignar-se à “palavra que não vem”. (*Tudos*).

O silêncio está infiltrado em toda sua obra. “(...) Arnaldo Antunes, típico poeta em que o tema silêncio – ‘foi a primeira coisa que existiu’ – se impõe com força”.¹⁴

A infiltração do silêncio pode ser identificada nos abundantes espaços brancos, nas palavras semi-articuladas, nas fusões/confusões verbais, nas páginas negras, nas caligrafias que se diluem página a página, e outros muitos recursos poético-formais, que indicam uma ausência que está ali. Como ausência que está ali, torna-se explícito ato de consciência, por isso o silêncio é diversas vezes tematizado em sua obra.

Em *Tudos* encontramos três poemas que indicam as formas de percepção do silêncio. “Silêncio entre homens que estão conversando”, que entende o silêncio como uma mediação, mediação do diálogo, mediação do som. “Silêncio entre; não silêncio em.”

“Silêncio de um velho. silêncio de um velho tigre”. Cria-se uma atmosfera de silêncio, na floresta, interrompida “por gamo toca ramo e um pássaro”. No fim: “silêncio de novo”. Aqui, o silêncio está apresentado como um momento originário e um momento final. O som é que está entre silêncios.

Fechando o livro, encontramos: “silêncio não se lê”. Silêncio que não é mais somente a ausência desse fenômeno físico, objeto de estudo da Acústica, mas referido também à escritura, indicando, talvez, tudo o que não foi possível ser explorado no texto – o que não está ali e permanece resguardado pelo silêncio.

Entre um silêncio originário e um silêncio final, vivemos no mundo da linguagem, linguagem cada dia mais múltipla e fragmentada. Mas sempre resta o que não cabe nela. Ernst Cassirer expressa assim esse processo:

Há, pois, no âmbito da percepção mítico-religiosa um “inefável” de diferentes ordens, um deles marca o limite inferior da expressão verbal, enquanto outro representa o limite superior; entre ambos os confins, traçados pela própria natureza da expressão verbal, a linguagem pode agora mover-se livremente, exibir toda a riqueza e profusão concreta de seu poder de configuração.¹⁵

Cassirer desenvolveu uma análise sobre o processo da relação entre o mito e a linguagem, em que esta progressivamente se afasta daquele. Arnaldo Antunes em seu poema *Inferno*, texto altamente tenso, precedido da epígrafe dantesca: “*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*”, diz: “Aqui (...) o verbo envenena o mito” (2 ou mais corpos, p.59). Então, o silêncio pode ser redentor.

Enfim, o sujeito que olha a coisa quer a coisa mesma, no nome, ingenuamente. O nome que diz a coisa é outra coisa, com outro nome, estranhamente. E o nome disso acaba sendo silêncio.

Bibliografia

ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. SP: Ed. Perspectiva. 1997.

———. *As coisas*. SP: Iluminuras. 1993, 2ª.

———. *Nome*. São Paulo: Imago, 1993.

———. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras. 1990.

HIRSCHBERGER. *História da filosofia contemporânea*. Tradução de Alexandre Correia. 2. ed. São Paulo: Herder, 1968.

HISTÓRIA DAS GRANDES IDÉIAS DO MUNDO OCIDENTAL. Vol. IV, c. 62 e 63. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

HUSSERL, Edmund e MERLEAU-PONTY, Maurice. *Os pensadores*, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Notas

1 SALGUEIRO, Wilberth C. F. *Forças e formas: aspectos das poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória-ES: CCHN Publicações, 2002, p. 242.

2 Vide: MEMELLI, Antonio Fabio. Arnaldo Antunes: os nomes do homem. *Revista Contexto*. Vitória-ES, ano VI, n. 5, pp. 217-230, 1998, p. 218.

3 HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. Trad. de Antônio Correia. Armênio Amado. 7. ed. Coimbra. Ed. Coimbra. 1987. p. 88.

4 Fique claro que nossas associações da poética de Arnaldo Antunes com pensares filosóficos não pretendem enquadrá-lo em qualquer deles.

5 ANTUNES, Arnaldo. Apud SALGUEIRO, Wilberth C. F. Arnaldo Antunes: o sujeito só entre nomes e bits. *Revista Contexto*. Vitória-ES, ano IX, n. 8, p. 209-219, 2001, p. 210-211.

6 MERLEAU-PONTY, Maurice. Apud BEDANI, Ailton (Org.). *Concepções sobre o funcionamento da percepção*. Disponível em: <<http://www.org2.com.br/percepto.htm#merleau-ponty>> Acesso em 19/05/2002.

7 As implicações epistemológicas dessa postura constituem um outro nível de discussão.

8 LIMA, Luciane Souza. *Liberal gerou: o nome disso é – a poesia de Arnaldo Antunes*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, 1999, p. 18.

9 ALBERTINO, Orlando Lopes. *Navegar é impreciso: reconhecendo a arte do século XX a partir de Nome, de Arnaldo Antunes*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, 1999, p. 26s.

10 ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 94.

11 Guilherme de Ockham.

12 NIETZSCHE. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*. SP: Ed. Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores, vol. XXXII), p. 55.

13 ANTUNES, 2000, citado acima.

14 SALGUEIRO, op. cit., p. 89, 1.

15 CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1985. (Coleção Debates, 50).