



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

ANDREIA DA SILVA SANTOS

**POEMAS DO VISÍVEL, AUDÍVEL E ESCRITURAL: UMA ANÁLISE DA OBRA
NOME, DE ARNALDO ANTUNES**

CAMPINA GRANDE-PB
DEZEMBRO-2015

ANDREIA DA SILVA SANTOS

**POEMAS DO VISÍVEL, AUDÍVEL E ESCRITURAL: UMA ANÁLISE DA OBRA
NOME, DE ARNALDO ANTUNES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosângela Maria Soares de Queiroz

CAMPINA GRANDE-PB
DEZEMBRO-2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S237p Santos, Andreia da Silva
Poemas do visível, do audível e escritural [manuscrito] : uma análise de Nome de Arnaldo Antunes / Andreia da Silva Santos. - 2015.
148 p. : il. color.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, 2015.
"Orientação: Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa".

1. Análise Literária 2. Poesia 3. Meio Eletrônico 4. Videopoesia I. Título.

21. ed. CDD 801.95

ANDREIA DA SILVA SANTOS

**POEMAS DO VISÍVEL, AUDÍVEL E ESCRITURAL: UMA ANÁLISE DA OBRA
NOME, DE ARNALDO ANTUNES**

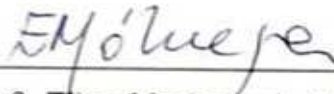
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Aprovada em: 15 / 12 / 2015.

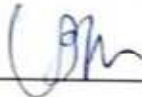
BANCA EXAMINADORA



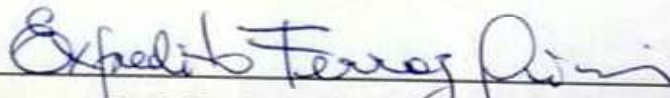
Prof.ª Dr.ª Rosângela Maria Soares de Queiroz
Orientadora- UEPB



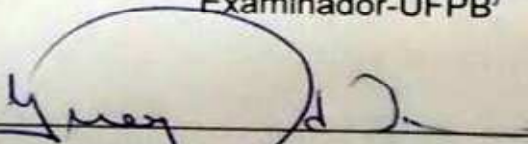
Prof.ª Dr.ª Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega
Examinadora-UEPB



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
Examinador-UEPB



Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior
Examinador-UFPB



Prof. Dr. Iraquitã de Oliveira Caminha
Examinador-UFPB

CAMPINA GRANDE-PB
DEZEMBRO-2015

*Para minhas estrelas mais lindas e
brilhantes: Luzinete, José Ramos e
Andreza.*

AGRADECIMENTOS

Agradecer é o momento de lembrar, de lembrar o que passou e os que passaram. Quatro anos e alguns meses é um longo período. Parafraseando Hebert Viana, “foi um longo caminho até aqui”. Uma trilha que carrega muito aprendizado... Este caminho, que começou no dia da inscrição para a seleção do doutorado, foi de muita luta, persistência, pontos altos e baixos. Que bom que é chegada a hora de reconhecer, relembrar e, finalmente, AGRADECER.

Agradeço imensamente a todos que fazem o Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba - PPGLI (UEPB), que tem sido minha casa de conhecimento há anos e a qual tenho muito a agradecer. A todos os professores que tiveram paciência e a humanidade de repassar seus conhecimentos desde a especialização até chegar ao doutorado. Aos demais funcionários do setor “burocrático”, que gentil e prontamente nos atendem, seja por e-mail, telefone e/ou pessoalmente, sempre resolvendo “nossos” problemas, que são urgentes, na pessoa de Roberto e Alda. Meu muito obrigada, lembrando todos os momentos em que solicitei algo “quase” impossível e fui muito, mas muito bem atendida.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Rosângela que, antes de ser orientadora, foi minha professora da Especialização e do Mestrado, ensinou-me a desvendar os mistérios e encantamentos da Semiótica, mostrando todo o brilho dessa teoria que encanta-me a cada dia e na qual ainda tenho um longo percurso de aprendizado. Obrigada pelas orientações, todas sempre ao meu tempo, todas cheias de poesia. Obrigada por entender minhas ausências, meus brancos e meus pânico.

Ao Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, a quem sempre chamarei de meu orientador. Obrigada por ter-me enveredado pelo mundo de Arnaldo Antunes. Obrigada por ter apresentando-me *Nome*. Obrigada pela simplicidade, sem ser simplista. Obrigada pela humildade, sem ser piegas. Obrigada pela ética, quando só encontramos mazelas pelo caminho. Obrigada por sempre ter podido ler meus textos, ter indicado leituras, por fazer com que eu sempre escreva mais, observasse mais o objeto, encontre mais pontos de discussão, analisasse mais... Obrigada pelas risadas, desculpe as lágrimas, os incômodos e as incompreensões em determinadas

leituras. Serei sempre uma discípula, sabendo que faltam muitos degraus para chegar ao seu patamar. Obrigada, obrigada, obrigada.

Ao Prof. Dr. Diógenes, por dar-me um choque de realidade, por mostrar que uma pesquisa se faz com muito embasamento, ensinando-me que é preciso um olhar mais do que apurado para analisar um objeto. Que é necessária uma revisão rigorosa no texto. Caso isto não ocorra, seremos apenas mais um/uma aluno a pleitear um diploma, mas sem base.

Agradeço ao PPGLI por ter proporcionado-me amizades para além da sala de aula, as quais se formaram desde o mestrado e que seguiram para o doutorado. Agora, sei que vão para além. A Anna Giovana, “a galega mais abusada” que conheço, dona de uma inteligência incomum, de um sarcasmo, de um humor perspicaz, mas de uma delicadeza que encanta. Obrigada por sempre ajudar, me aturar, ensinar, acolher, acalmar e enlouquecer ao mesmo tempo. A Ediliane, pela sabedoria, por ser como alguém da família que dá conselho, apoia, briga e torce por nós. Com ela, as risadas são garantidas. Uma mulher fina, elegante, sincera e sabida. A Fabrícia e Érica, por acompanharem-me na mesma loucura, nos mesmos filmes, nos mesmos livros, nas viagens, na alegria e na tristeza. Vocês são muito importantes para mim.

A Carlos Adriano, que superou todas as minhas expectativas no quesito bondade, humildade e auxílio ao próximo. Quando muitos viraram-me as costas, ele não só estendeu a mão, mas se doou de coração. E para este ser iluminado, agradecer é muito pouco, mas, como não há equivalente na nossa língua para o que quero dizer, na falta de palavras, MUITO OBRIGADA, MEU AMIGO.

A Clécio de Lacerda, o “doutor internacional”, meu amigo de longa data, sempre me apoiando e me recebendo de braços abertos em qualquer congresso. Aliviando minhas dores em vinhos secos e conversas deliciosas. Obrigada, amigo, pelos conselhos e por me proporcionar momentos tão agradáveis no Brasil e fora dele.

A Luciana, carinhosamente a nossa Marialu, pelas conversas e incentivo via internet, pois, nessas eras de ausência, ainda tem sido o meio mais adequado para matar a saudade. Pelos livros, músicas e filmes. Menina do olhar perspicaz, a sua doce presença encanta.

Aos colegas de trabalho, por entenderem meus estresses, minhas ausências, meus silêncios, meus surtos. Obrigada por entenderem que eu tinha um projeto em

mãos e que não podia fraquejar. Ao diretor-acadêmico Luís Pereira de Melo Júnior, pela generosidade nos momentos em que precisei ausentar-me na participação de congressos ou em encontros no doutorado. Aos coordenadores Washington, Miguel, Túlio, Juliana, Carla Regina, Karla Milena e Magno, por serem tão compreensivos, meu muito obrigada.

Ao amigo-irmão Jefferson Marques, por ter um oceano de paciência a aceitar a difícil empreitada de ensinar-me metodologia. Por deixar muitas vezes de fazer seu trabalho para tirar minhas dúvidas. Sei que posso contar contigo em todos os momentos de minha vida.

Ao professor Luciano da Silva, por ter ensinado-me o verdadeiro sentido da palavra ética e pelo constante aprendizado que proporciona-me. Espelho-me em seu profissionalismo, comprometimento e sabedoria. Obrigada por tudo, professor.

O meu eterno obrigada aos membros e agregados da casa mais feliz de Campina Grande, aquela que acolhe-me como filha, que tem o café mais gostoso. Cada visita é sinal de gargalhadas e aconchego: A MANSÃO DOS CAVALCANTI. Em nome de Lidiane, Raquel e Lucivânia (Linda), agradeço pelos momentos nos quais necessitei estar em Campina e fui recebida prontamente e com ares de festa.

Agradeço imensamente a Fabrício Santana pelas risadas e pelos momentos em que me aconselhou, acalmou-me e sempre disse-me que valeria a pena lutar, mesmo que ninguém visse essa luta, mesmo que nunca escutasse aplausos, mesmo quando o desânimo e a tristeza abatessem. Valeu a pena mesmo, meu amigo.

Ao meu namorado, Túlio Edson, por sempre me apoiar, por sempre esperar horas nas orientações sem reclamar, sem se chatear, por ter paciência pelas minhas crises de ansiedade, de raiva, de pânico. Por ter compreendido meus silêncios ou minhas tagarelices, por ser tão carinhoso. Dizer obrigada a você ainda é pouco diante de tudo que tem feito por mim neste período em que estamos juntos e que tem sido tão maravilhoso.

À minha família, meus pais, José Ramos e Luzinete Cintra, e minha irmã Andreza, por acreditar sempre em mim. Pelas renúncias que fizeram para apoiar cada plano empreendido por mim. Porque, em cada queda, eles estavam lá para me segurar e dar força para me reerguer; em cada degrau alcançado, um aplauso. Sem vocês, teria sido tudo mais difícil. Desculpem as horas em que eu não estava

presente, desculpem a forma ríspida em alguns momentos. E obrigada por acreditar no meu sonho que, a partir de então, torna-se realidade.

Assim, certamente esqueci-me de nomear alguém, mas a gratidão que tenho nunca esquecerei. QUANDO FALTAM AS PALAVRAS, SOBRA O SENTIMENTO. OBRIGADA, OBRIGADA E MUITO OBRIGADA A TODOS. SEM A AJUDA DE VOCÊS, NUNCA TERIA CHEGADO AQUI.

A poesia é a vocação humana de não pôr a parcialidade na vida. [...]. É directa. De homem para homem. Acto puro. Filha do momento. Ficou para sempre. [...]. Está feita para estontear. A poesia é linguagem dos iguais dispersos no tempo. [...] A poesia “conhece e não sabe”.

(Almada Negreiros, prefácio do livro *Qualquer Poeta*, 1942).

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.

(Arnaldo Antunes)

RESUMO

A pesquisa tem por objetivo analisar o vídeo *Nome*, de autoria de Arnaldo Antunes, um projeto multimídia composto por livro, Compact Disc (CD) e vídeo, lançado em 1993 e relançado em 2006. Para se construir esta pesquisa, propôs-se fazer o seguinte questionamento que culmina com a elaboração da hipótese: Como se dão as relações entre literatura, imagem, palavra e música na poesia de Arnaldo Antunes, mais especificamente na obra *Nome*? Dessa forma, o objetivo geral da tese propõe analisar a obra *Nome* por meio de uma perspectiva intersemiótica/interdisciplinar buscando revelar o diálogo fecundo entre a poesia e os meios eletrônicos. Para alcançar esta proposta investigativa, os objetivos específicos têm por intuito compreender os processos tecnológicos, estéticos e específicos da imagem e a relação entre esta e a poesia/videopoesia; examinar os temas contidos no objeto em análise sob uma visão cultural, midiática, artística e literária; empreender uma apreciação entre a palavra e a voz em *Nome*, fazendo uma análise comparativa entre poemas e videopoemas. Partindo desse pressuposto, o que se pretende é observar *Nome* (2006) em sua superfície textual e para além dela. Quanto à metodologia, foi utilizado o método semiótico de origem peirceana, por entender que a Semiótica analisa a produção de sentido. Considerando a importância deste estudo para a linha de pesquisa na qual está inserido, “Literatura Comparada e Intermedialidade” deste programa, percebe-se que ele sinaliza uma tentativa de compreender os meios tecnológicos e suas peculiaridades, e, neste ínterim, como a poesia se relaciona como tais meios. Outrossim, tem-se o objetivo de revelar que os videopoemas deste autor apresentam um agrupamento de sons, imagens e letras apontando para uma perspectiva intersemiótica. Assim, o que se pretendeu com este estudo foi o de estabelecer uma reflexão sobre os caminhos trilhados pela poesia/videopoesia de Arnaldo Antunes, apresentando, assim, uma potência da poesia contemporânea, que aponta para múltiplos sentidos e sentimentos.

Palavras-chave: *Nome*. Videopoesia. Intersemiose.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze *Nome*, a video authored by Brazilian poet Arnaldo Antunes. It is a multimedia project which consists of a book, a Compact Disc (CD) and a video. *Nome* was released in 1993 and reissued in 2006. This research was built towards the following question, which culminated with hypothesis: what relations exist among shape, literature, image, word and music in Arnaldo Antunes' poetry, specifically in *Nome*? Thus, this thesis general objective is to analyze such poetry by an intersemiotic/interdisciplinary perspective to reveal a fruitful dialogue between poetry and electronic media. In order to achieve this investigative proposal, specific objectives intend to understand image's technological, aesthetic and specific processes, as well as the relationship between image and poetry/videopoetry; to examine issues about the object in study according to a cultural, media, artistic and literary perspective; to undertake an assessment between word and voice in *Nome*, through a comparative analysis of poems and videopoems. This assumption points that the aim is to observe *Nome* (2006) in its textual surface and beyond. For methodology matters, we used Peirce's semiotic method, because we understand that Semiotics analyzes meaning production process. Assuming how important this study is to its PhD program research area, named "Comparative Literature and Intermedeality", it clearly signals an attempt to understand technological means and its peculiarities while the thesis attempts to investigate how poetry relates to such means. Moreover, we aim to reveal that the author's videopoems present a grouping of sounds, images and letters which indicates an intersemiotic point of view. Thus, this study intends to promote reflection on Arnaldo Antunes' poetry/videopoetry paths by presenting contemporary poetry power, which points to multiple meanings and feelings.

Keywords: *Nome*. Videopoetry. Intersemiosis.

RÉSUMÉ

La recherche vise à analyser la vidéo *Nome* (Prénom), rédigé par Arnaldo Antunes. Un projet multimédia comprenant des livres, des disques compacts (CD) et de la vidéo, publié en 1993 et réédité en 2006. Pour construire cette recherche, il a été proposé un questionnement qui a abouti à l'élaboration de la hypothèse suivante: Quelle est la forme du relationnement entre la littérature, l'image, la parole et la musique dans la poésie de Arnaldo Antunes, particulièrement dans l'oeuvre *Nome*? Ainsi, l'objectif général de la thèse vise à analyser le travail *Nome* par une perspective intersémiotique / interdisciplinaire cherchant à révéler le dialogue fructueux entre la poésie et les médias électroniques. Pour atteindre cette proposition d'investigation, les objectifs spécifiques ont le but de comprendre les processus techniques, esthétiques et spécifiques de l'image et la relation de celle-ci avec la poésie / videopoésie; examiner les thèmes contenus dans le sujet d'analyse sur le point de vue culturel, de médias, artistique et littéraire; entreprendre une appréciation entre le mot et la voix sur *Nome*, en faisant une analyse comparative entre les poèmes et les videopoèmes. Selon cette hypothèse, l'objectif est d'observer *Nome* (2006) dans sa surface textuelle et au-delà de celle-ci. Quant à la méthodologie, nous avons utilisé la méthode sémiotique d'origine peirceana, pour comprendre que la sémiotique analyse la production de sens. En considérant l'importance de cette étude pour le domaine de recherche dans lequel elle est insérée, «Littérature comparée et intermédialité" de ce programme, il est clair que cela signale une tentative de comprendre les moyens technologiques et ses particularités, et dans l'intervalle, comme la poésie se rapporte à de tels moyens. En outre, il a été le but de révéler que les videopoèmes de cet auteur présentent un regroupement de sons, d'images et de lettres indiquant une perspective intersémiotique. Donc, ce qui était prévu à cette étude était d'établir une réflexion sur les chemins marqués de la poésie/videopoésie d'Arnaldo Antunes, montrant ainsi la puissance de la poésie contemporaine, qui pointe à de significations et de sentiments multiples.

Mots-clés: *Nome*. Videopoésie. Intersemiosis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	Frame de abertura <i>Pessoa</i>	39
FIGURA 2	Primeiro frame de <i>Pessoa</i>	40
FIGURA 3	Frames <i>Pessoa</i> : coisa que acaba	40
FIGURA 4	Frames <i>Pessoa</i> : troço que tem fim	40
FIGURA 5	Frames frases <i>Pessoa</i>	41
FIGURA 6	<i>Pessoa</i> Rabiscos	44
FIGURA 7	Tipologia letra <i>Pessoa</i>	45
FIGURA 8	Apresentação do poema <i>Pessoa</i>	62
FIGURA 9	Poema <i>Pessoa</i>	63
FIGURA 10	Frame de apresentação de <i>Agora</i>	66
FIGURA 11	Frames de apresentação do videopoema <i>Agora</i>	66
FIGURA 12	Frames iniciais de <i>Agora</i> (6's)	67
FIGURA 13	Frames iniciais <i>Agora</i> (7's)	68
FIGURA 14	Frames de <i>Agora</i> (13's)	71
FIGURA 15	Frames de <i>Agora</i> (17's)	71
FIGURA 16	Frames de <i>Agora</i> (32's)	71
FIGURA 17	Frames <i>Agora</i> (55's)	71
FIGURA 18	Frames de <i>Agora</i> : outro agora	73
FIGURA 19	Frames <i>Agora</i> (20's).....	75
FIGURA 20	Frame de <i>Agora</i> - Sequência carro na estrada	83
FIGURA 21	Frames de <i>Agora</i> - Sequência Paul McCartney	84
FIGURA 22	Frames <i>Agora</i> : sequência garoto e o elefante (7's)	84
FIGURA 23	Frames de <i>Agora</i> (10's)	85
FIGURA 24	Frames de <i>Agora</i> (50's)	85
FIGURA 25	Frames <i>Agora</i> (1min).....	85
FIGURA 26	Frames de <i>Agora</i> (16's- 27's, 30's).....	86
FIGURA 27	Frames de personalidades- <i>Agora</i>	86
FIGURA 28	Frame de <i>Nome</i>	87
FIGURA 29	Fotografia de Antunes- <i>Agora</i>	87
FIGURA 30	Frame Carnaval (0.28's).....	94
FIGURA 31	Frame <i>Pessoa</i> (8's).....	94

FIGURA 32	Frame <i>Acordo</i> (20's).....	94
FIGURA 33	Frame <i>Cultura</i> (28's).....	94
FIGURA 34	Frame <i>E só</i> (2min24's).....	94
FIGURA 35	Frame <i>Mesmo</i> (56's).....	94
FIGURA 36	Poema <i>Agouro</i>	97
FIGURA 37	Frame de abertura <i>Não tem que</i> (6's).....	101
FIGURA 38	Primeira sequência de frases <i>Não tem que</i> (8's).....	101
FIGURA 39	Símbolo da cidade <i>Não tem que</i> (9's).....	102
FIGURA 40	Primeira sequência de frases <i>Não tem que</i> (8's).....	105
FIGURA 41	Segunda sequência de frases <i>Não tem que</i> (10's-11's).....	106
FIGURA 42	Terceira sequência de <i>Não tem que</i> (11-13's).....	106
FIGURA 43	Quarta sequência <i>Não tem que</i> (14-15's)	106
FIGURA 44	Quinta sequência <i>Não tem que</i>	106
FIGURA 45	Sexta sequência <i>Não tem que</i>	106
FIGURA 46	Primeiro símbolo <i>Não tem que</i> (8's)	107
FIGURA 47	Segunda sequência de símbolos <i>Não tem que</i> (8's)	108
FIGURA 48	Primeira sequência de símbolos <i>Não tem que</i> (8's)	108
FIGURA 49	Primeira sequência de símbolos <i>Não tem que</i> (8's)	108
FIGURA 50	Palavras <i>Não tem que</i>	109
FIGURA 51	Palavras <i>Não tem que</i> (25-26's)	109
FIGURA 52	Palavras <i>Não tem que</i> (43-44's)	109
FIGURA 53	Palavras <i>Não tem que</i> (45-48's)	109
FIGURA 54	Palavras <i>Não tem que</i> (48-50's)	109
FIGURA 55	Palavras <i>Não tem que</i> (50-52's)	109
FIGURA 56	Palavras <i>Não tem que</i> (52-54)	109
FIGURA 57	Palavras <i>Não tem que</i> (54-56's)	110
FIGURA 58	Palavras <i>Não tem que</i> (56-57's)	110
FIGURA 59	Fragmentos da cidade <i>Não tem que</i> (28's)	111
FIGURA 60	Fragmentos da cidade <i>Não tem que</i> (36's 37's)	112
FIGURA 61	Fragmentos da cidade <i>Não tem que</i> (42's-45's-46's)	112
FIGURA 62	A natureza em <i>Não tem que</i>	114

LISTA DE TABELAS

TABELA 2	Vocábulos <i>Agora</i> e <i>Outro</i> no videopoema <i>Agora</i>	70
TABELA 3	Bloco 1- <i>Não tem que</i>	104
TABELA 4	Bloco 2- <i>Não tem que</i>	104

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: PSIA	17
2. METODOLOGIA: AH, MAS ASSIM VAI SER DIFÍCIL	28
2.1 Alma e matéria	32
3. PESSOA: RIZOMA E CRIOLIZAÇÃO DA PALAVRA	39
3.1 Inclassificáveis	49
3.2 <i>Pessoa</i> : A babel da textura, do volume e do ritmo	56
4. AGORA: A POÉTICA DA URGÊNCIA	65
4.1 Imagem: fita/Olho: olha	80
5. POETIZANDO ARNALDO ANTUNES: “A GAGUEIRA QUASE PALAVRA	89
5.1 <i>Não tem</i> que: tecido linguístico urbano.....	100
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: o cara estuda tanto e ainda tem tanto pra aprender	117
REFERÊNCIAS	121
ANEXOS	130
ANEXO A	131
ANEXO B	148

1. INTRODUÇÃO

PSIA¹

Há muito o que se ver e discutir em "Nome". É um trabalho forte, brilhante e sedutor. Uma celebração da visualidade da escrita.

(RISÉRIO², 1994).

A pesquisa ora apresentada propõe, tomando *Nome* (2006) como *corpus*, uma discussão no que concerne a literatura e sua relação tensa/densa, e ao mesmo tempo criativa, entre escrita/voz/imagem/som/silêncio e a inserção do vídeo para a produção/apresentação da poesia. Assim teve-se a “ousadia” de analisar o vídeo *Nome* (2006), um projeto multimídia composto por livro, Compact Disc (CD) e vídeo a obra foi lançada em 1993 e relançada em 2006³. O que há no e para além de *Nome* (2006)? Não procurando por uma resposta, mas trilhando e sugestionando caminhos que propõem descobertas-redescobertas; signos—significados; memórias-esquecimentos, sensações de primeira, segunda e terceira (idades) (PEIRCE, 2003), assim esta tese foi aos poucos sendo tecida, entendendo texto como um tecido. Segundo Chartier (2007, p.2011) sobre as relações texto/tecido:

[...] os dois resultam da colaboração entre aquele que compõe os temas e todos aqueles que lhes dão forma e o apresentam ao público. A comédia encontra assim a evolução etimológica que, a partir do primeiro século antes de Cristo, dá um sentido figurado para o verbo latino *texere* que não significa mais somente tecer ou trançar, mas também compor uma obra [...].

Este estudo possui essa intenção, a de alinhar teorias, de fazer costuras entre o objeto em estudo e as teorias-métodos-metodologias postas a disposição de um pesquisador para o enriquecimento da análise e para conceder veracidade e

¹ ANTUNES, Antunes. *Psia*. 5.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

² http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=4&texto=35

³ Foram relançados apenas o CD e o vídeo.

validade ao discurso científico. Corroborando com este pensamento, Marcuschi (2008, p. 72) também utiliza em seus estudos a comparação texto/tecido:

[...] O texto pode ser tido como um tecido estruturado, uma entidade, significativa, uma entidade de comunicação e um artefato sócio-histórico. De certo modo, pode-se afirmar que o texto é uma (re)construção do mundo e não uma simples refração ou reflexo. [...]

Neste desafio, ora empreendido, propõe-se uma reflexão estimulante sobre as videopoemas da obra *Nome*. Para tanto uma visão intercultural é sugerida para esta investigação, por entender que tal perspectiva, é uma tentativa de não delimitar e/ou fechar as possibilidades/hipóteses das análises.

Videopoema trata-se de um objeto híbrido, em que a metamorfose é uma de suas marcas (MACHADO, 2000) e diante desta possibilidade a interculturalidade é um modo interessante de se analisar este objeto múltiplo e ao mesmo tempo uno. “[...] Ao falarmos de interculturalidade como processo, falamos não só de algo onde se cruzam vários participantes, mas também que estes transportam consigo, como marca profunda e indelével, uma enorme desigualdade” (CABECINHAS; CUNHA, 2008, p.07).

Dentro desta perspectiva a temática proposta neste estudo possuía/possui muito a revelar, sempre mais (muito mais) do mesmo. *Nome* é inesgotável, existiam (e ainda há) pontos a serem observados, problemas que mereciam/merecem discussões, temas que deveriam/devem ser descortinados. A textura de *Nome* é complexa e desafiadora e ao mesmo tempo leve e humana. Para analisar este objeto foi necessário usar um contraponto entre o que a academia solicita: vigor nas análises e ainda uma escrita precisa e objetiva, mas era necessário mostrar a poesia/videopoema que brinca com a língua que a deixa “solta”, infantil, inocente, irônica, apontando para a transgressão de regras linguísticas, para a invenção de outras palavras. Para reforçar esta ideia de “brincadeira” Noemi Jaffe⁴ na introdução do livro *Melhores Poemas de Arnaldo Antunes* (2010) ressalta:

⁴ Disponível: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=16

Uma poesia simultaneamente infantil, no sentido forte e livre da palavra, e plena de fibra: “dando a cara pra bater”. Há uma diferença ideológica, histórica e poética entre o “ofereça a outra face” e o “oferecer a cara a tapa”. A primeira é a face do perdão incondicional, tão inteiro que perdoa até o inimigo. A segunda não. Ela é ofensiva e boa de briga, não perdoa e demarca os lados. Não se enganem os desavisados, que veem nessa poesia brincadeiras inocentes. Brincadeiras podem não ter nada de inocente, e, ao contrário, brincando com as palavras na sua agoridade nuclear, é possível definir-se muito bem de que lados estão as coisas. Quem, ainda adulto, tem a coragem de permanecer brincando, sabe a briga que isso é.

Em meio a esta experiência é como se as letras/palavras/frases gargalhassem de nós mesmos, de nossas teorias, hipóteses e conjecturas. “[...] eu em eu mesmo/eu em mim lesma/em mi mesmado⁵ [...]”. E é nesse jogo do ser adulto e ser criança que desde muito cedo Antunes experimentou o *nonsense* em suas produções, em 1980 cria a banda Performática. Uma de suas performances consistia em pentear discos, bater painéis e jogar livros para o alto. Produz com Go, sua primeira esposa, livros xérox, intitulados: *A flecha só tem uma chance* e *Deu na cabeça de alguém uma árvore, um piano e muitas galinhas*.

Arnaldo começa a apresentar o show *Nome* em 1994. Os vídeos da obra são projetados sobre camisetas infladas gigantescas.⁶ Arnaldo exhibe o vídeo *Nome* em diversos festivais no Brasil e em outros países: Estados Unidos, Áustria, Itália, França, Alemanha, Suíça, Suécia, Espanha, Holanda, Mônaco, Austrália, Uruguai, Argentina, Colômbia e Chile. Recebe uma Menção Honrosa do Júri do *The First Annual New York Video Festival*, Nova York- EUA e a recomendação do Júri no Festival Internacional de Vídeo em Vigo-Espanha (1995).

Em 1995 realiza uma exposição de poemas visuais, caligrafias e instalação de painéis gráfico-poéticos, no *Long Beach Museum of Art*, CA/EUA, que faz parte do projeto Dentro Brasil (*Inside Brazil*). A performance *Nome* é apresentada por Arnaldo e Zaba na abertura desse evento. Em 2001, durante o Festival de Poesia Sonora Correntes de Ar, em Guarda Portugal, Antunes realiza a performance de *Nome*. Neste mesmo ano outra performance da é realizada junto com Zaba Moreau,

⁵ ANTUNES, Arnaldo. Mesmo. In:_____ **Nome** (2006).

⁶ O cenário ficou por conta de Nuno Ramos, a banda que o acompanhou era formada por Edgard Scandurra (guitarra), Paulo Tatit (baixo e violão), Zaba Moreau (teclados), Peter Price (percussão) e Pedro Ito (bateria).

no Festival Internacional Romapoesia, em Roma, Itália. Em 2002 apresenta-se no auditório do Centro Cultural Borges, em Buenos Aires, Argentina. Em 2004 exhibe o vídeo *Nome* e outros poemas visuais, trabalhos gráficos e plásticos de sua autoria na 4ª edição do Festival de Arte do Centro Histórico em João Pessoa, Centro em Cena.

Nome está balizando no conceito de que o signo verbal, visual e sonoro, sempre pode ser modificado, explorado, misturado, ou pode estar sozinho. Diversos autores relatam sobre a obra de Arnaldo Antunes e convém, mesmo que de forma breve apresentar os diversos olhares para *Nome*. “Organizado como uma espécie de tratado poético sobre a imotivação – em conjunto semiótico composto de livro (poemas e imagens), CD (canções) e vídeo” (TATIT⁷, 2008, p. 47). Dessa forma é consenso para quem analisa a obra de Antunes que seus poemas são de trato semiótico/intersemiótico.

Nome (2006) é analisado por Machado (2007b, p.46):

Em se tratando de imagens digitais, deve-se lembrar ainda das experiências com videopoesia, ou seja, os poemas concebidos para serem “lidos” na tela do vídeo, com a incorporação do movimento e sincronização sonora. Utilizando recursos de computação gráfica e vídeo, Arnaldo Antunes lança, em 1993, uma seleção de 30 impressionantes videopoemas (na antologia chamada *Nome*), um dos raros trabalhos que conseguiram ser distribuídos comercialmente, que combina letras animadas com cores mutantes, imagens tomadas por câmeras de vídeo, oralização e música.

Como ressaltado na tese e percebido nesta citação de Machado, os vídeos de Antunes não possuem “apenas” imagens, como alguns demonizam os poemas produzidos/apresentados em suportes para além do livro. As letras misturam-se às canções, às imagens e aos sons.

Ribeiro⁸ ressalta que “*Nome* é um projeto triádico, envolvendo livro, vídeo e cdê. Tudo em linguagem inovadora & contemporânea, no estilo biscoito fino oswaldiano, ou cáustico nas palavras & sons & imagens”. “*Nome* apresenta videopoemas de tendência concretista e não concretista. Neste experimento,

⁷ Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/4180/3180>

⁸ Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm>

técnicas de edição caminham, em alguns dos experimentos, para a dissonância” (FERREIRA, 2004, p. 40)⁹.

Beiguelman (2007, p.89) por sua vez, classifica a obra *Nome*:

Poética urbana por excelência, *Nome* trazia à tona a transmutação dos materiais e falava do desgaste/regeneração das coisas [...] os poemas de *Nome* apontavam, para a necessidade de pensar não só as mudanças que a troca de artefatos materiais implica no modo pelo qual processamos nossa interação com as palavras nesse sistema de ecologia midiática em que, tanto pela transitoriedade dos dispositivos como por sua proliferação incessante, os conteúdos são disponibilizados para serem lidos em situações diversificadas (museu, em casa, ou na rua), afetando a percepção poética numa rede de sentidos que os conecta e individualiza.
[...]

Os poemas de *Nome* apontam, assim, para a necessidade de pensar não só as mudanças que a troca de artefatos materiais implica no modo pelo qual processamos nossa interação com as palavras, mas também como modificam os sentidos das palavras nesse sistema de ecologia midiática em que tanto pela transitoriedade dos dispositivos como por sua proliferação incessante, os conteúdos são disponibilizados para serem lidos em situações diversificadas (no museu, em casa ou na rua), afetando a percepção poética numa rede de sentidos que os conecta e individualiza.

Assim, diante da visão dos autores acima, verifica-se que Antunes a todo tempo remete ao/à ajuntamento/rizoma/crioulização, provocando o leitor a sair do “mais do mesmo” e adentrar no “tudo novo”. Neste caso salienta-se que não deve-se confundir esse “novo” da poesia/videopoesia de Antunes com o inédito, pois antes deste autor, vários artistas se propuseram a inserir versos em suportes eletrônicos, ou mesmo, “abusaram” das possibilidades gráficas para a apresentação dos poemas “[...] para os escritores e artistas deste início de século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, “ainda não” ou um “já era” [...]. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.12). Ainda sobre este aspecto Fatorelli (2006, p.27) afirma: “Pensar o atual se apresenta, de maneira bem diversa, como uma tarefa arriscada, que implica a consideração dos espaços complexos e dos tempos múltiplos[...]”.

Para Barthes (*apud* Agambem, 2009, p.58) o contemporâneo é o intempestivo. O novo, no caso da obra de Antunes, faz-se em relação às formas, às

⁹ Disponível em:

https://www.academia.edu/14394184/VIDEOPOESIA_UMA_PO%C3%89TICA_DA_INTERSEMIOSE

texturas, aos sons, aos signos/significados, ou seja, as composições que ele realiza e que na tela transformam-se em algo que não consegue-se relacionar em um primeiro momento a nada existente (enveredando para a primeiridade proposta por Peirce e que será explorada na videopoesia/poesia *Pessoa*)

Sobre esta vertente atesta Machado (2000, p.219):

Um outro aspecto importante e mais complexo da poesia midiática é a sincronização da palavra-imagem com a palavra-som. A antologia *Nome* é a que mais avançou até agora nessa direção e isso talvez se deva ao fato de seu autor ser, ao mesmo tempo, poeta e músico, com larga experiência nas duas áreas simultaneamente. Alguns poemas que compõem essa coletânea chegam a propor soluções bastante ricas de relação, composição, movimento e metamorfose entre os sistemas plástico e sonoro ou entre as dimensões escrita e oral das palavras.

Pela pluralidade experimentalismo e originalidade apresentada em *Nome*, resolveu-se analisar o suporte videográfico, que contém trinta videopoemas, mas o universo ainda era muito amplo, assim, optou-se por examinar especificamente três videopoemas intitulados *Pessoa* (0.55's), *Agora* (1min23's) e *Não tem que* (0.54's). A decisão por estes três vídeos será explicitada na sessão metodologia deste trabalho. Mas vale ressaltar que a questão da palavra/som/imagem/velocidade é central nos três vídeos ora selecionados. Ao eleger o vídeo como objeto central deste estudo isso não excluiu das análises os dois outros suportes: livro e o CD, pois em muitos momentos desta tese eles foram analisados, realizando comparações entre o poema no livro, no CD e no vídeo, observando os pontos de convergência e as diferenças. Para tanto, o processo tradução intersemiótica proposto por Plaza (2003) é de extrema importância neste âmbito. Entendendo que a obra *Nome* é formada por três suportes (livro, CD e vídeo), que ora funcionam de forma independentes, mas que podem ser comparados entre si. O próprio Arnaldo Antunes define¹⁰ o livro *Nome* como um roteiro para acompanhar o vídeo: “O livro *Nome* acompanha o home vídeo e funciona como um roteiro deste, com versões gráficas coloridas dos vídeos, além das respectivas fichas técnicas. [...]”. Revelando outros gestos, outros sons, outras palavras a serem investigadas.

¹⁰ http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=4

Nome “poetiza” assuntos densos e/ou leves e em tom meio que “displicente”, ao sabor da sutileza de uma criança revela uma obra em que a palavra é o centro, mas que não menospreza o som e/ou as imagens. Dessa forma, o objetivo geral desta tese é: analisar *Nome* (2005) através de uma perspectiva intersemiótica e interdisciplinar, para que se alcance tal proposta, os objetivos específicos centram-se em: compreender os processos tecnológicos, estéticos e específicos do vídeo e a relação do mesmo com a poesia; examinar os temas contidos no objeto em análise sob uma visão cultural, midiática, artística e literária; Empreender uma análise entre a palavra, a imagem e a voz em *Nome*, fazendo uma análise comparativa entre poemas e videopoemas.

Partindo desses pressupostos levanta-se o seguinte questionamento: Como se dão as relações entre literatura, imagem, palavra e música nos videopoemas de Arnaldo Antunes, mais especificamente na obra *Nome*? A análise de *Nome* pretende mostrar como a poesia pode dialogar de forma fecunda com as diversas ferramentas posta à disposição do poeta, sejam elas: livro, CD ou vídeo. Por meio desse raciocínio o que pretende-se observar é a obra de Arnaldo Antunes e como esta apresenta-se através de uma análise que busca compreender a superfície textual, e para além dela, de extrema relevância em sua obra. Observa-se também que, embora Antunes utilize bastante a palavra em seus poemas, inclusive sob a forma da escrita, a questão da palavra em sua poesia não é tanto de ausência, como alguns críticos apregoam quando o assunto é videopoesia, mas o que se pode comprovar em seu trabalho é um movimento intersemiótico. A pertinência deste estudo evidencia-se pela necessidade de análise da poesia em suas várias possibilidades expressivas.

Assim, acredita-se na proeminência desta investigação por se tratar de uma temática que envolve os meios e seus potenciais técnicos, estéticos e sociais, merecendo ser problematizada, socializada e discutida pelos estudos literários. O projeto de Antunes, como será visto neste estudo, estimula o debate sobre as textualidades no mundo contemporâneo, a criação de novos procedimentos expressivos e os usos da literatura para além de um plano estritamente literário, o que remete à leitura dos diferentes tipos de signos e aos modos como eles se integram em novos suportes. O estudo deste objeto faz-se importante por tentar elucidar as possibilidades comunicativas e criativas da poesia em vários meios-suportes.

Em que pese a relevância da temática referenciada, observa-se que a mesma constitui *corpus* com uma gama de elementos a serem explorados. O esforço empreendido neste exame objetiva contribuir para o debate, uma vez que se revela uma linha profícua de estudo no interior das áreas de Letras e Literatura, bem como de disciplinas afins, a exemplo de Comunicação, Arte e Mídia, entre outras.

Os argumentos apresentados nesta tese pretendem demonstrar o modo como a videopoesia apresenta-se dentro do contexto social, marcado pelas desigualdades, pelo efêmero; pelos fluxos, pela desterritorialização (GUATTARI, 2008), mudanças identitárias (HALL, 2006). Sempre observando a imagem, a palavra e a oralidade, mediada pelo vídeo.

Quanto a estrutura deste trabalho, ele divide-se em cinco capítulos. Que serão mais detidamente detalhados na sessão metodologia, mas faz-se necessário mencioná-los nesta introdução para que o leitor consiga seguir esta trilha de forma sistemática. Salienta-se que nesta tese, ora apresentada, não foi produzido um capítulo somente com proposituras teóricas. Mesclam-se análises e teorias ao longo dos capítulos. Ao tentar constituir uma sessão inteira somente com delimitações teóricas, temia-se, desse modo, que a leitura e a análise tornassem-se demasiadas enfadonhas para o leitor.

No primeiro deles a introdução, apresenta o objeto em estudo, e toda uma série de elementos que guiam um trabalho acadêmico: a escolha do tema, os objetivos, a problemática, a justificativa, etc. Ainda neste momento delinea-se o caminho teórico-conceitual que rege o estudo. No segundo capítulo, trata-se da sessão metodológica, na qual podem ser observados os métodos escolhidos para analisar o objeto, em alguns momentos a escrita “foge aos padrões acadêmicos”, por entender que é neste instante que o pesquisador mostra ao leitor o contato mais íntimo com o seu objeto de estudo, revelando qual a perspectiva que elegeu para analisá-lo.

No terceiro capítulo, a partir da análise do vídeo *Pessoa* são abordados conceitos sobre *imagem* e dentro deste contexto mostra-se uma distinção da imagem-cinematográfica (JOLY, 1996) da imagem-vídeo (DUBOIS, 2004). Vale ressaltar que a análise alicerça-se na semiótica de origem peirceana. Para a produção do capítulo supracitado foi de extrema relevância autores como, McLuhan, Debray, Machado, entre outros que se debruçam aos estudos dos meios de comunicação e a relação dos mesmos com os fatores sociais e culturais.

O quarto capítulo trata da relação memória-mídia, no vídeo analisado *Agora* evoca de que forma explícita o passado, despontando para uma dimensão substancial para a compreensão do presente. Relacionando também os conceitos de suportes de imagens “pré e pós-cinema” (MACHADO, 1997). Além disso, perspectiva oralidade/visualidade na poesia/videopoesia. A perspectiva teórico-metodológica deste exame ampara-se em autores como Zumthor, Chartier, Santaella, McLuhan, Philadelpho Menezes, entre outros.

No quinto capítulo, observa-se a poética proposta e posta por Antunes, revelando, desta forma, a potência da poesia contemporânea. Ainda neste capítulo é realizado um estudo sobre a relação do vídeo com a cidade, para tanto, foi eleito o vídeo *Não tem que* para análise, no qual Antunes revela detalhes que são vivenciados no dia a dia, mas que tornam-se quase ininteligíveis pela velocidade com se apresentam, isto quase se confunde com a própria linguagem do videopoema, estabelecendo com isso uma relação de metalinguagem: “cidade-videopoesia”.

Talvez em uma obsessão por nomear todas as “coisas” Antunes cria *Nome*. “Todas as coisas do mundo não cabem numa ideia. Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo” (ANTUNES, 1993, p.13). Em tudo cabe *Nome*, um título “vago” e “carregado” de significado. Títulos dessa natureza são comuns de encontrar nas obras literárias de Antunes, a exemplo de *As coisas* (1992); *Ou e* (1983)¹¹; *n.d.a* (2010)¹². Há ainda títulos que apresentam novas palavras: *Tudos* (1991), *Psia* (2001) *Et tu eles*¹³ (2003).

Para esta tese foi escolhido *Nome* um projeto que inova não apenas por ser multimídia, mas que subverte língua e ainda faz uma combinação com outras artes, música, vídeo, fotografia que misturam-se de uma forma harmoniosa. Em *Nome* cabem investigações, sensações, indagações, estranheza, risadas, nomes e

11 “OU/E é um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema. [...]”. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=11

12 ANTUNES, Arnaldo. *n.d.a*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

13 O livro de poesia **ET EU TU** recebeu o Prêmio Jabuti, a Câmara Brasileira do Livro, pelo 1º lugar na Categoria Projeto e Produção Editorial. Os produtores são Carlito Carvalhosa, Arnaldo Antunes e Marcia Xavier. Fonte: www.arnaldoantunes.com.br

também aquilo que não se consegue nomear. O vídeo é composto por trinta videopoemas sob os títulos: *Nome* (1min47s); *Carnaval* (1min38s); *Acordo* (1min08s); *Fênix* (1min28s); *Não tem que* (0.54s); *Pessoa* (0.55s); *Cultura* (2min46s); *Dentro* (1min3s); *Pouco* (1min36s); *Nome não* (1min36s); *Soneto* (1min42s); *Sol ouço* (55s); *Direitinho* (2min41); *Ar* (5min); *Campo* (0.45s); *Diferente* (4min03s); *E só* (3min17s); *Entre* (1min32s); *O macaco* (1min49s); *Luz* (1min10s); *Imagem* (31s); *Água* (55s); *Armazém* (52s); *Tato* (2min31s); *Agora* (1min23); *Mesmo* (55s); *ABC* (55s); *Se não se* (1min31s); *Wherever* (55s); *Alta noite* (3min39).

Dentro deste universo, convém apresentar o autor da obra. A biografia artística de Arnaldo Antunes é imensa e encontra-se nos anexos desta tese. Caso o leitor nem chegue aos anexos ressalta-se nesta introdução alguns dados para se ter uma ideia da imensidão da obra de Arnaldo Antunes.

Até 2015 Antunes publicou vinte e três livros: *Ou e* (1933); *Psia* (1991); *Todos* (1991); *As coisas* (1992); *Nome* (1993); *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997); *Doble duplo* (2000); *40 escritos* (2000); *Outro* (2001); *Palavra Desordem* (2002); *Et Eu Tu* (2003); *Antologia* (2006); *Frases do Tomé aos três anos* (2006); *Como é que se chama o nome disso* (2006); *Melhores poemas* (2010); *n.d.a* (2010); *Animais* (2011); *Cultura* (2012); *Saiba* (2013); *Las cosas* (2013); *Instanto* (2013); *Outros 40* (2014); *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015).

O autor gravou dezesseis Cds: *Nome* (1993); *Ninguém* (1995); *O silêncio* (1996); *Um som* (1998); *O corpo* (2000); *Paradeiro* (2001); *Saiba* (2004); *Qualquer* (2006); *Ao vivo no estúdio* (2007); *Iê iê iê* (2009); *Pequeno Cidadão* (2009); *Ao vivo lá em casa* (2011); *A curva na cintura* (2011); *A_AA* (2012); *Disco* (2013); *Já é* (2015). Seis DVDS: *Nome* (2005); *Arnaldo Antunes ao vivo no estúdio* (2007); *Arnaldo Antunes ao vivo lá em casa* (2010); *Pequeno cidadão* (2011); *A Curva da Cintura* (20011); *A_AA* (2012). E quatrocentas e cinquenta e oito canções¹⁴.

Como não poderia deixar de fazer referência nesta introdução. Informo ao leitor desta tese que a escolhas dos títulos dos capítulos e demais sessões deste trabalho foram cuidadosamente selecionados em meio a vasta obra de Arnaldo Antunes. Dessa forma ao optar por títulos de fragmentos de poemas/canções/ títulos de livros evoca-se a obra deste autor. A começar pelo “subtítulo” desta introdução:

¹⁴ Todas as letras estão disponíveis no site oficial do artista, por meio do link: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_todas.php

Psia, título de um livro de Antunes, o próprio autor justifica na orelha da obra o significado deste “neologismo”.

Psia é feminino de *psiu*; que serve para chamar a atenção de alguém, ou para pedir silêncio. Eu berro as palavras no microfone da mesma maneira com que as desenho, com cuidado na página. Para transformá-las em coisas em vez de substituírem as coisas. Calos na língua de calar. Alguma coisa entre a piscina e a pia. Um hiato a menos.

Assim, convida-se o leitor para participar desta experiência com a obra *Nome*, de conhecer o que é um videopoema, suas nuances, suas múltiplas vozes. Neste caminho apresenta-se a seguir quatro capítulos, que tentam explorar esse universo da palavra/imagem/som. Ressaltando, como foi sinalizado nos primeiros parágrafos dessa sessão, que o trabalho busca mais um caminho, uma trilha, um modo de olhar os vídeos, sem que “encontre-se” uma resposta absoluta para tudo. A intenção, entendendo como a melhor delas, é contribuir para ampliar o debate sobre a temática suporte-vídeo-poesia, que não se esgota neste estudo e que tem vários universos e outras perspectivas a revelar.

2. METODOLOGIA

AH, MAS ASSIM VAI SER DIFÍCIL¹⁵

*Desorienta o incerto
ruma sem trajeto
nunca existiu, mas eu deleto*

(Arnaldo Antunes- Excesso Exceto¹⁶)

Ao pesquisador sempre está reservada a complexa tarefa de delimitar sua pesquisa. Escolher o que apreende como “necessário-desnecessário” até chegar o momento crucial de aparar as arestas. Isto é sempre o mais delicado. O que deve fazer parte da pesquisa? E aquilo que vai ficar de “fora”? Esta eterna sensação da dúvida do que seria (e é) importante e do que não (foi) percorre todo o caminho do pesquisador deste o início ao final de um trabalho científico. Entretanto, era preciso escolher e esse olhar deveria partir de uma perspectiva científica.

“A ciência é uma poderosa ferramenta de convicção. Existem outras tais como a intuição, a experiência mística, a aceitação da autoridade; mas a ciência, proporciona a informação mais conveniente” (RICHARDSON, 1999, p. 18). A ciência pede isenção, imparcialidade. Ensina-se/aprende-se que se deve olhar/pesquisar/analisar o objeto de “longe” e, ao mesmo tempo, mergulhar em suas propriedades, observando dados que ainda não foram levantados, sugerir objetivos, tentar responder problemáticas. O próprio Antunes, na canção *A ciência em si*¹⁷, exhibe um pouco desta angústia de medir, provar, procurar, comprovar e/ou refutar.

Se o que se pode ver, ouvir, pegar, medir, pesar
Do avião a jato ao jaboti
Desperta o que ainda não, não se pôde pensar
Do sono eterno ao eterno devir
Como a órbita da terra abraça o vácuo devagar

¹⁵LENINE; ANTUNES ANTUNES (Compositores, intérpretes). Excesso Exceto. In: LENINE. **Labiata**. São Paulo: Universal/LadoB, 2008. 1 CD.

¹⁶LENINE; ANTUNES ANTUNES (Compositores, intérpretes). Excesso Exceto. In: LENINE. **Labiata**. São Paulo: Universal/LadoB, 2008. 1 CD.

CAROLINE NEGRÃO (Intérprete). **Caroline Negrão**. São Paulo. 2011. 1 CD.

¹⁷ARNALDO ANTUNES, GILBERTO GIL (Intérpretes). *A ciência em si*. In: GILBERTO GIL. **Quanta**. São Paulo: WEA, 1997. 1 CD.

Para alcançar o que já estava aqui
 Se a crença quer se materializar
 Tanto quanto a experiência quer se abstrair.

Nesta infinidade de possibilidades, era preciso escolher, delimitar, afunilar. “[...] O método científico supõe que, para estudar um fenômeno cientificamente, este deve ser medido. Em outras palavras, o fenômeno deve ser perceptível, sensível e classificável” (RICHARDSON, 1999, p. 18). De posse dessas informações, a princípio, a imersão pelo universo de *Nome* seria “apenas” consequência de estudos que foram iniciados na especialização em Literatura e Estudos Culturais (UEPB) e seguidos por pesquisas no mestrado em Literatura e Interculturalidade (UEPB), mas viu-se que não se tratava “meramente” dar continuidade. Neste momento de tomada de decisão sobre que horizonte observar a obra antuniana, em conjunto com a orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Rosângela de Queiroz optou-se por analisar o vídeo *Nome*.

Muitas foram as indagações dirigidas à pesquisadora: por que estudar poesia? Por que Arnaldo Antunes? Videopoesia, o que é isso? E quando o questionador oferecia-se para conhecer o trabalho, ao final, seria o meu momento de questionar: E então, o que achou? Isso não é poesia, respondia a maioria. E a minoria, constrangida, dizia “é diferente”. Os corajosos sentenciavam: “É muito estranho”. Valendo-me de uma longa transcrição de Pucheu (2007), que traduz parte do(s) meu(s) sentimento(s) em relação ao objeto de estudo, a princípio, pensei que eu havia escolhido. No entanto, desde sempre me escolheu. Eis o que sempre gostaria de dizer aos que afirmavam ser perda de tempo envolver-se com poesia:

Quando me perguntavam “para que serve a poesia?”, quase sempre respondia, como muitos, “para nada”, de certo modo devolvendo o desafio a mim enviado, aceitando o jogo, ora triste, ora sarcástico, – sempre corrosivo –, da pergunta, que tentava ridicularizar a suposta inutilidade da poesia. Na época, mesmo podendo ter vários desdobramentos importantes, o “para nada” da resposta buscava igualmente ridicularizar a suposta inutilidade da pergunta; a resposta não era mais do que o espelho fiel da pergunta. Já não respondo da mesma maneira. A poesia serve – a quem? A poesia serve – a quê? A quem serve a poesia? A que serve a poesia? A poesia como serve? Serve, a poesia? A poesia é uma serve das intensidades de vida, tornando-se, assim, um caminho vital intensivo. E progressivo. A poesia é um caminho vital intensivo e progressivo de vida. Um dos caminhos, um caminho privilegiado. Por esse caminho, chega-se a

vida, não como uma última paragem, estanque, a ser atingida, mas como o que já está, desde sempre, presente, em movimento, mas não conseguimos, habitualmente, vivenciar, não nos tornamos aptos a, cotidianamente, atualizar sua potência implícita (PUCHEU, 2007, p. 219-220).

Assim, neste “caminho privilegiado da poesia”, para usar as palavras de Pucheu (2007), segue essa pesquisa, privilegiada pelos inúmeros modos de olhar o objeto em estudo. Privilegiada por proporcionar as sensações que a poesia possui de ser intempestiva e intensa. Vários autores fizeram suas abordagens sobre a “utilidade/inutilidade” da poesia. Não convém, neste momento, fazer este longo percurso, mas mostrar que a poesia salva e, se não salva, distrai. Valendo-se desta extensa citação extraída do capítulo *O que pode a literatura*, da obra *A literatura em perigo* (TODOROV, 2009, p. 70-71):

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos uns dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. A literatura tem um papel vital a cumprir; mas por isso é preciso toma-la no sentido amplo e intenso que prevaleceu na Europa até fins do século XIX e que hoje é marginalizado, quando triunfa uma concepção absurdamente reduzida do literário. O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra professores e críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero. Se esse leitor não tivesse razão, a leitura estaria condenada a desaparecer num curto prazo.

É com essa intenção que a pesquisa foi sendo realizada, em busca de realizar um percurso que sinalizasse mais caminhos do que um caminho e com o intuito de mostrar o poder do mundo dos signos em relação aos sistemas culturais, sociais e artísticos.

Destarte, para que uma produção acadêmica exista, é preciso a escolha adequada de um método ou mais de um deles. É necessário que se opte de forma criteriosa, pois o método irá fazer com que o pesquisador possa responder sua problemática, que se alcancem os objetivos e que o trabalho tenha validade

científica. “Ah, mas assim vai ser difícil”, como sugere o título desta sessão, tomando de empréstimo o título de uma canção de Arnaldo Antunes, mas não impossível...

Então, para que exista uma pesquisa, é necessário que haja um método, e isto é explorado por Richardson (1999), que ressalta:

Método vem grego *méthodos* (meta = além de, após de + *ódos* = caminho). Método é o caminho ou a maneira para chegar a determinado fim ou objetivo [...]. A ideia de método é antiga. Demócrito e Platão empreenderam tentativas para fazer uma síntese teórica da experiência adquirida na aplicação dos métodos de conhecimento. [...]. O conceito de método, porém, como procedimento para chegar a um objetivo, começa a consolidar-se com o nascimento da “ciência moderna” no século XVII. Francis Bacon e René Descartes foram os pensadores que mais contribuíram para o desenvolvimento de um método geral de conhecimento (RICHARDSON, 1999, p.20).

Diante dos vários métodos existentes, optou-se, em alguns momentos, por utilizar “A análise das imagens”. Para apresentar a importância de tal método, é importante ressaltar o que Coutinho (2005) apresenta em seu artigo *Leitura e Análise das imagens*. A autora ressalta: “Ao selecionar o tipo de imagem a ser analisado, definir o objeto de seu estudo [...] o analista já indica a relevância daquele tipo de mensagem para responder as suas questões de pesquisa” (COUTINHO, 2008, p. 330).

Ainda de acordo com a autora, existe uma linha de estudos da imagem que atrai grande número de pesquisadores e correntes teóricas: a análise semiótica. Qual foi a surpresa quando a referida autora, em determinado momento de seu artigo, abordou a dificuldade de transferir para o “papel” em forma de texto o que era apresentado em uma imagem: “Um dos desafios da realização desse tipo de análise seria a necessidade de uma espécie de ‘tradução’, isto é, a transposição dos códigos visuais em signos linguísticos, já que a absoluta maioria dos trabalhos científicos deve ser apresentada no formato de texto” (COUTINHO, 2008, p.334). Isto pode aludir ser necessário/urgente analisar tais imagens, palavras para além, enfocando as texturas, as cores, as formas, os sons, os silêncios e os gestos do artista. Foi encontrado como melhor método de análise deste *corpus* a semiótica de origem peirceana.

Dessa forma, era necessário “traduzir” o que Antunes havia “poetizado” de três formas (livro/CD/vídeo) e isto foi extremamente delicado. Levando em consideração a observação de Joly (1996, p.47),

É errado acreditar que o hábito da análise mata o prazer estético, bloqueia a “espontaneidade” da recepção da obra. [...] Em compensação, sua prática pode, a *posteriori*, aumentar o prazer estético e comunicativo das obras, pois aguça o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e desse modo, permite captar mais informações (no sentido amplo do termo) na recepção espontânea das obras.

E saboreando este prazer estético da obra, sem, contudo, deixar de aprofundar as análises, deparou-se com o método que é o cerne de todo o estudo: a teoria Semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce, a ser observada no tópico que segue.

2.1 A alma e a matéria¹⁸

“Na contramão de métodos que escravizam, há métodos que libertam”. É assim que Lasbeck (2008, p. 194) define o método semiótico. No entanto, Deely (1990, p.25) questiona se a semiótica é um método ou um ponto de vista:

O problema é saber se a semiótica consiste em tais métodos ou se ela se identifica com eles. A questão é se a semiótica, ao estabelecer-se, continuará a obsessão que a filosofia moderna tem com o método, ou se ela estabelecerá seu arcabouço teórico com riqueza e flexibilidade suficientes para abranger todo o campo dos fenômenos da significação com toda a variedade e flexibilidade de métodos que seu eventual entendimento irá evocar.

Desta forma, as imagens, palavras e sons tornaram-se objetos de análise por meio deste método, o qual, ainda segundo este autor, é uma ciência que propõe metodologias para todos os campos das ciências. Assim, era necessária a liberdade

¹⁸ ARNALDO ANTUNES; MARISA MONTE; CARLINHOS BROWN (Compositores, intérpretes). A alma e a matéria. In: MARISA MONTE (Intérprete). **Universo Ao Meu Redor**. Rio de Janeiro: Phonomotor/EMI, 2006. 1 CD.

no momento dessas análises. Como explicitado na introdução, a linguagem acadêmica, por vezes, aprisiona, e era preciso liberdade para seguir com os exames, encontrada no método semiótico. Esse método constitui a “alma da nossa matéria”.

Pensar semioticamente não quer dizer, necessariamente, pensar em profundidade, afunilando verticalmente o pensamento para indutivamente processar conclusões válidas e definidas. Trabalhar semioticamente um objeto de pesquisa significa relacioná-lo com o mais significativo número e natureza de possibilidades que ele comporta, buscando compreendê-lo em movimento, dinâmico e operante, ainda que tais relações possam, eventualmente estabelecer paradoxos incontornáveis. É, pois, pensar os lados, alastrando o espectro de sua atuação, adensando as possibilidades de sentido e projetando tendências e novas frentes de atuação desse mesmo objeto (IASBECK, 2008, p. 198).

Não é necessário realizar, nesta tese, um tratado exaustivo sobre a teoria semiótica, mas é imprescindível que o leitor entenda os princípios básicos deste método/teoria e o porquê da sua importância para as análises. Deely (1990, p. 20) remonta aos fundadores desta teoria, afirmando:

É sabido que a semiótica que temos hoje pode ser vista como remontando a dois pioneiros contemporâneos, um no campo da linguística e o outro no campo da filosofia. O primeiro, Ferdinando de Saussure¹⁹, visualiza os desenvolvimentos possíveis sob o rótulo de “semiologia”, que parece ter sido uma palavra cunhada por ele a partir do grego *semeion*. O segundo Charles Sanders Peirce derivou sua visão do desenvolvimento possível.

¹⁹ Linguista suíço nascido em Genebra, fundador da moderna linguística científica. Filho de um eminente naturalista, foi orientado para seguir os estudos em linguística por um filólogo e amigo da família, Adolphe Pictet (1799-1875). Estudou Física e Química na universidade alemã de Leipzig, enquanto continuava estudando linguística, fazendo cursos de gramática grega e latina. Convencido de que seu futuro estava nos estudos da linguagem, ingressou na Sociedade Linguística de Paris. Ainda estudante, publicou seu único livro, um brilhante estudo em linguística comparativa que firmou sua reputação: *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1879). Posteriormente, estudou sânscrito, celta e indiano, em Berlim, e doutorou-se em Leipzig com a tese *De l'emploi du génitif absolu en sanscrit* (1880), enfocando o uso do caso genitivo em sânscrito. Ensinou linguística histórica na École des Hautes Études, em Paris (1881-1891), especialmente Sânscrito, Gótico e Alto Alemão e depois Filologia Indo-Europeia. Voltou para Genebra, Suíça, para ensinar linguística indo-europeia e sânscrito (1901-1913) e os célebres cursos de linguística geral (1907-1913) na Universidade de Genebra, cidade onde morreu. Sua notoriedade veio com a publicação da obra póstuma, *Cours de linguistique générale* (1916), composta por textos dos cursos ministrados durante seus últimos anos de vida na Universidade de Genebra, recolhidos e organizados por seus discípulos suíços Charles Bally (1865-1947) e Albert Séchehaye (1870–1946). Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/biografia/ferdinand-de-saussure.htm>>. Acesso em: 23 out. 2015.

Os estudos baseados na teoria semiótica desta tese têm como base os conceitos propostos por Charles Sanders Peirce²⁰. A escolha da semiótica, e não da semiologia, para as análises de *Nome* deu-se a partir do momento em que as respostas aos objetivos/hipóteses estavam muito mais alicerçados na semiótica de origem peirceana.

Segundo Santaella (2012, p.78), uma das grandes pesquisadoras brasileiras da teoria de Peirce, a intenção deste autor era a de instituir “[...] uma filosofia efetivamente científica pautada em uma concepção bastante original de ciência”. Há três aspectos que caracterizam o estudo da semiótica, a saber: a gramática especulativa (sintaxe); lógica crítica ou lógica propriamente dita (semântica) e retórica especulativa ou metodêutica (pragmática). Sobre a teoria de Peirce, Deleuze (2013, p.43) afirma:

A força de Peirce, quando inventou a semiótica, esteve em conceber os signos partindo das imagens e de suas combinações, e não em função de determinações já linguísticas. O que levou à mais extraordinária classificação das imagens e dos signos, da qual fazemos apenas um resumo.

Quanto ao método de análise em semiótica, existem três formas de se analisar um objeto: a *dedução* extrai inferências contidas nas premissas; a *indução* confirma as inferências pela experimentação e a *abdução* prova que alguma coisa pode ser. De posse do entendimento do que é um método e como aplicá-lo, restava saber como analisar um videopoema. Quais as ferramentas para análise? Qual o melhor método, dentre os inúmeros existentes? Para que fossem possíveis as investigações deste estudo, vários autores foram utilizados, várias teorias se cruzaram durante o processo de análise e produção escrita. Não haveria de ser diferente, ao lançar mão desses cruzamentos para se entender o objeto em estudo, pois a proposta do Programa em Literatura e Interculturalidade encontra-se na dimensão de possibilidades em que as ciências aparentemente antagônicas conversam, convergem e destilam probabilidades antes não imaginadas. Por isso, a

²⁰ “Charles Sanders Peirce (1839-1914) era antes de tudo um cientista. [...] Peirce era matemático, físico, astrônomo, além de ter realizado contribuições importantes no campo da Geodésia, Metrologia e Espectroscopia. Era ainda um estudioso dos mais sérios tanto da Biologia quanto da Geologia” (SANTAELLA, 1985, p. 20).

interdisciplinaridade foi fundamental para todo o processo de produção deste trabalho.

[...] necessidade de uma ultrapassagem (com toda prudência) das disciplinas particulares, tendo em vista uma apreensão mais global do objeto. Da mesma perspectiva, parece-me necessário quebrar também o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos, e, no caso da poesia, grafocêntricos (ZUMTHOR, 2014, p. 14).

É importante para qualquer pesquisador fazer um levantamento sobre o seu tema para saber o que outros pesquisadores abordaram sobre a temática, o que foi investigado, o que ainda pode ser estudado, com vistas a conseguir enxergar outras perspectivas, outros olhares, visões para além daquela que elegeu como norte para as suas análises. A princípio, foi realizado um levantamento de teses, dissertações, artigos, *papers* que versavam sobre a temática da videopoesia. Em seguida, foram verificadas algumas considerações sobre *Nome*, propostas por distintos autores. Esse processo é de suma importância, pois “A revisão da literatura é uma atividade contínua e constante em todo o trabalho acadêmico e de pesquisa, iniciando com a formulação do problema e/ou objetivos do estudo e indo até a análise dos resultados” (STUMPF, 2009, p. 52).

Um dos entraves ocorreu quando, após exaustivas pesquisas via internet, deu-se conta da bibliografia escassa sobre o tema. Há poucos autores que abordam tal temática. Após pesquisas sobre o assunto, foi encontrado *Poesia visual vídeo poesia* (ARAÚJO, 1999), que trata mais da descrição de um trabalho desenvolvido no Laboratório de Sistemas Integráveis - Escola Politécnica da Universidade de São Paulo- USP, revelando para o leitor a experiência de traduzir, com recursos de computação gráfica, alguns poemas²¹, gerando, com isso, um vídeo de sete minutos.

Assim, autores que trataram da videopoesia em suas obras, mesmo que este não seja o tema central da obra, também foram encontrados. Um deles é Arlindo Machado, especialista na área de artes e tecnologia. Seu extenso material foi peça fundamental para todos os capítulos deste trabalho. Os livros deste autor utilizados nesta tese foram: *Arte e mídia* (2007a); *Made in Brasil: três décadas de vídeo no*

²¹ *Bomba e SOS* (Agusto de Campos), *Parafísica* (Haroldo de Campos), *Femme* (Décio Pignatari), *Dentro* (Arnaldo Antunes), *Arco-íris no Ar curvo* (Júlio Plaza).

Brasil (2007b); *A televisão levada a sério* (2000); *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997); *Máquina e imaginário* (1996) e *A arte do vídeo* (1988).

Outros caminhos teóricos foram necessários para a produção desta tese. Era preciso compreender o que é vídeo. As distinções entre a imagem do vídeo e toda uma linhagem de suportes que possuíam a imagem em sua base, a exemplo da fotografia e do cinema. Diante deste desafio, alguns autores deram o embasamento necessário. Nesta seara, era preciso investigar o vídeo e seus desdobramentos. Para tanto, alguns clássicos sobre o assunto foram vitais para esse entendimento e para a produção dos capítulos. Dentre eles, a obra *Cinema, vídeo e Godard* (DUBOIS, 2004) foi vital para entender a relação da imagem-vídeo/imagem/TV.

Santaella é uma autora que ofereceu suporte teórico-metodológico para além do método semiótico (assunto que será tratado a seguir nesta sessão). Esta autora possui pesquisas sobre os meios-suportes informacionais. Em seus livros, há vários capítulos que se prestam à abordagem do vídeo e de seus desdobramentos.

Dentro desse extenso universo, era preciso delimitar, na introdução desta tese, que foram escolhidos três videopoemas: **Pessoa** (0.55's), **Não tem que** (0.54's), e **Agora** (1min23's). O vídeo **Nome** contém 30 vídeos. Escolher “apenas” três para uma tese seria minimizar um trabalho grandioso, a exemplo de *Nome*? A princípio, a escolha dos videopoemas ocorreu de forma aleatória, subvertendo a imparcialidade do investigador. Foram eleitos mediante o gosto pessoal, sem critério científico, que deve ser pertinente a qualquer pesquisador.

A subversão da palavra, som e imagem era uma espécie de apoteose da poesia no sentido de deslumbramento, de contemplação de todos os sentidos. Tomando de empréstimo as palavras de Eco (1998, p. 22), “A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. Essa “ambiguidade” encontrada nos três videopoemas foi a propulsão para as análises. De início, três vídeos distintos, mas que possuem na palavra (oral e escrita) seu ponto de convergência.

O primeiro deles analisado nesta tese é *Pessoa*. No vídeo, não existem imagens, algo que não é muito comum em se tratando de uma obra em vídeo. No entanto, é verborrágico. O segundo, *Agora*, mostra um turbilhão de imagens e raríssimas palavras escritas, provocando a oralidade e o olhar do leitor-telespectador. O terceiro, *Não tem que*, apresenta a iconicidade-indicialidade e simbologia da cidade, a que se nomeia, neste trabalho, de cidade-signo.

Após a escolha dos videopoemas, era necessário buscar um ponto de partida no que tange à teoria para a análise de cada um deles. Em *Pessoa*, após várias observações, levantou-se a tese de que se trata de um vídeo com características rizomáticas. O termo é advindo da botânica, mas Deleuze & Guattari (2014) o exploram nas diferentes searas sociais. Em uma delas, está a perspectiva das artes. O tema é amplamente discutido no primeiro capítulo. Porém, vale ressaltar que o rizoma é uno e múltiplo ao mesmo tempo. “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22). Isto se compara perfeitamente a *Pessoa*, que possui milhares de “nós” erigidos para todos os lados, não sendo linear.

Além desta perspectiva, um ponto muito importante na análise foi a sugestão proposta pelo Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, que participou como membro da banca de qualificação deste trabalho. O docente, naquele momento, indicou a obra *Introdução a uma poética da diversidade* (GLISSANT, 2005). No livro, pode-se encontrar o que o autor chama de processo de crioulização, o qual serve de base para a análise dos três videopoemas:

Os fenômenos de crioulização são fenômenos importantes porque permitem praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que passa por uma recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes hoje no mundo. Porque a crioulização supõe que os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente “equivalentes em valor” para que essa crioulização se efetue realmente (GLISSANT, 2005, p. 19).

No segundo capítulo, que tem *Agora* no centro das análises, debruça seu exame na teoria da imagem; da memória e do esquecimento e, dentro deste contexto, mais detidamente na memória-midiática (NUNES, 2001). A guisa de interpretar este videopoema, foi necessário entender dois tipos/modos de poesia: a poesia oral e a poesia visual. Dentro da perspectiva da oralidade, encontra-se a “polipoesia”, tendo como livro base para o entendimento da temática *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX* (MINARELLI, 2010). No campo da poesia visual, Philadelpho Menezes (1991) foi de extrema importância para o entendimento deste tipo de poesia.

Enveredando no território da voz, tem-se ainda Zumthor, com as emblemáticas obras *Performance, recepção e leitura* (2014) e *Introdução à poesia*

oral (2010). *A dimensão sonora da linguagem audiovisual* (RODRÍGUEZ, 2006) também foi importante para a compreensão do som na videopoesia. O autor analisa o som de forma técnica e apresenta ao leitor a relação entre acústica e comunicação audiovisual, questões relacionadas à sensação e à percepção sonora. Além da relação semiótica/intersemiótica, pois “A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação” (PLAZA, 2013, p. 12).

O terceiro e último capítulo apresenta ao leitor o videopoema *Não tem que* e mostra ao leitor/telespectador uma cidade que é a própria linguagem, portadora de signos, significados, ícones e índices. Neste vídeo, ao mesmo tempo em que Antunes apresenta uma infinidade de símbolos da cidade, ele afirma/negando que não é preciso precisar. Baseado na lógica do videoclipe, Antunes constrói/mostra um centro urbano plural, o qual não possui mais tempo de ser contemplado e que tem de ser lido das janelas dos automóveis, vivenciado pelos outdoors, sendo repleto de regras. Antunes apresenta um *flâneur*-pós-moderno percorrendo por espaços comunicacionais da cidade.

A seguir, uma ínfima parte do universo de Arnaldo Antunes será descortinada ao leitor que se aventurar a acompanhar as sessões desta tese, a começar pela análise do vídeo *Pessoa*.

3. PESSOA: RIZOMA E CRIOLIZAÇÃO DA PALAVRA

O videopoema pesquisado neste capítulo é intitulado *Pessoa* (0.55s), sexto vídeo de *Nome*. Ele apresenta ao leitor/espectador uma espécie de “sujeito-pessoa” mediado pela escrita e pela oralidade. Antes de serem iniciados os vídeos na obra de Antunes, existe uma espécie de abertura, uma tela preta e depois surgem as letras para formar o título. Em *Pessoa*, este processo inicia-se aos cinco segundos e o tempo da escrita da palavra “pessoa” dura um segundo (Figura 1):

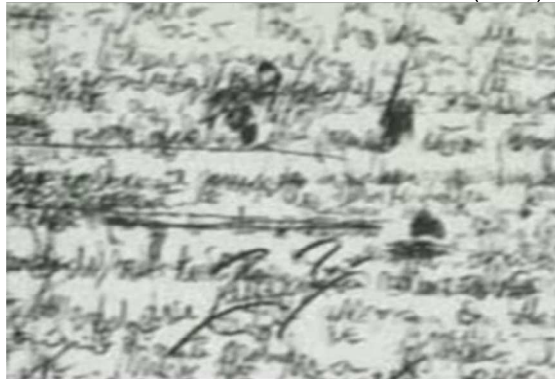
FIGURA 1: Frame de abertura *Pessoa* (5'-6s)



Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

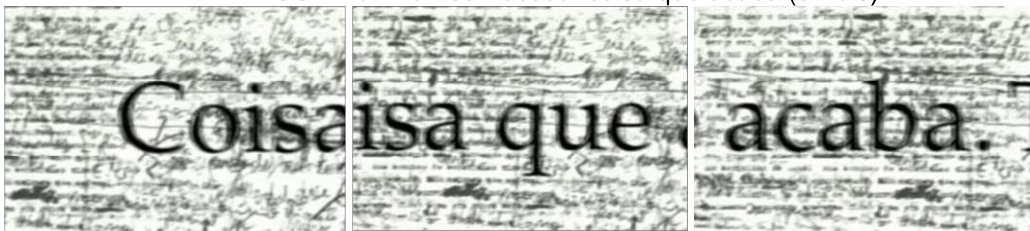
São três movimentos contidos no videopoema, para usar um termo proposto por Joyce (1996), *Pessoa* é do tipo “verbivocovisual”, pois concentra três planos distintos e, simultaneamente, complementares: o verbal, o visual e o sonoro.

Em um primeiro momento, o que se percebe na tela é um fundo branco repleto de rabiscos. Em seguida, aparecem frases em rolamento horizontal (da direita para a esquerda). Ao mesmo tempo em que frases surgem na tela, Antunes “declama” uma análise morfossintática. Neste videopoema, Antunes explora a linguagem até as últimas consequências e, por conta disso, provoca “estranhamento” e “dúvidas” no leitor-espectador, isto posto, em relação à poesia “convencional” dos livros. Assim, para fomentar a compreensão, seguem as três partes distintas, mas (in)dissociáveis do videopoema, as quais serão analisadas ao longo deste capítulo. Tem-se, aos sete segundos de apresentação do vídeo, o primeiro frame (Figura 2):

FIGURA 2: Primeiro frame de *Pessoa* (0.7's).

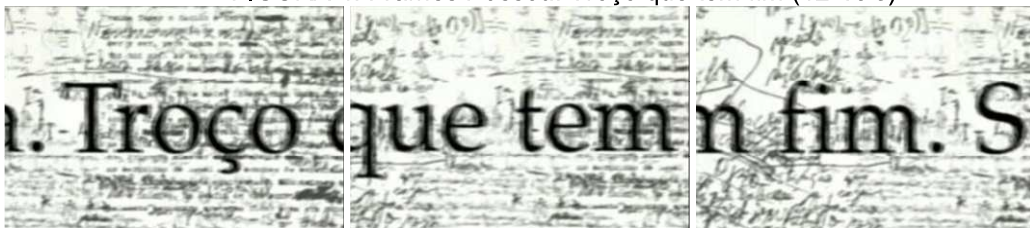
Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Os “rabiscos” e o silêncio permanecem no vídeo por nove segundos. Após este tempo, eis que surge na tela rolando horizontalmente a seguinte frase: “Coisa que acaba” (Figura 3), ao passo que Antunes declama: “sujeito-sujeito”:

FIGURA 3: Frames *Pessoa*: coisa que acaba (9-10's).

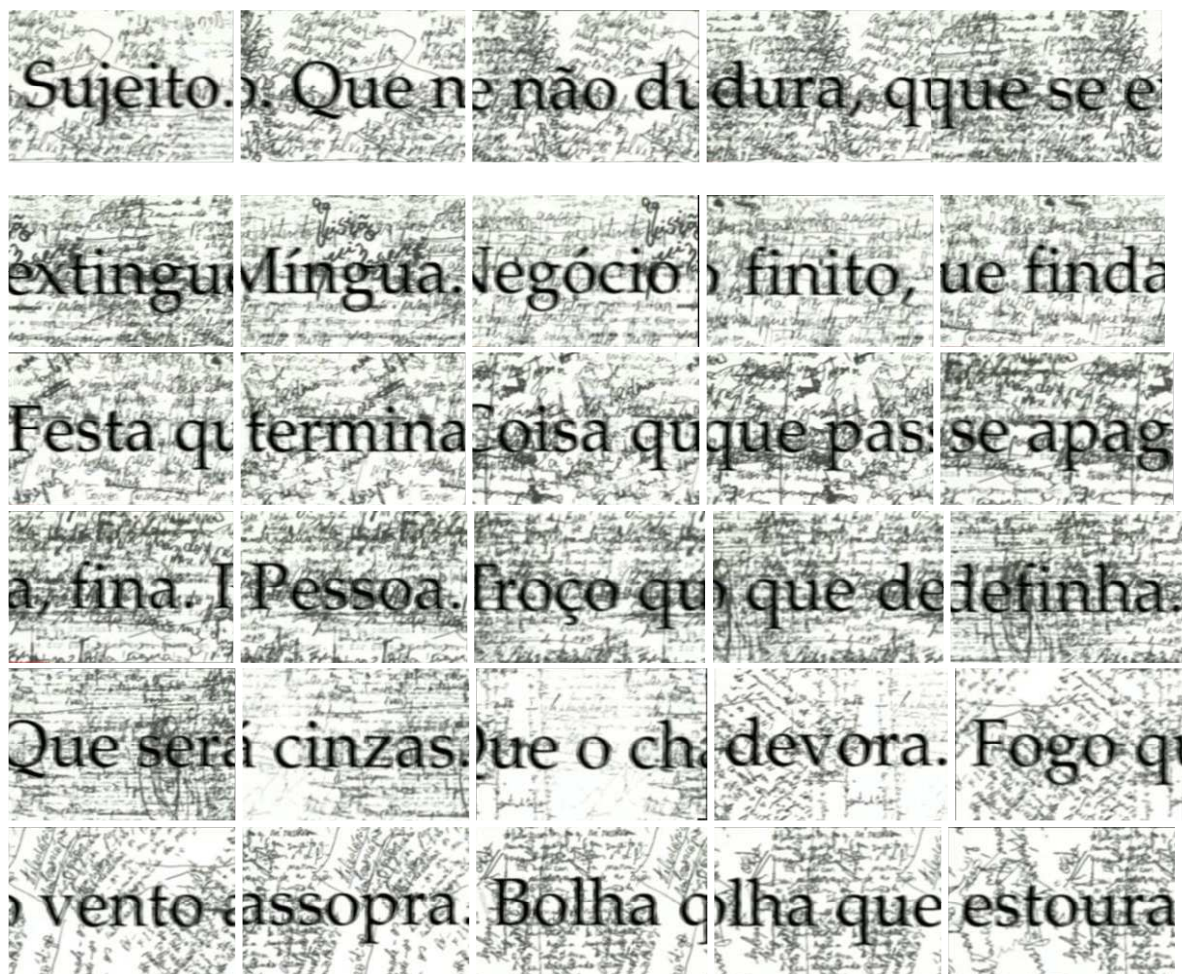
Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Trata-se, dessa forma, da primeira frase (Figura 3) dos 55 segundos dedicados às definições de “pessoa/sujeito” e/ou “sujeito/pessoa”, que aparecem horizontalmente na tela. Pode-se observar uma parte dessas frases (Figuras 4 e 5):

FIGURA 4: Frames *Pessoa*: Troço que tem fim (12-15's).

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

FIGURA 5: Frames frases Pessoa: (15-52's).



Fonte: Nome (vídeo-2006)

Para uma leitura linear, segue o texto completo que aparece na tela em forma de rolagem horizontal:

*Coisa que acaba. Troço que tem fim. **Sujeito.** Que não dura, que se extingue. Língua. Negócio infinito, que finda. Festa que termina. Coisa que passa, se apaga, fina. **Pessoa.** Troço que define. Que será cinzas. Que o chão devora. Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura. **Sujeito.** Líquido que evapora. Lixo que se joga fora. Coisa que não sobra, sobra, vai embora. Que nada fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se perde não se repete. **Pessoa.** Pedaco de perda. Coisa que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome. **Sujeito.** Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece (ANTUNES, 2006, não paginado).*

Enquanto as frases surgem na tela, Antunes declama uma análise morfossintática²²:

*Sujeito sujeito predicado ponto aspecto terminativo ponto substantivo ponto pronome advérbio verbo no presente vírgula oração subordinada adjetiva ponto oração pressuposta ponto nome adjetivo vírgula intransitividade ponto antiactante ponto **sujeito** pronome relativo verbo vírgula reflexivo vírgula verbo ponto **sujeito** ponto **sujeito sujeito** terceira pessoa ponto relator futuro predicativo ponto oração adjetiva ponto objeto direto morfema gramatical artigo morfema lexical verbo intransitivo ponto **sujeito anti-sujeito** ponto nome comum ponto proparoxítora relator indicativo ponto objeto abeto pronome índice de indeterminação do **sujeito** verbo advérbio ponto definição vírgula sintagma verbal vírgula predicado ponto relator neutralização presente ponto artigo substantivo verbo determinante nome verbo verbo sintagma nominal sintagma verbal artigo substantivo predicado verbo pronominal advérbio pronome reflexivo verbo ponto denominação ponto Definição ponto lexema **sujeito** verbo da primeiro conjugação vírgula da segunda conjugação vírgula verbo intransitivo ponto falta liquidação da falta ponto lexia gramema sintagma verbal vírgula relator objeto direito aspecto terminativo ponto **Sujeito** simples ponto objeto direto gramema determinante nome predicado verbal vírgula pronome artigo definido substantivo verbo ponto forma pronominal neutra morfema independente presente vírgula indicativo vírgula intransitivo ponto vocábulo vírgula lexia vírgula nome ponto objeto pronome relativo pronome reflexivo verbo transitivo direto ponto final (ANTUNES, 2006, não paginado).*

Está presentificado neste momento o cerne desta pesquisa, pois, como será visto/explorado/analísado, *Pessoa* possui esta possibilidade comunicativa e inventiva, do leitor-telespectador ver “algo” na tela, ler “outro” e ouvir um “outro”, criando, com isso, uma multiplicidade de percepção. A leitura/visão e análise de um videopoema de Antunes faz com que se vislumbrem signos por todos os lados, estruturados em jogos de linguagem e num tom *nonsense*, irônico “quase infantil”.

Ao longo da obra *Nome* e, mais especificamente, no vídeo *Pessoa*, o que se percebe é uma “contaminação” da linguagem (culto/informal) e as inúmeras possibilidades semânticas, além de *Pessoa* conseguir um diálogo com outras artes. *Pessoa* subverte a própria escrita e aponta, através de linhas horizontais e verticais, para outras possibilidades comunicativas. Essas linhas podem ser comparadas à

²² De acordo com os créditos de *Nome* (2006), a análise gramatical declamada por Antunes foi realizada por Luiz Tatit.

lógica do hipertexto²³. *Pessoa* apresenta-se por meio dessas linhas, esses espaços sem costuras lógicas, as contaminações. Ademais, mostra que existem normas/amarras/convenções. Isto pode ser visto por meio da análise morfossintática.

Sobre a possibilidade da contaminação/mistura de meios, Ranciére (2012, p. 124-125) ressalta:

A arte da era estética não deixou de se valer da possibilidade que cada mídia podia oferecer de misturar seus efeitos aos das outras, de assumir seu papel e de criar figuras novas, redespertando possibilidades sensíveis que haviam esgotado. As técnicas e os suportes novos oferecem possibilidades inéditas a essas metamorfoses. A imagem não deixará tão cedo de ser pensativa.

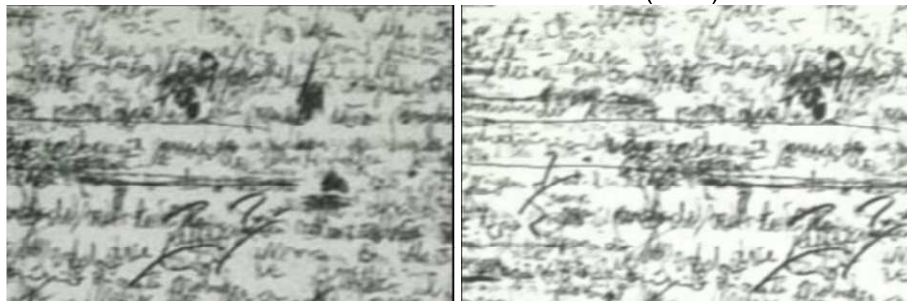
A partir disso, são feitos alguns questionamentos: o texto declamado em *voicer* pelo próprio autor são as palavras que rolam na tela? Os rabiscos ao fundo da tela, por sua vez, seriam as frases que rolam na tela horizontalmente ou a análise morfossintática que é declamada? Dessa forma, esses três planos do vídeo unem-se para caracterizar um/uma “sujeito-pessoa”.

Pessoa, ao primeiro contato (olhar) do leitor/espectador, revela em primeiro plano uma tela branca, ou um fundo branco, repleta/o de rabiscos na cor preta. Estes rabiscos aparecem ao longo do videopoema de forma estática, ou seja, permanecem ao longo da exibição do vídeo no fundo da tela; a câmera os “sobrevoa”, tudo está em silêncio. As frases rolam horizontalmente por “cima” deles, causando certa confusão na leitura. Para viabilizar a compreensão, apresentam-se

²³ Ao longo da história da humanidade, a maioria dos registros feitos, em se tratando de narrativa textual, foram em forma de metanarrativas, que são as narrativas retóricas e lineares, com classificações hierárquicas e de forma que a leitura não é feita baseada em associações, como acontece no **hipertexto**. Tanto em registros religiosos quanto em livros didáticos, a narrativa segue uma temporalidade linear, do mais antigo ao recente, de acontecimentos subsequentes por períodos históricos, e por outros fatores próprios do projeto da modernidade. Porém, no mundo contemporâneo, nos deparamos com o excesso de informações e a urgência de seleção dessas informações. A estrutura de uma narrativa hipertextual vem permitir melhor desempenho nesta seleção de informações. O termo hipertexto foi criado por Theodore Nelson, na década de sessenta, para denominar a forma de escrita/leitura não linear na informática, pelo sistema “Xanadu”. Até então, a idéia de hipertextualidade havia sido apenas manifestada pelo matemático e físico Vannevar Bush através do dispositivo “Memex”. O hipertexto está relacionado à própria evolução da tecnologia computacional quando a interação passa à interatividade, em que o computador deixa de ser binário, rígido e centralizador, para oferecer ao usuário interfaces interativas. O termo interativo já pertencia ao campo das artes quando se propunha intervenção do/com o apreciador. No entanto, o termo interatividade passa a se associar a sistemas da informática, por fazer um contraponto à leitura/escrita das metanarrativas. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/informatica/hipertexto/>>. Acesso em: 24 out. 2015.

os frames com o que se convencionou chamar, neste estudo, de elementos assignificantes (Figura 6):

FIGURA 6: *Pessoa Rabiscos (7-8's)*.



Fonte: *Nome* (vídeo- 2006).

Sobre os elementos assignificantes contidos no fundo da tela, ousa-se classificá-los, utilizando uma expressão proposta por Santaella (2005a), como a *marca do gesto*, ou seja, quando as qualidades não possuem nenhum domínio no que tange à referencialidade, isso em relação ao mundo exterior, dessa forma, estas marcas apontam para o gesto que lhes deu origem. Não se trata apenas do gesto corporal-humano, mas do gesto produtor em geral, ou seja, marcas físicas impressas na qualidade das formas e dos suportes dessas formas.

Santaella (2005a) ressalta o trabalho desenvolvido por Gibson na obra *A percepção no mundo visual*²⁴, na qual o autor põe em destaque algumas formas visuais. A partir de uma delas, pode-se fazer um comparativo com o que é visto na videopoesia *Pessoa*. Assim, o autor citado por Santaella (2005a) destaca as *formas sem sentido*, ou seja, linhas traçadas em uma superfície que não representam especificamente um objeto reconhecível.

Esses tipos de forma podem, segundo o autor, ser projeções cruas ou inacabadas, ou traços acidentais, como os rabiscos de uma criança, ou ainda uma mancha de tinta. Os traços seguem um plano ou sistema que não se destina a ser uma projeção de um objeto reconhecível. Observa-se, desta feita, que as estruturas elementares põem em cena um trabalho “lúdico” que, não raro, é “assignificante”.

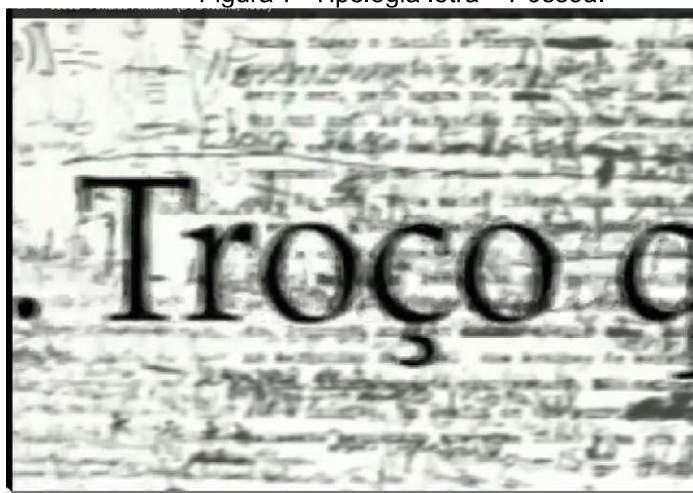
Como se vê por meio dos frames, convém nomear as formas ao fundo da tela de elementos assignificantes elementares. Quando há o rolamento das frases,

²⁴ GIBSON, j.j. *La percepción del Mundo Visual*. Argentina: Infinito Rodriguez Pena, 1974.

causa certa ambiguidade, pois perde-se um pouco a percepção no momento da leitura. Sendo assim, por meio da semiótica, o poder representativo desses rabiscos ficam no nível da sugestão. Os rabiscos em si mesmos chamam a atenção para as cores, traços, volumes contrastes, texturas. Nisto concentram-se apenas as qualidades, pois os rabiscos não representam “nada”, embora façam uma alusão a algo. No entanto, eles evocam a indicialidade, visto que representam o gesto, traços/caligrafia de alguém que, em *Pessoa*, pode ser do poeta/videopeta.

Enquanto a câmera percorre os rabiscos, não há som. Os rabiscos são a parte escrita-estática que dura oito segundos. Depois deste tempo, surgem na tela frases, as quais “rolam” em posição vertical. As letras são apresentadas na cor preta e possuem serifas²⁵. As letras, no que tange à tipografia, são classificadas em cinco grupos, “com base em estudos feitos por Francis Thibedau, em ameados do século XVIII, na França” (COLLARO, 2000, p. 17). Ao analisar o videopoema, vê-se que a letra que aparece na tela é do tipo “Romana Antiga”. Isto também é outra contradição no videopoema, pois a letra do tipo “Romana Antiga” em tipografia pretende criar um clima harmonioso, leve. As serifas ornamentam as aparas das extremidades das letras. Elas “[...] proporcionam ao leitor um inconsciente descanso visual” (COLLARO, 2000, p.18), algo que não é visto em *Pessoa*. Observa-se a fonte das letras no videopoema (Figura 7):

Figura 7- Tipologia letra – *Pessoa*.



Fonte: *Nome* (vídeo 2006).

²⁵ “Aparas que algumas letras apresentam em suas formas” (COLLARO, 2000, p. 17).

O vídeo é produzido em preto-e-branco, sendo a tela branca e os elementos assignificantes pretos, assim como as letras que rolam na tela horizontalmente. De acordo com Goethe (2011, p.56), na obra a *Doutrina das cores*, “O preto, como representante da escuridão, deixa o órgão em estado de repouso. O branco como representante da luz, o põe em atividade”.

Após serem mostrados os elementos assignificantes por nove segundos, surgem na tela frases em rolamento horizontal, da direita para a esquerda (Figuras 4 e 5). Essas frases aparecem a partir de dez segundos e seguem até final do videopoema. As frases conferem significados aos vocábulos “pessoa” e “sujeito”. Rolam na tela em forma sequencial e num ritmo legível as seguintes expressões:

*Coisa que acaba. Troço que tem fim. **Sujeito.** Que não dura, que se extingue. Míngua. Negócio infinito, que finda. **Pessoa.** Troço que definha. Que será cinzas. Que o chão devora. Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura. **Sujeito.** Líquido que evapora. Lixo que se joga fora. Coisa que não sobra, soçobra, vai embora. Que nada fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se perde não se repete. **Pessoa.** Pedaco de perda. Coisa que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome. **Sujeito.** Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece (ANTUNES, 2006, não paginado).*

Observando as palavras que estão dispostas no rolamento, percebe-se que não se trata de significados dicionarizados, e, sim, formas coloquiais, em franco contraste com a análise sintática proferida em *voicer*. Percebe-se uma tensão (tradição/não-tradição). Muitas vezes, a fala é tida como lugar da informalidade e a escrita como formal.

No elemento escrito do videopoema, o ritmo é avançando, embora não haja um prejuízo na leitura. No entanto, também não é possível a contemplação. São frases rápidas que percorrem a tela. O vídeo se caracteriza não apenas pela brevidade e pelo ritmo moderado das letras na tela, mas pela imobilidade discursiva.

A não-linearidade também é um aspecto que deve ser observado neste videopoema. Mesmo que as frases formem sequências, o vídeo apresenta-se desconfigurado desde o início da apresentação por conta dos elementos elementares, apontando o manuscrito para o gestual, ou seja, o traço do poeta, apesar de figurar em um meio eletrônico, ainda consegue apresentar traços

manuais. Em seguida, despontam palavras rolando na tela e uma declamação realizada por uma “voz dramática”.

Quando surgem os vocábulos em rolamento, também se inicia o elemento sonoro do videopoema. Dessa forma, em *voicer*, Arnaldo Antunes declama uma análise morfossintática que apoia-se em um discurso formal e atribui significados à “pessoa/sujeito”- sujeito/pessoa”, como se pode observar em *Pessoa*.

Ao observar o conteúdo do videopoema, percebe-se, na declamação de Antunes, um “sujeito oralizado”, descrito por meio de uma gramática contraposta a um sujeito da escrita caracterizado pela informalidade. Pode-se dizer que, na oralidade, trata-se do “sujeito” e, na escrita, “pessoa”. Nessa senda, “[...] a questão sobre a escrita e a oralidade gera, nos dias de hoje, uma situação de angústia vivificante para o poeta, o escritor [...]” (GLISSANT, 2005, p. 43). Tal conflito é verificado em *Pessoa*, presente entre as partes (oral, escrita, estática). As expressões verbais (frases em rolamento) do videopoema revelam que essa/esse pessoa-sujeito é apresentada/o sempre por meio do nada, do vazio, de uma classificação infinita, que o vai denigrando. No poema, não há rimas e/ou estrofes.

Na parte escrita do vídeo, o vocábulo “sujeito” aparece três vezes e “pessoa”, duas. O poeta narra um sujeito que está sempre ligado à destruição e, por fim, ao decrépito. Este é o duplo da poesia, formalidade/informalidade e/ou tradição/não-tradição. Vê-se, no videopoema, que pessoa é o ser da escrita, por seu caráter de informalidade, enquanto o sujeito está voltado à oralidade. Tem-se, então, um “sujeito” à beira da extinção.

Em *Pessoa*, na parte oralizada do vídeo, a palavra “sujeito” é dita dez vezes e é possível observar a entonação de Antunes de forma densa/tensa. Quanto à primeiridade relacionada à voz, constata-se que ela revela a marca sonora do videopoeta²⁶, mesmo que, no vídeo, outras pessoas façam parte da execução. Expressões do tom de voz, a emoção, o timbre. Quanto ao som, na teoria semiótica, com relação ao aspecto mais evidenciado no quali-signo-icônico, remático. (PEIRCE, 2010)

[...] não significa que a música não exiba mistura de signos. [...]. Isso, no entanto, não implica a ausência de um centro irradiador que cumpre a função justamente de definir por predominância de uma

²⁶ De acordo com os créditos de *Nome*, a voz que se ouve em *Pessoa* é de Arnaldo Antunes e os baixos acústico e elétrico ficam por conta de Rodolfo Stroeter (*Nome*, 2006).

classe de signos sobre outras, o caráter sógnico da música na sua constituição de linguagem (SANTAELLA, 2005b, p.104).

Sobre a potência da voz, Minarelli (2010, p 13) explica que “as variações na voz são o efeito da intensidade da emoção. [...] Assim cresce o poder das palavras proferidas, palavras grávidas de energia”. Ainda segundo este mesmo autor, “o uso da voz em si é um ato, um gesto da arte, uma atividade, até a sua audição requer emoção”.

A voz grave de Antunes, uma marca do artista, neste videopoema, aliada à percussão, confere um tom “funesto” à *Pessoa*. Essa marca da oralidade, que é igualmente a marca do poeta, revela que: “O som é um signo: fornece uma informação ao ouvinte; mexe com seu sistema nervoso e cria emoção. Som é algo mais que uma voz encadeando signos linguísticos” (RODRÍGUES, 2006, p. 12).

Observando este aspecto da oralidade na poesia, Zumthor (2010), na obra *Introdução à poesia oral*, realiza um estudo sobre as marcas da voz na poesia e pontua que: “Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre Um e Outro, a voz permanece inobjetivável, enigmática, não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade” (ZUMTHOR, 2010, p.15).

É importante ressaltar a distinção entre a voz sem nenhum recurso tecnológico, a qual seria, de acordo com os teóricos, “uma voz pura”, e a voz manipulada pela tecnologia:

A voz gravada assume valores tecnológicos ao ser lançada para dentro do corpo do ouvinte que, em sua defesa, poderá regular a intensidade acústica com um simples giro do botão do volume, mas isso de nada adianta, pois a voz tecnológica do volume. Mas isso de nada adianta, pois a voz tecnológica do poeta é irreprimível: é o sopro do vendo. Basta expor-se para sentir a brisa. Dilui-se o ofuscamento acústico sob a forma de vibração envolvente, liberada pelos alto-falantes, volteia e paira no ar, vai do ouvido à alma. Os que sustentam uma atávica virgindade na voz do poeta, intocada na sua pureza, sem o pecado original da cumplicidade de cabos, plugues e conectares, acreditam, não sem erro, que, ao longo do processo que vai do natural ao eletrônico, a voz sofra danos irreversíveis e mesmo perdas letais. A voz que vem do microfone se transforma em sinal eletrônico, então, por meio de uma amostragem analógico-digital, torna-se código binário para finalmente ser lida por uma agulha ou raio laser. Esta trajetória enobrece a voz, transformando-a em energia potente, autoritária, onipresente (MINARELLI, 2010, p. 26).

Em *Pessoa*, há um “jogo” de palavras (escritas e faladas) em sobreposição, chegando a ser, até certo ponto, conflitantes. Confere-se, então, outro sentido à leitura e mesmo ao entendimento deste videopoema. “A ambiguidade de sentidos tem um alto poder de penetração psíquica e afetiva” (SANTAELLA, 2004, p. 64). Como pode ser observado na análise, o que o autor declama não são as frases surgidas na tela em rolamento horizontal. Seriam os rabiscos ao fundo da tela? Tentativa de ler, tentativa de entender o que se ouve, tentativa de decifrar os rabiscos.

Jogo do senso comum expresso em frases cotidianas que definem um sujeito que está definindo, em tom jocoso, irônico e até violento. Assim se descreve este ser decadente. Ao mesmo tempo, esse sujeito aparece na voz grave de Antunes e é tão irônica esta constatação, pois, por meio da fala, entoando uma análise morfossintática, ele delinea este *sujeito*. Não se vê mais, desta feita, a palavra *pessoa*. O sujeito é culto.

3.1 Inclassificáveis²⁷

Muitos poetas anteriores a Arnaldo Antunes exploraram a poesia para além do suporte livresco. Isto é mapeado por Machado (2000), ao lembrar que, nos países de expressão portuguesa, nos anos de 1950, o grupo Noigandres²⁸, formado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, criaram a poesia concreta e, nos anos de 1960, surge o grupo português PO.EX, composto por muitos poetas. O destaque deste grupo era E.M. de Melo e Castro. “Dessa época para cá, a ideia de uma poesia de feição radicalmente contemporânea, capaz de lançar mão de novos recursos escriturais, não cessa de ganhar adeptos” (MACHADO, 2000, p. 209).

²⁷ ANTUNES, Arnaldo (Compositor, intérprete). Inclassificáveis. In: **O Silêncio**. São Paulo: BMG, 1996. 1 CD.

²⁸ Philadelpho Menezes, na obra **Poética e visualidade** (1991), apresenta uma sessão intitulada “Grupo Noigandres: a visualidade estrutural”, em que ressalta, entre outros, alguns aspectos da poesia deste movimento. “[...] a novidade do procedimento composicional da poesia concreta está na instauração de uma nova sintaxe baseada nas relações de semelhança entre as palavras: uma parataxe [...]” (MENEZES, 1991, p. 30). Desde os primeiros textos teóricos do movimento, o grupo Noigandres apontou o método ideogrâmico, introduzido por Fenellosa via Pound no Ocidente, como um dos princípios basilares do poema concreto. “[...] A ausência da sintaxe, o choque direto entre as palavras sem acolchoado da pontuação, reforçado pela similaridade entre elas, criou uma cadeia de reverberações e ecos que aumentaram as possibilidades de trazer à tona a estrutura sonora latente em todo o poema, o que quebra a discursividade do texto pelo constante remeter de uma palavra à outra” (MENEZES, 1991, p. 42).

Castro (2008) explica que, no século XIX, a história tentava “explicar” tudo por meio de um modelo diacrônico, enquanto as ciências naturais normatizavam tudo na época. No entanto, em meados do século XX, o modelo diacrônico cedeu lugar ao modelo sincrônico-polifônico, centrado na comunicação e na linguística. Dentro deste contexto, os futuristas sugeriam a velocidade como a nova deusa dos tempos modernos. Assim, “[...] as vanguardas (1950-1960) não mais falavam em “velocidade”, mas em “aceleração”, para caracterizar a passagem ao novo paradigma linguístico, informacional e probabilístico” (CASTRO, 2008, p. 28).

Machado (2007) propõe que a arte, em termos de produção, difere dos outros setores sociais que utilizam a tecnologia para a fabricação de objetos, a exemplo das indústrias de bens de consumo, pois as técnicas e os dispositivos tecnológicos utilizados pelos artistas para produzir trabalhos não se traduzem apenas como “[...] ferramentas inertes, eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastantes específicas” (MACHADO, 2007a, p. 16).

Plaza (1993) aborda a questão da literatura e dos meios de comunicação eletrônicos afirmando que as relações entre arte e tecnologia se pautam por duas atitudes: “a tecnologia como arte, que reflete uma postura quantitativa e conservadora; a “arte como tecnologia”, que tem um caráter qualitativo e inovador” (PLAZA, 1993, p. 29).

Ainda de acordo com este autor, quando a poesia é posta na tela, ela adquire inúmeras possibilidades, ganha movimentos, evolui no tempo, transforma-se em outra coisa, beneficia-se do dinamismo das cores. Nessa singra, as relações de sentido se transformam e o próprio ato de leitura se redefine.

Em *Culturas e artes do pós-humano*, Santaella (2003b) afirma que alguns poetas ligados à poesia concreta e à tradição intersemiótica por ela instaurada nas suas relações com a música eletrônica e eletroacústica, com a vanguarda das artes plásticas e com os meios de impressão e reprodução mais avançados, fizeram experimentos com a poesia digital, antecipando a arte poética digital atual.

Conforme Plaza (1993, p. 98) elucida, os artistas que “trocam” o lápis e o papel pelos tubos de raios catódicos (TV) podem visualizar de forma instantânea as imagens de sua poética e explorar essas novas possibilidades, modificando-as interativamente. Segundo este autor, as Novas Tecnologias da Comunicação (NTC) instituem uma contradição não antagônica com as imagens da história de tradição humanista, pois as criações sintéticas não são mais concebidas por um sujeito que

prepara sua arte “de forma romântica”: O sujeito é um ser interativo que convive com inúmeras linguagens, com vários meios. O que hoje chamamos de “arte” contamina-se e mimetiza os processos de hibridação da infraestrutura eletrônica com tendência à bricolagem.

Na obra *Arte e Mídia*, Machado (2007a) observa que a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo e chama esses suportes de produção artística de máquinas semióticas:

Existem, portanto, diferentes maneiras de se lidar com as máquinas semióticas cada vez mais disponíveis no mercado eletrônico. A perspectiva artística é certamente a mais desviante de todas, uma vez que ela se afasta em tal intensidade do projeto tecnológico originalmente imprimindo máquinas e programas que equivalem a uma completa reinvenção dos meios [...] (MACHADO, 2007a, p. 13).

Conquanto Antunes utilize fartamente a palavra em seus videopoemas/poemas, inclusive sob a forma da escrita, a questão da palavra em sua obra não é tanto de ausência, mas de intersemiose. Schøllhammer (2003, p.89) exprime a distinção entre imagem e escrita:

[...] nenhuma imagem hoje representa um sentido em função de sua pura visibilidade, mas encontra-se sempre inscrita num texto cultural maior, abrindo para formas diferentes de leitura cujas fronteiras não percebemos com clareza. Ou seja, não podemos tratar a imagem como ilustração da palavra, nem o texto como explicação da imagem. O conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral.

A palavra, escrita ou dita, incluída em um contexto específico, é inter (vídeo) por natureza. Este fator acarreta uma quebra no hábito do letramento como monosemiose. A palavra figura em um contexto que apaga todas as outras relações, como a página branca do livro.

A página branca do livro impõe uma escritura bidimensional, “achatada” numa sucessão de linhas, portanto uma série sintagmática onde a enunciação se dá de forma irreversível. O máximo de deslinearização que se pode obter numa página plana é a distribuição topográfica das letras, tal como praticada pelos poetas futuristas no começo do século e pela poesia concreta mais recentemente. (MACHADO, 1996, p. 166).

O texto em movimento é a principal contribuição que a linguagem do vídeo trouxe à poesia, demonstrando que “a televisão pode ser levada a sério²⁹”:

Dizer que na televisão só existe banalidade é um duplo equívoco. Em primeiro lugar, há o erro de considerar que as coisas são muito diferentes *fora* da televisão. O fenômeno da banalização é o resultado de uma apropriação industrial da cultura e pode ser hoje estendido a toda e qualquer forma de produção intelectual do homem (MACHADO, 2000, p. 11. Grifo do autor).

O meio-TV pode ser um aparato para a arte. Machado (2000), através de uma vasta pesquisa sobre a TV, apresenta artistas que se propuseram a realizar produções de excelente qualidade estética e criativa, apontando para a originalidade e experimentalismo desta prática. É possível, neste sentido, amparar-se neste discurso: “[...]. Meios de comunicação não interessam apenas na qualidade de meios técnicos, mas, do ponto de vista histórico e sistemático, eles correspondem às formas e representações características do pensamento da percepção e da sensação. [...]” (OLINTO, 2003, p. 74).

O que é videopoesia? Quando surgiu? Quais os aspectos técnicos? Existe uma teoria para este tipo de poesia? Para responder a estes questionamentos e com propriedade no assunto, Arlindo Machado, em suas várias obras sobre a temática que exploram a TV, vídeo, cinema, videoarte e videopoesia, proporcionou um entendimento basilar para a produção desta tese. Nestes termos, consideram-se as proposituras de Machado (2000, p. 208) sobre a problemática:

[...] A questão toda é saber se um poema pode ser hoje concebido sem refletir o espaço dinâmico (verbal, visual e acústico) em que está inserido, sem ser afetado por ele e sem responder-lhe a altura. Mais que isso: considerando as transformações que a própria escrita vem sofrendo nos últimos anos, quanto aos seus suportes, quanto aos seus modos de produção e quanto aos seus mecanismos de funcionamento [...].

²⁹ MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 5. ed. São Paulo: Senac, 2000.

Araújo (1999) concebe a videopoesia como um fenômeno decorrente de duas evoluções: a das formas e a tecnológica, ou seja, uma forma transitória da poesia visual.

Em muitos poemas de Antunes, para além da obra *Nome*, constata-se que este autor possui uma tendência ao minimalismo. No entanto, em *Pessoa*, percebe-se uma “barroquice”, um exagero. A obra de Antunes, embora difícil de adjetivar, possui inúmeras características. Seria inclassificável? Para esta pesquisa, a multiplicidade e a “estranheza” são motivos de análise e vê-se que essas duas facetas dialogam o tempo inteiro em *Nome*.

A poética posta/proposta por Antunes proporciona uma relação/revelação estética e leva de forma perene a uma reflexão sobre a linguagem. O poeta ironiza e, ao mesmo tempo, utiliza os meios de comunicação para a propagação/produção de sua poética. Fugindo do tradicional da poesia (página branca do livro, versos), constrói uma obra experimental.

Diante disso, vê-se que Antunes *criouliza* a sua poesia. Este termo é proposto por Glissant (2005), que entende a crioulização como um processo comum a todos os povos da atualidade. Tal processo seria uma tentativa de entender o que está acontecendo com a humanidade na contemporaneidade. Na visão deste autor, as barreiras entre tipos e gêneros textuais se deslocam ou, em muitos momentos, são abolidas.

No título desta sessão, tomou-se de empréstimo a expressão “crioulização da palavra”, posto ser muito pertinente ao videopoema em análise. Glissant (2005) utiliza a expressão “unidade-diversidade” para defender a ideia de que as nações atualmente convivem com a perspectiva de possuir sua identidade, mas conviver com outros tipos de cultura. “A tese que defenderei é a de que o mundo se criouliza. Isto é: hoje, as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se” (GLISSANT, 2005, p. 17).

Para este autor, a crioulização seria a mestiçagem e, mais do que isso, a imprevisibilidade. Nada mais apropriado para “definir” a poesia “inclassificável” de Antunes. “[...] praticar uma poética da totalidade-mundo é unir de maneira remissível o lugar, de onde uma poética ou uma literatura é emitida, à totalidade-mundo [...]” (GLISSANT, 2005, p. 38).

A quebra da linearidade da leitura, apresentada na poesia veiculada em um meio eletrônico, é vista pela crítica literária tradicional com desconfiança. O uso de cores, o fluir horizontal/vertical, ou vindo de todos os lados e em terceira dimensão das palavras e das formas, sincronizados (ou não) com os aspectos sonoros, exigem uma nova perspectiva analítica e epistemológica. “Isto é dizer o máximo num mínimo de espaço-tempo, através dessas novas, propriedades de uma escrita-desenho em movimentos de luz e cor” (SANTAELLA, 2003a, p.140).

Ao ser produzida por meio de sons, letras e imagens, a videopoesia não pode ser analisada apenas por meio da teoria literária/poética, mas sob diversas teorias de distintas disciplinas, dando vazão para a interdisciplinaridade, a interculturalidade e a infinidade de possibilidades proporcionadas pela poética de Antunes.

Magistralmente, ele explora o suporte (vídeo/livro/CD). Tal fato deve-se principalmente pela formação de Antunes, que é músico, escritor e cantor, explorando a linguagem em seus vários aspectos, bem como o signo linguístico. O videopoeta, ao trabalhar com um suporte tecnológico, híbrido de linguagem, rompe com os hábitos individualizantes e emocionais que desde o Romantismo sombreiam como fantasmas a prática poética. A videopoesia é uma confluência poeta-engenheiro; o videopoema é um exercício potencialmente coletivo.

Depois de dois séculos de vertiginoso letramento e estabelecimento da cultura letrada no Ocidente, aspecto estudado por McLuhan, Walter Ong e outros tantos autores, há um pressuposto dominante na literatura e nos hábitos de percepção que condicionam as intervenções dos agentes do discurso que, em certo sentido, têm na literatura o espaço maior e, talvez, mais influente da cultura letrada.

Numa provocação, García Canclini (2008, p. 56) questiona:

Por que as campanhas de incentivo à leitura são feitas só com livros e tantas bibliotecas incluem somente impressos em papel [...]? As telas de nosso século também trazem textos e não podemos pensar sua hegemonia como triunfo das imagens sobre a leitura. É certo, porém, que mudou a maneira de ler [...].

Perrone-Moisés (2005, p. 43) afirma que a mensagem poética segue a gramática da língua, ao passo que “produz suas próprias regras, sua própria gramática. E para além, a mensagem poética é plurigramatical, produzindo-se em correlação com outras gramáticas, geradas por textos poéticos anteriores”.

É importante ressaltar trechos de texto de Antunes intitulado *Sobre a origem da poesia*³⁰, texto essencial para esta pesquisa, pois responde alguns questionamentos e corrobora as proposituras a serem levantadas nesta tese.

A origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem. Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. [...]. A manifestação do que chamamos de poesia hoje nos sugere mínimos flashbacks de uma possível infância da linguagem, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades- significante e significado. Houve esse tempo? Quando não havia poesia porque a poesia estava em tudo o que se dizia? [...] Pode ser que essas suposições tenham algo de utópico, projetado sobre um passado pré-babélico, tribal, primitivo. Ao mesmo tempo, cada novo poema do futuro que o presente alcança cria, com sua ocorrência, um pouco desse passado. [...] No seu estado de língua, no dicionário, as palavras intermediam nossa relação com as coisas, impedindo nosso contato direto com elas. A linguagem poética inverte essa relação, pois, vindo a se tornar, ela em si, coisa, oferece uma via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo. Segundo Mikhail Bakhtin, (em "Marxismo e Filosofia da Linguagem") "o estudo das línguas dos povos primitivos e a paleontologia contemporânea das significações levam-nos a uma conclusão acerca da chamada 'complexidade' do pensamento primitivo. 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. Além disso, 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.". Tais usos são inteiramente estranhos à linguagem referencial, mas bastante comuns à poesia, que elabora seus paradoxos, duplos sentidos, analogias e ambiguidades para gerar novas significações nos signos de sempre. Já perdemos a inocência de uma linguagem plena assim. 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 (ANTUNES, 2000, não paginado).

Antunes lança o seguinte questionamento: "Quando a linguagem verbal deixou de ser poesia?" Isto denota uma contradição, pois alguns teóricos ainda insistem em classificar a poesia "apenas" com o que está relacionado com o que é verbal (escrita). Observando as colocações do poeta, a poesia estaria muito mais ligada ao sentimento e presente em todos os atos diários. Ao longo desta citação, Antunes ressalta "um passado pré-babélico, tribal e primitivo" da poesia. Pode-se

³⁰ ANTUNES, Arnaldo. **Sobre a origem da poesia**: "12 poemas para dançarmos" (12 poems to be danced). 2000. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=27>. Acesso em: 24 out. 2015.

fazer referência direta a Marshall McLuhan (2007, p.95), na obra *Os meios de comunicação como extensões do homem*, quando o autor afirma que “a palavra falada envolve todos os sentidos intensamente [...]. Quando se observa a ausência da pesada pressão da cultura escrita numa cultura, ocorre outra forma de envolvimento sensorial e de apreciação cultural”.

3.2 Pessoa: A babel da textura, do volume e do ritmo

Parte-se, então, para a tese de que o videopoema *Pessoa* possui nuances *rizomáticas*. Um rizoma, para Guatarri & Deleuze (2011), é algo que não tem início nem fim. Pode haver uma quebra do rizoma em qualquer lugar e também pode ser retomado de qualquer posição; ainda assim, haverá “sentido”. O rizoma não se refere apenas a um traço linguístico, e, sim, a uma cadeia semiótica, pois as codificações e decodificações são diversas. “Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda” (GUATARRI; DELEUZE, 2011, p. 20).

Do ponto de vista da escrita, em *Pessoa*, na parte estática (rabiscos ao fundo), tem-se um emaranhado de informações que não se sabe bem ao certo o que representa. A ideia de rizoma, termo proposto por Deleuze & Guatarri (2011) e proveniente da biologia, está ligada ao caule das plantas, à raiz, ao tubérculo. Para estes autores, é uma metáfora para designar o múltiplo, o fragmentado, o movimento para qualquer lado, como para todos os lados. Ele liga uma cadeia semiótica. Dessa forma, em um rizoma, não há um início, não existe uma estrutura fixa, há somente linhas:

Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea (DELEUZE; GUATARRI, 2011, p. 14).

Na obra de Deleuze & Guatarri (2011), um rizoma agiria por seu princípio de multiplicidade e também norteia as subjetividades impregnadas em um texto. Para

tanto, o que rege este princípio é a diversidade de linguagem, signos (verbais/não-verbais) que se unem em cadeias semióticas, gerando essa pluralidade. “[...] As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades” (DELEUZE; GUATARRI, 2011, p.25).

Ao observar a videopoesia de Antunes, vê-se que não se trata de um traço acidental; os signos na superfície são ilegíveis, propositalmente. Por outro lado, o texto que flui em primeiro plano remete às experiências altamente elaboradas. Essa descrição de rizoma é perfeitamente aplicável ao videopoema *Pessoa* (0.55 min), pois não há um ponto de partida. O videopoema é uma cadeia semiótica em sua pluralidade de signos, verbais, visuais e sonoros.

Se um rizoma é composto por linhas, *Pessoa* é a tradução, pois exhibe “traços” (rabiscos) que convergem para todos os lados. Não se sabe onde está o centro nem tampouco as margens. Trata-se de um emaranhado de letras, rabiscos e linhas.

A ruptura assignificante, em comparação a um rizoma, denota que um texto pode ser partido em qualquer ponto. Não há nada que marque o centro e também este texto pode constituir-se em outro/s, havendo uma autonomia entre suas partes em relação à totalidade. Desse modo, há possibilidades de leitura do videopoema e também do poema. Neste momento, faz-se uma comparação com o que é posto na tela e no livro. Em um primeiro momento, as expressões definiriam “pessoa” e “sujeito”:

*Coisa que acaba. Troço que tem fim **Sujeito**.
Que não dura, que se extingue. Míngua. Negócio infinito, que finda **Pessoa**.
Troço que definha. Que será cinzas. Que o chão devora. Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura **Sujeito**.
Líquido que evapora. Lixo que se joga fora. Coisa que não sobra, soçobra, vai embora. Que nada fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se perde não se repete **Pessoa**.
Pedaço de perda. Coisa que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome **Sujeito**.
Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece (ANTUNES, 2006, não paginado).*

Outra possibilidade de se fazer a leitura de *Pessoa*:

Coisa que acaba. Troço que tem fim.

Sujeito *Que não dura, que se extingue. Míngua. Negócio infinito, que finda.*

Pessoa *Troço que definha. Que será cinzas. Que o chão devora. Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura.*

Sujeito *Líquido que evapora. Lixo que se joga fora. Coisa que não sobra, soçobra, vai embora. Que nada fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se perde não se repete.*

Pessoa *Pedaço de perda. Coisa que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome*

Sujeito *Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece (ANTUNES, 2006, não paginado).*

Na verdade, o estranhamento que surge a partir da leitura do vídeo tange o limite entre o mais banal e o mais extravagante. Tem-se a aparição das letras em rolamento, a se confundir com o fundo rabiscado; por cima, surge uma voz. O poema em análise apresenta um “conflito” tanto do ponto de vista linguístico quanto estético. O *sujeito*, em *Pessoa*, apresenta-se por meio da própria definição de *sujeito*. Este *sujeito/pessoa* é mostrado no videopoema sempre de forma a definharse, denegrindo-se, ou seja, um ser acabando-se, findando.

Do ponto de vista estético, há um emaranhado de palavras ou fios, conduzindo a um rizoma. O poema como um todo implica diversos aspectos a serem observados. O *sujeito/pessoa* não é um ser em construção, e, sim, um ser que está desmoronando, acabando, findando-se. Todas as frases relatam esta decadência de um/uma “*sujeito-pessoa*”. É iniciado com “*Coisa que acaba. Troço que tem fim*”. Assim, do início ao fim do poema Antunes constrói frases sobre o/a *sujeito/pessoa* em desconstrução.

E é a partir dessa metáfora de rizoma que se insere *Pessoa* (0.55 min), sem costura lógica, sem pontos de interseção. O que se ouve é uma longa sequência de definições “*sujeito/pessoa*” propostas por Antunes, apresentadas de forma exaustiva, beirando a esquizofrenia. O que se vê são rabiscos e palavras que rolam na tela.

Assim, há uma situação conflituosa em quem assiste à videopoesia: prestar atenção ao que se lê ou ao que se escuta, ou ainda tentar decifrar os “rabiscos” ao

fundo da tela. Sobre este aspecto específico do videopoema *Pessoa*, Machado (2000) faz um paralelo deste videopoema com uma análise feita por Borges (2007): “Mas a análise é tão absurda quanto a famosa classificação dos animais de Borges ela põe a nu tanto a arbitrariedade do saber analítico, quanto a resistência do texto poético a toda explicação” (MACHADO, 2000, p. 219). Destaca-se um trecho da classificação proposta por Wilkns e transformada em conto por Borges:

Sabidamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural, como o mostra certa enciclopédia chinesa intitulada Empório celestial de conhecimentos benévolos. Em suas remotas páginas está escrita que os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães soltos, h) incluídos nesta lista, i) que se agitam como loucos, soltos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, l) etc., m) que acabam de partir o jarrão, n) que de longe parecem moscas³¹

Fazendo uma comparação com o videopoema *Pessoa*, pode-se perceber que as duas análises, a de Borges (2007) e a proferida por Antunes (2005), são exageradas e vão até o âmago dos objetos que exploram os animais e o sujeito. Ambas encontram significância dicionarizada na classificação. Não se sabe se é uma brincadeira ou se a intenção é levar as classificações ao extremo. Nesses termos, existem as convenções, as ambiguidades.

O conto é tão surreal quanto às análises do/da sujeito-pessoa propostas por Antunes no vídeo “Pessoa”. No prefácio do livro “A palavra e as coisas”, Foucault (2000, p.04), observa que o livro surgiu a partir das proposituras classificatórias de Borges, pois:

Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento- do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia-, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro.

³¹ BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Para Foucault (2000, p.06), a “monstruosidade da enumeração de Borges reside no fato de que esses animais não poderiam se justapor, somente na materialidade da palavra, ao que o autor denomina de “não-lugar”. Numa conjugação da classificação de Borges e análise de Antunes o que se vê é o elenco de seres vistos é que elas restringem o ser o colocam em um lugar que pode até não ser o seu, pela amplitude com que são situados os seres e ao mesmo tempo pela arbitrariedade com que são reveladas tais classificações, o próprio Borges prevê isso no conto “Sabidamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural”.

Em outra propositura, mas que também pode ser aplicada no que tange a classificação Eco (1998, p. 63) ressalta:

O dicionário que nos apresenta milhares de palavras com as quais livremente podemos compor poemas e tratados físicos, cartas anônimas ou listas de gêneros alimentícios, é muito “aberto” a qualquer recomposição do material que exhibe, mas não é uma *obra*. A abertura e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos, concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos. (Grifo do autor).

O videopoema em suas “três faces” abre-se à continuidade, mas simultaneamente há essa impossibilidade, pois há marcas distintas. A marca da oralidade, ironicamente sinalizada pelo culto, e a marca da escrita (palavras em rolamento na tela), mostrada de forma coloquial, e ainda os rabiscos “estáticos” ao fundo da tela. *Pessoa* introjeta no leitor-espectador a possibilidade de múltiplas leituras. Um sujeito singular e, ao mesmo tempo, plural. O que se escuta não é o que se mostra, nem tampouco o que está “atrás” da tela. “Sim, eu acredito que exista um povo múltiplo, um povo de mutantes, um povo de potencialidades, que aparece de desaparece, encarna-se em fatos sociais, em fatos literários, em fatos musicais” (GUATARRI, 2008, p. 09).

Em seguida, as palavras que estão rolando verticalmente na tela começam a se apresentar de forma mais rápida, tornando-se quase ilegíveis, a acompanhar o ritmo da voz do poeta, que também fica acelerando. Isto causa uma sensação vertiginosa no leitor-espectador. “O que permitiu ao indivíduo, de maneira cada vez

mais perceptível a partir do Renascimento, perceber-se como ‘sujeito’ e perceber o mundo como uma coisa separada dele por um abismo, como o ‘objeto’” (ELIAS, 1989, p. 07).

De acordo com o dicionário de filosofia, sujeito deriva do latim *subjectum*, *supositum*. Esse termo teve dois significados fundamentais. Primeiramente, “aquilo de que se fala ou a que se atribuem qualidades ou determinações ou a que são inerentes qualidades ou determinações” (ABBAGNANO, 2012, p. 1.096).

O vocábulo “coisa”, tanto no discurso comum quanto no filosófico, possui dois significados fundamentais. O primeiro seria generalista, o que indica qualquer objeto ou termo, real ou irreal, mental ou físico, de que, de um modo qualquer, se possa tratar. O segundo plano denota objetos naturais como tais. No primeiro significado, a palavra é um dos termos mais frequentes da linguagem comum e também é amplamente empregada pelos filósofos. “Coisa pode ser o termo de um ato de pensamento ou de conhecimento, de imaginação ou de vontade, de construção ou de destruição” (ABBAGNANO, 2012, p. 175). Pode-se fazer um paralelo com alguns trechos do videopoema *Pessoa*, em sua faceta oral: “**Coisa** que acaba. Troço que tem fim/ **Coisa** que não sobra, soçobra, vai embora/ **Coisa** que cessa, fenece, apodrece” (ANTUNES, 2006, não paginado).

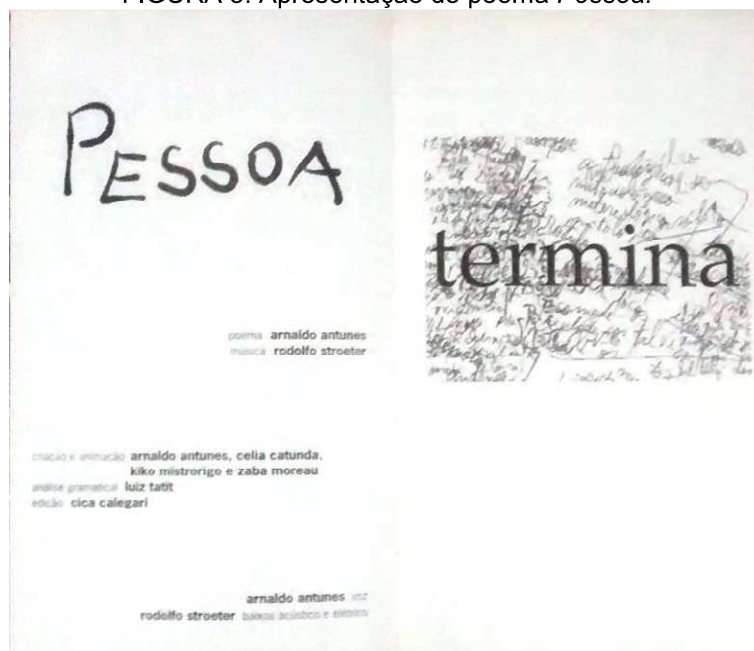
“Pessoa” vem do latim, *persona*. No sentido mais comum do termo, o homem em suas relações com o mundo ou consigo mesmo. No sentido mais geral (porquanto essa palavra foi aplicada também a Deus), um sujeito de relações. É possível distinguir as seguintes fases desse conceito: 1º) função e relação-substância; 2º) autorrelação (relação consigo mesmo); 3º) heterorrelação (relação com o mundo); 4º) coincidência entre autorrelação e heterorrelação. Essa palavra deriva de *persona*, que, em latim, significa máscara (no sentido de personagem). Foi introduzida com esse sentido na linguagem filosófica pelo estoicismo popular, para designar os papéis lembrados pelo homem na vida.

A pluralidade de experiências imersivas na contemporaneidade parece nos indicar a formação de subjetividades fluidas e heterogêneas, na medida em que nos distanciam da compreensão cartesiana de subjetividade pela qual o sujeito é idêntico ao seu pensamento. No lugar do sujeito universal, observamos, hoje, novas subjetividades múltiplas, nômades, construídas. (CARVALHO, 2006, p. 79).

Em *Pessoa*, o problema da objetivação da imagem não mais se coloca, portanto, exclusivamente em relação a um *suporte-superfície* qualquer, de papel ou celuloide, ou seja, em relação a um espaço de referência material, mas, antes, em relação ao tempo, a este tempo de exposição que dá a ver ou não permite mais ver.

É interessante observar esta experiência de *Pessoa*, no livro *Nome* (1993). Ele aparece como sexto poema. Para cada poema, Antunes dedica quatro páginas, sendo a primeira delas o título do poema, de um lado da página (logo abaixo, os créditos do videopoema). Na página seguinte, há uma figura, semelhante a um frame do videopoema (Figura 8):

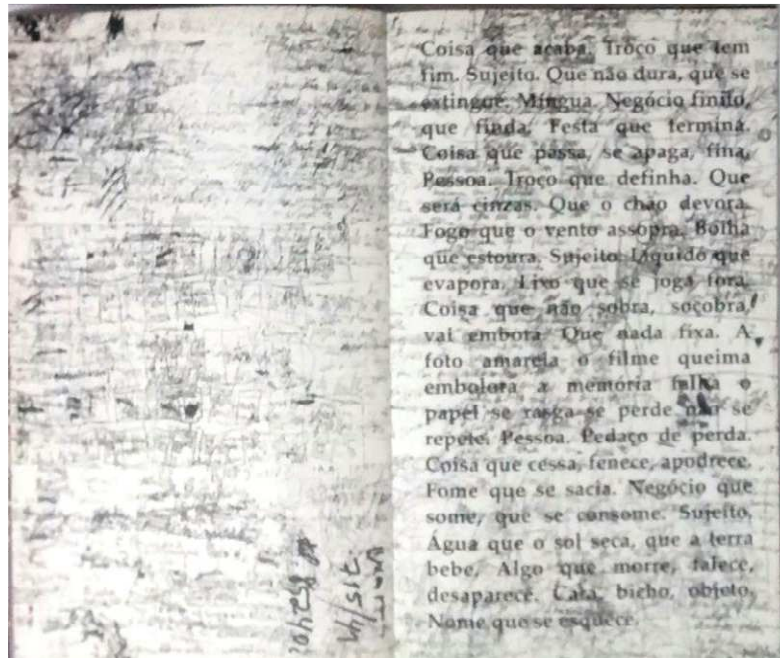
FIGURA 8: Apresentação do poema *Pessoa*.



Fonte: Antunes (1993, p. 26-27).

Na terceira e quarta páginas, pode-se observar os rabiscos do fundo da tela e as definições de “sujeito-pessoa” (Figura 9):

FIGURA 9: Poema Pessoa.



Fonte: Antunes (1993, p. 28-29).

Neste caso específico do poema *Pessoa*, o trabalho de animação no vídeo proporciona outras experiências sensoriais. No livro, há “apenas” a linguagem (escrita e rabiscos). Esse poema, como quase todos na obra *Nome* (2006), tem um peculiar jogo de vocábulos.

No tocante às possibilidades da leitura de um livro impresso, Minarelli (2010) ressalta que, neste tipo de suporte, o leitor consegue “dominar a leitura”:

Pode parar quando desejar, fazer apontamentos nas margens do texto, consultar um outro texto, reler uma linha, consultar um dicionário de sinônimos... Ciente da esmagadora superioridade, característica irrefutável da visão, o leitor coloca-se em posição privilegiada no comando da operação de leitura (MINARELLI, 2010, p. 36).

Mesmo que Chartier (1998) esteja se referindo à Bíblia em CD-ROM, pode-se aplicar tal assertiva para todos os escritos que estão concentrados em um suporte eletrônico: “o novo suporte do texto permite usos, manuseios e intervenções do leitor infinitamente mais numerosos e mais livres do que qualquer uma das formas antigas do livro” (CHARTIER, 1998, p. 88).

Para complementar este pensamento, Minarelli (2010) também ressalta estas possibilidades de alguém que escuta uma poesia ao invés de ler uma poesia: “pode pressionar a tecla pause, mas o que obtém é o silêncio e desaparece repentinamente o concerto de sons que jorravam em cascata do alto-falante” (MINARELLI, 2010, p. 36).

Em *Pessoa*, a simultaneidade alia-se ao experimentalismo da língua. Evidencia que o autor explora as potencialidades do signo linguístico, buscando na relação som/silêncio/ palavra/imagem ou “tudo ao mesmo tempo agora” atingir os limites de captação e subversão do signo. *Pessoa* se problematiza, toma o sentido do *nonsense* no contexto dinâmico da lógica do vídeo, cuja velocidade de informação é cada vez maior. Ao inserir a poesia em franco diálogo neste espaço, o poeta pressupõe um novo receptor, portador de outra forma de ver e ouvir.

Na próxima sessão será analisado o vídeo *Agora* (1min23s) também contido no DVD *Nome* (2006) é um vídeo que aborda a memória da mídia e que modifica o olhar para a leitura/visão de um videopoema. Antunes radicaliza e ao mesmo tempo ironiza o quão o efêmero a relação mídia/imagem/informação. Letras, imagens e sons formando uma espécie de videoclipe-memorialístico.

4. AGORA: A POÉTICA DA URGÊNCIA

Como dar sentido aos acontecimentos de uma vida, a uma série de ações desarticuladas, fragmentadas, à descontinuidade do real.

Joël Candau (2012, p.70).

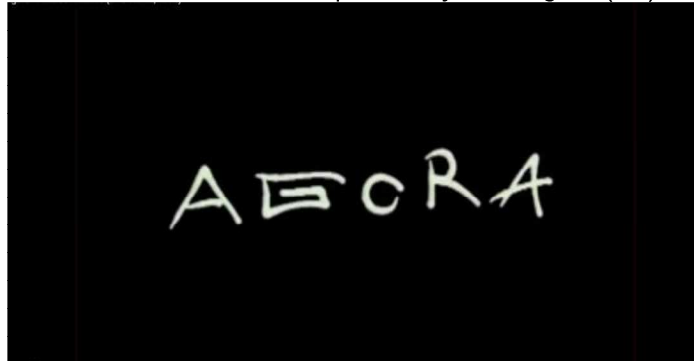
Mais recordações tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo.

Jorge Luis Borges (2007, p.68).

O excesso da escrita, que multiplica os textos inúteis e abafa o pensamento sob o acúmulo de discursos, foi considerado um perigo tão grande quanto seu contrário. Portanto, embora temido, o apagamento era necessário, assim como o esquecimento também o é para a memória.

Roger Chartier (2007, p. 09)

Busca-se neste capítulo analisar o videopoema *Agora* (1min23s), estabelecendo, para tanto, uma ligação entre o potencial do vídeo e sua relação estreita com a memória midiática em relação às imagens que são exaustivamente mostradas na tela. Há ainda no vídeo duas palavras que se sobrepõem à imagem: *agora* e *outro*. Ademais, em *Agora*, tem-se Antunes declamando/falando *já passou*. Para o entendimento destes contrastes, é essencial apresentar os detalhes do vídeo ao leitor. A começar pelos frames de abertura de *Agora* (Figura 10):

FIGURA 10. Frame de apresentação de *Agora* (4's).

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

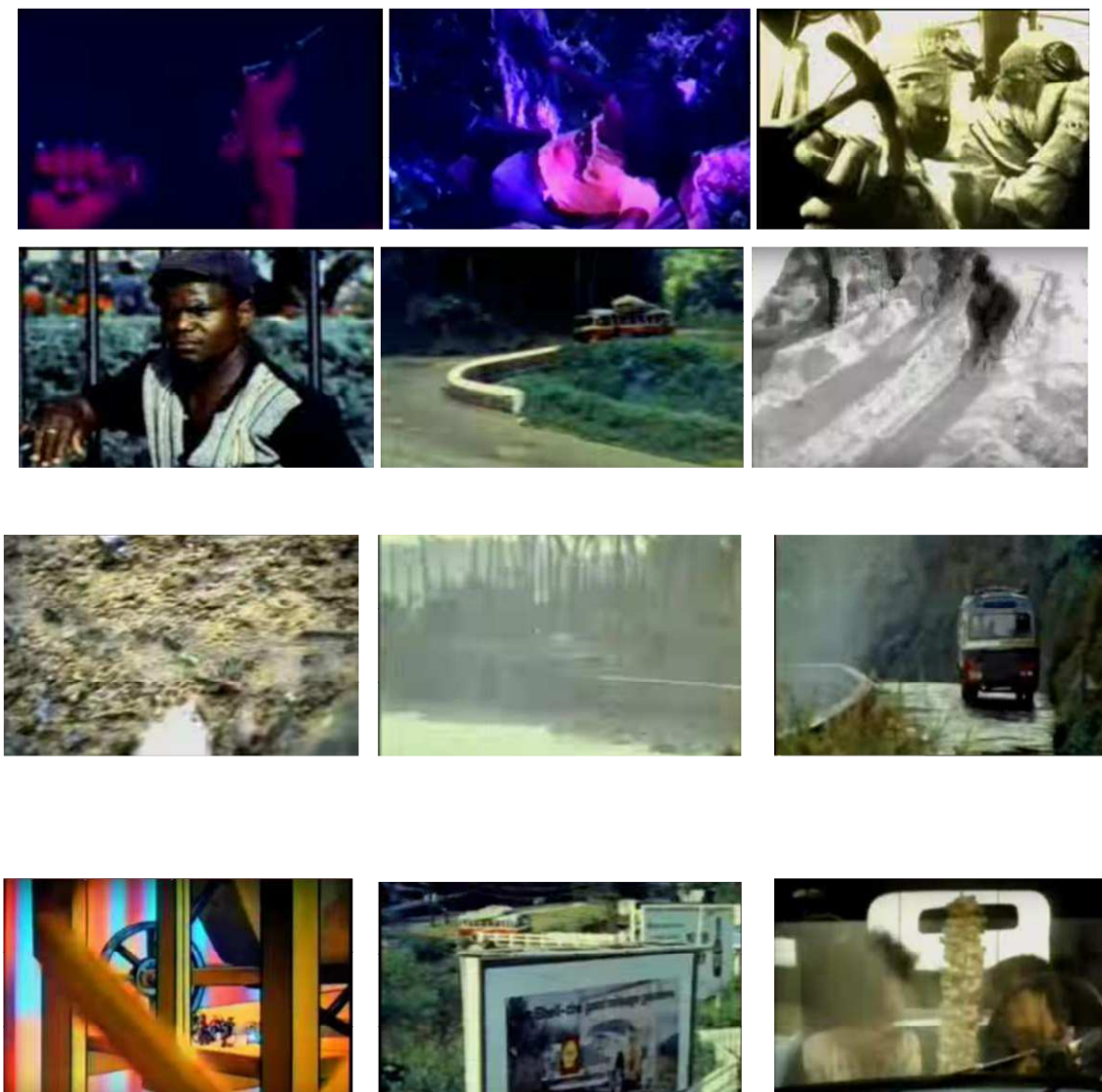
Agora é o vigésimo quinto videopoema de *Nome* (2006). Todos os vídeos contidos nesta obra, no processo de “abertura”, são iniciados da mesma forma, como informado no terceiro capítulo desta tese: surge uma tela preta (ou fundo preto) e o título do videopoema vai aparecendo aos poucos, como se alguém o estivesse escrevendo, letra por letra; não é uma sequência linear. Em *Agora*, este processo da escrita do título do vídeo dura cinco segundos. A palavra começa a ser escrita na tela pela letra *o*; em seguida, *g*. Depois, surge o primeiro *a* da palavra *agora*; a seguir, o último *a* e o vocábulo *Agora* é finalizado na tela pela letra *r*. Este processo é iniciado aos quatro segundos e dura apenas um segundo. Vê-se que muito do que Antunes apresenta em *Nome* não possui convencionalidade, para melhor expressar uma sequência “linear”, como pode ser observado por meio destes frames (Figura 11):

FIGURA 11- Frames de apresentação do videopoema *Agora* (4- 5' s).

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

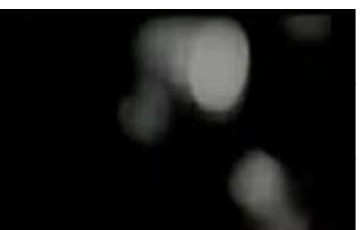
O impacto de quem assiste pela primeira vez a *Agora* é ver na tela centenas de imagens coloridas e também em preto-e-branco apresentadas uma após a outra, em ritmo frenético, assemelhando-se a *flashes*. O ritmo é tão intenso que não se consegue fazer associações, deixando o leitor-espectador em um estado de primeiridade. De acordo com Peirce (2010), tal estado relaciona-se ao acaso, possibilidade, sentimento, aquilo que praticamente não se pode nomear. Eis as primeiras imagens captadas em *Agora* (6's/7's) (Figuras 12 e 13):

FIGURA 12. Frames iniciais de *Agora* (6's).



Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

FIGURA 13. Frames iniciais Agora (7's).



Fonte: Nome (video-2006).

As imagens de *Agora* só são completamente “identificáveis” quando se usa o recurso *pause*. Sem isto, são apenas flashes que passam diante dos olhos do leitor-espectador. Por alguns centésimos de segundo, pensamos em relacionar algumas delas a algo (evento, fato histórico, pessoa, etc), mas não há certeza se é ou não aquilo que pensamos ser, neste momento de indecisão o próprio Antunes adverte: “já passou”. Para se ter a certeza do que trata a imagem, não há outro recurso a não ser o das pausas.

Há outros vídeos em *Nome* que também utilizam-se da velocidade para apresentar imagens ou letras, mas nenhum se compara a *Agora*. O próximo videopoema a ser analisado no quinto capítulo desta tese, *Não tem que* (0.55's), também explora a velocidade para apresentar o ritmo frenético de um centro urbano. Porém, as imagens aparecem de forma mais nítida ao leitor-espectador.

Talvez, em *Agora*, a lógica das imagens-flashes proposta por Antunes seja a do efeito *zapping*, explicado de forma irônica por García Canclini (2008, p. 90):

Procedimento para mudar de canal durante os anúncios, pouco útil para encontrar variedade de programas na televisão. *Epistemologia*: procedimento insuficiente para compatibilizar teorias e autores diversos. Os progressos visíveis no sentido de superar o ecletismo nesta época em que tantos processos socioculturais transbordam as disciplinas, ocorrem quando os antropólogos ocupam-se ao mesmo tempo, da criatividade atual e das mudanças macrossociais, os sociólogos políticos, da vídeo-cultura e, em geral, quando os especialistas põem em dúvida seus campos e se animam a meter o nariz ali onde não estavam acostumados a ser chamados. Mas procurando, sempre, como evitar os riscos do *zapping*: a acumulação errática de cenas. E desenvolvendo com maior complexidade a estratégia do Walkman e do iPod para não se privar do assombro: encontrar uma posição, dentro da interculturalidade multitudinária que leve à autonomia, não ao autismo. O controle remoto (ou controle à distância, como dizem outros) com que fazemos o *zapping*, também é usado para fazer o *zipping*, ou seja, acelerar o vídeo durante os anúncios ou em programas pré-gravados. Serve também para desligar.

Esta citação, um tanto longa, é de extrema importância para entender este videopoema, pois García Canclini dedica-se à abordagem das atitudes do leitor na era das convergências midiáticas. Este autor propõe, em forma de enciclopédia, o “lugar” do leitor em meio a este “tudo agora” e já passou.

Sobre o *zapping*, Machado (1996, p. 147) afirma:

Já faz algum tempo que a prática do *zapping* deixou de responder apenas às prerrogativas comerciais da televisão. Zapa-se agora indiscriminadamente tanto em spots publicitários como em programas de estúdio, filmes ou transmissões esportivas. Zapa-se a pretexto de tudo e de qualquer coisa, não mais assiste a programas inteiros, nem acompanha mais histórias completas.

Ao voltar-se para *Agora*, em determinado momento, as imagens dão a impressão de estarem diminuindo de ritmo para ficarem nítidas. Então, surgem outras imagens e o ritmo continua frenético. Após treze segundos somente apresentando imagens, aparecem as palavras *agora* e *outro*. Estas são as duas únicas palavras que se sobrepõem às imagens neste videopoema. Tais vocábulos, na cor vermelha, figuram na tela em forma de *flashes*. Durante a exibição do videopoema, a palavra *Agora* aparece dezoito vezes e o vocábulo *Outro*, por sua vez, é apresentado dez vezes. Elas são mostradas na tela na seguinte sequência (Tabela 2):

Tabela 2: Vocábulos *Agora* e *Outro* no videopoema *Agora*.

Tempo	Palavra(s)	Tempo	Palavra (s)
13's/14's	<i>Agora</i>	54's/55's	<i>Outro/outro</i>
17's/18's	<i>Agora</i>	58's/59s	<i>Outro</i>
18's/19's	<i>Outro</i>	1min/1min1's	<i>Agora/Agora</i>
25's	<i>Agora</i>	1min4's/1min5's	<i>Agora</i>
26's/27's	<i>Agora</i>	1min5's/1min6's	<i>Agora</i>
31's	<i>Agora</i>	1min10's/1'min11's	<i>Outro</i>
32's	<i>Agora/Outro/Agora</i>	1min11's	<i>Agora</i>
37's/38's	<i>Outro</i>	1min12's	<i>Outro</i>
44's/45's	<i>Outro</i>	1min19's	<i>Agora</i>
45's/46's	<i>Agora</i>	1min20's	<i>Agora</i>
48's/49's	<i>Agora</i>	1min21's/1min22's	<i>Outro</i>
52's/53's	<i>Agora</i>	1min25's/1min26	<i>Agora</i>

Fonte: Tabela elaborada pela pesquisadora com base em *Nome* (2006/vídeo).

Convém apresentar os primeiros frames (Figura 14; Figura 15; Figura 16) nos quais surgem as palavras *agora* e *outro*. Na sequência, surge aos treze segundos o vocábulo *outro*. Aos dezessete segundos e aos trinta e dois segundos veem-se na tela as duas palavras (*outro, agora*). Aos cinquenta e cinco segundos pode-se perceber que a palavra *outro* aparece duplicada na tela (*outo, outro*), como pode ser visto por meio dos frames (Figura 17):

FIGURA 14. Frames de *Agora* (13's).FIGURA 15. Frames de *Agora* (17's).FIGURA 16. Frames de *Agora* (32's).FIGURA 17. Frames *Agora* (55's).

Fonte das Figuras de 14 a 17: *Nome* (vídeo-2006).

Quanto ao movimento das letras, neste videopoema, ora aparecem no centro da tela, ora estão no canto direito e/ou esquerdo, oferecendo a quem assiste ao videopoema essa sensação de movimento, vibração. As letras explodem na tela, chegando à duplicação em alguns momentos, ou à sobreposição (*Agora/Outro*), todas na cor vermelha. De acordo com Guimarães (2000), todas as cores denotam informações. Especificamente no capítulo *Vermelho: violência e paixão*, o autor explica a carga que esta cor possui:

[...] o vermelho está no limite entre a cor visível, derivando daí parte da agressividade que é característica dessa cor. É uma agressividade de caráter hipolingual, ou seja, dos códigos primários, biofísicos, que somado à identificação da cor como elemento mitológico fogo, como a cor do sangue, da violência [...] (GUIMARÃES, 2000, p.114).

No capítulo *Efeito Moral da Cor*, Goethe (2011, p.145) ressalta as habilidades do vermelho para exibir informações:

O efeito dessa cor é tão singular quanto sua natureza. Proporciona tanto uma impressão de seriedade e dignidade quanto de benevolência e graça. A primeira ocorre no seu estado escuro e condensado; a última, no claro e diluído. Por isso, a dignidade da velhice e a afabilidade da juventude podem se vestir com a mesma cor.

As palavras em *Agora* ora estão presentes, ora ausentes são lançadas na tela sugerindo um movimento de dança. Assim como as imagens no videopoema, as palavras também ora estão presentes (agora), ora estão ausentes (outro). Os contínuos aparecimentos e desaparecimentos das palavras *Agora* e *Outro* na videopoesia talvez representem tentativas de mostrar aos leitores/espectadores a velocidade, a efemeridade, a “brincadeira com a memória”. Elas pululam. Isto pode ser observado nos frames contendo as palavras *outro, agora* (Figura 18):

FIGURA 18. Frames de *Agora: outro agora*.

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

No vídeo, Arnaldo Antunes, em *voicer*, pronuncia *já passou*. As palavras são ditas de forma muito rápida e formam novos significados. Há momentos em que são quase inaudíveis; assemelham-se a assovios. Este aspecto do vídeo será analisado ainda nesta sessão.

A primeiridade da linguagem falada, neste vídeo, pode ser constatada na voz singular de Antunes. Os assobios sugerem querer chamar o leitor para olhar algo que está acontecendo naquele exato momento, nesse caso, as imagens que estão sendo veiculadas e a imitação de algo que tem que ser rápido, ou mesmo instantâneo. O ritmo é essencial neste videopoema que, de acordo com a teoria peirceana, destaca-se por sua iconicidade, sonora, verbal e imagética. O ritmo parece ser a metáfora núcleo de valor simbólico do texto, sugerindo a ideia de velocidade e dinamismo.

Aos seis segundos, Antunes pronuncia *Passou* e, ao mesmo tempo, *Já passou*. Em seguida, escuta-se *já, já, pá, já, passou, si, si, passou, ou, ou, sou, já sou, passas, pas, pas, pas, si, si, si, psi, assou, pá, pá, pá, apa apa, ass ass*. Contrariando o que afirma Rodríguez (2006, p. 24), “[...] o emissor, ele sim, deve enfrentar constantemente o problema de como tornar uma mensagem inteligível para qualquer espectador, com base no conjunto de possibilidades e de limitações expressivas do meio com o qual está trabalhando”.

Em *Agora*, o ritmo das palavras proferidas por Antunes estimula a memória ao passado vivificando o presente, pois percebe-se a insistência em afirmar que já passou, sempre retomando fatos. No momento em que aparece na tela “*Agora*”, o que tende a representar é o instantâneo, o que está acontecendo e, em seguida, ele diz “já passou”. Neste ínterim, muitas imagens passam na tela e há certa dificuldade em fazer associações.

A fala em *Agora* está estritamente relacionada ao desaparecimento: os assobios, as palavras cortadas, partes da palavra, acarretando esse movimento de interrupção, de ruído, de incompletude da informação. De volta ao “tribalismo”, como sugeriu McLuhan (1967)? A evolução dos meios de comunicação, contextualmente desenvolvidos por Herbert Marshall McLuhan (1919-1980), passou por três etapas. A primeira, o tribalismo, marcada pela comunicação oral. Em seguida, o surgimento da “Galáxia Gutenberg”, marcada pelo surgimento do papel e, conseqüentemente, da linguagem escrita. Esta etapa demarca o início das grandes estruturas sociais e incita o individualismo, pois tirou o homem do tradicionalismo oral tribal.

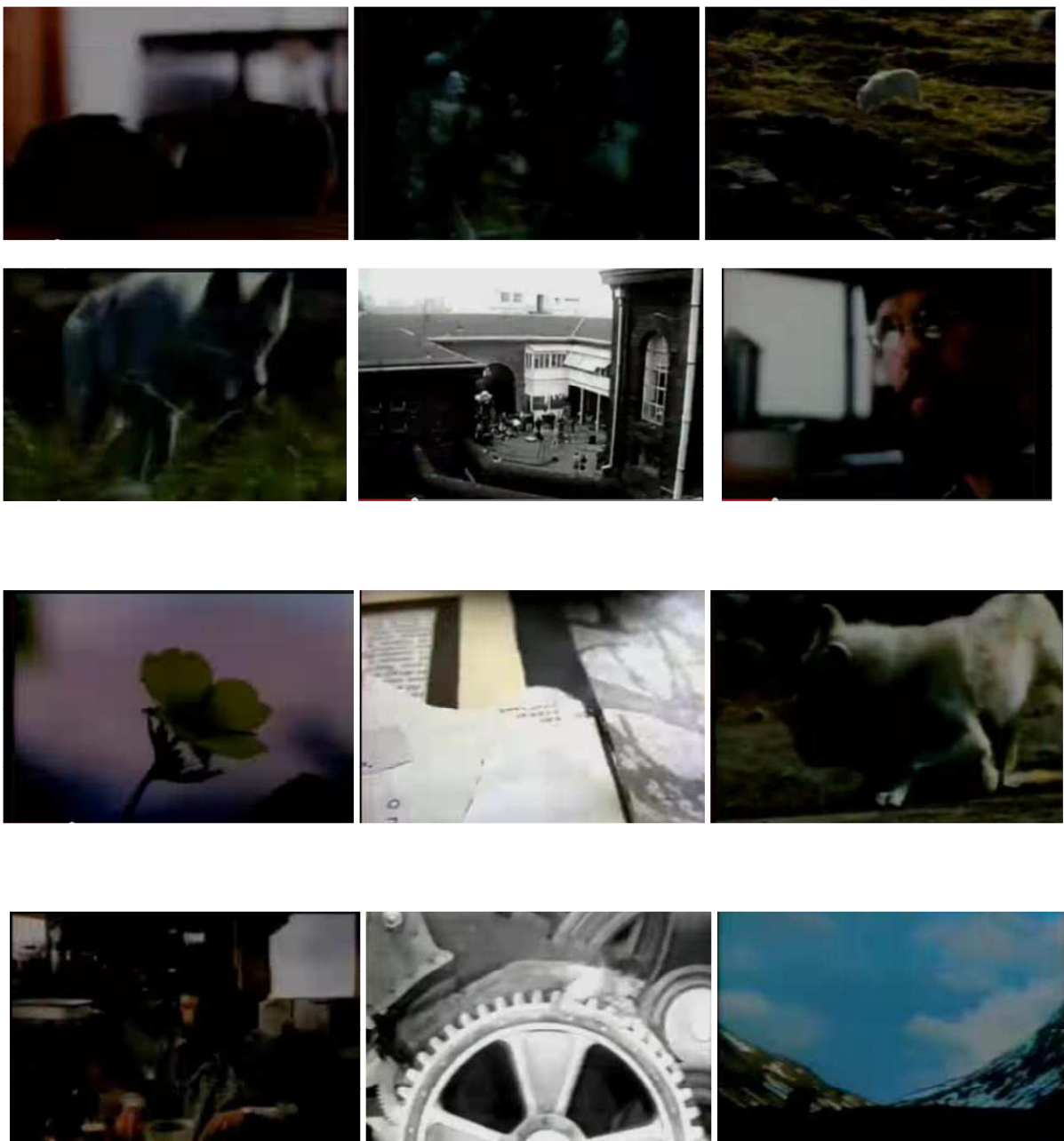
Para Barthes (2004, p. 17):

A escrita não é absolutamente um instrumento de comunicação, não é uma via aberta por onde passaria somente uma intenção de linguagem. Através da fala, é toda uma desordem que escoo, e lhe dá esse movimento absorvido que a mantém em eterno estado de suspensão. Inversamente, a escrita é uma linguagem endurecida que vive sobre si mesma e não tem absolutamente o encargo de confiar à sua própria duração uma sequência móvel de aproximações, mas de impor ao contrário, pela unidade e pela sombra de seus signos, a imagem de uma palavra construída muito antes de ser inventada. O que opõe a escrita à fala é que a primeira *parece* sempre simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para o lado de uma vertente secreta da linguagem, ao passo que a segunda não é mais que apenas o movimento é significativo.

Agora é um videopoema “irônico”, pois por meio dele, o poeta vale-se do suporte vídeo para criticá-lo. Antunes utiliza todas as possibilidades que o meio-TV proporciona para mostrar ao telespectador que “agora já passou”, tamanha a quantidade de informações recebidas diariamente. É apresentado ao leitor-espectador um cenário caótico, outra marca recorrente em seus videopoemas, de imagens aparentemente desconexas que surgem na tela em um movimento delirante. A velocidade com que são mostradas as imagens extrapola o que a visão

do homem, no sentido fisiológico: “O olho não é muito rápido para distinguir estímulos luminosos além de 6 a 8 flashes por segundo, por exemplo, ele não mais percebe acontecimentos distintos, mas um *continuum*, por fenômeno de integração” (AUMONT, 2012, p. 33). Em um segundo, especificamente aos vinte segundos de *Agora*, momento escolhido de forma aleatória, pode-se observar o turbilhão de imagens que o autor “joga” na tela. São apresentadas vinte e duas imagens (Figura 19):

FIGURA 19: Frames *Agora* (20's).





Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Muitos questionamentos surgem ao primeiro contato com o vídeo. O que são as imagens apresentadas na tela? São aleatórias ou há uma ligação entre elas? As imagens repetem-se ao longo da apresentação da videopoesia? O que o autor pronuncia? E as palavras escritas que aparecem e desaparecem na tela, o que indicam?

Agora induz a refletir sobre o visível, o legível e o audível. Antunes sempre coloca em xeque os sentidos, a comunicação, o entendimento, além das múltiplas

formas de interpretação e apreensão dos seus poemas-videopoemas. Este conflito entre o visível e o que não se consegue enxergar é marcado pelo aparecimento e desaparecimento das imagens e também das letras que surgem na tela, o ritmo frenético das imagens, uma voz que ora é audível, ora consegue-se ouvir apenas assovios. Assim, o ritmo veloz de texto, imagem e voz embaraçam o entendimento do leitor-espectador. Seria esta a intenção de Antunes, uma crítica à sociedade do espetáculo?

Para entender o contexto dessa exploração das imagens em massa e da cultura midiática, é pertinente observar o pensamento de Santaella (2003a, p. 59):

[...] a cultura midiática propicia a circulação mais fluida e as articulações mais complexas dos níveis, gêneros e formas de cultura, produzindo o cruzamento de suas identidades. Inseparável do crescimento acelerado das tecnologias comunicacionais, a cultura midiática é responsável pela ampliação dos mercados culturais e pela expansão e criação de novos hábitos de cultura.

Dentro deste parâmetro, *Agora* revela uma estética do tempo, do instante-já, tamanha a multiplicidade de imagens que se revelam e desvelam na tela, as quais contribuem, num certo sentido, para ativar a memória do leitor-espectador, pois este ir e vir remete um olhar para o passado. *Agora*, em sua complexidade, é um videopoema ao mesmo tempo minimalista e barroco. No que tange à matéria linguística, possui apenas duas palavras escritas: *agora* e *outro*, além de duas oralizadas: *já* e *passou*. É também um poema do exagero, dadas as inúmeras imagens inseridas.

Uma poética do caos, do efêmero, das misturas, das imperfeições. *Agora* mostra-se plural. Como enxergar/ver esta imagem “espectral” apresentada em *Agora*, que reside para além dos limites do sensorio humano? *Agora* sugere que não há mais contemplação. As imagens, aparentemente sem costura lógica, saltam na tela, insinuando que esse *Agora* (tempo) já passou (memória). Poética fragmentária. O que está contido naquele frame? Aquilo que foi revelado na grande mídia ou que, em algum momento, foi feita por meio de um filme amador? São fotografias ou imagens congeladas de um vídeo? São imagens daquilo que alguém conseguiu memorizar ou são imagens que podem suggestionar o “pode ser isto” ou “pode ser

aquilo”? “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 09).

Em um primeiro momento, o videopoema pode conferir certa disritmia entre as imagens apresentadas e as palavras proferidas pelo poeta: Na tela, o que se vê é a palavra *agora*, mas o que Antunes pronuncia é *já passou*. Antunes mostra a realidade desta sociedade mediada pelas imagens. Não há nem tempo de ver o *agora*, pois ele já *passou*. E as palavras encontram conexão neste contexto: *outro* e mais *outro*. A imagem fantasmagórica-espectral, a imagem instantânea, os vultos, o colorido e o preto-e-branco.

No artigo *Imagens espaço-imagens objeto*, Brasil & Cardoso (2009) mencionam a crise da imagem, alegando que o mundo se encontra em um vertiginoso processo de transformação:

Com frequência, gaguejamos diante de novas formas de expressão, diante das novas imagens que nos são apresentadas. Hesitamos em identificar, em atribuir um nome para tais imagens. Percebe-se que se trata de uma dificuldade comum ao nosso tempo e que aponta para aquilo que se constitui como a mais nova crise da representação (BRASIL; CARDOSO, 2009, p. 167).

O videopoema *Agora* é um exemplo dos potenciais do vídeo, inclusive de sua tendência a outra lógica de construção de sentido. Retomando noutras bases o que disse Walter Benjamin (1994) sobre um “inconsciente ótico”, pode-se afirmar que o videopoema *Agora* dialoga com este “adestramento” da percepção visual aberta pela perspectiva, que acabou por negligenciar, a partir de um ponto fixo, o próprio movimento ocular.

Ao colocar o olhar do espectador sob suspeição, criando a incômoda sensação de perda de sentido e figuratividade, *Agora* mostra que, no mundo contemporâneo, um curto espaço de tempo está pleno de um dinamismo ainda não visto, dinamismo que é a metáfora do tempo da memória e do próprio vídeo enquanto semiose dominante do nosso tempo, “do agora e do já passou”, escritos e falados pelo videopoeta. Um espaço pleno de sentido, inclusive assimbólico. Para retomar Barthes (2004), isto em *Agora* funciona como metáfora do tempo do próprio vídeo enquanto semiose dominante do “nosso” tempo.

Agora traz à luz questões relativas à memória e ao “apagamento”, construindo-se através de uma gama de assuntos. O tempo (subjetivo) é questionado ao mostrar centenas de imagens em um curto espaço de tempo (objetivo). Também o é a memória, ao apresentar a mesma centena de fatos, alguns “anônimos”, outros que fizeram parte da história e, acima de tudo, a unidade e a multiplicidade, a fragmentação.

A videopoesia se problematiza, toma o sentido do *nonsense* no contexto dinâmico da lógica do vídeo, cuja velocidade de informação é cada vez maior. Ao inserir a poesia em franco diálogo neste espaço, o poeta pressupõe um novo receptor, portador de outra forma de ver/ouvir/ler.

Neste trabalho, Antunes opta por usar a câmera com recurso rápido, construindo um tempo de vertiginosa velocidade, cujo efeito imediato é a destruição provisória dos aspectos semânticos tanto das imagens, quanto dos sons, como das palavras, o que não se confunde em afirmar que esse videopoema não tem significação. A significação nele se dá à revelia do significado, na medida em que a caoticidade é significativa.

Neste sentido, essas imagens, mesmo que não seja possível vê-las de uma forma “normal”, compondo apenas *flashes*, ganham tais contornos neste videopoema. O questionamento passível de ser feito é: são apenas meros acontecimentos históricos, imagens aleatórias? Fazendo isto, o videopoema propõe uma nova perspectiva da visão e, no tocante à imagem, esta é desconstituída até a desconfiguração.

O contraste entre as imagens é uma parte muito importante para a tentativa de interpretação deste videopoema, a descontinuidade. Movimento alucinante, texto que se perde ao se revelar as imagens, ou o som que se esvai ao aparecer/desaparecer de uma cena e outra? Seria, então, uma imagem invisível? Uma crítica ao passado/presente/futuro, ao que intencionava ser agora; no entanto, já passou. Existe uma tensão entre duas palavras que surgem na tela, *Agora* e *outro*, e ainda duas que o poeta/videopoeta declama, “já passou”.

Desse modo, Antunes descreve/expõe, em seu videopoema *Agora*, o quão breve é o tempo e o quando a memória tem sido afetada por este tempo ínfimo. Adentrando no mérito desta questão, nas palavras de Debord (1997, p.104),

[...] o tempo pseudocíclico consumível é o tempo espetacular, em sentido restrito, tempo de consumo de imagens, em sentido amplo, imagem do consumo do tempo. O tempo de consumo das imagens, médium de todas as mercadorias, é o campo onde atuam em toda sua plenitude os instrumentos do espetáculo e a finalidade que estes apresentam globalmente [...].

Entre o excesso de velocidade e a quase fixidez, o tempo circunscreve-se como um fato poético, porquanto as imagens têm um movimento vertiginoso, levando o olhar a uma ambiguidade entre excitação e náusea. O gesto de demorar-se sobre as imagens ou passar rapidamente por elas interfere sobre a representação simbólica do tempo e enfatiza a natureza escritural, de uma escrituralidade própria, da linguagem videográfica. “A realidade do tempo foi substituída pela *publicidade* do tempo” (DEBORD, 1997, p. 104- grifo do autor).

4.1 Imagem: fita/Olho: olha³²

[...] Espectro, reflexo, duplo ou sócia continuam a alimentar, não mais o terror, mas um tenaz halo de equívoco. Como se o estatuto incerto da imagem estivesse continuamente fazendo vacilar nossas mais elevadas certezas

(DEBRAY, 1993, p.92).

O que seria uma imagem? Esta é a arguição de Joly (2010) no primeiro capítulo da obra intitulada *Introdução à análise da imagem*. O autor explica que o termo *imagem* é usado indistintamente e, por isso, há certa dificuldade em classificar o que de fato seja uma imagem. Na contemporaneidade, o autor observa que imagem está sempre relacionada à mídia. No entanto, sempre existiu imagem. Ela não surgiu com a televisão ou outro dispositivo “atual”, mas em rochas e pedras.

O processo evolutivo de produção da imagem é dividido, segundo Santaella (2003a, p. 112) em pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico:

³² *Imagem* (NOME, 2006)

No pré-fotográfico enquadram-se todas as imagens que são produzidas artesanalmente, isto é, imagens feitas à mão, tais como imagens nas pedras, desenho, pintura, gravura e escultura. O paradigma fotográfico se refere a todas as imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, ou seja, imagens que dependem de uma máquina para registro e que implicam necessariamente a presença de objetos e situações reais preexistentes ao registro e que implicam necessariamente a presença de objetos e situações reais de registro. Esse paradigma inclui a fotografia, cinema, TV, vídeo e holografia. O terceiro paradigma refere-se às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação, imagens que se libertaram de quaisquer dispositivos fotossensíveis químicos ou eletrônicos que registraram o traço luminoso emitido por um objeto preexistente.

“Por que motivo há imagem em vez de nada?”, provoca Debray (1993, p.54). Sobre este assunto, Pelbart (2009, p. 33) faz um questionamento semelhante: “Não chegamos, com o esgotado, justamente num estado de extenuamento, de esvaziamento, de nadificação?”. Tais autores fazem uma relação entre as imagens (informações) e a “era do esgotamento”, classificando este tempo como sendo um momento sem espessura, perspectiva ou direção. Esta pode ser uma das respostas para tantas imagens apresentadas na tela por Antunes: o esgotamento de informações, de imagens-clichê, de imagens sem costura lógica, sem ligação, ora coloridas, ora em preto-e-branco. Sobre o assunto do vazio e, ao mesmo tempo, da saturação das imagens:

Da era do vazio, passamos à era da saturação, do excessivo, do superlativo em todas as coisas. [...] Não estamos mais na estética modernista da ruptura, mas na estética hipermoderna da saturação, tendo por objetivo a vertigem, a sideração do espectador. Arrastado pela produção das imagens, pela velocidade das sequencias, pelo exagero dos sons, o neocinema aparece como um cinema hipertélico³³ (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 72).

Em *Agora*, o poeta/videopoeta, a todo instante, causa uma tensão, propondo ruptura, seja pelas imagens apresentadas, seja pela letra do videopoema, que salta na tela, ou ainda por conta de sua voz. Há momentos em que são escutados apenas assovios, quebrando o paradigma tempo/espço/memória.

³³ “Télico é um termo da linguística que denota uma ação que visa atingir uma finalidade e que cessa quando essa finalidade é atingida –NT” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 72).

Este vazio da imagem é retratado por Martín-Barbero & Rey (2004, p. 16):

[...] O que vem à tona nesse percurso não são somente as complexidades de linguagens e escrituras da imagem, as imagísticas e os imaginários, mas também seu desgaste, o esvaziamento de sentido sofrido pela imagem submetida à lógica da mercadoria: a insignificância corroendo o próprio campo das imagens da arte, ao mesmo tempo que se produz uma estetização banalizada de toda a vida, a proliferação de imagens [...].

Outro aspecto seria o da “imagem-excesso”, termo utilizado por Lipovetsky & Serroy (2009) para designar a influência das novas tecnologias na produção e reprodução das imagens:

O digital, em particular as imensas possibilidades que abre favorece os gêneros mais consumidores de efeitos especiais e suscita *blockbusters*³⁴ que servem de vitrine a esses efeitos, numa disputa de imagens-choque cada vez mais atordoantes. [...] Desde Spielberg e a geração neohollywoodiana do fim dos anos 1970, um outro parâmetro adquiriu uma importância maior: a velocidade, o ultramovimento, o ritmo infernal (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 76. Grifo do autor).

Os autores acima citados propõem o termo “estética de conjunto” para definir os filmes e seriados feitos em série e exportados dos Estados Unidos para todo o globo. “Muitos novos cineastas vêm do clipe, da publicidade, da televisão, do videogame, formas de expressão nas quais a lentidão é banida” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 76).

Isto presentifica a poética de Antunes, especificamente neste videopoema. Ao afirmar *já passou* e escrever *agora* e *outro*, percebe-se o jogo formado em torno de

³⁴ *Blockbuster* é uma palavra de origem inglesa que indica um **filme** (ou outra expressão artística) produzido de **forma exímia**, sendo **popular para muitas pessoas** e que pode obter **elevado sucesso financeiro**. Um *blockbuster* também pode ser um romance ou outra manifestação cultural que tenha um elevado nível de popularidade. A origem da palavra *blockbuster* ocorreu no início dos anos 40 do século XX, que servia para descrever uma bomba que era lançada a partir de aviões e que era capaz de destruir um quarteirão inteiro. Isto porque em inglês “*block*” significa quarteirão e o verbo “*bust*” significa quebrar. No âmbito da indústria cinematográfica, a palavra começou a ser usada graças a filmes como “Tubarão” de 1975, que conseguiu mais de 100 milhões de dólares na venda de bilhetes de cinema. Fonte: Disponível em: <<http://www.significados.com.br/blockbuster/>>. Acesso em: 25 out. 2015.

lembrar/esquecer ou aparecer/desaparecer, fatos pertinentes à memória. Desta maneira, a memória é, certamente, um ingrediente importante para a perpetuação do tecido social, bem como das estruturas de uma sociedade. A memória constitui nossa identidade e a mídia possui um papel decisivo nesse processo. A memória é o que nos concede suportes para nos conhecermos e demarcarmos nossas diferenças no mundo, tanto de forma individual quanto coletiva.

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução aberta a dialética da lembrança e do esquecimento [...] Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cena, censura ou projeções. (NORA, 1981, p. 09).

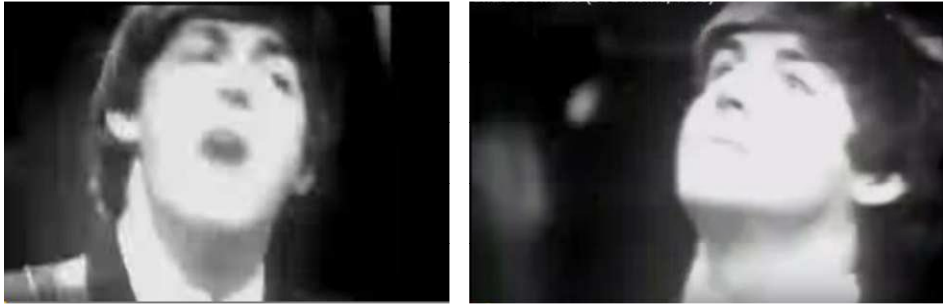
Se, como afirma Halbwachs (2006), a memória é tão extensa quanto os grupos sociais existentes, ela é, a um só tempo, múltipla, particular, acelerada, coletiva, plural, individualizada. A memória está para o concreto, para os objetos, as imagens, o espaço:

Só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Esta é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvem o ser humano. Duas formas de transmissão da história são possíveis: a forma sincrônica e a forma diacrônica. Esta mais própria do historicismo, aquela mais adequada e projeto artístico e, por isso mesmo a tradução poética (PLAZA, 2013, p. 02).

O que seriam estas imagens trazidas por Antunes? Como fazer uma relação histórico-cultural, pois estão deslocadas do seu contexto original? Há momentos em que há uma sequência de imagens sobre um mesmo tema, como se pode perceber abaixo por meio dos exemplos (Figuras 20, 21 e 22) a seguir:

FIGURA 20. Frame de *Agora*- Sequência de carro na estrada (6's).



FIGURA 21. Frames de *Agora*- Sequência Paul McCartney (7's).FIGURA 22- Frames *Agora*: sequência garoto e o elefante (7's).

Fonte das Figuras de 20 a 22: *Nome* (vídeo-2006).

O que as imagens realmente pretendem? Indaga Michel (2015, p. 165): “[...] queremos saber o que significam as imagens e o que fazem, o modo como elas se comunicam como signos e símbolos, que tipo de poder elas têm de afetar as emoções e o comportamento humano”.

O papel da memória nos suportes comunicacionais é antigo. Como narra Chartier (2007, p. 18), “[...] os escritos são todos feitos para durar. Entre a Idade Média e o século XVIII, diferentes objetos deram suportes a escritas destinadas a ser apagadas, assim que fossem transcritas ou se tornassem inúteis [...]”.

Enquanto categoria, as imagens são também um modo especial de presentificar a vida no passado e, no caso de *Agora*, principalmente o presente, ou melhor, o videopoema em análise é, por isso mesmo, um poema sobre o esquecimento, gerado pelo ritmo contemporâneo e suas relações sociais fragmentadas e “sem sentido”. Destaque para as imagens captadas aleatoriamente no vídeo. Na sequência, são apresentados frames (Figuras 23, 24 e 25):

FIGURA 23- Frames de *Agora* (10's).FIGURA 24. Frames de *Agora* (50's).FIGURA 25. Frames *Agora* (1min).

Fonte das Figuras de 23 a 25: *Nome* (vídeo-2006).

Assim, qual o potencial semiótico das imagens? Será que elas podem expressar ideias? Se, de acordo com Nunes (2001), a literatura se apoia na grande memória pessoal/coletiva, articula discursos que trazem em interação o reavivar ou o esquecer, *Agora* surge como uma denúncia de seu contrário, o esquecimento. As imagens e as palavras recortam uma realidade inapreensível, num tempo presente/passado.

Como relacionar as imagens (Figuras 26 e 27)?

FIGURA 25. Frames de *Agora* (16's- 27's, 30's).

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Consegue-se rememorar as imagens. Respectivamente, na Figura 26, temos um frame do filme *Tempos Modernos* (1936)³⁵, uma fotografia de Einstein³⁶ e um frame do desenho animado *Flintstones*³⁷:

FIGURA 26. Frames de personalidades- *Agora*.



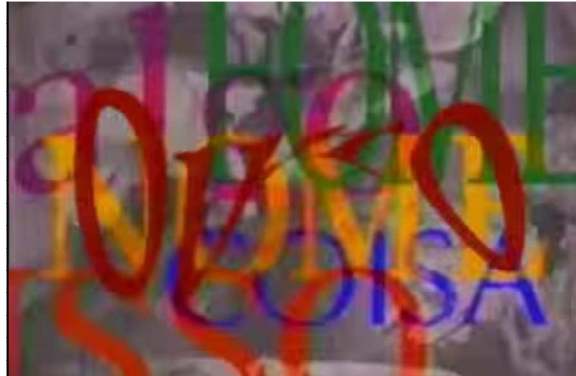
Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Arnaldo também se referencia dentro de *Agora*. Após muita pesquisa acerca das imagens, eis que surge o frame de um dos vídeos de *Nome*, o videopoema homônimo (Figura 27):

³⁵ **TEMPOS MODERNOS**. Direção: Charles Chaplin. Intérpretes: [Charlie Chaplin](#), [Paulette Goddard](#), [Henry Bergman](#), [Al Ernest Garcia](#), [Edward LeSaint](#), Glória deHaven e outros. Estados Unidos: United Artist, 1936. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-1832/> . Acesso em 02 de maio de 2015.

³⁶ **Einstein** nasceu na Alemanha em uma família judaica não-observante. Em novembro de 1915, Einstein fez uma série de conferências e apresentou sua teoria da relatividade geral. No ano seguinte o cientista publicou "Fundamento Geral da Teoria da Relatividade". Em 1919 tornou-se conhecido em todo o mundo, depois que sua teoria foi comprovada em experiência realizada durante um eclipse solar. Einstein ganhou o Prêmio Nobel de Física de 1921 e foi indicado para integrar a Organização de Cooperação Intelectual da Liga das Nações. No mesmo ano, publicou "Sobre a Teoria da Relatividade Especial e Geral". Ao longo da vida, Einstein visitaria diversos países, incluindo o Brasil, em 1925. Entre 1925 e 1928, Einstein foi presidente da Universidade Hebraica de Jerusalém. A intensa atividade intelectual de Einstein resultou na publicação de grande número de trabalhos, entre os quais "Por Que a Guerra?" (1933), em colaboração com Sigmund Freud; "O mundo como eu o vejo" (1949); e "Meus últimos anos" (1950). A principal característica de sua obra foi uma síntese do conhecimento sobre o mundo físico, que acabou por levar a uma compreensão mais abrangente e profunda do universo. Contribuindo para a física no século 20 no âmbito das duas teorias que constituíram seus traços mais peculiares - a dos *quanta* e da relatividade -, Einstein deu à primeira o elemento essencial de sua concepção do fóton, indispensável para que mais tarde se fundissem, na mecânica ondulatória de Louis de Broglie, a mecânica e o eletromagnetismo. E deu à segunda sua significação completa e universal, que se extrapola dos campos da ciência pura e atinge as múltiplas facetas do conhecimento humano. Saliente-se também que algumas das descobertas de Einstein - como a noção de equivalência entre massa e energia e a do *continuum* quadridimensional, suscitaram interpretações filosóficas de variadas tendências. Einstein morreu a 18 de abril de 1955, em Princeton, Nova Jersey, aos 76 anos. Seu corpo foi cremado. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/albert-einstein.htm> . Acesso em: 24 de agosto de 2015.

³⁷ São desenhos sobre uma família que vive na era pré-histórica, mas com o conforto do mundo moderno, onde temos como centro das aventuras o atrapalhado Fred Flintstone e o seu companheiro Barney Rubble. Disponível em: <http://www.hannabarbera.com.br/flintst/flintsto.htm>>. Acesso em: 25 out. 2015.

FIGURA 27. Frame de *Nome*.

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Outra figura inusitada é uma fotografia de Antunes com uma criança. Ao que parece, trata-se de um de seus filhos (Figura 28):

FIGURA 28. Fotografia de Antunes.



Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Nessa senda, o videopoema, ao abordar a questão da memória, mostra que os meios de comunicação são importantes espaços sociais que produzem/revelam/ e por meio dos quais assistem-se os mais variados acontecimentos, desde cenas da vida cotidiana a fatos históricos, políticos e jornalísticos, passando por entretenimento e lazer. São imagens que emocionam, causam repulsa, perplexidade, além dos mais variados sentimentos. Desta maneira, não podemos deixar de considerar os meios de comunicação de massa um importante espaço de memória, principalmente porque chegamos a um estágio tal que a comunicação se move em tempo real. Valendo-se das palavras do poeta, tudo o que se passa é “agora”; porém, “já passou”:

Sobre esta propositura Santaella (2004, p.102) atesta:

Que todas as imagens veiculadas pelas mídias são signos deve ser uma constatação evidente. São realmente, imagens, quer dizer hipóícones que representam seus objetos por semelhança [...] A iconicidade é apenas um aspecto componente de uma ação sígnica mais importante no caso das imagens midiáticas, a saber, a ação do índice. Essas imagens são fotos, filmes, gravações e como tal, são sobretudo, índices. Nelas o que realmente importa é a função de apontar para uma existência singular, particular de que a imagem na foto é apenas uma parte. Milhares e milhares de fotos ou de gravações em situações, poses e exposições as mais variadas diversas, não serão nunca capazes de exaurir essa existência individual para a qual as fotos apontam.

Um fator importante a ser observado sobre a memória é que os meios de comunicação são importantes para o processo da produção de memórias, ativando, transformando e apagando tais memórias.

Nesta ordem, o último vídeo a ser analisado é *Não tem que* (0.54 s). A partir dele pode-se perceber uma relação intrínseca entre a cidade e a comunicação. Os centros urbanos pela capacidade de proporcionar aos homens leituras (diversas) por meio de signos sonoros-visuais-verbais, espalhados por todos os lados e que muitas vezes vão se modificando, revelando uma escrita-palimpséstica que não deixa de estar intimamente ligada à memória e ao esquecimento.

5. POETIZANDO ARNALDO ANTUNES: “A GAGUEIRA QUASE PALAVRA”³⁸

Poesia é fazer a linguagem atingir um estatuto de coisas; aquilo está sendo, não é mais o que estamos dizendo.
(Arnaldo Antunes³⁹)

Este capítulo divide-se em dois momentos, no primeiro deles tentar-se-á apresentar o caminho poético de Arnaldo Antunes, pois entende-se que a poesia brasileira do século XXI tem entre seus expoentes este autor/músico/poeta/subvertedor da língua, da imagem e do som. Como atesta Haroldo de Campos⁴⁰: “Um criador que está dentro de um elenco não muito numeroso de jovens que produzem um trabalho inovador”.

Em um segundo momento serão apresentadas nas linguagens empregadas por Antunes na construção do videopoema *Não tem que* (0.54s), em que a (veloz)cidade é tema central. A fragmentação e, conseqüentemente, as inúmeras imagens recortadas de vários e distintos percursos da cidade constituem um ponto de vista de Antunes sobre o tecido urbano. Optou-se nesta tese por nomear de cidade-signo este espaço palimpséstico (CHARTIER, 2007) em que se inscrevem e apagam, mensagens, informações, imagens, ou seja, toda espécie de signos, corroborando, com isso, a memória-identidade-esquecimento de um lugar/de um povo.

Quanto a força da poesia na contemporaneidade Camargo e Pedrosa (2001, p.5) destacam alguns fatores que influenciam esta penetração da “nova” poesia em distintos setores sociais:

Uma revigoração bastante forte no campo da poesia vem acontecendo no Brasil desde os últimos anos do século XX. Tal fenômeno pode ser detectado a partir de alguns sintomas: o incremento de uma produção poética qualitativamente diferenciada, com a publicação em livro de vários novos e bons poetas, recepção favorável na crítica publicada em periódicos e o lançamento de várias revistas literárias com forte acento na poesia. Ao mesmo tempo, no

³⁸ JOÃO MARCELO BÔSCOLI (Compositor, intérprete). Poemas. In: _____. **João M. Bôscoli & Cia.** São Paulo: Epic/Sony, 1995. Disponível em:

<http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=218>

³⁹ Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=30>. Acesso em: 15 nov. 2015.

⁴⁰ Entrevista para a revista Vogue. Disponível em:

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

ambiente universitário, que muitos consideram impermeável à produção literária contemporânea, vimos observando, tanto entre docentes como entre estudantes, especialmente nos programas de pós-graduação, um crescente interesse por acompanhar e estudar, no calor da hora, esta nova poesia brasileira.

Ainda sobre a poesia contemporânea Eco (1988, p. 67) ressalta:

Das estruturas que se *movem*⁴¹ àquelas *em que nós nos movemos*, as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações. Mas vimos também que nenhuma obra de arte é realmente “fechada”, pois cada uma delas congloba em sua definitude exterior, uma infinidade de “leituras” possíveis.

No título desta sessão, dá-se uma mostra desta tentativa de enveredar pelos meandros da poesia deste autor, pois a sua poesia mostra-se ao mesmo tempo estranha e de fácil entendimento, rudimentar e sofisticada, como este subtítulo desta sessão, trata-se de um trecho da canção de Antunes intitulada *Poema, assim*: seria quase uma gagueira sua poesia, um espasmo, um espaço entre o som e o silêncio, entre a ausência e a repetição, o minimalismo e o barroco.

[...] A abertura, a imprevisibilidade e a multiplicidade são dados na obra como tais e como tais devem ser decodificados. O leitor deve encarar o texto permutativo como uma obra em movimento, que permite realizar uma pluralidade de enfoques e remete o espírito à experiência da contradição e da diversidade conceitual [...] (MACHADO, 1996, p.183).

Antunes ironiza a língua, emudece diante do som e grita quando se supõe silêncio⁴². Ao “criticar” um assunto Antunes vale-se do mesmo para poetizá-lo, traço forte de ironia em sua poesia. No livro *40 escritos* (2000, p.94) no texto: “Poesia Concreta” apresenta resposta a um crítico literário sobre a falta de consistência da poesia concreta, Antunes ressalta que poesia é:

[...] justamente o espaço de linguagem onde a forma significa; onde o 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 [...]

⁴¹ Grifos do autor.

⁴² Este tipo de performance pode ser observada no videopoema *E só* (2006)

Nos percursos trilhados por meio desta pesquisa mostrou-se que a arte de Arnaldo Antunes e mais especificamente a poesia produzida por este autor não é “algo” que se possa classificar (mas quem ousaria classificar?) como um novo e nem mesmo foi isso que objetivou-se neste estudo, o que “salta aos olhos” na poesia deste autor, ao menos o que percebeu-se e que serviu de base para a produção deste estudo, é a originalidade, o tom pueril e o *nonsense* aliados a exploração da linguagem, ou para melhor “classificar”, dos signos que vivem em constante processo de misturas e mudanças em sua poesia/videopoesia. Dessa forma, Antunes seria então, uma espécie de condutor da palavra escrita e para além dela. Em um trabalho de costuras e ao mesmo tempo de rupturas, de rabiscos, da incompletude e do exagero.

Quando perguntado⁴³ sobre o processo criativo o próprio Antunes esclarece:

Trabalho e retrabalho. Trabalho o retrabalhado. Tudo o que acabo de fazer é matéria-prima para um exercício de subtração, tirar, pôr, montar. O que muita gente faz no pensamento, eu tenho que ver materialmente. Coloco o texto em posições diferentes, faço várias versões gráficas. Numa melodia, experimento mil possibilidades, gravo, regravado. Trabalho com o computador, com o papel, escrevo, corrijo, rabisco. Muitas vezes, o primeiro texto acaba não valendo nada, não aproveito uma palavra. É difícil para mim fazer uma coisa instantânea. Associo palavras, sonoridades, rótulos, tenho um repertório de recursos. De onde vem? Não sei, de vários lugares.

E mais uma vez, nesta seção, vale-se da expressão “Signos em Rotação”, usando aqui o título do livro de Paz (2015), pois Antunes realiza seus experimentos (poesias) por meio do grafismo, do manual, do gesto, da performance, mostrando a marca do poeta que alia-se ao tecnológico, em uma poesia que mostra o belo e o grotesco no mesmo quadro (vídeo), do mesmo lado (livro), na mesma fala (múltiplas vozes). E ainda o minimalismo, presentificando certo purismo, uma ausência, sem que se queira chamar de falta, mas também os leitores/espectadores/ouvintes são levados a observar/ler/ouvir o “impuro” apontando para um ar barroco. O popular e o culto, do mesmo lado, como se não houvesse forças de repulsão. O pieguismo e o que emociona. “Aquilo” que transcende a página, a fala, a tela. Diante desses aspectos a poesia de Antunes estaria neste limite do “quase”, sendo una e múltipla,

⁴³ ANTUNES, Arnaldo. **Poesia x poesia**. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=30. Acesso em: 15 nov. 2015.

ilegível e transparente, “inculta e bela”. O próprio Antunes, em outras bases, define este “quase”:

tudo que dá pra sentir
 quase que dá pra pensar
 tudo que dá pra pensar
 quase que dá para ouvir
 tudo que dá para ouvir
 quase que dá para ver
 tudo que dá para ver
 quase que dá pra pegar
 tudo que dá pra pegar
 quase que dá para ter
 tudo que dá para ter
 quase que dá para dar
 e quase tudo dá (ANTUNES⁴⁴, 1998)

Esse “instante-quase” da poesia proposta por Antunes está “alicerçado” na letra desta canção. Em se tratando de movimentos sonoros, na poesia deste autor pode-se quase ouvir, pois o som é mediado, literalmente pelas múltiplas vozes, ou pelos assovios ou mesmo sons inaudíveis, pela gagueira, pelos “pigarros”, gritos, sussurros. Na escrita o que se tem é uma “quase-leitura”, pelas rasuras, pelo rabiscos e apagamentos, fazendo com que haja um movimento palimpséstico, pelos novos vocábulos, pela formação de expressões de palavras e frases, que apontam para outros e outros sentidos. No que tangem as imagem há uma “quase-visão”, que “quase” vê-se as imagens pois as mesmas aparecem em um movimento vertiginoso na tela, “quase-enxerga-se”, pois há uma sobreposição de imagens de forma proposital.

Destaca-se aqui um aspecto que é muito comum encontrar nas poesias/videopoemas é a marca gráfica, seja do próprio Antunes ou de outrem. A todo momento remetendo para essa “ancestralidade” da escrita, mesmo que esteja inserida em um suporte eletrônico.

Sobre a importância da Caligrafia⁴⁵, Antunes revela que:

⁴⁴ ARNALDO ANTUNES (Compositor, intérprete). Quase tudo dá. In: _____. **Um som**. São Paulo: BMG, 1998. 1 CD. CRIS AFLALO (Intérprete). Quase tudo dá. In: _____. **Cris Aflalo**. São Paulo: EMI, 2008. 1 CD.

⁴⁵ Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=73>. Acesso em: 15 nov. 2015.

Arte do desenho manual das letras e palavras. Território híbrido entre os códigos verbal e visual. — O que se vê contagia o que se lê. Das inscrições rupestres pré-históricas às vanguardas artísticas do século XX. Sofisticadamente desenvolvida durante milênios pelas tradições chinesa, japonesa, egípcia, árabe. Com lápis, pena, pincel, caneta, mouse ou raio laser. — O que se vê transforma o que se lê. A caligrafia está para a escrita como a voz está para a fala. A cor, o comprimento e espessura das linhas, a curvatura, a disposição espacial, a velocidade, o ângulo de inclinação dos traços da escrita correspondem a timbre, ritmo, tom, cadência, melodia do discurso falado. Entonação gráfica. Tais recursos constituem uma linguagem que associa características construtivistas (organização gráfica das palavras na página) a uma intuição orgânica, orientada pelos impulsos do corpo que a produz. Assim como a voz apresenta a efetivação física do discurso (o ar nos pulmões, a contração do abdômen, a vibração das cordas vocais, os movimentos da língua), a caligrafia também está intimamente ligada ao corpo, pois carrega em si os sinais de maior força ou delicadeza, rapidez ou lentidão, brutalidade ou leveza do momento de sua feitura. A irregularidade do traço denuncia o tremor da mão. O arco de abertura do braço fica subentendido na curva da linha. O escorrimento da tinta e a forma de sua absorção pelo papel indicam velocidade. A variação da espessura do traço marca a pressão imprimida contra o papel. As gotas de tinta assinalam a indecisão ou precipitação do pincel no ar. Rastos de gestos. A própria existência de um saber como o da grafologia, independentemente de sua finalidade interpretativa sobre a personalidade de quem escreve, aponta para a relevância que podem ter os aspectos formais que, muitas vezes inconscientemente, constituem a "letra" de uma pessoa. O atrito entre o sentido convencional das palavras (tal como estão no dicionário) e as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação. Além disso, suas linhas, curvas, texturas, traços, manchas e borrões, mesmo que ilegíveis, ou apenas semidecifráveis, podem produzir sugestões de sentidos que ocorrem independentemente do que se está escrevendo, apenas pelo fato de utilizarem os sinais próprios da escrita. O A grávido de O. Érres e ésses atacando Es. A multiplicação de agás. Rios de Us e emes e zês. Esqueletos de signos fragmentados. Dança de letras sobrepostas possibilitando diferentes leituras. Paisagens. Horizontes ou abismos.

Antunes ressalta uma “entonação gráfica”, como se as palavras pudessem ou necessitassem ser orquestradas, literalmente moldadas e mudadas, etc. E ainda brinca, como próprio deste autor, mais uma vez o traço irônico/nonsense, como se as letras conseguissem gestar outras letras “O a grávido de o”, formando outras palavras, outras imagens. O gesto do artista está por todos os lados em *Nome* (2006), mesmo em um trabalho eletrônico-informático que necessita de profissionais de várias áreas. Como atesta Paz (2015, p. 118):

O ideograma e a caligrafia colorida são verdadeiras representações sensíveis da imagem do mundo; a letra de imprensa corresponde ao triunfo do princípio de causalidade e a uma concepção linear da história. É uma abstração e reflete o paulatino ocaso do mundo como imagem. O homem não vê o mundo: pensa-o. Hoje a situação transformou-se de novo: voltamos a ouvir o mundo, embora não possamos vê-lo. Graças aos novos meios de reprodução sonora da palavra, a voz e o ouvido recobram seu antigo lugar.

Exemplificando este gesto do artista por meio de grafia-caligrafia-manuscrito em videopoemas/poemas (Figuras 29, 30, 31, 32, 33, 34), desta obra, a exemplo de *Carnaval* (1min38s); *Acordo* (1min08s); *Pessoa* (0.55s); *Cultura* (2min46s); *Mesmo* (0.55s). *E só* (3min17s):

Figura 29- Frame *Carnaval* (0.28's)



Figura 30- Frame *Pessoa* (8's)

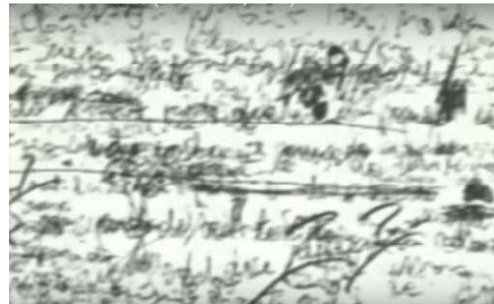


Figura 31- Frame *Acordo* (20's)



Figura 32- Frame *Cultura* (28's)

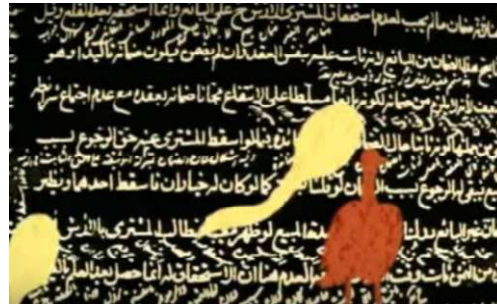


Figura 33- Frame *E só* (2min24's)



Figura 34- Frame *Mesmo* (56's)



Fonte: *Nome* (2006)

Os frames apresentam uma pequena amostra, especificamente alguns videopoemas contidos em *Nome* (2006), nesta obra o que se observa/lê/ouve são quarenta e nove minutos e cinquenta e nove segundos de uma “viagem” pelo mundo de Arnaldo Antunes que inicia-se, com um homem que é uma “coisa”, um “morto”, um “troço” *Nome* (1min47) até chegar ao fim do túnel em *Alta noite* (3min39), passando por diversas situações (poesias/videopoemas) estranhas. Ao usar a palavra “estranha” neste estudo, referenda-se a algo que não está acostumado na poesia, algo para além do “livresco”, o que não é convencional. Muito embora Paz faça referência a essa estranheza da poesia o que muitos insistem em chamar de insignificantes: “[...] O poema acolhe o grito, os gritos, os trapos vocabulares, a palavra gangrenada, o murmúrio, o ruído e o sem-sentido: não a in-significância” (PAZ, 2015, p.120).

No artigo “Estranhezas que são muito normais”⁴⁶, Antônio Carlos Miguel observa as características físicas de Antunes e também de produção deste autor : “De perto ele é bem normal. Tal afirmação é para quem ainda estranha a obra do ex-titã, cantor, compositor, poeta que sempre investiu em saudáveis estranheza e emaranhado de linguagens”.

No campo do estranhamento tem-se muito a revelar da poesia de Antunes. Fruto Estranho⁴⁷ é o título de uma instalação de Nuno Ramos e também de um livro, o qual aborda a inespecificidade das obras da contemporaneidade, ao que a autora intitula de “frutos estranhos” pode-se facilmente aplicar a poesia proposta por de Arnaldo Antunes:

[...] Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem e gêneros- em todos os sentidos do termo. [...] Algumas destas obras se equilibram num suporte efêmero ou precário; outras exibem uma exploração da vulnerabilidade de consequências radicais; em outras ainda o nomadismo intenso e o movimento constante de espaços, lugares, subjetividades, afetos e emoções tornam-se operações que se repetem vezes seguidas. Mas todas elas revelam em seu conjunto- para além das diferenças formais entre elas-, um modo de estar

⁴⁶ MIGUEL, Antonio Carlos. Estranhezas que são muito normais. **O Globo**, edição de 24 abr. 2004. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=2&id=599>. Acesso em: 11 set. 2015

⁴⁷ Disponível em: <http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=1609>. Acesso em: 11 set. 2015.

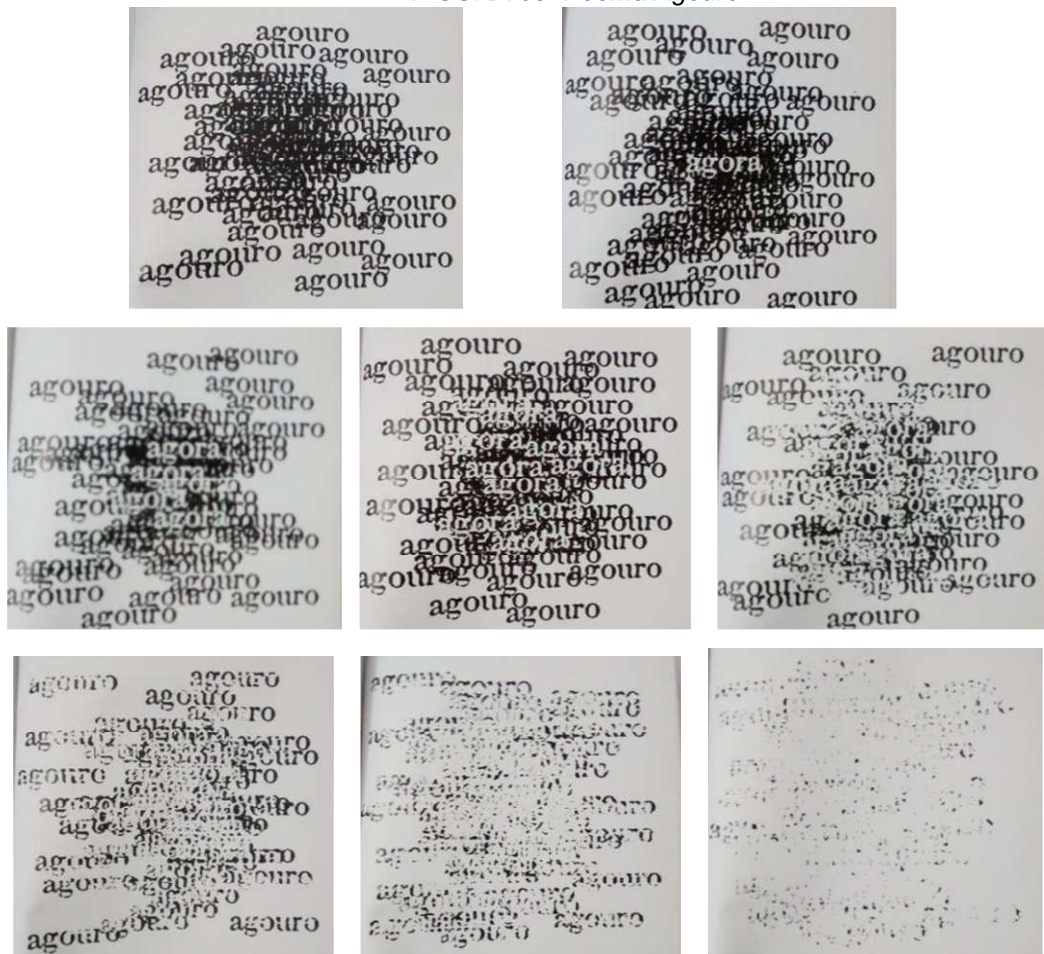
sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos fechados prístinos ou contidos. (GUARRAMUÑO, 2014, p.12).

E é nesta zona fronteiriça que se estaria a poesia de Antunes. Risério (1998, p.117) afirma:

[...] Na zona de fronteira intercódigos e intermeios, o que se produz é uma arte que joga sobretudo- sistemática e conscientemente- com as possibilidades e os limites da forma. Que explora os extremos de uma linguagem estética. E que por isso mesmo sempre é implícita e explicitamente, uma meta-arte. [...] E não nos esqueçamos de que essa meta-arte da zona de fronteira pode se mover, simultaneamente, tanto na zona-de-fronteira estética quanto na zona de fronteira cultural [...].

Para Risério (1998, p.117), a arte contemporânea, exercendo-se numa “zona de fronteira intercódigos e intermeios”, produz manifestações que jogam, sistemática e conscientemente, sobretudo com as possibilidades e limites da forma, ao mesmo tempo em que exploram uma linguagem estética em seus extremos. Em decorrência disso constitui, implícita e explicitamente, uma *meta-arte* que pode mover-se, ao mesmo tempo, tanto na zona de fronteira estética quanto na zona de fronteira cultural.

Antunes, como dito anteriormente, encontra-se sempre nesta zona fronteiriça; numa compreensão de sua poética, as palavras “quase” e “entre” vêm a propósito, sugerindo territórios, embora sem delimitá-los. Outro aspecto deste fazer poético pode explicar esta afirmação: o ininteligível. Para exemplificá-lo vale apresentar *Agouro* (2005) (Fig. 65):

FIGURA 65. Poema *Agouro*

Fonte: Antunes (2005, sem numeração)

O poema é composto sob o signo do ininteligível, do estranhamento, do emaranhamento. Evoca na sua composição, na disposição dos seus componentes sobre a superfície branca, no que exige para a sua leitura, a ideia de rizoma proposta por Deleuze e Guatarri, pois exigirá agenciamentos de sentidos mediante a criação de linhas de fuga que transcendem o campo da linguagem literária.

Pode-se observar por meio das figuras um emaranhado de letras, formado pela sucessiva sobreposição da palavra *agouro*. A partir do segundo quadro, as palavras vão se espalhando, ao mesmo tempo em que surge, no centro do emaranhado, a palavra *agora*. Escrita na cor branca, forma um contraste com o fundo negro de onde aparece. Passando a multiplicar-se (terceiro e quarto quadros) sobre este fundo, a palavra *agora* progressivamente apaga a palavra negra preexistente, num processo de “branqueamento” que culmina no oitavo quadro com

a impressão imagística de uma chuva de poeira entremeada de pequenos pontos negros, últimos sinais remanescentes do emaranhado anterior.

A palavra *agouro*, ou augúrio, significa sinal, vaticínio de acontecimentos futuros. Na Antiguidade, em Roma, sacerdotes especializados, os áugures, faziam estas adivinhações por meio do canto, do voo dos pássaros e do exame de suas vísceras. Eram temidos pelo conhecimento do futuro que detinham e suas predições consideradas infalíveis. O vocábulo, com o tempo, assumiu a conotação de “acontecimento futuro infausto” e o poema de Antunes elege como eixo a relação entre passado e presente em dois níveis: no epistemológico, ao sugerir o apagamento, no tempo, da crença antiga, restando apenas o *agora*; e no filosófico, ao operar, pelo branqueamento da superfície, a predominância do presente – o agora, o realmente existente – sobre o futuro – o agouro, que só existe enquanto projeto. O agora, nos dois planos, apaga o passado, a ele se sobrepondo, e o futuro, que ainda não existe.

Entretanto, outra leitura irrompe dos mesmos signos: o presente, apresentado como superfície em branco, folha ou tela aguardando o selo de quem o viverá, também pode ser apreendido como um assustador nada. Nesta mesma perspectiva, o futuro é *agouro*, é a negra resultante do emaranhado de outros agouros superpostos. Se se pensa aqui na sobreposição do branco sobre o negro como a luz que ilumina a treva, tem-se na verdade o mesmo nada. Os signos, na verdade, rotacionam numa via de mão dupla.

Arantes (2005, p.164) lembra o postulado de Gianni Vattimo⁴⁸: em certas obras há uma espécie de “estranhamento pervertido”, que refere a expressão de um sintoma geral do mundo contemporâneo, a saber, a explosão da estética ou do estético para além de seus limites institucionais, estabelecidos pela tradição. *Agouro* é, sem dúvida, um exemplo disso.

Isto torna a obra de Antunes original, pois o autor reconhece a potencialidade do signo para além da materialidade da página, da tela e do som. Segundo Leminski⁴⁹ “Poesia é ação entre códigos: todo poeta é intersemiótico. É Pound, músico e poeta. Maiakovski: poeta e artista plástico”. Há que se ressaltar que

⁴⁸ VATTTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁴⁹ Os últimos dias de um romântico. Disponível em: <<https://hamletmaquina.wordpress.com/2009/02/06/os-ultimos-dias-de-um-romantico/>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

Antunes não transpõe para o vídeo a mesma poesia que está no livro e/ou áudio. Cria-se outra poesia entendendo por transposição e por tradução intersemiótica o que Plaza (2013, p.30) afirma:

O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade.

Dessa forma, existe um lugar da poesia ou para a poesia? Existem limites, existem territórios demarcados? O longo ensaio de Risério (1998, p.72) que dá título a este tópico e que versa sobre a poesia em um suporte digital nos desmistifica o estatuto da arte que é realizada em um meio eletrônico, muitas vezes descredenciada. Lembrando que há algum tempo, quando as obras de arte passaram a ser reproduzidas em série foram demonizadas, fazendo com isso referência direta a um dos textos, quiçá o mais conhecido, de Benjamin: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994, p. 166):

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro [...]

Assim, havia, entre alguns, muitas críticas no que tange a reprodutibilidades das obras de arte, alegando que desta forma, a obra perderia sua “aura”. Em outras bases, o que também se presencia na contemporaneidade, certas ressalvas à poesia produzida e disseminada pelo meio eletrônico. No entanto, vale ressaltar aqui, as pontuações propostas por Risério (1998, p. 185):

[...] com as novas mídias, o que temos é um florescimento irreprimível de novas formas escriturais. O investimento inventivo no reino da multidirecionalidade das inscrições sígnicas, ou seja, além de contrariar a linearidade discursiva, a poesia pode agora também, e mais do que qualquer outra época implodir a linearidade do próprio signo. Pode passar tranquilamente ao largo da linha reta; fazer com que os seus significantes, em vez de se desenvolver no tempo, se ordenem ou se estilhacem também no espaço.

Machado (2007a, p.10) também faz considerações sobre este tipo de arte, que utiliza o aparato tecnológico, a que este autor nomeia de “máquinas semióticas”:

A arte sempre foi produzida com meios de seu tempo, assim as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio. [...] A apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade, como a indústria de bens de consumo. Em geral, aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte, pelo menos não no sentido secular desse termo, tal como ele se constitui no mundo moderno a partir mais ou menos do século XV. Máquinas semióticas são, na maioria dos casos, concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, mas nunca para a produção em larga escala, mas nunca para a produção de objetos singulares, singelos e “sublimes”.

Para presentificar o trabalho do “pedagogo da estranheza⁵⁰” parte-se para a análise do vídeo *Não tem que* (Nome, 2006) que apresenta a comunicabilidade do espaço urbano.

5.1. Não tem que: tecido linguístico urbano

A análise do vídeo *Não tem que* (0.54s) (Figura 36) está centrada na observação fenomenológica/ semiótica/intersemiótica. Isto se torna essencial para o percurso teórico-metodológico deste capítulo. A memória também é tema importante para o exame de *Não tem que* e, mais especificamente, a memória na mídia (NUNES, 2001), por se tratar de um objeto de estudo que centra-se em um suporte videográfico, repleto de nuances a serem exploradas.

⁵⁰ GARDEL, André. **A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza**. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=120>. Acesso em: 11 set. 2015.

FIGURA 36. Frame de abertura *Não tem que* (6's).

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Em *Não tem que* o olhar de Arnaldo Antunes para a cidade-signo é analógico montado por meio de inúmeras fotografias, ao passo que estas fotografias estão dispostas no suporte videográfico. Dessa forma, os questionamentos a serem feitos são: como a escrita no espaço urbano apresenta-se na contemporaneidade? Há uma relação direta entre as imagens, as frases, o som e o espaço físico da cidade? Qual a relação da fragmentação das frases/palavras com o leitor atual? Como o homem atual observa a cidade? Diante disto, busca-se fazer um entrecruzamento entre a ideia de cidade e vídeo enquanto espaços disseminadores de comunicação.

Não tem que é sexto vídeo da obra *Nome* (2006), Em cinquenta e quatro segundos, são apresentadas ao leitor-espectador duzentas e vinte e duas fotografias⁵¹. Arnaldo Antunes (*voicer*) pronuncia: “*Não tem que precisar de/Nem precisa de/Não tem que precisar de/nem precisa ter que/não tem que precisar ter que/nem precisa ter que precisar de*”. Na tela o que se vê são as mesmas palavras que Antunes está pronunciando, no entanto, são apresentadas em forma de recortes (Figura37).

FIGURA 37. Primeira sequência de frases *Não tem que* (8's).

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

⁵¹ Fotografias de Paulo Kipnis.

Após estes recortes de palavras, aparece um símbolo da cidade. Entendendo o símbolo por meio da definição proposta por Peirce (2010, p.64), “se o fundamento do símbolo é uma lei, então o símbolo está plenamente habilitado para representar aquilo que a lei prescreve que ele represente”. Assim, nesta primeira sequência, o leitor-espectador pode observar apenas uma figura: uma faixa de pedestre (Figura 38):

FIGURA 38- Símbolo da cidade *Não tem que* (9's).



Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Todo o percurso analítico busca observar os aspectos que compõem a relação da cidade-signo com a sua propriedade de emanar mensagens, mostrando os deslocamentos e a infinidade de signos/símbolos/índices que são apresentados no vídeo. Ao buscar a semiose do videopoema *Não tem que* (0.54s), é pertinente a proposta de Peirce (2010) de observar o objeto de análise pela experiência fenomenológica.

Para que seja efetuada esta experiência baseada nos preceitos da fenomenologia, faz-se necessário submeter-se às três fases inerentes a este experimento. No capítulo “*Matisse: uma semiótica da alegria*”, Santaella (2004) afirma que, para observar um objeto por meio da experiência fenomenológica, é necessário, em primeiro lugar, ter disponibilidade contemplativa: “Abrir os olhos do espírito, [...] deixar abertos os poros do olhar formas, luzes, complementaridade e contrastes; demorar-se tanto quanto possível sob o domínio do puro e sensível” (SANTAELLA, 2004, p. 86). Neste momento, é preciso demorar-se tanto quanto possível no domínio do inominável, ater-se ao plano das qualidades.

Assim, de acordo com o primeiro fundamento estabelecido por Peirce (2010), centrado nas qualidades do signo, observam-se as características e outros detalhes que concernem a este ponto de vista, qual seja, o das sensações. Como fenômenos de primeiridade (quali-signos), figuram as cores, as formas das figuras, os movimentos, a duração das imagens na tela, os cortes, os efeitos, os contrastes das

imagens, os ângulos em que são apresentadas. Nesta fase, ainda não deve haver uma nomeação, pois se estaria partindo para a terceiridade.

Na sequência apresentada acima, percebem-se algumas peculiaridades dos objetos (imagens) mostradas ao leitor-espectador. Na primeira delas (Figura 31), veem-se as três palavras/recortes: “Não tem que”. Elas são simultaneamente pronunciadas por Antunes e apresentadas na tela. Nesta sequência, o autor selecionou fotografias que mostram palavras “inteiras”. A primeira delas, “Não”, pelo que se deduz, faz parte de uma sequência de outras palavras de um *outdoor*⁵². Chega-se a formular esta hipótese pela textura: podem-se observar vestígios (índices) de colagens e também alguns rasgos. Se este é o momento de observar todas as peculiaridades, observa-se também que a letra possui serifas. As outras palavras desta sequência, “Tem” e “Que”, certamente fazem parte de um letreiro. Nota-se que estes letreiros estão com as luzes acesas. Após Antunes pronunciar *Não tem que*, há um silêncio e aparece na tela uma faixa de pedestre (Figura 32). Após essa imagem na tela, volta-se a escutar o som de percussão.

No passo seguinte, observa-se a circunstância comunicativa na qual o fenômeno artístico se apresenta; “a experiência de estar aqui e agora diante de algo que se apresenta na sua singularidade, um existente com todos os traços que lhe são peculiares” (SANTAELLA, 2004, p. 86). A última etapa de todo este processo contemplativo está não mais apenas no plano subjetivo. Passa-se a analisar o objeto artístico em seu formato genérico, ou seja, associá-lo em suas particularidades às classes gerais.

⁵² Se fôssemos considerar a tradução literal da expressão inglesa *outdoor*, o seu significado seria “do lado de fora da porta. Publicitariamente, porém, a palavra *Outdoor* tem um significado muito mais específico. Ela começou a ser utilizada como uma abreviatura da expressão *outdoor advertising*, que significa, numa tradução não acadêmica, propaganda ao ar livre. E, de fato, o termo *Outdoor*, em vários países do mundo, designa todo e qualquer tipo de propaganda colocada externamente, ao ar livre. No Brasil, contudo, há uma diferenciação entre *Outdoor* e propaganda ao ar livre em geral. Mesmo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa prevê dois significados para a palavra: “(1) Designação genérica de qualquer propaganda (painel, letreiro luminoso, parede pintada, etc.) exposta ao ar livre e que se caracteriza por forte apelo visual e comunicação instantânea. (2) Restritivamente, grande cartaz com essas qualidades colocado no exterior, à margem das vias públicas ou em pontos de boa visibilidade.” E o dicionário ainda lembra: a pronúncia correta é “autdor”. O fato é que, por costume ou convenção, atualmente, no Brasil, denomina-se o *outdoor* a tabuleta de 9 metros de comprimento por 3 de altura, onde são afixadas 32 folhas de papel que, em seu conjunto, formam a mensagem. Todos os demais tipos de propaganda ao ar livre não devem ser considerados como *outdoor*, conforme será especificado mais adiante. Assim, o *outdoor* é uma das formas de se fazer propaganda ao ar livre. Todo *outdoor* é uma propaganda ao ar livre, mas nem toda propaganda ao ar livre é um *outdoor*. Disponível em: <http://outdoor.org.br/site/?page_id=119>. Acesso em: 27 out. 2015.

Para a análise deste vídeo, optou-se por dividi-lo por blocos e também por sequências. Assim, de acordo com esta divisão o vídeo possui dois blocos e, dentro de cada bloco, há seis sequências que apresentam palavras e mais seis que apresentam símbolos. A título de ilustração, as Tabelas (3-4) buscam elucidar de forma mais didática esses blocos e sequências:

Tabela 3- Bloco 1- *Não tem que* (0.54).

	Sequência de imagem			Sequência de símbolos	
	Frases	Tempo		Quantidade de símbolos	Tempo
1 ^a	Não tem que	8's	1 ^a	Um	9's
2 ^a	Não precisa de	9-11's	2 ^a	Quatro	11's
3 ^a	Não tem que precisar de	11-12's	3 ^a	Cinco	13's
4 ^a	Nem precisa ter que	14-15's	4 ^a	Dez	15'16
5 ^a	Não tem que precisar ter que	17-18's	5 ^a	Seis	19-20's
6 ^a	Nem precisa ter que precisar de	20-22's	6 ^a	Vinte e seis	22-29's

Fonte: Tabela elaborada pela pesquisadora com base em informações do videopoema *Não tem que* (Nome-2006).

Na última sequência formada pela frase “Não precisa ter que precisar de”, vê-se uma sequência de 26 símbolos e não se ouve mais a voz do poeta. Chama-se esta outra parte do videopoema de segundo bloco. É quando a voz de Antunes fica mais aguda (indicando certa agressividade) e a percussão também fica mais evidente. A Tabela 4 indica os blocos e a sequências desta segunda parte do vídeo.

Tabela 4- Bloco 2- *Não tem que* (0.54).

	Sequência de imagem			Sequências de símbolos	
	Frases	Tempo		Quantidade de símbolos	Tempo
1 ^a	Não tem que	29's	1 ^a	Não há	
2 ^a	Não precisa de	30-31's	2 ^a	Três	31-32's
3 ^a	Não tem que precisar de	32-33's	3 ^a	Três	33-34's
4 ^a	Nem precisa ter que	35-36's	4 ^a	Três	36-37's
5 ^a	Não tem que precisar ter que	37-38's	5 ^a	Três	38-39's
6 ^a	Nem precisa ter que precisar de	40-41's	6 ^a	Setenta e sete	42'-1min01's

Fonte: Tabela elaborada pela pesquisadora com base em informações do videopoema *Não tem que* (Nome-2006).

O segundo fundamento do signo está no seu caráter de existente, o *sin-signo*, ou seja, se algo existe, isto basta para que funcione como signo. Quando o fundamento está no existente, recebe o nome de sin-signo, abrangendo qualquer coisa ou evento que seja um signo. “Sob o ponto de vista singular-indicativo, o produto, peça ou imagem é analisado como um algo que existe em um espaço e tempo determinados” (SANTAELLA, 2004, p. 71).

São apresentados no vídeo 54 segundos de fragmentos rápidos da cidade e de seus objetos. O objeto da imagem se apresenta a um só tempo pesado e sem duração, dada a rapidez com que passa aos olhos do leitor-espectador. No videopoema, a intersemiose imagem/som tenta mostrar como o cotidiano é alucinante/veloz, sugerindo certa ironia na medida em que aquilo que se conhece e se vivencia no dia-a-dia é quase ininteligível pela velocidade mediante a qual se mostra.

Porém, isto não é a realidade, mas apenas um ponto de vista acerca dela. A grande afirmação de Antunes, como também a sua negação, é explicitada por meio das frases “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”. Mas, para criticar e/ou negar a velocidade, o autor precisa presentificá-la, o que pode ser interpretado como uma crítica aos ritmos da vida contemporânea e, ao mesmo tempo, sua assunção. Apresentam-se imagens que fazem parte do cotidiano de qualquer cidade. Pode-se observar essa divers(c)idade por meio do primeiro bloco (Tabela 3), contendo as primeiras sequências das imagens (frases) (Figura 39 a 44):

FIGURA 39. Primeira sequência de frases *Não tem que* (8's).



FIGURA 40. Segunda sequência de frases *Não tem que* (10's-11's).



FIGURA 41. Terceira sequência de *Não tem que* (11-13's).



FIGURA 42. Quarta sequência *Não tem que* (14-15's)



FIGURA 43. Quinta sequência *Não tem que*

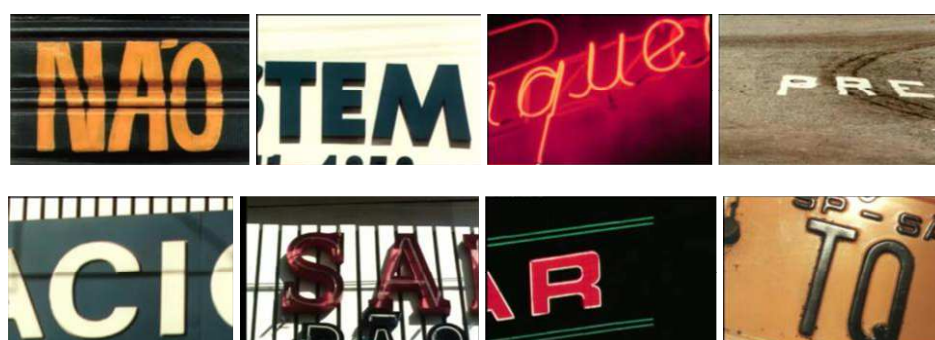


FIGURA 44. Sexta sequência *Não tem que*.



Fonte das Figuras de 39 a 44: *Nome* (vídeo-2006).

O que se tem é uma quebra da percepção visual baseada no ritmo da escrita a partir do redirecionamento brusco para outra imagem e por frases incompletas.

Nas melhores experiências da poesia em vídeo, o som assume aspecto determinante.

A esfera acústica, como afirma McLuhan (2007), em sua relação com a palavra e a imagem, cria diversos níveis da experiência semiótica. Uma mente afeita ao predomínio dos chamados meios quentes, da escrita em particular e de sua tendência a perceber as imagens, sons, palavras isoladamente, terá dificuldades em apreender seus efeitos intersemióticos.

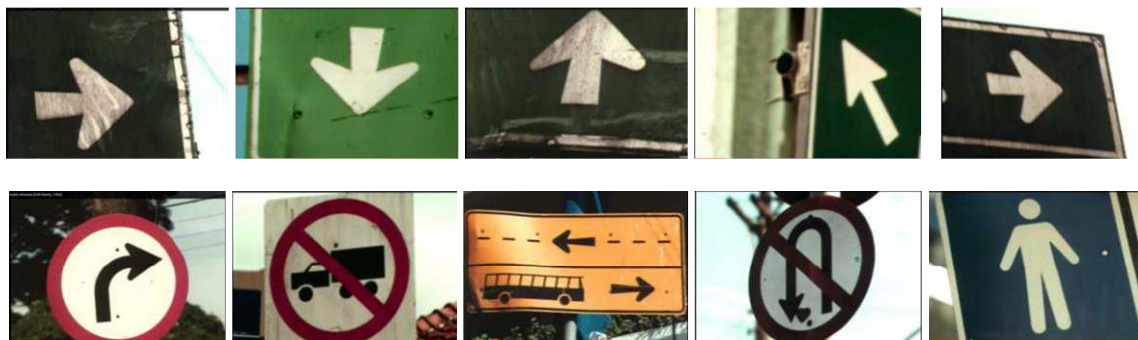
O som, a música e a voz funcionam como complemento do que aparentemente falta nas palavras e na conexão lógica das imagens. Por outro lado, ele forma um nível particular, dotado de inteireza. A semiose sonora entre voz e música não necessariamente coincide com a escrita, geralmente manuscrita, e a imagem, o que permite situar uma quarta dimensão da linguagem posta em cena por este videopoema: voz, música, escrita e imagem.

Despontam imagens de cenas cotidianas extraídas do centro de uma grande cidade, mostrando o ritmo confuso e caótico da vida urbana. Confusão/caoticidade decorrentes do processo intersemiótico próprio dos usos discursivos na cidade, que causam estranheza e mal-estar ao sujeito situado na dominante estritamente verbal, possuidora de outro ritmo e de outra relação de lógica interpretativa.

No contexto comunicativo de *Não tem que*, há ainda o congelamento (mesmo que por alguns segundos) das imagens (símbolos), formando as rupturas bruscas do discurso. Observam-se as fragmentações tanto do espaço urbano, mostrada em fotografias/vídeo, quanto da linguagem, tornando o videopoema uno e plural a um só tempo. As “paradas” tanto na voz quando nas imagens (que formam frases) são percebidas por meio dos símbolos (Figuras 45; 46; 47 e 48):

FIGURA 45. Primeiro símbolo *Não tem que* (8's).



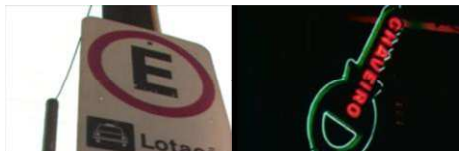
FIGURA 46. Segunda sequência de símbolos *Não tem que* (8's).FIGURA 47. Primeira sequência de símbolos *Não tem que* (8's).FIGURA 48. Primeira sequência de símbolos *Não tem que* (8's).

Fonte: *Nome* (vídeo-2006).

Dessa forma, objetiva-se observar os sistemas que o autor utiliza para desenvolver a escrita na tela. O texto em *Não tem que* é oralizado e também aparece na forma escrita. Ao declamar as frases, elas surgem na tela, mas há quebras na sequência “lógica” do texto, havendo rupturas. Logo, investigar-se-á o que seriam estes lapsos. Um apagamento do tempo? Um hiato? Pausas?

Ainda no que diz respeito à linguagem e ressaltando apenas as texturas, cores e formas, pode-se verificar que são aparentadas em *Não tem que* algumas palavras/frases encontradas (recortadas) no meio urbano (pela ordem que aparecem no vídeo): *pare; pare; pare; entrada pela porta da dianteira; entrada; desvio; urgente 25 vagas; crediário; liquidação total; chaveiro, mecânica oficina borracheiro, drive in textos de trabalhos; avulso; vende; interdita; área para pedestres; hotellmotel; drive in; hotel; obstáculos; em obras; rua sem saída; pedestre aguarde sinal verde; não entre; proibido a entrada; entrada; entrada pela porta da dianteira; mecânica oficina borracheiro; hotel; obstáculo; vende; aluga; interditado; drive in; lotação; chaveiro.* Isto pode ser observado por meio das imagens (Figuras 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57):

FIGURA 49. Palavras *Não tem que* (22's-23's).FIGURA 50. Palavras *Não tem que* (25-26's).FIGURA 51. Palavras *Não tem que* (43-44's).FIGURA 52. Palavras *Não tem que* (45-48's).FIGURA 53. Palavras *Não tem que* (48-50's).FIGURA 54. Palavras *Não tem que* (50-52's).FIGURA 55. Palavras *Não tem que* (52-54).

FIGURA 56. Palavras *Não tem que* (54-56's).FIGURA 57. Palavras *Não tem que* (56-57's).

Fonte das Figuras de 49 a 57: *Nome* (vídeo-2006).

Em *Não tem que*, mostra-se ao leitor-espectador que a cidade é portadora de uma multiplicidade de informações, sendo ela o próprio espaço disseminador de comunicação. A cidade é a própria escrita e também consegue inscrever. Ela o faz por meio dos códigos, dos signos. Pode ser única e simultaneamente um lugar polissêmico.

Passa-se ao terceiro estágio, o modo genérico. Nesta etapa, o signo é convencional e recebe o nome de *legi-signo*, ou seja, parte-se para suas classificações. Aqui, as convenções dominam. Vale ressaltar que os videopoemas são objetos híbridos, agregando som, imagem e palavras. Só há como classificá-los como videopoemas porque existe o sistema linguístico, comunicativo e artístico.

Não tem que apresenta, além de imagem, frases. As palavras, que são símbolos por excelência, não aparecem neste videopoema na mesma ordem, capta-se uma letra em distintas partes da cidade. Neste caso, a leitura efetuada pelo leitor é necessariamente fragmentária e evocativa, decorrendo das palavras que este último consiga captar aleatoriamente e dos sentidos que for capaz de construir com elas, ou, dito de outro modo, quem escreve é a própria dinâmica da pluralidade de escritas encontradas na cidade. Não há, até então, definição que melhor simbolize o leitor de videopoesia e, mais especificamente, o leitor de *Não tem que*. Assim, Santaella (2003a, p. 48. Grifo do autor) observa:

O leitor da videopoesia é aquele que nasceu com o advento do jornal e das multidões nos centros urbanos habitados de signos, leitor apressado de linguagens efêmeras, híbridas, misturadas, testemunha do cotidiano, fadado a durar o tempo exato daquilo que

notícia, o leitor fugaz, *novidadeiro*, de memória curta, mas ágil: “Um leitor que precisa esquecer, pelo excesso de estímulos, e na falta do tempo de retê-los. Um leitor de fragmentos, leitor de tiras de jornal e fatias de realidade.

A poesia, talvez como nunca antes, dialoga intensamente com o cinema, a música, as artes plásticas, o teatro e até mesmo todas essas linguagem juntas, constituindo-se numa genuína intersemiose, processo através do qual se ligam outras linguagens, outros códigos e outros recursos. Plaza (2013) afirma que o caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com vários códigos da informação. E é isto que se pode perceber em *Não tem que*: várias mídias oferecem estímulos de natureza visual, auditiva, tátil, olfativa, provocando inúmeras sensações que advêm dessas interconexões.

No vídeo, as linguagens verbal, visual e sonora trabalham em um processo de inter-relação. Sendo assim, a articulação da imagem com a palavra falada e escrita intencionaliza e orienta as escolhas do leitor, além de criar um forte teor cinestésico e apelativo para o videopoema. Não se podem negligenciar igualmente aquelas outras peças que também têm o poder comunicativo e são capazes de revelar muito sobre a cidade e seus moradores, como a sinalização, as imagens das ruas paralelas e transversais, das praças, dos cruzamentos, dos jardins e dos monumentos. Estes são alguns dos elementos que ajudam a caracterizar o espaço urbano, um lugar passível de ser apresentado como produto de um universo cultural que, embora se movimente de forma caótica e se modifique velozmente, não é destituído de sentido. Isto pode ser observado por meio das imagens (Figuras 58; 59; 60):

FIGURA 58. Fragmentos da cidade *Não tem que* (28's).

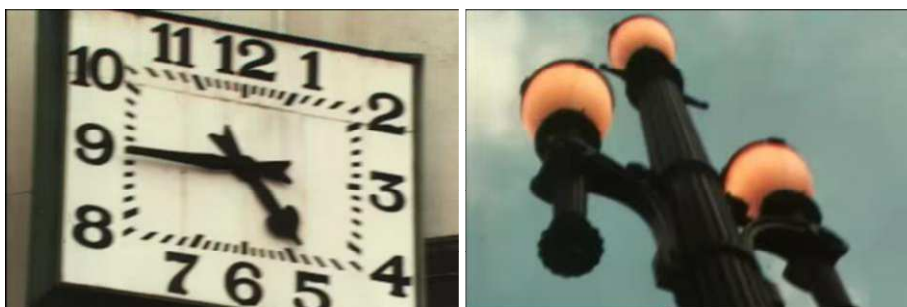


FIGURA 59. Fragmentos da cidade *Não tem que* (36's 37's).FIGURA 60. Fragmentos da cidade *Não tem que* (42's-45's-46's).

Fonte das Figuras de 58 a 60: *Nome* (vídeo-2006).

Lopes (2008, p.83) afirma que os espaços são locais de diversidade. A paisagem imprime-se como espaço de conhecimento e de contemplação estética. Em seguida, os espaços aparecem como local de consumo, de domínio e intervencionismo humano. “[...] A paisagem é um meio não só para expressar valor, mas para expressar sentido, comunicação entre pessoas”.

A palavra (falada e escrita) deste videopoema é um determinante para a compreensão de seu sentido. Ao fazer os enunciados, o videopoeta vai relevando na tela a dinâmica da vida urbana. Antunes, de forma imperativa, afirma e/ou questiona/brada se há a necessidade do que é encontrado no espaço urbano:

Operamos incessantemente num terreno onde trafegam e se misturam diferentes sistemas de signos. Esses diálogos entre linguagens são feitos através das interfaces. Assim, as interfaces não devem ser vistas como a película limítrofe entre pretendidas especificidades de cada mundo (os objetos/fenômenos e seus significados) (DUARTE; MARCHI, 2006, p. 134).

Em *Não tem que*, o videopoeta apresenta os objetos pertencentes à cidade e, em contradição “grita” não ser necessário aquilo que se vê. Mostrando a cidade e seus constructos, ele “brinca” com a retina do leitor-espectador ao apresentar várias cenas de forma muito veloz, recurso constante nos videopoemas de Arnaldo

Antunes, a exemplo de *Agora* (1min23s)⁵³, analisado no quarto capítulo desta tese, e *Se não se* (1min31s)⁵⁴. O espaço urbano também ganha nuances em *Nome*, a exemplo dos videopoemas *Imagem* (31's)⁵⁵ e *Alta Noite* (3min39)⁵⁶

Uma cidade feita de excessos e de ausências. *Não tem que* evidencia cenas de “uma cidade” e não “da cidade”. Esta cidade “sem identificação” fica latente ao apresentar-se por meio de ícones, índices e símbolos que podem ser encontrados em qualquer parte do mundo. “A cidade contemporânea é a cidade obscena. Não mais ordenada pelos projetos geometrizarantes dos modernistas, mas pelos produtores de imagens, feito um palimpsesto” (BARROS, 2006, p. 99).

Não há rostos e/ou personagens; não há animais nos recortes apresentados em *Não tem que*. A cidade faz-se através de uma espécie de palimpsesto, com marcas nas paredes: pichações, cartazes. Sendo assim, a cidade não permanece igual ao que era: há muitas transformações no meio ambiente.

Ao mostrar essa cidade “superficialmente” e por meio de imagens rápidas, o poeta propõe um olhar não contemplativo. O panorama da cidade deste vídeo não é o mesmo de *O homem das multidões*⁵⁷, pois o personagem analisa, contempla, fita, encanta-se com o que vê na cidade, mistura-se, reconhece-se e tenta decifrá-la.

O simples respirar era-me um prazer, e eu derivava inclusive inegável bem-estar de muitas das mais legítimas fontes de aflição. Sentia um calmo, mas inquisitivo interesse por tudo. Com um charuto entre os lábios e um jornal ao colo, divertira-me durante a maior parte da tarde, ora espiando os anúncios, ora observando a promíscua companhia reunida no salão, ora espreitando a rua através das vidraças esfumaçadas (POE, 1981, p. x).

No entanto, o homem deste século pode ser classificado como um “flanêur pós-moderno”, tomando de empréstimo uma expressão proposta por Schøllhammer⁵⁸, segundo este autor, o “flanêur- pós-moderno” possui um olhar efêmero, do instantâneo, do agora, da paisagem que aparece e desaparece, da falta

⁵³ *Agora* (1 min 23). (*Nome*, 2006)

⁵⁴ *Se não se* (1min31s) (*Nome*, 2006)

⁵⁵ *Imagem* (31's) (*Nome*, 2006)

⁵⁶ *Alta Noite* (3min39) (*Nome*, 2006)

⁵⁷ POE, Edgar Allan. O Homem das multidões. In. _____. **Ficção Completa, Poesia & Ensaios**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

⁵⁸ Schøllhammer (2003, p. 91) utiliza esta expressão para classificar um dos personagens de João Gilberto Noll, na obra **Rastros de verão** (1989), que percorre vários locais da cidade, mas a percepção do personagem é superficial, “um sujeito desautorizado dentro de um espaço qualquer”.

de memória, pois a cidade se faz e refaz diariamente. O que ocorre é um esgotamento pelo alto valor informacional, pela naturalização da violência, pela banalização do outro e pela “hiper-valorização” do individualismo.

Como explica Schøllhamer (2003, p.92), o que está ocorrendo neste século é um esvaziamento do olhar, da contemplação e isto afeta diretamente a percepção e a memória. No século XIX, o *flanêur*, ao passear pelas ruas, possuía o desejo “[...] de tudo ver e de nada esquecer” (WHITE, 2001, p. 26). Em meio ao grande espetáculo das cidades, “[...] o *flanêur* [é] esse passeador que anda a esmo e se perde na multidão, sem destino, seguindo para onde o capricho ou a curiosidade direcionam seus passos [...]” (WHITE, 2001, p. 26. Grifo do autor).

Não obstante, constata-se, atualmente, com “a onipresença do mundo da imagem”, que não é mais possível este olhar contemplativo. Alguns questionamentos podem ser feitos sobre o desaparecimento do *flanêur*. Seria por falta de tempo ou por não desejar olhar para a cidade? Ainda sobre a contemplação, Baudelaire (2002, p. 95), em *Quadros parisienses- I Paisagem*, poetiza:

Quero, para compor os meus castos monólogos,
Deitar-me junto ao céu, à moda dos astrólogos
E bem perto do sino ouvir-lhe cismarento
As solenes canções, levadas pelo vento.
As mãos postas no queixo, eu do alto da mansarda,
Hei de ver a oficina a cantar na hora parda;
Torres e chaminés ou mastros da cidade,
Grandes céus a fazer sonhar a eternidade

Esta talvez não seja a intenção do olhar do homem de *Não tem que*, porquanto o tempo, veloz, presentificado por meio deste vídeo, seja o mesmo que o homem do século XXI possui para apreciar a paisagem contemporânea. A paisagem contemporânea é mais afeita ao concreto do que ao bucólico e “pedaços” dividem espaços com postes, relógios (Figura 61):

FIGURA 61: A natureza em *Não tem que*.



Fonte: Nome (vídeo-2006).

O que pode ser elencado como fragmentos da natureza dentro dos fragmentos da cidade é o céu, servindo de pano de fundo para uma antena (Figura 61), umas poucas árvores, ao lado de um hotel/motel, e uma gaiola que, por si só, representa a violação da liberdade de um pássaro de seu habitat natural. É nesse ambiente que o *flanêur* do século XXI se locomove, andando apressado pelas ruas sem se dar conta do que vê ao seu redor, ou mesmo fazendo a leitura dos símbolos (placas, outdoors, etc.) apenas por necessidade, sem contemplação, pela falta de tempo.

Em contraste com este andarilho de outras épocas está o homem deste século. Seria mais oportuno nomeá-lo de “o nômade”. Como explica Guatarri (2008, p. 169):

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios etológicos originários - corpo, clã, aldeia, culto, corporação ... - não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais.

Em *Não tem que*, as imagens e as palavras não têm por intuito revelar a cidade de forma mais aprofundada, promovendo uma saturação descritiva. Não há uma identidade da cidade. O próprio título do videopoema, *Não tem que*, atesta a negação do que se olha na cidade, uma falta de pertencimento ao que é mostrado.

Sobre a cidade enquanto portadora de mensagens comunicativas, Guatarri (2008, p. 169) observa:

[...] Tudo circula: as músicas, os slogans, os publicitários, os turistas, os chips de informática, as filiais industriais e, ao mesmo tempo, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar, tanto as diferenças se esbatem entre as coisas entre os homens e os estados das coisas. No seio dos espaços padronizados tudo se tornou intercambiável, equivalente.

No videopoema em análise, o espaço urbano inscreve-se também por sua radicalidade e marginalidade, palavras e/ou placas que substituíram outras, que substituíram imagens que substituíram pinturas, num processo de escrita palimpséstica.

Enquanto poeta, cantor, compositor ou artista multimídia, Antunes sempre procurou subverter a língua, passando das fronteiras, questionando o

tradicionalismo, ou o usando para ironizá-lo. O diverso e o uno, o *nosense*, a não linearidade, que em muitos momentos desta tese recebe o nome de rizoma, ou mesmo a criouliização, estão presentes na obra deste autor que flutua entre o estranho e o brincante.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O CARA ESTUDA TANTO E AINDA TEM TANTO O QUE APRENDER⁵⁹

Um projeto semiótico não tem pretensões a conclusões gerais ou a fechamentos contundentes. Normalmente, busca o alargamento de possibilidades, fator estritamente ligado à proliferação dos sentidos.

(IASBECK, 2009, p.196)

Através de *Nome* pode-se compreender a potência da poesia contemporânea. Esse rompimento com o tradicional. Observando a diversidade, as rupturas, seus pontos legíveis e “ilegíveis”, as ranhuras, as rasuras, a intensa mistura do som, da voz, do movimento, da imagem, da música, do silêncio e isto responde uma das perguntas feitas na introdução desta tese: O que há no e para além do *Nome* (2006)?

Sabe-se, por meio das observações feitas neste estudo, que a poesia de Antunes que é inclassificável, estaria entre em uma zona entre o rizoma e a crioulização, ou seja, entre caminhos, trilhos e nós, sem início, nem fim e sob o domínio de uma poesia do agora, da contemporaneidade, de terreno fronteiro.

A produção poética de Arnaldo Antunes percorre caminhos distintos e ao mesmo tempo imbricados a exemplo: da Estranheza, Ironia, *Nonsense*, Mistura de outras artes, Tradução Intersemiótica e uma poesia que conflui para todos os meios (livros, áudios, tela).

As particularidades da obra de Antunes apresentadas ao longo desta tese, demonstram a força da originalidade poética deste autor, e sobre esse traço é importante tecer algumas considerações. Sendo assim, o que se vê na poesia de Arnaldo Antunes é um alto grau de “sofisticação” e ao mesmo tempo uma forte

⁵⁹ ARNALDO ANTUNES (Compositor, intérprete). O cara estuda tanto e ainda tem tanto o que aprender. In: _____. **Um som**. São Paulo: BMG, 1998. 1 CD.

tendência a recorrer aos meios das massas, com uma voz, uma letra e/ou uma imagem que personificam essas massas.

Quanto ao trabalho de Tradução Intersemiótica (TI), o que Arnaldo faz ao “transpor” um poema da página para a tela, é transformá-lo em um “outro,” sendo o mesmo, ou seja, não é apenas “acomodar” uma imagem/palavra/som do mesmo modo que aparece nos livros. O que se vê, especificamente em *Nome*, são três poemas distintos que possuem um mesmo tema central, mas que apontam para múltiplas interpretações.

Observa-se ainda em *Nome*, e mais detidamente nos videopoemas, neste trabalho analisados: *Pessoa*, *Agora* e *Não tem que*, que a voz é evocada, sem esquecer da escrita em nenhum momento, como alguns críticos sem embasamento do trabalho de Antunes podem alegar. A força dessa poesia provém dos signos, das misturas, dos enlaces e desenlaces, da “brincadeira-séria” com a língua, da intensidade e principalmente da estranheza, mas segundo Compagnon (2001, p.262): “A perplexidade é a única moral da literatura”.

Ao chegar no “desfecho” de um trabalho acadêmico, inúmeros questionamentos surgem neste momento. Quais outros aspectos deste *corpus* poderiam ter sido abordados? Outras teorias poderiam ser aplicadas? Mas até a isso a ciência consegue responder: “Nunca haverá uma análise que capte uma verdade única do texto. [...] Diferentes orientações teóricas levarão a diferentes escolhas sobre como selecionar para transcrição” (ROSE, 2011, p.344).

Olhar o objeto atentamente deixa muitas vezes que outros aspectos externos e/ou mesmos internos deixem de ser observados. *A priori* o que se tentou demonstrar, mesmo com todas as “falhas” é a potência dessa poesia perturbadora, estranha e inclassificável. Diante deste quadro, as leituras realizadas, os autores escolhidos, as teorias que pareciam/parecem apropriadas conduziram/conduzem para a produção de todo o corpo desta tese o que inclui esta conclusão (inconclusa). Alguns entraves foram percebidos durante as análises, exemplo disto é a bibliografia escassa sobre o tema, no entanto, este é um dos desafios de estudar um tema contemporâneo.

Esta “máquina semiótica” que é *Nome* proporciona a possibilidade de um adentramento no mundo antuniano, de encantamento, de estranheza, de temas que podem soar engraçados para alguns. Foi de intenso aprendizado. Como exposto na introdução desta tese, teve-se a ousadia de analisar a obra deste autor que em

muitos momentos é incomum. E, certamente, por este motivo foi escolhido para ser o *corpus* deste estudo. Isto responde a segunda pergunta deste trabalho. Como se dão as relações entre literatura, imagem, palavra e música nos videopoemas de Arnaldo Antunes, mais especificamente na obra *Nome*?

O tempo talvez seja um dos maiores inimigos de um pesquisador, pois toda pesquisa tem um período para ser “findada” e o pesquisador nunca acha que o objeto está totalmente analisado, abordado, observado. Mas, sim, houve um período em que “deu-se por encerrada⁶⁰” esta produção. Dentro deste contexto, algo que é muito importante na construção do texto é o próprio ato da escrita que Blanchot (2011, p. 25) descreve como sendo um “ato de solidão”:

[...] Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece a ninguém não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita. Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, permanecer em contato com o meio absoluto [...]

Desse modo, como o título desta sessão sinaliza: estuda-se muito para se abordar um objeto de estudo, no entanto, o que desconhecemos parecer mais ainda mais profundo do que o que aprendemos. Eco (2014, p. 2005) com um texto bem “humorado” para um assunto tão denso, produz a obra “Como se faz uma tese” e afirma:

[...] Fazer uma tese significa divertir-se, e a tese é como um porco – nada se desperdiça [...] O importante é fazer as coisas com gosto. E se você escolheu um tema que lhe interessa, se decidiu dedicar realmente à tese [...] verá agora que a tese pode ser vivida com um jogo, como uma aposta, como uma caça ao tesouro.

Dessa forma, o produto “final” de um trabalho científico procura responder questões pretendidas no início, certamente desde o projeto de tese. Durante todo o período de pesquisa, leituras, reflexões e análises as respostas são procuradas em cada livro, cada teoria, cada site, no próprio objeto em análise, tentando de alguma forma não se esvair do que se está pesquisando.

⁶⁰ Expressão dita pela orientadora deste projeto: Prof^a Dr^a Rosângela Maria de Queiroz, quando da angústia de encerrar uma pesquisa. Segundo a docente um pesquisador nunca termina de observar um *corpus*, ele necessita dar por encerrada a pesquisa por força dos prazos.

Durante todo este trabalho as obras de Antunes serviram de inspiração para títulos e subtítulos. Desse modo, com as palavras deste autor que “encerra-se” aqui este trabalho: “o que (se) foi é (s) ido” (ANTUNES, 1992, p.93).

REFERÊNCIAS

OBRAS DE ARNALDO ANTUNES

LIVROS

ANTUNES, Arnaldo. **Ou e**. São Paulo: Edição do artista, 1983.

_____. **Tudos**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **As coisas**. São Paulo. Iluminuras, 1992.

_____. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **Palavra desordem**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Doble duplo**. Barcelona: Zona de Obras/Tan, 2000.

ANTUNES, Antunes; BISCAIA, Maria Angela; VIANNA; Josely. **Outro**. Curitiba: Mirabilia, 2001.

_____. **Palavra desordem**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ANTUNES, Arnaldo; XAVIER, Marcia. **ET Eu Tu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Como é que chama o nome disso**. São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. **Antologia**. Vila Nova de Famalicão, Portugal: Quasi, 2006.

_____. **Frases do Tomé aos três anos**. Porto Alegre: Alegoria, 2006.

_____. **Melhores Poemas**. São Paulo: Global Editora, 2010.

_____. **n.d.a**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. **Psia**. 5.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

ANTUNES, Arnaldo; Moreau, Zaba. **Animais**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Cultura**. São Paulo: Iluminuras. 2012.

_____. **Las Cosas**. Uruguay: Yaugurú, 2013.

_____. **Saiba: todo mundo foi neném / A nossa casa é onde a gente está**. São Paulo: DBA Editora, 2013.

_____. **Instanto**. Tradução Ivana Vollaro e Reynaldo Jimenez
Barcelona: Kriller71 Ediciones, 2013.

_____. **Outros 40**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

ANTUNES, Antunes. **Agora aqui ninguém precisa de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DISCOGRAFIA

- ANTUNES, Arnaldo. **Já é**. São Paulo: BMG, 2015. 1CD.
- _____. **Disco**. São Paulo: BMG, 2013. 1CD.
- _____. **A_AA**. São Paulo: BMG, 2012. 1CD.
- _____. **A curva na cintura**. São Paulo: BMG, 2011. 1CD.
- _____. **Ao vivo lá em casa**. São Paulo: BMG, 2011. 1CD.
- _____. **Pequeno Cidadão**. São Paulo: BMG, 2015. 1CD.
- _____. **Iê iê iê**. São Paulo: BMG, 2009 1CD.
- _____. **Ao vivo no estúdio**. São Paulo: BMG, 2007. 1CD.
- _____. **Qualquer**. Rio : Biscoito Fino, 2006. 1CD.
- _____. **Saiba**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2004. 1CD.
- _____. **Paradeiro**. São Paulo: Rosa Celeste, 2001. 1CD.
- _____. **O corpo**. São Paulo: Rosa Celeste, 2000. 1CD.
- _____. **Um som**. São Paulo: Rosa Celeste, 1998. 1CD.
- _____. **O silêncio**. São Paulo: Rosa Celeste. 1996. 1CD.
- _____. **Ninguém**. São Paulo: Rosa Celeste. 1995. 1CD.
- _____. **Nome**. São Paulo: Rosa Celeste. 1993. 1CD.

VIDEOGRAFIA

- ANTUNES, Arnaldo. **A_AA**. São Paulo: Rosa Celeste, 2012. 1 DVD.
- _____. **A Curva da Cintura**. São Paulo: Rosa Celeste, 2011. 1 DVD.
- _____. **Pequeno cidadão**. São Paulo: Rosa Celeste, 2011. 1 DVD.
- _____. **Arnaldo Antunes ao vivo lá em casa**. São Paulo: VH1, 2010. 1 DVD.
- _____. **Arnaldo Antunes ao vivo no estúdio**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. 1 DVD.

ANTUNES, Arnaldo. **Nome**. DVD realizado por Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. Contém 31 videopoemas (49min59s). Produzido e distribuído no polo Industrial de Manaus por Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda. Sob licença da Sony BMG Music Entertainment (Brasil), 2006.

Site oficial de Arnaldo Antunes

www.arnaldoantunes.com.br

DEMAIS OBRAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 6 ed. São Paulo, Editora WMF: Martins Fontes, 2012.

AGAMBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos. Editora da Unichapecó, 2009.

ARANTES, Patrícia. **@rte mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

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

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP, Papyrus, 1993.

_____. Jacques (et al). **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeler. 9.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BEIGUELMAN, Giselle. **Livrídeos: vídeo e literatura nos anos 80 e 90**. IN: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiros**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007b.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRASIL, Alexia; CARDOSO, Daniel. **Imagem espaço-imagens objetos: novos meios, estratégias de representação na arquitetura**. IN: FURTADO, Beatriz. **Imagem contemporânea: cinema, TV, documentários, fotografia, videoarte, games**. Vol. II. São Paulo: Hedra, 2009.

BRUNO; Fernanda (orgs). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

CABECINHAS, Rosa; CUNHA, Luís (eds). **Comunicação intercultural: perspectivas, dilemas e desafios**. Campos das Letras Editores, Porto, Portugal: 2008.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Celia (orgs) **Poesia e contemporaneidade**: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001.

COMPAGNON, Antonie. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

CARVALHO, Victa. **Dispositivos em evidência**: a imagem como experiência em ambientes imersivos. IN: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs). Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

CASTRO, E. M. de Melo. **Livro de releituras e poética contemporânea**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**: cultura, escrita e literatura, séculos XI-XVIII. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

_____. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun. 1ª reimpressão. Tradução de Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, SP: Editora Unesp, 1998.

COLLARO, Antonio Celso. **Projeto gráfico**: teoria e prática da diagramação. 4.ed. São Paulo: Summus, 2000.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da Imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto Editora, 1977.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Tradução de Guilherme Teixeira. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DEELY, John. **Semiótica básica**. Tradução de Julio C. M. Pinto. São Paulo: Ática, 1990.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. 3. reimpressão. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 2.ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Como se faz uma tese**. 25. ed. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ELIAS, Eduardo de Oliveira. **Escritura urbana**: invasão da forma, evasão do sentido. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

FATORELLI, Antonio. Entre o analógico e o digital. IN: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs). **Limiares da imagem**: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

FOULCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. Tradução de Mary Amazonas Leite Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Leitores, espectadores e internautas**. Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIORGIO, Agambem. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. 1ª reimpressão. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juíz de Fora, MG: UFJF, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. 2. ed. Tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. 5ª reimpressão. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2008.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2.ed. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A Editora, 2006.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. Método semiótico. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo, 2009.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermedialidade**: ensaios sobre ler e escrever o presente [Livro eletrônico]. - Campina Grande: EDUEPB, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOPES, Denilson. Invisibilidade e desaparecimento. IN: MARGATO, Izabel; GOMES, Ricardo Cordeiro (orgs). **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007a.

_____. (org). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiros. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007b.

_____. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense 1988.

_____. **A televisão levada a sério**. 5 ed. São Paulo: Editora Senac, São Paulo 2000.

_____. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 5.ed. Campinas, SP, Papirus, 1997.

MACLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 15. reimpressão. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **O meio são as mensagens**. 2.ed. Tradução de Ivan Pedro Martins. Rio de Janeiro: Record, 1967.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. 2. ed. Tradução de Jacob Gorender. São Paulo: Editora Senac, 2004.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia**: entre as poéticas da voz no século XX. Tradução de Frederico Fernandes. Londrina, PR: EDUEL, 2010.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **A memória na mídia**: a evolução dos memes de afeto. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

OLINTO, Heidrun Krieger. Literatura/cultura/ficções reais. IN: KRIEGER, Olinto; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

OLIVEIRA, Adriane Rodrigues de. “Acordo”: movimento e circularidade na poesia de Arnaldo Antunes. IN: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Celia (orgs) **Poesia e contemporaneidade**: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001.

PAZ, Otaviano. **Signos em rotação**. 4.ed. Tradução de Sebastião de Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIRCE, Charles. Sanders. **Semiótica**. 4.ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELBART, Peter Pál. Imagens do (nosso) tempo. IN: FURTADO, Beatriz. **Imagem contemporânea**: cinema, tv, documentários, fotografia, videoarte, games. Vol. II. São Paulo: Hedra, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica e escritura**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLAZA, Júlio. As imagens da terceira geração, tecno-poéticas. In: **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. PARENTE, André (org). Rio de Janeiro, editora 34, 1993.

_____. **Tradução intersemiótica**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PUCHEU, Alberto. **Pelo colorido, para além do cinzento**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

RANCIÈRE, Jaques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. São Paulo, Atlas, 1999.

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

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem visual**. Tradução de Rosângela Dantas. São Paulo: Senac, 2006.

ROSE, Diana. Análise de imagem e movimento. IN: BAUER, Martin; GASKELL, George (orgs). **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. 9.ed. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. 3.ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

_____. **Cultura das mídias**. 3.ed. São Paulo: Experimento, 2003a.

_____. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2003b.

_____. **O que é semiótica**. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. A Literatura e a cultura visual. In: KRIEGER, Olinto; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Diefel, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

CAMPOS, Haroldo; ANTUNES, Arnaldo. **Poesia x Poesia..** Revista Vogue nº 196: 1993. Disponível em:

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

FERREIRA, Ana Paula. **Videopoesia: uma poética da intersemiose.** Em tese. Belo Horizonte, v. 8, p. 37-45, dez. 2004. Disponível em:

https://www.academia.edu/14394184/VIDEOPOESIA_UMA_PO%C3%89TICA_DA_INTERSEMIOSE . Acesso em janeiro de 2014.

GARDEL, André. **A letra múltipla de Arnaldo Antunes**, o pedagogo da estranheza. 01/02/2006. Disponível em:

http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=120

MIGUEL, Antonio Carlos. **Estranhezas que são muito normais.** O Globo: 24/04/2004. Disponível em:

http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=2&id=59

RIBEIRO NETO, Amador. **Causticidade na videopoesia de Arnaldo Antunes.** Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm>

SPINELLI, Luciano. **Pichação e comunicação: um código sem regra.** LOGOS 26: Comunicação e conflitos urbanos. Ano 14, 1º semestre 2007. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/26/08lucianospen.pdf>. Acesso em agosto de 2015.

SWAIN, Tania Navarro. **Identidade nômade: heterotopias de mim.** Disponível em:

<http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/bresil/heterotopias%20de%20mim.htm>. Acesso em 12 de set. de 2015.

RISÉRIO, Antônio. **De quem é a decadência?** Folha de São Paulo - 10/04/1994. Disponível em:

http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=4&texto=35 Acesso em 15 de janeiro de 2015.

TATIT Luiz. **Muito menos e muito mais: análise de Nome**, de Arnaldo Antunes. **Graphos.** João Pessoa, Vol 10, nº. 2, Dez./2008, Vol 11, N. 1, Jun./2009 – ISSN 1516-1536 47. Disponível em:

<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/4180/3180>

ANEXOS

ANEXO A

BIOGRAFIA ARNALDO ANTUNES

1960- **Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho** nasce no dia 2 de setembro, em São Paulo, SP, Brasil, filho de Arnaldo Augusto Nora Antunes e Dora Leme Ferreira Antunes. Arnaldo, o quarto dos sete filhos do casal, tem como irmãos Álvaro, Maria Augusta (Uche), José Leopoldo (Léo), Cira, Sandra e Maria Renata.

1967- Entra no Colégio Luís de Camões e lá estuda até o segundo ano do ginásio; Torce para o Santos Futebol Clube (até hoje).

1973- Muda para o colégio de aplicação da PUC SP, o São Domingos, no bairro de Perdizes; Passa a gostar de ir a escola e a ter interesse pelas linguagens artísticas de forma geral; Começa a desenhar e a fazer os primeiros poemas.

1975- Entra no Colégio Equipe, que desenvolve forte trabalho de arte-educação. Serginho Groissman está a frente da programação musical do Centro Cultural do Equipe, que apresenta shows de artistas como Nelson Cavaquinho, Cartola, Clementina de Jesus, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros; No Equipe tem aula de cinema, e realiza **Temporal**, um super 8 de ficção, com 40 minutos de duração; Conhece Branco Mello, Sérgio Britto, Paulo Miklos, Ciro Pessoa, Nando Reis e Marcelo Fromer, que também estudam no Equipe; Começa a compor bastante com Paulo, que é da mesma classe. Dos Titãs, só o Bellotto e o Charles não estudaram no Equipe; Do 2º para o 3º ano publica a novela **Camaleão**, impressa na gráfica da escola.

1978- Começa a cursar Letras na Universidade de São Paulo (USP).

1979- A família muda-se para o Rio de Janeiro, e Arnaldo vai junto, transferindo a faculdade para a PUC-RJ; Realiza, com um grupo de cinema da faculdade o super 8 experimental **Jimi Gogh**, de 15 minutos, com quadros de Van Gogh e música de Jimi Hendrix.

1980- Seus pais continuam morando no Rio, mas Arnaldo resolve voltar para São Paulo, para onde se muda com Go, sua primeira mulher, com quem fica casado por sete anos. Por uns dois anos, eles moram na casa do artista plástico **José Roberto Aguilar**, com quem realizam diversas performances, até a formação da **Banda Performática**. Apresentam-se em diversos eventos no MAM (RJ), Pinacoteca do Estado (SP), Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo (SP), Galeria São Paulo (SP), Teatro da Fundação Getúlio Vargas (SP), Paulicéia Desvairada (SP), Parque Lage (RJ), entre outros. Nas performances, Arnaldo, com uma mala cheia de objetos, canta, toca percussão e inventa situações nonsenses, como pentear discos, bater painéis ou jogar livros para o alto. Escreve e produz com Go, artesanalmente, pequenos livros impressos em xerox: **A flecha só tem uma chance** e **Deu na cabeça de alguém uma árvore, um piano e muitas galinhas**. Edita com Beto Borges e Sergio Papi a revista **Almanak 80**. Compõe intensamente com Paulo Miklos, que também faz parte da Banda Performática. Os dois inscrevem a música **Desenho** no Segundo Festival da Vila Madalena. Com outra parceria

composta com Paulo, **A menor estrela**, Arnaldo ganha o prêmio de melhor letra no Festival de Música da FAAP.

1981- Edita com Beto Borges, Sergio Papi e Nuno Ramos a revista **Kataloki (Almanak 81)**. Arnaldo e Paulo Miklos chamam o Trio Mamão (formado por Toni Belloto, Branco Mello e Marcelo Fromer) mais Nuno Ramos, Sérgio Britto, Ciro Pessoa, Fausto Fawcett e outros para participarem da gravação da **Fita das musas**, que foi lançada no Bar Terceiro Mundo em São Paulo. Arnaldo segue escrevendo e compondo. Participa dos vídeos **Kataloki**, realizado por Walter Silveira especialmente para o lançamento da revista, e **Sonho e contra-sonho de uma cidade**, de Aguilar. Canta no evento **A idade da pedra jovem**, na Biblioteca Mário de Andrade, show que marca a estreia de Arnaldo, Sérgio Britto, Paulo Miklos, Marcelo Fromer, Nando Reis, Ciro Pessoa e Tony Bellotto, entre outros, num mesmo palco.

1982- Os **Titãs do leiê** apresentam-se pela primeira vez, no Teatro Lira Paulistana e no Sesc Pompéia, em São Paulo, com nove integrantes: Arnaldo (vocal), Paulo Miklos (vocal e sax), Sérgio Britto (vocal e teclado), Branco Mello (vocal), Nando Reis (baixo e vocal), Ciro Pessoa (vocal), Marcelo Fromer e Tony Bellotto (guitarras) e André Jung (bateria). **Aguilar e Banda Performática** gravam seu primeiro LP, pelo selo independente Neon Fonográfica. O grupo segue por dois anos fazendo shows em casas como Napalm, Rose Bombom, Madame Satã, Radar Tantan, Circo Voador (RJ), entre outros. Apresentam-se em programas de TV como Fábrica do Som e Paulicéia Desvairada. Arnaldo e Go fazem a exposição **Caligrafias**, na Galeria Cultura, em São Paulo, onde apresentam, na inauguração, a ópera performática **A espada sinfônica**, com vários convidados. Realizam também performances na Pinacoteca do Estado, **Defeitos cônicos**, na Livraria Belas Artes, **Noite de performance: epicaligráfica**, no Sesc Pompéia, **Robôs efêmeros**, entre outras. Arnaldo monta com Paulo Miklos, Go e Nuno Ramos o grupo **Os intocáveis**, que toca no Teatro Lira Paulistana e com o qual apresenta pela primeira vez a canção **Bichos escrotos**, com participação especial de Nando Reis. Nesse ano, pela primeira vez, canções de Arnaldo são gravadas por outro intérprete — Belchior inclui em seu disco Paraíso as canções **Estranheza**, de Arnaldo, e **Ma**, uma parceria dele com Aguilar e Nuno Ramos.

1983- Arnaldo publica seu primeiro livro, **OU E**, um álbum de poemas visuais, editado artesanalmente. O lançamento é no Sesc Pompéia, com apresentação de **Os intocáveis**. "OU/E é um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema. [...]" (Cine-letra; ou/e, por Nuno Ramos, em Folhetim, 15/01/1984 – Folha de S. Paulo).

1984- Arnaldo participa da mostra de poesia visual **Poesia Evidência**, na PUC-SP. Ciro Pessoa sai dos **Titãs do leiê**. O grupo assina contrato com a gravadora WEA e passa a chamar-se apenas **Titãs**. Grava seu primeiro LP, **TITÃS**, produzido

por Peninha. A música **Sonífera ilha** é sucesso nacional e Arnaldo participa com o grupo dos programas de auditório, de maior audiência na TV, apresentados por Chacrinha, Bolinha, Raul Gil e Barros de Alencar. Os Titãs passam a ser conhecidos em todo o Brasil. Começam a fazer shows em outros estados onde nunca haviam tocado antes. O grupo Gueto grava a música **Respeito**, parceria de Arnaldo e Edson X.

1985- Arnaldo participa do encontro **Conversa à luz dos vinte anos de Gil**, no jornal Folha de S. Paulo, com Antonio Risério, Waly Salomão e outros. André Jung sai dos Titãs para o Ira e o baterista Charles Gavin vem do Ira para os Titãs. Arnaldo grava com os Titãs o LP **Televisão**, produzido por Lulu Santos. Arnaldo segue com os Titãs apresentando o show **Televisão**, em várias cidades do Brasil, e com eles participa do filme **Areias Escaldantes**, de Francisco de Paula, no Rio de Janeiro. Arnaldo é detido (com Toni Bellotto) em flagrante com uma pequena quantidade de heroína e acaba ficando preso por um mês. Os Titãs gravam a canção **Planeta Morto**, de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sergio Britto, para o especial da Rede Globo, a **Era do Harley**. A trilha sonora desse programa é lançada pela Som Livre. 1986. Os Titãs lançam **Cabeça Dinossauro**, WEA, primeiro disco produzido por Liminha, que recebeu disco de platina, cujo show excursiona pelo Brasil até 1987. Usina Press/Gotham City realizam o vídeo **Auto-retrato**, sobre Arnaldo Antunes, com sua participação. Arnaldo publica seu segundo livro, **PSIA**, pela editora Expressão. A banda Barão Vermelho grava **Eu tô feliz**, parceria de Arnaldo Antunes e Frejat, no LP DECLARE GUERRA!

1987- Arnaldo publica artigos e poemas em vários jornais e revistas. Participa da exposição **Palavra Imágica**, no MAC/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e do vídeo **Agráfica**, produzido por Walter Silveira, em São Paulo, para lançamento da revista homônima. Grava com os Titãs o álbum **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**, WEA, produzido por Liminha, e que recebe disco de ouro. Barão Vermelho grava uma segunda parceria de Arnaldo e Frejat, **Quem me olha só**, no LP ROCK'N GERAL. A Gang 90, em seu primeiro disco após a morte de Júlio Barroso, grava **Vida dura**, de Arnaldo e Taciana Barros, no LP PEDRA 90.

1988- Passa a viver com Zaba Moreau, com quem tem sua primeira filha, Rosa. Os Titãs fazem o lançamento do novo LP no Hollywood Rock, na mesma noite em que tocam o Ira! e a banda internacional Pretenders. O sucesso dos Titãs é estrondoso tanto na apresentação do Rio de Janeiro como na de São Paulo. "Arnaldo Antunes e seus companheiros do Titãs roubaram a festa preparada para o Pretenders", diz o Jornal do Brasil. Arnaldo destaca-se por sua performance e segue com os Titãs fazendo o show **Jesus não tem dentes no País dos Banguelas** no Brasil e no exterior. Coedita a revista gráfico-poética **Atlas (Almanak 88)**. Ao todo são 84 criadores num álbum que combina poesia, artes gráficas, artes plásticas, música e cinema. Os Titãs apresentam o show **Go Back** no **XXII Festival de Jazz de Montreux**, Suíça, onde releem canções do repertório de seus primeiros discos em novos arranjos. Antes, ensaiam na Inglaterra, com Liminha, que também participa tocando com eles. Da gravação desse show resulta o LP **GO BACK**, mixado em Londres e lançado em seguida no Brasil. Excursionam em Portugal, abrindo shows da banda Xutos e Pontapés. **GO BACK** recebe disco de platina. Participa da *jam session* **Clássicos do Samba**, no Aeroanta, com Akira S., Paulo Zinner, Branco

Mello, Hécio Aguirra e Pamps, tocando músicas de Ataulfo Alves, Noel Rosa, Jackson do Pandeiro, Clementina de Jesus, Luiz Gonzaga, entre outros compositores. Atua com os Titãs no filme curta-metragem **Rock paulista**, de Anna Muylaert, São Paulo. Novas músicas são gravadas pelo Barão — **Lente**, de Arnaldo e Frejat, e **Não me acabo**, de Arnaldo e Paulo Miklos. Além disso, uma outra parceria de Arnaldo e Frejat, **Onde mora o amor**, é gravada por Dulce Quental, integrante da banda Sempre Livre. Os Titãs lançam, sob o pseudônimo de **Vestidos de Espaço** um LP single com duas músicas de carnaval, **Pipi popô** e **A marcha do Demo**, com participações vocais de Paula Toller e Jorge Mautner. Uma parceria de Arnaldo e Paulo Leminski, **U.T.I.**, é gravada pela banda Clínica. Sandra Sá grava **Tempo**, de Arnaldo e Paulo Miklos, e Roberto de Carvalho grava **O Que você quer**, de Arnaldo e Roberto de Carvalho.

1989- Arnaldo segue apresentando o show **Go Back** com os Titãs. Realiza a curadoria da exposição **Olhar do Artista**, no MAC / Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, com obras do acervo Museu, onde privilegia "obras em que o processo de criação é mais aparente, ou quando esse projeto se torna o próprio objeto estético". Grava com os Titãs o LP **Ô Blésq Blom**, WEA, produzido por Liminha, que recebe disco de ouro. Arnaldo faz o projeto gráfico da capa e do encarte do disco. Caetano Veloso e Moreno assinam o release. O show **Ô Blésq Blom** é apresentado em Los Angeles (M Machine), Boston (Paradise Club) e Nova Iorque (S.O.B.'S), nos EUA e em diversas cidades do Brasil. Arnaldo participa da encenação **d'A Revolução Francesa**, interpretando Marat. um espetáculo com 300 atores e orquestra sinfônica, em frente ao estádio do Pacaembu, dirigido por José Roberto Aguilar em comemoração aos 200 anos da Revolução Francesa. Marisa Monte grava **Comida**, de Arnaldo, Fromer e Britto, em seu primeiro disco.

1990- Arnaldo tem poemas projetados com raio laser na intervenção urbana realizada na Avenida Paulista, com Haroldo e Augusto de Campos e Walter Silveira. Publica **TUDOS**, pela Editora Iluminuras. Faz leituras de poemas de Paulo Leminski, numa homenagem ao poeta, no evento **Perhappiness I**, na Fundação Cultural de Curitiba. Participa da mostra de poesia visual **Transfutur — Visuelle Poesie**, na cidade de Kassel, Alemanha. Compõe **Cabelo** com Jorge Benjor, que é gravada por ele e também por Gal Costa.

1991- Apresenta-se com os Titãs no Rock in Rio II, no Maracanã, na mesma noite do Hanói-Hanói, Guns N'Roses, Billy Idol e Faith No More. O livro **PSIA** é reeditado pela Editora Iluminuras. Nasce Celeste, segunda filha de Arnaldo e Zaba. Arnaldo participa da mostra de **Poesia Visual** — Nomuque Edições 1974/1991, no MASP — Museu de Arte de São Paulo. Pela primeira vez grava uma música solo: **E só**, incluída no LP **Rock de Autor**, lançado pelo selo independente Manifesto, ao lado de outros nomes conhecidos do pop brasileiro: Paulo Miklos, Nasi, do Ira!, Akira S., de Akira S. & As Garotas que Erraram etc. A produção gráfica da capa e do encarte do LP **ROCK DE AUTOR** é de Zaba Moreau. Arnaldo tem seu poema **H2Omem**, exposto em outdoor, em projeto da Secretaria da Cultura, homenageando a Avenida Paulista. Participa da segunda intervenção urbana com a projeção de poemas a laser nas fachadas dos edifícios das avenidas Paulista e Consolação, dessa vez também com versões sonoras. O evento incluiu poemas de Arnaldo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Walter Silveira e do mexicano Octavio Paz. Lança com os Titãs **Tudo ao**

mesmo tempo agora, WEA, produzido pelos próprios Titãs, que recebe disco de ouro. Todas as 15 faixas do LP são assinadas pela primeira vez coletivamente pelos oito titãs. O home video com o making off da gravação do CD é produzido pela Conspiração Filmes. Apresentam o show de **Tudo ao Mesmo Tempo Agora** em todo Brasil e em três cidades dos Estados Unidos (San Diego, Los Angeles e São Francisco). Marisa Monte grava **Volte para o seu lar**, de Arnaldo Antunes, **Eu não sou da sua rua**, de Arnaldo Antunes e Branco Mello, e **Beija eu**, de Arnaldo Antunes, Arto Lindsay e Marisa Monte, em **MAIS**, seu segundo disco. Marina Lima grava parceria dela com Arnaldo, **Grávida**. A canção **Não há perdão para o chato**, parceria de Arnaldo com Cazuza e Zaba Moreau, é lançada em **POR AÍ...**, disco póstumo de Cazuza.

1992- Participa da exposição **p0es1e — digitale dichtkunst**, na Galerie Am Market Annaberg-Burchholz, em Munique, Alemanha. Produz o CD **Isto não é um livro de viagem**, no qual o poeta Haroldo de Campos grava 16 poemas do livro **GALÁXIAS**, acompanhado pela cítara de Alberto Marsicano, pela Editora 34. Recebe o **Prêmio de Melhor Música do Ano** para **Grávida**, em parceria com Marina Lima, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA. Começa a trabalhar animações em computador com Zaba Moreau, Kiko Mistrorigo e Célia Catunda. Realiza trabalhos gráficos em parceria com Augusto de Campos para o livro **Rimbaud Livre**, lançado pela Editora Perspectiva. Publica o livro **As coisas**, pela Editora Iluminuras, ilustrado por sua filha Rosa, então com três anos. Arnaldo resolve sair dos Titãs depois de dez anos como integrante da banda. Apesar de sua saída, Arnaldo continuará compondo com os Titãs. Várias dessas parcerias serão incluídas nos futuros discos dos Titãs, assim como nos discos solo de Arnaldo. Tem composições gravadas por Hanói-Hanói — **Pensamento**, com Arnaldo Brandão — e por Adriana Calcanhotto — **Velhos e jovens**, com Péricles Cavalcanti.

1993- Lança, pela BMG, gravadora que o contrata como artista solo, o CD e vídeo **Nome**, que vinha realizando com Zaba Moreau, Célia Catunda e Kiko Mistrorigo há mais de um ano, unindo música, poesia e produção gráfica em um único projeto. O CD é produzido por Arnaldo, Paulo Tatit e Rodolfo Stroeter, com participações especiais de Marisa Monte, João Donato, Arto Lindsay, Edgard Scandurra e Péricles Cavalcanti. O vídeo contém 30 peças com o intuito de dar movimento à palavra escrita. O livro **As coisas**, recebe o Prêmio Jabuti de Poesia. Arnaldo participa da exposição **Arte Brasil**, em Konstanz, Alemanha. Integra o grupo **Ouver**, com Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Livio Tragtemberg, Walter Silveira e outros, com o qual apresenta performance poética na comemoração dos "30 Anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda", Teatro Alterosa, no Centro Cultural da UFMG, em Belo Horizonte, MG, e no "Perhappiness 93", evento em homenagem a Paulo Leminski, organizado pela Fundação Cultural de Curitiba. Faz a capa do livro **Textos e Tribos**, de Antônio Risério, Editora Imago. Gilberto Gil e Caetano Veloso gravam, em seu disco conjunto **TROPICÁLIA 2**, a canção **As Coisas**, feita por Gil sobre texto de Arnaldo. O Ira! grava **Perigo**, parceria de Arnaldo e Edgard Scandurra.

1994- Participa de diversas exposições no Brasil: **Entretexto**, individual no Centro de Artes UFF, UFRJ, em Niterói, RJ; **Livro de Artista — O livro-objeto**, Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, Secretaria de Cultura do Estado Ceará; **Arte /Cidade (1º Módulo) — A Cidade Sem Janelas**, com curadoria de Nelson Brissac,

Matadouro Municipal, São Paulo. Com Lenora de Barros realiza a performance **O Desejo é o Começo do Corpo**, no II Encontro Bienal da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, "Corpo-Mente, uma fronteira móvel", São Paulo. O Grupo Cena 11, de Santa Catarina, realiza a performance **O Novo Cangaço** com músicas de Arnaldo. Com Zaba Moreau, segue para a Áustria, onde realiza a performance **Nome**, com música, leitura e projeção do vídeo, no evento **Club Dadada**, Festival **Steirischer Herbst**, na cidade Graz. Durante o ano realiza o show **Nome** em diversas cidades brasileiras, com cenário de Nuno Ramos, onde o vídeo **Nome** é projetado sobre camisas brancas gigantescas, infladas por máquinas de vento. A banda que o acompanha é formada por Edgard Scandurra (guitarra), Paulo Tatit (baixo e violão), Zaba Moreau (teclados), Peter Price (percussão) e Pedro Ito (bateria). No Rio, o show tem a participação de Marisa Monte, cantando com ele **Alta noite**. O vídeo **NOME** é exibido em festivais de vídeo e mostras nos Estados Unidos, Áustria, Itália, França, Alemanha, Suíça, Suécia, Espanha, Holanda, Mônaco, Austrália, Uruguai, Argentina, Colômbia e Chile. Recebe uma Menção Honrosa do Juri de The First Annual New York Video Festival, Nova York, EUA e a Recomendação do Juri do Festival Internacional de Video da Cidade de Vigo, na Espanha, em 1995. Participa da trilha sonora do filme **Mil e Uma**, de Susana Moraes, composta por Péricles Cavalcanti, interpretando **Tema de Antônio**, de Péricles Cavalcanti, e **Perfil**, de Arnaldo, Nando Reis e Péricles Cavalcanti, lançada no CD MIL E UMA pela Natasha Records. Participa do disco infantil CANÇÕES DE NINAR, com a canção **Dorme**, lançado nos Estados Unidos pela Ellipsis arts... no CD BRAZILIAN LULLABY. Tem composições gravadas por Marisa Monte — **Alta noite**, dele e **Bem leve** e **De mais ninguém**, em parceria com Marisa —, Adriana Calcanhotto — **Estrelas**, com Sérgio Britto —, Cássia Eller — **Socorro**, com Alice Ruiz —, Margareth Menezes — **O que** — e pela banda Golpe de Estado — **No Entanto**.

1995- Grava o CD **Ninguém**, pela BMG Brasil, produzido por Liminha, com a banda que já o vinha acompanhando em shows, Edgard Scandurra, Paulo Tatit, Pedro Ito, Peter Price e Zaba Moreau. **Ninguém** tem a participação especial de Jorge Mautner, na faixa **Consciência**. O release de apresentação é escrito por Gilberto Gil. Compõe e grava a música **Lavar as mãos** para o **Castelo Rá Tim Bum**, programa infantil da TV Cultura, cuja trilha musical é também lançada em CD. A música **De mais ninguém**, parceria de Arnaldo com Marisa Monte, gravada por ela, é incluída na trilha do filme norte-americano **Sem Fôlego (Blue in the face)**, dirigido por Wayne Wang e Paul Auster. No ano seguinte, esta música seria também gravada por Nelson Gonçalves no último CD de sua carreira. Alguns espetáculos de dança utilizam músicas de Arnaldo, como: **A...Cor...Do...Des...Acordo...Acordo**, Cristina Castro, da Bahia; **Hay-Kay**, Grupo Vórtice, de Minas Gerais; **Versus**, da Companhia de Dança Quasar, de Minas Gerais, **Respostas Sobre a Dor**, Grupo Cena 11, de Santa Catarina. Realiza uma exposição de poemas visuais, caligrafias e instalação de painéis gráfico-poéticos, no Long Beach Museum of Art, CA/EUA, dentro do projeto **Dentro Brasil (Inside Brazil)**, junto a uma instalação multi-media de Bruce e Norman Yonemoto e uma mostra de vídeos de 23 artistas brasileiros. A performance **Nome** é apresentada por Arnaldo e Zaba na abertura desse evento. Arnaldo participa dos CDs **IRA! 7**, do Ira!, interpretando **Nasci em 62**, de Edgard

Scandurra, e do CD **SOBRE AS ONDAS**, de Péricles Cavalcanti, na canção **Deuses e Homens**, de Péricles Cavalcanti.

1996- Excursiona com o show **Ninguém** por todo Brasil. Tem poemas incluídos na **Antologia Poética: Brasil-Colômbia (Para Conocernos Mejor)**, organizada por Aguinaldo José Gonçalves e Juan M. Roca, Editora Unesp, São Paulo. Participa nos Estados Unidos da exposição **Manipulated Word/Text and Image**, South Florida Arts Center/Ground Level Gallery, integrando o **New Vison Florida-Brazil/A Festival Exchange**, em Miami, na Flórida. Grava o CD **O Silêncio**, pela BMG Brasil, produzido por Mitar Subotic (Suba), com Edgard Scandurra, Paulo Tatit, Pedro Ito, Zaba Moreau e participações especiais de Carlinhos Brown e Chico Science. O release de apresentação é escrito por Péricles Cavalcanti. Nos Estados Unidos apresenta a performance **Nome**, no **Festival New Vison Florida/Brazil/A Festival Exchange**, no Colony Theater, em Miami, Flórida. Estreia o show de lançamento do CD **O Silêncio** e tem as músicas **Eva e Eu**, **Que Te Quero** e **Desce** gravadas com a orquestra Jazz Sinfônica em apresentação ao vivo no TUCA e no SESC Pompéia. Essas faixas foram lançadas no CD **Mundo São Paulo**. Participa do home vídeo **Barulhinho Bom**, de Marisa Monte, com Carlinhos Brown e Davi Moraes, realizado pela Conspiração Filmes e do CD **O Triângulo Sem Bermudas**, com releituras de músicas dos Mutantes, interpretando **Dia 36**. Tem músicas gravadas por Maria Bethania (**Lua vermelha**, com Carlinhos Brown e **Alegria**), Odair José (**Baby**, com Marcelo Fromer e Paulo Miklos), O Terço (**Folhas secas**) e Palavra Cantada (**Era uma vez** e **Pipoca**, com Paulo Tatit e Sandra Peres).

1997-Nasce Brás, terceiro filho de Arnaldo e Zaba. Arnaldo tem poemas incluídos nas antologias **Norte y Sur de La Poesía Iberoamericana — Argentina. Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, México, Venezuela**, organizada por Consuelo Triviño, Editorial Verbum, Colômbia e **Nothing the s Sun Could not Explain — Contemporary Brazilian poets**, antologia bilíngue de vinte poetas brasileiros contemporâneos, organizada por Michael Palmer, Régis Bonvicino e Nelson Ascher, com colaboração de João Almino, Sun & Moon Press, Los Angeles, EUA. A faixa **O Silêncio** é incluída na antologia **Bati Macumba**, lançada pela Bad New Records, no Japão. Arnaldo participa do **Festival da Cultura Caribenha – Fiesta del Fuego**, em Santiago de Cuba, e da **VI Bienal de La Havana — O indivíduo e sua memória**, Havana, Cuba. Prossegue apresentando o show **O Silêncio** por todo o Brasil. Compõe e grava trilha sonora (em parceria com Leonardo Aldrovandi), para o espetáculo **Nº 2**, de Tiago Carneiro da Cunha, apresentado no Grec 97 – Festival d'estiu de Barcelona e na Expo Portugal. Participa novamente do festival **New Vison Florida/Brazil**, dessa vez apresentando performance conjunta com o violinista Cuba Alfredo Triff, na Galeria Ambrosino, Miami, EUA. Participa da gravação do CD e DVD **TITÃS-Acústico**, a primeira apresentação e gravação com os Titãs, desde sua saída da banda no final 1992. Canta na faixa **Xiquexique**, de **Parabelo**, trilha sonora de Tom Zé e Zé Miguel Wisnick, para espetáculo de dança do Grupo Corpo. Essa faixa é também incluída no CD **Defeito de fabricação**, de Tom Zé, Luaka Bop (EUA). Publica, pela Editora Perspectiva, dentro da coleção **Signos**, organizada por Haroldo de Campos, o livro de poemas **2 OU + Corpos no mesmo espaço**, que vem acompanhado de um CD com sonorização de alguns poemas em vários canais de vozes simultâneas, gravado especialmente por Arnaldo, produzido por Alê Siqueira. Participa do CD coletivo **Canções do Divino Mestre**, que acompanha a edição do **Bhagavad Gita**,

traduzido por Rogério Duarte, no qual vários artistas musicam trechos do texto. Arnaldo participa do CD **Benzina**, de Edgard Scandurra, interpretando uma parceria dos dois **Um olho na ponta de cada dedo**. Edgard também grava **Gera, degenera**, dele e Arnaldo. Gilberto Gil grava **A ciência em si**, parceria dele e Arnaldo, em seu CD **Quanta**. Rita Lee grava **O que você quer**, de Arnaldo e Roberto de Carvalho. Ornella Vanoni grava **Sant'Allegria**, versão em italiano da música **Bem leve**, de Arnaldo e Marisa Monte.

1998- Tem poemas incluídos na antologia **Esses poetas — uma antologia dos anos 90**, organizada por Heloisa Buarque de Holanda, Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, Brasil. As Faixas **Imagem**, de Arnaldo e Péricles Cavalcanti, e **O seu olhar**, de Arnaldo e Paulo Tatit, dos CDs **Nome e Ninguém** são incluídas na antologia de música brasileira, compilada por David Byrne, **Beleza Tropical 2 — New! More! Better!**, Lançada pela Luaka Bop/Warner Bros, nos EUA. A Companhia de Dança Orgone, apresenta o espetáculo **O Meu Dentro é o Que Escorre**, baseado nas gravações do CD que acompanha o livro **2 Ou + Corpos no Mesmo Espaço**. Participa da exposição **Handmade, Ideogramas, Caligrafias, etc.**, com Walter Silveira, apresentando ideogramas e caligrafias no Ybakatu Espaço de Arte, em Curitiba. Grava, com Arto Lindsay e Davi Moraes, a faixa **Sem Você**, parceria com Carlinhos Brown, para a coletânea **Onda Sonora — Red Hot + Lisbon**, Red Hot Organization/Movieplay Portuguesa. A faixa **Abraço**, parceria com Suba, gravada por ele em seu CD **SP Confessions**, é incluída na antologia **Freezone 5: The Radio Is Teaching My Goldfish Ju-jitsu**, lançada pela Crammed Discs, na Bélgica. Realiza a produção fonográfica do CD **Crisantempo** de Haroldo de Campos, que acompanha o livro de mesmo título, Ed. Perspectiva, São Paulo. Grava o seu quarto CD solo, **Um Som**, pela BMG Brasil, produzido por Chico Neves, do qual participam os músicos Edgard Scandurra, Paulo Tatit, Pedro Ito, Zaba Moreau, Bartolo, Davi Moraes, Moreno Veloso, Fabio Tagliafferri, Paulo Freire, Pedro Sá, Saadet Türkoz, Toninho Ferragutti, Marco Suzano e João Barone. A mixagem deste foi feita na Inglaterra, no estúdio Real World, de Peter Gabriel. O release de apresentação de **Um Som** é escrito por Marisa Monte. Participa da **XXIV Bienal Internacional de São Paulo**, com uma instalação gráfico-poética com camadas de cartazes colados e rasgados. Estreia o show **Um Som**, excursionando por diversas cidades do Brasil. Tem duas parcerias com Carlinhos Brown gravadas por ele em seu CD **Omelete Man**. Participa novamente do projeto infantil **Palavra Cantada**, dessa vez no CD **Canções Curiosas**, com as músicas **Cultura** e **Criança Não Trabalha** (com Paulo Tatit). O Grupo Molejo grava **Família** (de Arnaldo e Toni Bellotto).

1999- Arnaldo prossegue apresentando o show **Um Som** pelo Brasil. Tem poemas incluídos nas antologias **Festa da Língua Portuguesa 2 – Vozes Poéticas da Lusofonia**, editado em Sintra, Portugal, pela Câmara Municipal e Instituto Camões, e na **LKM – Dinge Zwischen Leben**, Kunst & Werk, Lebemskunstwerke, Alemanha. Participa da trilha do filme **Gêmeas**, uma adaptação da obra de Nelson Rodrigues, dirigido por Andrucha Waddington, interpretando a canção **Bandeira Branca** (de Max Nunes e Laércio Alves). É lançado o CD **FOCUS – O essencial de Arnaldo Antunes**, uma coletânea do trabalho solo organizada pela BMG Brasil. Recebe o prêmio de **Melhor Clip Pop Brasileiro**, com o clipe de **Música para Ouvir**, dirigido por Andrew Waddington e Toni Vanzolini, da Conspiração Filmes, na quinta edição do MTV Awards Brasil. Participa da **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**, em

Porto Alegre, evento distribuído em três espaços, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, na Usina do Gasômetro e em sete armazéns às margens do rio Guaíba, onde expõe duas grandes instalações construídas com letras de alumínio pintadas — **Cresce e Infinitozinho**. Tem músicas gravadas por Ana Carolina — **Agora ou Nunca**, parceria com Sérgio Britto e Marcelo Fromer —, pela Timbalada — **Pense Minha Cor**, parceria com Carlinhos Brown —, Lenine — **Rua da Passagem**, com Lenine — e Cássia Eller — **Um Branco, Um Xis, Um Zero**, parceria com Marisa Monte e Pepeu Gomes. Para o selo infantil **Palavra Cantada**, compõe **Do Vento**, gravada no CD **Mil Pássaros – 7 histórias de Ruth Rocha**, canção que depois virá a regravar em seu CD **Paradeiro**. Participa do **Songbook João Donato**, interpretando **A Bruxa de Mentira**, de João Donato e Gilberto Gil; do **Songbook Chico Buarque**, interpretando **Cotidiano**, de Chico Buarque; dos CDs **São Paulo Confessions**, de Suba, com a canção **Abraço**, de Arnaldo e Suba, e do **Tributo a Cazuza**, interpretando **Mal Nenhum**, Cazuza.

2000- Apresenta o show **Um Som** no **Festival Ritmos e Festas do Mundo**, na cidade do Porto, e no **Festival Transatlântico** em Lisboa (Portugal) e no **Festival La Mar de Músicas** em Cartagena (Espanha). É lançada na Espanha, pelas editoras Zona de Obras e Tangará, **Doble Duplo**, uma antologia de poemas de Arnaldo, traduzida e organizada por Iván Larraguibel, com prefácios de David Byrne e Arto Lindsay. Compõe e grava trilha para espetáculo de dança **O Corpo**, do Grupo Corpo, de Minas Gerais, que comemora 25 anos. A trilha é lançada no CD **O Corpo**. Lança, pela Editora Iluminuras, o livro **40 Escritos**, organizado por João Bandeira, que reúne artigos, ensaios, prefácios, releases e textos publicados em diversos meios (jornais, revistas, catálogos etc.) desde 1980. Tem sete canções incluídas no filme **Bicho de Sete Cabeças**, dirigido por Laís Bodanzki, premiado em festivais na Itália, França e Suíça. Tem um poema incluído no espetáculo de dança **12 Poemas para Dançarmos**, de Gisela Moreau, apresentado no Sesc Vila Nova, São Paulo. Compõe uma parceria com o grupo português Clã, **H2Omem**, gravada por eles. Tem novas composições gravadas por Marisa Monte: **Não Vá Embora**, parceria com Marisa, e **Não é fácil e Água Também é Mar**, com ela e Carlinhos Brown. Edvaldo Santana grava **Beija-flor**, de Arnaldo e Edvaldo; Zé Renato grava **Porque Eu Estou Aqui**, de Arnaldo e Zé Renato; Sérgio Britto, **Os Olhos do Sol e Pensamento #2**, de Arnaldo e Britto; e a banda Rumbora grava **Tá Com Medo?** de Arnaldo e Rumbora. Participa do CD **Memórias crônicas e declarações de amor**, de Marisa Monte, declamando um texto de Eça de Queirós na faixa **Amor I love you**, de Carlinhos Brown e Marisa Monte. Participa também como ator na gravação do clipe.

2001- Lança o livro **Outro**, poema escrito em conjunto com Josely Vianna Baptista, sobre trabalho visual de Maria Angela Biscaia, pela Fundação Cultural de Curitiba. Compõe (em parceria com Kassim) a música de abertura do programa **Um Pé de Quê?**, de Regina Casé, no Canal Futura. O filme **Bicho de Sete Cabeças**, recebe o Prêmio de Melhor Trilha Sonora, no Festival de Recife. A trilha original do filme é lançada em CD, produzido por André Abujamra. Morre Marcelo Fromer, dos Titãs, amigo e parceiro de Arnaldo. Com Guilherme Kastrup, realiza a performance **Nome** no **Festival de Poesia Sonora Correntes de Ar**, na cidade de Guarda, em Portugal. Grava o CD **Paradeiro**, pela BMG Brasil, produzido por Carlinhos Brown e Alê Siqueira, no estúdio Ilha dos Sapos, no bairro do Candéal, Salvador, BA. Participam

do disco músicos de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. A faixa-título tem a participação especial de Marisa Monte, dividindo com Arnaldo os vocais. O disco tem parcerias com Carlinhos, Davi Moraes, Alice Ruiz e Edgard Scandurra, entre outros, além de uma canção de Paulo Leminski e uma regravação de **Exagerado**, de Cazuza. Realiza a performance **Nome** com Zaba Moreau, no Festival Internacional ROMAPOESIA, em Roma, Itália e, na volta, inicia a turnê do show Paradeiro. A banda é formada por Chico Neves, Zaba Moreau, Bartolo, Chico Salém, Guilherme Kastrup, Henrique Alves e Curumim. Na cidade do Porto, em Portugal, monta a instalação **Palavra Desordem**, na Galeria Labirinto e apresenta performance, com Guilherme Kastrup e Chico Neves, no festival **Porto 2001**, Museu de Arte Contemporânea. Nasce Tomé, quarto filho de Arnaldo e Zaba. Arnaldo tem suas músicas gravadas por Zélia Duncan: **Alma**, parceria com Pepeu Gomes; por Frejat: **Ela**, com Frejat e Lenine e **No Escuro e Vendo**, com Frejat e Marisa Monte; por Suzana Salles: **Paraíso Eu**; por Cid Campos: **Máximo Fim**, com Cid Campos; pelo Ira!: **Pecado**, com Edgard Scandurra; **Biquini Cavado: Quem me Olha Só**, com Frejat; e por Paulo Miklos: **Sem amor**, com Paulo Miklos. Participa dos discos **Tutano**, de Walter Franco, interpretando com ele a canção **Nasça**, de Arnaldo e Walter Franco; **Melopeia**, no qual vários artistas musicam sonetos de Glauco Matoso, com a canção **Confessional**, de Arnaldo e Glauco Matoso; **Submarino verde e amarelo**, uma homenagem aos Beatles, interpretando **Don't let me down**, de John Lennon, Paul McCartney, e **Eu e meu guarda-chuva**, projeto infantil de Branco Mello, na faixa **O mistério de Jonas**, de Branco Mello e Ciro Pessoa.

2002- Continua excursionando pelo Brasil com o show de Paradeiro. Realiza a exposição individual de caligrafias **Cérebro Sexo**, na galeria Portinari, da Fundación Centro de Estudos Brasileiros, em Buenos Aires, Argentina. Grava música-tema para o filme **Dois Perdidos Numa Noite Suja**, adaptado da obra de Plínio Marcos, dirigido por José Joffily. Publica o livro de frases **Palavra Desordem**, pela editora Iluminuras, São Paulo, SP. Recebe prêmio de **Melhor Clipe**, do Prêmio Multishow da Música Brasileira, com o clipe de **Essa Mulher**, dirigido por Lais Bodanzky. Grava o CD **Tribalistas**, projeto conjunto de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, acompanhados pelos músicos Dadi e Cezar Mendes, com a participação especial de Margareth Menezes numa das faixas. Tem obra incluída na exposição **Brazilian Visual Poetry**, no Mexic-Art Museum, na cidade de Austin, Texas, EUA, sob a curadoria da artista brasileira Regina Vater. Realiza performance **Nome** no auditório do Centro Cultural Borges, em Buenos Aires, Argentina. Apresenta-se com a **Orquestra Jazz Sinfônica**, no Memorial da América Latina, em São Paulo. Realiza performances poéticas no **Kosmopolis 2 – Festa Internacional de la Literatura**, no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, Barcelona, no Ciclo Internacional de Conferências **FUTURISME**, em **Palma de Mallorca**, na Espanha, e no Festival Internacional **ROMAPOESIA** - Roma, a performance **Poemix Brasil**, com Lenora de Barros, João Bandeira e Cid Campos. Grava, com Chico Neves, três temas incidentais e a canção **Alegria** para a trilha sonora do filme **Benjamim**, de Monique Gardenberg. Participa dos discos de Aldo Brizzi com **Abraça meu abraço**, de Arnaldo e Aldo Brizzi; e do de Fábio Tagliaferri com **Esqueça**, de Arnaldo e Fábio Tagliaferri. Tem músicas gravadas por Elza Soares: **Eu vou ficar aqui**; pela Timbalada: **Justifique Baby**, parceria com Carlinhos Brown e Alain Tavares; por Jussara Silveira: **Menino meu**, com César Mendes; por João Donato: **Nunca mais**,

com João Donato e Marisa Monte; por Ortinho: **O engano do humano**, com Ortinho e Antônio Risério; por Jota Quest: **Tanto faz**, com Rogério Flausino; por Davi Moraes: **Na Massa**, com Davi e **Via Lapa**, com Davi e Brown; e por Gal Costa: **Socorro**, com Alice Ruiz.

2003- O CD **TRIBALISTAS** recebe disco de platina triplo no Brasil e platina na Itália e em Portugal. No carnaval da Bahia Arnaldo canta nos trios **Camarote Andante**, de Carlinhos Brown, e **Expresso 2222**, de Gilberto Gil. Participa da gravação do DVD e CD **JOTA QUEST AO VIVO MTV**, em Belo Horizonte, MG, cantando com eles a sua parceria **Tanto Faz**. O CD **Tribalistas** recebe o prêmio na categoria Música Popular, de **Melhor Disco do Ano, da APCA – Associação Paulista de Críticos de Artes**. Lança **Et eu tu**, livro de poemas de Arnaldo sobre imagens da artista Marcia Xavier. Recebe, com os tribalistas, os troféus de **Melhor Música, Melhor CD e Melhor DVD**, no **Prêmio Multishow da Música Brasileira**. Realiza a exposição **Escrita à mão**, individual da série de caligrafias, no Centro Universitário Maria Antônia, em São Paulo, e também no Rio de Janeiro, na galeria Nova Laura Marsiaj, no Rio de Janeiro. Apresenta o show **Paradeiro no Festival Sudoeste**, no Alentejo, Portugal, e no **Festival de Navarra**, em Pamplona, Espanha. Tem músicas gravadas por Carlinhos Brown: **Carlito Marrón** e **Baby Groove**, parceria com Carlinhos Brown, e **Ifá de Copacabana**, com Brown e Davi Moraes; e por Daniela Mercury: **To remember**, com Carlinhos Brown. Os tribalistas recebem o **Prêmio Tim de Melhor Grupo** e o **Prêmio Austregésilo de Athaide**, na categoria **Melhor CD**. Recebem o **Troféu Imprensa 2002 de Melhor Grupo e Melhor Música – Já Sei Namorar**. Os tribalistas apresentam-se juntos, pela primeira vez, no encerramento da festa do **Grammy Latino 2003**, em Miami, EUA, onde recebem o prêmio de **Melhor Álbum Pop Contemporâneo Brasileiro**. Apresentam-se em Verona, Itália, no Festivalbar, onde recebem o **Troféu de Música do Ano – Já Sei Namorar**. E em Paris fazem showcase. Recebem o troféu **Ondas de Ouro de Melhor Artista ou Grupo Latino**, no Premios Ondas 2003 – España. Recebem o prêmio Italian Music Awards Italy (2003) – **Best Breaktrough International Artist**. No Brasil recebem o Prêmio Nickelodeon Brasil 2003 – **Melhor Música (Já sei namorar) e Melhor Banda**. No estúdio de Chico Neves, no Rio de Janeiro, Arnaldo começa a gravar o novo CD **Saiba**, com os seguintes músicos: Bartolo, Boghan Costa, Carlinhos Brown, César Mendes, Chico Neves, Dadi Carvalho, Daniel Jobim, Edgard Scandurra, Fabio Tagliaferri, Haxi, Jaques Morelenbaum, Léo Bit Bit, Paulo Tatit, Pedro Sá, Walter Costa e Zaba Moreau, e a participação especial de Marisa Monte.

2004- Realiza exposição de reprodução de poemas visuais, trabalhos gráficos e plásticos, e exibição do vídeo **NOME**, na 4ª edição do Festival de Arte do Centro Histórico em João Pessoa, **Centro em Cena**. Lança o CD **Saiba**, o primeiro pelo seu próprio selo Rosa Celeste, com distribuição e promoção da BMG. Excursiona com o show **Saiba** por diversas cidades do Brasil. A banda que o acompanha é formada por Bartolo (guitarra), Chico Salém (violão e guitarra), Curumim (bateria), Henrique Alves (baixo) e Marcelo Éfori (percussão e sampler). O cenário e o figurino são concebidos por Suzana Yamauchi. Tem as músicas **Alegria** e **Tema de Benjamim** incluídas no CD **BENJAMIM**, trilha do filme de M. Gardenberg. Participa da **Festa Literária Internacional de Parati (FLIP)** (RJ), na mesa redonda "A lírica exata: três vozes", ao lado de Francisco Alvim e Antonio Cícero e realiza performance. Participa do Revezamento Musical que encerrou a passagem da Tocha Olímpica pelo Rio de Janeiro. Participa

do **Sonoras Galáxias**, evento em homenagem ao poeta Haroldo de Campos, em São Paulo. Canta o **Hino do Santos** no CD Hinos do Placar. Tem músicas gravadas por Davi Moraes: **Pretoriana**, de Arnaldo e Carlinhos Brown; por Lula Queiroga: **Sentimental**, de Arnaldo, Lenine, Lula Queiroga; pelos Titãs: **Esperando para atravessar a rua**, de Arnaldo, Tony Bellotto, Branco Mello, Charles Gavin; por Margareth Menezes: **Passe em casa**, Arnaldo, Carlinhos Brown, Margareth Menezes; por Adriana Calcanhotto: **Saiba**; por Nando Reis: **Mantra**, dele e Arnaldo. O grupo português Clã grava **Eu ninguém e Seja como for**, de Arnaldo Antunes e Helder Gonçalves no CD ROSA CARNE, da EMI Music Portugal. Grava o clipe de "Saiba", música título do novo cd, dirigido por Estevão Ciavatta, em um armazém do Cais do Porto, no Rio de Janeiro. Realiza performance de poesia no Museo de la Ciudad de México, na 4ª Feira do Livro do Zócalo, que tinha por tema: "La Ciudad, um libro abierto", e a **Performance Poética** na 50ª Feira do Livro de Porto Alegre. O livro de poesia **Et eu tu**, ganha o **Prêmio Jabuti**, a Câmara Brasileira do Livro, pelo 1º lugar na CATEGORIA PROJETO e PRODUÇÃO EDITORIAL. Os produtores são Carlito Carvalhosa, Arnaldo Antunes e Marcia Xavier. Arnaldo abre o festival **Estación Brasil**, no Teatro Gran Rex, em Buenos Aires, Argentina, com o show **Saiba**. Expõe a escultura **Infinitozinho**, um totem de 125 cm de altura, com a palavra "infinitozinho", na coletiva **Múltiplos**, na galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil. Participa da exposição **Tudo é Brasil**, organizada por Lauro Cavalcanti, no Paço Imperial do Rio de Janeiro.

2005- Arnaldo apresenta o show **Saiba**, em Portugal: no **Centro Cultural de Belém**, Lisboa, e no **Teatro Rivoli**, na cidade do Porto. Participa da exposição **Tudo é Brasil**, no Instituto Itaú Cultural. Realiza **Performance Poética** em Turim, Itália. Apresenta o show **Saiba** em diversas cidades da Espanha: na Sala Clamores, em **Madri**, no Centro Cultural Delicias, **Zaragoza**, no 16º Festival de Jazz y Música Creativa Woll Damm de Ciutat Vella, em **Barcelona**, no Auditorio de Múrcia, em **Múrcia**, no Festival Sons da Diversidade, em **Santiago de Compostela**, no Festival Territorios, em **Sevilha**. Realiza a Exposição **Palavra Imagem**, na galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre, RS. Participa, com o grupo Clã, do show da Gala da Fundação Luso-Brasileira, no Cassino do Estoril, em Portugal. Realiza performance/show de poesia, com o lançamento do CD de poesia **Transborda**, produzido pelo Absolute Poetry - October Poetry Festival, em Monfalcone, na Itália. Participa da antologia **São Paulo em preto e branco pelo olhar de seus escritores**, organizada por Maria Aparecida Junqueira e Maria Rosa Duarte de Oliveira, lançada pelo Sesc e Puc-SP. Tem música gravada pela **A Cor do Som**, "O dia de amanhã", dele e Dadi; pelo **AfroReggae**, "Nenhum motivo explica a guerra", com letra de Arnaldo. **Dadi** grava as parcerias com Arnaldo: "2 perdidos", "Da aurora até o luar", "Cantado por você", "Se assim quiser", "Bandeira clara", "Imaginado". **Juliana Diniz** grava "Eu sonhei com você", de Arnaldo, Marisa Monte e Mauro Diniz; as **Porcas Borboletas**, "Eu", de Arnaldo Antunes e Enzo Banzo; **Renato Godá** grava "Música alta"; a **Revista do Samba**, "Ela dança bem", de Arnaldo Antunes e Paulo Miklos. **Sandra Peres** e **Paulo Tatit** gravam "África", de Arnaldo Antunes, Paulo Tatit e Sandra Peres, e "Oiá", de Arnaldo e Sandra Peres. Participa da exposição **A Imagem do Som de Dorival Caymmi**, com trabalho sobre a música "Vatapá". Este trabalho é publicado no livro "A imagem do Som - volume VI - Dorival Caymmi, 80 composições de Dorival Caymmi interpretadas por 80 artistas contemporâneos". É um dos

entrevistados do livro **Sobre o Silêncio**, de Andréa Bomfim Perdigão, O Pulso Editorial, São José dos Campos, São Paulo.

2006- A Sony/BMG relança **Nome** num kit composto por CD + DVD, remixado e remasterizado e com as imagens restauradas. Como extra, letras dos 30 poemas em português, inglês e espanhol. Arnaldo Antunes lançou originalmente **NOME** em 1993 como um projeto multimídia composto de CD + VÍDEO + LIVRO. É um dos entrevistados do livro **Estación Brasil - Conversaciones con músicos brasileños**, de Violeta Weinschelbaum, do Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, Argentina. Nos CDs **Universo ao meu redor** e **Infinito particular**, **Marisa Monte** lança as parcerias com Arnaldo Antunes: *A alma e a matéria, A primeira pedra, Aconteceu, Até parece, Cantinho escondido, Infinito particular, Levante, O bonde do dom, O rio, Quatro paredes, Satisfeito, Universo ao meu redor* e *Vilarejo*. Arnaldo participa da exposição **The Image of Sound: Football**, na Copa da Cultura, na St. Elisabeth Kirche, em Berlim, de 15 de junho a 9 de julho. Participa da exposição **A imagem do som de Dorival Caymmi**, no Museu Afro Brasil, São Paulo, que mostra criações de 80 artistas inspiradas nas canções de Caymmi. Apresenta-se em Berlim, com o show *Saiba*, na Copa da Cultura. Lança em Portugal, nas cidades do Porto, Lisboa e Coimbra, o livro **Antologia de Arnaldo Antunes**, pela editora Quasi. Participa, junto com artistas brasileiros, portugueses e espanhóis, da exposição **Entre la palabra y la imagen**, na Fundación Luis Seoane, em La Coruña, Espanha, e realiza performance poética. Tem poemas incluídos na **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**, de Manuel da Costa Pinto, Publifolha, São Paulo, Brasil. Tem letras incluídas no livro **Curioso Clã**, ed. Relógio d'Água, Portugal. Lança o álbum **Qualquer**, gravado em 3 dias, ao vivo no estúdio, com Dadi Carvalho, Edgard Scandurra, Daniel Jobim, César Mendes e Chico Salem. Luiza Possi grava **Se no meio do que você está fazendo você pára**, de Arnaldo e Nando Reis. Realiza performance poética, no **Psiu Poético**, em Montes Claros, MG. Realiza leitura de poemas no projeto *Reading With the Ears*, no Centro Brasileiro Britânico, São Paulo. Participa do **Sempre um Papo**, em Brasília, Curitiba e Itabira (MG). Participa da exposição **A Imagem do Som da Música Popular Brasileira**, no Paço Imperial, Rio de Janeiro, com trabalho sobre a música **Até quem sabe**, de João Donato e Lysias Ênio. Lança *Como É que Chama o Nome Disso - Antologia*, editado por Arthur Nestrosvki, Publifolha. Lança o livro *Frases do Tomé aos Três Anos*, pela editora Alegoria. Realiza a instalação **Palavra Desordem**, nas paredes de vidro do Clo Restaurante, em São Paulo. Edvaldo Santa grava "Chacina", dele e Arnaldo.

2007- Arnaldo Antunes continua com sua excursão do cd "Qualquer" em várias cidades do país, além de algumas participações especiais, como em um show de Lenine em Recife/PE e de Carlinhos Brown, em Salvador/BA, ambos em fevereiro. Em agosto realiza show com Edgard Scandurra, parceiro de longa data, em Maceió/AL. No mês de outubro participa do conceituado projeto do Sesc "Era Iluminada". Faz também alguns shows no exterior como, por exemplo, em Barcelona (Espanha), em abril. Realiza performances poéticas no Brasil e no exterior, (Cidade do México, em outubro, Guadalajara, México, em dezembro). Com o andamento da turnê, a sonoridade das apresentações foi ficando mais coesa e surgiu a oportunidade de registrá-la em DVD. Então, no dia 14 de agosto é gravado "Ao Vivo no Estúdio", no Estúdio Mosh, São Paulo, para uma platéia de 50 convidados, com participações especiais de Nando Reis, Edgard Scandurra, Branco Mello e dos "Tribalistas" Carlinhos Brown e Marisa Monte. Lançado pela gravadora Biscoito Fino

em novembro. Faz participação especial no DVD Infantil “Pé Com pé”, do Palavra Cantada, lançado no início do ano. Paulinho da Viola grava no CD/DVD “Acústico MTV”, a canção **Talismã** em parceria com Arnaldo Antunes e Marisa Monte. Péricles Cavalcanti regrava **Eva e Eu**, parceria dele com Arnaldo, no CD “O Rei da Cultura”. Arnaldo também participa do CD “Salvador Negroamor”, produzido por Mayanga Produções, na faixa **Zumbi**, com Aloísio Menezes, com produção de Arto Lindsay. Maria Bethânia grava no CD “Dentro do mar tem rio” a música **Debaixo d’água**, de Arnaldo e **Agora** (dele com Titãs). Timbalada grava ao vivo **Regionágua**, de Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes e Peu Meurray. Participou da gravação do CD em homenagem a Maysa – **Maysa – Esta Chama que não vai passar** -, cantando “Até quem sabe”, lançado pela Biscoito Fino. Lu Horta grava no seu CD **Lu Horta – Paraíso eu** “Paraíso Eu” de Arnaldo Antunes.

2008- O álbum “Ao Vivo No Estúdio” é indicado ao Grammy Latino, como Melhor Álbum Pop Contemporâneo Brasileiro e recebe o Prêmio Tim por melhor álbum Pop/Rock. O show “Ao Vivo no Estúdio” prossegue por várias cidades do Brasil. Arnaldo é convidado para participar de alguns shows do encontro entre os Titãs e Paralamas do Sucesso em comemoração aos 25 anos de carreira das bandas, em Porto Alegre/RS, Florianópolis/SC, Belo Horizonte (BH), São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ), onde foi gravado o DVD. Apresenta concerto como convidado da Orquestra Sinfônica da Paraíba, no XII Fernart – Festival Nacional de Artes. Participa da 4ª edição da virada Cultural, em São Paulo, no “Palco rock Republica”. Em julho, apresenta performance poética no “Poesie Festival Berlin”, na Alemanha e shows do “Ao Vivo No Estúdio” em Cisterino (Itália), Lisboa e Porto (Portugal). Volta a Portugal em agosto, para se apresentar no “Festival do Sudoeste,” em Zambujeira do Mar. Integra em 26 de setembro, o festival “Conexão Latina”, com o peruano Eber Riveros “Chocolate” e os “Los Cajones”, no auditório Simon Bolívar, Memorial da América Latina (SP). Participa de encontro literário na “XII Feira Pan – Amazônica do Livro”, dia 28/09 em Belém/PA e da Feira do Livro, em São Luiz do Maranhão, dia 19/10. No mês de outubro foi a vez de dividir um show com a cantora baiana Pitty no projeto “Loucos por Música”, no Rio de Janeiro/RJ e em Salvador/BA. Elabora, com Edgard Scandurra, um show inédito, em duo, com parcerias produzidas ao longo de 10 anos, e se apresentam em Nova Lima/MG, São Paulo/SP em agosto. Em novembro a parceria rende shows internacionais no dia 15/11, no Niceto Club, em Buenos Aires (Argentina) e 16/11, no Teatro Plaza, em Montevideo (Uruguai). As apresentações foram sucesso de crítica e público em ambos os países. No mês de dezembro ele faz a exposição “Máximo, Vírgula e 360º”, na galeria de arte Laura Marsiaj em Ipanema, no Rio de Janeiro. O grupo Palavra Cantada lança “Palavra Cantada Tocada”, com a canção **Do vento**, parceria de Arnaldo com Paulo Tatit e Sandra Peres e o CD em espanhol “Canciones Curiosas”, que inclui uma versão de **Criança não Trabalha** (Arnaldo e Paulo Tatit). Outros artistas gravam canções de Arnaldo Antunes no decorrer do ano. Simone e Zélia Duncan gravam **Grávida** (Arnaldo Antunes e Marina Lima) e **Alma** (Arnaldo e Pepeu Gomes), no CD e DVD ao vivo “Amigo é Casa”. Tom Zé faz 4 parcerias com Arnaldo Antunes e as grava no CD “Estudando a Bossa”. Arnaldo participa também do CD “Movimenta o C.e.l.e.b.r.o”, da banda Gigante. Adriana Calcanhotto grava **Para lá**, parceria dela com Arnaldo, no álbum “Maré”. Ney Matogrosso nomeia seu novo show de Inclassificáveis, canção de Arnaldo, e a grava em CD e DVD ao vivo. A canção **Se tudo pode acontecer** é gravada por Wanderlea no CD “Nova Estação” e por Lua no cd “Lua”. Cris Aflalo grava **Quase tudo** (Arnaldo Antunes com Péricles

Cavalcanti) e **Um som** (Arnaldo Antunes e Paulo Tatit). Lenine grava duas novas parcerias com Arnaldo — **O Céu é Muito** e **Excesso Exceto**, no CD “Labiata”. Outra parceria dos dois, **Rua de Passagem - Trânsito**, é regravação por Elba Ramalho. Grava também com Liliana Herrero a canção **Beija-me, Amor**, dos Mutantes, para coletânea de regravações deles feitas por artistas latinos. Arnaldo ainda publica muitos textos no decorrer do ano, como: Prefácio do livro “Retratos Falantes”, de Paulo Fridman, lançado pela editora DVA Dórea Books and Art; Texto para catálogo da exposição “B.a.b.i.l.a.q.u.e.s: alguns cristais clivados”, de Waly Salomão, da Contra Capa livrarias e Kabuki, realização “Oi futuro”; Release do livro “Música, Ídolos e Poder – do vinil ao download”, de André Midani, da editora Nova Fronteira; Texto para o livro “Omara e Bethânia - Cuba & Bahia”, ao lado de Omara Portuondo, Maria Bethânia, Frank Padrón, Lya Luft e Mônica Waldvogel, lançado pela editora Nova Fronteira; Publicação de entrevista na revista americana “Bomb – Winter”, na edição de nº 102, por Eucanaã Ferraz e tradução de Claudio Brandt; Publicação de poemas na revista “Inimigo Rumor” nº 14, da editora Cosac & Naify. Em 27 de Abril, participou do show “Uma noite para Maysa”, realizado no SESC Vila Mariana – SP, cantando ao lado de Chico Salém “Meu mundo caiu”, que gerou CD Ao Vivo, lançamento previsto para Maio 2010, pela Lua Music.

2009- Continua as apresentações do **Duo** com Edgard Scandurra pelo Brasil. Lançamento do CD para crianças **Pequeno Cidadão**, com Edgard Scandurra, Taciana Barros e Antonio Pinto. Em maio, começa a turnê do **Pequeno Cidadão**, projeto em parceria com Antonio Pinto, Taciana Barros e Edgard Scandurra, fazendo shows em várias cidades brasileiras, começando na Virada Cultural em São Paulo. Em 23 de julho, participou do Festival de Inverno de Garanhuns – PE, cantando com o grupo Nação Zumbi. Participação especial no show em homenagem a Nelson Cavaquinho, no SESC Pinheiros – SP, nos dias 15 e 16 de agosto. Participação com o Pequeno Cidadão no “Criança esperança” da Rede Globo de Televisão. Lançamento do CD **“IÊ IÊ IÊ”**, no mês de setembro, pela Rosa Celeste. Patrocinado pela Natura dentro do programa “Natura Musical”, no dia 12 de setembro começa a turnê do CD **“IÊ IÊ IÊ”** começando pela cidade de Belo Horizonte – MG, e prosseguindo para as cidades de, Manaus – AM, Belém – PA, Brasília – DF, Porto Alegre – RS, Curitiba – PR, São Paulo – SP, Rio de Janeiro – RJ, Ribeirão Preto – SP, Recife – PE, Fortaleza – CE, Salvador – BA e Campinas – SP. Participa do Filme **“Palavra encantada”**, de Helena Solberg e Marcio Debellian e do show de lançamento com Adriana Calcanhotto, no auditório Ibirapuera – SP Participa da gravação no DVD ao vivo de Wanderléa, cantando com ela **“SE TUDO PODE ACONTECER”**, de sua autoria. Participa do CD do **“Cidadão Instigado UHUUU!”** nas faixas **“DOIDO”** e **“O CABEÇÃO”** Participa da gravação do DVD do grupo Nação Zumbi Participa no DVD de Michael Sullivan, cantando com ele **“ME DÊ MOTIVO”**. **Outros eventos** outubro: “Sentimentos do Mundo” – organizado pela UFMG “Fórum das Letras” – encontro de escritores - em Ouro Preto – MG novembro: Filipoporto – Feira Literária de Porto de Galinhas – PE. Apresentação do show **“IÊ IÊ IÊ”** no festival **“ABOUT US”**, na chácara do Jockey Clube de São Paulo, com Afroreggae, Carlinhos Brown, Lenine, Jason Mraz e Sting. Participa da homenagem a Luiz Gonzaga, no marco zero em Recife PE. Maria Bethânia grava – **“Até o fim”** de César Mendes e Arnaldo Antunes, no CD **“Tua”** Mônica Freire – grava **“Na Laje”** de Liminha, Arnaldo Antunes e Mônica Freire / **“Você tem que decidir”** de Arnaldo Antunes e Liminha / **“Beira”** de Arnaldo Antunes,

Liminha Dan Gigon e Mônica Freire – no CD NA LAJE Adriana Partimpim – grava a música “Na massa” parceria de Davi Moraes e Arnaldo Antunes, no CD “Partimpim dois”

Ana Cañas grava “Na multidão” – de Ana Cañas / Liminha e Arnaldo Antunes c/ participação de Arnaldo Antunes, “Coçando” de Dadi / Ana Cañas / Liminha e Arnaldo Antunes, “Aquário” - de Ana Cañas / Liminha e Arnaldo Antunes, “A menina e o cachorro” de Liminha / Ana Cañas e Arnaldo Antunes, “Não quero mais” - de Liminha / Ana Cañas e Arnaldo Antunes – no CD “HEIN? “ Titãs grava a música “PROBLEMA” parceria de Paulo Miklos / Arnaldo Antunes e Liminha, no CD “Sacos plásticos” Ritchie grava “Outra vez” parceria com Arnaldo Antunes, no CD e DVD “Ritchie outra vez - ao vivo no estúdio” Karla Sabah grava em seu CD “ Cala a boca e me beija” - “Pedido de casamento” – de Arnaldo Antunes - “Sem voce” – de Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes.

Literatura- Editora DBA publica o livro/CD “Saiba – todo mundo foi neném” – “A nossa casa é onde a gente está”, com desenhos de Dulce Horta - canção “SAIBA” de Arnaldo Antunes e “A NOSSA CASA” canção de Arnaldo Antunes, Alice Ruiz, Celeste Moreau, Edith Derdyk, João Bandeira, Paulo Tatit e Suely Galdino. Participou de varias coletâneas, revistas, livros. No Brasil: - “Traçados Diversos” - Uma Antologia de poesia contemporânea -, organizada por Adilson Miguel, - Editora Scipione. No México: Poemas Y Ensayos – “Alguna poesía brasileña” - Antología – (1963 – 2007) Edição bilíngüe – Selección e traducción y notas – Rodolfo Mata y Regina Crespo – Prólogo Rodolfo Mata – Universidad Nacional Autónoma de México – México 2009. Realiza a colagem sonora “**Tradição**”, para a revista virtual Errática, com animação de André Vallias. Textos e poemas publicados em livros e revistas: - Inimigo Rumor – N°14 - Cosasc Naify Edições - BLISS – Revista de poesia – nº único - Editora 7 Letras.

2010- Música- Continuam os shows do “**IÊ IÊ IÊ**” e do **Pequeno Cidadão**. Inicia o projeto “**Duo**”, em parceria com Edgard Scandurra. Apresenta o show “**IÊ IÊ IÊ**” na 6ª edição da Virada Cultural de São Paulo em dois palcos (Av. São João e Sesc). Grava o “**Ao vivo lá em casa**”, para o canal VH1, com participações de Demônios da Garoa, Erasmo Carlos e Jorge Ben e direção de Andrucha Waddington. Lança o DVD de animações “**Pequeno Cidadão**”, com direção geral de Fábio Mendonça.

Literatura- Lança o livro de poesia “**n.d.a.**”, pela Editora Iluminuras. Lança a antologia poética “**Arnaldo Antunes: Melhores Poemas**” selecionada e organizada por Noemi Jaffe, pela coleção Melhores Poemas da Editora Global. **Outros eventos** Apresenta performance poética do “Festival Brazil”, em Londres.

2011- AO VIVO LÁ EM CASA: Single “MEU CORAÇÃO” inclusa nas rádios de todo o Brasil. Participa do Rock in Rio, dividindo o Palco Sunset com Erasmo Carlos. O DVD AO VIVO LÁ EM CASA ganha o “Melhor DVD de 2011” pelo Prêmio da Música Brasileira. O álbum AO VIVO LÁ EM CASA ganha o “Prêmio APCA” e é indicado ao Grammy Latino como álbum pop. Apresenta o show AO VIVO LÁ EM CASA no Festival Europalia na Bélgica.

DOIS VIOLÕES: Apresenta o show DOIS VIOLÕES, acompanhado de Betão Aguiar e Chico Salem em Lisboa - Portugal. **A CURVA DA CINTURA:** Arnaldo Antunes e Edgard Scandura viajam até Bamako, no Mali, para gravar com o africano Toumani

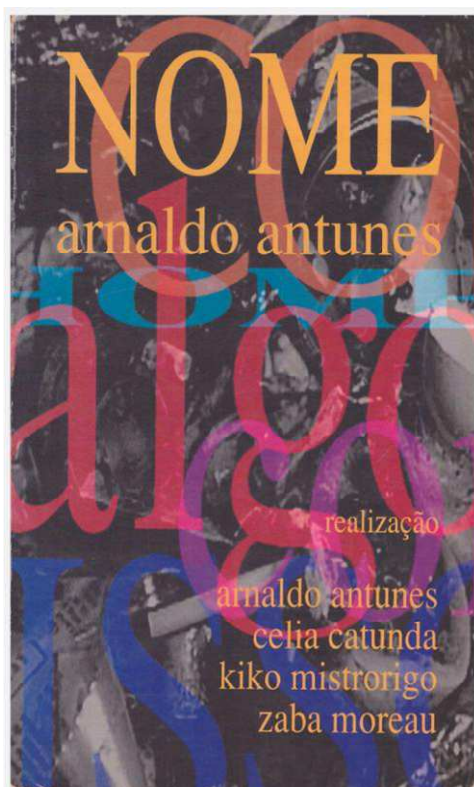
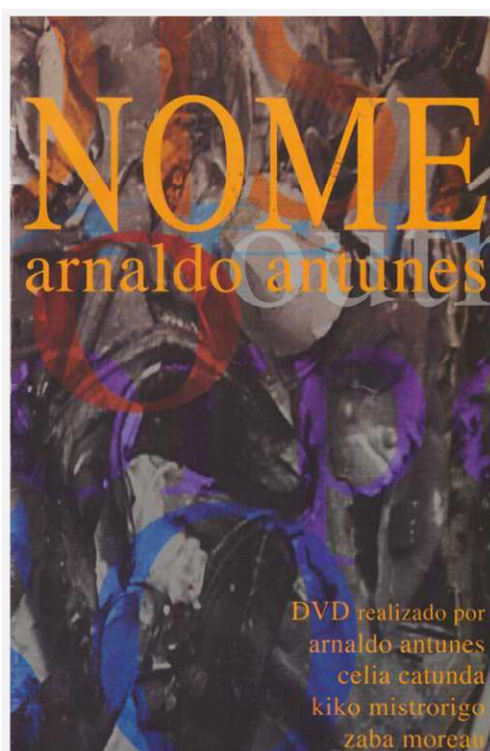
Diabaté o álbum A CURVA DA CINTURA. A viagem de dez dias se transforma em um registro documentado pela diretora Dora Jobim e se torna um especial MTV com CD, DVD e box luxo. **GRÊMIO RECREATIVO:** Em fevereiro começa a gravação de um programa mensal para a MTV, o GRÊMIO RECREATIVO, juntando artistas de diferentes épocas. **PERFORMANCE POÉTICA:** Com Marcia Xavier e Marcelo Jeneci, realizam a performance poética em Barcelona e Múrcia, na Espanha. Participa de encontros literários e palestras poéticas no Festival Europalia e Vamos Brasil! em Bruxelas e Antuérpia. **LITERATURA:** Indicado ao 53ª Prêmio Jabuti de Literatura, na categoria poesia, com o livro “n.d.a” (iluminuras) publica o livro “Animais” junto à Zaba Moreau (editora 34). **ACÚSTICO MTV:** No fim do ano de 2011, é gravado um Acústico MTV celebrando os 30 anos de carreira. O repertório percorre por canções da fase do Titãs, carreira solo, tribalistas e canções compostas por Arnaldo e interpretada por outros cantores. A produção musical do Acústico fica por conta do Liminha e com participações especiais de Nina Becker, Moreno Veloso e Guizado.

2012- Em comemoração aos seus 30 anos de carreira solo lança o “Acústico MTV”. Com produção musical de Liminha e direção de Roger Carlomagno, o projeto foi gravado em São Paulo. O “Acústico MTV Arnaldo Antunes” foi lançado em CD, DVD e Blu-Ray em maio de 2012 e segue em turnê pelo Brasil e exterior.

2013- Atualmente Arnaldo Antunes está gravando seu novo álbum de inéditas, intitulado “Disco”. O projeto vem sendo gravado nos intervalos entre shows e viagens, deixando assim o trabalho ir se configurando em um prazo mais longo. Ao optar por esse processo, Arnaldo decidiu mostrar o disco aos poucos, já que os meios de veiculação digital permitem, postando, na página de abertura do seu site, uma faixa por mês, até outubro, quando lançará o disco inteiro. Serão quatro músicas previamente lançadas no decorrer de quatro meses (junho, julho, agosto e setembro). As inserções acontecem sempre na primeira segunda-feira de cada mês e as faixas vêm acompanhadas de vídeos com depoimentos e *making-offs* das gravações, letras, fichas técnicas e um projeto gráfico especialmente concebido para o projeto. Já foram lançadas duas músicas: Muito Muito Pouco e Dizem (Quem me Dera). As faixas estão disponíveis em *streaming* no site oficial do artista.

Fonte: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_biografia.php

ANEXO B

Capa e contra-capa do livro *Nome* (1993)Capa e contra-capa do DVD *Nome* (2006)