



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS



SUELY MATOS ANDRADE FERREIRA

**O hibridismo semiótico como elemento constitutivo
de sentido em poemas de Arnaldo Antunes**

Linha de Pesquisa: Literatura e
Outros Sistemas Semióticos

Orientador: Prof. Dr. Feliciano José
Bezerra Filho

TERESINA
2023

SUELY MATOS ANDRADE FERREIRA

**O hibridismo semiótico como elemento constitutivo
de sentido em poemas de Arnaldo Antunes**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (PPGL - Letras), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura e outros Sistemas Semióticos - área de concentração Literatura e Cultura - sob a orientação do Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.

TERESINA
2023

F383h Ferreira, Suely Matos Andrade.
O hibridismo semiótico como elemento constitutivo de sentido em poemas de Arnaldo Antunes / Suely Matos Andrade Ferreira. – 2023.
103 p. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, *Campus* Poeta Torquato Neto, Teresina-PI, 2023.

“Orientador Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.”

“Área de concentração: Literatura e Cultura.”

1. Arnaldo Antunes. 2. Hibridismo Semiótico.
3. Relações Poéticas Intersignificas. I. Título.

CDD: 801.95



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

O HIBRIDISMO SEMIÓTICO COMO ELEMENTO CONSTITUTIVO DE SENTIDO EM
POEMAS DE ARNALDO ANTUNES

SUELY MATOS ANDRADE FERREIRA

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 28 de março de 2023, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **Aprovado**.
(Aprovado, não aprovado).

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – UESPI
Orientador

Professor Dr. Francisco Laerte Juvêncio Magalhães – UFPI
Membro externo

Professor Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho – UESPI
Membro interno

Professor Dr. Daniel Castello Branco Ciarlini – UESPI
Membro suplente

Visto da Coordenação:

Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

À Dona Diva Emília (*in Memoriam*),
a minha vó Diva, dona de grande parte
de minhas boas memórias da velha infância.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me carregar tão gentilmente nos seus braços, em todos os momentos nos quais resvalei para o caos, quando não via o fio de sentido que conduz todas as suas ações e que, ao fim, formam esse mosaico onde me vejo inteira.

Agradeço a meus pais, Osvaldo e Jocélia, que, com dificuldades de várias ordens, conseguiram proporcionar estudo e orientação a quatro filhos.

Agradeço às minhas irmãs, Yara e Sonia, pelo incentivo constante e por acreditarem que eu conseguiria, quando eu mesma não acreditava.

Agradeço, em especial, a minha avó Diva Emília (*In memoriam*) por todo o amor e pela iniciativa de me fazer percorrer itinerários de leitura, muitos deles, pouco ortodoxos.

Aos meus filhos, Arnaldo, Clarisse e Gabriel e à minha neta Analu, agradeço a dádiva de não me permitirem cair no equívoco de viver só para mim e por me ajudarem de todas as formas possíveis. – Há muito de vocês neste trabalho, que são razão e fim para tudo que eu tenha me proposto de bom na vida.

Agradeço aos meus colegas e amigos do Campus Buriticupu pelo incentivo e pelos exemplos de eficiência, compromisso e ética. Agradeço em especial às minhas amigas e parceiras no “crime”: Edilene de Freitas, pela revisão conscienciosa do projeto e dos artigos e Ana Carla Rio pelas aulas e pela troca de material; à Maristela Rodrigues pelo apoio e por dar ouvidos às minhas queixas mais pueris; à minha amiga Zélia, espécie de irmã que ganhei na maturidade, e que muito me auxiliou com conselhos e incentivos.

Agradeço aos colegas da Turma XI, do Mestrado em Letras, por dividirem seus medos, anseios e inseguranças, bem como um amor incondicional à Literatura. – Foi com vocês e com os professores e professoras da Pós-Graduação UESPI, que aprendi a ler de verdade. Ao professor Ruan Nunes, mais um amor literário na minha já extensa lista, e às professoras Maria Suely e Silvana Pantoja, exemplos de que o saber pode andar de braços dados com a simplicidade, e, por esse mesmo motivo, abraçar a todos em trocas fecundas.

Agradeço ao meu orientador, professor doutor Feliciano Bezerra, pela aposta no projeto de pesquisa e por toda a paciência na orientação desta aluna pelos labirintos da semiótica e dos sentidos.

Agradeço a todos que contribuíram com esse trabalho, participando desse momento de minha jornada.

E, por fim, agradeço a Arnaldo Antunes por existir dessa forma tão especial e inclassificável.

Houve esse tempo? Quando não havia poesia porque a poesia estava em tudo que se dizia? Quando o nome da coisa era algo que fazia parte dela, assim como a sua cor, seu tamanho, seu peso? Quando os laços entre os sentidos ainda não se haviam desfeito, então música, poesia, pensamento, dança, imagem, cheiro, sabor, consistência se conjugavam em experiências integrais, associadas a utilidades práticas, mágicas, curativas, religiosas, sexuais, guerreiras?

Arnaldo Antunes

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo geral investigar o hibridismo semiótico que se instala por meio de uma configuração visual, verbal e sonora em poemas e canções de Arnaldo Antunes, identificando e analisando seus elementos geradores de sentidos, por meio de uma investigação fundamentada na Teoria dos Signos, de Charles Sanders Peirce. O que levou à elaboração da pergunta central: como o hibridismo semiótico se faz presente na produção de sentidos da poética antuniana e quanto desse amálgama é alcançado pela percepção? Nessa perspectiva, estabeleceu-se os objetivos específicos da pesquisa, a saber: identificar as relações intersígnicas e as semioses que permeiam a obra do poeta Arnaldo Antunes; investigar as relações existentes entre os diferentes tipos de linguagens encontrados nos poemas selecionados da obra desse autor e compreender em que medida a mescla de códigos presentes, na obra, estrutura a composição do texto e estabelece sentidos na poesia. Para tanto, partiu-se de uma abordagem com base em Peirce e em teóricos que se aliam à vertente de semiótica peirceana: Pignatari (2004), Santaella (2000, 2004 e 2007) e Plaza (2003). Assim, buscou-se, no exame dos processos utilizados no todo estético da obra artística, pôr em evidência os recursos híbridos que configuram o fato poético nos poemas, letras e canções do artista. As análises foram desenvolvidas com vistas à materialidade de poemas e canções de Arnaldo Antunes, expondo tanto a estrutura híbrida e multifacetada da poética antuniana, quanto os possíveis sentidos alcançados por meio desse hibridismo.

Palavras-chave: Arnaldo Antunes; Hibridismo semiótico; Relações poéticas intersígnicas.

ABSTRACT

The present research has the general objective to investigate the semiotic hybridism that installs through a visual configuration, verbal and sonorous in poems and songs by Arnaldo Antunes, identifying and analyzing its sense-generating elements, through an investigation based on the Theory of Signs, by Charles Sanders Peirce. In order to answer the central question: how semiotic hybridity is present in the production of meanings in antunian poetics and how much of this amalgam is reached by perception? In this perspective, the specific objectives of the research were established, to know: identify intersign relations and the semioses that permeate the work of the poet Arnaldo Antunes; investigate the existing relationships between the different types of languages found in the selected poems from this author's work and understand to what extent the mix of codes present in the work structures the composition of the text and establishes meanings in the poetry. To do so, departed from an approach based on Peirce and on theorists who are allied to the peircian semiotics strand: Pignatari (2004), Santaella (2000, 2004 and 2007) and Plaza (2003). Thus, an attempt was made, in the examination of the processes used in the aesthetic whole of the artistic work, to highlight the hybrid resources that configure the poetic fact in the artist's poems, lyrics and songs . The analyzes were developed with a view to the materiality of poems and songs by Arnaldo Antunes, exposing both the hybrid and multifaceted structure of antunian poetics, as well as the possible meanings achieved through this hybridity.

Key-words: Arnaldo Antunes; Hybridism semiotic; Intersign poetic relations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Representação da relação triádica.....	27
Figura 2: Poema <i>sí sin sim</i>	29
Figura 3: Poema <i>nem</i>	30
Figura 4: Relações sígnicas	40
Figura 5: Trajeto da tradução intersemiótica	43
Figura 6: Poema pensamento	47
Figura 7: _____	51
Figura 8: Poema a dúvida	53
Figura 9: Poema apenas	56
Figura 10: Poema terra	59
Figura 11: Poema solto	63
Figura 12: Poema nu	65
Figura 13: Poema <i>1(a leaf falls) oneliness</i>	66
Figura 14: Classificação dos modos de ouvir	71
Figura 15: Classificação da sintaxe sonora	74
Figura 16: Partitura da canção Luzes, de Paulo Leminski	84

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Categorias fenomenológicas e algumas correspondências.....	26
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 Uma abordagem semiótica: pensamento vem de fora e pensa que vem de dentro	22
1.1 Um pensamento literário: Décio Pignatari e a Semiótica Peirciana	27
1.2 Bêbados de linguagem: Lúcia Santaella	33
1.3 Tradução Intersemiótica: Júlio Plaza e um caminho para a análise	41
2. O hibridismo semiótico na poesia	45
2.2 Dados lançados: o vazio e a dúvida	50
2.3 Dois laços de sentidos: uma FOTO-grafia	55
2.3 Híbridos em análise intersemiótica	65
2.4 Um caminho por palavras cantadas	68
2.4.1 Contorções da frase e do som	70
2.4.1.1 Canção Alta Noite	78
2.4.1.2 Canção Luzes	82
Considerações finais	90
REFERÊNCIAS	92
APÊNDICE	102

INTRODUÇÃO

A singularidade da produção poética de Arnaldo Antunes mantém-se destacada no cenário artístico nacional desde os anos de 1980, época em que Antunes fez parte da banda Titãs¹ e na qual ele começou a divulgar seus primeiros trabalhos poéticos. Esse estado singular de sua escritura origina-se tanto pela junção de recursos verbais, visuais e sonoros em sua poesia, como pela transformação da palavra em imagem, som e significação.

Observa-se, ainda, que os poemas de Arnaldo Antunes mantêm relação com a Poesia Concreta, proposta pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, cuja construção de sentidos baseava-se, entre outras coisas, em usar, significativamente, os espaços em branco e recursos tipográficos variados, para criar efeitos em que o significado dependeria muito do modo de ler e olhar do leitor/espectador. Desse modo, distingue-se, no poema concreto, a ideia original de integrar som, imagem, palavra e outros recursos semióticos.

Evidentemente, a literatura, não importa de que época, tende a exigir a participação do leitor para a construção do significado. Porém, a poesia concreta, segundo o conceito desenvolvido por Augusto de Campos, caracterizar-se-ia por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora de ideia, criando um todo dinâmico, “verbivocovisual” – é o termo criado por James Joyce, poeta irlandês (1882-1941) – de palavras flexíveis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema (CAMPOS, 1987, p. 40, grifo do autor).

Sobre a relação entre a prática poética e o Concretismo, o próprio artista, Arnaldo Antunes, afirmou, em entrevista publicada originalmente no Jornal *O Estado, de São Paulo*, em julho de 1999:

A poesia concreta, e também a produção individual dos poetas concretos, posterior à fase do movimento coletivo, compõem uma referência que já se incorporou à cultura; precursora de muitos procedimentos que hoje são correntes na poesia, na prosa, na televisão, no vídeo, nas artes gráficas, na publicidade, na música popular. Mas isso não significa que hoje se possa pensar nos termos de um movimento, como naquela época. Ela integra o meu repertório de influências, ao lado da Antropofagia de Oswald de Andrade; da segunda geração de modernistas, com Drummond (ANTUNES, 2016, p. 67).

Dessa forma, apesar da aparente relação entre a obra antuniana e o

¹ Arnaldo Antunes, músico, poeta e artista visual, integrou a banda Titãs de 1982 a 1992.

concretismo dos anos de 1950, não se pretende aqui nenhum enquadramento, visto que a poética antuniana se projeta para além de marcações historiográficas de estilos, mantendo-se ainda inclassificável, mesmo que imersa no universo pós-modernista de linguagens líquidas (Santaella, 2007).

Como autor, Arnaldo integra, em suas obras, procedimentos que vão da poesia concreta à *ciberpoesia*. Sem necessitar de nenhuma marca divisória nesse trajeto, ele põe à mesa, na superfície de seu texto, o híbrido gerador de sentido que se oferece para a percepção do leitor.

Não é à toa que Arnaldo Antunes, em geral, é apresentado como músico, poeta e artista visual. Os desdobramentos dessas três faces podem ser observados em variadas atuações, por exemplo, na participação com a banda os *Titãs*, em que atuava como compositor, cantor e *performer* de palco, ou, na carreira solo, com a criação de poemas, ensaios e canções, ou, ainda, na arquitetura de exposições visuais e shows. Pode-se dizer que Arnaldo é linguagem que extrapola limites: corpo, voz e verso em um amálgama de sentidos.

Conforme Santaella (2003), vive-se um contexto em que fenômenos de hibridização ou de intersemiose, que tiveram início nas vanguardas estéticas do início do século XX, são cada vez mais esperados, em especial na música e nas artes plásticas. Esses processos envolvem, às vezes, misturas de linguagens e meios, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada. Tratando sobre esse entrecruzamento de códigos e linguagens no próprio trabalho, Arnaldo confirma o gosto pela fusão das diversas possibilidades ofertadas pelo mundo moderno:

O fato é que eu nunca me senti muito identificado com a ideia de especialização. Talvez por uma questão de temperamento, talvez por uma inquietação ligada às diversas alternativas (tecnológicas, artísticas, comportamentais) que o mundo moderno nos oferece. Ou talvez mesmo pela maneira como essas alternativas reverberam numa cultura de formação híbrida como a nossa. O eixo do meu trabalho é a palavra; mas a palavra quase sempre misturada a outros códigos (gráficos, musicais, videográficos, plásticos, performáticos etc.). Esse desejo de transitar entre linguagens diferentes também é para mim um reflexo da dissolução de outros limites (entre gêneros, credos, classes, repertórios etc.) (ANTUNES, 2016, p. 67).

À proporção em que a “riqueza de recursos e domínio técnico” se incorporam ao fazer artístico, ampliando as possibilidades de transformação e dissolução das fronteiras entre os fazeres criativos, essa complexidade (no sentido de interação de

códigos) se reflete na constituição da obra e na reflexão de Antunes acerca da contribuição da modernidade para as artes. Assim, questionado por Guilherme Werneck, a respeito de seu trabalho e uma possível relação com o Renascimento, em entrevista, originalmente, publicada na Revista *Trip*, em dezembro de 2007, ele diz:

Não. Isso é herança da modernidade, que foi recriando esse link entre linguagens que foram de certa forma separadas pela civilização. Nas sociedades primitivas não há separação entre vida e arte. A música está sempre relacionada à dança, a um culto. E não há artes plásticas: o que tem é utilitário, uma panela, um utensílio, um totem, tudo misturado. A civilização foi separando: música para ser ouvida, literatura para ser lida, artes plásticas para serem vistas. E a modernidade misturou, você passa a ter trabalhos visuais que usam a palavra, poemas sonoros. [...] Conforme se desenvolveu a tecnologia digital, isso se misturou ainda mais, criou-se um território propício a essa fluência entre diferentes códigos (ANTUNES, 2016, p.136).

Em consonância com esse momento de grande engenho tecnológico e de formação de “paisagens sígnicas”, a poesia de Arnaldo Antunes se apresenta como uma produção intersemiótica singular, composta por uma mescla de palavra, imagem e som, distribuída em poemas, ensaios, exposições e canções. Essa poesia apresenta características diversas, podendo ser analisada sob diversos prismas, bem como servir de demonstração para as mais diversas teorias, desde as formalistas até as mais variadas áreas de estudos culturais. Neste estudo, como já foi dito, ela será explorada com base na semiótica peirceana, pois:

A teoria semiótica nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nela utilizados. Permite-nos também captar seus vetores de referencialidade não apenas a um contexto mais imediato, como também a um contexto estendido” (FERNANDES, 2011, p. 168).

Buscar o modo interno de se chegar a essa superfície, exterioridade, é o ponto de partida de diversas análises. Nesta pesquisa, parte-se da noção de mescla, mistura, que se detecta na junção de códigos, linguagens e meios presentes na poética antuniana, junção esta que aflora a superfície em formas híbridas.

No contexto deste trabalho, especificamente, utiliza-se, entre outros termos, os tropos híbrido e hibridismo com o intuito de aproximar a ideia de mistura entre as formas visuais, sonoras e verbais de percepção de uma gênese poética da criação antuniana.

O termo hibridismo, assim, é visto como metáfora, de maneira a condensar a

ideia de mescla e de amálgama, fundada na interação das categorias desenvolvidas por Charles Sander Peirce, e de maneira a perceber como elas, as categorias e suas reverberações, atuam na produção de sentidos no terreno das linguagens. O uso do termo hibridismo como metáfora pode ser visto no artigo *Hibridismo: um tropo enganoso e a história do uso de uma metáfora*, de José Newton Coelho Meneses, no qual, é proposta uma discussão sobre o caráter dúbio e múltiplo dos significados da palavra híbrido, construído no decorrer da história.

A ideia de mescla e amálgama é perfeitamente traduzida na explicação elaborada por Lúcia Santaella, no capítulo VII, da obra *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*, de 2005. Nesse capítulo, *Linguagens Híbridas*, Santaella refere-se a uma exposição de arte, realizada em 31 de janeiro de 2000, em Hamburgo, Alemanha.

Nessa exposição, intitulada *Scripturale*, uma artista brasileira, Betty Leirner, expôs uma obra denominada *Poesia Abstrata*, que consistia em um recipiente com 60 quilos de gel clínico incolor, com um cilindro de vidro, em que se encontrava pousado um bastão de acrílico. Acompanhava toda essa estrutura transparente, o título *Poesia Abstrata*.

Santaella propõe a observação e reflexão sobre essa obra à luz das três matrizes da linguagem e do pensamento, a matriz visual, a matriz sonora e a matriz verbal, observando os princípios de sonoridade, de visualidade e de discursividade verbal que se irmanam, semioticamente, na percepção que se apresentaria nesse nascedouro de sentidos, representado pela materialidade da obra de Betty Leirner. Para Santaella, Leirner pinça o sonoro, o visual e o verbal em sua instalação por meio da representação da evanescência sonora, da visualidade da forma e da inscrição verbal, propondo uma gestação de verbo, forma e som.

Desse modo, assim como Lúcia Santaella vê, na obra referida de Leirner, o germinar das matrizes, também se observa, em certos registros poéticos de Arnaldo Antunes, essa mescla de recursos sonoros, visuais e imagéticos e, ainda, uma autorreferencialidade que dá destaque às formas de percepção, muitas vezes, em uma materialidade, aparentemente, antagônica, como o som no silêncio, a imagem no vazio ou a palavra no gesto.

Neste trabalho, tem-se como foco o estudo da expressão e do conteúdo, ou seja, a pesquisa está organizada em torno da análise estrutural dos poemas. Assim, a reflexão parte dos sentidos e efeitos presentes na poética para analisar como esses significados são obtidos. Dessa forma, adota-se um modelo teórico em que se privilegia

a observação da materialidade do poema e afasta-se, portanto, do postulado hermenêutico de dar sentido ou de interpretar o fato poético.

Essa diferença entre os modelos de investigação adotados para a análise da literatura é esclarecida por Jonathan Culler, 1999, que sugere uma distinção básica, às vezes, negligenciada em estudos literários, entre dois tipos de projetos: um, oriundo da linguística, consideraria os sentidos como aquilo que teria que ser explicado e busca resolver como esses sentidos são possíveis. O outro, em oposição, começaria com as formas, procurando interpretá-las, para dizer o que elas realmente significam. O teórico aponta que, assim, dá-se o contraste entre a poética e a hermenêutica:

A poética começa com os sentidos ou efeitos comprovados e indaga como eles são obtidos [...]. A hermenêutica, por outro lado, começa com os textos e indaga o que eles significam, procurando descobrir interpretações novas e melhores. Os modelos hermenêuticos vêm dos campos da lei e da religião, em que as pessoas procuram interpretar um texto legal ou sagrado autorizado a fim de decidir como agir (CULLER, 1999, p. 65).

Outro ponto a ser observado em estudos que adotam um modelo investigativo de base poética é que, negando-se a atribuir um determinado sentido ou interpretação a uma obra e partindo-se do que nela se encontra configurado, além de, possivelmente, levar à identificação de convenções e recursos utilizados na obtenção de significados, também traz à tona a necessidade de entender (e de explicar) como os leitores chegam a uma “competência literária”, pois, se a forma é a possibilitadora dos sentidos, interessa também detectar até que ponto essas possibilidades são alcançadas pela percepção.

O estudo da materialidade do texto literário é um desafio que acompanha os leitores (e, nestes “leitores”, inclui-se desde pesquisadores, teóricos a simples apreciadores de poesia e prosa literária, preocupados em ir além de uma interpretação linear, discursiva das obras) há bastante tempo. Talvez possa-se dizer que, a partir de “*Um Coup de Dés*”, de Mallarmé, intensifica-se o desejo de poetas como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, representantes brasileiros da poesia concreta, de propor uma lógica ideográfica em contraponto à estrutura discursiva tradicional. As inovações poéticas propostas por Mallarmé, Ezra Pound e E.E Cummings, para citar alguns dos principais precursores do movimento concretista, contribuem para a quebra de uma abordagem analítico-discursiva, que será, em parte, substituída pelo estudo sintético-ideográfico.

Por conseguinte, estratégias e recursos como a utilização planejada do espaço branco da página, os deslocamentos dos versos, o uso de tipografias diferenciadas, enfim, a utilização de recursos gráficos, sonoros e verbais põe em evidência a estrutura poética e dá primazia a uma abordagem de cunho material, concreto, à poesia.

O estudo investiga, portanto, a configuração visual, verbal e sonora dos textos, identificando e analisando seus elementos geradores de sentidos. Sem deixar de lado a historicidade dos efeitos alcançados pelo todo estético da obra artística, serão postos em evidência os procedimentos que configuram o fato poético nos poemas, letras e canções de Arnaldo Antunes.

Também se busca entender em que medida e, sob quais condições, a poesia de Arnaldo atinge o leitor e, assim, de que forma se estabelece a correspondência autor, obra e leitor. Para tanto, partir-se-á de uma abordagem com base em Peirce e em teóricos que se aliam à vertente de semiótica peirceana: Pignatari (2004), Santaella (2000, 2004 e 2007) e Plaza (2003).

Como já foi dito, a decisão de tomar como base de pesquisa a escritura antuniana se deve às particularidades dos seus textos compostos de elementos híbridos, articulados de forma a explorar uma intersecção entre som, imagem e discurso.

Embora já tenham sido produzidos diversos trabalhos sobre a obra do escritor Arnaldo Antunes (MODRO, 1996, ALCÂNTARA, 2010, SALOMÃO, 2015, AMARAL, 2017, etc, para citar alguns dos registrados na BDTD, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações), são mais escassos os estudos que analisam a questão da intersecção entre as linguagens ou do hibridismo como cerne da produção de sentidos em Antunes.

Entre aqueles que se aproximam de tal temática, pode-se citar a tese de doutorado de Antônio Fernandes Júnior, desenvolvida em 2007, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, na qual, em uma análise discursiva, trata-se sobre os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes e chega-se a investigar as variadas mídias, suportes e materialidades que entremeiam a obra do poeta.

Em outra tese de doutorado, agora de Sandra Mina Takakura, defendida em 2019, *Criação e criatividade em gêneros híbridos: a expressividade na poética de Arnaldo Antunes*, tem-se uma análise das criações expressivas por meio de neologismos e da utilização de processos de formação de palavras como fonte de

elaboração de sentidos na poesia de Antunes.

Já a tese de doutorado de Simone Silveira de Alcântara, *Arnaldo Antunes, Trovador Multimídia*, de 2010, analisa a *performance* multimídia do poeta, em especial no DVD *Ao vivo no estúdio*. O cruzamento de mídias, na constituição da obra de Arnaldo, é abordado dentro do campo de estudos culturais e se fundamenta nas ideias de Hans Ulrich Gumbrecht, de Siegfried J. Schmidt, de Marshall McLuhan e do medievalista Paul Zumthor.

Também, encontra-se, em Filgueira (2010), a análise de poemas e canções e suas relações com a primeiridade, categoria peirceana, que também permeia este estudo. Porém, mesmo esses trabalhos, diferem do tema aqui tratado, pelo menos, em relação aos tipos de abordagem semiótica e à busca pela gênese da poesia antuniana ligada à questão do hibridismo. Ainda assim, todos eles foram importantes leituras e proporcionaram, entre outras coisas, um direcionamento mais claro para este trabalho.

Sobre a mescla de recursos, suportes e linguagens, tem-se em Walter Benjamin, citado em PLAZA (2003), que, a partir da Revolução Industrial, por conta do desenvolvimento tecnológico que se instaura e expande desde então: “Toda forma de arte situa-se no cruzamento de três linhas evolutivas: a elaboração técnica, a elaboração das formas de tradição e a elaboração das formas de recepção”.

Em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (1987), avalia as transformações ocasionadas à época do surgimento da fotografia e do cinema, artes produzidas por meio de técnicas que se distinguiam do modelo tradicional, especialmente, por conta de sua possível reprodução técnica.

Assim, antecipando as consequências para a ideia de estética, de uma mudança nas formas de produção da obra de arte, Benjamin, reflete sobre como os meios técnicos de reprodução afetaram a “aura” da obra de arte, fazendo com que esta se distanciasse da tradição e de uma função ritualística, e, com essa função alterada, esta seria, na visão do teórico, uma obra de arte que pela capacidade de ser reproduzida passasse a ser cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida.

Dessa forma, o acelerado desenvolvimento tecnológico, ao proporcionar novos recursos e procedimentos de criação, dá ensejo a uma estética tecnológica que envolve, além da possibilidade de hibridismo de linguagem, novos lugares de exposição ou circulação da arte. Essas mudanças de condições afetariam a produção e a percepção de sentidos à medida em que a obra artística passa de uma esfera ritual

para uma esfera política.

A ideia de uma obra da atualidade com características próprias advindas de sua capacidade de ser reproduzida, impulsiona questionamentos acerca da atual prática artística, que aqui se fazem, tomando como objeto investigativo a poética de Arnaldo Antunes: como se dá essa interação entre os recursos verbais, visuais e vocais, entre a tipografia e a fotografia, entre a decomposição de termos e a instauração de ideias e sentimentos, entre o espaço da página e os de outros suportes? De que forma essas práticas híbridas desencadeiam efeitos de sentido de forma a problematizar ideias, sentimentos e valores?

Assim, também, outros questionamentos são desencadeados a partir dos citados e norteiam esta investigação: quais semioses e quais relações intersígnicas permeiam a obra do autor? Como elas influenciam na composição do texto e como estabelecem sentidos na poesia? Quais são as características fundadoras dos textos do autor na atualidade?

O interesse pela obra de Arnaldo Antunes acompanha esta pesquisadora desde a aparição do artista no cenário musical dos anos 80. Com a publicação dos primeiros livros *Psia*, *Tudos*, *Coisas* e *Nome*, com este último, um projeto multimídia, intensificou-se a necessidade pessoal de decifração dessa poesia que lhe parecia inovadora e, algumas vezes, indecifrável.

Assim, primeiramente, como leitora e, em seguida, como docente, a investigante pôde observar os deleites e dificuldades com que se embatem aqueles que se aventuram pelo fazer poético de Arnaldo Antunes e verificar como a percepção das estratégias e recursos dessa escritura proporcionam novas e importantes maneiras de “assimilar” os sentidos e as sensações da arte poética.

Além disso, a pesquisa sobre uma escritura com as características apontadas, possivelmente, auxiliará estudos acerca de textos contemporâneos e entendimento sobre uma poética pós-moderna, em especial, sobre a poética brasileira que busca se estabelecer a partir de 1980, seja pela conquista de novos espaços de divulgação, seja pela pluralidade de tendências e formas de manifestação. A necessidade de lançar luz sobre aspectos, talvez, desconhecidos da poesia brasileira contemporânea, condizentes com o atual contexto de produção e recepção, faz-se importante para os estudos do segmento literário.

Dessa forma, a escolha pela análise da poesia de Antunes dá-se pelas características híbridas que a constituem e pela necessidade vislumbrada de se

estudar essa composição intersemiótica e sua importância como fundadora de sentidos no texto.

Como mencionado, a análise de uma obra contemporânea e a possível identificação de um traço norteador de sua elaboração de sentido pode contribuir para o entendimento da poesia pós-moderna. A mescla de linguagens e códigos tem-se configurado como uma das marcas constitutivas de textos da atualidade, principalmente, daqueles voltados para o ambiente virtual, como é o caso de alguns poemas de Arnaldo Antunes.

Embora a pluralidade de usos da linguagem, em diferentes contextos sociais, tenha servido de estímulo a estudiosos da educação e da linguagem para desenvolverem pesquisas sobre as relações intersígnicas, cada estudo traz à tona distintas maneiras de como essa relação se materializa nas múltiplas formas da linguagem – escrita, oral e visual. Isso justifica e torna pertinente uma proposta de análise de uma obra contemporânea sob esse viés. A presença de elementos híbridos precisa ser, portanto, estudada no texto literário e interpretada como elemento gerador de sentidos.

Para a realização da análise dos elementos verbais, visuais e imagéticos em uma obra de cunho literário, necessita-se de um apoio teórico que embase as discussões. Nesse sentido, observa-se um caminho distinto cujo rumo é apontado pela Semiótica de base peircena.

Apesar de vislumbrar-se as dificuldades que seriam encontradas nesta empreitada, crê-se que o costume de análise, longe de impedir o prazer estético, amplia-o, ainda que esse prazer, obtido pela suposta aproximação do cerne de qualquer significância, tenda para a fruição, no sentido dado ao termo por Barthes (1997). Assim, decidiu-se por uma investigação da palavra poética em Arnaldo Antunes com base na ciência que perscruta os signos e os sentidos, sem a intenção de esgotamento ou exatidão, como assinala Iasbeck:

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).

Na Semiótica Social, a interação código e sentido surge como a primazia pelo estudo do texto, mais especificamente, focando em explicar “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2005, p. 11). Em outras palavras, a Semiótica alcança não só o que é dito pelo texto, mas também aquilo que as estratégias textual-discursivas traçadas pelo autor do texto mostram na sua enunciação, a fim de exteriorizar o seu dizer. O campo de estudo se debruça, portanto, sobre as mais distintas construções linguísticas do texto, para materializar seu dizer.

Entendendo a necessidade de delimitação do objeto de estudo e definição dos mecanismos norteadores para a realização de uma pesquisa como esta, apresentam-se, a seguir, os procedimentos metodológicos e as etapas que foram empregados para seleção, estudo e análise do *corpus* na perspectiva do hibridismo semiótico.

Assim, este estudo se desenvolveu a partir de pesquisa bibliográfica em livros, artigos em periódicos, dissertações, teses, anais de eventos científicos e informações disponibilizadas pela internet, fontes que fundamentam o trabalho. Essa base possibilitou uma revisão de estudos já produzidos sobre o hibridismo, para compreender como ele é utilizado pelo autor, Arnaldo Antunes. Proporcionou, ainda, o aprofundamento do aporte teórico selecionado.

A compreensão do todo depende da articulação entre imagem, sonoridade e texto verbal, bem como de outros possíveis recursos semióticos. Da interação com o todo, incluindo produtor, leitor, mediada pelo texto, é que se constrói o sentido ou os sentidos possíveis. Portanto, metodologicamente, adotou-se essa articulação para se proceder à análise da poesia de Antunes, considerando que esta pesquisa, além de passar pela lente do recurso discursivo e do estético, deve também compreender a relação significativa entre as linguagens empregadas.

Além disso, a desautomatização da linguagem, conforme se prevê, também se apresenta pela forma de empregar movimento à palavra, causando nas mesmas um efeito inesperado de imagens que encerram sentidos na poesia, além, é claro, de se constituírem como textos híbridos.

É importante ressaltar que, apesar de buscar analisar o texto pela perspectiva do formalismo, ou seja, privilegiando os aspectos formais (linguísticos e composicionais) da poesia de Arnaldo Antunes, não foram ignorados os elementos extraliterários, os

que extrapolam os limites do texto e atingem o contexto em que ele foi escrito.

Por se tratar, também, de intersecção entre linguagens, vale dizer que, quando se tem como objeto de estudo um texto qualquer, considerando-o desde a sua composição até a forma como é lido, deve-se sempre levar em conta os recursos multimodais empregados, conscientemente ou não, por seu produtor para exprimir significação, mesmo que esses sentidos só possam ser percebidos extralinguisticamente.

De toda a, hoje já extensa, obra de Arnaldo Antunes, selecionou-se para a análise os poemas: _____ e *porque eu te olhava* (Psia, 1991), *a dúvida, nu e pensamento* (Tudos, 1990), *Sol to e Terra (2 ou + corpos no mesmo espaço)*, 2005), e as canções: *Alta noite* e *Luzes* de Arnaldo Antunes. A escolha desse *corpus* se deve ao fato de que todo método utilizado procurou os significados que são compostos a partir da materialidade artística, no embricamento das matrizes verbal, imagética e sonora, na observação de como se estruturam seus recursos de construção de sentidos, sustentando que apenas estes podem ser interpretados (MOITA LOPES, 1994).

Por conseguinte, tem-se, nesta dissertação, a seguinte estrutura:

No primeiro capítulo, apresentaram-se os principais teóricos cujos pensamentos e métodos embasam esta investigação e, após uma breve introdução à Teoria dos Signos de Charles Sanders Peirce, fez-se a exposição dos postulados de Pignatari, Santaella e Plaza.

No segundo capítulo, foram desenvolvidas as análises da materialidade de poemas e canções de Arnaldo Antunes, com destaque para as relações híbridas entre os recursos verbais, imagéticos e sonoros e os possíveis sentidos alcançados por meio desse hibridismo.

Nas Considerações finais, após se constatar a relevância da utilização de toda a mescla de linguagens e suportes na constituição de sentidos da obra artística antuniana e de ter-se verificado a relação entre os recursos híbridos dessa estrutura artística e a instauração de um processo de significação semiótico, os métodos e resultados obtidos foram avaliados, proporcionando uma reflexão sobre a gênese da poesia de Arnaldo Antunes e sobre sua metalinguagem de origem semiótica.

Como ponto de partida, tem-se, então, a Semiótica de origem peirceana e por esse motivo se faz, a seguir, uma breve introdução a Peirce.

1 Uma abordagem semiótica: pensamento vem de fora e pensa que vem de dentro

Embora já muito se tenha discutido e produzido com relação à obra de Charles Sanders Peirce, faz-se necessário adentrar minimamente em suas postulações e, em especial, no sistema elaborado por esse teórico para análises científicas de modo geral, no qual se baseia, *a priori*, sua Teoria dos Signos.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo estadunidense de Massachusetts, cuja imensa obra versa da matemática à história da filosofia e da ciência, passando pela investigação científica de temas como a evolução do universo ou da continuidade psicofísica de todos os fenômenos. Em sua obra sistemática e abrangente, destaca-se a contribuição à lógica, na qual se sobressai a elaboração da Semiótica ou Teoria dos Signos, pela qual se tornou mundialmente conhecido.

A ideia diretriz da semiótica peirciana baseia-se na negação da ideia cartesiana de separação da natureza entre sujeito e objeto ou entre corpo e mente. Sua postulação, nessa área, tem por princípios quatro “negações”²:

1. Não há poder de introspecção, mas todo conhecimento do mundo interno é derivado por raciocínio hipotético do conhecimento de fatos externos.
2. Não há poder de intuição, mas toda cognição é determinada logicamente por cognições prévias.
3. Não se pode pensar sem signos, ou seja, não há pensamento fora da linguagem.
4. Não se tem concepção do absolutamente incognoscível.

Dessa forma, Peirce refuta o *cogito* moderno de Descartes: ao invés de postular um princípio fundamental e último de natureza subjetiva e privada, ele defende a hipótese de que toda a vida interna é resultado de inferências feitas a partir da percepção externa. Peirce também apresenta uma crítica às categorias fenomenológicas aristotélicas, hegelianas e às categorias kantianas. Porém,

² [W 2: 213, 1868 ou *Writings of Charles Sanders Peirce: A chronological edition*. Ed. by “The Peirce Edition Project”. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1982-2000.B) Traduções para a língua portuguesa a *Escritos coligidos*. Seleção de Armando Mora D’Oliveira. Tradução de Armando Mora D’Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Coleção Os Pensadores, v. XXXVI (Peirce/Frege)].

Peirce também relaciona, assim como Kant, a percepção à experiência. Logo, pode-se perceber uma correlação de ideias na afirmação de Kant:

Que todo o nosso conhecimento começa com a experiência, não há dúvida alguma, pois, do contrário, por meio de que a faculdade de conhecimento deveria ser despertada para o exercício senão através de objetos que tocam nossos sentidos e em parte produzem por si próprios representações, e em parte põem em movimento a atividade do nosso entendimento (KANT, 1999, p. 53).

A ênfase na *gestalt* do pensamento vai levar o teórico à formulação de uma semiótica própria, uma ciência do pensamento ou da percepção que se entrelaça à linguagem, pois tanto nela se constitui, como por meio dela se estrutura.

Estudar a semiótica peirceana consiste em buscar compreender sua fenomenologia, sua metafísica e seu pragmatismo. Ignorar um desses, prejudicaria a compreensão do sistema como um todo e anularia a proposta dessa teoria *signica* do conhecimento de ser, não apenas uma disciplina, uma área, mas um *sistema de pensamento científico e um sistema para o pensamento científico* (SANTAELLA, 2013, p. 27) e, por consequência, comprometeria a sua aplicação nas análises que aqui se deseja realizar.

Segundo Lúcia Santaella, o estabelecimento de um ponto de partida dessa amplitude foi o sonho de Peirce:

Delinear uma teoria tão compreensiva que, por um longo tempo, o trabalho inteiro da razão humana, na filosofia de todas as espécies, na matemática, na psicologia, na ciência física, na sociologia, e em qualquer outro departamento que possa haver, deverá aparecer como o preenchimento de seus detalhes. O primeiro passo para isso é encontrar conceitos simples aplicáveis a qualquer assunto” (Prefácio dos CPs, v. I).

Conceitos simples, certamente, não significa conceitos fáceis. Correndo o risco de cair em uma simplificação, tratando a respeito de um sistema de pensamento científico elaborado exaustivamente no decorrer de uma vida, e que, apesar da análise de renomados e experientes teóricos ainda não foi compreendido em toda a sua extensão e aplicação. Por essa razão, revisa-se, neste trabalho, alguns conceitos-base da Teoria dos Signos de Peirce.

De modo resumido, pode-se partir da tese anticartesiana de Peirce de que todo pensamento se dá em signos, na continuidade dos signos, para uma explanação sobre as categorias da lógica peirceana. Assim, se não há pensamento sem signos e a mistura de signos é sempre constitutiva de todo raciocínio, é necessário estudar todos

os tipos possíveis de signos, suas misturas, seus diálogos, pois o dialogismo se encontra no cerne da semiótica peirceana (SANTAELLA, 2009).

Nesse sentido e na perseguição daquilo que seria a percepção do *phaneron*³, daquilo que aparece ou de como se dá a apreensão dos fenômenos na consciência, é que surge a doutrina das categorias, às quais Peirce dedicou anos de estudos tanto à sua elaboração quanto aos seus desdobramentos, chegando, afinal, a três elementos formais e universais que estariam presentes na percepção de qualquer fenômeno, aos quais ele chamou, inicialmente, qualidade, relação e representação.

Os três elementos acima relacionados correspondem ou configuram-se em:

1. Três espécies de representações (ou signos): ícone, índice e símbolo;
2. Três ciências: gramática formal, lógica e retórica;
3. Uma divisão geral de signos de acordo com essas ciências: termos, proposições e argumentos;
4. Três tipos de argumento: dedução (símbolo), indução (índice) e hipótese (ícone).

Tem-se, então, a partir do exposto, o ponto de partida do sistema peirceano, baseado na tríade das categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade.

A formulação das categorias parte, portanto, de três pontos de observação:

- (1) Das Qualidades;
- (2) Dos Objetos;
- (3) Da Mente.

A qualidade ou primeiridade consiste na consciência presente e imediata, o primeiro ponto de percepção, sem relação com nenhuma outra coisa: a cor vermelha, por exemplo, sem qualquer ligação a algo existente. Os objetos ou secundidade demandam reação, o estabelecimento de uma relação com o fato primeiro, por exemplo, um rastro formado pela cor vermelha. À mente corresponde a mediação ou terceiridade, ou seja, a existência de um princípio geral regulador que promova a relação entre o fato e sua percepção: sangue como dedução do rastro e da sensação de cor vermelha, por exemplo.

³ O conceito de faneroscopia vem do radical grego faneron (phaneron) que significa fenômeno. Peirce defendia que para novos conceitos e novas proposições científicas é necessário que se criem novas designações (palavras) que indiquem a diferença e encaminhe o pensamento para melhor interpretação daquilo que se quer representar. O phaneron é, portanto, um conceito básico para a fenomenologia peirceana.

Cada um desses pontos de vista se desenvolve também em forma de uma tríade, que é retomada na observação a partir das mesmas categorias, pois, como estas surgem de conceitos universais e formais e integram o processo de semiose, proporcionam o fundamento dessa observação. A explicação mais clara, sobre a ação da tríade na mente, parte do entendimento de que a existência das três classes de signos deriva das relações que se estabelecem entre eles na semiose. Assim, Peirce (2003, p 11-12) afirma que:

Há uma conexão tripla de *signo, coisa significada, cognição produzida*. Pode haver apenas uma relação de razão entre signo e a coisa significada: neste caso, o signo é um ícone. Ou pode haver uma ligação física direta: neste caso, o signo é um índice. Ou pode haver uma relação que consiste no fato de a mente associar o signo com seu objeto: neste caso, o signo é um nome (ou símbolo).

Neste relatório de pesquisa, institui-se a fenomenologia peirceana, fundada nas três categorias, e na qual surge a semiótica, que se assenta, por sua vez, no universo do signo. A tabela abaixo demonstra a organização das categorias sígnicas peirceanas:

Tabela 1: Categorias fenomenológicas e algumas correspondências

	Primeiridade	Secundidade	Terceiridade
Representamem	Qualissigno	Sínsigno	Legissigno
Objeto	Ícone	Índice	Símbolo
Interpretante	Rema	Discente	Argumento

Fonte: Adaptado de PIGNATARI, 2004.

As relações triádicas expostas na tabela acima, por sua vez, desencadeiam correspondências quanto:

1. Ao nível de análise: podendo ser sintático, semântico ou pragmático;
2. Ao reino ou campo: podendo se estabelecer no reino do possível, do existente ou no campo da Norma ou Lei;
3. À característica: de qualidade, de choque e/ou reação, de generalização.

Peirce explica ainda, com relação às tríades, que outros exemplos de triplicidade na lógica são os enunciados daquilo que é real, daquilo que é possível e daquilo que é necessário. Estes se relacionam a três tipos de formas: Nomes, Proposições e Inferências (Peirce, 2003). E conclui:

Descobriu-se que há três tipos de signos indispensáveis ao raciocínio: o primeiro é o signo diagramático ou ícone, que ostenta uma semelhança ou analogia com o sujeito do discurso; o segundo é o índice que, tal como um pronome demonstrativo ou relativo, atrai a atenção para o

objeto particular que estamos visando sem descrevê-lo; o terceiro (ou símbolo) é o nome geral ou descrição que significa seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado (PEIRCE, 2003, p. 10).

Em vista do exposto, entende-se que a semiótica peirceana possa contribuir com a análise do híbrido na linguagem e, conseqüentemente, na poesia antuniana, na qual, tanto a enunciação, quanto a percepção de sentidos trazem, no cerne, as matrizes verbais, sonoras e visuais.

Que o pensamento se compõe desse hibridismo é fato facilmente observável, que o signo estético se funda nessa mescla de palavra, imagem e som, também se constata no produto artístico, especialmente na poesia visual. Resta comprovar que, na lida de Arnaldo Antunes com a palavra, esse hibridismo não é só o elemento fundante, mas também tem suas imbricações postas em relevo e destacadas em uma espécie de autorreferencialidade ou metalinguagem.

Embora possa parecer paradoxal buscar, nas ciências dos signos, ou seja em lógicas que, de modo ou de outro, têm por base a instauração de categorias classificatórias, o ponto de partida para a análise de autor, no caso, Arnaldo Antunes, que possui uma obra múltipla, complexa, postulante e excedora de liberdade que se propaga por todas as instâncias de sua escritura, sejam formais, temáticas, de gêneros e de suportes, no desejo, enunciado pelo seu próprio autor, de ser inclassificável, entra-se, por essa via de pesquisa, pelo vislumbre de que a ânsia de Charles Sanders Peirce em detalhar a gênese do sentido e sua percepção possa auxiliar essa tentativa de mapeamento da poética antuniana, em especial, na exploração do aspecto híbrido e multifacetado de sua expressão artística.

Por conseguinte, tem-se, como primeiro exemplo de análise, a exploração dos recursos e estratégias empregados na constituição do poema *pensamento*, presente no livro *Tudos*, de 1990. Essa investigação se pautou, especificamente, no processo semiótico da percepção descrito por Peirce, na Teoria dos Signos.

A seguir, apresentam-se teóricos cujos pensamentos retomam e explicitam, em especial, o postulado peirceano. Os métodos e abordagens serão também explicitados nas análises, sendo ambos importantes no estabelecimento de uma ponte entre a Teoria dos Signos e poética de Arnaldo Antunes.

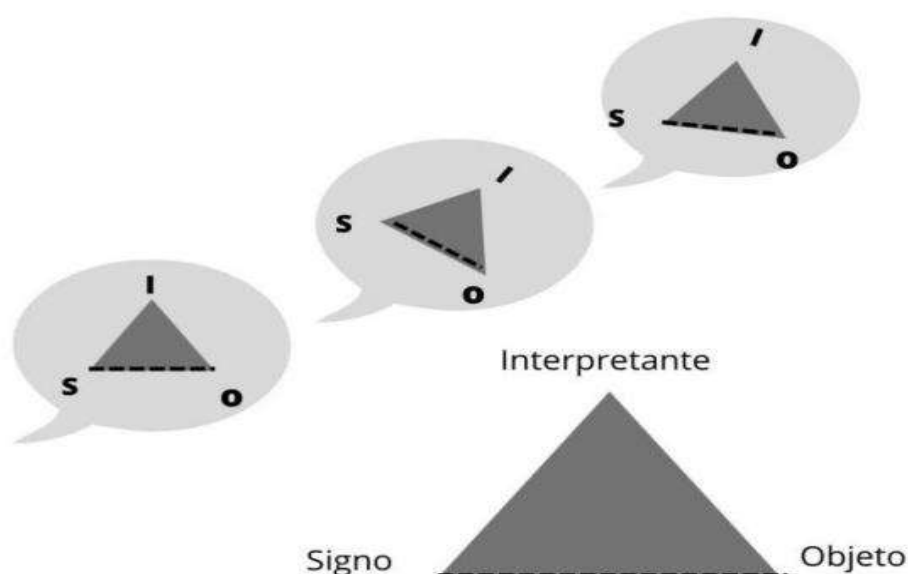
1.1 Um pensamento literário: Décio Pignatari e a Semiótica Peirciana

Para Pignatari (2004), a semiótica serve para estabelecer relações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra, serve para ler o mundo, auxiliando a compreender os sentidos para além da palavra, para além do verbal. Décio apresenta a base da semiótica peirciana, a tricotomia: Ícone, Índice e Símbolo, termos que se constituem nas relações de primeiridade, secundidade e terceiridade e explica:

Toda e qualquer coisa enquadra-se em três categorias: primeiro, segundo e terceiro. A primeiridade implica as noções de possibilidade e de qualidade; a secundidade, as noções de choque e reação, de aqui-e-agora, de incompletude; a terceiridade, as noções de generalização, norma e lei (PIGNATARI, 2003, p. 19).

O autor verifica, ainda, sempre com base na Teoria dos Signos, de Charles Sanders Peirce, que os ícones se organizam por similaridade e por coordenação, enquanto os símbolos se organizam por contiguidade e por subordinação. Os índices seriam as pontes capazes de estabelecer as passagens entre uma experiência monádica e uma experiência triádica.

Figura 1: Representação da relação triádica



Fonte: Adaptado de PIGNATARI, 2004.

Assim, na figura acima, o signo ou *Representame* é um primeiro que está em relação a um segundo, seu *Objeto*, de forma a determinar um terceiro, o *Interpretante*.

Dessa maneira, verifica-se, na poesia de Arnaldo, tanto o avizinhamo de códigos visuais, verbais e sonoros, quanto um ir e vir semiótico, construído no sentido de representação de algo, passando pela semiose ícone, índice e símbolo, como retrocedendo no processo perceptivo, pois, a percepção dos sentidos também retorna de uma representação (símbolo) para chegar a um sentimento e voltar à sua gênese, à qualidade primeira.

Em termos de Semiótica, de Peirce, os signos que se organizam por similaridade, por analogia, são ícones, são figuras (uma foto, um desenho, uma melodia, um quadro, uma casa - não sendo necessário que o ícone seja figurativo ou representação de algo existente...
[...] Já os signos que se organizam por contiguidade são símbolos” (PIGNATARI, 2006, p.25).

O autor de *Semiótica e Literatura* traz, ainda, variadas contribuições de diversos pensadores, entre as quais destacam-se o quase-método ou meta-método de Paul Valéry, que consiste em, por meio de analogias, identificar não apenas semelhanças, mas também desigualdades e diferenças num contínuo aparente de fenômenos, pois, para Valéry, é justamente ali “nos interstícios desse contínuo, que se dá o fenômeno da criação” (PIGNATARI, 2004).

Assim, por meio de um procedimento investigativo, que Pignatari considerou heurístico e metalinguístico, Valéry sustenta um método que busca “o registro dos fenômenos por um puro efeito deles próprios” (VALÉRY, 1959 apud PIGNATARI, 2004) e, desse modo, se afasta de qualquer leitura automática da obra.

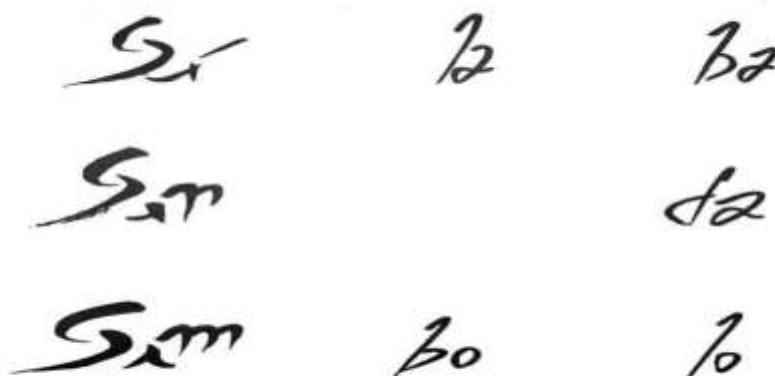
É ainda no poeta e filósofo Paul Valéry que se encontra a discussão em torno da especificidade do texto literário e as distinções entre este e a linguagem utilitária:

[...] nos empregos práticos ou abstratos da linguagem, a forma [leia-se, o plano da expressão], o físico, o sensível e o próprio ato do discurso não se conserva; não sobrevive à compreensão; desfaz-se na clareza; agiu; desempenhou sua função; provocou a compreensão; viveu (VALÉRY, 1991 [1939], p.209)

O fato de o método de Paul Valéry ser considerado metalinguístico, ou seja, consistir em uma estratégia de análise em que o chamado eixo de similaridade, paradigmático, projeta-se sobre o chamado eixo de contiguidade, sintagmático, aproxima-o ou o assemelha à configuração de uma poesia concreta, em especial a de Arnaldo Antunes, na qual se vislumbra, constantemente, uma projeção metalinguística.

Projeção esta que se insere na estrutura do poema, forjando um registro poético-semiótico, como no poema *sí sin sim*, de *Ou E* (1983), no qual se observa a mescla de som, imagem e texto em que se verifica a expressão da relação tríadica e o percurso da significação.

Figura 2: Poema *sí sin sim*



Fonte: imagem obtida por meio de registro fotográfico, feito pela autora, da p. 32, da Antologia *Como é que chama o nome disso*, 2006.

Observando-se a organização visual do poema, vê-se que, ainda que os termos sílaba, senda e símbolo se produzam na junção das sílabas organizadas horizontalmente, a divisão silábica produz colunas verticais, o que lembra um ideograma, espécie de símbolo gráfico utilizado para representar uma palavra ou um conceito abstrato. O desenho pincelado das letras reforça essa ideia, pois remete aos caracteres utilizados no sistema de escrita chinês e japonês, que têm sua origem na representação ideográfica.

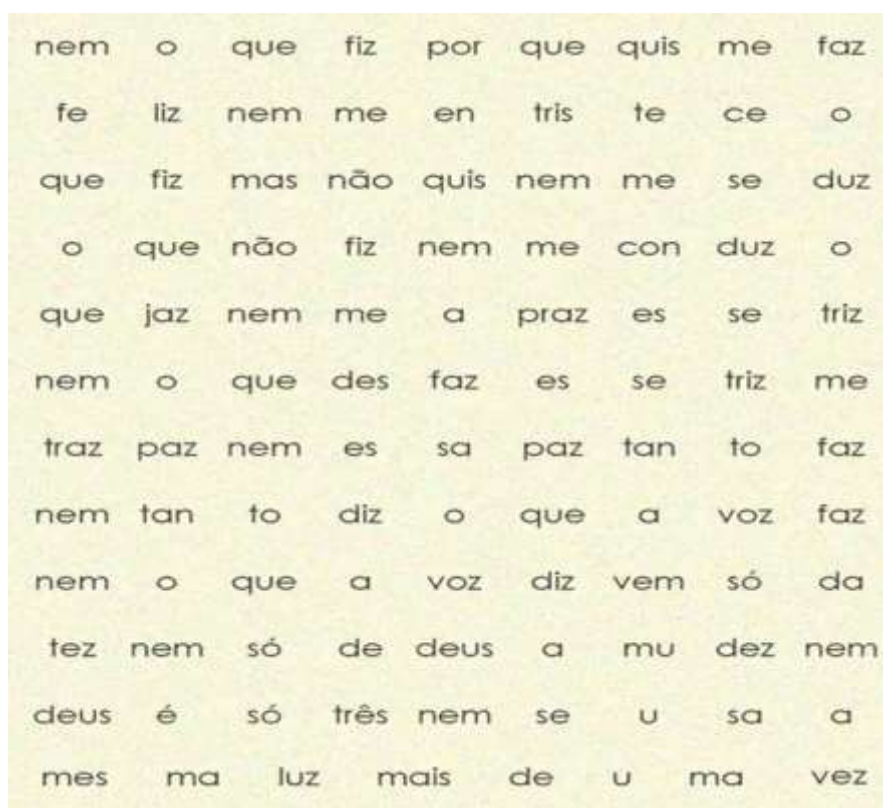
A produção de significados por meio de uma relação entre o verbal e o pictórico, além de constituir relações entre ícones que se organizam por similaridade, por analogias, como os traços ou caracteres pincelados, e os símbolos, neste caso, palavras, que se organizam por contiguidade, gera, no interior da mensagem, o quadro indicial que faz pensar na interpretação deste fenômeno poético como uma representação de caminho perceptivo.

Assim, o que se observa na poesia de Arnaldo Antunes é algo que se constitui para além do código ou da diversidade de linguagens e suportes utilizados, algo que se compõe de relações inter e intracódigos nas operações sígnicas que se processam no interior da construção poética. Daí, o aspecto metalinguístico dessa poesia, que funciona, constantemente, como reveladora da natureza icônica do signo poético.

Décio Pignatari lembra, no entanto, que a interpretação que se faz de um quadro indicial se manifesta sob a forma de conceitos, de uma argumentação. O semioticista observa que, no caso da poesia, vários quadros indiciais podem ser levantados: o quadro dos sons, o quadro dos ritmos, o quadro das articulações sintático-gramaticais, o quadro dos significados especiais que as palavras ou parte delas adquirem no contexto do poema.

Como ilustração desse método, faz-se um registro que, embora pertencente à obra antuniana, não se encontra incluído no corpus em análise, sendo utilizado apenas para exemplo de aplicação do método que se acabou de expor.

Figura 3: Poema *nem*



Fonte: página de Arnaldo Antunes no *Instagram*⁴.

⁴ Disponível em https://www.instagram.com/arnaldo_antunes/ Acesso em mar. de 2023.

Pode-se observar que, no poema *Nem*, presente em *Psia* (1986), as sílabas são distribuídas no espaço da página, formando versos de tamanhos idênticos e separadas de modo a formar uma espécie de estrutura que lembra o modo telegráfico de envio de mensagens. Essa disposição forma um caligrama, ou seja, uma “representação figurativa do conteúdo de um texto, mediante arranjo dos próprios caracteres tipográficos com que é composto”.

A escansão silábica e o espaçamento entre as sílabas provocam um ritmo cadenciado ao poema, como uma cantilena, porém esse ritmo é marcado por rimas internas. Sintaticamente, a conjunção “nem” inicia e reinicia a enunciação da voz lírica, a qual surge fazendo uso da primeira pessoa até a sétima linha, para, depois disso, adotar um distanciamento expresso por meio de afirmações em terceira pessoa.

A passagem da visão subjetiva, pautada nas experiências passadas do eu-lírico e marcada pelo uso do verbo no pretérito perfeito do indicativo com uso de primeira pessoa, se dá, de forma discreta, para uma visão mais objetiva, alcançada por meio de constatações acerca de elementos como a paz, a voz, a tez, deus, a mudez, três, luz e vez. A referência às experiências passadas é expressa por meio de termos como fiz, jaz, desfaz.

A ausência de sentimentos como arrependimento ou vaidade, de condutas ou de ações relacionadas aos fatos passados fica marcada pela conjunção *nem* e pelo advérbio *não*. A polissemia, já evocada na fragmentação de termos, é ampliada nos últimos versos e vê-se termos como paz, voz, deus, três e luz adquirir sentidos vários. O poema tematiza, sob diversos aspectos e por meio de quadros semióticos, o passado e a singularidade do momento fugaz.

Em *Semiótica e Literatura* (2004), Pignatari aborda, ainda, a questão da transcodificação semiótica como uma hipótese de análise, no caso, para a obra de Edgar Allan Poe, revelando passos desse processo. Para ele, a transcodificação se daria por algumas condições:

- a) Apresentar elementos que não possam ser analisados por instrumentos puramente linguísticos, ou seja, a análise deve conter elementos que necessitem de uma abordagem semiótica.
- b) É um processo pelo qual se satura um código, extrapolando a mensagem para

outros códigos, em uma operação pansemiótica ou intersemiótica.

- c) Rompe a linearidade do discurso, pois, por ser ambíguo, o signo poético afasta-se do automatismo e aproxima-se da geração de um ícone.
- d) Atravessa a barreira do simbólico, revelando um lado palpável, icônico. Embora gerador do objeto, aproxima-se sem se tornar esse objeto, dada a impossibilidade de ultrapassar a cisão entre o referente e o objeto gerado por ele mesmo.

Pignatari se utiliza do conto de Poe, *Berenice*, para possibilitar uma decifração de base semiótica. Em um resumo da investigação de Décio, tem-se que, após uma intrincada análise das possibilidades de decifração da imagem dos trinta e dois dentes extraídos de Berenice pelo noivo, acometido por uma atenção obsessiva, é desenhado, por Pignatari, todo o processo de investigação da semiose, gerando várias leituras que partem do pensamento enunciado pela personagem, Egeo: “*que toutes ses dents étaient des idées*” (em francês, no original)⁵. No entanto, para o semioticista, essas leituras não passam de meia-solução. Chega, por fim, à revelação por meio da exploração *verbotipográfica* do texto, cuja explicação se faz aqui nas palavras do próprio teórico:

Vi o enunciado-arcada dentária encarreirando-se no rosto da página e contei o número de letras da expressão “que toutes ses dents étaient des idées”. De fato, eram 32letras/32 dentes. E Berenice, muito Mona Lisa - “in a smile of peculiar meaning”⁶ - podia muito bem coroar a obra e o gênio satisfeito do poeta com um sorriso a mais: Very nice (PIGNATARI, 2004, p. 125-126).

União de recursos verbais, visuais e sonoros na produção de significados ou transformação (fragmentação, moldagem) da palavra em imagem, som e significação? De qual dessas marcas é composta a poesia de Arnaldo Antunes? De ambas? Espera-se que os procedimentos investigativos postulados por Décio Pignatari auxiliem a esclarecer essas e outras questões, por meio das análises que serão realizadas nos poemas _____ e a *dúvida*, apresentados no capítulo II desta dissertação.

A seguir, são discutidas algumas formulações presentes na obra de Lúcia Santaella, Doutora em Teoria Literária pela PUC-SP e livre-docente em Ciências da Comunicação pela USP.

⁵ Edgar A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, p. 215-216: “que todos os seus dentes eram ideias”.

⁶ Edgar A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, p. 214: “num sorriso de sentido muito especial”.

1.2 Bêbados de linguagem: Lúcia Santaella

Ainda dentro da contribuição da semiótica, a obra de Santaella, 2005, acerca das linguagens híbridas, serve para compreender melhor as relações entre os diferentes tipos de linguagens perceptíveis na produção em estudo, a saber: a linguagem visual, a linguagem verbal-visual e a linguagem visual-verbal, além das relações que se estabelecem a partir da sonoridade, vistas sob a perspectiva enunciativo-discursiva na construção de gêneros que utilizam diferentes aportes sógnicos em sua forma composicional.

Nessa obra, Lucia Santaella aborda a questão da música como uma linguagem e, além de analisar os modos de ouvir, propõe um tratamento da matriz sonora e suas modalidades, utilizando a semiótica peirceana para relacionar o som ao ícone, ou seja, à primeiridade, levando-se em conta que Peirce trabalhou não só a noção de signo genuíno, mas também a noção de signo degenerado ou quase- signo. Assim, Santaella explica:

Sustentadas na lógica das três categorias, para Peirce, há três grandes categorias de signos: a) o quali-signo icônico, remático; b) o sin-signo indicial, discente e c) o legi-signo simbólico, argumental. É claro que os processos de signos, quando atualizados, misturam essas classes através das mais diversas combinatórias. As classes são construções abstratas que nos ajudam a compreender as misturas exibidas pelos signos existentes. Isso não é menos verdadeiro para a música. Quando proponho a dominância do quali-signo icônico, remático para a música, isso não significa que a música não exiba misturas de signos. É certo que sim. Isso, no entanto, não implica a ausência de um centro irradiador que cumpre a função justamente de definir, por predominância de uma classe de signos sobre outras, o caráter sógnico da música na sua constituição de linguagem (SANTAELLA, 2005, p. 104).

Em *Linguagens Líquidas na era da mobilidade* (SANTAELLA, 2007), encontra-se um minucioso panorama das mudanças ocorridas a partir de meados do século XX. A autora percorre as transformações do mundo da linguagem, passando pela hegemonia do livro à era da imagem, sem, contudo, deixar de apontar que o século XX, apesar de ser caracterizado pelo intenso uso e valorização da imagem, também foi um século de grande produção textual.

Santaella confirma que o domínio da imagem é consequência de uma revolução tecnológica que se verifica a partir da Revolução Industrial. As técnicas impulsionadas pelas máquinas colocaram e colocam à disposição “um enorme aparato a serviço da visão, de modo que não se pode negar que o século XX foi o século do triunfo da

tecnovisão” (SANTAELLA, 2007, p. 259). A fotografia e, em seguida, o cinema são invenções que põem em xeque as fronteiras estéticas, possibilitando novos modos de produção e recepção da obra de arte (BENJAMIM, 1987).

Ao discutir sobre a questão da complementaridade e do hibridismo constituintes de uma estética de vertente tecnológica, Santaella sugere que se acionem dois pontos de vista: um diacrônico, que teria como referência a fotografia, e um sincrônico, que teria como base a tendência das estéticas tecnológicas para a mistura de suportes, tecnologias e linguagens. No primeiro caso, ressaltam-se traços, muitas vezes, associados à pós-modernidade e à cibercultura, como a fragmentação, desreferencialização, descentramento do sujeito.

Esses traços, como afirma Santaella, já se encontram presentes nas mudanças ocorridas ao longo da passagem do século XIX para o XX. No segundo caso, o foco de interesse volta-se para as estéticas digitais, incluindo a fotografia e o cinema, invenções que engendram na sua composição híbridos oriundos de estéticas anteriores que se acumulam e se juntam a novos recursos tecnológicos, gerando variadas mutações. Um exemplo citado por Santaella (2007) está na mistura de recursos e técnicas utilizadas nas fotos, como ajustamentos manuais, modificações gráficas de cor e *design*, inclusão de tipos gráficos, fazendo com que estas se transformem, de fato, em “foto-GRAFIA” (SANTAELLA, 2007).

A passagem da “cultura de massas” para o que Santaella chamou de “cultura das mídias” está, no entanto, marcada pela multiplicidade e hibridização midiáticas.

Ao mesmo tempo foram se intensificando cada vez mais os casamentos e misturas entre linguagens e meios, constitutivos de densas redes entre mídias, inaugurando o que venho chamando de “cultura das mídias, cultura da multiplicação midiática que nasce dos híbridos encontráveis, por exemplo, nos suplementos dos jornais, nas revistas literárias e culturais, no rádiojornal, telejornal (SANTAELLA, 2007, p. 290).

Todo esse contexto de hibridização e intersemioses de linguagens é permitida pela digitalização e pela linguagem hipermidiática. Nesse ponto, ao tratar da passagem da poesia concreta à ciberpoesia, Santaella (2007) inspira-se em Walter Benjamin, pois, para Benjamin, “a arte, como qualquer outra forma de produção, depende de técnicas que lhe são próprias” (BENJAMIM, 1987 apud SANTAELLA, 2007).

Assim, na era pós-moderna, todas as artes, desenho, pintura, fotografia, cinema e música irão se confraternizar e contaminar-se uns com os outros. Essa mistura é

possibilitada pelas atuais condições de produção e, como em cada período da arte no ocidente, essas condições vêm marcadas pelos meios que lhe são próprios, os meios dos séculos XX e XXI estão nas tecnologias digitais, nas memórias eletrônicas, nas hibridizações e, dessa maneira, proporcionam novos territórios da sensorialidade e sensibilidade.

Sobre o desenvolvimento de tecnologias e recursos, Arnaldo já asseverava em meados da década de 1980, em texto publicado no jornal Folha de São Paulo: “Proliferam produtos bem acabados tecnicamente, mas aguados. Muita competência para pouco desempenho. O gomo da criação está em outra casca. Riqueza de recursos e domínio técnico não representam, por si, positividade criativa” (ANTUNES, 2000, p.17.). Apesar do alerta ser válido, sabe-se que este não é o caso do artista Arnaldo Antunes que, imerso na amplidão de possibilidades tecnológicas, bem soube e sabe utilizar esses recursos na composição de uma arte em que linguagens e meios se misturam e se complementam para formar um todo estético.

Ao tratar sobre a poética digital, Lucia Santaella relaciona as formas inovadoras da poesia do século XX, da qual a poesia concreta é, certamente, parte importante, com as linhas de criação que desembocam na ciberpoesia atual. É válido destacar que o espaço/ambiente, os meios tecnológicos e a exploração de territórios múltiplos das artes (desenho, pintura, escultura, fotografia, cinema e literatura) e de todos os seus híbridos podem ser produzidos e recepcionados na leitura dessa poética digital, na qual já se insere o autor/produtor Arnaldo Antunes. Santaella distingue a arte nas redes da arte das redes, pontuando que:

Nas redes, a arte utiliza a internet como meio de distribuição, como são, por exemplo, as galerias ou exposições virtuais. Nesse caso, a internet é apenas uma ferramenta de apresentação eficaz, mas substituível. Já a arte das redes está irmanada com o meio das redes eletrônicas, joga com seus protocolos e suas virtualidades técnicas, tira partido dos vírus e aproveita o potencial dos softwares e hardwares. Essa arte seria impensável sem seu meio específico, a internet (SANTAELLA, 2007, p. 332).

A primeira concepção, *arte nas redes*, pode ser exemplificada com o uso que o artista Arnaldo Antunes faz de mídias como o *You Tube* ou a página do *Instagram* para divulgação de seus poemas e canções. Esse tipo de utilização de recurso midiático como suporte, normalmente, enseja uma retextualização da obra, que extraída da página do livro ou do palco, ganha novas inserções de cores, imagens, sons, voz e movimentos, como a que, recentemente, em 29 de maio de 2022, se viu com a

reprodução do poema _____ (ANTUNES, 1996), na página *arnaldo_antunes*. Nesse caso, manteve-se integralmente a formulação primeira do poema, com a mesma estrutura constante na página do livro, ou seja, sua criação se mostra independente do meio digital.

Já a segunda concepção, arte das redes, pode também ser verificada no projeto multimídia *Nome* (DVD+cd) (ANTUNES, 2005), uma coletânea de videopoemas cuja elaboração envolveu múltiplas representações engendradas em uma mistura audiovisual desenvolvidas por meio de editoração eletrônica, computação gráfica, estabelecendo, por meio de sua escritura, a relação entre a literatura e o digital.

Reconhecendo toda a mistura de códigos que se estabelece no cerne da linguagem, a pesquisadora aprofunda-se no estudo da imagem, identificando nesta, dois domínios: um que se constitui de imagens enquanto representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras fotografias e imagens cinematográficas, televisivas, virtuais e outro que se constitui de imagens enquanto visões, fantasias, esquemas, imaginações, ou seja, representações mentais.

O primeiro domínio, composto por signos que representam um meio ambiente visual, é formado por objetos materiais. O segundo domínio, composto na mente, é o domínio imaterial das imagens na mente (Santaella e Nöth, 2015). A instauração de imagens, sejam materiais ou imateriais, já aponta um amálgama desses domínios, pois: “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (Santaella e Nöth, 2015, p. 15).

Sob a premissa das postulações de Santaella, estão analisados, na seção 3 desta dissertação, os poemas *Terra* e *Sol to*, nos quais se destaca o hibridismo entre o verbal e o imagético e os sentidos obtidos nessa mescla.

Santaella (2005) traz um grande aporte sobre a constituição e misturas das linguagens, assim como faz uma leitura de Peirce, sendo, por isso, a base para as análises que se fazem, neste trabalho, da imagem e também do som, com exemplos subsidiados, entre outros, nas canções *Alta Noite* e *Luzes*.

Viu-se que, na Semiótica peirceana, a ideia de uma classificação das categorias do sensível, nas quais qualquer fenômeno, de qualquer espécie (palavra, grito, pintura, mancha, vídeo) pode representar outra coisa (o objeto) que produzirá um efeito interpretativo, sendo assim um signo. Segundo Peirce, o processo da semiose ocorre

com base em três correlatos: o signo, que, nesse caso, será a própria música; o objeto, aquilo a que o signo se refere e busca representar; e o interpretante, que é essa espécie de signo adicional, resultado do efeito que o signo produz em uma mente, revelando algo sobre o objeto que está fora e existe independente do signo.

Com foco no interpretante, a Semiótica peirceana permite que se extrapole o estudo do sentido no signo ou sistema de signos propriamente dito e se atinja as dimensões de interpretação do sistema de signos por agentes exteriores a ele. Dessa forma, permite uma ampliação do entendimento do significado da música enquanto um tipo de signo, e, mais especificamente, que o estudo da materialidade sonora forneça indícios do significado da representação da linguagem musical.

A semiose, ação do signo, distribui-se, então, por um grande número de misturas entre signos, percorrendo não só a noção de signo genuíno, mas também a noção de signo degenerado⁷ ou quase-signo, conforme Peirce. É dessas misturas e de suas classificações que se origina uma grade flexível e multifacetada de possibilidades sógnicas que permite a análise do som enquanto linguagem.

No capítulo IV, da obra *Matrizes da Linguagem e do Pensamento: sonora, visual e verbal*, de 2005, Santaella põe a matriz sonora sob o domínio do qualisigno icônico remático. Isso significa que a música é vista pela teórica como algo que se insere na categoria de primeiridade icônica, quando o signo aparece como simples qualidade, sem representação, embora se assemelhe a algo, em um tipo de conjectura.

Com isso, Santaella não quer dizer que a música não comporte mistura de signos, já que isso seguramente acontece, mas que implica a possibilidade de um núcleo que cumpre a função de definir, por predominância de uma classe de signos

⁷ A noção de degeneração é parte da primeira classificação dos signos de Peirce. Para a compreensão do que seria um signo genuíno e um signo degenerado ou quase-signo, há de se entender a concepção do pensamento como representação de um objeto na mente e não como apresentação. Nas relações triádicas representadas no processo de semiose, são estabelecidos diferentes tipos de referências entre o signo e o objeto: um signo genuíno participaria dos aspectos de primeiridade, secundidade e terceiridade com seu objeto, não prescindindo de nenhum desses correlatos. Consiste, portanto, em um símbolo e leva a uma interpretação. Quanto ao signo degenerado, este se estabelece quando a relação entre signo e objeto é cortada em uma ou mais categorias, por exemplo, quando entre o veículo do signo e seu objeto há somente uma relação de semelhança, encontra-se um grau de degenerescência própria do índice, pois este perderia seu caráter sógnico se seu objeto fosse removido, mas manteria esse caráter se não houvesse interpretante. Se a relação entre signo e objeto prescinde tanto do objeto quanto do interpretante, seria, então, considerada duplamente degenerada, consistindo em um ícone, um signo ou veículo de signo que representa a partir de suas qualidades intrínsecas.

sobre outras, o caráter sígnico da música na sua constituição de linguagem (SANTAELLA, 2005, p. 104). Com base em Peirce, Santaella afirma sobre a condição da música como uma qualidade que é signo:

A música é o único tipo de manifestação sígnica que pode se apresentar predominantemente como uma mera qualidade monádica, simples imediaticidade qualitativa, presença pura, movente e fugidia, tão pura que chega a permitir sua liberdade de qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, de qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo, de qualquer intelecção da lei ou regras que nela se atualizam. É certo que outras linguagens também podem alcançar um nível similar de desprendimento, a poesia, por exemplo, especialmente a simbolista ou mesmo muitas pinturas, especialmente as abstratas, alguns vídeos etc. Quando isso se dá, no entanto, essas artes chegam perto de uma condição que é própria da música. Essa condição se explica através da preponderância do qualitativo, em detrimento da referencialidade, qualidade que se afirma de maneira tão positiva, qualidade tal qual é, que o aspecto do legi-signo, indispensável à organização interna de qualquer linguagem, também deixa de ser imediatamente perceptível (SANTAELLA, 2005, p. 105).

Trilhando as veredas já percorridas por Santaella (2005) e por teóricos como Martinez (1991) e Coelho e Souza (1994), encaminha-se para uma análise da música, enquanto configuração próxima de um ícone puro, dentro do processo de percepção triádica de Peirce. Nesse processo perceptivo, há três elementos envolvidos: o percepto, o *percipuum* e o juízo perceptivo.

As explicações de Santaella (2005) a respeito da ativação desses elementos em uma semiose podem ser resumidas da seguinte forma: 1. Percepto: estímulo que se apresenta aos sentidos; 2. *Percipuum*: conversão ou tradução de um estímulo, do percepto; 3. Juízo perceptivo: reação desencadeada pela relação entre os dois primeiros.

A conversão ou tradução que se ativa por meio de *percipuum* pode se dar ainda em três níveis: 1. como mera qualidade de sentimento; 2. de modo surpreendente; 3. sob a forma de um hábito interpretativo.

A música serviria, então, como um campo para exemplificação desse encadeamento de relações triádicas, pois, conforme Duchez:

O *som físico* é um fenômeno energético, que consiste de oscilações regulares (quer dizer, de alternâncias de compressões e dilatações desse meio elástico); o *som percebido* sensível é uma fato de consciência, possuindo com o som físico que o condiciona relações estreitas, mas que não são nem absolutas, nem constantes (pois elas dependem de propriedades fisiológicas da orelha e das modalidades psicológicas da audição) (DUCHEZ, 1991, p 49-50 apud Santaella 2005,

p.108).

Assim, dado o fato explicitado por Duchez (1991), o som físico diferencia-se do som percebido, a relação entre os dois pode, então, ser descrita como a relação entre o percepto e o *percipuum*. O estímulo externo que pode ser organizado e estudado objetivamente (percepto) é percebido pelo sistema sensorial e transmitido ao cérebro (*percipuum*).

Na ponta final da semiose, as estruturas cerebrais cognitivas, incluindo, nessas estruturas, a memória, a antecipação e a aprendizagem, interpretam o fato acústico, adicionando aos mecanismos neurais o condicionamento cultural, tendo-se, portanto, o juízo perceptivo, conforme denominação de Peirce.

Essa relação pode ser exemplificada pela música da seguinte maneira: o som que circula nos fones de ouvido, que poderia vir a ser *Nothing Else Matter*, da banda *Metallica*, continuaria existindo independente de qualquer aparelho auditivo. O estímulo externo dessa música (som físico) não se extingue na percepção por uma mente, também, essa mente ou qualquer outra jamais será capaz de captar todas as peculiaridades desse som.

Os acordes de *Nothing Else Matter*, capturados por um sistema sensorial, se traduziriam em *percipuum*, que, por sua vez, poderia se apresentar sob domínio de uma primeiridade, secundidade ou terceiridade. Em primeiridade, esses acordes seriam mera qualidade de sentimento, vaga e imprecisa; em secundidade apresentar-se-iam de forma surpreendente, conflitante; em terceiridade, seriam ativados os esquemas gerais que formam um juízo perceptivo.

A configuração desse som opera na percepção para que ele seja captado como um todo. Apesar de classificadas como etapas, as faces do fenômeno se embricam, retornam-se, confluem-se. A terceiridade está presente na primeiridade, como na secundidade, as categorias estarão sempre confluindo na semiose: enquanto se ouve *Nothing Else Matter*, pode-se identificar que se trata de uma canção da banda *Metallica*, pode-se reconhecer os instrumentos com que os sons são produzidos e prever o ápice da música, tanto pela memória de outras audições, quanto pelos elementos determinantes do rock metal progressivo.

É possível atestar que a música tem poder de se apresentar a si mesma, som em si, sem o estabelecimento de uma dependência como ocorre, algumas vezes, entre a palavra e a imagem. O som se faz presente na percepção como sensação. Nesse nível, tem-se o que Peirce chamou de interpretante dinâmico emocional.

Quando se adentra ao universo da canção, como se faz aqui, encontra-se, mesmo restringindo-se ao campo semiótico, uma multiplicidade de abordagens possíveis. Como já foi dito, as análises que ora se efetuam têm a pretensão de manter sua fundamentação em Peirce, dessa maneira, ainda que cruzando algumas acepções de diferentes vertentes oriundas da semiótica musical e dos estudos culturais, como estética musical, *performance* e imaginário, as análises voltam-se para a ideia de percepção, de intelecção em um pilar tríade, esse suporte tripé das categorias peirceanas, ainda que dissolvido nas suas diversas faces tricotômicas. Portanto, as relações verificadas sempre retornam à base comum peirceana, representada no organograma a seguir:

Figura 4: Relações sígnicas



Fonte: adaptado de SANTAELLA, 2005.

A mesma estrutura de conexões é utilizada, neste trabalho, para as análises cuja

predominância reside no verbal ou no imagético, porém, para a análise do material sonoro, importam principalmente as relações que se estabelecem a partir do interpretante dinâmico, pois é por meio delas que se distingue que efeitos o signo provoca no interpretante. Essas relações serão trabalhadas, de maneira pormenorizada, na seção 2.4.1, em que se trata da análise das canções. Análise que, por sua vez, se pautará nas classificações formuladas por Lucia Santaella em seus estudos sobre a sonoridade.

A seguir, tratar-se-á da tradução, enquanto via de conhecimento, lembrando o pensamento formulado por Nietzsche: “Conhecer não é senão traduzir aquilo que não se conhece em termos do que já se conhece [...]”, para esclarecer essa espécie de método de análise, se fará um breve resumo das proposições do teórico Júlio Plaza.

1.3 Tradução Intersemiótica: Júlio Plaza e um caminho para a análise

Na análise do processo de constituição de sentidos de uma obra estética, é necessário uma espécie de retroceder na própria criação. Além disso, a investigação, algumas vezes, chega a exigir uma espécie de reelaboração do feito em estudo.

É sob esse prisma, de reconstituição e de retextualização como parte do processo de análise, que se busca, na obra *Tradução Intersemiótica*, de Júlio Plaza, um possível caminho para análise da poética de Arnaldo Antunes e, também, para a observação da característica de alternância de suportes utilizada pelo artista com algumas obras.

Embora o foco, em Plaza (2003), seja em um tipo específico de apropriação do trabalho estético, observa-se na sua construção intersemiótica, a circulação ou a onipresença de diferentes concepções de tradução. Essas concepções, de alguma maneira, complementam a ideia de transmutação de uma obra em outra. Jakobson, autor bastante citado em Plaza (2003), esclarece esse tipo de interdependência, ao afirmar que:

[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’, como insistentemente afirmou Peirce, o mais profundo investigador da essência dos signos. (...) Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais.

(JAKOBSON, 1971, p.64).

As três espécies de tradução, ainda de acordo com Jakobson (1971), seriam a intralingual, a interlingual e a intersemiótica:

1) A tradução intralingual ou reformulação (“rewording”) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. (JAKOBSON, 1971, p.64).

A tradução, portanto, pode ser vista como uma operação que passa, antes de tudo, pelo entendimento e análise da obra, em uma operação de montagem da significação. Por conseguinte, ao analisar a questão da transposição de uma obra de um sistema para outro, seja verbal, visual, sonoro ou *verbivocovisual*, para usar a designação de Décio Pignatari (2004), Plaza identifica o processo de semiose e, dentro dele, articula a especificidade do signo estético.

Essa especificidade, por sua vez, está, para o semioticista, na característica do signo estético de se constituir sob a dominância do ícone, ou seja, como um signo no mais alto grau de degeneração porque o conhecimento que ele é capaz de estabelecer é apenas uma possibilidade de significação, isso porque, na linguagem estética, “o fundamento não é mais do que a expressão da ideia de possibilidade, indeterminação, talidade, essência e autoreferência” (PLAZA, 2003, p. 37).

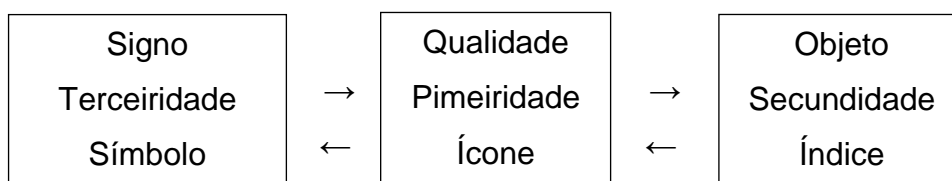
Assim, para além do signo genuíno, aquele que alcança uma relação de completude triádica com seu objeto, a intersemiose que se instaura na poesia, nas artes plásticas e na música é de ordem estética e por isso prevê um desaparecimento da referência, extraindo sua função representativa das próprias qualidades materiais do signo, oscilando, portanto, entre o signo e o fenômeno. Como explica o teórico:

Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades imateriais como signo, pois que ele foge à representação, uma vez que esta função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento (PLAZA, 2003, p.24)

Dessa forma, tem-se a tradução intersemiótica como o pensamento em signos, que percorre o trajeto já concebido por Peirce, entre signo → objeto → interpretante e vice-versa. Esse percurso é reiteradamente trilhado, porque o processo de tradução enseja uma análise e uma interpretação, ou seja, um tipo de reconstrução que, para se erigir, precisa primeiro se desfazer, em um retroceder na criação estética.

Os três tipos de tradução, então, carecem dessa apropriação que surge do entendimento ou do acompanhamento de uma semiose em que se parte da representação, de volta ao representado, chegando à possibilidade, ou seja:

Figura 5 - Trajeto da tradução intersemiótica



Fonte: elaborado pela autora com base em PLAZA, 2003.

A tradução seria, assim, composta de uma série infinita de pensamentos, em que a significação de uma representação é outra representação (PEIRCE, in PLAZA, 2003, p.17), em um vir e ir constante, que apenas culminaria, de acordo com os tipos de tradução, em diferentes produtos ou resultados: uma reformulação de um signo por outro signo da mesma língua, no caso da tradução intralingual, uma interpretação de signos verbais por outra língua, na tradução interlingual, e, no caso da tradução intersemiótica, uma recriação por meio de signos não verbais.

No entanto, para além de um trânsito entre meios e suportes (fotografia, vídeo, gravação) e códigos (verbal, imagético, musical) o que Plaza almeja em uma verificação de intersemiose é o alcance das articulações realizadas na construção estética das relações entre o objeto e o seu referente, como explica a seguir:

O importante para se entender as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo. Ou seja, não é o código (pictórico, musical, fílmico, etc) que define a priori se aquela linguagem é condição sine qua non icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagens que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem (PLAZA, 2003, p. 67).

Além disso, Plaza (2003) traz uma relação entre tradução e temporalidade que conecta tempo, espaço e recepção. Para tanto, apoia-se em Walter Benjamin e Jakobson, além de invocar citações de Eisenstein, Duchamp e Bakhtin. Tendo a tradução como uma forma mais atenta de leitura, Plaza apresenta a consideração de

Walter Benjamin (1980) de que “toda forma de arte situa-se no cruzamento de três linhas evolutivas: a elaboração técnica, a elaboração das formas de tradição e a elaboração das formas de recepção”.

Nesse ponto, o pensamento de Benjamin coaduna-se com o de Roman Jakobson (2007): “cada fato de linguagem atual é apreendido por nós numa comparação inevitável entre três elementos: a tradição poética, a linguagem prática da atualidade e a tendência poética que se manifesta”. Assim, a tradução intersemiótica, como uma operação que exige um certo isolamento das linguagens ou dos sentidos, também se caracteriza por ser um processo lógico, evolutivo, diacrônico, ou seja, histórico, dependente da recepção pela característica própria da obra estética de fundar-se a partir de um “inacabamento de princípio” e de uma “abertura dialógica”, expressões que, para Bakhtin, são sinônimas.

Tempo, espaço, recepção e a ideia de que “a arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão” (PLAZA, 2003, p.5), indica um caminho a percorrer para, por exemplo, fazer-se uma análise do poema *Nu*, surgido inicialmente no livro *Tudos* (Antunes, 1990) em um diálogo com o conhecido poema de Cummings, *A leaf falls, loneliness*.

A confrontação que se fará no Capítulo 2, das análises, não busca classificar o poema de Antunes como tradução, mas demonstrar as relações estabelecidas entre as obras, suas marcas singulares e, ainda, sugerir uma leitura a partir de uma base intersemiótica, considerando o verbal e o imagético que se entremeiam em ambos os poemas.

Dessa forma, fecha-se a discussão teórica, baseando-se no princípio da desautomatização da linguagem para categorizar esteticamente a linguagem poética e por noções outras como a intersemiose, um procedimento tanto de transmutação como de análise de uma produção, posto que se observa, no texto de Arnaldo Antunes múltiplos modos semióticos em sua composição.

2. O hibridismo semiótico na poesia

Várias questões foram levantadas antes mesmo de se iniciar a investigação sobre a composição híbrida da materialidade na poética antuniana: como se dá a interação entre os recursos verbais, visuais e vocais, entre a tipografia e a fotografia, entre a decomposição de termos e a instauração de ideias e sentimentos, entre o espaço da página e os de outros suportes? De que forma essas práticas híbridas desencadeiam efeitos de sentido de forma a problematizar ideias, sentimentos e valores?

Espera-se que, com os conceitos e métodos apresentados até o momento, seja possível vislumbrar a configuração semiótica dessa poética, detectando-se, primeiramente, como se dá a presença da imagem no verbal, tanto da imagem como parte visual e espacial associada à escrita, como da imagem enquanto resultado do uso de recursos figurativos, ou ainda, buscando entender como se dá essa relação, quando a escrita encarna a imagem por meio de exercícios caligráficos, no gesto elementar da criação artística, na iconicidade da escrita.

2.1. Um poema e uma teoria

O poema *Pensamentos*, presente no livro *Tudos* (1990) parece, a princípio, fugir de uma materialidade híbrida como a que se propôs a investigar neste trabalho, pois a configuração do texto, que se constitui de todo verbal, apresenta certa simplicidade na sua composição visual: os versos estão dispostos de maneira centralizada na página, em um bloco uniforme, porém não justificado. Não há outros recursos imagéticos, senão aqueles que irão advir da figuração ensejada pela enunciação.

No entanto, o domínio predominante do verbal, no exemplo citado, é apenas aparente, imagens e sons irão aflorar a partir do uso de metáforas, do ritmo e das rimas internas e externas. Essas características, que, talvez, seriam a base de uma análise da forma literária, serão pouco abordadas, posto que, nesta investigação, procura-se traçar a intersecção entre signo e objeto.

Por conta disso, a análise do texto se insere no *corpus* desta pesquisa, por ele apresentar-se como uma espécie de referente das ideias peircianas no que concerne tanto à sua tese anticartesiana quanto às tricotomias em que se baseia o processo de

semiose ou percepção. Outro ponto a se destacar é a suposta autorreferencialidade ou metalinguagem que aponta não para a construção poética, mas para a própria *gestalt* do pensamento. Nesse ponto, é importante lembrar o que revela Pignatari (2004) acerca da análise semiótica:

Revela a natureza icônica do signo poético, contrariando a natureza predominantemente simbólica do signo verbal, de modo que a função poética jokobsoniana outra coisa não é senão a iconização do signo simbólico, que revela, de fato, o “lado palpável” dos signos, pois o quase-signo é o que mais se aproxima do objeto, regenerando-o e querendo ser o objeto que é, já que o signo poético é um signo isomórfico a um referente-objeto gerado por ele mesmo, ser de linguagem (“O canto é que faz cantar” - Fernando Pessoa) (PIGNATARI, 2004, p. 120).

Desse modo, observa-se, no poema *pensamento*, a partir do próprio título, essa busca pela representação da qualidade do pensar, em uma tentativa de constituir, por meio de seus versos, uma relação referente-objeto, porém sem deixar de ser signo.

A infinitude da cadeia de ação formada pelo signo, ou seja, a semiose, foi assim explicada por Peirce:

A ideia mais simples de terceiridade dotada de interesse filosófico é a ideia de um signo ou representação. Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O representado é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta (Peirce apud Plaza, 2003, p. 17).

É com base nessa cadeia infinita que Plaza (2003) vê todo pensamento como uma forma de tradução, posto seu caráter de transmutação de signo em signo.

O poema “*pensamento*” conteria, assim, a síntese dessa cadeia infinita, explicitada na sua condição de signo que representa a ideia e ao mesmo tempo é representado por ela. É possível se constatar tais especulações pela leitura da obra, que segue:

Figura 6: Poema *pensamento*

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

Fonte: página de Arnaldo Antunes no *Facebook*⁸.

Assim como Peirce contraria o *cogito* moderno de Descartes ao dividir o princípio fundamental de que toda a vida interna é resultado de inferências feitas a partir da percepção externa, a materialidade dessa poesia traz a personificação do pensar que abrange tanto a referência anticartesiana, quanto a de senso comum:

⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes> Acesso em mar. de 2023.

pensamento vem de fora e pensa que vem de dentro.

A exploração de imagens e sons por meio do texto verbal, com a transversão de sentimentos, emoções e ideias em elementos concretos, materializados ou corporificados acontece em diversos poemas de Arnaldo Antunes. Exemplos disso são os poemas *Pensamento Água* (Antunes, 2010) e *a dúvida* (Antunes, 1990), este último, presente entre as análises feitas neste estudo.

Sobre a gênese do pensamento, Arnaldo expôs:

Esse mistério do pensamento. Uma coisa que não existe mas existe. Então fica esse enigma. Conseguir falar sobre isso com clareza é o desafio. Não que a ideia venha antes, a ideia vem ao fazer, não é? A ideia já vem com palavras. Eu não penso uma coisa e depois penso em como dizê-la. Vou pensando nas várias formas de dizê-la até chegar na mais adequada, na mais precisa, na que melhor exprime aquele sentido. E, às vezes, nesse processo, chego a outro sentido, outra coisa que não queria dizer inicialmente, mas que se ergue, imprevista, muito mais interessante do que aquelas ideias de que parti. (Antunes, 2006, p. 358)

A personificação do pensamento, que, sintaticamente, ora surge como sujeito da ação, ora como vocativo, faz parte da transformação da subjetividade em algo concreto, pertencente a um corpo físico.

Na primeira metade do poema, o termo “pensamento” é dado a conhecer por meio de suas ações que são expressas pelos verbos vir (*vem*), expectorar (*expectora*), ser/estar (em elipse). Estas ações demonstram a intrusão e o descontrole acerca do pensar: a expressão *expectora*, usada com o sentido de expelir, lançar fora do peito aquilo que é íntimo, traz o ato de pensar para o campo das patologias, das enfermidades.

A comparação, de certa forma escatológica, seria entre os pensamentos íntimos e o catarro; os versos “pensamento a mil por hora, tormento a todo momento” também trazem a marca da ansiedade, do descontrole, da velocidade; a repetição do termo “pensamento” marca sua presença constante e irreprímível.

A outra metade inicia-se com a conjunção condicional “se” e estabelece comparações oriundas ora do campo futebolístico “Se tudo que comemora, tem o seu impedimento”, ora da culinária “Se tudo aquilo que chora cresce com seu fermento”, desencadeando um processo de infinitas polissemias.

O poema finaliza-se com a exortação do pensamento, feita por meio de vocativo e de frases no imperativo: “pensamento, dê o fora, saia do meu pensamento/ pensamento vá embora, desapareça no vento” e com os versos finais, que evocam a morte e o sepultamento, por meio do concreto cimento. As sementes (não jogadas)

simbolizam a capacidade do pensamento de renascer apesar de tudo, que, no quadro semiótico traçado, lembra a pedra de Sísifo, em seu ir e vir infinito.

Partindo do ponto de vista do interpretante (signo resultado), o processo de semiose teria início na relação entre signo e objeto, ou seja, em um legissigno. Este seria, primeiramente, a palavra “pensamento”, marcada pela categoria de terceiridade, atuando como uma réplica de um tipo geral de ação, a ação de pensar. Esse signo carregaria todas as possibilidades de uma visão de senso comum, aquela resultante do “modo como *não vemos* as coisas habitualmente” (Perrone-Moisés, 2000, p. 76), que seria decorrente de uma forma de entrar em contato com algo, em geral, por meio de uma visão utilitarista ou automatizada.

Segundo Peirce, todo signo comporta um sínssigno (secundidade). No caso do poema, esse sínssigno seria representado pelas metáforas⁹, as quais constituem um tipo de hipoícone, ou ícone degenerado. Elas, as metáforas, ao estabelecerem as possibilidades de substituições em um eixo (pensamento x muco, catarro, ou veículo, ou gol, ou bolo, ou túmulo, lápide...), levam, por analogia, a índices do objeto, considerado, aqui, como a própria semiose ou percepção. Esses índices levariam a qualidades como confusão, desconforto, ansiedade, prazer, percalço, infelicidade, descontrole, coisa indesejada, paz almejada, relacionadas ao possível e à primeiridade.

Pignatari (2004, p.159) narra que, de certa feita, Mallarmé, colérico ante tantos insultos à sua poesia, desabafou: *Toda essa gente me há de pagar, pois os meus poemas futuros serão para eles frascos envenenados, gotas terríveis*. Sobre esse desabafo, Pignatari afirmou: *O lance de dados sintetizou tudo: os “poemas futuros” e os “venenos”*. Assim, vê-se, também, uma outra síntese, a de toda uma ideia semiótica sobre o conhecer e o pensar corporificada nos versos de *Pensamento*.

Porém, como para Peirce, o significado de um signo é sempre outro signo, algo resultante de um processo que se desenvolve por relações triádicas que culminam no interpretante, numa saturação do código, qualquer dedução final será sempre aberta, pois o efeito produzido na mente será sempre um signo de um outro signo, a depender do intérprete, de maneira que essa dedução é sempre uma hipótese. Assim, a compreensão que se tem do poema apresentado é, antes de tudo, de que ele simboliza um processo em expansão infinita.

⁹ Para Peirce, “as metáforas representam o caráter representativo de um representame, representando um paralelismo em outra coisa” Ele também dá a entender, segundo Pignatari (2004) que a metáfora está ligada à predicação. Em uma escala de correspondência poderia aplicar-se a um Rema, como em enunciados com a seguinte estrutura: “O é.....”.

2.2 Dados lançados: o vazio e a dúvida

A relação entre a Semiótica e a Crítica literária é abordada no capítulo 4 da obra *Semiótica e Literatura* (PIGNATARI, 2004). Nesse capítulo, o teórico trata da relevância da Teoria dos Signos tanto para a Crítica quanto para a Teoria Literária, pois, além de proporcionar a superação da dicotomia significante/significado, a semiótica peirceana desfaz, de certa forma, o conflito entre “forma” e “conteúdo”, por meio da instalação de um processo de significação que se constrói e desconstrói na fluidez da tríade: ícone, índice, símbolo. Tríade esta capaz de inúmeras transmutações.

Décio Pignatari aproxima a análise literária do processo de percepção, observando e demonstrando que a tricotomia desencadeia formas e articulações sintáticas próprias e específicas: ícones, por guardarem uma relação de semelhança com a coisa representada, geram processos de similaridade, que Pignatari denomina *paramorfismos*, e articulam-se por coordenação (parataxe), enquanto símbolos, marcados pela arbitrariedade, tendem para a substituição, portanto, para a metonímia, e se organizam por subordinação (hipotaxe).

Buscando exemplificar esse processo, far-se-á uma análise do poema _____ (Psia, 1991).

Figura 7 : Poema _____

Há milhares de _____s.

Um _____ acontece quando se vai longe demais.

A miragem que um sujeito cava pra si mesmo é a face escura do _____.

A face clara do _____ é o _____.

O _____ é o lugar de se cultivar a sede.

Não há _____s quentes.

O Saara e o Pólo são _____s frios,

como tudo que a distância faz.

No _____ se anda em círculos.

Não se sabe o tamanho de um _____,

se ele vai mais fundo.

De dentro tem o tamanho do mundo.

Fonte: página do Arnaldo Antunes no *Facebook*¹⁰.

O híbrido de imagem e texto está presente de forma discreta nesse poema: além da centralização do texto na página e da letra em itálico, remetendo a caligrafia ou a texto manuscrito, têm-se espaços marcados com um traço na maioria dos versos, como uma espécie de lacuna, um vazio a ser preenchido pelo leitor. Se, de um lado, tem-se o recurso ao traço, como lacuna, elaborando a representação do espaço vazio, por outro,

¹⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes> Acesso em mar. de 2023.

na recepção do texto, tem-se a percepção da incompletude do poema e a consequente ação de preenchê-lo, buscando uma interpretação desse espaço.

Dessa forma, o texto opera, na sua elaboração, com um ícone, uma visão primeira de vazio. Em seguida, em meio a representações simbólicas, são apresentados índices (“O Saara e o Polo” e a afirmação “Não há _____s frios”) que levam à compreensão do poema e às possibilidades de interpretação nos níveis denotativos e conotativos. Também o leitor é levado a seguir um processo semiótico, retrocedendo do símbolo ao ícone, tendo como ponte o índice. O preenchimento do vazio o leva a novas leituras e novas semioses.

As associações se fazem, no poema _____, tanto por similaridade, em um eixo paradigmático (hipóteses levantadas para o preenchimento do espaço vazio), quanto por contiguidade, em um eixo sintagmático, à medida em que termos como “miragem”, “Saara”, “Polo”, “distância” levam o leitor à suposição do signo verbal “deserto”. A suposição do termo “deserto” para o preenchimento mental das lacunas presentes no texto leva em conta uma leitura que funcione tanto no nível denotativo quanto no nível conotativo. *Deserto*, então, com toda a carga de informações científica e de senso comum, preencheria todos os espaços, possibilitando uma interpretação ora como espaço, área deserta, ora como solidão, isolamento, estar deserto, sozinho.

Na visão de Pignatari, observa-se, nas relações de similaridade e contiguidade, duas formas fundamentais e fundantes no fenômeno literário, que para o teórico se constitui, pelo menos, desde a Revolução Industrial, deflagrada no século XVIII, como intersígnica:

Toda poesia, aliás, é intersígnica, embora sob disfarce verbal, já que a função poética, na descoberta de Jakobson, deriva da superposição do paradigma sobre o sintagma, do eixo da similaridade sobre o eixo da contiguidade. Em termos semióticos, diríamos que deriva da operação de submeter o signo verbal a tratamento icônico (PIGNATARI, 2004, p. 115-116).

A última frase da citação: *submeter o signo verbal a tratamento icônico* parece ser uma boa descrição do motivo condutor da obra de Arnaldo Antunes. O inverso da frase também poderia ser aplicado à obra em questão com a mesma propriedade: indução de associação do ícone, como a imagem do traço, a possíveis signos verbais, desafiando a arbitrariedade própria do signo, pois, lembrando a formulação de Valéry: *o arbitrário cria o necessário*.

Ainda com base nas “decifrações semióticas”, propostas por Pignatari (2004),

far-se-á, a seguir, a leitura do poema *a dúvida*, de Antunes, procurando uma aproximação com o processo de *transcodificação semiótica*, já citado.

No poema *a dúvida* (Antunes, 2006, p.69), por meio da linguagem verbal, verifica-se o surgimento de inúmeras imagens visuais e sonoras. O jogo agora está em um eixo sintagmático, de contiguidade. A desautomatização da linguagem é alcançada por meio do uso de metáforas, metonímias, estabelecimento de relações sinestésicas, aliteraões e inversões da ordem sintática da frase.

Figura 8: Poema *a dúvida*

Estou cego a todas as músicas,
Não ouvi mais o cantar da musa.
A dúvida cobriu a minha vida
Como o peito que me cobre a blusa.
Já a mim nenhuma cena soa
Nem o céu se me desabotoa.
A dúvida cobriu a minha vida
Como a língua cobre de saliva
Cada dente que sai da gengiva.
A dúvida cobriu a minha vida
Como o sangue cobre a carne crua,
Como a pele cobre a carne viva,
Como a roupa cobre a pele nua.
Estou cego a todas as músicas.
E se eu canto é como um som que sua.

Fonte:página do Arnaldo Antunes no *Facebook*¹¹

No caso do poema acima, o hibridismo de linguagens se dá no processo de

¹¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes> Acesso em mar. de 2023.

semiose, quando imagens e sons são suscitados pelos recursos verbais. De forma semelhante à relação estabelecida entre os dentes de Berenice, no conto de Poe, e as ideias em “*que toutes ses dents étaient des idées*”, pode-se perceber os sentidos adquiridos a partir da personificação da dúvida, no poema, gerando a conclusão de que a ausência da inspiração vem da ausência de contato, de troca de experiências. A desautomatização é marcada pela relação sinestésica estabelecida entre visão e audição: “Estou cego a todas as músicas”, “Não ouvi mais o cantar da musa”. Há uma inversão dos sentidos necessários à captação dos objetos: enquanto a música que requereria um sentido de audição não é vista, a cena que requereria um sentido de visão não é ouvida “Já a mim nenhuma cena soa”. O motivo estaria na ação da dúvida que a tudo encobre, consistindo em uma espécie de superfície permanente.

As imagens da persistência da dúvida no ser (peito, coração, emoção) se dá pelo uso de comparações: “A dúvida cobriu minha vida/Como o peito que me cobre a blusa”, “A dúvida cobriu a minha vida/ Como a língua cobre de saliva/ Cada dente que sai da gengiva”. A concretude das imagens se impõe na menção à matéria orgânica do corpo: sangue, carne, pele. A dúvida preencheu o corpo físico de modo a ser extravasada por meio de fluido corporal. O canto (poema), produto da presença constitutiva da dúvida é comparado a um som e este ao suor. Embora, a força das imagens se destaque no poema, a sonoridade dos versos também contribuem para o todo do sentido: aliterações, assonâncias e rimas, além das repetições do verso, marcam o ritmo do poema e são constitutivos do hibridismo entre as matrizes verbal, sonora e imagética.

Dessa forma, constata-se que a poesia de Arnaldo Antunes pode ser representativa da afirmação de Décio Pignatari (2004, p. 20) sobre a Semiótica: “Serve para estabelecer relações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal [...] ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal”. Em consequência, a Semiótica peirceana, analisada por Pignatari, permite uma abordagem da poesia, de modo a aproximar-se da “senha de tudo que estiver à beira de manifestar-se”, como a visão artística de Arnaldo sobre as coisas no mundo.

2.3 Dois laços de sentidos: uma FOTO-grafia.

O entrelace ou entrecruzamento texto e imagem é um tema já apresentado, quando tratou-se das ideias de Plaza e de Santaella. Antes, porém, de adentrar-se nesse universo teórico, propriamente dito, faz-se necessário refletir sobre os posicionamentos acerca da origem da escrita e da imagem, questão que é abordada, de forma distinta da tradição, em obra organizada por Márcia Arbex, *Poética do Visível*, de 2006.

Dessa maneira, considerando a gênese da escrita a partir do *pensamento em tela* e de um vínculo com a imagem, traz-se para a discussão, duas ideias apresentadas na coletânea de textos organizada por Márcia Arbex (2006).

Em primeiro momento, destaca-se, na obra citada, a defesa de uma origem icônica da escrita, à medida que os artigos reunidos trabalham com a ideia de uma materialidade do objeto escrito. Essa abordagem material importa, pois se busca demonstrar como essa confluência entre escrita e imagem pode resultar em relações entre o verbal e o visual.

Dentro dessa temática, poderiam se proceder análises de poemas caligráficos, como o “*apenas*”, de Arnaldo Antunes. Embora não pertença ao *corpus* deste trabalho, o poema em questão serve como uma ilustração de como a caligrafia, o desenho particular da letra, pode possibilitar a fusão de elementos como a subjetividade e a objetividade, o singular e o geral, o abstrato e o concreto.

Publicado originalmente no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de 1997, o referido poema é composto de dois termos: apenas e pensa. Esses dois termos serviram de base, recentemente, em novembro de 2019, para a elaboração de um grafite de cerca de 600 m², que adornou um prédio localizado na esquina das avenidas Duque de Caxias e São João, no centro de São Paulo. A versão com letras vermelhas em fundo amarelo foi também elaborada por Arnaldo Antunes que ajudou na colagem do mural.

Na versão do livro, o desenho dos caracteres surge como se escrito à mão, em letras de forma que se misturam, inicialmente de maneira nítida, porém evoluindo para um amontoado caótico, cuja leitura fica dificultada pela sombra

escura que surge entre as letras, simulando um excesso de tinta na escritura. A figura a seguir apresenta a estrutura perpendicular do poema:

Figura 9: Poema apenas



Fonte: página do Arnaldo Antunes no *Facebook*¹².

Pode-se observar, no exemplo acima, que a constituição dos sentidos se ampara tanto nas escolhas verbais quanto nos recursos que envolvem os traços. Arnaldo Antunes, por sua vez, afirma identificar na caligrafia um “território híbrido entre os códigos verbal e visual”. Esse hibridismo se condensa na sua poesia de modo a provar que “as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação” (ANTUNES, 2006, p. 327). Isso posto, confirma-se que, na poesia de expressão caligráfica de Arnaldo Antunes, a plasticidade da palavra é parte fundamental da construção de sentidos.

Retornando às ideias presentes na obra *Poética do Visível*, tem-se, em seguida,

¹² Disponível em: <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes> Acesso em mar. de 2023.

a concepção de uma relação mais próxima entre o textual e o pictórico, relação esta analisada em artigo de Liliane Louvel: *A descrição "pictural", por uma poética do iconotexto*, presente também nessa coletânea. No referido artigo, Louvel trata da convocação de imagens nos textos, trazendo como exemplo de associação a que se faz presente no iconotexto. A teórica pontua duas explicações para essa hibridização: uma sequência imagem - imaginário - imaginação e a relação entre os suportes bidimensionais, em que olho e mão são solicitados em uma aproximação de traços e escrita. Para Liliane, o iconotexto situa-se nesse híbrido de imagem e texto, formando um pensamento por analogia, um pensamento feito por imagens.

A correspondência texto/imagem seria, para Louvel, uma ocorrência particular de comparação. Liliane fala de "tropo pictural" ou "figura de figura" e explica:

Este tropo repousaria sobre a analogia constitutiva do *ut picture poesis*, "arqui-figura"; ele se distinguiria no texto explicitamente pela comparação, a *ekphrasis*, ou mais discretamente por um trabalho metafórico, metonímico ou sinedóquico, na hipotipose, e mesmo em uma oscilação metafora metonímica, a imagem no texto funcionando como metonímia (ou sinedóque) e/ou metáfora (LOUVEL, 2006, p. 193).

Neste ponto, visualiza-se uma via para a análise, por exemplo, do poema *eu te olhava*:

Porque eu te olhava e você era o meu cinema, a minha Scarlet O' Hara, a minha Excalibur, a minha Salambô, a minha Nastassia Filípovna, a minha Brigitte Bardot, o meu Tadzio, a minha Anne, a minha Lorraine, a minha Ceci, a minha Odete Greycy, a minha Capitu, a minha Cabocla, a minha Pagu, a minha Barbarella, a minha Honey Moon, o meu amuleto de Ogum, a minha Honey Baby, a minha Rosemary, a minha Merlin Monroe, o meu Rodolfo Valentino, a minha Emanuelle, o meu Bambi, a minha Lília Brick, a minha Poliana, a minha Gilda, a minha Julieta, e eu dizia a você do meu amor e você ria, suspirava e ria.

ANTUNES, Arnaldo. "Psia". In: _____. Como é que chama o nome disso. São Paulo: Publifolha, 2006.

O poema estabelece, logo na primeira frase, a quebra da expectativa do senso comum com a permuta entre o esperado "eu te amava", mais próximo de uma

declaração de amor usual, pelo “eu te olhava” que traz para o campo do enunciado a convocação da visualidade.

As imagens evocadas do cinema, por sua vez, instauram analogias em processos metafóricos e metonímicos. Em "Porque eu te olhava e você era o meu cinema" o cinema é o mundo, e esse mundo é metáfora do ser amado. As imagens materializadas pelo texto fazem referência a personagens clássicas, ícones culturais, personificação da beleza, da força, da coragem, da sensualidade.

No entanto, os verbos estão no passado, as personagens são as do passado cinematográfico. O recurso utilizado se aproxima da hipotipose¹³ enquanto ação de descrever uma cena ou circunstância, utilizando cores intensas, de maneira a fazer com que o ouvinte e/ou leitor tenha a sensação de que as percebe pessoalmente.

A declaração de amor revelada no poema personifica o sentimento amoroso, insere nele o traço multicultural, transformado pela ligação entre a Literatura e o Cinema (espécie de arquí-tropo), entre a palavra e a imagem, ainda que instaurada por um processo de representação mental, ou seja, as imagens são forjadas dentro de um domínio imaterial.

O entrelaçamento texto e imagem na poesia é também abordado por Santaella e Nöth, 2006. As relações semióticas entre a imagem e a dependência interpretativa do texto que a acompanha ou em contextos diferenciados são levantadas com base nas classificações defendidas por Peirce. No livro *Imagem Cognição, Semiótica, Mídia*, os autores discorrem sobre as ferramentas para a leitura dos diversos modos de aparição da imagem e da palavra e sobre a consequente utilização desse hibridismo na poesia:

Pound (1970) insistia na afirmação que a poesia está mais próxima da visualidade e da música de que a linguagem verbal. D. Pignatari (1974) também chamou o poeta de *designer* da linguagem e defendeu a tese de que o poema é um ícone. De fato, é na poesia que os intertícios da palavra e da imagem visual e sonoro sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes (SANTAELLA E NÖTH, 2008, p. 69).

Para Santaella e Nöth (2008), a significação está atrelada aos meios de

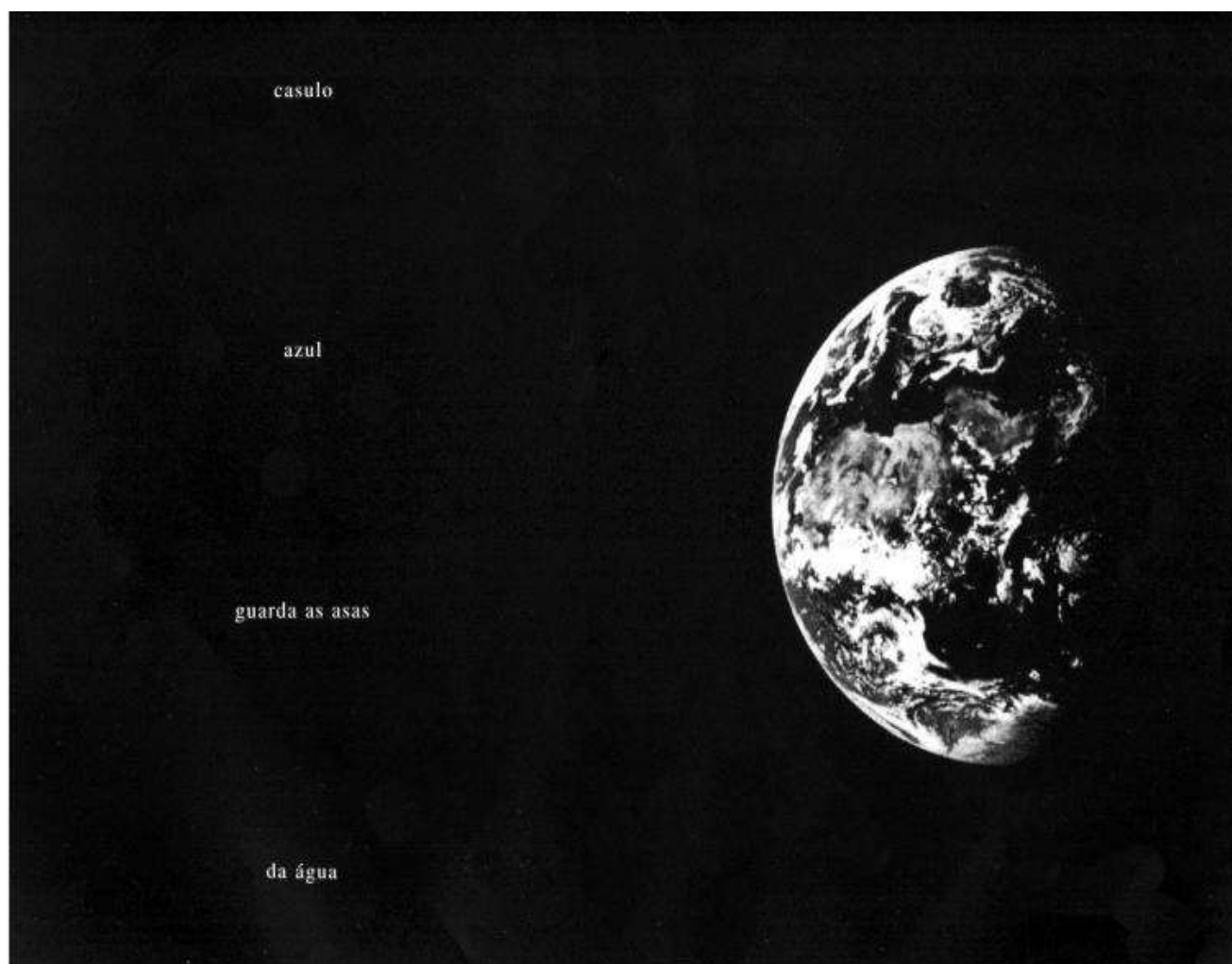
¹³ A hipotipose, do grego “hypotyposis”, que significa representação, é uma figura de retórica*. Segundo o filósofo César Dumarsais (1988), ocorre quando, “nas descrições, se pintam os fatos de que se fala como se o que se diz estivesse realmente diante dos olhos; mostra-se, por assim dizer, isso que se costuma narrar”.

produção, armazenamento e transmissão, o exame destes meios é ponto de partida imprescindível para a compreensão das implicações semióticas das imagens. Os autores definem paradigmas como: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico.

Essa divisão estabelece, por sua vez, diferentes perfis: quanto ao seu armazenamento, no papel do agente produtor, quanto à natureza da imagem, na relação da imagem com o mundo, quanto aos meios de transmissão, no papel do receptor. O pintor dá corpo ao pensamento figurado; o fotógrafo, ao pensamento performático e o programador representa o pensamento lógico e experimental – todas essas passagens são marcadas por diferenças temporais.

Esse conjunto de características e relações estabelecidas pelo híbrido de imagem e texto está materializado em diversas obras de Arnaldo Antunes. Para exemplo de análise, tem-se aqui o poema *Terra*, publicado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de 2005:

Figura 10: Poema *terra*



Fonte: imagem obtida por meio de registro fotográfico, feito pela autora, da p. 53, 2 ou + corpos no mesmo espaço, São Paulo, Perspectiva, 3ª ed. 2005.

Investigando a materialidade do poema, pode-se observar a exploração da cibertextualidade por meio da relação intersígnica exposta. Há distintas mídias imagéticas, como a fotografia, a cor de fundo, a ocupação em duas páginas, em diálogo com o texto verbal.

Sobre a relação entre a percepção da imagem e a linguagem, Santaella e Nöth (2015) abordam o tema, partindo do conceito de imagem, que, desde a antiguidade, vê-se atravessado por dois campos semânticos, um relacionado à percepção e outro, à imaginação. Enquanto o primeiro trata sobre a imagem apresentada no contato direto e, dependendo de estímulos visuais, o segundo trata da imagem evocada pela mente.

Essa polissemia dos conceitos de imagem e as distinções que isso provoca como: a abordagem das relações entre imagem verbal e imagem mental, entre a imagem e o seu modelo é, de certa maneira, tematizada na poética de Arnaldo Antunes, especialmente naquelas obras que se constituem, prioritariamente, de recursos visuais.

A semelhança entre imagem e objeto de referência é uma ideia compartilhada desde Platão, porém diversas vezes questionada tanto por teóricos como por artistas. Impossível não lembrar da famosa obra de René Magritte, *A traição das imagens*, obra que contesta, segundo ensaio focaultiano, entre outras inúmeras coisas, “o lugar-comum à imagem e à linguagem” (FOUCALT, 2014, p. 8). Na pintura de Magritte, tem-se a figura (de um cachimbo) com o texto que a nomeia (espécie de legenda). A interação entre o imagético e o verbal fundamenta dois princípios: o da representação plástica (que implicaria em semelhança) e o da referência linguística (que apresenta a diferença).

Os dois sistemas, fora de seu lugar comum de uso, que seria o de conduzir ao entendimento ou complementação do outro, em qualquer ordem, contrariam-se, subvertem uma suposta subordinação, pois que signo verbal e representação visual são dados de uma só vez, sem uma ordem que os hierarquizem, com informações que se equivalem, multiplicando as negativas e as incertezas para sua percepção: este quadro, este desenho, esta frase escrita, *Isto não é um cachimbo?*

Trazendo essa questão da fidelidade da imagem para uma análise semiótica, Santaella e Nöth apresentam a teoria de Gibson sobre a percepção da imagem, a qual poderá elucidar sobre os efeitos obtidos na leitura do poema *Terra*:

Gibson desloca, em outra definição, a relação de semelhança do plano físico-ótico para o cognitivo. A visão dos objetos ao nosso redor é, segundo a teoria da percepção ecológica de Gibson (1979), determinada pela percepção das chamadas invariantes, unidades de percepção elementares que permanecem constantes quando o objeto ou o observador mudam de posição (SANTAELLA E NÖTH, 2008, p. 42).

Essas “invariantes” seriam, por exemplo, quebras entre superfícies óticas homogêneas quando elas se manifestam como limites de figuras contra um fundo, como ocorre com a imagem fotográfica da terra em meio ao fundo escuro. Por consequência, a relação de semelhança não se encontraria mais entre imagem e objeto, mas entre as formas de percepção do receptor. Assim, para Gibson (GIBSON 1971, p. 31): “uma imagem é uma superfície de tal modo tratada que um arranjo ótico delimitado a um ponto de observação se torna disponível, contendo o mesmo tipo de informação que é encontrado nos arranjos óticos ambientais de um ambiente comum”.

No poema *terra*, vê-se a fotografia utilizada não apenas como réplica do planeta Terra ou como representação do espaço, mas como uma transformação visual que deve assegurar uma interpretação pelo receptor. Embora tenha-se apresentado, no exemplo em que se fez referência a Magritte, um modo de utilização em que texto e imagem possuam certa autonomia de significação ou, talvez, melhor dizendo, equiparam-se em valor de representação na constituição da obra artística, no caso do poema em questão, observa-se a mediação da imagem pela linguagem e uma complementação de significados que irá, conseqüentemente, fomentar a percepção e a interpretação conclusiva.

Dessa maneira, da junção de recursos como a fotografia, a cor de fundo, a ocupação em duas páginas, o texto verbal em letras mínimas, pequenas, centralizado no que seria o espaço sideral, representado pela cor preta ou pela ausência de cor, resultam os sentidos forjados e percebidos na percepção do poema *terra*.

O “casamento” desses híbridos proporciona a ilusão de imersão do espectador na representação gráfica da Terra e, da junção de signos verbais e imagéticos, surgem os sentidos paradoxais de proteção e desamparo: enquanto a metáfora “casulo azul” traz a ideia de proteção; a ação paradoxal, de “guarda as asas da água”, associada à imagem do planeta terra em meio à escuridão do cosmos, traz a sensação de

desamparo.

Como foi dito no Capítulo 1, Seção 1.2, a investigação feita, predominantemente, sob os pressupostos da teórica Lúcia Santaella, se daria acerca dos poemas *terra*, cuja análise foi realizada acima, e *solto*. Se, com relação ao primeiro, foram tecidos comentários e emitidas constatações em torno da mistura de recursos da qual se constitui o exemplo estudado, na segunda análise, agora de *solto*, ter-se-á uma abordagem mais específica da visualidade, em especial do aspecto visual presente nas formas gráficas utilizadas no poema.

Para dar início à discussão em torno da obra, retoma-se o conceito de imagem, abrangendo a polissemia que lhe é própria e que, segundo Santaella e Nöth (2015), compreende, além de imagens óticas, imagens acústicas e imagens mentais.

No trato com a imagem, percebem-se características plásticas como a semelhança (similaridade) e a imitação (mímesis). Santaella e Nöth (2015) postulam que a imagem como semelhança de signos retratados pertence à classe dos ícones. Porém, de acordo ainda com os autores citados, há de se destacar três fatores que competem com a ideia de imagem como ícone:

1. A capacidade icônica da imagem pode ser restrita por um convencionalismo histórico-estilístico;
2. Há perda de função icônica em imagens sem referenciais, como acontece na pintura abstrata;
3. Nem todo signo icônico consiste em uma imagem visual.

Assim, imagens com função representativa ensejariam signos icônicos e imagens sem referenciais consistiriam em signos plásticos. Dessa forma, a dicotomia entre signos icônicos e plásticos tem por base a referencialidade. O fato de o termo imagem configurar-se ainda em meio a uma polissemia de conceitos, significando ora imagens óticas, ora imagens acústicas, ora imagens mentais faz com que se reconheça, no trajeto dessa polissemia, uma relação com o processo de semiose peirceano, como explicam os autores:

Partindo de um modelo triádico de signo, o signo da imagem se constitui de um representante visual (representamen para Peirce), que remete a um objeto de referência ausente e evoca no observador um significado (interpretante) ou uma ideia do objeto. Já que o princípio da semelhança possibilita ao observador unir os três elementos constitutivos do signo, não é de estranhar que o conceito de imagem seja reencontrado nas denominações de cada um dos constituintes (SANTAELLA E NÖTH, 2015, p. 40).

Desse modo, os autores indicam que o termo imagem pode designar o *representamen* quando tratar-se de um desenho, fotografia ou quadro, pode designar o *interpretante*, no sentido de imagem mental, e pode servir como objeto de referência da imagem, quando este é tomado como o original que leva a uma cópia.

Buscando, assim, melhor compreender a questão da imagem como signo icônico e imagem como signo plástico, far-se-á, a seguir, a análise do poema *solto*, de Arnaldo Antunes, publicado, pela primeira vez, no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de 2005:

Figura 11: Poema *solto*

s ● l
t ●
d ●
s ● l
●

Fonte: página do Arnaldo Antunes no *Facebook*.

Destacam-se, na prévia visualização do poema acima, os cinco círculos pretos,

dispostos verticalmente. As palavras que se formam na junção com esses círculos possibilitam variadas leituras como: *sol todo solo* (considerando-se todos os círculos como representando a letra o), *sol todo sol* (julgando-se o último círculo como ponto final) ou ainda, *solto do sol* (atendo-se ao título, disponível apenas no sumário da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*).

Em vista dessas leituras e, levando-se em conta, ainda, o contraste entre o preto dos círculos e o espaço em branco da página, cria-se a impressão de suspensão ou queda das esferas, que também podem ser percebidas como uma representação da Terra, como um globo. Assim, de acordo com o modelo de signo triádico de Peirce, essa imagem visual, em um processo de semiose, pode ser vista como um *representamen* de um objeto de referência que poderia, por sua vez, vir a ser o sol, ou a terra ou uma sobreposição de um astro sobre o outro, como ocorre em um eclipse, em um símbolo de luz e sombra sobre a vida.

A relação de indexicalidade entre texto e imagem se dá, no caso do poema *solto*, de forma que a imagem é parte constituinte do signo verbal, ao mesmo tempo em que funciona como uma representação de seu objeto por meio da similaridade obtida pela forma, atuando assim, essa forma (e essa cor de preenchimento) em um nível de qualidade. Segundo Kibédi - Varga (1989 *apud* Santaella e Nöth, 2015), há uma tipologia de relações entre a palavra e a imagem que se relaciona com o plano da expressão visual. Áron postulou que essa relação se dá em três tipos:

- 1) *Coexistência*: palavra e escritura aparecem em uma moldura comum; a palavra está inscrita na imagem;
- 2) *Interferência*: a palavra escrita e a imagem estão separadas uma da outra espacialmente, mas aparecem na mesma página, como na pintura de Magritte, *A traição das ideias*, ou como no poema *terra*, de Arnaldo Antunes, analisado anteriormente.
- 3) *Correferência*: palavra e imagem aparecem na mesma página, mas se referem ao mundo uma independente da outra, como ocorre, de modo geral, com capas de livros e revistas.

Atente-se, ainda, para outra possibilidade apontada pelo autor, a de uma relação baseada na *autorreferencialidade* – na qual a palavra e a imagem são tratadas em sua imanência: cada uma em si sustenta sua própria referência, sem se reduzirem; ou a palavra designa-se ou a imagem representa, como acontece na poesia visual. Crê-se que, no poema em análise, é a relação de autorreferencialidade a que melhor descreve

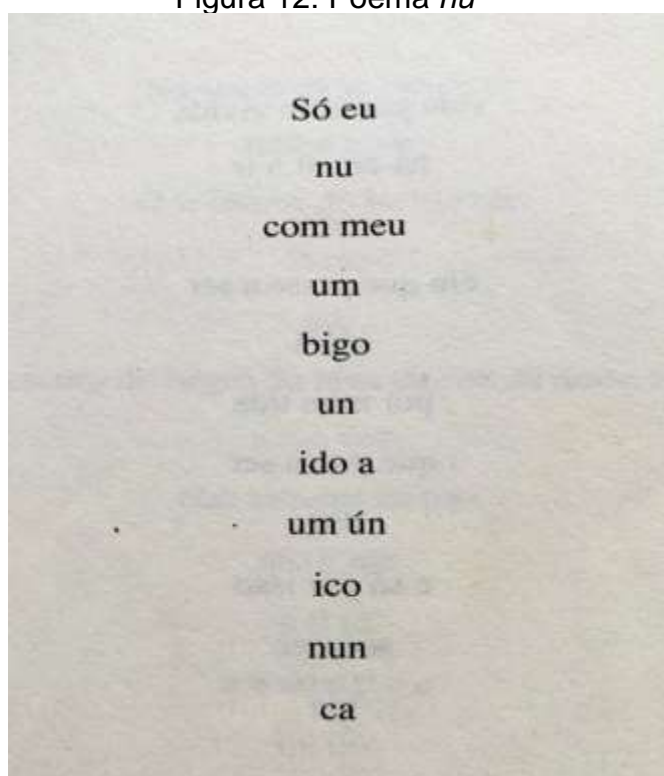
a forma como o verbal e o imagético se organizam. A materialidade do poema se articula para possibilitar as variadas leituras e a multiplicidade de sentidos.

2.3 Híbridos em análise intersemiótica

Como se observa, nos textos de Antunes, a presença de diferentes semioses, articuladas de maneira híbrida ou intercalada (BAKHTIN, 2010), em sua forma composicional para construir o(s) sentido(s) extraído(s) de seus versos, verifica-se na possibilidade de tradução intersemiótica, como postulado em Plaza, um caminho para a análise comparada de obras com características similares.

Assim, independente da identificação de um código ou de um suporte, em uma análise que busca na tradução intersemiótica um modo de leitura atenta, investigativa das relações que se efetuam no interior de um signo estético, o importante é “a habilidade para radiografar as operações sígnicas que estão se processando no interior de uma mensagem” (PLAZA, 2003, p.67). Um exemplo desse trânsito entre linguagens pode ser visto no cotejo entre as duas obras que seguem:

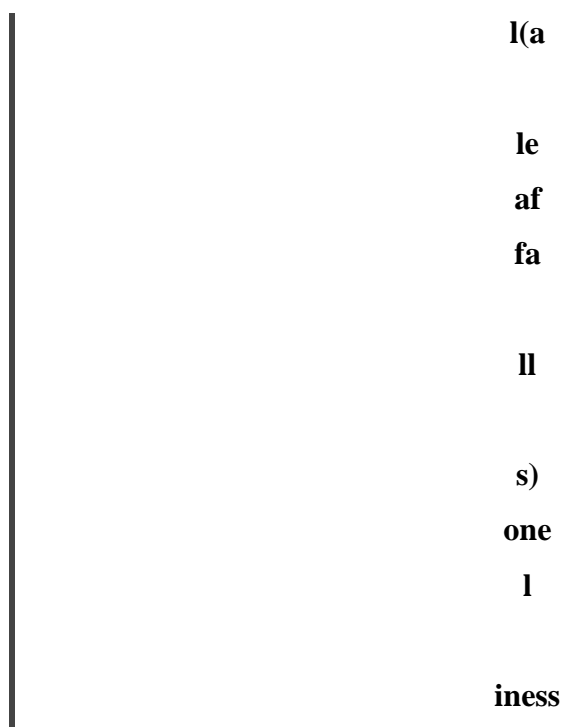
Figura 12: Poema *nu*



Fonte: imagem obtida por meio de registro fotográfico, feito pela autora, da p. 63, da Antologia *Como é que chama o nome disso*, 2006.

De antemão, a disposição do poema na página do livro, em linha vertical, formada pela divisão dos versos em uma ou duas sílabas, faz recordar o poema *A leaf falls loneliness*, de E.E. Cummings, que se dispõe a seguir:

Figura 13: Poema 1(a" ou "a leaf falls on loneliness, de E.E Cummings:



l(a
le
af
fa

ll

s)
one
l

iness

Fonte: E. E. Cummings. 40 Poem(a)s. Tradução: Augusto de Campos 2º Edição.
Editora: Brasiliense, 1986. 146 páginas.

Essa construção plástica (disposição vertical por meio de fragmentação de termos), similar à do referido poema, é utilizada por Arnaldo em outras obras, como no poema *Olho-fêmea*, do livro *Psia* (1980), com pontos em comum que vão além da ordenação vertical, com o uso de parênteses de maneira análoga ao poema do conhecido poeta concretista norte-americano.

Porém, embora similares em estruturação, os poemas *A leaf falls loneliness* e *Olho-fêmea* não parecem ter outras relações no plano do conteúdo, como já demonstrado por Souza e Nassif (2018).

No caso, entretanto, da comparação entre *A leaf falls loneliness* e o poema *nu*, pode-se supor semelhanças para além da disposição plástica, atingindo pelo menos duas das temáticas abordadas, a da unicidade e a da solidão, pois enquanto a queda

desenhada por uma única folha se estabelece no poema de Cummings, trazendo como resultado a solidão ou a solitude, como na tradução de Harold de Campos, no poema de Arnaldo, tem-se o estar sozinho e nu, em um intermitente nascer e morrer, simbolizado pela referência ao cordão umbilical, marca paradoxal de pertencimento e separação.

A relação entre sentido e forma que se observa intrinsecamente nos poemas, também pode ser constatada na exterioridade de cada obra: o termo *loneliness* (solidão) é passível de ser escandido em termos como *alone* (sozinho), *one line* (uma linha), *one* (um), que podem ser incluídos em uma semântica de unicidade de maneira semelhante à divisão que Antunes enseja nos versos do poema *nu*, que em cada divisão de versos e sílabas estabelece um sentido de singularidade, unicidade e distinção associados a um estar sozinho no início e no fim.

Dessa forma, observa-se entre as duas obras analisadas que a materialidade plástica, o aspecto visual e a composição tipográfica dos poemas, alcançados pela posição e deslocamento das palavras, sinais de pontuação, espaços em branco ou por meio do número de letras e linhas, mantêm uma correspondência interna e externa, com a construção de sentidos no poema, em uma clara associação entre o plano formal e o plano do conteúdo, ou seja, no estabelecimento de uma relação semissimbólica, ou seja, uma relação entre os planos de expressão e de conteúdo, similar entre os trabalhos.

Confirma-se, por essa via da análise comparada, o que Plaza (2003) reconhece quanto à relação entre arte e história:

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. [...] As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos (PLAZA, 2003, p.2).

Confrontam-se, no poema *nu*, várias faces do artista Arnaldo Antunes, em um espelhamento da multiplicidade de códigos utilizados na poesia: o leitor, o crítico, o produtor e aquele que por sua vez, instaura arte e história, pois, “*mesmo que o poeta não o proponha, o poema é uma máquina que produz anti-história*” (OCTÁVIO PAZ, 1974, apud PLAZA, 2003, p.06).

2.4 Um caminho por palavras cantadas

Observar Arnaldo Antunes no palco, em *performance* que reúne o uso do corpo, do gesto, da voz, é como ver a materialização do hibridismo semiótico, pois ali se atualizam o dizer *verbivocovisual*, produzindo uma plasticidade concreta como aquela que se observa na obra *Poesia Abstrata*, de Betty Leirner, citada neste trabalho. De forma semelhante a Leirner, Arnaldo congrega no palco a mistura, que agora se compõe de letra (poesia), gesto (imagem) e canção (som).

Sobre essa disposição para a mistura de linguagens e para utilização de técnicas e meios variados na composição da significação poética, Antunes afirmou, quando indagado por Ana Naddaf sobre a intenção de invadir vários suportes da mídia, em entrevista publicada, originalmente, no jornal *O Povo*, em fevereiro de 2002:

Não foi uma coisa intencional, foi decorrência de uma ansiedade artística que foi se realizando em várias linguagens. A ideia de especialização me é estranha. Foi natural ir da poesia escrita, para a poesia visual, ou para a canção. E essas duas ocorrências da palavra - na canção e no papel - se juntam em uma terceira linguagem, que é a do vídeo, por exemplo. Onde você pode ler, ouvir e ver ao mesmo tempo (ANTUNES, 2016, p. 88).

Já se verificou que Arnaldo Antunes aparece no cenário artístico a partir de sua participação na banda *Titãs*. Fazia parte, então, da renovação do rock brasileiro que passa a acontecer no início da década de 1980. O surgimento de bandas como Gang 90, Blitz, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens e Paralamas do Sucesso movimentaram o rock nacional em 1983. Outras bandas como Barão Vermelho, Legião Urbana, Capital Inicial, Plebe Rude, RPM e Titãs viriam também a fazer sucesso, principalmente, entre o público jovem.

O espaço era tão diverso e multifacetado que abrangia artistas como Lobão, LuLu Santos e Ritchie. As composições musicais eram tão variadas que continham influências do *punk*, do *reggae*, do *soul*, do *tecnopop*, do próprio *rock* e até da MPB. Em entrevista concedida a Luiz Carlos Mansur e publicada no *Jornal do Brasil*, em maio de 1987, Arnaldo trata da potência híbrida e multifacetada do *rock*:

No caso do rock, é essencial a leitura do aspecto geral, de espetáculo, comportamento visualidade. Não é à toa que foi através da cultura do rock que surgiu o vídeoclipe. O rock tem essa modernidade, e uma soma de códigos, assim, como o cinema, o vídeo, a arte ambiental, que

são coisas do século XX. Eles colocam novamente os laços entre o olho, a boca, o nariz, os ouvidos. O intercódigo tem a ver com a simultaneidade do mundo moderno. E dentro disso o rock insere a crise da canção. A estrutura da canção foi fragmentada, colocada em questão por uma série de outros dados: então o canto se tornou mais falado, ou mais berrado, incorporou-se o ruído, a guitarra deixa de ter uma função só harmônica [...] (ANTUNES, 2016, p. 16).

Associada à abertura política, a uma necessidade do público jovem de dar vazão à rebeldia e à contestação e, contraditoriamente, atendendo a um capitalismo voraz que acompanhava o desenvolvimento midiático do período, essa explosão do rock nacional, com todas as suas misturas, materializava o princípio tropicalista de que, no Brasil, cabem todos os *modos de dizer*.

Entretanto, também se podia observar, segundo Tatit (2021, p.108), na música brasileira dos anos 80, uma decantação similar à da bossa nova nos anos 60 e 70, na separação entre as dicções de algumas bandas e, especialmente, entre a dicção do rock e a da música sertaneja, do axé e do pagode, estes últimos, formatados para a produção de sentimentos passionais (sertanejo), ou para estímulo de dança e produção de imagens televisivas (como o axé e o pagode).

O último disco da banda Titãs, do qual Arnaldo fez parte ainda como componente, foi o LP *Tudo ao mesmo tempo agora*, de 1991. Sua saída oficial da banda foi anunciada em 15 de dezembro de 1992. Ele, porém, continuaria a colaborar com a banda, participando de algumas composições e intercalando parcerias em seus trabalhos. Todavia, é na carreira solo que se consegue distinguir melhor a sua singularidade artística, que vem a se destacar tanto por uma poética sofisticada em constante diálogo com a poesia concreta, com vanguardas experimentais e com as novas tecnologias midiáticas, quanto por uma mistura entre o erudito, a MPB e o pop.

Se os Titãs assumiam certa influência da jovem guarda, perceptível na escolha do primeiro nome da banda, *Titãs do iê-iê*¹⁴, e na regravação de grandes sucessos de Roberto e Erasmo Carlos, Arnaldo Antunes abre um imenso leque de influências na sua canção, indo de Lupicínio Rodrigues (*Judiaria*) a Cazuza e Lobão (*Mal nenhum*).

O compositor também estabelece parcerias tanto com os antigos companheiros

¹⁴ Em seu início, o Titãs do iê-iê propunha uma releitura da jovem guarda, como declara Tony Bellotto: "A gente estava tocando e na biblioteca tinha aquela coleção de enciclopédias que diz 'Titãs da música', 'Titãs da ciência'. E foi aí que resolvemos nos denominar 'Titãs do iê-iê', mas aí quando caiu o 'iê-iê' ficamos só com o nome 'Titãs'. O 'iê -iê' era uma releitura do 'iê-iê-iê', porque era um 'iê -iê-iê' mais tribalizado, já com coisas do punk-rock e da música africana. O 'iê -iê' era mais tribal do que o 'iê-iê-iê' (TITÃS. Entrevista concedida a Jô Soares no programa Jô Soares Onze e Meia, do SBT em 1988.) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kn46gieUrMQ>. Acesso em 08.12.2022.

da banda como Paulo Miklos e Nando Reis, como com Marina Lima, Gal Costa, João Bosco e Ney Matogrosso, além da já conhecida parceria entre os Tribalistas: Marisa Monte e Carlinhos Brown. Outros exemplos de parcerias que promoveram a interação entre a palavra e o som é a que se deu na composição da canção *Socorro*, com Alice Ruiz e a do lançamento da canção *Luzes*, de Paulo Leminski, no álbum *Paradeiro*, de 2001.

Em vista do que foi dito, percebe-se, na formação musical de Arnaldo Antunes, essa mescla de influências que vai do erudito ao pop, com revisitação a todos os estilos, desde aquele dos cantores do rádio, com seus timbres passionais e performances grandiloquentes, passando pela bossa nova, com seus acordes dissonantes oriundos do jazz, ou ainda, configurando, com todas essas misturas, um *neo antropofagismo* tropicalista.

A forma como o poeta irá materializar essa rede intersemiótica na sua canção continua sendo a mesma com que ele materializa o hibridismo de aspectos verbais, visuais e sonoros no poema, ou seja, a matéria prima de seu labor se conduz pelo uso da palavra, como ele mesmo costuma frisar, porém, no campo musical, a palavra é cantada e traz ainda à tona todo o amálgama de traços, tons e sons que constituem a poética antuniana.

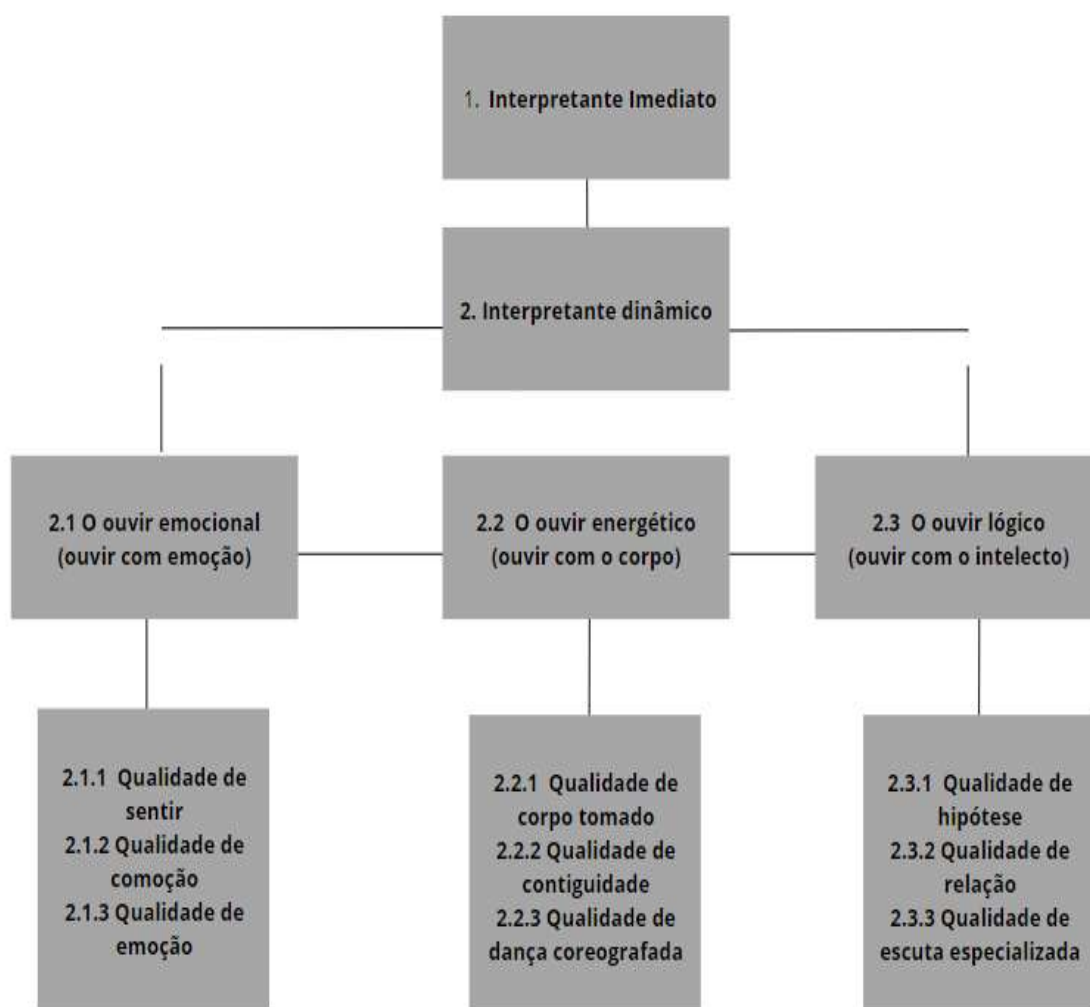
2.4.1 Contorções da frase e do som

Como dito, Santaella (2005) propõe que a matriz sonora seja observada como algo sob o domínio do qualisigno icônico remático. Essa percepção do som em nível de primeiridade, de sensação ou mera qualidade pode se expandir pelas demais relações estabelecidas entre o signo e ele mesmo (1ª tricotomia), o signo e seu objeto (2ª tricotomia) e o signo e seu interpretante (3ª tricotomia). É com base em Peirce e, mais especificamente, nas relações estabelecidas entre signo e interpretante formuladas por ele, que Santaella (2005) apresenta uma classificação dos modos de ouvir.

Centrada na recepção, ou seja, tendo por objeto a audição da música, a autora propõe níveis baseados nos possíveis efeitos que a música produz em um ouvinte particular. Primeiramente, Santaella (2005) distingue a audição como algo relacionado ao interpretante imediato, à medida que este se refere ao potencial da música de produzir efeitos no ouvinte, efeitos esses que serão relacionados, por sua vez, ao Interpretante dinâmico.

Também, ou mais nitidamente, no caso da música, os efeitos dividem-se em três classes: emocional, energético e lógico. O primeiro efeito produzido pela música seria o de ouvir emocionalmente, outro efeito, seria sentir os efeitos da música no corpo, configurando o correspondente energético. O efeito lógico seria o ouvir com uso da lógica, incorporando princípios intelectuais e cognitivos na audição do som. Partindo dessa divisão, Santaella obtém uma subdivisão, esquematizada em nove modalidades do ouvir, que se organizam como na figura a seguir:

Figura 14 - Classificação dos modos de ouvir



Fonte: adaptado de SANTAELLA, 2005.

Nas três modalidades que apresentam os efeitos de se ouvir com a emoção, tem-se, primeiramente, o ouvinte usufruindo de uma pura qualidade do sentir, seria uma espécie de sentimento resistente a qualquer definição, posto que *é aquilo que é, sem relação com qualquer coisa*. Uma segunda modalidade é aquela que movimenta o ouvinte interiormente, seria o sentir posto em movimento, um efeito particular, desencadeado de forma única e dependente da sensibilidade do ouvinte. O terceiro nível, é o da emoção, do sentimento codificado, categorizado, repetível: alegria, dor, saudade, tristeza... Sentimento que independe da música e do cantor. Neste ponto, é bom lembrar o que conta Arnaldo em um de seus escritos¹⁵: em uma entrevista para o *Fantástico*, Cartola foi indagado sobre a tristeza, pois era considerado um compositor triste. Ele respondeu “Eu não sei o que significa essa palavra, eu nunca fui triste”.

Nas três modalidades que configuram o ouvir com o corpo, o ouvir energeticamente, há um predomínio do universo rítmico, a escuta amplia-se das capacidades auditivas para uma reação corporal. A primeira modalidade desse ouvir é aquela que Santaella chamou de *corpo tomado*, seria o movimento instintivo provocado pela música no corpo. A segunda, é uma contiguidade entre a música e o corpo, mais do que simples reação ao som, a segunda modalidade já identifica uma correlação entre o som e o movimento corporal em forma de dança. Na terceira modalidade, tem-se a dança coreografada, uma espécie de tradução do ritmo sonoro em realidade plástica, visual.

No ouvir lógico, entra-se em um universo próprio de conhecedores da música, daqueles que percebem sutilezas imperceptíveis a ouvidos não treinados. Na primeira sequência dessa modalidade, o som é captado e apreendido em formulação de hipóteses e conjecturas. Não há ainda respaldo para essa sonoridade em referências pré-estabelecidas na memória auditiva. A segunda modalidade é a da escuta relacional, em que se percebe a sonoridade, as vozes, os instrumentos e materiais utilizados, distingue-se, portanto, as estruturas e as formas da música estabelecendo relações entre o som e os recursos sonoros. Na terceira modalidade, ocorre uma escuta especializada, conhecedora de todos os sistemas de referências da música, no tempo e no espaço. Nela, está a capacidade de especialistas em avaliar a música como forma de pensamento.

No entanto, investigar a canção em busca de possíveis modos de ouvir diz

¹⁵ *Bom-dia, década*, texto publicado na revista *Almanak 80*, 1980.

respeito, como destaca Santaella, aos processos de recepção da música. Dessa maneira, a investigação baseada nos modos de ouvir é o exame dos juízos perceptivos, daquilo que é produto de algo que se apresenta à percepção. Uma análise da música enquanto linguagem e enquanto mistura faz com que ela, a canção, esteja posicionada como objeto de estudo e não o seu receptor (SANTAELLA, 2005, p. 22).

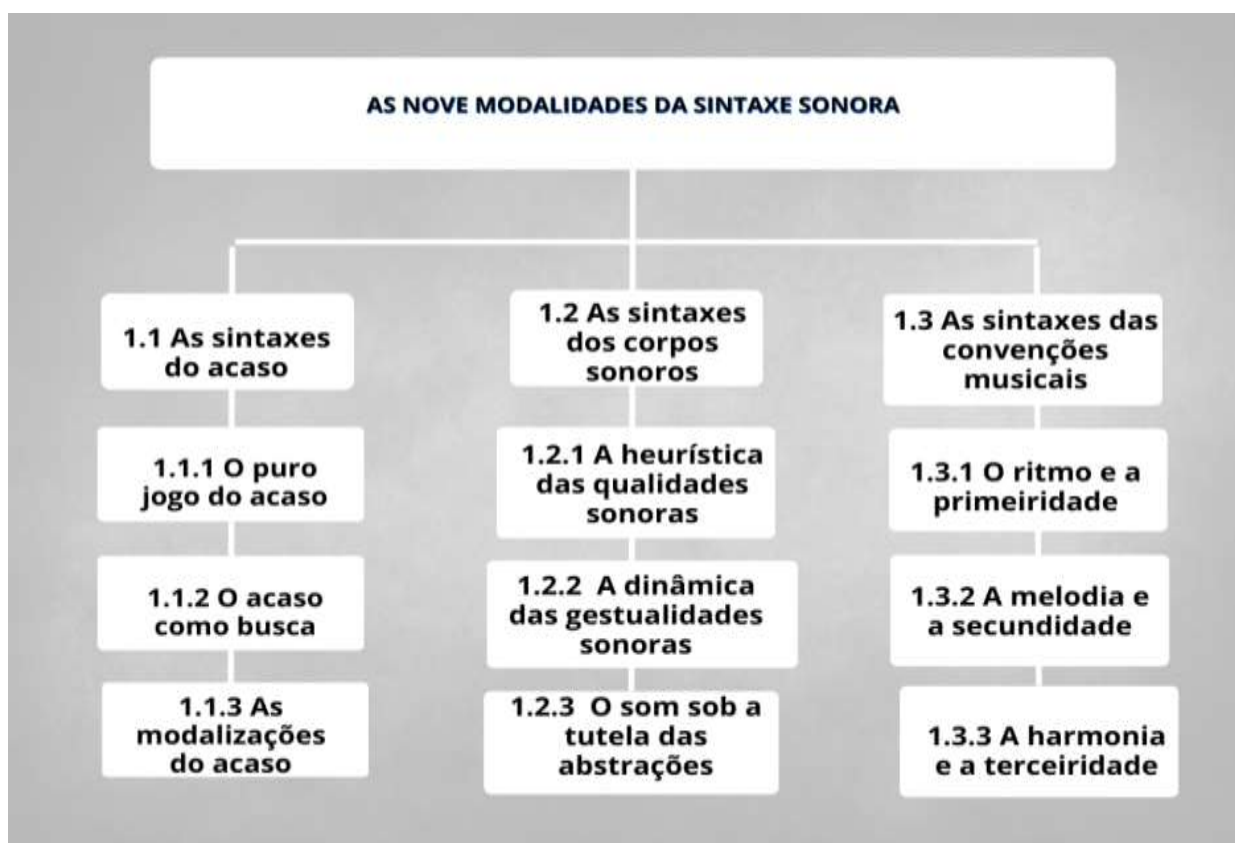
Para uma análise da materialidade do som, Santaella (2005) propõe partir da sintaxe como eixo da matriz sonora. Dessa maneira, assim como o discurso é a base da matriz verbal, a forma é a base da matriz visual, a sintaxe é considerada por Santaella, como a base da sonoridade. Assim, sendo a sintaxe um arranjo de elementos a serem combinados, ela se faz presente na sonoridade conforme Santaella:

Sob vários outros ângulos, não necessariamente colados ao modelo das línguas naturais, os aspectos sintáticos da música se sobressaem. Uma escala musical, qualquer escala, como padrão de divisão dos intervalos de uma oitava, já estabelece uma sintaxe, pois cada escala determina um tipo de ordem a partir do qual as combinações de ordem se estruturam do mesmo modo, o ritmo, como ordenamento dos sons em padrões de duração através de acentos e solturas, criando a regularidade ou irregularidade do pulso, tem uma sintaxe que não lhe é própria. A melodia, como o grupo de notas, soando uma após as outras para criar uma entidade significativa composta de unidades menores, os motivos e frases também se constitui com bastante evidência em uma sintaxe (SANTAELLA, 2005, p. 114).

Assim, considerando que o som em si já é uma sintaxe, Santaella entende que a distinção entre o som e o ruído é, também, uma questão de se observar, em uma configuração sonora, regularidades, irregularidades, ordenação, ou seja, representações contínuas. A teórica parte da premissa de que a organização de vibrações no tempo configura um tipo de sintaxe, a qual constitui a natureza da música experimental, concreta, eletrônica e eletroacústica, seja de modo composicional, fenomenológico ou perceptivo.

Dessa forma, Santaella (2005) dispõe, com base na ideia de que a sonoridade funciona como uma das matrizes da linguagem, ao lado da matriz verbal e da matriz visual, um quadro em que apresenta as nove modalidades da sintaxe sonora, o qual segue abaixo:

Figura 15 – Classificação da sintaxe sonora



Fonte: adaptado de SANTAELLA, 2005.

Conforme se observa no quadro acima, as modalidades da sintaxe sonora consistem em nove. No entanto, estas se desdobram em outras vinte e sete submodalidades.

Em 1.1 - As sintaxes do acaso - tem-se o universo de puras possibilidades qualitativas, uma espécie de primeiro do primeiro. Nas sintaxes do acaso, a indefinição funda a combinação sonora que apresenta uma abertura caótica, heterogênea e múltipla, própria do acaso¹⁶. No interior da sintaxe do acaso, no qual se encontram as divisões: o puro jogo do acaso; o acaso como busca e as modalizações do acaso, encontrar-se-á também os desdobramentos dessas modalidades.

Das modalidades presentes na sintaxe do acaso e seus desdobramentos, destaca-se, como mais relevante para o presente estudo, a relação estabelecida entre o som e o acaso, que apresenta a composição sonora como uma *miríade de possíveis*, uma *disponibilização do som para as aparições do acaso*. Santaella traz como exemplo

¹⁶ Para Peirce, o acaso é um evento ontológico real, difere de um efeito advindo de uma causa oculta cuja razão de todo se desconhece, o acaso e o caos, especialmente depois de "Um lance de dados", de Mallarmé (1974), do movimento concretista e das demais incursões na arte experimental, passam a ser um tema artístico importante.

de concepção aberta ao acaso a composição 4'33",¹⁷ de John Cage (SANTAELLA, 2005, p. 121).

Em 1.2 - As sintaxes dos corpos sonoros - há a introdução de um elemento de secundidade que se manifesta sob o modo de singularidade do som em si, da materialidade do fenômeno sonoro, materialidade concreta do som, massa, grão, energia, som encarnado, em oposição aos valores abstratos e passíveis de notação. Tem-se, no interior desta modalidade, as seguintes divisões: a heurística dos corpos sonoros; a dinâmica das gestualidades sonoras; o som sob a tutela das abstrações.

Essas modalidades também se desdobram em outras, porém o que se destaca como mais pertinente para este trabalho é, em primeiro lugar, a busca pelo entendimento do corpo sonoro em oposição a valores abstratos e passíveis de notação dos quais o som seria apenas suporte. Em segundo lugar, a ênfase na atenção primeira, que faz com que se perceba o som em uma qualidade positiva, sem qualquer vinculação à origem ou fonte. Em terceiro, a ideia de corpos sonoros como um tipo de captação do instável, de apreensão do som na sua materialidade mais concreta. Além disso, as ideias de concretude do som a partir da sua gravação, as relações estabelecidas entre o sonoro e o visual (a estabilização do corpo sonoro pela gravação assemelha-se à captura da imagem pela fotografia), entre o gesto e a performance, evidenciam o hibridismo presente nas "paisagens" sonoras.

Em 1.3 - as sintaxes das convenções musicais - há, de acordo com Santaella, três componentes fundamentais que regem a combinação e ordenação sonora: o ritmo, a melodia e a harmonia¹⁸. Nas subdivisões dessa modalidade, veem-se estabelecidas as relações entre ritmo e primeiridade, melodia e secundidade e harmonia e terceiridade, que também, por sua vez, serão desdobradas em outras submodalidades.

Como elemento primordial do som, composto de altura, intensidade, duração e timbre, o ritmo apresenta uma "imediatividade sensível, em sintonia com ritmos vitais,

¹⁷ 4'33" é uma música, de 1952, do [compositor](#) e [maestro John Cage](#), a qual é composta de quatro minutos e meio de silêncio. A obra se enquadra no movimento [happening](#) e é uma peça precursora da [arte conceitual](#), por criar a expectativa, mas não executar uma única nota musical, embora se constitua nesses quatro minutos e meio de silêncios e sons oriundos da plateia.

¹⁸ De modo não formal, pode-se definir **ritmo** como a organização de cada som ao longo do tempo, isto é, ele determina a sucessão de tempos dentro de uma música, seqüenciando os sons temporalmente e possibilitando o progresso da harmonia, melodia e de todos os outros elementos percussivos. No campo da teoria musical, a **melodia** é definida como a seqüência de notas dentro de um tom, as quais obedecem uma escala em que se projetam a duração, as pausas e o ritmo. Já a **harmonia** é a combinação de sons e a relação dos intervalos que existe entre eles. Pode-se dizer que entre esses três componentes da sonoridade musical existe uma relação de ordem, de disposição com base na extensão do tempo (ritmo), da sequencialização (melodia) e na simultaneidade (harmonia).

biológicos e naturais, numa abertura e indefinição de sentidos que são próprias da primeiridade” (SANTAELLA, 2005, p. 168). Ritmo e tempo constituem o núcleo da música, pois o som físico existe à medida em que, acionado, vibra, em velocidades temporais variadas. Já a melodia, na sua constituição de sons consecutivos que variam em altura e duração, está relacionada à secundidade, posto que vem marcada pela sequencialização: “Qualquer sucessividade sonora no ato mesmo de sua atualização, a ocorrência de notas, sons, massas sonoras ou ruídos cedendo passagens uns aos outros numa sequência ou acontecimento temporal, apresenta-se sob o domínio da secundidade” (SANTAELLA, 2005, p. 176).

A relação entre a harmonia e a terceiridade, está no fato da primeira depender de leis que são frutos de convenções estabelecidas pelos sistemas musicais, de maneira que, a terceiridade surge na harmonia como categoria de mediação entre um dado acústico e sua representação, pois, segundo Martinez (1991, p.36): “A terceiridade musical caracteriza todos os sistemas e tradições nos quais o dado acústico é controlado e submetido a regras de organização”.

Se o hibridismo perpassa o uso que Arnaldo faz da palavra na poesia visual e verbal, é na música que esse híbrido se torna mais latente. Essa junção de elementos pode ser observada tanto na constituição musical, que, na produção antuniana, retoma o amálgama entre melodia e poema de forma ainda mais singular do que aquela vista nos primórdios da canção brasileira, como assinalado em FILGUEIRA (2010), quando este trata do poema-canção¹⁹, quanto na união de ritmos e sonoridade.

O hibridismo também está presente na regravação de composições como a da já citada *Judiaría* (1971), de Lupicínio Rodrigues, que ganhou na versão de Arnaldo, no Cd *Ninguém*, de 1995, um arranjo sonoro mais voltado para o rock, com uso de guitarra e bateria, e uma entoação de voz mais gritada, em uma interpretação bem distante da original, que se caracterizava por um andamento mais lento e melancólico, próprio de uma *guarânia*, estilo musical de origem paraguaia com acento lento, uso de harpa paraguaia e com um tom de lamento nos vocais.

Outro exemplo de recriação de sons e ritmos está na interpretação que Arnaldo Antunes faz junto a Erasmo Carlos, no álbum *Ao vivo lá em casa*, de 2010, da música

¹⁹ Jorge Normando dos Santos Filgueira utiliza o termo “poema-canção”, em sua dissertação de mestrado, para conceituar aqueles textos que se fazem presentes em dois suportes distintos, ou seja, presentes na forma de poema em um livro gráfico e na forma de canção, em um disco de música. O termo é usado, portanto, para designar um produto elaborado por uma mesma pessoa, o poeta/compositor, como é o caso de muitos trabalhos de Arnaldo Antunes.

Sou uma criança, não entendo nada. Sucesso da Jovem Guarda, a canção foi composta em 1974, por Erasmo Carlos e Giuseppe Artidoro Ghiaroni, jornalista. Tem-se também na versão de *O silêncio*, gravada no CD e DVD, *Ao Vivo no Estúdio*, uma inserção de um trecho com uma citação de *Desafinado*, composição de Tom Jobim e Newton Mendonça.

Alcântara (2010) afirma que a paráfrase e a paródia de canções tradicionais, presentes em artistas como Arnaldo Antunes e Cazusa, são uma forma destes se distanciarem do rock dos anos 80. Esse, entretanto, não parece ser o objetivo, caso se observe mais, analiticamente, a obra antuniana, composta de todo tipo de misturas, tanto nas temáticas, na configuração de códigos, quanto nas técnicas envolvidas na sua criação artística. Antes, o seu enveredamento por outros ritmos, dicções e gêneros, sejam do passado ou do presente, parece apenas reafirmar a característica híbrida de sua poesia, como ele próprio atesta ao tratar da interação de códigos na canção:

A canção não é uma forma em crise. Ela passou a ser vista de uma forma mais abrangente. É preciso ter um olhar mais generoso. A interação dos códigos é uma das coisas que propicia a ampliação dessa visão. A distinção entre a canção e o acompanhamento está se desfazendo. O arranjo e a interpretação, por exemplo, cada vez mais passam a fazer parte da composição. Por exemplo, o rap, que foi uma das coisas mais importantes que surgiram nos anos 80, não faz sentido algum sem o som. Muitas canções atualmente são feitas em cima de um som que já está sendo tocado. O instrumental técnico mais moderno de estúdio - bateria eletrônica, computador, sampler - já sugere novos procedimentos para se tratar o canto ou a base rítmica. É mais sedutor encontrar um uso adequado de linguagem para esse arsenal tecnológico do que ignorá-lo (ANTUNES, 1993, p.6-7).

Entende-se que a música apresenta significados subjetivos, relacionados ao contexto social e às experiências. Dessa forma, pode-se prever que a música é resultado de um contexto, ao mesmo tempo em que cria um contexto (MENESES E BASTOS, 2013). É o que se observa quando se relaciona o contexto histórico cultural dos anos 1980 e 1990 à criação de uma sonoridade multifacetada que engloba diferentes gêneros, meios de elaboração sonora e suportes, instaurando novas formas de construção do som.

O desafio que se impõe, na análise das duas canções selecionadas da obra de Arnaldo Antunes, é relacionar o que se obtém da materialidade do som, considerando este como uma constituição única, como um amálgama ainda que heterogêneo, de letra e melodia, ao que comporta a percepção e o entendimento do ouvinte. Embora já

se tenha estabelecido que essa análise se dará por via da semiótica peirceana, entende-se que os efeitos ou significados alcançados pela música, por depender da relação particular e subjetiva entre sujeito e objeto, serão sempre circunscritos a uma certa indeterminação, justamente pelo caráter específico das experiências do sujeito e, por conseguinte, de sua percepção auditiva, da qual dependerá tanto os resultados obtidos na recepção do som, quanto o esquadramento do corpo sonoro.

2.4.1.1 Canção Alta Noite

A canção *Alta Noite* foi gravada no primeiro disco solo de Arnaldo Antunes, *Nome*, juntamente com *Cultura*, *Carnaval* e *Direitinho*, entre outras. Posteriormente, foi regravada por Marisa Monte, no disco *Cor de Rosa e Carvão*. O álbum *Nome*, em si, já se configura como um trabalho de mescla e transposição de linguagens, à maneira do que é postulado em PLAZA (2003), como um processo de tradução intersemiótica. A obra, lançada em 1993, foi apresentada em DVD, livro e Cd, suportes em que a poesia se desdobrava em forma de poema, poema visual, videopoemas e canções.

A canção escolhida para esta análise é uma das composições, cuja sonoridade, aparentemente simples, é construída com o uso do piano, no caso dessa primeira versão, de João Donato, e de alguns instrumentos de percussão. Algumas informações básicas sobre a composição podem ser lidas na ficha técnica a seguir:

Ficha técnica da canção

Lançada no álbum “nome” de Arnaldo Antunes (1993)

Voz – Marisa monte e Arnaldo Antunes

Piano – João Donato

Percussão de objetos – Peter Price

Caixa e prato com vassourinha – Zé Eduardo Nazário

Baixo acústico – Rodolfo Stroeter

Observa-se, nesta primeira versão da música, alguns ruídos que se fazem presentes no início da melodia, como uma espécie de abertura em que são utilizados instrumentos de percussão. Essas primeiras unidades sonoras sugerem uma preparação dos músicos para o início dos trabalhos na canção, um uso do som ambiente que faz lembrar o que diz Santaella (2005) sobre a *disponibilização do som*

às *aparuições do acaso*, evocando um lugar em que sons e ruídos se combinam e se irmanam.

Verifica-se, portanto, que a abertura, com os sons iniciais, aparentemente, aleatórios da percussão, enquadra-se na classificação da sintaxe sonora proposta por Santaella, mais especificamente, na divisão **1.1.2**, *o acaso como busca*, pois, para além da entrada em cena de eventos sonoros casuais, como na experiência de Cage, os eventos sonoros dessa abertura são resultados de um *gesto de busca que enquadra o acaso na moldura de uma performance singular* (Santaella, 2005, p. 124).

Quanto ao possível efeito causado por esse uso singular dos instrumentos de percussão, pode-se relembrar a classificação de Santaella (2005) quanto aos nove modos de ouvir. A abertura prepararia o ouvinte para situar-se na modalidade do ouvir com a emoção, na qual se usufrui de uma pura qualidade do sentir, de um sentimento resistente a qualquer definição, posto que *é aquilo que é, sem relação com qualquer coisa*. Isso não significa que esse possível ouvinte não chegaria a uma interpretação lógica da sensação sonora, criando qualidades de hipótese de relações, ou até mesmo de uma qualidade de escuta, elementos caracterizadores do ouvir lógico, o ouvir com o intelecto. A classificação de Santaella quanto aos resultados ou efeitos da percepção auditiva do som encontra eco no comentário de Arnaldo Antunes sobre a avaliação de uma canção:

O valor de uma canção deve estar associado a suas propriedades físicas sobre o corpo. O tato se liga diretamente aos canais dos ouvidos. O coração altera seu ritmo, o pé balança involuntariamente, a pele se arrepia. O corpo reage fisiologicamente a qualquer música. O rock restitui muito desse laço. E a análise crítica deveria levar em conta a maneira como aquele som atua no corpo, o tipo de emoção que ele constrói, que região do cérebro é despertada, de que maneira se pode dançá-lo, etc. (ANTUNES, 2000, p. 18).

No corpo da canção, soam os acordes do piano, formando uma melodia de ritmo cadenciado, com auxílio de percussão. O andamento da música é lento, há uma variação moderada de tempo e de nível de som, formando timbres suaves. É interessante observar o efeito que pode ser alcançado na passagem entre a dissonância dos ruídos iniciais para a consonância que se estabelece a partir do surgimento do arranjo harmônico da canção. Se, em SANTAELLA (2005), vê-se o estabelecimento de relações entre ritmo e primeiridade, melodia e secundidade e harmonia e terceiridade, também pode-se observar na sonoridade da canção *Alta Noite*, ligações que passam pelas sintaxes do acaso, dos corpos sonoros e do

estabelecimento de convenções musicais.

Nas sintaxes do acaso, ter-se-ia um domínio do primeiro (do possível, do indefinido, do vago), proporcionado, neste caso, pela passagem entre ruído e melodia; a configuração do som em corpos sonoros sequencializados comporia o domínio do segundo (do presente, dos fatos, do gesto), que, na sonoridade de *Alta Noite*, é representado pela melodia estabelecida a partir dos instrumentos de percussão: piano, prato, vassourinha, do instrumento de corda, o baixo acústico, todos esses cingidos pelas vozes da canção; nas sintaxes das convenções, ter-se-ia o domínio do terceiro (das leis, da mente, do intelecto) que sugere representações. As misturas desses domínios e de suas matrizes de linguagem, como afirma Santaella (2005), indicam hibridizações possíveis entre essas lógicas.

O entrelace melodia e letra proporciona a formação de um quadro de paisagem solitária e livre, constituído tanto por meio da combinação ordenada de sons em timbres suaves que lembram a natureza, quanto pelo discurso verbal que remonta à sensação de vagueza e indefinição com o emprego de expressões como *ninguém* e *nenhuma*, ou ainda, do termo *sozinha*, que, na sua ambivalência entre os significados de estar só e ser só aponta para um estado singular da experiência de não-ser. Embora o tempo e o espaço sejam marcados por imagens mentais provocadas por expressões que caracterizam a noite e o caminho, observa-se também que a noite, sendo alta, não se define nem por madrugada, nem por manhãzinha, e a estrada, que é designada como *o caminho que ninguém caminha*, também vem instituída pela negação e indefinição. Veja-se a letra a seguir:

Alta noite

Alta noite já se ia, ninguém na estrada andava
 no caminho que ninguém caminha, alta noite já se ia
 ninguém com os pés na água
 nenhuma pessoa sozinha ia
 nenhuma pessoa vinha
 nem a manhãzinha, nem a madrugada
 alta noite já se ia, ninguém na estrada andava
 no caminho que ninguém caminha, alta noite já se ia
 ninguém com os pés na água
 nenhuma pessoa sozinha ia

nenhuma pessoa vinha
nem a estrela-guia, nem a estrela d'alva
alta noite já se ia, ninguém na estrada andava
no caminho que ninguém caminha, alta noite já se ia
ninguém com os pés na água.

Assim, constata-se, no *modo de dizer* da canção, o alcance semiótico do hibridismo na composição sonora, em seu entrelace melodia e letra. Esse modo de dizer é tão característico nessa canção que se reproduz em outras versões, ainda que apresentadas com instrumentos e arranjos diferentes, como é o caso da que se vê no álbum *Arnaldo Antunes ao vivo em Lisboa*, de 2017, e da versão ensaiada para a turnê *O Real Resiste*, que havia sido programada para 2020. Em todas as apresentações da canção *Alta Noite*, a despeito de mudanças no instrumental (com ou sem piano, por exemplo) e nas vozes (Arnaldo Antunes e Marisa Monte cantando simultaneamente ou somente Arnaldo ou somente Marisa), manteve-se o timbre suave que caracteriza a sua harmonia.

Embora se saiba que a percepção é afetada de diferentes modos e que, depende de capacidades e subjetividades próprias de cada sujeito, entende-se que a canção *Alta Noite*, analisada sob o prisma das categorias, organiza-se, harmonicamente, de modo a alcançar uma identidade por meio de sons e vozes. Essa identidade é caracterizada por uma placidez melancólica e serena que evoca o movimento de uma ciranda.

Esse possível *ethos* obtido pela análise da constituição musical leva, mais uma vez, a uma relação com os modos de ouvir postulados por Santaella (2005), nos quais se considera a produção de efeitos no ouvinte, com base nos diferentes níveis de interpretantes, conforme formulação de Peirce. De acordo com Barros (2017), ao analisar uma experiência de não especialistas em música, deve-se ter em mente que:

Dependendo da relação do indivíduo com a música e do uso que dela faz, a música comportará um ou vários significados particulares. Ou seja, a música provocará um efeito de significação diferente na mente de cada indivíduo e sua relação com o objeto a que se refere também se estabelecerá de forma distinta. Aqui o olhar fenomenológico traz esclarecimentos mais frutíferos, na medida em que a fenomenologia busca fazer a análise de toda e qualquer experiência (BARROS, 2017, 17).

De acordo com a referida classificação, pode-se verificar, na recepção de *Alta Noite*, a predominância de um modo de ouvir mais relacionando à emoção, aos sentimentos e, portanto, a uma modalidade primeira vaga e incerta. Nesse primeiro nível, observam-se efeitos que passam pela *qualidade do sentir* (1.1), pela *comoção* (1.2) e pelo terceiro nível do sentimento, o da *emoção em si* (1.3). Porém, se as impressões primeiras estão ligadas à imantação do som, uma escuta mais atenta, provavelmente de um ouvinte um pouco mais treinado, levaria a um terceiro modo de ouvir, o da escuta de caráter hipotético, relacional e especializado, o tipo de audição em que sutilezas sonoras são percebidas, propiciando uma avaliação mais lógica da canção. Sintetizando, de acordo com o exposto, ter-se-ia em *Alta Noite*, pela sua configuração sonora, aqui, analisada tomando como base um ouvinte não especializado, a dominância dos modos de ouvir *emocional* e *lógico* (SANTAELLA, 2005).

Constatações distintas advêm da análise da canção *Luzes*, traçada a seguir.

2.4.1.2 Canção Luzes

A relação entre música e poesia vem de tempos antigos, talvez anteriores a um Trovadorismo Medieval, com sua poesia cantada, ou mesmo a uma Antiguidade Clássica, com seu canto de tragédias. O vínculo entre poema e canção pode ser materializado de diversas formas e acontece bastante na atualidade, como na união entre o literário e o melódico, observada na produção de Vinícius de Moraes, ou na inspiração de canções em obras literárias como *Amor / Love You*, de Marisa Monte, com participação de Arnaldo Antunes, lendo um trecho da obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, ou *Caçador de Mim*, de Milton Nascimento, inspirada na obra *O Apanhador do Campo de Centeio*, de J.D. Salinger.

Outra maneira de espelhar essa relação é a transposição ou transmutação do poema em canção, recurso utilizado com maestria por compositores como Fagner e Adriana Calcanhoto. É essa espécie de tradução intersemiótica que se observa na interpretação feita por Arnaldo da composição *Luzes*, de Leminski.

A letra ou poema, em questão, já passou por diversas interpretações musicais, como algumas listadas a seguir:

- ✓ 1994 - Luzes - gravada por Suzana Salles, no disco *Suzana Salles*;
- ✓ 2007 - Luzes - gravada por Ana Cascardo, no disco *Essa noite vai ter sol*;

- ✓ 2014 - Luzes - gravada por Estrela Leminski e Téo Ruiz, no disco *Leminskanções*;
- ✓ 2016 - Luzes - gravada por Miriam Maria, no disco *Rama*.

As versões produzidas por Arnaldo Antunes são as do disco *Paradeiro*, de 2001, e do disco *Ao vivo no estúdio*, de 2007. Sobre essa parceria, José Miguel Wisnik comenta em *Nota sobre Leminski cancionista*²⁰:

Não há dúvidas de que Paulo Leminski viveu intensamente a tentação da canção. [...] suas canções em parceria, principalmente aquelas de que fez letra e música, apontam na direção desse projeto, que, se não se realizou plenamente com ele, encontra oportunamente na obra de Arnaldo Antunes a sua perfeita tradução, isto é, a correspondente aliança da poesia do livro - marginal e de vanguarda, informal e formalista - com a linguagem da canção pop (WISNIK apud LEMINSKI, 2018, p. 387).

Para melhor compreensão dessa *perfeita tradução* de que trata Wisnik, inicia-se a análise da canção, partindo de informações constantes na ficha técnica a seguir:

Ficha técnica da canção

Versão constante no disco *paradeiro* (2001) e no álbum *ao vivo no estúdio* (2007).

Compositor - Paulo Leminski

Voz – Arnaldo Antunes

Violão aço - Chico Salem

Acordeon - Marcelo Jeneci

Violão - Betão Aguiar

Além das informações acerca da versão produzida por Arnaldo Antunes, tem-se, extraída do *Livro de Canções Paulo Leminski*, a partitura com a composição sonora original da canção, posto que, com base nessa representação figurativa do trabalho do artista curitibano, desenvolveram-se as diferentes versões de *Luzes*, cada uma delas, embora restritas a um núcleo identitário da canção - uma letra cantada com uma certa melodia - trazem, no seu *modo de dizer*, diferenças que as individualizam, seja pelo arranjo, seja pela interpretação dada por cada cantor.

²⁰ O texto *nota sobre leminski cancionista* faz parte da antologia **Toda Poesia - Paulo Leminski** (2018).

Figura 16 - Partitura da canção *Luzes*, de Paulo Leminski

Luzes
Paulo Leminski

1 = Allegro
 1. Eas
 2. Eas
 3. Eas
 4. Eas
 5. Eas
 6. Eas
 7. Eas
 8. Eas
 9. Eas
 10. Eas
 11. Eas
 12. Eas
 13. Eas
 14. Eas
 15. Eas
 16. Eas
 17. Eas
 18. Eas
 19. Eas
 20. Eas

de onde a distância de seu fado da tarde
 quando a luz das lâmpadas
 infante e chama das velas
 depois de longas do trabalho
 vagabundo
 torna ruído do piano de noite

tudo claro
 D Eas
 tudo claro e novo, sabe que é bom
 a luz acende na parede lá de casa
 D Eas
 o fogo, o fado lá no fado e um fado
 Eas D Eas
 essa noite, essa noite vai ser...

Am G7 D Em

Fonte: LEMINSKI, 2015, p. 178.

Retornando à interpretação de Antunes, vê-se que a sonoridade dessa canção difere bastante daquela percebida na canção *Alta Noite*. Primeiramente, a variação de unidades sonoras é, perceptivelmente, maior em *Luzes*. Essa variação está relacionada, por sua vez, a um soar de notas musicais em uma maior intensidade e velocidade de ritmos. O arranjo acústico difere de outras canções tanto do disco *Paradeiro*, em que ela surge, quanto do *Ao vivo no estúdio*.

Ladeada, em *Paradeiro* (2001), por músicas como *Atenção*, *Essa mulher*, *Paradeiro*, *Se tudo pode acontecer* e *Na Massa*, entre outras, quase todas seguindo a sonoridade do rock balada ou do samba-reggae, ou ainda do *blues*, surge *Luzes*, que já aparece com uma sonoridade diferenciada, com um toque flamenco ao qual se adequa, conforma-se, o canto de Arnaldo. Nesta versão, a composição conta com os instrumentistas Juninho Costa "Junix 11" – guitarra e corpo de violão, Carlinhos Brown – violão, guitarra, e corpo de violão, Edgard Scandurra – guitarra, Gerson Silva – violão e corpo de violão, Zaba Moreau – teclado.

Porém, é na interpretação dada à canção, no álbum *Ao Vivo no Estúdio* (2007), que se destaca a grandiosidade da composição de Leminski.

Nessa última versão, a melodia recebe o acompanhamento instrumental de Chico Salem, no violão aço; Marcelo Jeneci, no acordeon, e Betão Aguiar, no violão.

Voz e performance,²¹.de Arnaldo Antunes. Para além de todo espetáculo conceitual do DVD *Ao vivo no estúdio*, sobressai-se o canto grave de Arnaldo na interpretação de *Luzes*, que, diferente de outras canções em que esse canto aparece, tendo, como pano de fundo, um contexto musical mais leve, nesta, ele surge entrelaçado a um acompanhamento instrumental coeso e segue em ritmo cadenciado em tensões e distensões que parecem levar a um clímax. A voz nasalada de Arnaldo é exigida em alturas variadas e se distancia do seu modo mais característico de uso próximo da fala. Esse conjunto sonoro apresenta uma dramaticidade única, em que é possível visualizar, por meio dos gestos melódicos ascendentes e descendentes, a iluminação evocada na letra da canção, que segue abaixo:

Luzes

Acenda a lâmpada às seis horas da tarde

Acenda a luz dos lampiões

Inflame a chama dos salões

Fogos de línguas de dragões

Vagalumes

Numa nuvem de poeira de neon

Tudo claro

Tudo claro à noite, assim que é bom

A luz

Acesa na janela lá de casa

O fogo

O foco lá no beco e um farol

Essa noite

Essa noite vai ter sol

Pode-se perceber pela audição, ainda que por um ouvido não treinado, que as reiteradas referências à claridade, à luminosidade, ao fogo, às chamas que incandescem a noite, formando um contraste claro/escuro, estão representadas no percurso harmônico em movimentos que deflagram tensões e repousos, especialmente, na intensidade do som do acordeon que institui o crescendo musical até o seu ápice.

Na classificação das sintaxes sonoras, Santaella (2005) posiciona o som no

²¹ Sobre a *performance* de Arnaldo Antunes no álbum *Ao vivo no estúdio*, gravado ao vivo no Mosh Studios, em São Paulo (SP), em 14 de agosto de 2007, leia-se, artigo bastante completo de Simone Silveira de Alcântara, *Sentido em todos os sentidos*, disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4791953.pdf>

domínio do quali-signo icônico remático, ou seja, ela defende a dominância da primeiridade icônica para os signos musicais, atendo-se à tradição peirceana, assim como Martinez (1991, 1996). Para Santaella (2005), “a música é o único tipo de manifestação sígnica que pode se apresentar como mera qualidade monádica, simples imediaticidade qualitativa”. Nessa visão, a música e o som se assemelham à poesia, por esta também conter, como a autora afirma, “um nível similar de desprendimento”.

É possível situar o conjunto de sons ou o corpo sonoro musical de *Luzes* na divisão das sintaxes sonoras proposta por Lúcia Santaella. No quadro classificatório, como já foi visto, intercalam-se níveis fenomenológicos, pelos quais passam a observação da sonoridade, que pode também ser analisada, a partir de sua gravação²², levando assim a considerar:

O fato de a sonoridade apresentar-se sob o domínio da primeiridade, do universo das possibilidades qualitativas positivas, não significa que o som não possa ter características plásticas, imagéticas, figurativas, aspectos da forma que são típicos da visualidade, esta sob o domínio da secundidade. Ora, neste seu nível (1.2), o da sintaxe dos corpos sonoros, a sonoridade começa a apresentar traços mais ou menos próximos de parentesco com a lógica da visualidade, com as semioses do visual (SANTAELLA, 2005, p.139).

Dessa forma, dentro do quadro das sintaxes sonoras, pode-se aproximar a observação de características da canção *Luzes* ao nível 1.2 da sintaxe dos corpos sonoros, na qual, o som é observado não como um suporte, mas como material musical em si, em sua presentificação, dentro de uma secundidade, inserido em um “agora”, como sinalizado por Wishart (1994): “o som é um som, é um som, é um som, é um som. Não é um exemplo de uma classe de altura ou de um tipo de instrumento. É um objeto único com suas propriedades particulares que podem ser reveladas, estendidas e transformada pelo processo de composição sonora” (Wishart, 1994, p. 11 apud Santaella, 2005, p. 137).

No quadro em questão, há a seguinte subdivisão: 1.2.2 em que se trata da heurística das qualidades sonoras: som em estado de disponibilidade, sob dominância da primeiridade, que se subdivide, por sua vez, em 1.2.1.1 acusmática e rimagem; 1.2.1.2 o apagamento dos vestígios referenciais; 1.2.1.3 a multidimensionalidade: textura e tempo.

²² Para Santaella, o som gravado é o som concreto, no sentido de ficar estabilizado, possibilitando a percepção de todos os seus aspectos. Ela estabelece, assim, uma comparação entre a contribuição realizada pela fotografia para a fixação da imagem e a contribuição da gravação para a estabilidade do som. (SANTAELLA, 2005, p. 138-139)

A aproximação que se procura estabelecer entre a composição *Luzes* e as características da divisão 1.2.2 de Santaella (2005) está pautada nas seguintes considerações:

- a) De que a versão em estudo da canção *Luzes* (Ao Vivo no Estúdio) sob uma forma de escuta atenta, aprofundada (*acusmática*), levaria a uma estreita relação entre rima e imagem (*rimagem*), que possibilitaria uma percepção de lembranças e *devires*, além da experiência de estranhamento;
- b) Apesar desta canção ter, em seu início, uma apresentação da banda, entremeada aos acordes iniciais de seu compasso (divisão de intervalos do som), a partir da sua execução, propriamente dita, passa-se a um conjunto harmônico que exerce a impressão de *apagamento de vestígios referenciais*, ou seja, os sons são combinados de modo a concentrar a percepção sobre propriedades acústicas, distanciando a atenção para longe de qualquer referencialidade;
- c) No quesito *Multidimensionalidade: textura e tempo*, a canção *Luzes* se constitui de modo a apresentar sobreposições, interposições, coexistência variada de planos sonoros em um todo de textura e densidade, pelo menos em comparação a outras canções de Arnaldo Antunes, em que a percepção de campo e densidade são menos nítidas. Santaella entende que: “A textura é uma sequência na qual nenhuma ordem é percebida. Ela difere do continuum na medida em que nela se retém um sentido de que o evento sonoro é composto de muitos eventos discretos” (SANTAELLA, 2005, p 148).

Em outra divisão da sintaxe dos corpos sonoros, a 1.2.2- Dinâmica das gestualidades sonoras, encontram-se vários pontos de observação aos quais se poderia aproximar a interpretação da canção *Luzes*, no show *Ao Vivo no Estúdio*. Chama-se aqui a atenção para a importância do “gesto” na análise da materialidade do som. Para Santaella, a gestualidade, no sentido de ação que dá origem ao som, traz a marca específica de um intérprete e está relacionada à secundidade:

“A secundidade sonora começa lá onde começa o fato acústico, o evento sonoro, a sonoridade como acontecimento aqui e agora, identificável, reconhecível. [...] Ora, a singularidade desse acontecimento não seria possível sem um gesto que lhe desse origem (SANTAELLA, 2005, p. 151)

A sintaxe dos corpos sonoros considera o gesto instrumental com uma ampliação do termo “instrumento” e define o som tátil como “aquele que torna

perceptível o gesto físico de sua produção, quando se tem a vibração de um corpo sonoro somada ao ruído do toque” (SANTAELLA, 2005). Dessa forma, pela ligação íntima com a organicidade, com a voz, com a respiração, ou seja, com a *performance* do músico, a gestualidade revela um nível de intersecção entre o sonoro e o visual, conforme assinala, mais uma vez, Santaella:

Uma tal comparação só se tornou viável a partir da utilização renovada dos instrumentos tradicionais ou da introdução das técnicas eletroacústicas que possibilitaram a criação de poderosas figuras sonoras. Segundo as palavras de Parrat (1993:71,72), impondo-se intensamente à audição, essas figuras dão uma importância absolutamente prioritária à realidade física do som, à sua materialidade pura. No limite, chegamos a reencontrar, na música, uma experiência sensorial, primitiva, selvagem, bruta. A música é capturada por todo o corpo; por uma “ancoragem corporal” de suas figuras no nosso sentir original, ela age fisicamente. A percepção ultrapassa o plano sonoro para se estender até o aspecto muscular que também opera na percepção visual. A música e a pintura se refundem em uma experiência fenomenológica comum que dissolve o auditivo e o visual no muscular (SANTAELLA, 2005, p.154).

Com relação aos modos de ouvir, a canção *Luzes* parece apresentar uma maior convergência com as modalidades do *ouvir com o corpo*, *ouvir energeticamente*, aquela em que há um predomínio do universo rítmico, constituindo-se em um estímulo à movimentação corporal em um nível maior do que o da canção *Alta Noite*, por exemplo.

Para finalizar a análise da sonoridade em Antunes, é importante lembrar que, além do possível enquadramento nas modalidades da sintaxe sonora e na classificação dos nove modos de ouvir da teórica Lúcia Santaella, em seu enlace melodia e letra, as músicas analisadas aqui mantêm certa relação com os gestos de recolhimento e depuração da bossa nova e os gestos de expansão e assimilação do tropicalismo, que, segundo Tatit (2021), atuaram na formação da canção popular brasileira. Vê-se que essas e muitas outras canções de Arnaldo Antunes trazem marcas da triagem e da mistura que influenciaram a canção naquele período, constituindo “já nas linhas sinuosas das composições, em sua lírica, em suas metáforas e até nas suas atitudes extramusicais”, parte do acervo da música pop nacional.

Pode-se considerar, em vista do exposto, que tanto *Alta Noite* quanto *Luzes* são passíveis de serem abordadas a partir da fenomenologia peirceana, sobretudo, com auxílio das postulações de Lúcia Santaella a respeito da sonoridade e suas ligações com as categorias fenomenológicas, embora essa aproximação deva levar em conta a complexidade dos aspectos estudados, a relação entre a percepção e as vivências

(memórias, afetos, devires) e, ainda, a capacidade fisiológica da audição, cuja medida será sempre imprecisa.

Esses fatores levam por sua vez a uma impossibilidade de resultados absolutos, pois embora a semiótica, de modo geral, forneça os subsídios para análise de todo tipo de semiose, seja ele originário de qualquer uma das matrizes do pensamento ou de seu hibridismo, essa análise será sempre um *continuum* de incerteza e indeterminação.

Esse fato vai ao encontro de um trecho da música *Qualquer*, também presente no álbum *Ao Vivo no Estúdio* (2006), que merece ser lembrado: “Qualquer curva de qualquer destino/Que desfaça o curso de qualquer certeza”. Fica claro, mais uma vez, que a poética antuniana, nos seus múltiplos e variados caminhos, nega-se a qualquer definição que a limite.

Considerações finais

Após o exposto, retorna-se, por consequência, à questão central deste estudo: como o hibridismo semiótico se faz presente na produção de sentidos da poética antuniana e quanto desse amálgama é alcançado pela percepção? A relação que se estabeleceu entre a investigação da materialidade da obra e a semiótica de origem peirceana foi por se suspeitar que a configuração dessa poética e sua percepção exigiriam um método de análise que não reduzisse a duas faces, como a semiologia formulada a partir de Ferdinand de Saussure (1857-1913), o trabalho com a palavra, reconhecida pelo próprio Arnaldo Antunes como cerne de sua produção.

Assim, a necessidade de ampliação de possibilidades de análise encontrou resposta no olhar que se dá a partir da tríade peirceana, que contém em si inúmeras reverberações e que, ainda assim, traz, em seu bojo de relações entre objeto, signo e interpretante, a consciência de que não há ponto de chegada ou termo final que, não seja, ele mesmo, um retorno ao início.

Dessa forma, desenrola-se o estudo da poética de Arnaldo Antunes, nas suas imbricações verbais, imagéticas e sonoras, sob o escrutínio da semiótica de Charles Sanders Peirce. Para alcance desse substrato teórico, contou-se com contribuições de Pignatari, Santaella e Plaza como pontes para o entendimento e aplicação dos princípios fenomenológicos nos textos estudados.

Utilizou-se o poema *pensamentos*, um dos primeiros textos aqui analisados, para tecer a relação entre as noções mais básicas da Teoria dos Signos, os conceitos de ícone, índice e símbolo, seus desdobramentos e a relação com as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade. Vê-se que, mesmo se tratando de um texto que se apresenta em uma configuração prioritariamente verbal, ele evoca, em sua semiose constitutiva, elementos visuais e sonoros. No entanto, o que mais se destacou na leitura do todo poético foi a semelhança entre a visão expressa do ato de pensar pelo poema e a representação anticartesiana de Peirce acerca do conhecimento, ou seja, a representação poética do que é o pensamento e seu modo de ação apresenta similaridade com os aspectos da cognição encontrados em Peirce, especialmente nas quatro negações a que se fez referência no capítulo I deste estudo.

Nas análises dos poemas _____ e *a dúvida*, feitas com base na visão de Pignatari a respeito do emprego de pressupostos semióticos para a investigação da literatura (PIGNATARI, 2004), nota-se que a mescla de códigos dentro da configuração

verbal, expõe relações entre o dito e o não dito, entre som e silêncio, entre corpo físico e intelecto, além da característica bastante presente na poética antuniana, de contraste entre o mundo físico, as coisas, e os sentimentos, os afetos. O exame desses poemas, sob uma ótica fenomenológica, explana um hibridismo que se faz presente, prioritariamente, nos processos cognitivos da mente. Desse modo, o leitor é convocado, tanto por meio de uma configuração visual, como o traço, espaço, lacuna, quanto por meio de domínio imaterial (representações mentais), a se fazer partícipe da construção de sentidos.

Nos textos em que se verificou uma mescla mais aparente de códigos visuais e verbais, a metodologia de análise ficou por conta principalmente de postulados advindos de Lúcia Santaella. O entrelace ou entrecruzamento texto e imagem foram analisados em sua relação com o contexto de produção, levando-se em conta o universo da cibertextualidade que transparece na poesia e nas relações intersígnicas que ela estabelece, especialmente, no poema *terra*. Quanto ao poema *solto*, a investigação levou em conta a relação entre a palavra e a imagem, esta representada pelas formas, cores e disposição textual do poema, e suas relações intrínsecas com o objeto. Quanto a isso, identificou-se, no poema em questão, uma certa autorreferencialidade – na qual a palavra e a imagem são tratadas em sua imanência: cada uma em si sustenta sua própria referência, sem se reduzirem.

A tradução intersemiótica se faz presente, sob pressupostos de Júlio Plaza, na análise do poema *nu*. Evitando tratar o signo por meio de oposições como verbal e não verbal, bem como, evitando estratificações de códigos ou demarcações de fronteiras entre os diversos meios e linguagens, Plaza procura tratar a tradução dentro de um processo de transmutação sígnica. Assim, o que se buscou estabelecer entre o poema *nu*, de Arnaldo Antunes, e o poema *Loneliness*, de Cummings, foi uma relação entre processos de criação do signo estético, que se articulam por meio da mistura de códigos.

Quanto às canções, além do respaldo nos estudos de Santaella acerca da linguagem sonora, buscou-se fazer uma retomada da cena musical dos anos de 1980. Fez-se isso com base em depoimentos do próprio poeta Arnaldo Antunes e assim, pôde-se situar a atuação deste no cenário cultural da música brasileira. Ainda na observação das canções, compreender as deduções de Santaella a respeito da sonoridade e as relações estabelecidas por ela entre o som e a triconomia peircena foi uma das dificuldades maiores desta pesquisa. Essa dificuldade se apresentou por duas

vias, a primeira relacionava-se aos poucos conhecimentos do universo musical obtidos pela pesquisadora, situação que demandou certo tempo e esforço, e que ainda assim, foi apenas medianamente solucionada com a assimilação de conceitos mais básicos como ritmo, melodia, harmonia, compasso, notas, tempo, assonância, dissonância e algum treino de audição para identificação de instrumentos. A segunda via relacionava-se com a escassez de estudos que tomassem como base de análise da canção a semiótica de origem peirceana. Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Claude Zilberberg que possuem um registro de obras mais abundante, realizam análises com base metodológica apoiada em Algirdas Julius Greimas e, portanto, em uma semiologia de origem saussuriana.

Conquanto tenha havido alguns percalços, crê-se que o estudo da sonoridade com base em Santaella foi bastante produtivo. Apesar da sempre presente característica de evanescência da sonoridade e de sua identificação com a primeiridade peirciana e, portanto, com o ícone, o que traz, por sua vez, um certo grau de pureza, não fosse a sua dependência da audição, a gravação do som, uma das tecnologias que tornam a reprodutibilidade possível e passível de ser analisada, traz em si, aspectos de secundidade e de terceiridade, ou seja, congrega elementos da visualidade e do verbal. Além dessa relação entre códigos, outras misturas foram constatadas na observação das canções, mostrando que o som, em seu enlace melodia e letra, é um dos campos em que o hibridismo atua na construção de sentidos.

Enfim, que não há linguagens puras e que o hibridismo torna-se o elemento constituinte de sentidos, em especial, na construção estética, é fato incontestável. Porém, a ênfase nas misturas entre códigos, suportes, gêneros e temas como elemento de aproximação de um referente, se dá de formas específicas na poética antuniana. Embora conhecido também como artista multimídia, o que se observou é que, no trabalho artístico de Arnaldo, na sua receptividade ao múltiplo e ao diverso e na sua arquitetura poética multifacetada, o que se vê não é uma simples e redutora mescla de meios ou mesmo de linguagens, mas um anseio pela absorção e transmutação do impuro, do variado, do indefinido, daquilo que está em trânsito. De forma que, respeitando essas qualidades que singularizam o artista, excetua-se qualquer definição limitadora de sua escritura, o que também abre campos diversos de facetas a serem exploradas nessa poética, possibilitando sempre novos estudos acerca dessa obra, cuja liberdade de escritura repudia qualquer limitação.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, S. Silveira de. **Arnaldo Antunes, trovador multimídia**. 2010. 243 f., il. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em:

https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/8399/3/2010_SimoneSilveiradeAlc%c3%a2ntara.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.

AMARAL, Marcos Roberto dos Santos. **Análise dialógica dos signos ideológicos verbo-visuais em poesias da obra “n. d. a.”, de Arnaldo Antunes**. 2017. 218 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico ou Profissional em 2017) – Universidade Estadual do Ceará, 2017. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=82972>. Acesso em: 15 dez. 2021.

ANTUNES, Arnaldo. Nome entra pelos olhos, boca e orelhas. Entrevista concedida a Augusto Massi. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno Mais, p. 6-7, out., 1993.

ANTUNES, Arnaldo. **40 escritos**. Organização João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso**: antologia. São Paulo. Publifolha, 2006.

ANTUNES, Arnaldo. **Encontros**. Organização Bárbara Ribeiro Gonçalves. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

ANTUNES, Arnaldo. **Algo antigo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ANTUNES, Arnaldo. **Tudos**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**: magia e técnica, arte e política, obras escolhidas. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos: 1950-1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

- FERNANDES JÚNIOR, A. **Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes**. Curitiba: Appris, 2012.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- LEMINSKI, Paulo. **Songbook/Paulo Leminski**: organização Estrela Leminski. Curadoria: Estrela Ruiz, Alice Ruiz, Téo Ruiz. 1. ed., São Paulo: Iluminuras, 2015.
- MARTINEZ, José Luis. **Música e Semiótica**: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical.(1991). Dissertação de Mestrado. PUC/SP.
- MENESES, José Newton Coelho. Hibridismo: um tropo enganoso e a história do uso de uma metáfora. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP)**, Belém, v. 07, p. 03 - 13, maio 2020. Disponível em <https://core.ac.uk/download/324066658.pdf>. Acesso em: 12 set. 2022.
- MOITA, L. **Pesquisa interpretativista em Lingüística Aplicada**: a linguagem como condição e solução. [S. l.]: D.E.L.T.A, 1994.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil Poesia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2005.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. Retrospecção e Perspectivas. In: SANTAELLA, Lúcia; HISGAIL, Fani. (org.) **Semiótica Psicanalista**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- SALOMÃO, Douglas. A soma incerta do que somos: estudo da poesia visual de Arnaldo Antunes à luz do poema 'Cromossomos'. 2015. 225 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/9190>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- SOUZA, Laís Akemi de; Nassif, Valéria. A poesina de Arnaldo Antunes. In: PIETROFORTE, Antonio Vicente S. (org.) **Ensaio de arte experimental**. São Paulo, Editora Córrego, 2018.

TATIT, Luiz. O Século da canção. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2021.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo : Iluminuras, 1991 [1939]

APÊNDICE

Para um melhor entendimento da poética antuniana e do desenvolvimento de sua produção, elencam-se, aqui, alguns de seus trabalhos distribuídos entre livros, discos, exposições e muito mais:

1983 - Publica *Ou E*, Álbum de poemas visuais, editado artesanalmente; lança *Titãs* [LP], com os Titãs, produção de Peninha; participa da Mostra de poesia visual *Poesia Evidência*, na PUC-SP.

1985 - Lança *Televisão* [LP], produção de Lulu Santos.

1986 - Publica *Psia* pela Editora Expressão; lança *Cabeça Dinossauro* [LP], com os Titãs, produção de Liminha. O disco recebe o prêmio disco platina.

1987 - Lança *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas* [LP], com os Titãs, produção de Liminha, que recebe o prêmio disco de ouro; participa das exposições *Palavra Imágica*, MAC, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e *Vídeo Agráfica*, produzido por Walter Silveira, em São Paulo, para lançamento de revista homônima.

1988 - Lança *Go Back* [LP], com os Titãs, que recebe o prêmio disco de platina; atua com os Titãs no filme curta-metragem *Rock Paulista*, de Anna Muylaert e Co-edita a revista gráfico-poética *Atlas* (Almanak 88).

1989 - Lança o álbum *Õ Blesq Blom* [LP], com os Titãs, no qual participa do projeto gráfico da capa e do encarte. O disco é produzido por Liminha, com release de Caetano Veloso e Moreno Veloso. O long play recebe o prêmio disco de ouro; participa da Curadoria da exposição *Olhar do Artista*, no MAC, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

1990 - Publica *Tudos*, pela Editora Iluminuras; participa da Mostra de poesia visual *Transfutur — Visuelle Poesie*, na cidade de Kassel, Alemanha; recita poemas de Paulo Leminski, numa homenagem ao poeta, no evento

Perhappiness I, na Fundação Cultural de Curitiba; tem poemas projetados com raio laser na intervenção urbana realizada na Avenida Paulista, com Haroldo e Augusto de Campos e Walter Silveira.

1991 - Lança Tudo Ao Mesmo Tempo Agora [CD], com os Titãs, que recebe o prêmio Disco de Ouro; 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; também está na Mostra de Poesia Visual — Nomuque Edições 1974/1991, no MASP – Museu de Arte de São Paulo; tem seu poema H2Omem, exposto em outdoor, em projeto da Secretaria da Cultura, homenageando a Avenida Paulista. Este também é o ano de relançamento do livro Psia, agora pela Iluminuras.

1992 - Publica As Coisas pela Editora Iluminuras; recebe o prêmio Melhor Música do Ano, por Grávida, música feita em parceria com Marina Lima, pela Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA; realiza trabalhos gráficos em parceria com Augusto de Campos para o livro Rimbaud Livre; 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; participa da exposição p0es1e — digitale dichtung, Galerie Am Market Annaberg-Burchholz, em Munique, Alemanha.

1993 - Lança o álbum Nome, com participações especiais de Marisa Monte, João Donato, Arto Lindsay, Edgard Scandurra e Péricles Cavalcanti; o trabalho divulgado em CD e DVD, com características experimentais marca o início de sua carreira solo; recebe, por As Coisas, o Prêmio Jabuti de Poesia; participa da exposição Arte Brasil, Konstanz, Alemanha.

1994 - Enquanto Nome [vídeo] 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 e recebe menção honrosa do júri do The First Annual New York Video Festival, Nova

York, Arnaldo participa das exposições: Entretexito, do Centro de Artes UFF, UFRJ, Niterói, Rio de Janeiro, da Livro de Artista — O livro-objeto, do Centro de Artes Visuais Raimundo Cella, pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e da exposição Arte /Cidade (1º Módulo) — A Cidade Sem Janelas, Matadouro Municipal, São Paulo. Também participa das performances: O Desejo é o Começo do Corpo, com Lenora de Barros, no II Encontro Bienal da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, Corpo-Mente, uma fronteira móvel, em São Paulo e Club Dadada, do Festival Steirischer Herbst, Graz, Áustria, com Zaba Moreau.

1995 - Lança o álbum Ninguém [CD], produção de Liminha, com release de Gilberto Gil; participa da exposição e performance Dentro Brasil (Inside Brazil), no Long Beach Museum of Art, com Zaba Moreau.

1996 - Lança O Silêncio [CD], produção de Mitar Subotic (Suba); tem poemas incluídos na Antologia Poética: Brasil-Colômbia (Para Conocernos Mejor), organizada por Aguinaldo José Gonçalves e Juan M. Roca; participa da exposição Manipulated Word/Text and Image, em South Florida Arts Center/Ground Level Gallery, em Miami.

1997 - Publica 2 ou + Corpos no Mesmo Espaço, dentro da coleção Signos, organizada por Haroldo de Campos, + CD com sonorização de poemas em vários canais de vozes simultâneas, produzido por Alê Siqueira; 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 em Nothing the Sun Could Not Explain - Contemporary Brazilian Poets, antologia bilíngüe de vinte poetas brasileiros contemporâneos.

1998 - Lança o álbum Um Som [CD], mixado na Inglaterra, no estúdio Real World, de Peter Gabriel, com produção de Chico Neves e release de Marisa Monte; tem poemas incluídos na antologia Esses Poetas - Uma Antologia dos anos 90, organizada por Heloisa Buarque de Holanda; participa da exposição Handmade, Ideogramas, Caligrafias, etc., com Walter Silveira, no Ybakatu

Espaço de Arte, em Curitiba e da XXIV Bienal Internacional de São Paulo, com uma instalação gráfico-poética com camadas de cartazes colados e rasgados.

1999 - É lançado o álbum Focus - O Essencial de Arnaldo Antunes [CD/coletânea]; 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, na Alemanha e participa da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, com as obras Cresce e Infinitozinho.

2000 - São publicados 40 Escritos, organizado por João Bandeira e Doble Duplo, pelas editoras Zona de Obras e Tangará, uma antologia de poemas de Arnaldo, traduzida e organizada por Iván Larraguibel, com prefácios de David Byrne e Arto Lindsay; É lançado O Corpo [CD], trilha para espetáculo de dança O Corpo, do Grupo Corpo, de Minas Gerais.

2001 - Lança o álbum Paradeiro [CD], produção de Carlinhos Brown e Alê Siqueira; participa do livro Outro, com Josely Vianna Baptista, sobre trabalho visual de Maria Angela Biscaia, pela Fundação Cultural de Curitiba; realiza a exposição Palavra Desordem, na Galeria Labirinto, em Porto, Portugal; participa das performances do Festival de Poesia Sonora Correntes de Ar, com Guilherme Kastrup, em Guarda, Portugal, do Festival Internacional Romapoesia, com Zaba Moreau, em Roma e do Festival Porto 2001, com Guilherme Kastrup e Chico Neves, no Museu de Arte Contemporânea.

2002 - Publica Palavra Desordem, pela editora Iluminuras; lança Tribalistas [CD], 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; participa das exposições Cérebro Sexo, da galeria Portinari, na Fundación Centro de Estudos Brasileiros, em Buenos Aires, Argentina e Brazilian Visual Poetry, no Mexic-Art Museum, em Austin, EUA, sob a curadoria da artista brasileira Regina Vater.

2003 - Publica Et, Eu, Tu, em coautoria com Marcia Xavier, participa da exposição

Escrita à Mão, Centro Universitário Maria Antônia, em São Paulo, e na galeria Nova Laura Marsiaj, Rio de Janeiro.

2004 - Lança Saiba [CD], produção de Chico Neves e Arnaldo Antunes, primeiro álbum pelo seu próprio selo, Rosa Celeste; participa das exposições: Coletiva Múltiplos, com a escultura Infinitozinho, galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Tudo é Brasil, organizada por Lauro Cavalcanti, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, 4ª edição do Festival de Arte do Centro Histórico em João Pessoa, com a reprodução de poemas visuais, trabalhos gráficos e plásticos, e exibição do vídeo Nome.

2006 - É publicado Como É que Chama o Nome Disso - Antologia, editado por Arthur Nestrosvki, Frases do Tomé aos Três Anos, pela editora Alegoria, Antologia de Arnaldo Antunes, pela editora Quasi. Arnaldo também produziu letras para o livro Curioso Clã, de Nuno Galopim e teve poemas incluídos na Antologia Comentada da Poesia Brasileira do Século 21, de Manuel da Costa Pinto.

2007 - Lança o álbum Ao Vivo no Estúdio [CD e DVD], com as participações especiais de Nando Reis, Edgard Scandurra, Branco Mello, Marisa Monte, Carlinhos Brown e Didi Carvalho.

2009 - Publica Saiba – Todo Mundo Foi Neném/A Nossa Casa é Onde a Gente Está [livro/CD], com desenhos de Dulce Horta a partir das canções Saiba e A Nossa Casa é Onde a Gente Está; lança os álbuns Iê Iê Iê [CD], produção de Fernando Catatau e Pequeno Cidadão [CD], em parceria com Edgard Scandurra, Taciana Barros e Antonio Pinto.

2010 - Publica n.d.a., pela Editora Iluminuras e Arnaldo Antunes: Melhores Poemas, antologia poética selecionada e organizada por Noemi Jaffe; lança Ao Vivo Lá Em Casa [CD e DVD], produção de Betão Aguiar e direção de Andrucha Waddington, participações especiais de Jorge Ben Jor, Erasmo Carlos, Demônios da Garoa e Fernando Catatau.

2011 - Publica Animais, em coautoria com Zaba Moreau, com ilustrações do Grupo Xiloceasa; lança Especial MTV: A Curva da Cintura [CD e DVD], álbum

em parceria com Edgard Scandurra e Toumani Diabaté, gravado no Mali, em São Paulo.

2012 - Lança o Acústico MTV [CD e DVD], produção de Liminha e direção de Roger Carlomagno.

2013 - Publica Instanto, antologia poética em espanhol, selecionada e traduzida por Raynaldo Jiménez e Ivana Vollaro; lança Disco [CDe LP], produção de Betão Aguiar e Gabriel Leite; participa da exposição Luzescrita, Caixa Cultural Rio de Janeiro.

2014 - Publica Outros 40, coletânea de escritos de Arnaldo Antunes, organizado por João Bandeira; participa da exposição O Interno Exterior, Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro.

2015 - Publica Agora Aqui Ninguém Precisa de Si, Companhia das Letras e Família, em coautoria com Tony Bellotto e ilustrações de Loro Verz; lança Já É [CD], produção de Kassin; participa da exposição Palavra em Movimento: Centro Cultural Correios, São Paulo; Caixa Cultural Salvador; Museu dos Correios, Brasília.

2016 - Publica Saudades, poema recitado na cerimônia de encerramento das Olimpíadas Rio 2016 e Encontros (organização de Barbara Ribeiro), 24 entrevistas concedidas por Arnaldo ao longo da carreira.

2017 - Lança os álbuns Ao Vivo em Lisboa [CD e DVD], gravado no Teatro São Luiz, na capital portuguesa e Tribalistas [CD, DVD, LP e encarte digital Hand Album].

2018 - Lança o álbum RSTUVXZ [CD] , produção de Curumin.

2019 - Lança Tribalistas Ao Vivo [Álbum Digital + Audiovisual] e O Real Resiste [Single].

2020 - Lança O Real Resiste [Álbum Digital] e Lavar as Mãos [Single]; participa da exposição Usura Produz Miséria, instalação em Aracaju/SE.

2021 - Publica Algo Antigo, pela Companhia das Letras; lança Lágrimas No Mar [Álbum Digital].