

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

PIB-H/0010/2014

POESIA PERFORMÁTICA E CIBERCULTURA: *NOME*, DE
ARNALDO ANTUNES

Bolsista: Páscoa Maria Pereira Duarte, Fapeam

MANAUS

2015

POESIA PERFORMÁTICA E CIBERCULTURA: *NOME*, DE
ARNALDO ANTUNES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

RELATÓRIO FINAL

PIB-H/0010/2014

POESIA PERFORMÁTICA E CIBERCULTURA: *NOME*, DE
ARNALDO ANTUNES

Bolsista: Páscoa Maria Pereira Duarte, Fapeam

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de
Oliveira

MANAUS

2015

Agradeço, sobretudo, a Deus.

Agradeço a minha orientadora, Prof. Dra. Rita Barbosa de Oliveira, a mestra e inspiradora desta pesquisa. Sinto-me grata por ela ter me apresentado à poesia, à análise e à pesquisa. Sua paciência, carinho e orientação jamais serão esquecidos.

Agradeço, pelo apoio cotidiano, aos meus amigos acadêmicos que percorrem diariamente este percurso gradativo de absorção e produção de conhecimento: Everton Pinheiro, Michele França, Leandro Vasconcelos, Rogério Cardoso e Rebeca Ferreira.

Agradeço à FAPEAM pela oportunidade e incentivo a esta investigação dada a mim por meio de bolsa de estudos no Programa Interinstitucional de Apoio à Iniciação Científica - PIBIC.

Agradeço à comissão avaliadora dos relatórios de iniciação científica pela compreensão e paciência com os aprendizes aspirantes à pesquisadores, por apoiar e auxiliar a confecção de trabalhos bons e bem feitos.

Agradeço ao Departamento de Apoio à Pesquisa – DAP da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - PROPESP da UFAM por dar o suporte financeiro e administrativo aos alunos e pesquisadores que desde cedo ingressam no campo da pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho teve o propósito de analisar os recursos da oralidade e da cibercultura no livro, no CD e no DVD da obra poética *Nome*, de Arnaldo Antunes. Esse objetivo geral desmembrou-se nos dois seguintes objetivos específicos, que consistiram em: fazer o histórico da poesia oral ocidental, baseando-se nas pesquisas do estudioso da literatura, oralidade e poesia, Paul Zumthor; e em demonstrar os recursos da cibercultura aplicados na obra poética *Nome* de Arnaldo Antunes, tendo por ponto de partida os estudos teóricos de Pierre Lévy. A fundamentação teórica usada nesta pesquisa baseou-se, principalmente, nas obras *Performance, recepção, leitura e Introdução à poesia oral*, ambas de Paul Zumthor, e *Cibercultura*, de Pierre Lévy, assim como em outros autores, cujas teorias e postulações corroboraram os argumentos aqui tecidos, construídos por uma metodologia sócio-histórica e qualitativa. Na primeira fase da pesquisa, cujo resultado parcial foi entregue ao Comitê do PIBIC 2013-2014 em janeiro de 2014, foram dispostos e organizados os conceitos e reflexões a respeito dos termos que rodeiam a poesia oral, a saber: *performance*, voz, corpo, espaço, tempo, autor-intérprete e público-ouvinte, conforme as definições e discussões desenvolvidas por Zumthor. Na segunda e última fase, e que se apresenta neste relatório final de PIBIC, foi feita a discussão sobre a cibercultura, o ciberespaço e a ciberarte, com base em Lévy, bem como se procedeu à análise de três poemas selecionados da obra *corpus* dessa pesquisa: *Nome não*, *Soneto* e *Nome*. Como conclusão a esta pesquisa, verificou-se que parte da poesia do final do século XX retoma a *performance* da poesia oral, ao mesmo tempo em que inova e renova esses recursos, pois o momento histórico-social atual não é o mesmo de outrora, e as novas tecnologias têm sido incorporadas também ao fazer/ler/ouvir/ver poéticos. Este projeto integra os estudos do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – **GEPELIP**, na linha de pesquisa de Poesia em Língua Portuguesa.

SUMÁRIO

RESUMO	5
1 INTRODUÇÃO.....	7
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	9
3 DESENVOLVIMENTO	10
3.1 <i>Performance</i>	10
3.1.1 Voz.....	112
3.1.2 Corpo - gestualidade.....	13
3.1.3 Tempo e espaço.....	155
3.1.4 Intérprete.....	16
3.1.5 Público e recepção – o ouvinte	18
3.2 Algumas mudanças	211
3.3 Cibercultura	223
3.4 Resultados e Discussões	288
3.4.1 Arnaldo Antunes e o livro-CD-DVD <i>NOME</i>	288
3.4.2 Análise do poema <i>Nome não</i>	333
3.4.3 Análise do poema <i>Soneto</i>	40
3.4.4 Análise da <i>performance</i> poética <i>Nome</i>	433
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	466
5 REFERÊNCIAS	488
6 ÍNDICE DE FIGURAS.....	50
6 CRONOGRAMA DE ATIVIDADES.....	51

POESIA PERFORMÁTICA E CIBERCULTURA: *NOME*, DE ARNALDO ANTUNES

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propôs-se a analisar os recursos da oralidade e da cibercultura no livro, no CD e no DVD da obra poética *Nome*, de Arnaldo Antunes. A fim de dar conta dessa proposta, iniciamos fazendo o histórico da poesia oral ocidental, para em seguida, dissertar sobre a cibercultura e analisar alguns poemas selecionados do *corpus* escolhido para o projeto.

Em seu livro *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor chama a atenção para o "preconceito literário" de considerar apenas literatura o que é produzido pela civilização europeia, ignorando os demais povos; e também de associar a poesia à escrita, com a ideia de que apenas os livros são literários, a oralidade não, passando por cima de uma variedade de culturas que possuem ricas tradições orais. Segundo o teórico:

Em outros lugares, a "literatura oral" será tomada como uma subclasse da "popular", enquanto que alguns se negarão a ligar essas categorias ou atribuirão (despreocupados com essa petição de princípio!) o título de "primitivo" a toda poesia "puramente" oral! (ZUMTHOR, 2010, p. 22).

A concepção de poesia que trabalhamos nesta pesquisa foi bem ampla. Eliminando esses "preconceitos", partimos primeiramente desse pensamento de Zumthor que define a poesia essencialmente como a "arte da linguagem humana" (2007, p. 12), e que não se trata do simples falar cotidiano para informar situações, acontecimentos e descrições, mas de um falar artístico, pensado, moldado, esculpido para fugir do lugar comum e comunicar direto à alma humana.

A partir daí "não se ignora o movimento que, desde o início do século XX, compele os poetas a realizarem vocalmente sua poesia." (ZUMTHOR, 2007, p. 10). Essa retomada da oralidade coloca-nos diante do termo *performance*, que, nos Estados Unidos, se espalhou ligado à dramaturgia, carregando, assim, um valor semântico de teatralidade e, ao mesmo tempo, a oralidade, na poesia performática, retoma a tradição oral. O poeta brasileiro Ricardo Domeneck ressalta justamente esse ponto de encontro entre o atual e o tradicional: "A poesia nasceu em primeiro lugar como uma poesia vocal e de *performance*, com o poeta dentro da sua comunidade, com seu público diante dele. E ele estava ali, de corpo presente" (G1, 2013).

Na Grécia Antiga, um dos exemplos mais conhecidos da poesia oral são os *aedos* e os *rapsodos*. Os primeiros compunham e cantavam poemas épicos. Homero, inclusive, foi um deles. Os *rapsodos*, por sua vez, cantavam poemas já conhecidos, sendo admirados pela memória e pela boa oratória. Além do canto, instrumentos musicais e danças faziam parte da *performance*. (SILVA, 2014).

Outro exemplo é a poesia medieval portuguesa, na qual a produção poética era difundida primordialmente pela oralidade, apesar de já começarem os registros escritos. Entre os artistas da época estão: trovadores (pessoas ilustres, membros da corte, que criavam cantigas e costumavam entregá-las para os segréis e menestréis as executarem), menestréis (compositores, músicos, cantores), segréis (fidalgos que também faziam cantigas e as disseminavam de corte em corte), e os jograis (artistas ambulantes que cantavam e tocavam, principalmente, a viola e o alaúde; não criavam as composições).

A partir desses exemplos, percebe-se que não é de hoje que a poesia oral faz parte da cultura e da literatura de um povo. Para as sociedades africanas tradicionais, por exemplo, o texto falado é uma "degradação do canto". Paul Zumthor escreve, inclusive que,

na África, canto e poesia não se pensam de forma distinta; e aqueles que os viajantes europeus desde o século XVIII chamaram *griôs*, e apresentaram com justiça como músicos de profissão, foram designados pelos árabes com uma palavra que significa 'poetas'. (2010, p. 201).

Em segundo lugar e seguindo a linha de pensamento de eliminar os “preconceitos literários” citados por Zumthor e acima referidos, outro ponto-chave dessa pesquisa foi a cibercultura termo que se refere basicamente à estrutura e função das tecnologias de informação, considerando esses espaços de comunicação inovadores, dinâmicos e universais que permitem uma ampla inclusão e integração. Destacam-se, nesses espaços em que a ciberarte é produzida, a participação do público, a abertura da obra, a hipótese de um “novo universal”, além do arquivamento e a preservação histórica. Esses fatores serão devidamente esclarecidos neste relatório.

Considerando-se toda essa tradição, debruçamo-nos, em primeiro lugar, sobre as definições de *performance*, a importância da voz, a gestualidade, o intérprete, a recepção e o público, entre outros elementos e fatores que compõem a chamada poesia oral. Em seguida, detemo-nos sobre os conceitos, problemáticas e possibilidades da cibercultura, a partir dos estudos de Pierre Lévy, para por fim bem poder analisar os poemas selecionados da obra poética *Nome*, de Arnaldo Antunes.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na primeira fase do projeto, utilizamos por embasamento teórico, principalmente, o autor Paul Zumthor e suas obras: *Performance, recepção, leitura e Introdução à poesia oral*. Também lançamos mão para discorrer brevemente sobre a estética da recepção os textos de Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária e O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aesthesis e katharsis*; e de Wolfgang Iser, *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*, volumes 1 e 2.

Paul Zumthor, medievalista, poeta, romancista, estudioso das poéticas da voz e polígrafo, dedicou-se ao estudo da voz, da poesia, do canto e das culturas tradicionais, elevando-se como um teórico respeitadíssimo no âmbito da poesia oral, costumeiramente margeada nos estudos literários, já que estes privilegiam as obras escritas. Os livros aqui usados, amplos e detalhados, refletem com bastante cuidado e riqueza de exemplos sobre o assunto, constituindo-se documentos essenciais a respeito da poesia oral. Por sua vez,

Jauss e Iser são dois importantes expoentes da estética da recepção, tecendo considerações sobre o papel e a função do leitor/público perante a obra literária. Buscamos neles apoio para complementar o que Zumthor diz sobre o ouvinte da *performance*.

Na fase final da pesquisa, discorreremos sobre a cibercultura com base, principalmente, em Pierre Lévy e sua obra *Cibercultura*. Este, considerado um otimista dentre os teóricos da cibercultura, dividiu seu estudo em três partes: a primeira aborda as definições básicas sobre as novas tecnologias, suas funções e ferramentas; a segunda, as mudanças e possibilidades que essas tecnologias proporcionam; e a terceira traz uma visão crítica sobre essas mudanças. Há dois capítulos voltados especificamente para a ciberarte, sendo que um deles enfoca a música. Logo no início do livro, o autor apresenta uma distinção entre ciberespaço e cibercultura, bem como sobre uma das suas principais hipóteses que é a de que a cibercultura “expressa o surgimento de um novo universal” (LÉVY, 1999, p. 15). Outros pontos abordados por esse pensador, pertinentes para essa pesquisa, são a participação do público nessa ciberarte, a abertura da obra, o arquivamento e a preservação histórica desse bem material.

3 DESENVOLVIMENTO

3.1 *Performance*

Em se tratando de poesia oral, *performance* é um de seus termos-chave. Encontramos diversas concepções de *performance* nos textos de Paul Zumthor, pois este a considera um “fenômeno heterogêneo”, de difícil definição. Assim sendo, a intenção aqui não é eleger uma definição, e sim ampliar o conhecimento a respeito desse termo, *performance*, que pode ser encarado de diferentes maneiras não excludentes, mas complementares.

A primeira maneira de tratar esse termo considera a *performance* “um engajamento do corpo”, um comprometimento deste em fazer poesia, em expressar-se artisticamente, em suma, o uso de todo o corpo para “poetizar”. Temos então uma ligação com a ideia de teatralidade, e isso leva Zumthor a

questionar, de certa forma, retoricamente: "Toda literatura não é fundamentalmente teatro?" (ZUMTHOR, 2007, p. 18).

A segunda concepção traz a afirmação de que a "*performance* implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a *performance* manifesta um saber-ser no tempo e no espaço" (ZUMTHOR, 2010, p. 166). Mais do que apenas um fazer e um expressar, trata-se de "ser", de viver a poesia e vivenciá-la dentro de si. Paul Zumthor chega a declarar que "a *performance* é o único modo vivo de comunicação poética" (2007, p. 34), pois esta envolve um engajamento do corpo, do gestual, da voz, "uma presença e uma conduta", exige todo um comprometimento artístico-poético.

Zumthor dispõe a *performance*, ainda, resumidamente, de acordo com os três pontos organizados por Dell Hymes:

- a) é reconhecimento. A *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade.
- b) situa-se num contexto [...] cultural e situacional.
- c) modifica o conhecimento. (ZUMTHOR, 2007, p. 31-32).

Zumthor, por sua vez, elenca e dispõe em conjunto alguns dos elementos performanciais: pessoa, jogo do intérprete, auditório, circunstâncias, ambiente cultural, relações intersubjetivas, relações entre a representação e o vivido. Adiante, abordaremos os pontos que julgamos primordiais em relação à *performance* e a poesia oral. Chamamos a atenção, ainda, para a assertiva de que "a *performance* não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral" (ZUMTHOR, 2007, p. 42). É um acontecimento, uma realidade, um "saber-ser" poético transmissor e modificador de conhecimento que envolve a voz, o corpo, a alma, situando-se em um espaço e em uma cultura.

3.1.1 Voz

Em se tratando de poesia oral, não se pode deixar de falar de voz. Este elemento que "possui plena materialidade" e "repousa no silêncio do corpo", "emana dele, depois volta", envolvendo não só o aparelho fonador, mas também o auditivo. Não esquecendo que a língua, o "sentimento de sociabilidade" e "comunicatividade" que a envolve está ligada à voz. "Ora, a

leitura do texto poético é escuta de uma voz" (ZUMTHOR, 2007, p. 85-87). Ainda que silenciosa, ainda que na forma escrita, ainda que seu autor já tenha se extinguido, é uma voz, e essa voz permanece, é repassada para outras gerações e cumpre seu papel de comunicar e expressar poéticos. Zumthor esclarece que

o desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é voz, *kléosandrôn*, segundo uma fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos; a linguagem vem de outra parte: das musas, para Homero. Daí a ideia de *épos*, palavra inaugural do ser e do mundo: não o logos racional, mas o que a *phôné* manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses. O primeiro dos poemas consistiu em "fazer" o *épos* como um objeto e em colocá-lo entre nós: *épo-peia*. "Desdobramento da palavra" (Heidegger) do *aquém* das palavras dita, situada no recôndito do poema, no lugar próprio do homem, "relação de todas as relações". Toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação. (2010, p. 178-179).

No âmbito do que concerne à voz, Paul Zumthor faz uma distinção entre o dito/falado e o canto: aquele usa apenas uma pequena parte dos recursos vocais, os sons de um sistema de signos são emitidos obedecendo às suas regras; o canto, por sua vez, é o desabrochar das "potencialidades da voz" é o libertar da palavra das limitações impostas pelo sistema linguístico, pois quando a linguagem é dita, "submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso" (2010, p. 199).

Isso nos leva a rememorar Roland Barthes, a quem a língua é um objeto de submissão, pois, para nos comunicar, precisamos obrigatoriamente nos ater às regras estruturais do sistema linguístico ao qual estamos submetidos, enquadrando nossos pensamentos nele. Barthes, inclusive, chega a declarar que a língua é facista, pois ela nos obriga a dizer, de determinada forma, que somos "escravos da língua" e nosso ponto de libertação é a literatura, onde ocorre a fuga da linguagem por meio de uma trapaça linguística. "Essa trapaça, salutar, essa esquiva [...] eu a chamo, quanto a mim: literatura." (BARTHES, 1978, p. 16).

Para completar esse raciocínio dito/falado x canto, convém acrescentar que "no *dito*, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço." (ZUMTHOR, 2010, p. 200). Por tais razões, a poesia tem sido, nas mais diferentes culturas e povos, performatizada e cantada.

Enfim, nessa relação opositiva entre dito e cantado, é feita a definição do modo da *performance*, suas três modalidades a saber: "a voz falada (*dito*), o recitativo escandido ou a salmodia (o que em inglês se exprime por *tochant*) e o canto melódico (em inglês, *tosing*)." (ZUMTHOR, 2010, p. 200). Em suma, a voz cantada possui um laço íntimo com a poesia. Em diferentes lugares do mundo, etnólogos registraram que muitos poetas orais simplesmente não conseguem "ditar seus textos sem cantá-los". A expressão pelo canto é forte, significativa, não é uma conexão a ser quebrada, sob pena de perder-se parte de sua essência artística. "Palavra poética, voz, melodia-texto, energia, forma sonora ativamente unidos em *performance* concorrem para a unicidade de um sentido" (ZUMTHOR, 2010, p. 207). Por isso, Zumthor afirma que os poetas não querem apenas oralizar a poesia, dizê-la em voz alta ou sussurrada, mas cantá-la.

3.1.2 Corpo – gestualidade

A oralidade não se limita ao uso da voz, (esta, inclusive, uma expansão do corpo) abarcando tudo: gesto, olhar, sorriso, em suma, envolve todo o corpo na *performance*. Não se trata de simplesmente recitar um poema ou cantá-lo, mas de dizê-lo também com os olhos, a boca, as mãos, toda a materialidade física do ser comprometida com a arte poética. Segundo Zumthor,

os movimentos do corpo são assim integrados a uma poética. [...] O intérprete, na *performance*, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco (2010, p. 217).

Temos, em relação ao gesto, bem como aos outros elementos mesmo da *performance*, uma problemática de sentido, pois, obviamente, não se trata

de gestualizar aleatoriamente para o público sem implicação significativa alguma. Conforme é dito por Zumthor:

Se é verdade que nenhum executante abandona seus gestos ao acaso, alguns dentre eles significam, outros simplesmente apelam à minha atenção, à minha emoção, à minha benevolência. Alguns constituem o jogo de cena corporal; outros duplicam a palavra. E ainda: nenhum gesto é pontual; sempre traça um percurso, que é também duração: haveria um ponto no traçado, um instante na duração, onde o sentido emerge, atinge sua plenitude, se subtrai? Passando da convenção à dramatização "realista", o gesto pode ser considerado arbitrário ou motivado? (2010, p. 219).

Assim sendo, na relação entre gestualidade e linguagem, há três séries de definições. A primeira é quando "o gesto completa a palavra", a segunda quando ele a precisa, esclarecendo-a para que não haja ambiguidades e a terceira é a substituição da palavra pelo gesto, denunciando o não dito. Zumthor cita um estudo datado de 1977 de H. Scheub no qual este autor se refere à existência de gestos relacionados não à linguagem, mas à musicalidade, imbuídos de uma função rítmica, e de outros que possuem uma simbologia cultural variável no decurso temporal, os quais estão prontos para portarem novos valores a cada vez que são performatizados (ZUMTHOR, 2010).

Paul Zumthor possui uma visão pragmática a respeito da gestualidade, fazendo classificações e distinções de acordo com a "amplitude do espaço": gestos de rosto (olhar e mímica); de membros superiores, da cabeça, do busto; e de corpo inteiro. Para ele, "o gesto gera no espaço a forma externa do poema" (2010, p. 222). Quanto à "figuração do corpo inteiro", esta pode ocorrer de dois modos na *performance*: estático (uma postura, por exemplo) ou dinâmico (como a dança). Esses dois modulam "um discurso (mímico) ou dança propriamente dita".

O corpo participa, ainda, da *performance* pela indumentária: a vestimenta e os acessórios. "O paramento, com efeito, pode ser ou não codificado: amplificado ou não por acessórios". (ZUMTHOR, 2010, p. 230). E, certamente, comunicam, pois não são escolhidos ao acaso, se estão lá, também assumem valores e produzem sentidos. O intérprete, então, ao performatizar, pode fazer uso da voz, bem como do corpo inteiro, estando totalmente presente cada movimento, gesto, expressão e modulação,

pensados como integrantes de um poema, de um discurso. Tudo ao serviço da arte literária, tudo expressando e comunicando poesia.

3.1.3 Tempo e espaço

Como vimos, a *performance* é marcada como um "acontecimento oral e gestual", mas ela não está apenas relacionada ao corpo do intérprete, mas também ao tempo e ao espaço. "O momento em que tem lugar a *performance*, prefigurado no tempo socio-histórico, não é jamais indiferente, mesmo quando deste se desliga e, mais ou menos, o transcende." (ZUMTHOR, 2010, p. 168).

A partir disso, de acordo com o momento/tempo (convencional, natural, histórico ou livre) são quatro as situações performanciais. Na primeira, situa-se o tempo cíclico (dos ritos, por exemplo), as *performances* da poesia litúrgica de diversas religiões que tomam lugar em um momento e local específicos: nascimento, morte, casamento etc. Na segunda situação performancial, a poesia liga-se às estações, aos dias, às horas, sendo encarada costumeiramente como folclórica: as serenatas, as canções de alvorecer, as festas de maio, o canto que acompanha a lida campestre, todos ligados a um espaço e acontecimento particular, não sendo executados em qualquer situação e lugar. Quanto à terceira, referente ao tempo histórico, "que marca e dimensiona um acontecimento imprevisível e não ciclicamente recorrente, concernente a um indivíduo ou a um grupo." (ZUMTHOR, 2010, p. 170). Neste, podemos citar como exemplos os cantos "engajados" e de protesto. Quanto à quarta e última, o ponto-chave é o simples deleite do canto, da liberdade, o desejo de cantar motivado por uma emoção ou ação qualquer do dia. Para Zumthor, no tempo performancial livre, "pouco importa o texto; apenas importa a melodia; a relação "histórica" é rompida, o tempo é abolido." (2010, p. 170).

E no que concerne ao espaço, não se pode ignorá-lo, pois o ambiente também comunica, sendo organizado de forma a coadunar e completar a mensagem performatizada pelo corpo do poeta. Conforme escreve Zumthor,

a *performance* projeta a obra poética num cenário. Nada do que faz a especificidade da poesia oral é concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto

significante, em que entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes. (2010, p. 174).

No que diz respeito ao ambiente, é importante considerar também a possível existência de ruídos que atrapalhem as informações que o intérprete visa transmitir ao seu público, contaminando assim a *performance*, tais como a "má distribuição dos lugares, presença muito pesada do cenário, acompanhamento instrumental indiscreto ou, num plano diferente, efeitos de censura, autoritária ou espontânea" (ZUMTHOR, 2010, p. 175).

Em suma, não se ignora, em se tratando de *performance*, que o tempo e o espaço estão intimamente interligados, interferindo um no outro e na ação performática de um modo geral. Segundo Paul Zumthor,

todas as culturas possuem ou possuíram seus lugares sagrados, umbilicais, enraizando o homem na terra e testemunhando que ele saiu dali; e penso que nunca li que algum desses lugares não tenha sido ligado a alguma prática encantatória ou poética. (2010, p. 171).

Entendemos que a poesia performática realizada no final do século XX reinventa os tempos e os lugares sagrados para encantar o público. E que fazer poesia também é relacioná-la com o espaço, seja atual, existente ou não, e com o momento, seja passado, presente ou expectativa futurística.

3.1.4 Intérprete

Poeta refere-se a um termo implicador de diferentes papéis (compor ou recitar o texto, por exemplo) que podem ser ocupados por uma só pessoa ou várias. É uma tarefa possível de ser realizada individual ou grupalmente. Este é um dos fatores, aliás, que causa a suposta variedade da poesia oral. Daí, Paul Zumthor usar a palavra *intérprete*, sendo este "o indivíduo de que se percebe, na *performance*, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista. Ele pode ser também compositor de tudo ou parte daquilo que ele diz ou canta." (2010, p. 239).

Neste ponto da pesquisa, vamos considerar o número de intérpretes e o uso ou não de instrumentos musicais como elementos caracterizadores e

moduladores da *performance*. Uma apresentação com um intérprete não é a mesma que com o acompanhamento de um coro, ou de um alaúde, e cada uma é pensada para transmitir uma mensagem, para falar de um tempo e de um espaço para determinado público.

Distinguem-se quatro modalidades básicas de execução que acabam por render uma variedade maior de combinações na prática. Na primeira, o intérprete recita ou canta sozinho perante um auditório, forma comum entre os cantores profissionais. Na segunda, “dois intérpretes recitam ou cantam alternadamente, numa espécie de concurso ou debate”. O repente é um excelente exemplo desta. Na terceira, “o canto ou a declamação de um solista são sustentados por um coro ou alternam com ele”. Este tipo é bastante visto em musicais. Na quarta, o solo se une com o coral e “tem-se o canto coral puro” em que “nenhuma parte se distingue realmente do conjunto”. Certamente belíssima, esta modalidade tem uma função social muito forte, segundo Zumthor. (2010, p. 249).

Relativamente ao uso de instrumentos musicais há, pelo menos, cinco modos. O primeiro é a ausência de qualquer instrumento, o que põe em evidência a potência e harmonia da voz. O segundo corresponde à utilização, por parte do intérprete, de um instrumento de cordas, um alaúde, um violão ou uma harpa, por exemplo. O terceiro modo envolve um músico que acompanha o cantor. O quarto, “uma orquestra acompanha o recitador ou o cantor e ouço então dois ou mais músicos, e instrumentos de diversos tipos, tocando de modo contínuo ou episódico.” (ZUMTHOR, 2010, p. 251). O quinto envolve uma grande quantidade de atores: auxiliares que ajudam o cantor, instrumentistas, mímicos etc., sendo, conseqüentemente, o uso mais complexo e raro. “A *performance*, totalmente teatralizada, diversifica-se em ação cosmogônica, em torno da figura central exemplar do principal porta-voz.” (ZUMTHOR, 2010, p. 251).

Portanto, cada apresentação é única possuindo sua organização particular de acordo com as intenções do poeta. Por que dado autor escolhe performatizar sua obra sozinho ou em dupla ou acompanhado de instrumentos musicais? Ou por que determinado poema possui acompanhamento melódico e outro não? Tudo isto é pensado na poesia oral. Tudo isto faz parte da *performance*, e cada modo escolhido possui uma intenção comunicativa. O

poeta como intérprete amplia a atividade de escritor, pois reinventa o texto escrito cada vez que o performatiza.

3.1.5 Público e recepção – o ouvinte

O leitor, uma das quatro instâncias do fato literário, é a pessoa a quem se destina a mensagem. Pode-se até dizer que um texto só existe se houver leitores, ainda que potenciais. Um exemplo dessa afirmação, na literatura, é a peça teatral *O fantástico mistério de Feiurinha*, de Pedro Bandeira, em que os personagens de uma história estão desaparecendo, "morrendo" porque ela está deixando de ser contada e lida. Então sem leitores/ouvintes, a história morre. Se não há quem fale dela, não existe, não é conhecida. O autor faz o seu discurso tendo em mente não apenas a mensagem que busca comunicar, mas também o público a qual pretende alcançar. Por conseguinte, "pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo" (ZUMTHOR, 2007, p. 24).

Tecido este comentário inicial a respeito do leitor, é fato que o corpo deste também participa do jogo da recepção literária, pois reage ao que é visto/ouvido. Segundo Paul Zumthor, o corpo é a "materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo" (2007, p. 23). Conhecemos o mundo através da nossa materialidade física que nos permite tocar, ver, ouvir, sentir, explorar. Esta ênfase à realidade corporal dada por Zumthor nos remete ao empirismo de Alberto Caeiro, o "heterônimo mestre" de Fernando Pessoa, a quem a percepção do mundo pelos sentidos é mais significativa e clarificadora que pelo pensamento: "Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...", "E penso-o vendo e ouvindo", diz o poeta nas composições *O meu olhar é nítido como um girassol* e *Há metafísica bastante em não pensar em nada*, respectivamente.

Assim, pode-se afirmar que a poeticidade está fortemente ligada à sensorialidade. "Nossos sentidos [...] não são somente as ferramentas de registro, são órgãos do conhecimento [...] Minha leitura poética me coloca no mundo no sentido mais literal da expressão" (ZUMTHOR, 2007, p. 81). Obviamente que não se ignora o valor do pensamento, extremismos não são

condutas apropriadas em lugar algum, ainda mais no âmbito da pesquisa. Apenas, deixa-se claro que não se despreza os sentidos e sua importância no conhecimento do mundo e do que nele contém.

Considerando, então, que não só o corpo do poeta faz parte do jogo da *performance*, mas também o do público, vamos nos debruçar, por alguns momentos, sobre a estética da recepção para compreender o papel e o lugar do público no fenômeno literário. Zumthor já nos diz que

recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. [...] A *performance* é um momento de recepção [...] em que um enunciado é realmente recebido. (2007, p. 50).

Começemos por Jauss que elabora sete teses a respeito do processo de recepção. A primeira trata da relação entre leitor e obra, mostrando que a historicidade da literatura está ligada não simplesmente ao momento histórico em que a obra foi escrita ou em que foi lida, mas ao diálogo entre ambos. A segunda aborda o horizonte de expectativas¹ do leitor que dialoga com o novo, a obra “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão”. (JAUSS, 1994, p. 28). A terceira postula que o texto literário pode corresponder ao horizonte de expectativas ou causar um estranhamento que conduziria o leitor a outra visão da realidade. Essa distância entre expectativas e realização é chamada de “distância estética” e, para Jauss, uma grande obra é aquela capaz de instigar leitores de diferentes gerações, que não se esgota com as leituras já propostas, permitindo novas. A quarta tese propõe um diálogo com o tempo em que a obra foi publicada, recuperando, dessa forma, a historicidade do texto e atualizando-o. A quinta apresenta um método de estudo do texto literário ligado ao aspecto diacrônico, ver a recepção não apenas relacionada ao aqui e ao agora, mas ao longo do tempo. A sexta também apresenta uma metodologia, dessa vez ligada ao aspecto sincrônico, “um ponto de articulação entre as obras produzidas na mesma época e que provocaram rupturas e novos rumos na literatura” (COSTA, 2015, p. 5). A sétima e última tese aborda a relação entre literatura e vida, pressupondo uma função social para a arte, função esta

¹“O horizonte de expectativas é responsável pela primeira reação do leitor à obra, pois se encontra na consciência individual como um saber construído socialmente e de acordo com o código de normas estéticas e ideológicas de uma época.” (COSTA, 2015, p. 4).

que “somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática”. (JAUSS, 1994, p. 50).

Seguindo as considerações sobre a experiência estética da recepção, destaca-se ainda que ela compreende três atividades essenciais: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. A *poiesis* consiste no prazer do leitor ao se perceber participante da obra, coautor, ativo na criação de sentido e no sentir; a *aisthesis* refere-se ao prazer que resulta do saber adquirido a partir da leitura e diálogo com a obra; e a *katharsis*, o prazer advindo da recepção e que tanto pode firmar as convicções e ideias que o leitor já possui, ou pode enriquecê-las, ou ainda mobilizar outras maneiras de pensar e agir (JAUSS, 1979). Em resumo, o prazer estético requer a participação ativa do leitor na construção de sentido da obra, ele pede um envolvimento, uma apropriação, um diálogo. E isto é intensificado quando se trata de *performance*, pois, entre um texto oral e um escrito, a diferença está na intensidade da presença, mais forte naquele do que neste (ZUMTHOR, 2007).

Outro teórico selecionado por esta pesquisa para falar do leitor/público é Wolfgang Iser que centra seus estudos no ato individual da leitura. No entanto, apesar desse enfoque, algumas de suas contribuições aplicam-se também à recepção da poesia oral. Um dos principais postulados de Iser é a existência de um leitor implícito que emerge das estruturas textuais, “previsto”, imaginado, idealizado pelo autor. Na *performance*, o intérprete também considera esse público implícito, para o qual ele pretende apresentar-se e do qual espera determinado tipo de reação e cooperação artística.

Outro ponto abordado por Wolfgang Iser é os assim chamados “espaços vazios”, aquelas “brechas” intencionais deixadas pelo autor, os não ditos que conduzem o leitor a participar da criação do texto. Afinal,

a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades. (ISER, 1999, p.10).

Contribuindo com a ideia de Iser, Humberto Eco também salienta que o autor deixa tais “espaços” na obra propositadamente, já supondo que o seu público irá preenchê-los, pois

um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...] à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa. (ECO, 1986, p.37)

O mesmo aplica-se ao ouvinte da poesia oral. Afinal aqui, certamente, se tem recepção poética. Pode-se até declarar que todo texto literário é performativo em maior ou menor grau, uma vez que o leitor constrói, imagina tudo em sua mente. O indivíduo que se vê perante uma *performance* também irá construir um sentido seu, sentido este que será transitório e individual. Dessa forma, “a poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma *performance* seja vivida de maneira idêntica” (ZUMTHOR, 2010, p. 257). Assim, o ouvinte é tão integrante da *performance* quanto o intérprete, pois além de ser a quem a mensagem poética se destina é também coautor dessa mensagem.

3.2 Algumas mudanças

Mesmo na fase parcial da pesquisa já foi possível sinalizar algumas mudanças trazidas pelos meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais, entre elas, a abolição da presença física do autor, a saída do “puro presente cronológico” e a liberdade da voz quanto aos limites espaciais. (ZUMTHOR, 2007). Ao ouvirmos um CD, por exemplo, o intérprete não está ali propriamente, apenas sua voz gravada, um eco do que foi a *performance* no momento de sua realização, um eco mantido sem alterações e que pode ser repetido várias e várias vezes e quase que em qualquer lugar. Daí dizer que o intérprete sai do “puro presente cronológico”, e sua voz liberta-se dos limites espaciais, havendo, com isso, um deslocamento do ato de comunicação. O excerto a seguir esclarece. A esse propósito, Zumthor afirma que

a mobilidade espacial e temporal da mensagem aumenta a distância entre sua produção e seu consumo. A presença física do locutor se apaga; permanece o eco fixo da sua voz e, na televisão e no cinema, uma fotografia. O ouvinte, ao escutar a emissão, está inteiramente presente, mas, no momento da gravação, ele era apenas uma figura abstrata e estatística. [...] Quanto à mensagem, na condição de objeto, ela se fabrica, se expede, se vende, se compra, idêntica em toda parte.

Entretanto, não é um objeto o que tocamos, pois os dedos do comprador só seguram o instrumento transmissor: disco, fita. Restam apenas os sentidos envolvidos na percepção à distância - a audição - e, quanto ao cinema e à televisão, a visão. Produz-se, assim, uma defasagem, um deslocamento do ato comunicativo oral. (ZUMTHOR, 2010, p. 27-28).

Por causa dessa defasagem temporal e espacial, Paul Zumthor afirma que "o traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes" (2010, p. 27). Retomando o exemplo da audição de um CD, basicamente, podemos apenas ouvir, não mudamos o já gravado. Porém, com a internet e suas redes sociais, é possível afirmar que essa defasagem de resposta diminui, pois a possibilidade de o público interagir com o intérprete através de comentários, mensagens, imagens, gravações em tempo real é bastante significativa. Por fim, Zumthor (2007) deixa claro que essa nova oralidade, apesar de usar as novas mídias, não difere em sua essência poética da antiga.

A partir de agora, abordam-se os estudos de Pierre Lévy sobre a cibercultura, a fim de aprofundar os pontos referentes às novas mídias. E, então, com a sistematização sobre o que foi tratado anteriormente, a *performance* em combinação com a cibercultura, pode-se proceder à análise de três poemas da obra poética *Nome*, de Arnaldo Antunes.

3.3 Cibercultura

A tecno ou cibercultura refere-se basicamente à estrutura e função das tecnologias de informação. Busca-se refletir sobre os impactos e possibilidades tecnológicas, considerando que a tecnologia não é simplesmente neutra, um mero instrumento, mas "uma forma de saber que existe sempre encarnada e, por isso, não pode ser separada de seu uso concreto, mesmo no momento de sua origem, visto que essa origem é sempre o homem em condições históricas e sociais determinadas" (RÜDIGER, 2007, p. 15-16).

Um dos teóricos que parte dessa ótica em seus estudos é Pierre Lévy, cujo pendor é para uma visão otimista e potencial das tecnologias. Estas são espaços de comunicação inovadores, dinâmicos e universais que permitem

uma ampla inclusão e integração. O crescimento do ciberespaço mostra o interesse das pessoas em vivenciar formas de comunicação diferentes das clássicas e, quanto a esse novo espaço, cabe a elas explorar da melhor forma possível. Ignorá-lo ou “fechá-lo” apenas por medo de suas faces negativas certamente não é a solução nem o melhor caminho a ser tomado. Pierre Lévy alerta que seu discurso, de forma alguma, pretende considerar bom tudo o que é feito com as redes digitais, até porque essa seria apenas outra atitude extremista; sua proposta é de abertura, de investigar, testar e compreender esse ciberespaço, “pois a verdadeira questão não é ser contra ou a favor, mas sim reconhecer as mudanças qualitativas na ecologia dos signos, o ambiente inédito que resulta da extensão das novas redes de comunicação para a vida social e cultural.” (1999, p. 12). Este novo espaço está aí. Sendo amplamente utilizado. Como lidar com ele? Quais as mudanças que tem provocado? Quais as possibilidades que ele nos apresenta? São perguntas para refletir postas sobre essa conjuntura socio-tecnológica atual. Nesta pesquisa não se teve o propósito de respondê-las, porém é pertinente apresentá-las a fim de deixar claro o panorama e a problemática suscitada pelas novas tecnologias que são objeto de estudo dos teóricos da cibercultura.

Lévy, logo no início do livro já apresenta uma distinção que permeia toda a obra e que tem seu valor aqui para nossos estudos: o que é ciberespaço e o que é cibercultura. As conceituações são as seguintes:

O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço. (LÉVY, 1999, p. 17).

Em seguida, Pierre Lévy levanta uma de suas principais ideias, a de que a cibercultura “expressa o surgimento de um novo universal”. Nas sociedades de tradição oral, as mensagens são recebidas no “aqui e agora”, isto é, no contexto de produção. Com a escrita, vivenciamos uma separação, pois é possível entrar em contato com um texto produzido séculos antes e/ou em um

local muito distante que expressa outra realidade diferente da minha, por exemplo, e isso pode gerar truncamentos de recepção e interpretação. Daí que algumas mensagens do passado foram produzidas com o intuito de, independentemente do lugar e tempo de recepção, preservarem o sentido: são as mensagens universais – das ciências, dos direitos do homem etc. O custo desta universalidade, porém, é a fixidez e redução do sentido, pois a linguagem é limitada e objetivada ao máximo. Com as novas tecnologias, porém, uma possibilidade se apresenta, segundo Lévy:

A cibercultura leva a co-presença das mensagens de volta a seu contexto como ocorria nas sociedades orais, mas em outra escala, em uma órbita completamente diferente. A nova universalidade não depende mais da auto-suficiência dos textos, de uma fixação e de uma independência das significações. Ela se constrói e se estende por meio da interconexão das mensagens entre si, por meio de sua vinculação permanente com as comunidades virtuais em criação, que lhe dão sentidos variados em uma renovação permanente. (1999, p. 15).

Há uma perspectiva de que as tecnologias se constituem de uma relação que envolve frieza, de caráter robótico, distante do que se considera humano. No entanto, há que se considerar também que essas tecnologias são criadas pelo próprio homem, imaginadas, moldadas por ele, não são instrumentos extraterrestres, são feitos por terráqueos para servir a terráqueos, portanto produtos de uma sociedade, um tempo, um espaço, uma finalidade. Por isso, Pierre Lévy afirma:

Parece-me, pelo contrário, que não somente as técnicas são imaginadas, fabricadas, reinterpretadas durante seu uso pelos homens, como também é o próprio uso intensivo de ferramentas que constitui a humanidade enquanto tal (junto com a linguagem e as instituições sociais complexas). (1999, p. 21)

Outro ponto que gera bastante discussão é se essas novas tecnologias são boas ou más. Sabe-se que, ao mesmo tempo, em que a internet, por exemplo, ampliou o acesso à informação e à educação (há uma variedade de cursos *online*, inclusive de pós-graduação), abriu espaço também para vídeos e fotos de pessoas, em situação íntima, gravadas e publicadas sem autorização, o que viola os direitos individuais. São facetas do ciberespaço que não podem ser ignoradas nem tratadas de forma banal. Por outro lado, como escreve Pierre Lévy,

uma técnica não é boa, nem má (isto depende dos contextos, dos usos e dos pontos de vista), tampouco neutra (já que é condicionante ou restritiva, já que de um lado abre e de outro fecha o espectro de possibilidades). Não se trata de avaliar seus “impactos”, mas de situar as irreversibilidades às quais um de seus usos nos levaria, de formular os projetos que explorariam as virtualidades que ela transporta e de decidir o que fazer dela. (1999, p. 26).

Após essa breve introdução sobre a cibercultura, delimita-se o que diz respeito à arte. O primeiro aspecto que chama a atenção na ciberarte, assim chamada por Lévy, é a participação do público. Não simplesmente na construção de sentido, pois isso já temos no processo mesmo de leitura, por exemplo (não esquecer que a literatura envolve autor-texto-leitor), e sim na coprodução da obra, em que “o “espectador” é chamado a intervir diretamente na atualização (a materialização, a exibição, a edição, o desenrolar efetivo aqui e agora) de uma sequência de signos ou de acontecimentos.” (LÉVY, 1999, p. 135-136).

A ciberarte também é marcada pela criação contínua. A obra é aberta e cada mudança, sugestão, reapresentação revela um novo aspecto, inclui uma nova forma de ver, pensar e expressar. Nas palavras de Lévy, “assim, o evento da criação não se encontra mais limitado ao momento da concepção ou da realização da obra: o dispositivo virtual propõe uma máquina de fazer surgir eventos.” (1999, p. 136).

Nas sociedades de tradição oral, o contato é por audição direta. A escrita da música já altera isto, pois permite uma nova forma de transmissão: o texto. Isso também reforça uma figura que não é destacada nas comunidades de cultura oral, o compositor, pois a maior parte das obras não possui um autor identificado, pertencem à tradição, ao povo. Sendo assim, a figura do intérprete é que se torna proeminente nessas sociedades. Com a escrita, o compositor ganha destaque, a obra é assinada, preservada, faz-se questão disso.

Não só a escrita, também a gravação das músicas possui um papel de arquivamento e preservação histórica. O disco gravado em estúdio tornou-se ainda referência para o público que, ao ver uma *performance* ao vivo, busca semelhanças com o já conhecido e, muitas vezes, deseja a mesma experiência, uma exata reprodução do gravado. Continuando a discorrer sobre mudanças, Lévy observa que

um dos primeiros efeitos da digitalização foi o de colocar o estúdio ao alcance dos orçamentos individuais de qualquer músico. Entre as principais funções do estúdio digital, comandado por um simples computador pessoal, citemos o *sequenciador* para o auxílio à composição, o *sampler* para a digitalização do som, os programas de *mixagem* e *arranjo* do som digitalizado e o *sintetizador* que produz sons a partir de instruções ou de códigos digitais. Acrescentemos que o padrão MIDI (Musical Instrument Digital Interface) permite que uma sequência de instruções musicais produzida em qualquer estúdio digital seja “tocada” em qualquer sintetizador do planeta. (1999, p. 140-141)

O alcance dessa tecnologia, de certa forma, permite o retorno à simplicidade e à apropriação pessoal da obra característicos da tradição oral, pois o músico não tem que passar pelos intermediários da gravação (editores, empresários, lojas etc).

O mundo virtual, conceituado por Pierre Lévy é “uma reserva digital de virtualidades sensoriais e informacionais que só se atualizam na interação com os seres humanos.” (1999, p. 145). Sendo assim, há dois tipos básicos de mundos virtuais: os fechados – CD-ROMs e instalações *off-lines* – e os abertos – acessíveis por uma rede e passíveis de interação, transformação e conexão com outras plataformas virtuais. As obras artísticas concebidas nestes espaços virtuais são primordialmente caracterizadas por sua abertura:

São “obras abertas”, não apenas porque admitem uma multiplicidade de interpretações, mas sobretudo porque são fisicamente acolhedoras para a imersão ativa de um explorador e materialmente interpenetradas nas outras obras da rede. O grau dessa abertura é evidentemente variável de acordo com os casos; ora, quanto mais a obra explorar as possibilidades oferecidas pela interação, pela interconexão e pelos dispositivos de criação coletiva, mais será típica da cibercultura... e menos será uma “obra” no sentido clássico do termo. (LÉVY, 1999, p. 147).

Imagens e textos também são largamente usados na composição das obras virtuais, sendo objetos de práticas de *sampling* (uso de trechos de músicas já existentes como parte de um novo trabalho musical; essas amostras costumam ser usadas como fundo sonoro de acompanhamento em canções com novos vocais, letras e melodias. O *sampling* é obtido através do uso de sintetizadores e de computadores) e remixagem. “Na cibercultura, qualquer imagem é potencialmente matéria-prima de uma outra imagem, todo texto pode

constituir o fragmento de um texto ainda maior, composto por um “agente” de software durante uma determinada pesquisa.” (LÉVY, 1999, p. 150).

Por fim, a respeito do autor e da gravação, a cibercultura nos coloca perante um universal em que a *performance* é evidenciada, em que o coletivo é valorizado, de modo semelhante ao que acontecia nas sociedades de tradição oral. Dessa forma,

organizando a participação em eventos mais do que espetáculos, as artes da cibercultura reencontram a grande tradição do jogo e do ritual. O que é mais contemporâneo retorna assim ao mais arcaico, à própria origem da arte em seus fundamentos antropológicos. A essência das grandes rupturas e dos verdadeiros “progressos” não é, por sinal – ao mesmo tempo em que operam a crítica em atos da tradição com a qual rompem – retornar paradoxalmente ao começo? No jogo como no ritual, nem o autor nem a gravação são importantes, mas o ato coletivo aqui e agora. (LÉVY, 1999, p. 155).

É sabido que os computadores e a internet mudaram nossas formas de viver e interagir com as pessoas, sendo portadores de muitas novidades e atendendo nosso interesse pelo que é novo. Um exemplo de como as tecnologias têm mudado a organização social humana é quanto à forma de assistir a programas de TV. Existe, hoje, uma plataforma popular na internet chamada Netflix que abriga seriados, filmes, documentários e desenhos, ao qual se pode ter acesso fazendo uma assinatura a determinado custo mensal. É comum que os jovens não assistam mais a TV “a moda antiga”, tornando-se usuários de plataformas como Netflix, Youtube, entre outras, o que tem suas consequências nos canais de televisão tradicionais.

O desejo de experimentar o novo obviamente também se encontra na poesia. Tanto os autores querem propor algo diferente, utilizando de forma criativa as tecnologias no fazer e no publicar, quanto os “leitores” estão “ávidos” por esta poesia cibernética e performática. Para Pierre Lévy “[as tecnologias] longe de se adequarem apenas a um uso instrumental e calculável, são importante fontes de imaginação, entidades que participam plenamente da instituição de mundos percebidos” (1995, p. 16). Afinal, são ferramentas criadas e moldadas pelo ser humano para ele mesmo, portanto, nada mais natural que sejam utilizadas com criatividade e em diferentes campos, até na poesia, claro, uma das facetas da vida humana.

3.4 Resultados e Discussões

3.4.1 Arnaldo Antunes e o livro-CD-DVD *NOME*

Um dos autores que vem cantando seus poemas, fazendo *performance* e utilizando do ciberespaço é o brasileiro Arnaldo Antunes, dentre muitas faces, poeta. Dialoga poesia, música, desenho, fotografia, dança, buscando o inusitado em suas composições poéticas, usa a *performance* e a tecnologia eletrônica para orquestrar essas diferentes formas em sua essência harmônicas, pois, como bem dito por Paul Zumthor, a poesia é “uma arte da linguagem humana” (2007, p. 12). Assim sendo, a linguagem reside no nível profundo de todas as manifestações artísticas. Arnaldo Antunes ratifica: “A música pertence à poesia” (in Revista Vogue, 1993).

A escolha desse poeta brasileiro para esta pesquisa deveu-se a seu destaque no campo da *performance*, isto é, no uso expressivo do corpo a serviço da poesia. O autor participou do Festival Ibero-Americano de Poesia Performática 2011 Poetas por Km², além de ter compartilhado seus experimentos de poesia digital na mostra Videopoéticas. Em 2012, integrou, juntamente com o artista visual Frederic Amal, a *performance* transoceânica PEDRA, que aconteceu simultaneamente no Brasil e na Espanha, com transmissão via internet. Haroldo de Campos o considera “o poeta por excelência”. (1993). E, por fim, Arnaldo Antunes é um dos precursores da chamada “poesia digital ou eletrônica”, que se pode chamar de poesia cibernética. Sobre isso, Haroldo de Campos, poeta brasileiro que também valorizou o uso de recursos tecnológicos e a interação da poesia com a música, comenta:

Entramos numa era de intensa abertura para a poesia. Estamos diante da poesia veiculada pela forma auditiva. Passamos ao componente sonoro da poesia: é uma nova dimensão. No fundo é uma busca que vem sendo procurada há muito tempo, mas, décadas atrás, ainda não tínhamos as condições de tecnologia que se apresentam com facilidade hoje. Com as facilidades técnicas, chegamos a um estágio em que não se está mais tentando ou experimentando. Aquele trabalho, feito há décadas por Stockhausen ou Kohlreuter ou

John Cage, hoje é possível, devido aos recursos que possuímos, como o vídeo, a informática e tudo o mais que se nos apresenta. Hoje, se pode ler a poesia, mas também vê-la e ouvi-la. O que amplia tremendamente o campo. (in Revista Vogue, 1993).

O poeta, músico e artista gráfico Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho nasceu em São Paulo em 1960. Começou a desenhar e a fazer os primeiros poemas em 1973. Desde a adolescência participou de várias *performances* artísticas coletivas. Em 1980, tornou-se integrante da primeira formação da Banda Performática do artista plástico José Roberto Aguilar. Nas *performances*, Arnaldo, com uma mala cheia de objetos, cantava, tocava percussão e inventava situações *nonsense*, como pentear discos, bater panelas ou jogar livros para o alto. Em 1982, apresentou-se pela primeira vez com a banda Titãs, a qual integrou até 1992. Em 1983, publicou *Ou E*, um álbum de poemas visuais editado artesanalmente. O artista e escritor Nuno Ramos falou sobre a obra no Jornal Folha de São Paulo:

OU E é um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hölderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema. (15/01/1984).

Arnaldo Antunes publicou *Psia* em 1986 e *Tudos* em 1990. Participou da Exposição *p0es1e — digitaledichtkunst*, em Munique, Alemanha, em 1992. No mesmo ano, produziu o CD *Isto não é um livro de viagem*, no qual o poeta Haroldo de Campos gravou 16 poemas do livro *Galáxias*, acompanhado pela cítara de Alberto Marsicano. Realizou, ainda, trabalhos gráficos em parceria com Augusto de Campos para o livro *Rimbaud Livre*, e publicou *As Coisas* – ganhador do Prêmio Jabuti de 1993, ilustrado por sua filha Rosa, na época com três anos.

Lançou, em 1997, *2 ou + corpos no mesmo espaço*, que veio acompanhado de um CD com sonorização de alguns poemas em vários canais de vozes simultâneas, gravado especialmente por Arnaldo. Em 2003, lançou o

livro *Et Eu Tu* em parceria com a fotógrafa Márcia Xavier. Em 2009, houve o lançamento do CD para crianças *Pequeno Cidadão*, com Edgard Scandurra, Taciana Barros e Antonio Pinto. Em 2010, saiu o DVD de animações *Pequeno Cidadão* e o livro *n.d.a.* (Enciclopédia Itaú Cultural e Arnaldo Antunes – seção biografia, 2014).

Nome, livro, CD e DVD, que é o objeto de análise desta pesquisa reúne a palavra, o som, a imagem e o movimento, tendo sido lançado em 1993 na forma de kit contendo livro, CD e DVD. Realizado em parceria com Zaba Moreau, Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, foi produzido por Arnaldo, Paulo Tatit e Rodolfo Stroeter, com participações especiais de Marisa Monte, João Donato, Arto Lindsay, Edgard Scandurra e Péricles Cavalcanti. O vídeo contém 30 peças com o intuito de dar movimento à palavra escrita, usa diferentes suportes tecnológicos para sugerir sentidos vários e ressignificar os poemas. Segundo Antonio Memelli,

Nome propõe exatamente esta rede de conexões. A poesia transborda do livro para o CD e para o vídeo. Os sons, palavras e imagem se fundem, se complementam. As poesias-faixas-videos aparecem como superposição de linguagem que flutuam em profundidades cambiantes. A voz do poeta que canta e lê nem sempre corresponde à leitura das palavras que passam na tela sobre as imagens. Estas imagens às vezes são também palavras. Palavras-imagens, palavras-coisas. Significantes diferentes unidos ora para reforçar um significado, ora para a superação dos limites de um só significado, para a reversibilidade do signo. Camadas sobre camadas como um palimpsesto intersemiótico. (MEMELLI. 1998, p. 218)

Em 1994, a *performance Nome*, com música, leitura e projeção do vídeo foi realizada com Zaba Moreau no evento Club Dadada, na cidade Graz, Áustria. Durante o mesmo ano, *Nome* foi apresentado em diversas cidades brasileiras, com cenário de Nuno Ramos, onde o vídeo é projetado sobre camisas brancas gigantescas, infladas por máquinas de vento. Arnaldo apresentou-se ao lado de Edgard Scandurra (guitarra), Paulo Tatit (baixo e violão), Zaba Moreau (teclados), Peter Price (percussão) e Pedro Ito (bateria).

O vídeo já foi exibido em festivais e mostras nos Estados Unidos, Áustria, Itália, França, Alemanha, Suíça, Suécia, Espanha, Holanda, Mônaco, Austrália, Uruguai, Argentina, Colômbia e Chile. Recebeu uma Menção Honrosa do Júri de The First Annual New York Video Festival, (Nova

York/EUA) e a Recomendação do Júri do Festival Internacional de Video da Cidade de Vigo, na Espanha, em 1995.

Em 1996, nos Estados Unidos, a *performance Nome* foi realizada no Colony Theater, em Miami, Flórida. Em 2001, com participação de Guilherme Kastrup, foi também realizada no Festival de Poesia Sonora Correntes de Ar, na cidade de Guarda, em Portugal. No mesmo ano, agora com Zaba Moreau, no Festival Internacional ROMAPOESIA, em Roma, Itália. Em 2002, no auditório do Centro Cultural Borges, o público de Buenos Aires, Argentina, pôde interagir com o projeto de Arnaldo Antunes. (Arnaldo Antunes – seção biografia, 2014). Esse último projeto citado reúne elementos da música popular, do rock, da poesia visual concretista e das artes visuais, caracterizando-se como uma obra multilíngue e multimidiática. A esse respeito, Antonio Memelli esclarece que,

enquanto fenômeno de cultura, o rock dispõe de seus próprios ícones e sua linguagem visual é carregada de elementos ligados à urbanidade, ao cinema, televisão, à publicidade e ao corpo, principalmente. O lado musical, roqueiro, do artista contribui para que sua poesia ultrapasse as barreiras que separam as diferentes linguagens artísticas que formam NOME. (MEMELLI, 1998, p. 221)

Por tudo o que se acabou de relacionar, *Nome* constitui-se como um importante expoente da poesia performática e cibernética, deste fazer poético que conjuga a oralidade com as novas tecnologias, o texto escrito com o CD e com o DVD. Resta citar alguns detalhes da obra relançada pela Sony/BMG em 2006.

O *corpus* desta pesquisa constituiu-se do *kit* de *NOME* que compreende os textos dos poemas, o CD e o DVD, estes com o som remixado e remasterizado e as imagens restauradas. As letras dos poemas que formaram o livro nas edições de 1993 estão disponíveis no DVD em português, inglês e espanhol. Esse corpus é acessível no site http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1, acessado desde a elaboração do projeto de iniciação científica que ora se finaliza, até o dia 06 de junho de 2015, ocasião do término da escrita deste relatório final. Como se pode observar, até mesmo o formato tradicional do livro impresso agora ganha outra configuração, pois, em algumas vezes, quando os textos de um livro anteriormente editado é digitalizado para sites, ele obtém formato

diferente do de sua primeira publicação. Essa configuração também está de acordo com a necessidade da performance, na qual cada leitura de um texto é outra leitura. A ficha técnica disponibilizada no *site* de Arnaldo Antunes especifica o conjunto de envolvidos na produção desta obra performática e cibernética, o que ressalta que, em se tratando de *performance*, oralidade e novas tecnologias, há os casos em que há toda uma equipe envolvida no processo, a saber:

IMAGEM

animações realizadas no Estúdio Kikcel, atual TV Pinguim, por Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau, São Paulo, de janeiro de 1992 a agosto de 1993, com exceção de *Carnaval*, *Direitinho* e *Imagem*, que contaram com a participação de Walter Silveira, e de *Nome Não*, *E Só* e *Alta Noite*, realizados no Rio de Janeiro, de março a julho de 1993, com Arthur Fontes, Conspiração Filmes.

restauração de imagens para o DVD realizadas na TV PinGuim, em agosto e setembro de 2005, por Kiko Mistrorigo com a assistência de Sasaki.

autoração do DVD realizada nos Estudios Mega, outubro de 2005, com a coordenação geral de Patricia Sacom, a coordenação de Produção de Chaban Rolim, tendo como assistente de produção Zenilda Miranda e Selma de Melo. A autoração foi realizada por Marcos P. Borrelli e Ariel Bertelo e o controle de qualidade por André Blumenschein, 2005.

arte-final do DVD realizada na TV PinGuim, 2005.

tradução dos poemas para o espanhol por Ivana Volaro, Reynaldo Jiménez e Iván Larraguibel.

tradução dos poemas para o inglês por Peter Price, com supervisão de Noemi Jaffe.

SOM

produção realizada por Arnaldo Antunes, Paulo Tatit e Rodolfo Stroeter.

pré-produção realizada por Paulo Tatit, no Estúdio Salamandra, em 1993.

participações especiais Arto Lindsay: guitarra e voz (*O macaco*, *Não tem que*, *Armazém* e *Dentro*), Edgard Scandurra: guitarra (*Nome* e *Se não se*), João Donato: piano (*Alta noite*), Marisa Monte: voz (*Cultura*, *Carnaval*, *Direitinho* e *Alta noite*), Péricles Cavalcanti: voz e violão (*Entre* e *Imagem*).

gravação e mixagem realizadas no Estúdio ArtMix, São Paulo, com exceção das faixas *Fênis* e *Agora*, gravadas no Estúdio Salamandra, São Paulo, e mixadas no ArtMix), entre junho e julho de 1993, com a produção executiva de Kiki Felipe, engenharia de gravação e mixagem de J.R. Cotô.

mixagem original realizada por Arnaldo Antunes, Peter Price e J.R. Cotô.

masterização original realizada por Carlos Freitas, com o assistente de masterização Érico Gnochí, e os assistentes de

estúdio Octávio Paixão e Ivan Knopfer, na Cia. de Áudio, São Paulo, em 1993.

remixagem realizada por Flávio de Souza e Alê Siqueira no Studio Ilha dos Sapos, Salvador, entre julho e agosto de 2005.

remasterização realizada por Carlos Freitas, com o assistente Zezinho Messia, no Classic Master, São Paulo, em outubro de 2005.

direção de produção do relançamento do projeto *Nome* realizada por Leonardo Netto, da WL Produções Artísticas, Rio de Janeiro, com assistentes de produção Lídia Chaib e Sônia Beatriz, da Rosa Celeste Produções, São Paulo, 2005. (Seção DVD – Nome. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em 8 Junho 2015.)

Após conhecer os envolvidos nesta obra artística, vamos proceder à análise dos dois poemas selecionados, *Nome não* e *Soneto*, além da análise da *performance* poética de *Nome*.

3.4.2 Análise do poema *Nome não*

Este poema encontra-se nas formas de áudio (faixa 17 do CD, com duração de 2min e 47'), vídeo (faixa 10 do DVD) e escrita. A equipe e os equipamentos envolvidos na sua produção são: Arnaldo Antunes – voz e guitarra, Zaba Moreau – programação de baixo, Rodolfo Stroeter – baixo elétrico, Peter Price – bacia de plástico, Edson X – bateria, Alexandre Sobral – sons de bichos na guitarra, Arnaldo e Peter – programação de ritmo.

Nome não

os nomes dos bichos não são os bichos
os bichos são:
macaco gato peixe cavalo
vaca elefante baleia galinha

os nomes das cores não são as cores
as cores são:
preto azul amarelo verde vermelho marrom

os nomes dos sons não são os sons
os sons são.

só os bichos são bichos
só as cores são cores
só os sons são

som são, som são
nome não, nome não
nome não, nome não.

os nomes dos bichos não são os bichos
os bichos são:
plástico pedra pelúcia ferro
madeira cristal porcelana papel

os nomes das cores não são as cores
as cores são:
tinta cabelo cinema sol arco-íris tevê

os nomes dos sons não são os sons
os sons são.

só os bichos são bichos
só as cores são cores
só os sons são
som são, nome não
nome não, nome não
nome não, nome não.

Este poema tem por tema a relação entre o nome e a coisa, trazendo à discussão o que o nome representa, porém não é a coisa em si: os animais, as cores, os objetos, os sons estão no mundo, a linguagem é uma tentativa de interpretar este mundo, tanto que temos uma verdadeira Babel de línguas. O poeta reforça essa ideia na quarta e na oitava estrofe em que repete que “só os bichos são bichos [...] nome não, nome não”. Lembrando Saussure (1995), o signo linguístico é imotivado, ou seja, não existe um motivo natural para as escolhas linguísticas feitas. Por exemplo, não há uma ligação natural entre o referente ‘mar’ e o significante /mar/, que poderia ser qualquer outro, porém foi convencionalizado que seria esse para o objeto em questão, na língua portuguesa; já na inglesa é /si:/ e na francesa é /mér/. Dessa forma vê-se claramente que o conceito é universal, mas o significante varia de uma língua para outra, pois é arbitrário. A arbitrariedade do signo reside também no fato de que o indivíduo não pode deliberadamente mudar o convencionalizado pelo seu grupo linguístico. Assim, o falante de português, por exemplo, não pode chamar mel de livro, e vice-versa (‘Ele tomou uma colher de livro’ ou ‘Ele rasgou o mel’).

O título do poema pode sugerir uma tentativa de não nomear as coisas, de fugir da necessidade linguística, porém há um título. O poeta poderia simplesmente deixar sem, isso já seria significativo por si só, porém ele não o

fez, talvez para demonstrar que para nós é impossível escapar da língua, até para reclamar de suas deficiências precisamos usá-la. Isso remete a Barthes, a respeito de que “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (1978, p. 14). O poeta reconhece, então, que a palavra não pode ser o objeto a que se refere, porém não há como se referir à coisa sem o signo linguístico, a menos que se use imagens ou se traga o objeto em si, porém não são alternativas sempre viáveis nem práticas ou cotidianas. A língua, por mais que tenha sua face limitadora, também tem a libertadora, em que permite aos seus usuários se expressarem de forma rápida e prática, uma moeda da qual não se pode prescindir. Nomeiam-se as coisas para poder falar delas.

O poeta chama a atenção para o som ao dizer, na terceira estrofe e repetir na sétima, “os nomes dos sons não são os sons/ os sons são.”, o que a princípio parece privilegiar a oralidade. No CD e no DVD, após essas estrofes, tem-se sons variados ao fundo, o que enriquece a recepção do poema, como se dissesse “os sons apenas estão aí, escute”, “os sons são”. Interessante notar que na quinta e na sexta estrofe é feita uma certa mistura de nomes e coisas “[...] os bichos são:/ plástico pedra pelúcia ferro/ madeira cristal porcelana papel” e “[...] as cores são:/ tinta cabelo cinema sol arco-íris tevê”. A mistura é naturalmente proposital, tocando na questão da abstração dos nomes e da arbitrariedade dos signos. De maneira simples, o poeta traz “à baila” a problemática da linguagem e da representação dos signos, a eterna discussão do nome que, aliás, dá título à obra.

Na forma cantada do poema, há algumas diferenças para a escrita: o terceiro verso da primeira estrofe é repetido rapidamente levando ao próximo, como se estivesse recitando uma lista; na quinta estrofe, os dois últimos versos são ordenados de forma diferente, além de haver a inclusão do nome “borracha” (“plástico pelúcia pedra borracha/ plástico pedra pelúcia ferro madeira cristal porcelana papel”); na sexta estrofe, é dito “céu” no lugar de “sol” e na oitava e última, é repetido duas vezes “som são”, apesar de estar escrito apenas uma. Já se constatam aí alterações do escrito para o oralizado, que influem nos efeitos de sentido do poema.

No vídeo (duração de 2 minutos e 51 segundos), além da oralidade temos a apresentação de uma sequência de imagens e ações. Pessoas trabalhando com a produção de letras grandes de metal, letras que formam as palavras “nome”, “azul”, “cavalo”, “som”. Homens escrevem com tintas em animais, dentre os quais cavalo, vaca e elefante, o que seria seu nome, sua cor, sua qualificação. Em dado cavalo está escrito cavalo, por exemplo, em outro está branco, pois esse é o nome de sua cor. Isso simboliza que tal ato de nomeação é feito pelo ser humano. O animal não tem consciência nem se importa se é chamado de vaca ou ventilador. Os signos linguísticos são invenções humanas e, como tal, têm significação para estes. No momento, em que canta “os bichos são plástico pedra pelúcia...” aparecem imagens de bichos de pelúcia, material plástico, o que ressignifica e amplia a interpretação: além das coisas naturais, ainda temos as inventadas por nós. Ao final, um dos animais é lavado de toda a tinta com os nomes que o qualificam, o que reforça a ideia de “só os bichos são bichos/ só as cores são cores/ só os sons são/ [...] nome não, nome não”. Se não fosse a existência do ser, não haveria motivo para haver o seu nome. Da mesma forma, é igualmente verdadeiro que, para a humanidade, as coisas só existem mediante um nome.

Neste caso, Arnaldo Antunes e toda a equipe envolvida utilizam-se do corpo, da voz e das novas tecnologias para oralizar e cantar o poema. É feito também um vídeo que alia imagens ao já cantado, ampliando e sugerindo novas significações. Cada suporte possui suas peculiaridades. Este trabalho multimidiático não seria possível sem a cibercultura e a herança da poesia oral. Ler o poema é um passo e gera um sentido, ouvi-lo cantado é o próximo passo que amplia a experiência artística, ouvi-lo e ainda vê-lo completa um arco poético feito para que o contato com a poesia seja vivenciado de variadas formas. Cada experiência leitora é única. A seguir, apresentamos algumas imagens do DVD de *Nome não* em que os recursos performanciais e cibernéticos foram evidenciados:



Figura 1: Imagem situada a 1. 0'48" do vídeo *Nome não*: homem manipulando a palavra AZUL.
Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em: 08 Junho 2015.



Figura 2: Imagem situada a 2. 1'19" do vídeo *Nome não*: homens em uma oficina manipulando a palavra NOME.
Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em: 08 Junho 2015.



Figura 3: Imagem situada a 3.1'24" do vídeo *Nome não*: em uma oficina, um homem forma a palavra SOME, enquanto outro segura a letra N.
Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em: 08 Junho 2015.



Figura 4: Imagem situada a 4.1'28" do vídeo *Nome não*: a palavra SOM, escrita no piso da oficina e homem segurando a letra E.
Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em: 08 Junho 2015.



Figura 5: Imagem situada a 5.1'31" do vídeo *Nome não*: a palavra COURO pintada em branco em uma vaca. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em: 08 Junho 2015.



Figura 6: Imagem situada a 6.1'31" do vídeo *Nome não*: urso de pelúcia. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em: 08 Junho 2015.

3.4.3 Análise do poema *Soneto*

Este poema também se encontra nas formas de áudio (faixa 18 do CD), vídeo (faixa 11 do DVD) e escrita. A equipe e os equipamentos envolvidos na sua produção são: Arnaldo Antunes – voz e ruídos, Arnaldo e Peter Price – programação de ritmo dos sons de garganta sampleados, Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau – criação e animação.

O soneto é uma das formas poéticas mais conhecidas e tradicionais, caracterizada por sua estrutura mais ou menos fixa de quatro estrofes, sendo dois quartetos e dois tercetos, havendo preferência pelo verso decassílabo e pelo esquema de rimas ABBA/ABBA/CDC/DCD. (CARVALHO, s/d). Arnaldo Antunes, na sua composição intitulada *Soneto* coloca o ouvinte diante de algo surpreendente. Na versão escrita do poema, tem-se apenas o título e o espaço em branco. No site do Arnaldo Antunes, no entanto, é encontrada a seguinte versão:

Soneto

O mal estar que exala quem discorda
Porque não sente quase ou não entende
Concorda bem com o de quem assente
Sem romper a casca, e não acorda.

Somente se distar de estar de frente
Distrai a sua mente da derrota.
Distante como diante de uma porta
Destrói na letra preta o branco ausente.

A vida do sentido o incomoda -
Vigor de ponta a ponta da serpente
Que o branco ovo a cada dia lota.

Suporta, não se importa ou então mente,
Não compreende o que o prende à borda -
O ouro da palavra, um acidente.

Esta composição encontrada no *site* do autor dialoga com o que é oralizado pelo poeta, porém não em sua totalidade. Quando o poema é recitado, várias de suas palavras são suprimidas e cortadas, enquanto outras são acrescentadas. Isso indica uma crítica ao soneto no tocante ao fato de

essa forma poética ser fixa, talvez prendendo o conteúdo, tirando a liberdade de dizer o que se quer. No áudio, são utilizados o aparelho vocal e as novas tecnologias para emitir e samplear sons e ruídos de garganta. Isso causa surpresa e estranhamento no ouvinte ao primeiro contato. A voz e os ruídos emitidos pelo autor, apesar de não formarem um soneto tradicional, observados com atenção, sugerem um esquema rítmico e uma estrutura, pois não estão ali jogados aleatoriamente. É possível interpretar este poema como um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que o poeta inova e quebra com o tradicional, segue um esquema rítmico e apresenta em sua essência a estrutura do soneto. Na versão em vídeo, com duração de 1 minuto e 48 segundos, além da voz e dos ruídos, o público é colocado diante de uma apresentação de imagens que mostram letras em um fundo branco, ora nítidas, ora desfocadas, a câmera gira alternando a visualização do que está escrito.

Trata-se de uma combinação de ausência e presença, o dito e o não dito e, em questões de literatura, sabe-se que esta se caracteriza por sua opacidade e multissignificação: ler e interpretar não é simplesmente ver o que está dito, também é atentar para o que não está escrito ali, mas sugerido ou não dito propositadamente, deixando ao cargo do leitor preencher este vazio. Em suma, vê-se a união do tradicional com o novo, tal como na poesia oral atual em que se regista a tradição oral com novos elementos e uso de tecnologias.

Apresentam-se a seguir duas imagens do vídeo Soneto para reiterar a discussão que ora se fez:



Figura 7: Imagem situada a 7.0'15" do vídeo *Soneto*: superposição de trechos do citado poema, estando partes de alguns versos dispostas na horizontal, enquanto outras se opõem na vertical, desfocando a visão. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em: 08 Junho 2015.



Figura 8: Imagem situada a 8.0'42" do vídeo *Soneto*: partes de palavras do citado poema deixadas de modo aparentemente aleatório na página, desfocando a visão. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em: 08 Junho 2015.



Figura 9: Imagem situada a 9.1'35" do vídeo *Soneto*: algumas partes de palavras dos versos do citado poema dispostas na horizontal, enquanto outras opõem-se na vertical, dando continuidade ao desfocamento da visão. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em: 08 Junho 2015.

3.4.4 Análise da *performance* poética *Nome*

Nome está presente no CD (faixa 3), no vídeo (faixa 1) e no encarte. Aqui, analisa-se apenas, no entanto, a *performance* desse poema realizada no evento Errática – poema ao vivo². O vídeo dessa apresentação está no *site Youtube* desde 13 de outubro de 2008. *Nome* é uma composição que versa sobre as palavras, sobre as escolhas vocabulares que fazemos para nomear as coisas do mundo; no poema, parece haver uma crítica à coisificação advinda dessas escolhas “algo é o nome do homem/ coisa é o nome do homem [...]/ corpo é o nome do morto”, como se acabássemos nos tornando apenas nomes. Primeiramente transcreve-se a forma escrita.

² Evento realizado no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro que consiste em “leituras e *performances* que recriam – no espaço real – o diálogo poético de linguagens desenvolvido na revista *online Errática* (www.erratica.com.br). Série de seis apresentações quinzenais, sempre às terças-feiras, com a participação de dois convidados”. Disponível em: <<http://www.erratica.com.br/aovivo/>>. Acesso em: 1 junho 2015.

Nome

algo é o nome do homem
coisa é o nome do homem
homem é o nome do cara
isso é o nome da coisa
cara é o nome do rosto
fome é o nome do moço
homem é o nome do troço
osso é o nome do fóssil
corpo é o nome do morto
homem é o nome do outro

Na *performance* do poema acima transcrito, Arnaldo Antunes recita o poema de uma forma gritada e célere, usando o microfone para amplificar ainda mais sua voz. Enquanto fala, bate duas letras grandes vermelhas de metal uma na outra em momentos alternados marcando um ritmo. A duração é de 23 segundos. Em uma *performance* aparentemente simples e bastante significativa, o tom da voz do intérprete é forte e alta, como se protestasse e quisesse chamar a atenção do público para essa problemática envolvendo os nomes, a língua, a arbitrariedade do signo, a coisificação e abstração pela palavra. O ato de bater as letras A e Z uma na outra, além de criar um som que acompanha a recitação, também completa esse ambiente de discussão e reflexão dos nomes. As letras usadas são a primeira e a última, respectivamente, do alfabeto da língua portuguesa, o que nos permite inferir a criação de um arco, como se, pelas letras que simbolizam o início e o fim de um sistema usado para formar todas as palavras do português, as demais estivessem ali também, pelo não dito, pela sugestão de um arco que começa com o A e termina com o Z.

Seguem-se as imagens do vídeo de *Nome*:



Figura 10: Imagem situada a 10. 0'11" do vídeo *Nome*: Arnaldo Antunes interpreta o citado poema enquanto acompanha a cadência com a letras vermelhas A e Z.
Disponível em: <<http://www.erratica.com.br/aovivo/>>. Acesso em: 1 junho 2015.



Figura 11: Imagem situada a 11.0'16" do vídeo *Nome*: continuação da *performance* da figura 10.
Disponível em: <<http://www.erratica.com.br/aovivo/>>. Acesso em: 1 junho 2015.

Em entrevista ao Sesc durante a programação Poética³, em 16 de março de 2011, Arnaldo Antunes diz que busca explorar as diferentes possibilidades vocais de se dizer poesia: o falado, o sussurrado, o cantado, o berrado, junto com os efeitos eletrônicos e que fazem da *performance* também instrumentos musicais e imagens projetadas em um telão:

O eixo do meu trabalho é a palavra. Eu acho que tudo o que eu faço envolve o uso da palavra. A linguagem verbal acabou sendo, de certa forma, um porto seguro do qual eu me aventuro em direção a outras linguagens: a música, as artes visuais, o vídeo, as instalações, os cartazes, a *performance*,... Tem muitos suportes hoje em dia. [...] Sempre tem essa coisa da palavra no cerne do que eu produzo. Tem várias linguagens onde eu acabo atuando, mas sempre movido por esse impulso inicial do interesse, vamos dizer assim, da intimidade com o uso da palavra, uma consciência da linguagem. (ANTUNES, 2011, 2'08"- 2'30"; 4'24"-4'45").

Chama-se a atenção, nessa afirmação de Arnaldo Antunes de que seu material de trabalho é a palavra, para o modo como esse poeta emprega os recursos artísticos da oralidade com os tecnológicos para obter o máximo de efeito no ouvinte no sentido de despertar, neste, a consciência da linguagem. Talvez por isso suas *performances* poéticas sejam quase sempre consideradas, de modo errôneo, como *shows* de música.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como conclusão desta pesquisa de iniciação científica, constatou-se que a literatura não está relacionada apenas ao escrito, mas sim integra também o fazer poético oralizado que, aliás, foi o modo como a poesia começou nas sociedades: o canto, a vocalização da arte poética. Conforme se escreveu anteriormente, as sociedades africanas tradicionais, por exemplo, consideram o texto falado como uma "degradação do canto", pois, nelas, poesia e música/canto não se pensam distintamente. Atualmente, os poetas têm retomado a oralidade, realizando vocalmente sua poesia, com auxílio ou não das novas tecnologias.

³ "POÉTICA é uma programação elaborada pela Assessoria de Cultura da Escola SESC de Ensino Médio, realizada pela primeira vez em 2009. Tem como objetivo levar a poesia e a palavra para perto do grande público através de uma diversidade de linguagens artísticas que vão do teatro à música, das intervenções poéticas aos recitais." Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=G1E0CzTLL2s>>. Acesso em 1 junho 2015.

E falar de poesia oral é falar de *performance*, termo que não é aprisionado a uma definição, envolvendo as ideias de teatralidade, de engajamento do corpo, implicando competência, um saber-fazer e um saber-dizer. Fenômeno poético, a *performance* é composta por uma série de elementos: a voz, o corpo, o tempo e o espaço, o intérprete, a recepção e o público-ouvinte. Conforme dito por Paul Zumthor, “a *performance* configura uma experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência” (2010, p. 264). Experiência poética, única, individual, pois literatura, pois arte.

Quanto à discussão sobre a cibercultura, percebemos que a arte se apropria das novas tecnologias para criar obras virtuais, caracterizadas pela sua abertura à participação do público, estabelecendo uma nova universalidade, que conjuga processos das tradições orais e do ciberespaço e cria um prisma de possibilidades artísticas encantadoras.

Após discorrer sobre a *performance* e seus elementos, bem como sobre a cibercultura, reunimos elementos para analisar os poemas *Nome não*, *Soneto* e *Nome* da obra poética *Nome*, de Arnaldo Antunes, *corpus* desta pesquisa. Ao fazer as análises, chegamos à conclusão de que, artista plural e entusiasmado pelo novo, Arnaldo Antunes conjuga magistralmente escrita, áudio e vídeo, amplificando as possibilidades expressivas de um poema, bem como sua recepção pelo público. Cada suporte acrescenta, retira, modifica o poema, gerando diferentes efeitos de sentido.

Em suas *performances*, Arnaldo Antunes costuma explorar as possibilidades rítmicas e entoativas da poesia. Explora também as novas tecnologias, usando efeitos e processamentos de sua voz ao vivo, além de improvisar sobre algumas bases de vozes pré-gravadas. Em algumas apresentações, o poeta sampleia sua própria voz, sequenciando várias camadas de *loops*, que se sobrepõem enquanto vão sendo executados. Outro ponto importante de suas *performances* é, por vezes, o acompanhamento de músicos e instrumentos, enquanto o intérprete fala, berra, canta, entoa ou sussurra, acrescentando, com esses recursos vocais, múltiplas sugestões de sentidos que dialogam com os poemas em si. O resultado são *performances* protagonizadas pela palavra em ambientes sonoros variados, onde os sons, as imagens projetadas, os objetos usados em cena e a interpretação do poeta se unem e dialogam, explodindo em poesia performatizada e cibernética.

5 REFERÊNCIAS

ARNALDO ANTUNES. Biografia. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_biografia.php>. Acesso em: 06 março 2014.

ANTUNES, Arnaldo. DVD – Nome. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1>. Acesso em: 08 Junho 2015.

Arnaldo Antunes – Errática: poema ao vivo. Errática. Vídeo, 2'39". Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2ohqy4fVlr4>>. Acesso em: 1 junho 2015.

ANTUNES, Arnaldo. et. al. **Nome**. São Paulo: Sony/BMG/RCA, 2006. 1 disco compacto (44min): digital, estéreo + 1 DVD + encarte impresso.

Poética 16/03/2011 – Performance poética + entrevista com Arnaldo Antunes. Espaço Cultural Escola Sesc. Vídeo, 5'13". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1E0CzTLL2s>>. Acesso em 1 junho 2015.

ANTUNES, Arnaldo. Soneto. Discografia. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=51>. Acesso em 1 junho 2015.

ANTUNES, Arnaldo; CAMPOS, Haroldo de. Poesia x poesia. **Revista Vogue**, n. 196, 1993. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=30>. Acesso em: 06 março 2014.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

CARVALHO, Amorim de. **Tratado de Versificação Portuguesa**. Lisboa: Portugália, s/d.

COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. Estética da recepção e teoria do efeito. Disponível em: < https://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est_recep_teorias_efeito.pdf>. Acesso em 14 janeiro 2015.

Enciclopédia Itaú Cultural. Antunes, Arnaldo (1960). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5027&lst_palavras=&cd_item=35>. Acesso em 17 março 2014.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

G1. Poesia performática ganha destaque na 16ª Bienal do Livro do Rio. **Globo News**, 31/08/2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo->

news/noticia/2013/08/poesia-performatica-ganha-destaque-na-16-bienal-do-livro-do-rio.html>. Acesso em 06 março 2014.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aesthesis e katharsis. In: COSTA LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor - textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Editora 34, 1995.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

MEMELLI, Antonio Fabio. Arnaldo Antunes: os nomes do homem. In: **Contexto**. Revista do Departamento de Línguas e Letras. Mestrado em Estudos Literários. Vitória: UFES/CEG/DLL/MLB, Ano VI, 1998.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caeiro**. 10. ed. Lisboa: Ática, 1993.

RAMOS, Nuno. Cine-letra: OU/E. **Folha de São Paulo**, Folhetim, 15/01/1984. Disponível em <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=67> . Acesso em 17 março 2014.

RÜDIGER, Francisco Ricardo. **Introdução às teorias da cibercultura**: perspectiva do pensamento tecnológico contemporâneo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SILVA, Bruna Moraes da. O Papel do aedo e de suas obras para o estudo da sociedade grega. Disponível em <http://www.academia.edu/3538242/O_PAPEL_DO_AEDO_E_DE_SUAS_OBRAS_PARA_O_ESTUDO_DA_SOCIEDADE_GREGA>. Acesso em 18 março 2014.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Tradução por Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

6. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura	Página
Figura 1: Imagem situada a 1. 0'48" do vídeo <i>Nome não</i> : homem manipulando a palavra AZUL. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1 >. Acesso em: 08 Junho 2015.	37
Figura 2: Imagem situada a 2. 1'19" do vídeo <i>Nome não</i> : homens em uma oficina manipulando a palavra NOME. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1 >. Acesso em: 08 Junho 2015.	37
Figura 3: Imagem situada a 3.1'24" do vídeo <i>Nome não</i> : em uma oficina, um homem forma a palavra SOME, enquanto outro segura a letra N. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1 >. Acesso em: 08 Junho 2015.	38
Figura 4: Imagem situada a 4.1'28" do vídeo <i>Nome não</i> : a palavra SOM escrita no piso da oficina e homem segurando a letra E. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1 >. Acesso em: 08 Junho 2015.	38
Figura 5: Imagem situada a 5.1'31" do vídeo <i>Nome não</i> : a palavra COURO pintada em branco em uma vaca. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1 >. Acesso em: 08 Junho 2015.	39
Figura 6: Imagem situada a 6.1'31" do vídeo <i>Nome não</i> : urso de pelúcia. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1 >. Acesso em: 08 Junho 2015.	39
Figura 7: Imagem situada a 7.0'15" do vídeo <i>Soneto</i> : superposição de trechos do citado poema, estando partes de alguns versos dispostas na horizontal, enquanto outras se opõem na vertical, desfocando a visão. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1 >. Acesso em: 08 Junho 2015.	42
Figura 8: Imagem situada a 8.0'42" do vídeo <i>Soneto</i> : partes de palavras do citado poema deixadas de modo aparentemente aleatório na página, acentuando o desfocamento da visão. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1 >. Acesso em: 08 Junho 2015.	42
Figura 9: Imagem situada a 9.1'35" do vídeo <i>Soneto</i> : algumas partes de palavras dos versos do citado poema dispostas na horizontal, enquanto outras opõem-se na vertical, dando continuidade ao desfocamento da visão. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_dvd_list.php?view=1 >. Acesso em: 08 Junho 2015.	43
Figura 10: Imagem situada a 10. 0'11" do vídeo <i>Nome</i> : Arnaldo Antunes interpreta o citado poema, enquanto acompanha a cadência com as letras vermelhas A e Z. Disponível em: < http://www.erratica.com.br/aovivo/ >. Acesso em: 1 junho 2015.	45
Figura 11: Imagem situada a 11.0'16" do vídeo <i>Nome</i> : continuação da <i>performance</i> da figura 10. Disponível em: < http://www.erratica.com.br/aovivo/ >. Acesso em: 1 junho 2015.	45

6 CRONOGRAMA DE ATIVIDADES

Nº	Descrição	Ago	Set	Out	Nov	Dez	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul
		2014					2015						
1	Levantamento bibliográfico do material teórico e sobre as obras objeto da pesquisa	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	
2	Sistematização dos textos compilados	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	
3	Análise das obras que constituem o <i>corpus</i> da pesquisa	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	
4	Preparação do Relatório Parcial da pesquisa				R	R	R						
5	Apresentação Oral Parcial da pesquisa						NH						
6	- Elaboração do Resumo e Relatório Final (atividade obrigatória)											R	
7	- Preparação da Apresentação Final para o Congresso (atividade obrigatória)											R	R

OBS: R = atividades realizadas; P = atividades previstas; NH = atividade que não houve por causa das mudanças estabelecidas pelo PIBIC 2014 quanto à forma de apresentação do resultado parcial da pesquisa.