

“AGÁ”: UMA GAGA TRADUÇÃO

Maria das Graças Vieira da Silva¹ - Universidade Federal do Amazonas

RESUMO:

De autoria do poeta Arnaldo Antunes, o poema “agá”, objeto de estudo deste artigo, foi publicado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, em suas duas primeiras páginas iniciais. Neste artigo pretende-se demonstrar os procedimentos poéticos adotados pelo autor e o modo peculiar de como o poema se oferece ao leitor/ouvinte: escrito no livro e em *performance* oral gravada em CD. A fundamentação teórica será apoiada, dentre outros, em Iumna Maria Simon no que diz respeito à metodologia adotada para a leitura do poema escrito; em Paul Zumthor e Esther Langdon em relação à *performance*.

Palavras-chave: “agá”, *performance* Arnaldo Antunes, poesia, *2 ou + corpos no mesmo espaço*.

ABSTRACT:

Authored by poet Arnaldo Antunes, the poem "aga", subject of this article was published in book *2 ou mais corpos no mesmo espaço*, in their first two home pages. This paper aims to demonstrate the poetic procedures adopted by the author and the particular manner of how the poem offers itself to the reader / listener: the book written and oral performance recorded on CD. The theoretical framework will be supported, among others, in Iumna Maria Simon about the methodology for reading of the written poem; and in Paul Zumthor e Esther Langdon about performance.

Keywords: “agá”, *performance*. Arnaldo Antunes, poetry, *2 ou + corpos no mesmo espaço*.

“AGÁ”- POEMA EM SUPORTE ESCRITO (LIVRO)

Para o estudo do poema “agá” em sua modalidade escrita, considerar-se-á a realidade específica de sua linguagem, conforme propõe Iumna Maria Simon. Para ela, seja qual for o método de análise adotado, há que se levar em conta:

A realidade específica da obra: a observação de seus procedimentos próprios, das articulações e correlações características de seu modo particular de organização. Proceder a uma investigação desse tipo significa, pois, partir da realidade imediatamente observável da obra: no caso da poesia, a realidade da linguagem. (SIMON, 1978, p. 45).

¹ Mestra em Estudos Literários pela UFAM.

Em relação à visualidade, o que não deixa de ser um estudo da linguagem como sugere Iumna Simon, adotar-se-á as recomendações feitas por Denise Azevedo Guimarães de que, para se empreender um estudo da visualidade na poesia, mais importante

do que decifrar as mensagens dos microtextos embutidos no macrotexto poético, é verificar sua complexa forma conceitual e simbólica, as marcas gráficas, o delineamento dos traços e outros sutis efeitos de diferenciação material. (GUIMARÃES, 2004, p. 26).

Em “agá”, a realidade da linguagem se oferece para o público de forma inusitada e questionadora de um saber. No ordenamento do livro, o poema aparece pontuado como texto de abertura da obra e exposto distintamente em duas páginas. Outra disponibilidade de leitura dessa poética é em *performance* oral gravada e mixada em áudio no estúdio Rosa Celeste em São Paulo, em julho de 1997, por Arnaldo Antunes e Alexandre Siqueira e será analisada em outro momento. O Cd com a gravação de doze poemas é parte integrante da obra e a sua portabilidade se dá fisicamente dentro de um envelope fixado à capa final do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Outra modalidade do poema em *performance* pode ser acessada via internet (You Tube). Trata-se do evento *Poética 2011 do Teatro Escola SESC*, com a participação de Arnaldo Antunes. O formato escrito será visualizado na página seguinte.



Figura 4: Digitalização do poema “agá”, da obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de Arnaldo Antunes. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 10 - 11.

A tentação primeira que acomete alguns leitores ao olharem esse poema “agá” é a de imediatamente classificá-lo como poesia concreta e/ou visual e encerrar o assunto. Mas essa seria apenas uma forma reducionista de percepção, de uma aparente impressão porque essa poesia coloca-se para além de um movimento. Revela-se, sobretudo, como uma arte singularmente criativa e inusitada, aliada a uma rigorosa consciência do trabalho com a linguagem, fato confirmado pelo próprio criador Arnaldo Antunes, conforme entrevista concedida a Ingrid Kebian e Elaine Dafra para o jornal o Estado de São Paulo em 2002. Indagado sobre ser a poesia um risco, o poeta positivamente responde:

Sem dúvida. Poesia é aventura e risco. Objeto de linguagem para mexer com sentimentos estabelecidos, cristalizados. Trabalhar linguagem é trabalhar conteúdo. No meu caso, remexer em uma ideia é uma obsessão. Às vezes, dá branco. Daí convivo com isso dias, semanas. Quando finalmente consigo resolvê-lo, achar a palavra que faltava, tenho uma grande satisfação. (ANTUNES, 2002, p. 01).

Essa consciência do trabalho com a linguagem pode ser vista em “agá”. Marcado pela confluência entre linguagens que se expressam tanto pela palavra quanto pela imagem e pelo som, o poema surpreende num primeiro olhar por sua forma inusitada de ser e de se mostrar. Apoiado muito mais no acaso do espaço do que numa distribuição temporal, nota-se que o movimento mais constante nessa poesia é o intuito poético de fazer eclodir o incomum daquilo que é familiar. O que sugeriria uma letra **h**, oitava letra diacrítica do alfabeto, não pronunciada nos dígrafos, muda em português, largada numa página cinza de um livro? Que sentido poderia suscitar ao leitor/visualizador? A imagem, à primeira vista, parece não passar de um simples grafismo, principalmente se a percepção não for de conjunto, relacionada ao conteúdo do poema na página ao lado.

Mas com um olhar atento e uma percepção um pouco mais “refinada”, é possível perceber que dessa poética da brevidade e da síntese delineia-se espacialmente entre as laterais internas da letra “**h**” da primeira página, distinta entre as cores cinza e branco, uma silhueta humana. Um homem, do qual evidencia-se, apenas, cabeça e ombros, presa ao significante sonoro “**h**” (*agá*). Uma visão estranha, capaz de desapontar um leitor de poesia, mas, por outro lado, é bastante condizente com a

proposta inicial da obra: fundir dois ou mais corpos no mesmo espaço. A letra “h”, poeticamente se apodera de um corpo físico, humano, capaz de falar por si.

De outro modo, a letra “h”, em sendo um antifonema, remete à ideia de silêncio, de palavra que falha, de uma poética que não se completa, e de um poeta que luta por expressá-la. Essa expressão, como se nota, opta por pontuar ausências: do som, da palavra e conseqüentemente do sentido; ideia notadamente fundada pelo vazio espacial que se coloca na página do livro, cujo destaque visual se concentra na letra “h” minúscula do alfabeto.

Santos (2012) destaca que a importância atribuída ao visual e às percepções em geral, na obra de Antunes, é devida a um “segundo paralelo formalista”, conforme o ensaio “A arte como técnica”, de Shklovsky, no qual o autor aponta que, por meio da arte, há uma intenção de transmitir a “*sensação das coisas como são percebidas, e não como são reconhecidas*” (2012, p. 90, itálico da autora). Em “agá” da primeira página, o que causa “estranhamento” (*ostranenie*), conceito do crítico Vítor Shklovsky, é o fato do poema visualmente não apresentar palavra, nem verso, nem som, nem rima nem sentido, que possa ser imediatamente atribuído ao grafismo da letra minúscula “h”, ou mesmo fazer com que, de imediato, a poesia seja percebida. Entretanto, esse procedimento poético pautado por dizer mais pela ausência do que pela presença, é que induz o leitor a uma multiplicidade de interpretações. E um dos apelos poéticos de “agá” da primeira página é sugerir ao leitor um “novo” direcionamento do olhar voltado para o vazio e não apenas para a imagem materializada ou para os versos do poema. Nesse sentido convém citar a visão do poeta ao referir-se à espacialidade:

O espaço vazio é muito interessante quando se pensa na visão, porque se você tiver uma coisa encostada no olho, você não vê nada. Você só vê alguma coisa porque existe um espaço vazio. Todo movimento se faz no vazio e toda fala se faz no silêncio. (ANTUNES, 1997, p. 11).

Essa proposta poética de jogos entre vazio e materialidade gráfica, silêncio e voz, aliada à simultaneidade perpassa toda a obra *2 ou + corpos no mesmo espaço*, e se enuncia na primeira página, enfaticamente, para concluir-se com o poema “agouro”, na última, propondo uma dissolução/retomada do espaço e do tempo.

Quanto ao poema “agá” da primeira página e à imagem delineada de um homem em meio a uma página cinza, com um “h” aos ombros, já referidos, pode-se afirmar que se trata, no mínimo, de um procedimento poético diferente daquilo que comumente se espera encontrar num poema, principalmente por se notar que essa

imagem funciona como um título/tema dos versos que se expressarão na página como um texto híbrido, de base verbal (em suas dimensões significantes: gráfica seguinte. Esse recurso poético e visual, conforme Guimarães (2004), é entendido e acústica) e no qual as equivalências percebidas na sintaxe topológica passam a ser elementos atualizadores de subsistemas latentes, análogos em diversos níveis” (p. 99). Assim, num primeiro momento, segundo a autora, o poema propõe-se como visão, depois num processo de verticalização e horizontalização constituídas por pontos, passa-se a perceber instantes como “fulgurações poéticas” (p. 99). Em seguida

as imagens ou figuras percebidas, em sua contextura sensível, distinguem-se umas das outras e de seu próprio fundo, numa categoria de percepção gestáltica que instaura uma nova temporalidade da leitura do poema. Libertos da linearidade e da diacronia, tempo e espaço integram-se sincronicamente. [...] ligada ao processo de criação poética desenvolvido por Mallarmé, a ideia de constelação, em termos da Gestalt, seria o espaço onde coexistem o ilusório, o acaso cósmico e a necessidade humana de ordenar o caos. (GUIMARÃES, 2004, p. 99, 100).

O ilusório agregado à necessidade humana de ordenar o caos em “agá”, pela imagem, se coloca desafiadora a um leitor de poesia, obrigando-o a jogar, de fato, com a ilusão de seu significado, pois, como bem lembra Antonio Cícero (2012), não cabe perguntar o que o poema diz. Melhor então, é deixar que os canais de percepção do leitor sejam acionados.

Será que essa imagem remete ao Mito de Sísifo, tratado por Camus ao abordar o absurdo da existência humana na sua permanente luta por encontrar motivação para viver? O simbolismo da letra **h** sugere tal interpretação por parecer perdida em meio ao cinza da página em busca de um sentido, de um som vocal que a enuncie. O não enunciar-se vocalmente remete também, à vida real, à pessoa gaga. Não raro, encontram-se relatos a respeito da desagradável sensação de solidão enfrentada por pessoas gagas quando, apesar do tratamento terapêutico que realizam, é chegada a hora de pronunciarem-se, principalmente em público. Essa temática é exemplarmente explorada pelo cinema no filme *O discurso do rei*, protagonizado pelo ator Colin Firth vivenciando o papel de um rei inglês que desde os quatro anos de idade enfrenta sérios constrangimentos por não conseguir superar seus problemas vocais, ao ter que falar para a nação inglesa após assumir o trono.

O comentário de Hugo Silva, analista financeiro, gago e colaborador voluntário do *Instituto Brasileiro de Fluência - Gagueira, Levada a Sério*, é bastante

revelador naquilo que se refere ao enfrentamento do caso. Ele declara que, no filme *O discurso do rei*, o problema do gago é retratado de forma madura e realista porque propõe uma nova percepção pública do distúrbio. É o que se percebe em um trecho da análise sobre o filme elaborada por ele, ao destacar a primeira cena, relacionando-a ao momento crucial de enfrentamento vivenciado pelo portador de gagueira: o do falar em público. Assim:

O diretor Tom Hooper conduz a cena de abertura do filme a partir da perspectiva opressiva de uma pessoa que vê um humilhante obstáculo onde a grande maioria das pessoas vê apenas palavras corriqueiras. O intenso suspense psicológico, gerado a partir de um elemento tão banal quanto o ato de falar, é algo quase Hitchcockiano. À medida que o personagem de Firth avança lentamente em direção ao seu algoz, o microfone, com ruído apreensivo da multidão ao fundo, sua leal esposa, a futura rainha-mãe (interpretada por Helena Bonham Carter), oferece apoio incondicional, mas nessa hora não há nada que possa amenizar a extrema solidão de uma pessoa que gagueja. (SILVA, 2011, p. 01).

No poema, extensiva à solidão do portador de gagueira, coloca-se, também a do poeta em relação ao trabalho com a palavra como metáfora de incompletude enquanto ente e enquanto poeta. Considerando-se que “agá” é o poema de abertura da obra, essa probabilidade se intensifica porque a palavra poética não se oferece gratuitamente, sem um esforço maior para traduzir-se. É compreensível que num primeiro momento se mostre incerta, pela metade, numa gaga tradução, enquanto se aprimoram técnicas, métodos, procedimentos e jeito para desestabilizar o pensar comum por meio da poesia e do poema.

Ao que parece, todos os elementos que compõem o poema (letra **h**, figura humana, texto em versos da página seguinte, poeta) só encontram sentido para dizer algo, fortalecidos pela cumplicidade semiótica. Em parte por uma razão comum: todos sabem que suas buscas não se efetivarão fora do percurso traçado pela linguagem: “um *saber* expressivo, relativo à elaboração dos discursos” (COSERIU, 1980, p. 93). No poema tal capacidade se mostra reclusa.

Mas o poeta não aceita esse determinismo discursivo auditivo, vocal, não verbalizado. Insiste em dar voz a quem é negada, no caso à letra “h”, ao gago, ao poema “agá” e a sua própria poética. Para isso, modalizando sua ideia, recorre, então, à paranomásia e ao ajuntamento de substantivos e artigos, para formatar e traduzir em versos a desagradável sensação experimentada por alguém portador daquilo que

comumente denominamos como sendo *gagueira*. Assim, pela subversão sintática, eis que o poema graficamente se enuncia na página seguinte, em versos inéditos para definir a gagueira como sendo algo privativo de manifestação: **agagueiraquasepalavra/ quaseaborta/ apalavraquasesilêncio/ quasetransborda/ osilêncioquaseeco/**. Como é de se notar, esses recursos linguísticos utilizados pelo poeta, apesar de causarem um certo estranhamento gráfico, promovem no plano semântico uma certa generosidade, pelo acolhimento ao som da letra *h* (*agá*) emprestando-lhe a voz. A partir de agora, o poema passa a assumir um movimento em “espiral, numa dialética de formas”, conforme aponta Cláudio Daniel (2007, p. 01), ao sintetizar em cinco atos as características históricas e inventivas da poesia brasileira pós-vanguarda.

A leitura linear é apenas uma das alternativas que se oferecem ao leitor: **“agagueiraquasepalavra”**. As outras podem ser efetuadas tanto lateralmente do “fim” do verso para o seu início **“silêncioquasepalavra”** quanto ao contrário, de maneira interpolada. Outro vetor visualmente significativo que merece destaque refere-se aos tons com que as palavras são grafadas. Observa-se um movimento alternado de aproximação e de afastamento, provocados pela cor que se mostra e pela cor que se oculta, ora desbotada, ora incompleta, insinuando o movimento de aspiração e inspiração de um portador de gagueira.

Esse propósito formal manifesta-se acentuadamente no plano semântico e discursivo pela escolha vocabular do advérbio de intensidade **“quase”**, aliado à alternância de cor e à distribuição do vocábulo a percorrer todo escrito textual. O que essa palavra sugere pensar? Naquilo que não foi realizado? Em proximidade? Em correr risco? Num tempo de espera ou de tentativa? No dicionário, **“quase”** se traduz como “perto, aproximadamente, pouco menos, por pouco, por um triz” (HOLANDA, 1986, p. 1427). No poema, **“quase”** parece tanto desejar diluir o espaço e o tempo dos acontecimentos quanto mostrar que eles não se realizam para além de uma virtualidade. É o que se percebe, por exemplo, em uma das não “convencionadas” leituras que o poema se permite: **“palavra quase gagueiraa/ agagueira quase palavra/ agagueira quase aborta apalavra/ silêncio quase palavra/ eco quase silêncio/ osilêncio quase eco/ silêncio quase transborda apalavra.**

Segundo a fonoaudióloga Sandra Merlo, membro diretora científica do Instituto Brasileiro de Fluência (IBF) – Gagueira Levada a Sério, Doutora e Diretora Científica do IBF, fonoaudióloga e gaga, o problema central da gagueira² consiste em:

uma dificuldade do cérebro para sinalizar o término de um som ou uma sílaba e passar para o próximo [...]. Desta forma, a pessoa consegue iniciar a palavra, mas fica presa em algum som ou sílaba (geralmente o primeiro) até que o cérebro consiga gerar o comando necessário para dar prosseguimento com o restante da palavra [...]. A gagueira está codificada na Classificação Internacional de Doenças (CID-10) com os caracteres F98.5. Desta forma, a gagueira é cientificamente considerada como distúrbio ou transtorno de fluência da fala. (MERLO, 2013, citação eletrônica).

No poema, ela se manifesta isomorficamente pela junção do artigo “a” ao substantivo “gagueira”: **agagueira** que pela visualidade e pelo sentido parecem carrear parte da tensão e da especificidade própria da natureza da linguagem poética referida por Bosi (2000): “uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico” (p. 09). Também, e, mais especificamente, essa natureza se mostra pela ambiguidade referida por Iumna Maria Simon (1978, p. 47): a de que o poema enquanto símbolo se constitui autônomo. Porém, desejoso por comunicar-se, abre-se para o social.

A autonomia e essa abertura em “agá” se fez notar durante todo percurso de leitura do poema impresso, mobilizado pelos recursos gráficos de um substantivo comum “gagueira” e um advérbio “quase” e de consoantes oclusiva e velar (k, g) de “quase” e de “gagueira” que pela voz poética vivificaram o desconforto de uma pessoa gaga. Tais recursos promoveram sensações de aflição, provocada, sobretudo, pelos sons oclusivos e velares emitidos. Esse procedimento artístico singulariza a obra poética de Arnaldo Antunes como representante da poesia brasileira contemporânea. Segundo Aguinaldo José Gonçalves:

A obra artística de Arnaldo Antunes possui uma natureza que se distingue, em todos os sentidos, do que se vem produzindo na poesia brasileira. [...] Sua poesia ou seu exercício poético, consiste num permanente nomear e desnomear, desautomatizar pela confirmação do automático entre significante/significado/referente. Parece que o que ocorre é uma espécie de manuseio conceitual do signo como fruta em

² Disponível em http://www.gagueira.org.br/conteudo.asp?id_conteudo=29.

que a casca, a polpa e o caroço ficam indo-e-vindo para que se possa chegar à estranha realidade da coisa. (GONÇALVES, 2002, p. 02).

Para o leitor/ouvinte/ visualizador torna-se quase impossível ignorar o apelo social sugerido pela temática. O poeta primando por uma linguagem-síntese e estranhada, consegue mobilizar discursos cristalizados, faz o outro pensar, mesmo correndo o risco de sua poesia se perder em meio ao ato transgressor de sua produção poética; da mesma forma como Iumna Maria Simon considera as atitudes de Carlos Drummond de Andrade em *A Rosa do Povo*. Para ela, os procedimentos poéticos transgressores de *Drummond* em *A Rosa do Povo* colocam a obra do poeta mineiro no risco de cair no prosaísmo e se tornar antilira, como ele mesmo dizia.

O processo poético do poema “agá” do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, parece também se colocar nesse limiar, no risco de a poesia se romper. Porém, na medida em que se consegue mobilizar sentidos, observa-se que a ruptura da poesia não se confirma. Uma das explicações para o fato deve-se à constatação de que o ato de transgressão funciona como parte integrante do jogo artístico para a construção do texto poético e de sua linguagem em “plasmação”.

Considerando o que já foi referido por Paul Zumthor em relação aos índices performanciais de leitura, pode-se afirmar que essa modalidade realizada até aqui não contempla o primeiro nível por ele categorizado como sendo o de “oralidade pura”, mas sim o de “situação de pura escritura leitura”. Este, por sua vez, como já visto neste estudo, em relação à *performance*, segundo a classificação do autor, revela-se como um dos graus mais reduzidos de *performance*. Entretanto, sequenciar-se-á neste estudo a tratativa do mesmo poema em *performance*.

“AGÁ” - POEMA EM *PERFORMANCE* VOCAL *OFF-LINE* (CD)

Arnaldo Antunes recorre a mais alta tecnologia em prol de pulsações primitivas. (ALCÂNTARA, 2008, p. 174).

A partir de agora o poema “agá” deixar-se-á seduzir pela crença de que “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 engendra” (ZUMTHOR, 2007, p. 178). Dito de outro modo, neste estudo, neste momento, inicia-se o processo ritual da poesia via mundo virtual editado em CD conforme já referido por Pierre Lèvy no tópico *Noções Introdutórias*, fato que na visão de Diana Domingues,

também já citada no mesmo tópico, faz com que a tecnologia seja entendida atualmente como uma extensão do homem e, conseqüentemente, promova alteração nas formas de subjetivação dos mesmos.

Enquanto caminhante dessas trilhas teóricas, esse poema “agá” insere-se também no grande projeto multimídia do autor cujo ideário precípua, segundo declarações do mesmo, já referida em outro momento deste estudo, é o de aproximar a arte da vida, na busca por um estado de linguagem original, no sentido de que as artes não se separavam umas das outras e a poesia presentificava-se em todas elas e que atualmente os meios eletrônicos tornam possível essa aproximação.

Esse ideário procedimental e teoricamente relaciona-se com o de Paul Zumthor por seu entendimento particularizado da *performance*, e por defender uma literatura para além da escrita, propondo uma tarefa de desalienação crítica da noção de literatura historicamente construída; por entender que a poesia “é uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (2007, p.12).

Estou convencido de que a ideia de *performance* deveria ser amplamente entendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende hoje em dia a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. (ZUMTHOR, 2007, p. 18).

O autor até admite que o engajamento do corpo aconteça tanto durante uma leitura comum quanto em *performance*, e que ambos os espaços, tanto da leitura quanto da *performance*, são cênicos, e em ambos se manifesta a intenção do autor. Porém, é fato que as mesmas se diferenciam porque “a teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto” (2007, p. 41). Isso implica uma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.

O autor chama atenção para o fato de que a maior parte das definições de *performance* enfatizam a natureza do meio, oral ou gestual. Mas, de sua parte prefere destacar a

emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento que, englobo sob o termo *ritual*. A “poesia” repousa, em última análise, em um fato de ritualização de linguagem. Daí uma convergência profunda entre

performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade do rito. (ZUMTHOR, 2007, p. 45).

Roger Caillois, por sua vez, refere-se ao rito como sendo uma propriedade do sagrado assegurador dessa prática. O profano por sua vez apresenta-se como aquilo que é comum, de uso comum, enquanto o rito do sagrado aparece como perigoso e proibido. Por um lado, o contágio do sagrado pode cair sobre o profano e destruí-lo, mas, também corre o risco de se perder sem proveito. Aponta como função do rito a promoção da regulamentação do sagrado, a qual “é uma qualidade que as coisas não possuem por si mesmas” (1966, p. 20):

o profano, que tem sempre necessidade do sagrado é constantemente impelido a apoderar-se dele com avidez e arrisca-se assim a degradá-lo ou a ser ele próprio aniquilado. As suas relações mútuas devem então, ser severamente regulamentadas. É precisamente a função dos ritos. (CAILLOIS, 1966, p.23).

Dito de outro modo, o rito chama a atenção para o temporário, promove uma sensação de estranhamento em relação a aquilo que cotidianamente se percebe, além de negociar as expectativas daqueles que participam para o cumprimento de sua função poética.

Mais ainda, o processo ritual ao qual Zumthor se refere é da ordem da prática poética e insere-se na função comunicativa e representativa da linguagem em relação com a percepção e apreensão do tempo porque a linguagem insere-se no tempo biológico e a prática poética se situa no “prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem desse tempo biológico” (2007, p. 48). A partir desse princípio, o autor destaca que a *performance* é

um termo antropológico e não histórico, relativo por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela a faz “passar ao ato” (aspas do autor), fora de toda consideração pelo tempo. (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Roger Caillois, no capítulo *Jogo e Sagrado*, refere-se a J. Huizinga e a sua obra *Homo Ludens* como uma produção das mais estimulantes para o espírito humano por abordar o “jogo”. Diz que nesse livro, Huizinga

reúne e interpreta os serviços prestados à cultura por um dos instintos elementares do homem e, de entre todos, aquele que parece impróprio para fundar algo de durável ou de precioso: o jogo. (CAILLOIS, 1966, p. 150).

O autor também qualifica como sendo magistral a definição que Huizinga elabora quando se refere ao jogo:

o jogo, no seu aspecto essencial, é uma acção livre executada ‘como se’ (aspas do autor) e sentida como situada fora da vida corrente, mas que, no entanto, pode absorver completamente o jogador sem que ele encontre nela qualquer interesse ou obtenha dela qualquer proveito. (CAILLOIS, 1966, p. 150).

O que o autor considera como relevante nesse conceito de jogo, concebido por Huizinga, é o fato de não incorporar explicações fundamentadas na biopsicologia, o que geraria um entendimento voltado para uma necessidade de gasto energético ou de distração, apenas. Ou ainda considerá-lo como disciplina, competição. Huizinga considera essas concepções parciais, sem restringir seu conceito ao pressuposto de que o jogo “existiria porque é vantajoso para o homem” (CAILLOIS, 1966, p. 151). Ao contrário disso, J. Huizinga concebe o jogo como uma atividade primária, categoria fundamental.

Caillois exclui o lucro nessa abordagem do jogo concebida por Huizinga ao declarar que “o jogo é uma atividade que se desdobra no mundo, mas ignorando as condições do real, visto que ele faz deliberadamente abstração delas” (1966, P. 151), tendendo a negligenciar os jogos de fortuna que não estão isentos de consequências sobre a realidade, já que enriquece um jogador e arruína o outro.

Paul Zumthor e Huizinga se tocam conceitualmente naquilo que entendem ser o jogo, uma ação livre, colocada fora daquilo que é habitual e desprovido de utilidade prática. As *performances* poéticas de Arnaldo Antunes são também nutridas por esses pressupostos. Aproveitando-se de todos os recursos tecnológicos disponíveis está sempre “à caça” por um modo criativo para corporificar a palavra, desviá-la de sua função lógico-linear-discursiva e inseri-la num espaço vivo, sensorial, independentemente do suporte: livro, CD ou ciberespaço.

O poema “agá”, em *performance* oral gravada em Cd, segue esse princípio e, como quase todos os outros doze em performance oral, joga gratuitamente durante o tempo em que pela via comunicativa, o corpo do poema, do leitor/ouvinte e do poeta,

pela voz poética encarnada, sonoramente se encontram. Momento no qual é percebido que “algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Outros momentos do poema “agá” em *performance* jogam com outros recursos cênicos, além da voz.

Um deles foi realizado em 2011 durante o festival ibero-americano de poesia performática “2011 Poetas por Km²”, que aconteceu no Centro Cultural São Paulo (CCSP) e pode ser acessado via internet (You Tube). Apesar da brevidade da apresentação em vídeo, um leitor que já teve contato com o poema “agá” em sua escritura, logo perceberá que a leitura performatizada se inicia pelo que tradicionalmente chamaríamos de final num poema, ou seja, suas últimas palavras. Mas, em “agá”, essa lógica não se aplica. Sua leitura se permite ser polimorfa. Por isso, os primeiros ecos poéticos enunciadores são para dizer que “o silêncio quase palavra/ quase transborda a palavra/ quase eco/”.

Esses ecos poéticos se iniciam “quase” cantados em tons graves e gradativamente se vão acentuando em meio a um cenário um tanto enigmático. Nota-se uma escuridão no palco, local no qual se visualiza ao fundo, pela luz ali projetada, simbolizadamente, uma boca que se move na medida em que se escuta a poética anunciando de outro modo, ritmadamente que: “a gagueira quase silêncio/ quase transborda o silêncio/ quase palavra/ quase aborta a palavra/ quase eco/”. Tais versos ecoados pela voz poética provocam certo estranhamento a quem ouve e observa, pelo inesperado da criação e pela cena, apesar da brevidade de sua realização.

Outro momento de apresentação do poema “agá” em *performance* (ao vivo) aconteceu nos dias 3 e 4 de dezembro de 2013, no Teatro de Câmara do *Centro Cultural Cidades das Artes*, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. Esse evento performático contou com a participação do músico Jeneci e imagens de Márcia Xavier projetadas na parede. O poeta trajando roupa escura, calça comprida e camisa manga longa, num palco pouco iluminado, acompanhado por Jeneci na sanfona, microfone e outros instrumentos de sonorização como equalizadores, amplificadores, conversor digital, teclado eletrônico, lança a palavra poética para um público que, de imediato, se desorienta sem saber muito bem explicar aquilo que via, ouvia e sentia. Afinal, tratava-se “de uma quase palavra, de um quase eco, de um quase silêncio”, mediatizado por outras linguagens como a da iluminação que agora assumira potencialidades e variações de cores inesperadas e alternadas pelos movimentos sonoros emitidos pela voz poética.

A *performance* oral gravada no Cd que acompanha o livro, apesar de não contar com todos os elementos cênicos das outras duas realizadas *in praesentia*, portanto por um corpo vivo, como Zumthor propõe ser a verdadeira poesia, pouco se diferencia das demais pelos recursos técnicos e sonoros que mobiliza. Para o relato da experiência do poema em *performance* oral, duas categorias propostas por Esther Langdon serão consideradas a partir de agora: “a experiência multisensorial” – que, segundo a autora, ultrapassa a análise semântica do rito localizando-se na sinestesia, numa experiência sensorial emotiva e expressiva; e o “significado emergente” – referente a uma ampla concepção de cultura, naturalmente levando-se em conta que, pelas palavras escritas aqui, dificilmente a audição poética se faça justa e adequada pelo relato.

Mesmo assim, convém ressaltar que o poema, no CD, ordenadamente, se coloca oralizado logo após o primeiro: *dois ou mais corpos no mesmo espaço*, páginas oitenta e seis e oitenta e sete e, o que se ouvirá a seguir percorrerá um tempo exato de 1’10’’. Os primeiros segundos do ritual performático iniciam-se por vocalizar sons estranhos e arrastados, o que parece cumprir o primeiro ato de uma das funções do rito: chamar a atenção para o emergente, o temporário. A seguir notar-se-á o emergente em forma de enunciados, de palavras sonorizadas e modalizadas em sons como os de “aggggagueira” em vozes simultâneas, suscitando estranhamento para quem ouve uma outra função ritual.

A seguir, em variações tonais e, também simultâneas, escuta-se o soar do poema em seu primeiro momento por inteiro e ritmado em versos pouco usuais: *agagueiraquasepalavra/ quaseaborta / apalavra quasesilencio/ quasetransborda/ osilêncioquaseeco/*. Pela voz poética que se enuncia ouve-se ao mesmo tempo, a simulação de uma voz afetada por um distúrbio, uma disfonia espasmódica causada por simulações de movimentos involuntários no aparelho vocal. Mas, a voz poética sem calar repetirá seguidamente seus versos alternados entre os distúrbios vocais emitidos, aspirações e inspirações pulmonares forçadas e intensificadas por ruídos de amplificadores de voz. Finda o poema em *performance* poética em audição.

Tal relato parece mesmo insignificante a quem lê, mas como afirma Zumthor, “o desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é voz, *kléos andrôn*, segundo uma fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos; a linguagem vem de outra parte: das musas, para Homero” (2010, p. 178). A voz poética parece bem consciente desse fato, os sons que se enunciam abrem-se em

semiose, fundando o acontecimento, operando a mediação entre as virtualidades linguísticas e o discurso poético que mais parece ecoar de qualquer outro lugar, muito mais do que de um “simples” CD.

Há de se considerar um dos elementos essenciais da *performance*, referidos por Langdon em outro momento deste estudo, que é a “experiência multisensorial”. Considerando-se que ela não se separa de seu “significado emergente”, pode-se afirmar que uma das experiências vivenciadas durante a *performance* da palavra – som do poema “agá” é devida ao apelo poético vocalizado, capaz de suscitar a sensorialidade do leitor/ouvinte e instigá-lo.

A princípio, pela iniciação do ritual, sente-se evocar algo que está além do nível da consciência. Isso se dá através da voz poética que se instaura em sons ritmados e entrecortados. A sensação experimentada é de desapontamento, não sendo possível, de imediato, entender muito o que está acontecendo. Apodera-se do leitor/participante/ouvinte um desconfortável movimento de desaceleração/aceleração proporcionado, principalmente, pela emissão de fragmentos sígnicos (ag-g-gag-gueira) sonorizados e vocalizados pela voz poética em *performance*. Experimenta-se a sensação de garganta obstruída de modo que se sinta a condição do próprio gago.

São aproximadamente essas as sensações que experimentará um receptor/ouvinte/participante que por curiosidade, estranhamento ou gosto poético, ouse abrir o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, ler o poema *agá*, na página 11, visualizá-lo e, simultaneamente, escutar a mesma leitura em *performance* oralizada no Cd. Se esse mesmo leitor, ao empreender essa ação, tiver em mente um paradigma poético tradicionalmente pressuposto, e costumeiramente adotar um modo silencioso de leitura poética, se dará conta de que se deparou com outras exigências modais de leitura de poesia.

Impactado pela originalidade da leitura poética que se oferece, e mais ainda pelos sons emitidos paralelamente aos versos de “agá” simulando a difícil condição de uma pessoa que gagueja, o “significado emergente” da aflição experimentada pela interpelação de uma voz humana no momento de sua eclosão soa pela voz poética, culturalmente corporificada pelo jogo da linguagem que, ao promover uma ruptura na rotina de quem escuta, faz emergir a alteridade. “Considero, com efeito, a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena”. (ZUMTHOR, 2007, p. 27). Na *performance* de “agá”, há muito de voz poética corporificada pela tonalidade grave de barítono do

poeta, somados aos efeitos eletroacústicos de sua produção artística da palavra, o que torna possível preservá-la e atualizá-la a qualquer momento e por qualquer leitor.

Paul Zumthor afirma que uma voz mediatizada perde aquilo que ele denomina como “*tactalidade*”. Entretanto, o mesmo autor considera que embora a civilização dita tecnológica esteja em vias de sufocar o que subsiste das culturas, na mesma medida dessa ameaça, é nos *media*, nas artes, na poesia, em todas as “formas de expressão corporal dinamizadas pela voz” (2007, p. 62) que vem a resistência. “Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional” (2007, p. 62, 63).

Com base nessas declarações de Zumthor, pode-se concluir que a poética de Arnaldo Antunes de um modo geral e, especificamente pelo que se percebeu no poema “ágá”, é protagonista dessa nova oralidade: promove o jogo gratuito dos símbolos e dos corpos, faz uso do aparato tecnológico, materializando a oralidade que ressoa na palavra visual e escrita para resgatar o sentido original da poesia, possibilitado, conforme Pierre Lèvy, pelo dispositivo comunicacional *todos-todos* realizada pelo ciberespaço, ao permitir um modo cooperativo e progressivo a criação de um contexto comum entre comunidades.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Signos; 23). 133 p.

_____, Arnaldo. Poeta Arnaldo Antunes - **A palavra certa de Arnaldo Antunes**. [São Paulo]: Agência do Estado de São Paulo, 23. Out. 2002. Entrevista concedida a Elaine Daffra e Ingrid Kebian. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=3&id=32>. Acesso em: 20. out. 2012.

CÍCERO, Antônio. **Poesia e Filosofia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 142 p.

CAILLOIS, Roger. **O homem e o Sagrado: Perspectivas do Homem**. Tradução de Gimignano Cascais Franco. 1 ed. Lisboa – Portugal: edições 70, Lda. 1966. 180 p.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. 158 p.

DANIEL, Cláudio. **Pensando a Poesia Brasileira em Cinco Atos**. Zunái – Revista de poesia & debates. Revista eletrônica, ano III, ed. XII, maio de 2007. <Disponível em:

http://www.revistazunai.com/materias_especiais/claudio_daniel_pensando_a_poesia.htm. Acesso em: 20. out. 2012.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Poesia Visual e Movimento**: da página impressa aos multimeios. 2004. 363 p. (Tese apresentada ao programa de pós graduação) - Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2004.

_____. Denise Azevedo Duarte. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. 1 Ed. Porto Alegre: Sulina 2007. 182 p.

GONÇALVES, José Aguinaldo. **Arnaldo Antunes**: os multimeios de uma poética.

2002. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id_type=3&id=3>9>. Acesso em: 30. out. 2012.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico**: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. Revista Antropologia em primeira mão. Florianópolis, n. 1, p. 1 – 30, 2007. Disponível em: <<http://www.antropologia.ufsc.br/artigo%2094%20rafael.pdf>>. Acesso em: 02. out. 2013.

MERLO, Sandra. **Características da Gagueira**. 2013. Disponível em: <http://www.gagueira.org.br/conteudo.asp?id_conteudo=29>. Acesso em: 10. jul. 2013.

SANTOS, Alessandra. **Arnaldo Canibal Antunes**. 1 ed. São Paulo: *nVersos*, 2012. 295 p.

SILVA, Hugo. **A extrema solidão de quem gagueja**. Instituto Brasileiro de Fluência – IBF, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.gagueira.org.br/conteudo.asp?id_conteudo=208>. Acesso em: 02. jan. 2014.

SIMON, Maria Iumna. **Drummond**: Uma Poética do Risco. 1 ed. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio 43). 210 p.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 354 p.

_____. Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed., rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naif, 2007. 125 p.

Recebido: 15/09/2014/

Aceito: 30/09/2014