

# TRANSPOSIÇÃO DO RELACIONAMENTO AMOROSO PARA O PLANO DA ARTE POÉTICA EM ARNALDO ANTUNES E MARINA COLASANTI

Leandro Passos<sup>1</sup>

## RESUMO

Este trabalho é um convite à reflexão sobre os procedimentos estéticos utilizados pelos artistas, quais sejam, a questão do referente na linguagem poética e de como esta o “transmuda” pelo processo de singularização. O referente, em particular neste estudo, é a palavra, o signo linguístico. Para tanto, escolhemos os poemas *Os Peitos*, de Arnaldo Antunes e *Amor ao meio-dia*, de Marina Colasanti que abordam a solidão e o ato sexual de homens e mulheres.

**Palavras-chave:** arnaldo antunes, marina colasanti, poética, relacionamento amoroso.

## Introdução

De que modo ocorre a *tradução da realidade*, a transposição operada pela linguagem artística? Ou melhor, como se destaca a função poética no sentido jakobsoniano nos textos em análise? Quais os mecanismos, os processos, as estratégias de ordem estética responsáveis por essa *tradução*? Esses são os questionamentos de nosso percurso analítico-descritivo.

Primeiramente, pensamos em Antônio Cândido (1965, p. 64), ao dizer que a arte, e portanto a literatura, “é uma ‘transposição do real’ para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos”. Na arte se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, implicando uma atitude de gratuidade, pontua Candido (1965).

Chklovski (1973, p. 41), em *A arte como procedimento*, já ressaltava que o caráter estético de um objeto é o resultado de nossa maneira de percebê-lo; “chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma

---

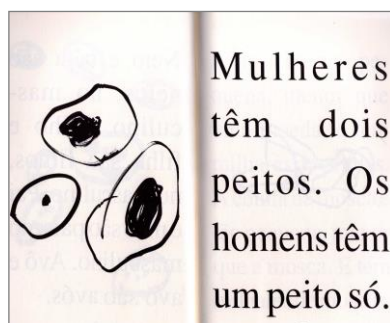
<sup>1</sup> Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (DELL); Universidade Estadual Paulista – UNESP – IBILCE/SJRP; Doutorando (CAPES) pelo Programa de Pós-graduação em Letras.  
E-mail: passosle@yahoo.com.br

percepção estética”. Tomachevski (1973, p. 169), por sua vez, salienta que as “significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo que se fala)”. Para o teórico, o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração. Os apontamentos de Chklovisk e Tomachevski entram em consonância com a singularização e com a particularização de conteúdos por meio de planos expressivos da linguagem.

Tendo por base os apontamentos de Chklovski e Tomachevski, o que chamamos de “transposição do relacionamento amoroso para o plano da arte poética” entra em consonância com a singularização e com a particularização de conteúdos por meio de planos expressivos. Vale dizer que, se pretendemos lançar um olhar sobre o *procedimento tradutor* de uma dada realidade para um outro plano, no caso o artístico literário, fez-se necessário realizar a leitura de acréscimo, a que possibilitasse novos modos de ler e sentir o objeto, sugeridos por João Alexandre Barbosa (2004).

### A aparente evidência em *Os peitos*, de Arnaldo Antunes

O poema em prosa *Os peitos*, de Arnaldo Antunes, inserido em sua obra *As coisas* (2002), apresenta apenas uma estrofe com cinco versos:



Arnaldo Antunes. *As coisas* (2002, p. 30-31).

Percebemos dois enunciados com duas informações aparentemente simples, quais sejam, o fato de as mulheres terem dois peitos e o de os homens terem um peito só. Esta *aparente evidência*, contudo, se desfaz à medida que nosso olhar *sensível* se direciona para a ambiguidade do signo poético presente no texto.

O título, aliás, já funciona como elemento problematizante de caráter duplo; remete-nos a uma anunciação configurada pelo artigo definido masculino *Os* e

substantivo masculino *peitos*. Além disso, o eu lírico insinua, desde o início, o estado dicotômico da situação *do* e *no* poema: mulheres e homens (gênero e sexo), presença e ausência, superioridade e inferioridade, atividade e passividade, dito e não dito.

Convém, neste momento, verificarmos os sentidos do vocábulo *peito* a fim de acompanharmos a *insinuação sugerida* pelo eu poético, que perpassa todo poema. O dicionário Ferreira (1999, p. 523) nos oferece as seguintes definições:

*sm.* 1. A parte do tronco que contém os pulmões e o coração; tórax. 2. A parte anterior e externa do tórax. 3. Seio feminino. 4. Os órgãos respiratórios. 5. A parte inferior do tórax dos animais de talho, e a anterior do tórax das aves. 6. Coragem, ânimo.

Como podemos notar pelas seis explicações de Ferreira (1999), a palavra *peito* apresenta sentidos que, juntamente com sua disposição no poema, se confirmam e se negam ao mesmo tempo. Tanto as mulheres como os homens têm o significado dado em “1”, “2”, e em “4”. O sentido “3”, seio feminino, por outro lado, refere-se, exclusivamente, às mulheres, e, nesse sentido, é válido retomarmos as definições do dicionário:

*sm.* 1. Curvatura, sinuosidade. 2. Cada uma das glândulas mamárias femininas. 3. Âmago (3). 4. Ventre; útero. 5. *Anat.* Nome genérico de cavidade de conteúdo aéreo, encontrada em certos ossos do crânio e da face.

De fato, fisicamente, as mulheres (ser feminino) possuem dois seios, ou duas glândulas mamárias; elas é que possuem o *ventre*, o útero que recebe a *semente* do ser masculino e, posteriormente, geram vida. De acordo com o poema, as “Mulheres / têm dois / peitos. [...]”. Se nos fixarmos, apenas, nos sentidos “1”, “2” e “4”, tanto as mulheres como os homens possuem um peito. Se aceitarmos o sentido dado em “3”, o primeiro enunciado “Mulheres têm dois peitos”, disposto nos versos de 1 a 3, se tornaria harmônico e, com isso, automático, repetitivo, linear, horizontal, ou melhor, teria unicamente a função informativa da linguagem. Entretanto, ainda no sentido “3”, há um desvio de sentido: os homens não possuem esse “peito-glândula-útero-ventre” que é duplo por natureza; e, caso tivessem, seria *disforme*, *dissonante*, *não-natural*: *um peito só* (5º verso). E aqui se configuram a confirmação e negação de sentidos.

O poema quebra aquela *aparente evidência* disposta pela sintaxe e pela

justaposição simples e ingênua. Não há mais meios de retornar ao sentido unívoco e automático. O texto se desautomatiza, se faz singular por meio da seleção e da combinação dos elementos da linguagem, o que nos lembra a função poética no sentido jakobsoniano. O poema, se assim podemos dizer, se torna curvo e sinuoso como o peito; a informação *clara*, oriunda de uma leitura ingênua, faz com que a horizontalidade e o plano de significação saltem, gerando, aqui, a chamada *curvatura* e *sinuosidade* de sentidos, para aproveitar a definição do dicionário.

Tais apontamentos lembram Friedrich (1991) ao dizer que um artista participa de sua criação não mais como pessoa particular, mas sim como “inteligência que poetiza”, como *operador da língua*, como “artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa” ou de seu “modo irreal” de ver um assunto qualquer, “pobre de significado em si mesmo” (p. 17). O crítico destaca o “poetar moderno”, no qual o leitor é vítima de um choque e, por isso, se sente alarmado e desprotegido, por causa dos novos usos da língua.

Voltemos à definição de Ferreira para ressaltar a pluri-significação do poema. Caso utilizemos o sentido explicado em “6”, poderemos pensar na superioridade feminina, haja vista que, conforme o texto, “Mulheres / têm dois / peitos”, ao passo que “Os / homens têm / um peito só”. Para o eu poético, o ser feminino é, também, duplamente corajoso e animado, característica eufórica sob uma perspectiva feminina; os homens têm um só, estado disfórico para o ser masculino.

O caráter dúbio presente em *Os peitos*, como já dito, não se manifesta apenas devido à polissemia do vocábulo *peitos*, mas também pela combinação dos signos. Ora, as relações entre os significantes, bem como as suas disposições no poema, produzem o estranhamento. A palavra *só*, seja adjetivo, substantivo, ou advérbio, contribui para causar esse efeito: “*adj.* 1. Desacompanhado, solitário. 2. Único (1), *sm.* 3. Aquele que vive sem companhia. *adv.* 4. Apenas, somente” (FERREIRA, 1999, p. 641). Ou os homens têm apenas / somente uma coragem e ânimo, ou seus peitos foram mutilados etc. Não importa mais qual o significado dos “peitos” e de “só”, mas sim as significações provocadas e imbricadas, os aspectos tensivo e ambíguo peculiares à arte literária.

Notamos a supremacia de *mulheres que têm dois peitos* e a inferioridade de *os homens que têm um peito só*. Afora o valor quantitativo, dois peitos, o vocábulo

*mulheres* é o primeiro verso; o signo não compartilha com nenhum elemento linguístico o espaço inicial do poema; torna-se um *verso Adão*, o ser humano inicial, manifestado pela linguagem poética. Abaixo, no quarto verso, está o vocábulo “homens”, o ser humano secundário. O eu poético, primeiramente, anuncia e enuncia a posição feminina e, posteriormente, o estado masculino. Temos, gráfico e hierarquicamente, o primeiro e o antes (*mulheres*) e o segundo e o depois (*homens*), assim como o nascimento de Adão e Eva por Deus criador:

E formou o Senhor Deus *o homem* do pó da terra, e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente (*Gênesis*, 2).

E disse o Senhor Deus: *Não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma adjutora* que esteja como diante dele (*Gênesis*, 2, 18).

E da costela que o Senhor Deus tomou do homem, formou *uma mulher*: e trouxe-a a Adão [*grifos nossos*] (*Gênesis*, 2, 22).

Esse eu poético torna-se, desse modo, um *ente criador* por seu posicionamento lírico; um organizador de um *espaço-linguagem*, de uma atmosfera linguística. O signo *mulheres*, assim como Adão criado no princípio, é manifestado *no início* do poema. É a partir dele que o signo *homens* surgirá no quarto verso como *adjutor*. Mas, ao contrário de Eva que foi criada para que Adão não estivesse *só*, de acordo com o *Gênesis*, o ser masculino está *só*. É como se esse eu poético quisesse, e o faz, sugerir a solidão masculina em contraposição à *não solidão* feminina. Esses temas são singularizados no e pelo poema.

O poema parte de uma euforia feminina, configurada pela supremacia do primeiro verso e pela quantidade de *peitos* (dois), para uma disforia masculina, manifestada pela posição de *homens* no quarto verso e pelo estado *só* e único do peito. O poema de Arnaldo Antunes ao *dizer a coisa ela mesma* destaca o simples que surpreende. O leitor se depara com um fim disfórico, ambíguo e com a quebra da expectativa condensada no último verso e, principalmente, pela palavra *só*.

Os versos 1 e 2 possuem duas sílabas, os versos 3 e 4 possuem três e o quinto verso têm quatro sílabas. Assim como o seio da mulher, cujos mamilos ocupam o ápice da glândula que se arredonda e cresce, o poema aumenta o número de elementos linguístico-poéticos. O poema traz à tona uma *contramarcha*: a euforia possui a metade do número de sílabas da disforia. Centrando-nos nessa descrição, podemos pensar a

euforia feminina como mais concisa e dinâmica do que a disforia masculina; como se o estado solitário dos homens se perpetuasse: a dor da ausência é longa.

São bem-vindas, as colocações de Barthes (1984, p. 27) sobre a ausência: “Todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado – qualquer que sejam a causa e a duração – e tende a transformar essa ausência em prova de abandono”. O eu poético, ao descrever o *peito só* dos homens, traz à tona o sentido de desacompanhado e de solitário (adjetivo), daquele que vive sem companhia (substantivo): a *incompletude* mais do que a ausência.

A ausência amorosa, segundo Barthes (1984, p. 27), “só tem sentido e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte”. O sujeito que fica e o outro que se afasta não podem trocar de lugar, portanto é dizer: *Sou menos amado do que amo*; posição que ressalta a inferioridade masculina e a superioridade feminina configurada no poema.

De acordo com o teórico, a ausência se torna uma prática que impede o que fica de fazer qualquer outra coisa. Convém retomar o sentido de coragem e ânimo (6) para peito que o dicionário nos oferece: “Os / homens têm / um peito só”. O ser masculino, o que fica e espera, não tem coragem e ânimo, não toma uma atitude, por fim a esse sofrimento que se alonga e se torna feminino. De acordo com a história, o discurso da ausência é sustentado pela mulher: “a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; [...]” (BARTHES, 1984, p. 27). Assim, quando o homem espera e sofre, está feminizado; não é feminizado por ser invertido sexualmente, avisa Barthes, mas por estar apaixonado.

Ao ter dois *peitos poetizados*, as mulheres têm mais ânimo e coragem (não sedentárias); são as que se afastam dos que ficam; elas navegam e abordam. O peito não fica solitário; ao se afastarem, fica implícita a procura de outro objeto de desejo. O próprio signo poético singulariza esse estado *presença-ausência*. Lembremos o título *Os peitos*. Notamos o duplo, o dois, marcado pelos elementos linguísticos *Os* (artigo masculino definido) e *os* (morfema gramatical), ambos no plural. A ideia de superioridade, de presença e de força marca-se pela repetição *Os/os* do título. Essa disposição gráfica encontra-se no terceiro verso, *peitos. Os*, enunciados antes do vocábulo homens do quarto verso. Vale dizer que, diferente do anterior com maiúscula

(Os) e minúscula (os), o duplo se inverte (os + Os), o que salienta o perfil versátil, imprevisível, sinuoso, não automático, e não raso da caracterização feminina, pela perspectiva de eu poético. Assim, o que se pode perceber aqui é a presença de um apelo visual que mimetiza o objeto pelo signo gráfico; a repetição de *os* e *Os* traz o objeto na sua presença plástica, o que explica a cesura do verso.

Se a dupla *Os/os* e *os/Os* figurativiza a superioridade das mulheres, a não ocorrência sugere o seu contrário: a inferioridade masculina, a disforia: *um peito só*. À falta do *s* para o *o* do peito masculino, além de indicar o singular dos homens *versus* o plural das mulheres, sugere, como já dito, o desânimo, a falta de coragem, situação que remete ao feminizado que espera e fica na definição de Roland Barthes (1984). O último verso disfórico, portanto tensivo, reforça, ainda, a fraqueza do *o* de peito em relação à tonicidade do *ó* em *só*: o tônico se ligaria às mulheres que partem e o átono aos homens que, por isso, ficam e esperam. É o plano de expressão, no sentido de Hjelmslev, sugerindo o plano de conteúdo.

O poema *Os Peitos*, considerando as elucidaciones aqui feitas, apresenta uma *Retórica da simplicidade*, pois sua aparente sintaxe (eixo de combinação) poderia nos levar a uma leitura reduzida. A escolha dos elementos linguísticos plenos de sentidos (eixo de seleção), bem como a disposição dos versos, por outro lado, permite que façamos a *leitura de acréscimo* sugerida por João Alexandre Barbosa (2004, p. 42), ao dizer que a leitura da obra não é, apenas, um exercício de erudição, mas ganha sentido na medida em que acrescenta novas possibilidades de leitura.

Essa Retórica denominada por ora da *simplicidade* pode nos enganar e nos levar às leituras de *acomodação* e de *pacificação*, caso não *desconfiemos* do tecido, da trama do texto poético literário que, por sua natureza, organiza-se por meio da linguagem lúdica.

Antonio Fernandes Junior (2007, p. 21), em sua tese de doutorado *Os entrelugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes*, aponta que, em sua produção poética, Antunes “adota diferentes olhares para as coisas e para o mundo; ora recorrendo aos mais avançados aparatos tecnológicos, ora buscando na simplicidade e no desenho primitivo uma aproximação com o pensamento infantil”. Com esses elementos, o poeta cria e re-cria seu universo poético. Fernandes Junior (2007) ressalta também que a “simultaneidade, seja de sons, imagens e palavras, pode ser considerada uma forma

poética recorrente na obra desse autor”. A essa simultaneidade, Fernandes Junior (2007) alia o experimentalismo linguístico, recurso que permite ao poeta ora fundir vocábulos procurando um efeito diferente do usual, ora cortá-los, obtendo, assim, outros novos vocábulos formados pela fragmentação de um primeiro. Para o autor da tese, “Antunes explora as potencialidades do signo linguístico, buscando na relação som/silêncio, palavra/imagem ou ‘tudo ao mesmo tempo agora’, atingir os limites possíveis de captação e subversão do signo” (FERNANDES JUNIOR, 2007, p. 16-17).

O desenho infantil que acompanha o poema *Os peitos*, ilustrada por Rosa Moreau Antunes, revela reminiscências de um estado primeiro. A linguagem do poema mimetiza a simplicidade de um olhar infantil, que mais do que ser criança, é um olhar primeiro, que revela no mundo uma verdade visível, concreta. Temos, então, a união: palavra e imagem.

Mario de Andrade (1975) nos esclarece que a pintura busca sempre elementos de eternidade, e por isso ela tende ao divino. Para Mario, o desenho é um modo de definir transitoriamente: cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto. Em vez de buscar as essências misteriosas e eternas, o desenho, conforme Mario de Andrade, é uma espécie de definição, da mesma forma que a palavra substitui a coisa para a nossa compreensão intelectual. Derdyk (1989, p. 19), por sua vez, diz que a “criança enquanto desenha, canta, dança, conta história, teatraliza, imagina, ou até silencia”. Palavra e imagem funcionam como um todo em *As coisas* de Arnaldo Antunes e, particularmente, em *Os peitos*.

As três figuras da ilustração de Rosa M. Antunes nos lembram *células* – princípio da vida: seus contornos e núcleos. Uma delas, a menor, possui grossas linhas, se comparada às outras duas, cujos contornos não são uniformes. O interior das duas maiores tem pontos com espaços não totalmente preenchidos e nos dão ilusão de desorganização, ao passo que, no interior da menor, há um ponto todo preenchido, embora de tamanho inferior. Os desenhos em questão, pela sugestão dos traços não definidos e pelo contexto do poema, acabam motivando nosso olhar que os vê como seios, e, ao se parecer com os seios, reporta-nos ao ícone: signo naturalmente motivado que representa o referente e com a “iconicidade, conceito situado no âmago dos debates da semiologia da imagem os quais remetem muito naturalmente à antiga imitação da natureza” (GREIMAS, 1984, p. 22).



De acordo com Greimas (1984), os sistemas de representação icônica são diferentes dos outros pelo fato de a relação que se pode reconhecer entre os dois modos de “realidade” não ser arbitrária, mas motivada, de ela pressupor certa identidade, mesmo que parcial, entre os traços e as figuras do representado e do representante. O conceito de reconhecimento, nas artes visuais, faz parte do problema mais geral da legibilidade do mundo dito natural, acrescenta Greimas (1984, p. 24).

É esse crivo de leitura que nos torna significante o mundo, ao nos permitir identificar as figuras como objetos, ao nos permitir classificá-las, relacioná-las umas às outras, interpretar os movimentos como processos que se podem atribuir ou não a sujeitos etc. [...] é a projeção desse crivo de leitura – uma espécie de ‘significado’ do mundo – sobre uma tela pintada que permite reconhecer o espetáculo que, segundo se pensa, ela representa.

Pelo formato dos seios femininos e dos mamilos masculino e feminino, bem como por meio da leitura analítico-descritiva do poema, *re-conhecemos* as figuras em questão. Não apenas nas artes visuais podemos reconhecer este “mundo natural traduzido”. Na poesia também fazemos leituras oriundas da especificidade da linguagem literária. Os signos, nas artes, adquirem sentidos pluri-significativos e pluri-vocais, por isso devemos sempre, nos estudos da linguagem poética, procurar novas possibilidades de leitura.

É oportuno retomarmos Greimas (1984, p. 20), quando diz: “os rabiscos que cobrem as superfícies visuais constituem conjuntos significantes, cujos limites ficam por precisar, são, por sua vez, sistemas significantes”. Essas “figuras-seios” apresentam-se nos desorganizadas, tal como as células procarióticas. Essa configuração, de certo modo, liga-se ao não plano, não linear; há espaços não preenchidos no centro dessas *figuras-seios-células*, um *querer-ser* mamilo de mulheres. Ao não se organizar, a imagem se faz livre de qualquer regra ou hierarquia pré-concebida porque o desenho infantil hierarquiza, a seu modo, o mundo, assim como a particularização das mulheres no poema. Os *rabiscos-nucleos* das duas figuras, afora isso, nos direcionam à agitação e à atividade feminina, ao passo que o *ponto-núcleo* da outra se aproxima da passividade masculina, daquele que espera e fica, consoante Barthes, e ao mamilo masculino.

Os versos aparentemente pueris, compostos por dois enunciados justapostos, “Mulheres / têm dois / peitos. Os / homens têm / um peito só”, ligados, porém, por uma

relação descritiva ausente de conjunção, seja aditiva (e), adversativa (mas), conclusiva (pois), ou explicativa (porque), que permita *encerrar conteúdos*, atingem a complexidade tensiva que particulariza, ou melhor, que *traduz* a relação mulher e homem. Arnaldo Antunes potencializa não somente o signo linguístico, mas os organiza e os funde de tal modo que o sentido primeiro dos vocábulos se aglutina com os demais, gerando, assim, sentidos outros. E, por meio desses procedimentos expressivos, aproxima-se do poema *Amor ao meio-dia* de Marina Colasanti (1993), inserido em sua obra *Rota de Colisão*.

### ***A pseudo-plenitude em Amor ao meio-dia de Marina Colasanti***

O poema *Amor ao meio-dia*, de Marina Colasanti, inserido em sua obra *Rota de Colisão* (1993), apresenta, apenas, uma estrofe com 6 versos:

#### **Amor ao meio-dia**

O sol  
no pau  
a pique  
A sombra  
da vulva  
telha-vã

De forma condensada, o poema também singulariza a relação homem e mulher. O título figurativiza o conteúdo ambíguo e tensivo do poema. É possível fazermos duas leituras de relacionamento amoroso, nas quais destacamos: uma de cunho temporal e a outra partitivo. Na primeira, o ato se realizaria no momento em que o dia é dividido em duas partes iguais e em que o Sol se acha no ponto mais alto de seu curso, *ao meio-dia*. Na segunda, pensando ainda na leitura intervalar e de acréscimo sugerida por Barbosa (2004), o ato se *pseudo-realiza*, é *ao meio*, metade de um todo. O signo “meio-dia”, na configuração do texto, iconiza-o, pois o vocábulo, substantivo masculino, composto pelo advérbio *meio* e substantivo *dia* é separado, por justaposição, pelo hífen. Lembrando o conteúdo da duplicidade, da separação e da união dos amantes, o signo lembra-nos a sua situação amorosa.

O primeiro verso, *O sol*, é composto pelo determinante artigo masculino *O* e nome do mesmo gênero *sol*. O “astro central” de nosso sistema planetário nos remete ao

dia, à luz, ao brilho, ao calor, ao amarelo, ao ouro, ou melhor, aos valores positivos da vida. Vale lembrar que a palavra *é* um monossílabo tônico, uma sílaba forte, embora *mono*.

O signo *sol* se localiza no primeiro verso do poema juntamente com *O*, vocábulo masculino definido, assim como *mulheres* no poema de Arnaldo Antunes. Por meio do topo e da ordem, o *sol* realiza a sua função de ocupar o ponto mais alto, no caso, o do poema; é ele quem vai ditar a euforia e a disforia dos amantes. O masculino se liga ao *sol* no poema de Colasanti, relação que se potencializa com o feminino, *A sombra*, do quarto verso.

A escolha do elemento, agora signo, *sol* não nos é dada alhures. Pensemos nos novos usos da língua para o poetar moderno, apontados por Friedrich (1991). O vocábulo *sol* tem como centro a vogal *o*, que, na estrutura e cultura da língua portuguesa, é masculina na maioria das vezes. Conforme Câmara Jr. (1970, p. 43), a sílaba é formada de um aclave, de um ápice e de um declive. O ápice é constituído por uma vogal; assim, “é normalmente a vogal, como o som mais sonoro, de maior força expiatória, de articulação mais aberta e de mais firme tensão muscular, que funciona em todas as línguas como centro de sílaba [...]”. Pensando dessa forma, o signo *sol* iconizaria o masculino no poema *Amor ao meio-dia*, pois a vogal *o* sustenta o vocábulo *sol*; e lembra, por seu ápice silábico, o ponto mais alto do planeta ao meio-dia, bem como o falo no auge de sua ereção. O fonema /l/, por sua vez, participa dessa imagem elevada, o que estabelece uma força motivada ao signo.

O segundo verso, *no pau*, reforça o perfil de masculinidade do poema. É um verso *espaço*, com o qual o *sol* se une, caracterizando essa atmosfera erótica. Esse ambiente vai descrevendo e caracterizando, além disso, o ato dos amantes. A contraposição da fricativa /s/ (*sol*) e da oclusiva /p/ (*pau*) sugerem a ardente suavidade do astro, e a rusticidade pejorativa do termo em questão.

À medida que nosso olhar desce para a leitura, a atmosfera sexual do texto cresce; o poema vai inserindo-nos numa atmosfera fálico erótica. Basta lembrar o termo chulo da palavra pau para pênis. Caso levemos em conta a composição da palavra *pau-a-pique*, podemos dizer que o signo *pau* foi partido *ao meio* pelos versos 2 e 3. Os hífen da palavra também foram retirados. Desse modo, ao modo de *Os peitos* de Antunes, o poema de Colasanti se configura com a confirmação e negação de sentidos,

com o dito e o não dito.

Não temos, apenas, *pau-a-pique*, que, de acordo com o dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2000, p. 2152), quer dizer “espécie de parede feita com uma trama de ripas ou varas cobertas com barro”. Esse conteúdo está imbricado, mas figurativiza um significado outro no poema. Nas construções desse tipo, vemos *tramas* de *ripas* e *varas*, cujos sentidos figurados se ligam aos do texto; o ato é *tramado* por um eu lírico organizador e observador, um *voyeur*. Os amantes, como a rústica construção de pau-a-pique, se *amam*, se *tramam*, se unem e se partem, do mesmo modo que os vocábulos dispostos nos versos. A conotação sexual, entretanto, é percebida quando justapomos *pau* a *vulva* no poema. Somente com o início do poema não podemos afirmar que se trata de uma sugestão sexual.

É oportuno voltarmos a alguns dos sentidos do dicionário agora para *pique*:

*sm.* 1. Lança antiga. 5. sabor picante, ácido. 9. *lud.* Brincadeira infantil em que uma das crianças deve correr atrás da outra e pagá-la, o que pode ser feito em qualquer lugar, com exceção de um ponto, escolhido de comum acordo, onde se está a salvo; *lud B.* lugar em que os participantes dessa brincadeira estão a salvo. 10. *mar.* Posição vertical da amarra da âncora; [...] 1. *sm.* Ponto mais elevado ou o grau mais alto; pico, auge. 2. corrida, volada, correria; 3. grande disposição, entusiasmo, garra; 4. movimentação intensa, agitação, tumulto.

Como se vê, mediante os sentidos que o dicionário nos oferece, *O sol / no pau / a pique*, ao mesmo tempo em que se liga à semântica do tipo de construção agreste, direciona-nos aos termos fálicos, a saber, lança, sabor picante, posição vertical, ponto mais alto e outros. Afora isso, percebemos também o lúdico da/e na linguagem; as palavras brincam com seus sentidos; ora um termo, ora outro nos surge e nos confunde; as expressões, ao modo da brincadeira *pique* nos escapam e exigem de nós o *olhar sensível*.

*O sol a pique* figurativiza o auge da ereção masculina; é, usando os termos do dicionário, a grande disposição, o entusiasmo, a garra, a movimentação intensa, o tumulto da excitação. Retomando o poema de Antunes, podemos dizer que o *O sol / no pau / a pique* tem *peito*, no sentido de *coragem* e *ânimo*. Semelhante a supremacia feminina em *mulheres / têm dois / peitos*, o poema de Colasanti destaca a virilidade masculina por meio verticalidade do pau a pique e seus sentidos velados.

Se os três primeiros versos se referem à potencialidade masculina, os três versos finais, quarto, quinto e sexto, tratam da disforia feminina. Em *A sombra*, composto pelo determinante artigo e substantivo femininos *A* e *sombra*, o eu lírico não nos descreve a *vulva* em si, mas a sua sombra, sua imagem obscura, a privação de luz, a mancha. O leve indício do signo *vulva* se dá pela sua imagem, pela sua sombra, pela aparência, características que se afastam da positividade oferecida pela força do *sol*. Temos, então, a cromaticidade do poema provocando sentidos: o masculino ligado à claridade, ao dia, à luz, ao brilho, ao calor, ao amarelo, ao ouro, aos valores positivos da vida (euforia); e o feminino ligado à obscuridade, à noite, escuridão, ao opaco, ao frio, aos valores negativos da vida (disforia).

Desse modo, não há ato sexual real, mas sim, a projeção da luz do sol no pau a pique; a construção forma uma sombra na telha-vã. É o sujeito-lírico que entrevê esse dado da experiência perceptiva: a projeção do ato sexual. A tradução dessa imagem se dá em palavras, numa estrutura condensada que faz a cisão dos versos de forma a chamar a atenção para os significantes que vão tecendo a imagem, que cria a sugestão do ato sexual. A disforia atinge seu ápice no sexto verso, *telha-vã*. O recurso metafórico *sexo-construção* permanece como procedimento estilístico em *Amor ao meio-dia*.

Para *telha-vã*, substantivo feminino, Houaiss (2000, p. 2688) nos define como “1. telhado de recinto ou edifício destituído de forro. 2. telhado cujas telhas são soltas, não fixadas por argamassa”. A sugestão do ato para o feminino é dada pela ausência, pelo vazio, pela destituição de forro, pela não fixidez em consonância com a cromaticidade escura.

Assim, *vã* no poema de Colasanti aproxima-se de *só* no de Antunes. Ambos potencializam a disforia feminina e masculina, na configuração dos poemas. O quinto verso de *Os peitos*, como já dito, composto por quatro sílabas poéticas, acentua e prolonga a dor da ausência masculina. O sexto verso de *Amor ao meio-dia*, por sua vez, composto por três sílabas, uma a mais que os demais versos, aumenta e iconiza a ausência de prazer feminino. Até o quinto verso, o poema está ao meio; de um lado temos *O, no, a, A, e da*, de outro lado há *sol, pau, pique, sombra e vulva*.

Neste momento, verificamos o sentido partitivo destacado anteriormente: poema ao meio. Nas entrelinhas, por meio da disposição gráfica do poema, é possível ver os amantes cada um de um lado, sentindo prazer, iluminando (o sol) e se desgostando,

obscrecendo (a sombra). Configura-se, desse modo, um poema icônico.

Dias (2006), ao analisar o famoso capítulo LV do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis, *O velho diálogo de Adão e Eva*, explica-nos que esse texto iconizaria o relacionamento amoroso de Brás Cubas e Virgília, seus “encontros, tratos, rompimento de tratos, novos encontros, enfim, oportunidade e acaso” (p. 112). De acordo com Dias (2006, p. 113),

Constitui o verde plantado maduramente pelo narrador para colocar, no plano de expressão, a imaturidade do conteúdo: gestos e ações ainda não prontos para serem revelados. O momento oportuno para ambos, em que se conjugassem desejo e consumação, projeto e realização, emocionalidade e pragmatismo, enfim, esse momento não existe, ou melhor, não pode existir por causa das injunções ou interdição social. E essa existência concretiza-se, figurativamente, no diálogo construído de maneira tão criativa por Machado.

Por meio desse recurso textual, Machado aglutina significante e significado, resultando num diálogo *vazio-pleno* de linguagem. O plano de expressão, nesse caso, é motivado, ele nos lembra o conflito das personagens, o plano de conteúdo. O estranhamento dessa construção textual, realizada por Machado de Assis, traduz, conforme Dias, o conflito do relacionamento de Brás e Virgília.

Pensando, ainda, na relação *corpo texto sentido*, Winter (2005), em seu artigo “S.M. e o Êxtase do corpo Literário: O Narrador, sua Marca e a Titulação Fálica em *A Hora da Estrela*”, observa a configuração do texto título, a composição, a disposição e a forma gráfica, relacionando-o com o falo e ao impedimento do gozo: Mesmo tendo sido alterados algumas vezes nas diferentes edições de *A Hora da Estrela*, os títulos mantêm-se dispostos numa forma fálica em todas as edições. Winter aponta que a “sequência vertical central ‘OU’ representaria o canal pelo qual o projétil (o sêmen) passa” (p. 67). A presença da assinatura de Clarice Lispector nos *títulos falo* indicaria sua presença virtual da mão que assina, o que parece estimulá-lo, acrescenta Winter (2005, p. 68).

A forma em coluna do poema de Colasanti lembra-nos um falo. De mais a mais, os signos *pau e pique*, bem como seus sentidos velados, nos levam a essa verticalidade fálica e à virilidade masculina. Composto por três sílabas poéticas, o sexto verso *telhavã.*, além de prolongar o *pseudo-gozo* do ato sexual para o feminino, sugere o impedimento do sêmen, a sua saída como confirmação do ponto máximo de prazer

masculino. O hífen de “telha-vã” barra a ejaculação desse *poema uretra*, frustrando o ser masculino, figurativizado no poema pelo *sol / no pau / a pique*, concomitante com o ponto final que encerra tanto o texto poético como o ato dos amantes. Como uma *contramarcha*, o feminino, ainda que marcado pela disforia, reage e frustra o masculino no ápice de sua manifestação de gozo.

Desse modo, a potência viril manifestada nos três primeiros versos funcionaria, na disposição do texto, como a faculdade de ereção, mas que, impedido pelos elementos disfóricos *A sombra / da vulva* e, majoritariamente, pelo hífen de “telha-vã” não concretiza o fim do coito.

O poema *Amor ao meio-dia* sugere, assim, o próprio ato sexual: a disposição dupla dos vocábulos à esquerda *O, no, a, A, e da*, e à direita *sol, pau, pique, sombra e vulva* lembra-nos os corpos dos amantes, um de cada lado a procura da satisfação sexual. A vocalização em *sol* [óu] e o ditongo em *pau* [au], ambos decrescentes, nos dois primeiros versos particularizam a futura flacidez do membro que não irá gozar, impedido pelo sexto verso disfórico *telha-vã*.

Apesar de se configurar com versos em frases nominais, o poema de Marina Colasanti apresenta um dinamismo latente; a escolha do plano de expressão, no eixo paradigmático, assim como a combinação no eixo sintagmático, traz à tona significados complexos e encobertos, procedimento que, no poema de Arnaldo Antunes, realizou-se por meio do que chamamos de *retórica da simplicidade*.

Os dois poemas, em seus procedimentos de significação, brincam com o horizonte de expectativa do leitor que, a todo o momento, precisa estar atento. A simplicidade aparente nos engana na leitura que deve ser *intervalar*. É preciso, sempre, preencher as lacunas. A presença de sentenças verbais (*ter*) em *Os peitos* indica a situação de mulheres e homens, seus sentimentos, seus estados de ânimo e desânimo, logicamente auxiliados pela linguagem lúdica, pelo devir-criança, conforme Deleuze (2004). O uso de sentenças nominais em *Amor ao meio-dia*, pelo contrário, lhe assegura uma movimentação particular.

Se no poema de Antunes o estado é destacado, no de Colasanti é a ação que se destaca. Silva (1981, p. 124), salienta que “as frases nominais assinalam uma visão estática do mundo; as verbais, uma visão dinâmica”. É a escolha dos verbos, evidentemente, que parece dar o sentido de ação e estado às sentenças. O verbo *ter*, no

poema de Arnaldo Antunes, não evidencia essa dinâmica, mas sim outros valores, a saber, o estado e/ou a posição de mulheres e homens. A ausência de verbos no poema de Marina Colasanti não lhe confere tranquilidade.

A elipse verbal exige que o leitor se questione, que se pergunte o que pode estar por detrás dessa arquitetura poética. Ainda que os elementos omissos sejam dispensáveis ao entendimento do texto, tornam-se indispensáveis nesse jogo lúdico que se nos apresenta esse eu poético *voyer*. Sobre essa figura de omissão sintática, Arnaldo Gonçalves<sup>2</sup> (s.d. 82) diz que, ao ser utilizada com finalidade estilística, a elipse “contribui para a expressividade do discurso, bem como para sua fluência, para a legitimação do foco narrativo e de determinadas ações previsíveis que parecem se tornar singulares, uma vez que deixam de ser explícitas”. A ausência de verbos no poema, pelo contrário, pede a participação do leitor que precisaria preencher essa *lacuna* lexical, ao mesmo tempo em que os signos já não são eles mesmos, mas expressões motivadas carregadas de sentidos outros.

Centrando-nos nas sentenças paratáticas dos versos dos poemas de Arnaldo Antunes e de Marina Colasanti, é possível perceber o afrouxamento da relação conceitual e o relevo de expressões em que o afetivo supera a representação cognitiva ou meramente intelectual. Silva (1981, p. 122) ressalva que os escritores “preferem marcar um tom emotivo ou criar uma atmosfera de espontaneidade, reforçando a visão sentimental do mundo, visão que tende menos a selecionar do que a tudo aproveitar [...]”. Os poemas de Antunes e de Colasanti particularizam a relação mulheres e homens, seus estados e posições (que esperam e partem), e atos (sexuais). Dessa forma, a organização dos versos em sentenças paratáticas (não) condiz com a situação dos amantes, pois esse processo sintático consiste na:

Justa posição das frases sem explicitar, seja por partícula de subordinação, seja por uma partícula de coordenação, a relação de dependência que existe entre elas, num enunciado, num discurso ou numa argumentação, [...] sem proceder ao encaixe de uma frase na outra, nem coordenar uma a outra (DUBOIS, 1978, p. 456).

Conforme a explicação de Dubois (1978), não há elementos de natureza linguística que unem as sentenças, que as ligam, nenhum recurso gramatical estabelece,

---

<sup>2</sup> Texto elaborado pelo Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves para os alunos de graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista – IBILCE/SJRP.



graficamente, essa relação de dependência. Contudo, no plano de significação, essa relação é latente, pois, de acordo com as análises realizadas, os homens esperam as mulheres, conforme Barthes (1984), e, por isso, ficam sós; o masculino depende, para a sua realização amorosa, do feminino. No plano de conteúdo a relação de dependência se manifesta. Se nada liga os signos em *Amor ao meio-dia* no plano de expressão, no de conteúdo a ligação, a aproximação, o contato é sobremaneira sugerido; lado a lado, os amantes nos são apresentados pelo *voyer* que, além de nos descrever a cena, nos instiga a pensar na “pseudo-plenitude” do ato sexual. O plano de expressão sem ligação, de um lado, parece negar e afirmar a união das mulheres e dos homens, do *sol / no pau/ a pique e da sombra / da vulva*. A ambiguidade do discurso poético, então, se realiza na organização paratática do plano de expressão que remete ao significado hipotático do plano de conteúdo.

Ao discutir a *Parataxe como conceito crítico*, Myriam Ávila (2008) argumenta, dentre outros pontos, que o termo hipotaxe pode ser traduzido como *submissão* ou *sujeição*, ao passo que a parataxe adquire conotação de liberdade, de desprezo à hierarquia, *que pode ser expandida, como metáfora, para outros domínios*. Sentidos que entram em consonância com a significação dos poemas. Ávila aponta também que, ao desconsiderar a parataxe nos estudos da linguagem e da filosofia, “se está perdendo um poderoso instrumento de leitura da percepção da realidade e sua elaboração em discurso nos mais diversos textos”. Para a autora, a parataxe pode tanto “indicar pontos de perplexidade em seu texto dado (não importando seu gênero ou seu estatuto documental ou ficcional) como usada na escrita metalinguística, [...] para despertar perplexidade”. Pode ainda

Indicar pontos de má consciência ou dupla consciência ou ser usada intencionalmente para envolver o leitor no processo de construção do texto. [...] Ou, em uma perspectiva polissemiótica, relacionada com processos de criação visual amplamente explorados, como a montagem e a colagem.

Esse procedimento de criação apresenta-se no poema de Colasanti que nos leva à construção de imagens; o leitor participa no processo de significação e de *montagem* de figuras mentais que, no caso da configuração e disposição do poema, podem ser *coladas, montadas*: lado a lado, como os elementos expressivos no *poema falo 'amor ao*

*meio-dia'*.

Nesse sentido, nossas considerações podem, sim, estar de acordo com Silva (1981), ao dizer que as sentenças nominais apontam para uma visão estática do mundo, na medida em que pudermos relacionar o poema a uma imagem. Se, no poema *Os peitos*, chamamos o eu poético *ente criador* por seu posicionamento lírico, o de “Amor ao meio-dia” podemos chamá-lo de eu poético visual, que nos descreve a impressão que possui ao contemplar, ao observar os amantes. O poema, sua forma, imita, por meio do sensível, o falo, o ato, o jogo dos corpos *(des)unidos*. Silva (1981, p. 124), diz que o “predomínio de frases nominais faz o texto orientar-se para a captação de sensações que nos impressionam. [...] parece caracterizar o registro de objetos e acontecimentos segundo percepção imediata”.

A *forma* e a *fôrma* do poema têm a intenção de se tornar a coisa que ela representa. *Amor ao meio-dia* se apresenta como imagem e indica movimento e ação sexual. A visualidade do texto de Colasanti se faz por meio da disposição e da configuração das palavras, por meio do apelo visual dos vocábulos, dos versos e da estrofe da poesia, do uso da parataxe e da descritividade. A imagem passa, então, a existir na mente do leitor que estabelece significados a partir dos signos motivados que representam aspectos da realidade, ou melhor, da cultura. O eu poético, contemplando os amantes, nos mostra a cena como imagem, tornando-se um astuto *pintor*, por retransfigurar com cores e formas, e *fotográfico* por detectar o momento preciso de maior aspecto tensivo. Percebemos o uso da palavra poética como desencadeadora de um processo plástico erótico.

Ao recuperar o uso recente de imagem, não mais aquele que se opunha a Razão na Renascença (MOISÉS, 1974) e a própria questão da tradução de uma realidade para o plano da arte, que culmina no que por ora chamamos de transposição para o plano artístico, é mister aportarmos para o texto erótico, que não deixa de ser um dado cultural. Durigan (1985, p. 7) inicia suas considerações acerca do erotismo e da literatura dizendo que as representações culturais “não possuem, justamente por serem culturais, uma natureza fixa e imutável. Evoluem, transformam-se e se diversificam de acordo com a própria evolução histórico-cultural dos grupos que as elaboraram”.

Basta pensarmos na singularidade poética das obras de Marina Colasanti que prefere menos *tematizar* o feminismo e/ou a submissão da mulher a particularizar o

conteúdo de relacionamento amoroso por meio de figuras, de imagens, do maravilhoso e do fantástico. Além disso, podemos recuperar o uso dos vocábulos fálicos do poema que são eles mesmos e sentidos outros, no caso, relacionados à construção rústico-agreste de pau-a-pique. O texto erótico, nas explicações de Durigan, se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor e das características da cultura em que foi elaborada.

Ao nos apresentar a situação dos amantes, o eu poético, em seu posicionamento lírico, ao organizar os signos nos versos, traz à tona o erotismo, exigindo do leitor certa habilidade; essa exigência paira na provocação. Por que continuar o poema após *telhavã*? O ponto final encerra o poema, não as reflexões provocadas. Ao condensar a descrição do ato no poema, o eu poético *voyer* se faz breve pois concilia a utilização de pouco material linguístico e, por meio desse, sintetiza, no mínimo espaço, o drama dos amantes, a construção de imagens, e o desejo. Durigan (1985, p. 11) auxilia-nos ao dizer que a relação entre a prefixação de espaços para a representação do sexual e o comportamento dúbio das metalinguagens fez com que o erótico se refugiasse “no domínio do implícito, do não-dito, das entrelinhas, do sussurro, que com o tempo, passaram a ser aceitos quase como suas características absolutas”.

A *forma* e a *fôrma* do poema se harmonizam com o conteúdo, realizando um texto-erótico. A harmonia das *formas* não quer dizer passividade na relação dos amantes; pelo contrário, sugere a dissonância. Leitor e poema entram em relação de fascínio, desejo e desconcerto: “pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Por meio do jogo lúdico linguístico, no qual o sentido dos vocábulos são eles mesmos e sentidos outros motivados, Antunes e Colasanti traduzem o dado cultural, gerando e provocando ambiguidade, tensão, e reflexão no ato de leitura e compreensão.

### **Poetar Antunes Colasanti**

Percebemos, por meio das leituras e análises dos poemas *Os peitos* e *Amor ao meio-dia*, bem como dos posicionamentos teóricos levantados para “sustentá-las”, uma quebra da questão do fazer poético em Arnaldo Antunes e em Marina Colasanti. Por conta de Jakobson (1969), notamos o *(re)arranjo*, a seleção e a combinação da matéria

poética, antes ser bruto, a palavra denotativa de origem, portanto, automática, linear, rasa e convencional; agora, desautomatizada, deslexicalizada, vertical e motivada: o signo poético.

Arnaldo Antunes e Marina Colasanti utilizam de modo sobremaneira particular o material, o plano de expressão. A poeta figurativiza o coito e os amantes, causa o estranhamento, *A sombra da vulva*. O poema amalgama o plano de expressão ao de conteúdo para *traduzir* o ato sexual: *O sol / no pau / a pique*. O poema, numa economia de material linguístico, potencializa um momento de “conflito-prazer” dos amantes.

O poeta problematiza a ausência, provoca a tensão por meio de uma linguagem simples e engenhosa, *Mulheres têm dois peitos*. Ambos afirmam e negam significados num discurso paratático na expressão e hipotático no conteúdo, causando a ambiguidade, particularidade da linguagem literária. Chama-nos atenção, ao pensar no aspecto artístico, a presença constante dos temas em detrimento do novo poetar *na* e *da* singularização operada pelos artistas. Os vocábulos na poesia valem pela sua carga morfológica, sintática, semântica, sonora, lexical, e rítmica.

O olhar para o objeto poético precisa perceber as *entrelinhas* e os *intervalos* da significação, desse processo de fazer peculiar de natureza poética.

## Referências

ANDRADE, Mario de. “Do desenho”. IN: *Sobre o desenho*. São Paulo, FAUUSP, 1975.

ARNALDO, Antunes. *As coisas*. São Paulo, Iluminuras, 2002.

ÁVILA, Miriam. “Parataxe como conceito crítico”. X Congresso Internacional da ABRALIC. O lugar da filosofia na teoria literatura. Disponível em: <http://www.centopeia.net/ensaios/87/myriam-avila/parataxe-poesia-e-estranhamento/3>. Consultado em 21.07.2008

BARBOSA, João Alexandre. A. *Reflexões sobre o método*. Revista Mosaico. S. J. do Rio Preto, v. 3, p. 31-47, 2004.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. (Trad. Hortência dos Santos). Rio de Janeiro: F. Alves, 1984.

CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Edusp, 1965.

- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Ed. cit.
- COLASANTI, Marina. *Rota de colisão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DELEUZE, Gilles. “O abecedário de Deleuze”. In: *Mais!*. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 30/05/2004, p. 5.
- DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho*. São Paulo: Scipione, 1989.
- DIAS, Maria Heloísa. “A atualidade do ‘Velho Diálogo’ Machadiano: o vazio pleno da linguagem”. IN: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; MOTTA, Sérgio Vicente. *À roda de Memórias póstumas de Brás Cubas*. Campinas. Alínea, 2006.
- DUBOIS, Jean. *Dicionário de linguística*. Trad. de Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GREIMAS, A. J. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. Revista Significação, jun. 1984.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2000.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JUNIOR, Antônio Fernades. *Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes*. Araraquara, 2007. Tese (Doutorado em Letras) FCL/UESP – Araraquara.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Análise do texto literário*. Curitiba: Criar, 1981.
- TOMACHEVISK. Temática. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Ed. cit.
- WINTER, Lígia Maria. “S.M. e o Êxtase do corpo Literário: O Narrador, sua Marca e a Titulação Fálica em A Hora da Estrela”. Revista Mosaico, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 57-70, 2005.

## TRANSPOSING LOVE RELATIONSHIP INTO POETICS IN ARNALDO ANTUNES AND MARINA COLASANTI

### ABSTRACT

This paper is an invitation for a mind walk about the following aesthetic procedures used by artists: the object of reference in poetic language and the way this language changes its referent by a process of singularization. The object of reference, particularly in this study, is the word itself, the linguistic sign. In order to do so, we have chosen the poems “Os Peitos”, by Arnaldo Antunes, and “Amor ao meio-dia”, by Marina Colasanti, which approach men’s and women’s sex and solitude.

**Keywords:** antunes, marina colasanti, poetic, relationship.