

# MUITO MENOS E MUITO MAIS: ANÁLISE DE NOME, DE ARNALDO ANTUNES

**Luiz Tatit\***

*Resumo:* Este artigo faz uso das “sílabas” tensivas propostas por Claude Zilberberg para a descrição dos pontos-limite atingidos por *Nome*, obra de Arnaldo Antunes apresentada em três formatos artísticos: poema, canção e vídeo. Para tanto, demonstra que os aumentos ou diminuições de tensividade incidem igualmente sobre a positividade (mais) e a negatividade (menos), o que requer do analista uma atenção especial para a orientação (ascendente ou descendente) adotada pelo enunciador do texto. As diferenças de orientação são determinantes na análise do sentido.

*Palavras-chave:* Semiótica; tensividade; sentido.

## CARACTERIZAÇÃO DA OBRA

*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*

- **O**rganizado como uma espécie de tratado poético sobre a imotivação – em meio à motivação – do signo, o projeto *Nome*, de Arnaldo Antunes, reúne um conjunto semiótico composto de livro (poemas e imagens),

\* Professor titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

CD (canções) e vídeo (clipes). O verso mais representativo do tema do tratado está numa de suas canções visuais intitulada “Nome Não”: “O nome dos bichos não são os bichos”.

Mas selecionamos aqui para análise a composição “Nome”, aquela que deu título ao projeto, em seus três formatos de veiculação.

A versão em poema (ou letra), aqui transcrita, já nos insere num âmbito ao mesmo tempo figurativo e metalingüístico. Há os elementos que nos reportam ora ao mundo humano (“homem”, “cara”, “rosto”, “fome”, “moço”, “morto”), ora ao mundo das coisas (“algo”, “coisa”, “isso”, “troço”), ora a um mundo intermediário (“osso”, “fóssil”, “corpo”, “outro”), todos desempenhando papéis figurativos por certo, mas também ocupando as categorias que no universo de Hjelmslev conhecemos como *funtivos*. Esses funtivos estão dispostos em rede de relações cuja *função* básica se manifesta na expressão “é o nome de”, claramente relacional.

Bastante afinados com os princípios lingüísticos, os nomes desse poema só podem ser definidos por outros nomes, em cadeia que apresenta uma configuração espiralada: cíclica e evolutiva. Coisas dão nomes aos homens, homens dão nomes às coisas, o que deflagra, quase simultaneamente, dois processos antagônicos: antropomorfização e reificação. Mas também coisas dão nomes às coisas e homens, aos homens. O caráter movente das interdefinições instala-se de maneira irrevogável quando o termo “homem”, que comparece em cinco dos dez versos, termina por determinar o “outro” (termo do mundo intermediário) e não a si mesmo: “homem é o nome do outro”.

Apesar da arbitrariedade dos nomes em relação a qualquer referência exterior ao sistema semiótico que os sustenta, a rede de relações criada pelo poeta se vale dos discursos habitualmente desenvolvidos no plano da língua natural, responsáveis pela criação de um “senso comum” no qual algumas identidades já estão estabelecidas pelo uso. Por exemplo, algumas correspondências metonímicas entre “homem”, “cara” e “rosto”, ou entre “osso” e “fóssil”, ou ainda entre “corpo” e “morto”, já estão consagradas na língua portuguesa do Brasil, de maneira que o efeito figurativo de alguns versos se torna imediatamente persuasivo: “homem é o nome do cara”, “cara é o nome do rosto”, “osso é o nome do fóssil” etc. Assim, embora o nome da coisa não seja a coisa, o processo de denominação do poema faz ressoar o seu sentido no mesmo processo existente na língua natural. Isso já nos põe de acordo com boa parte das frases emitidas.

Em princípio, uma denominação deveria precisar o termo genérico, diminuindo o grau de flutuação próprio de seu estatuto categorial. Claude Zilberberg (2006a, p. 185) diz de passagem, num de seus artigos, que “as denominações funcionam, por um lado, como paradas, amarras, e, por outro, como uma moeda de troca para os sujeitos”, e, sendo assim, temos de tolerá-las mesmo sabendo que são arbitrarias e quase sempre provisórias. Por possuírem alta densidade sêmica, as denominações servem para *especificar* (no sentido hjelmsleviano do termo) as noções constantes, mais vagas e abrangentes, tonificando o seu sentido.

No poema em questão, entretanto, nenhum termo escolhido para o circuito das denominações apresenta densidade sêmica suficiente para especificar o termo genérico. “Algo”, no mundo das coisas, é tão vago quanto “homem”, no mundo humano. “Coisa”, “cara”, “isso”, “troço” etc. registram a mesma indeterminação de sentido que, de certo modo, neutraliza a própria função de nomear.

De outro ponto de vista, sabemos, desde a primeira grande obra de Greimas (1973, p. 97 et. seq.), que não há nada mais natural no discurso que o seu funcionamento metalingüístico: por ele, o discurso explica-se em expansão, por meio de *definições*, e decodifica-se em formas condensadas, as chamadas *denominações*. A atividade lexicográfica dos dicionaristas é baseada justamente nesses dois processos. Podemos acrescentar, para a nossa finalidade, que desse movimento de compressão e propagação discursiva decorre o conceito de *afinação* do sentido, ou seja, uma denominação não se afina sem a contribuição decisiva da expansão lingüística. Em princípio, quanto mais definições, mais as denominações se ajustam para uma expressão unívoca de sua significação. O exemplo mais imediato é a luta dos pesquisadores por obter dos órgãos veiculadores maior espaço para desenvolver o seu *paper*. Em tese, quanto mais puder expandir o texto, mais o cientista afinará o sentido de sua descoberta.

Impossível afinar o sentido fazendo uso apenas de denominações. Mas é o que ocorre nos dez versos do poema de Antunes. Além da inevitável predileção apenas por nomes (substantivos ou pronomes), o enunciador também se restringe, no plano da expressão, a uma grade métrica, pela qual todos os termos, denominantes e denominados, devem ser dissílabos e paroxítonos. Dentro dessas limitações rítmicas não há espaço sequer para uma rápida expansão lingüística.

Prescindindo, portanto, tanto das especificações quanto das afinações de sentido, a cadeia das denominações desencadeada em *Nome* confirma-se como absurdo lingüístico no mesmo instante em que se consolida como solução poética.

## FUNDAMENTOS TENSIVOS

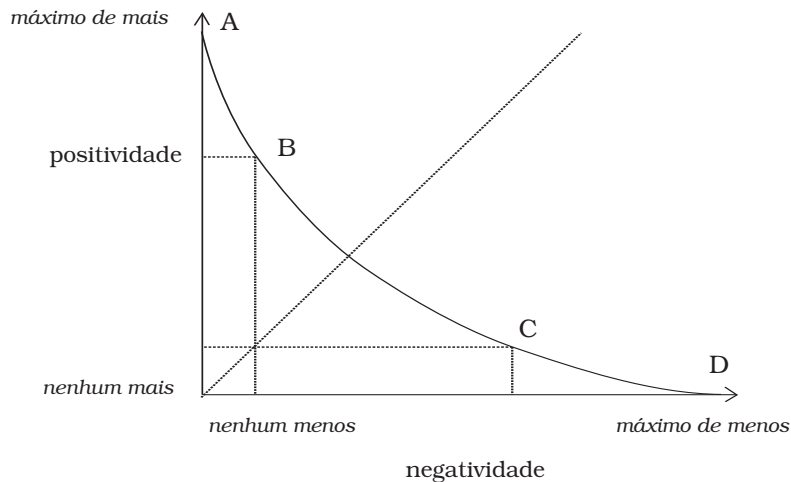
Se tomarmos, porém, o modelo da ascendência e descendência tensivas, talvez possamos localizar melhor os níveis de sentido tratados nos três formatos de *Nome*. Baseado no princípio silábico de Saussure (1971) que prevê, no discurso oral, graus de abertura (cadeias explosivas) alternando-se com graus de fechamento (cadeias implorativas) dos órgãos bucais, Claude Zilberberg (2006a, p. 44-45) concebe, para o plano do conteúdo, progressos ascendentes ou descendentes que aumentam, respectivamente, a positividade ou a negatividade de uma grandeza. Se aplicarmos esses conceitos na dimensão da tonicidade, por exemplo, a depender da direção assumida pelos agentes do texto, poderemos ter tanto aumento do tom (no sentido de força ou vigor) como aumento da atonia (no sentido inverso de enfraquecimento ou dissipação). O autor serve-se então das chamadas “unidades de progressão”, o *mais* e o *menos*, que permitem combinações entre si bastante representativas do nosso imaginário tensivo. Vejamos como funciona esse modelo.

Uma inflexão de todo ascendente pode atingir um ponto extremo de tonicidade no qual, em tese, só teríamos *mais*, condição que define muitas vezes o sentimento de “saturação”. A experiência subjetiva no interior de uma comunidade nos leva a presumir que esses estágios excessivos são sucedidos por abrandamentos que distendem esse ponto máximo para que o próprio discurso possa ter continuidade. De fato, na silabação saussuriana, ao atingirem o mais alto grau de abertura sonora, nossos órgãos bucais já se colocam automaticamente à disposição dos procedimentos de fechamento, gradual ou brusco, do som. Essa alternância caracteriza a noção que temos de continuidade nos dois planos da linguagem.

Se retirarmos um pouco do excesso de *mais*, teremos *menos mais*, noção que o semioticista francês chama de “atenuação”. Podemos progredir nessa descensão, agora acrescentando doses de *menos* àquilo que já fora *mais*. A partir de um determinado ponto, o que amplifica é o campo de presença do *menos* ou da negatividade. Teremos, assim, cada vez *mais menos*, num processo já conhecido como “minimização”. Essa inflexão descendente também pode atingir um ponto extremo onde só o *menos* se manifesta como anulação ou “extinção” total. Em termos de silabação, isso corresponde ao fechamento completo de nosso aparelho vocal toda vez que, por exemplo, passamos por consoantes surdas. Se quisermos manter a continuidade do discurso oral, essas interrupções funcionarão como pausas diminutas, pois nossa musculatura já terá engatilhado novas posições para recobrar a sonoridade.

No plano do conteúdo, igualmente, se retirarmos um pouco dessa condição extrema de *menos*, estaremos recuperando o fluxo de continuidade, uma vez que agora teremos *menos menos*, ou seja, um “restabelecimento” mínimo do vigor perdido. Se esse progresso for mantido, a partir de um determinado ponto podemos entrar em franca ascensão instaurando um *mais mais*, um “recrudescimento” da tonicidade.

Tomemos um diagrama que nos ofereça uma visualização das etapas demarcadas por essas “sílabas” tensivas (Figura 1).



**Figura 1** – Diagrama da positividade e negatividade.

Do ponto B ao ponto C, teremos duas resoluções tensivas: de B até a linha oblíqua imaginária, verificamos perda de positividade, ou seja, *menos mais*; da linha oblíqua ao ponto C, constatamos “ganho” de negatividade, ou seja, *mais menos*. Do ponto C ao ponto B, teremos as resoluções inversas: de C à linha oblíqua, a perda de negatividade, ou seja, *menos menos*; da linha oblíqua ao ponto B, depreendemos ganho de positividade, ou seja, *mais mais*.

Acontece que podemos ter excessos de ambos os lados. Sua representação no campo ascendente se faz pela gradação de B a A e, no campo descendente, pela gradação de C a D. Nos pontos extremos teríamos então, respectivamente, um acúmulo exclusivo de *mais* (em A) e um acúmulo exclusivo de *menos* (em D). A homologia com o princípio silábico indica, como já frisamos, que esses pontos extremos não contribuem para a continuidade dos eventos e dos processos: a saturação por excesso de *mais* ou a extinção por excesso de *menos* provocam “pane” ou suspensão das forças tensivas. Podemos afirmar, portanto, que a atenuação de A para B e o restabelecimento de D para C constituem modulações necessárias à manutenção de um campo tensivo.

Um bom exemplo, neste início de século, é a noção que temos de crescimento econômico quando se compara a China ao Brasil. O primeiro país precisa urgentemente atenuar (de A para B) um nível de crescimento que começa a prejudicar e ameaçar seus projetos de grande nação por excesso de *mais*. Nosso país, ao contrário, precisa urgentemente restabelecer (de D para C) uma economia que se encontra(va) quase paralisada por excesso de *menos*. Até este momento, quando mencionamos em crescimento brasileiro, nos referimos de fato a uma gradação de *menos menos*, podendo alcançar, na melhor das hipóteses, a linha oblíqua do diagrama. A rigor, estamos fazendo uso de eufemismo quando, neste período, falamos de crescimento do país. Nossas melhoras ainda se dão em termos de menos estagnação.

Essas oscilações, em campos opostos, desejadas pelos dois países pressupõem que, num passado recente, ambos atingiram pontos de excesso insustentáveis. A China experimentou um recrudescimento exorbitante (de B para A) de suas atividades econômicas, enquanto o Brasil deixou reduzir ao mínimo (de C para D) sua capacidade de crescimento. Daí a necessidade urgente de correção (leia-se, de retiradas de *mais* e retiradas de *menos*) de seus respectivos níveis para garantir seus progressos futuros.

Já as oscilações de B a C ou, ao contrário, de C a B, podem ser consideradas contingentes em todas as suas gradações (menos mais, mais menos, menos menos e mais mais), pois representam nossas estratégias habituais de aumento ou diminuição tanto da positividade como da negatividade em função das circunstâncias de vida.

### **CADA VEZ MENOS, CADA VEZ MAIS**

Retomando nosso objeto de análise, podemos dizer então que duas orientações tensivas estão na base da primeira seleção de valores realizada pelo enunciador desse poema-canção-clipe:

1. De um lado, a orientação dissipativa que ordena os valores numa progressão do *mais menos* ao *máximo de menos*, algo próximo à extinção (ZILBERBERG, 2006a, p. 213). Trata-se de um percurso descendente, atonzado, direcionado para a minimização, que deverá instruir, no nível discursivo, a baixa densidade sêmica dos lexemas escolhidos e, no nível narrativo, os enunciados de estado, desenergizados, desmodalizados, os quais, nas imagens de fundo presentes nos três veículos, se traduzem por detritos em decomposição – cf. toco de cigarro, casca de banana, de ovo, restos de alimento representados na Figura 2. Essa tendência rece-

be um reforço especial dos formatos de canção e de clipe. No primeiro caso, a canção termina subitamente, no ápice da levada instrumental do arranjo, à maneira de uma suspensão brusca da fonte elétrica. O vazio resultante confirma que o procedimento faz sobrar um *nada* ainda maior do que aquele que normalmente sucede um final programado. O clipe preenche esse mesmo vazio com a imagem, sob silêncio, da deterioração mostrada na Figura 2.



**Figura 2** – Imagem da decomposição.

2. De outro lado, temos a orientação intensificada que ordena os valores numa progressão do *mais mais* ao *máximo de mais*, algo próximo ao conceito de saturação. O percurso agora é ascendente, altamente tonificado, e opera como se não contracenasse com a orientação dissipativa. Daí o fato de não haver uma atitude gradativa de abandono da atonização proposta acima. Em outras palavras, em vez de um prudente restabelecimento de valores tensivos, o que temos é um modo direto de recrudescimento do ímpeto enunciativo, movimento que instrui, no poema, a própria insistência da relação “é o nome de” – que no nível discursivo soará como ironia, dada a baixa densidade sêmica dos nomes escolhidos para o ato de especificar – e, na canção, a emissão de voz tonificada ao extremo. Ou seja, as denominações genéricas e intelectivas dos versos ganham, nesse formato, força de verdadeira proclamação *punk*, cantada numa só nota (para que não haja nenhum indício de inflexão afetiva), em alto volume, com timbre esgarçado e com reforço de instrumentos igualmente distorcidos que às vezes sustentam o ímpeto da emissão, às vezes aceleram o movimento musical, sempre levando a tonificação ao paroxismo. Na falta de outros procedimentos de sintaxe actual, há passagens em que o aumento revigorante se dá por sim-

ples *acumulação*. Assim, além da seqüência recorrente da expressão “é o nome de”, a certa altura, no auge do canto, o intérprete apenas enfileira os elementos denominantes (“algo, coisa, homem, isso, cara, fome, homem, osso, corpo, homem”) e, tanto na imagem do livro como no clipe, as palavras escritas se sobrepõem umas às outras até se tornarem praticamente indistintas, numa textura bem mais plástica que lingüística. O resultado é a supressão de sentido por excesso de *mais*, equivalente à dissipação do sentido por excesso de *menos* (Figura 3).



**Figura 3** – Imagem da sobreposição das palavras.

Em outros termos, podemos afirmar que o enunciador acrescenta doses de *mais* sem restringir a quantidade de *menos* (os nomes seguem sem definições e sem adensamento sêmico), ou seja, não se liberta da atonia e da nulidade para ingressar na tonificação e na plenitude. Não há, portanto, *restabelecimento* aspectual anterior ao processo de *recrudescimento*. Em nenhum momento, entretanto, ameniza-se a veemência do canto ou mesmo o ímpeto da *acumulação* para que se configure melhor a nulidade subjacente. Não se retira nada do *mais* para se atingir o *menos*. A presença do vazio e da *minimização* prescinde do processo de *atenuação*.

Essa operação nos dois pólos da intensidade (recrudescimento e minimização), sem entrosamento com os intervalos aspectuais intermediários (restabelecimento e atenuação), define uma tomada de posição tensiva particular dessa obra que ecoará todo o tempo em seus níveis de superfície: a atribuição dos nomes, por mais que se intensifique, não consegue deter a força dissipativa que afeta o mundo dos homens e das coisas. Afinal, sem contar com os intervalos intermediários que se organizam entre B e C da Figura 1, as orientações, ascendente e descendente, perdem os elos de contato para garantir uma articulação integrada.

## REFERÊNCIAS

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1973.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1971.

ZILBERBERG, Claude. *Eléments de grammaire tensive*. Limoges: Pulim, 2006a.

\_\_\_\_\_. Síntese da gramática tensiva. *Significação* 25, São Paulo, 2006b, p. 163-204.

TATIT, Luiz. Much less and much more: an analysis of *Nome*, by Arnaldo Antunes. *Todas as Letras* (São Paulo), volume 9, n. 1, p. 61-68, 2007.

**Abstract:** *In this article we make use of the tensive “syllables” of Claude Zilberberg to describe the edge-points reached by Nome, a work conceived by Arnaldo Antunes and presented in three artistic forms: poem, song, and video. For that matter, we demonstrate that both the increase and the decrease of tensivity equally apply to the positiveness (more) and to the negativeness (less), what demands a special attention from the analyst to the orientation (upwards or downwards) that figures as the enunciator choice in the text. Such orientation differences are crucial to the analysis of meaning.*

**Keywords:** *Semiotics; tensivity; meaning.*