

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Hernany Luiz Tafuri Ferreira Júnior

“Abre-te, cérebro!”
As Multifaces da poética de Arnaldo Antunes

Juiz de Fora

2015

Hernany Luiz Tafuri Ferreira Júnior

“Abre-te, cérebro!”

As multifaces da poética de Arnaldo Antunes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Professor orientador: Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira – UFJF

Juiz de Fora

2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ferreira Júnior, Hernany Luiz Tafuri.

"ABRE-TE, CÉREBRO!" : As multifaces da poética de Arnaldo Antunes / Hernany Luiz Tafuri Ferreira Júnior. -- 2015.
103 p. : il.

Orientador: Edimilson de Almeida Pereira
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2015.

1. Poesia brasileira. 2. Poesia contemporânea. 3. Arnaldo Antunes. 4. Experimentação. I. Pereira, Edimilson de Almeida, orient. II. Título.

Hernany Luiz Tafuri Ferreira Júnior

“ABRE-TE, CÉREBRO!”
As multifaces da poética de Arnaldo Antunes.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira – UFJF – Presidente Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Juliana Gervason Defilippo – CES/JF – Membro Externo

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado – UFJF – Membro Interno

Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz – UFV – Suplente Externo

Prof^ª. Dr^ª. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira – UFJF – Suplente Interno

À minha mãe, Maria Paula, da qual herdei a capacidade infinita de sonhar, de ser múltiplo em um, de ter asas e raízes ao mesmo tempo, de enxergar pelo coração e pulsar pela mente: àquela que me ensinou a gostar de ler.

Ao meu pai, de quem herdei não apenas o nome: a condição de acreditar até o apito final.

À Vanete Oliveira, minha esposa, meu amor, minha companheira, com quem aprendo dia a dia a ser (ainda mais) feliz.

Ao Arnaldo Antunes – pelo pulso que aqui pulsa.

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar e sempre, a Deus, que nos criou e abençoa em todos os momentos de nossas vidas. Obrigado meu Deus por mais esta bênção!

A minha mãe sempre! Pelos momentos de ausência impostos pela pesquisa; por me compreender e impulsionar ao sonho.

A minha esposa Vanete por ser o anjo sobre meus ombros, os passos ao lado. Por enxugar minhas lágrimas e vibrar comigo sempre.

A minha família, pelo amor e força também em minha caminhada acadêmica.

Ao amigo Pinheiro, pela presença e gentileza de sempre – por encapar meus livros nos idos de minha tenra idade.

Aos amigos da UFJF, especialmente da CAP, por estarem comigo nesta calçada de letras: Zilda, Sueli, Mauro, Lu, Malu, Adriano, Lourdes, Ana, Suse, Felipe, Júdson, Florinda, Edson, Mirian, Telma, Delma, Pedro, Imaculada. Por toda força! Por todas as folgas! Pela amizade genuína!

À Cássia Araújo, em especial, por ler antes e durante. Por indicar caminhos que de tão à vista eu não os conseguia enxergar.

Ao professor Edimilson de Almeida Pereira pela oportunidade, paciência, compreensão e delicadeza com que me orientou, ajudou e impulsionou neste trabalho, jamais haverá palavras suficientes para agradecer por ter aceito (adotado!) esta proposta de pesquisa.

Ao professor Fernando Fiorese pela valorosa e crucial intervenção, indicando leituras que puderam melhor fundamentar esta pesquisa.

À professora Juliana Gervason Defilippo pela leitura preciosa que engrandeceu minha pesquisa.

Aos professores Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira e Adélcio de Sousa Cruz por gentilmente aceitarem compor a banca examinadora.

RESUMO

Experimentação: palavra que melhor resume a escrita de Arnaldo Antunes. O poeta figura no cenário artístico brasileiro como um autor de multiface: cantor, compositor, artista plástico, poeta. Por acreditarmos que suas produções possuam importante relevância no cenário literário contemporâneo, com sua escrita conservando traços que a vinculam a movimentos de Vanguarda e Pós-vanguarda, nossa pesquisa tem como proposta o mapeamento das possíveis influências que aproximam a poética do autor a algumas características percebidas desde o Modernismo brasileiro, passando por sua relação com a Poesia Concreta, pelo Tropicalismo e pela Poesia Marginal, não tencionando classificá-lo como epígono daqueles movimentos. Através de análises de poemas extraídos de seus três primeiros livros – Psia, Tudos e As coisas –, tentaremos mostrar, além de tais aspectos, como o autor conjuga peculiaridades de suas artes, o uso de novas tecnologias visando uma poesia cuja intervenção do leitor se faz necessária, atingindo um resultado ludicamente multifacetado.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Arnaldo Antunes. Pluralidade.

ABSTRACT

Experimentation: word that best sums up the writing of Arnaldo Antunes. The poet figures in the Brazilian art scene as a multifaceted author: singer, songwriter, artist, poet. Since we believe his productions have important relevance in the contemporary literary scene, while his writing conserves features which link that one to the Vanguard and Post-Vanguard movements, our research purposes to map the possible influences which draw close the author's poetry to some characteristics seen from the Brazilian Modernism on, passing through its relationship with the Concrete Poetry, through Tropicalismo and Marginal Poetry. Nevertheless, we do not intend to classify him as a disciple of those movements. By analyzing poems extracted from his first three books - *Psia*, *Tudos* and *As coisas* - we will try to show, in addition to such aspects, how the author combines peculiarities of his arts, the use of new technologies aiming a poetry where the reader must intervene, reaching a playfully multifaceted result.

Keywords: Brazilian Poetry. Arnaldo Antunes. Plurality.

“Um cara que anda tem que chegar em algum lugar
Um cara que trabalha trabalha trabalha deve se cansar
O cara estuda tanto e ainda tem tanto pra aprender
Passa o tempo e fica mais fácil esquecer”

Fragmento da letra “Fim do dia”, parceria entre Arnaldo Antunes e o titã Paulo Miklos.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1 – “Abre-te, cérebro!”	
1.1 Abertura.....	14
1.2 Pensamento vem de fora.....	17
1.2.1 Vanguardas Europeias.....	17
1.2.3 Modernismo brasileiro.....	19
1.2.4 Concretismo.....	23
1.2.5 Neoconcretismo.....	26
1.2.6 Tendência.....	27
1.2.7 Práxis.....	28
1.2.8 Violão de Rua.....	29
1.2.9 Poema Processo.....	30
1.2.10 Tropicalismo.....	31
1.2.11 Poesia Marginal.....	33
1.3 – Hereditário.....	35
2 – Arnaldo Antunes: Psia: Tudos!	
2.1 – Psiu: Psia!.....	40
2.2 – Tudos: Silêncio que se lê.....	55
2.3 – Pensamento a mil por hora.....	69
3 – Arnaldo Antunes: Todas as coisas do mundo	
3.1 – O tempo todo o tempo passa.....	79
3.2 – Há muitas e muito poucas palavras.....	91
Conclusão	
Experimentação como método.....	99

Referências bibliográficas.....	101
--	------------

Introdução

Marca maior dos movimentos vanguardistas e pós-vanguardistas, a experimentação é o elemento que mais destacamos na poética de Arnaldo Antunes. Poeta, músico, compositor, o autor é um dos artistas mais inventivos do cenário brasileiro contemporâneo. Esta pesquisa tomará como corpus analítico seus três primeiros livros de poemas – *Psia*, *Tudos* e *As coisas* com o intuito de identificar traços presentes na produção cultural desenvolvida desde a Semana de Arte Moderna de 1922, marco do Modernismo brasileiro, passando pelo Concretismo, Tropicalismo e desembocando no movimento conhecido como Poesia Marginal, que, a nosso ver, influenciam a escrita de Arnaldo Antunes; entretanto, não o queremos eleger herdeiro, ou epígono, de tais movimentos; antes, desejamos destacá-lo como um poeta singular em seu tempo justamente por convergir em sua obra algumas das características marcantes dos citados movimentos, agregando à sua composição inovações possibilitadas por programas computacionais e suas tecnologias.

Para tal, tomaremos dos três livros do autor alguns poemas para os quais proporemos leituras interpretativas não forçando o encaixe do material teórico que dará suporte a nossa pesquisa, mas fazendo apontamentos na tentativa de mapear as principais influências que permeiam a poética de Antunes. Dividiremos esta dissertação em três capítulos: no primeiro, apresentaremos as principais particularidades das vanguardas e pós-vanguardas, suas aproximações e distanciamentos, a partir, também, da leitura de alguns textos de seus principais autores. Neste capítulo, constará uma breve biografia de Antunes, através da qual tentamos mostrar a formação do artista desde sua iniciação escolar, suas vivências e experiências durante os anos de efervescência dos movimentos estudados.

No segundo capítulo, apresentaremos leituras de poemas extraídos dos dois primeiros livros do autor por considerarmos que haja uma semelhança estética entre eles, tais como a não numeração das páginas, ausência de títulos e presença de poemas já na orelha dos livros, uso distintivo da tipografia e de espaços em branco, dentre outros. Para uma melhor ilustração, digitalizamos as páginas de *Psia* e *Tudos*. Assim, à medida que nossas análises se desenvolvam, a visualização exata das nuances, espaçamentos etc, corroborará para a consistência de nossas conclusões.

No terceiro capítulo, apresentaremos as leituras dos poemas de *As coisas*, os quais possuem algumas diferenças estéticas em relação àqueles constantes nos livros anteriores. Desta vez, teremos poemas estruturados em formato de prosa, cuja temática quase infantil dá um tom lúdico aos textos. Arnaldo Antunes transforma as páginas deste livro em molduras

para os poemas ao variar as fontes dos textos inversamente proporcionais aos seus tamanhos: os textos maiores são escritos com fontes menores e vice-versa. Outra peculiaridade de *As coisas* são os desenhos da filha do poeta que acompanham cada poema.

Como norte teórico, elegemos textos de autores que atuaram tanto como críticos quanto produtores culturais nos períodos ora estudados: de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari temos a *Teoria da Poesia Concreta*; de *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, de Affonso Romano de Sant’Anna, emprestamos a linha temporal dos movimentos que apresentaremos no capítulo um, por exemplo. Nossa pesquisa baseou-se na leitura e fichamento de tais textos em busca do suporte que fundamentasse nossa hipótese. Conforme dito anteriormente, não desejamos “encaixar” o suporte teórico escolhido no *corpus* analítico. Tencionamos demonstrar a pluralidade presente na poética de Arnaldo Antunes, suas nuances e possíveis influências sofridas pelo autor no percurso de sua escrita, tomando-o como uma fração singular retirada do conjunto de escritores brasileiros contemporâneos.

Capítulo 1 – “Abre-te, cérebro!”¹

Estudar a poética de um autor contemporâneo, vivo e produtivo: esta foi a maior motivação que tive ao decidir tentar ingressar no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Correndo o risco de esbarrar em uma produção em processo, decidi apresentar um projeto que tivesse como corpus analítico os três primeiros livros de poemas de Arnaldo Antunes – *Psia*, *Tudos* e *As Coisas* –, e propus a investigação de um possível processo criativo do autor acercando sua obra das tendências artísticas surgidas no início do século XX, as quais trouxeram substanciais alterações nas artes e cultura mundiais, atravessando o século e marcando presença na produção contemporânea do poeta, na tentativa de se construir um mapa das influências que permeiam sua escrita, apresentando leituras de seus poemas, aproximando-os e distanciando-os das características de vanguardas, sem a intenção de marcar Arnaldo Antunes como um epígono de quaisquer delas; antes, apresentar como o poeta desenvolve sua arte deixando-se permear por elas.

1.1 Abertura²

Orientado pelo Professor Doutor Edimilson de Almeida Pereira, o qual gentilmente aceitou o desafio de colocar em trilhos paralelos as ideias dispersas que trazia comigo, adotamos como metodologia de trabalho o estudo e mapeamento, através da leitura do corpus teórico composto por autores e pesquisadores das características das já citadas tendências artísticas do início do século passado e seus efeitos sobre a produção literária desde seus surgimentos até a contemporaneidade, como Affonso Romano de Sant’Anna, Augusto de Campos, Cacaso, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Heloisa Buarque de Hollanda, os quais, além de teorizarem, também fizeram parte como efetivos produtores culturais e poetas, e Eduardo Subirats, Lúcia Santaella, Maria de Fátima Sena Costa, dentre outros. Serão propostas, nos três capítulos, leituras de poemas extraídos do *corpus* analítico que comporá esta dissertação.

Como norteadora de nossas investigações, propusemos a seguinte hipótese: Arnaldo Antunes apresenta-se como um autor multifacetado, o qual transita entre a poesia, a música e as artes plásticas, mesclando peculiaridades de cada uma de suas vertentes artísticas. Seus

¹ ANTUNES, Arnaldo In: Abertura. As Coisas, São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 11.

² Idem

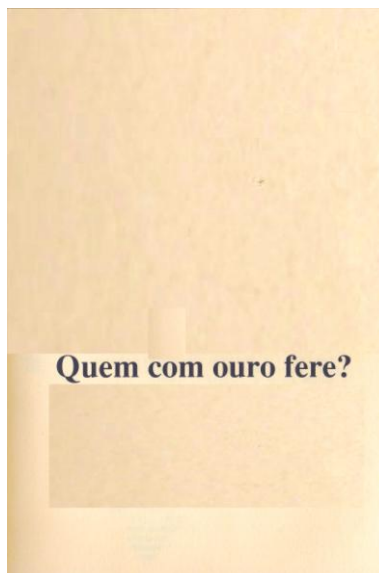
poemas nos levam a acreditar que sua obra carrega traços que se assemelham às principais características surgidas a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, avançando ao Concretismo, Tropicalismo e Poesia Marginal, conseguindo o autor produzir na contemporaneidade textos marcados por elas.

Serão propostos três capítulos para a composição desta dissertação: o primeiro traçará um panorama dos movimentos de Vanguarda e Pós-vanguarda que acreditamos influenciem diretamente a obra de Arnaldo Antunes e cujas características poderão ser apontadas nos dois capítulos seguintes, nos quais serão apresentadas leituras de alguns poemas pertencentes ao *corpus* aqui proposto, cujas análises serão divididas da seguinte maneira: no capítulo dois, proporemos leituras de textos extraídos de seus dois primeiros livros por acreditarmos que exista uma aproximação estética entre eles, e, no seguinte capítulo, leituras de poemas de seu terceiro livro, o qual possui imagens relacionadas a cada texto, algo que não acontece com aqueles adotados no capítulo anterior. Como já posto, tomamos por hipótese que a obra de Arnaldo Antunes carrega em si traços de movimentos artístico-literários que precederam o autor, sobretudo por ter vivido a efervescência de alguns deles enquanto se formava como cidadão e artista. Assim, julgamos necessária a inclusão da breve biografia que se segue, através da qual são apresentados alguns dos passos de Antunes em sua formação, como a fundação do grupo de rock Titãs, do qual fez parte por dez anos e, ainda como seu integrante, publicou os livros aqui adotados.

Como objetivos específicos à realização desta pesquisa, tentaremos traçar paralelos entre a poética de Arnaldo Antunes, baseando-nos em seus três primeiros livros, e as características presentes na poesia modernista, concreta e marginal; perceber a relação estreita entre as três obras tomadas como corpus analítico desta pesquisa, demonstrando as diversas relações e retomadas temáticas entre seus textos, e, assim, a intrínseca comunhão entre elas, e perceber os elementos de composição literária da pós-modernidade como matéria-prima recorrente na poética de Arnaldo, traçando o paralelo entre a fragmentação do verbo e a fragmentação do sujeito.

Arnaldo Antunes figura no cenário artístico brasileiro como um autor de multífacies: cantor, compositor, artista plástico, poeta. Acreditamos que suas produções possuam importante relevância no cenário literário contemporâneo por sua escrita conservar características que a vinculam a movimentos de Vanguarda e Pós-vanguarda, partindo de sua relação com a Poesia Concreta e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, além de Décio Pignatari, ícones daquele movimento, passando pelo Tropicalismo e Poesia Marginal. Como

exemplo do que será apresentado nos capítulos em que analisaremos alguns poemas selecionados do autor, apresentamos o *ready made*³ que inaugura *Psia*:



Clara alusão a “Quem com ferro fere, com ferro será ferido”, é feita uma contraposição de valores entre ferro e ouro, metais presentes na natureza, mas que possuem valores distintos atribuídos a eles pela sociedade, sendo o segundo, objeto deslocado ao poema, causador de estranhamento ao leitor justamente por ser mais raro e, portanto, mais valioso que o primeiro. Notemos, ainda, o viés de interação entre poeta e leitor, sendo legado a esse a complementação da poesia daquele: se “com ouro será ferido”, mantendo-se a relação direta entre o dito original e o adaptado, cabe ao leitor decidir. Naquele poema, notamos uma aproximação com a poesia marginal, trilhando o mesmo caminho que Chacal em “BUNDA MOLE DEDO-DURO TANTO TREME QUANTO ENTREGA.” (CACASO in ARÊAS, 1997, p.32). Assim observa Cacaso (1997, p.32)

É fácil saber de que água Chacal bebeu: “água mole em pedra dura...” etc. O ditado popular, com sua característica de frase feita, seu tom moralizante e alegórico, é devorado e transformado noutro ditado, com outro raio de intenção, visando a outras imagens, num tom radical de efeito desmoralizante.

Por considerarmos Arnaldo Antunes um artista versátil cujas composições caracterizam-se pela pluralidade, tomá-lo-emos, pois, como uma fração da poesia brasileira contemporânea, haja vista que outros poetas também sofreram influência dos Movimentos

³ Ready made: Exemplo de antiarte dadá, constitui-se em escolher um objeto qualquer e retirá-lo de seu uso corrente, comum, deslocando-o de seu ambiente convencional para o tornar não utilitário, portanto, artístico.

artísticos aqui estudados ou basearam suas obras em características comuns. Como dissemos anteriormente, o autor destaca-se no meio musical como cantor e letrista, e expôs diversas de suas obras em alguns dos maiores eventos relacionados às artes plásticas. Suas criações conjugam suas especificidades, transitando entre elas, em movimentos que caracterizam pastiche, os quais veremos mais adiante.

1.2 Pensamento vem de fora⁴

Traçaremos, nas próximas subseções, um panorama histórico em que serão apresentados os movimentos de vanguarda e pós-vanguardas cujos elementos principais consideramos terem influenciado a poética de Arnaldo Antunes. Para tanto, utilizaremos a delimitação temporal de Affonso Romano de Sant'Anna em seu livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, no qual o autor classifica as tendências literárias brasileiras cronologicamente da seguinte maneira: Concretismo (1956), Neoconcretismo (1959), Tendência (1957), Práxis (1962), Violão de Rua (1962), Poema Processo (1967), Tropicalismo (1968) e Poesia Marginal (1973). Tais manifestações podem ser divididas em dois grupos: Vanguardas (anos de 1950-60) e Pós-Vanguardas (anos de 1970-1980). Antes de adentrarmos no campo destas, iniciaremos nosso panorama pelas Vanguardas Europeias, as quais tiveram influência direta na formação estética do Modernismo Brasileiro (1922). A obra de Sant'Anna, aqui adotada como um guia histórico para nossa pesquisa, apresenta-nos uma clara divisão didática dos movimentos literários brasileiros ocorridos no século XX.

1.2.1 Vanguardas Europeias

Ruptura: palavra que melhor pode caracterizar as duas primeiras décadas do século XX, as quais representam um período repleto de conflitos e contradições para o ocidente, que sofre com mudanças em seus aspectos sócio-políticos, econômicos, cultural e tecnológico, com a Primeira Guerra Mundial (1914-18).

No campo das artes, surgem correntes pela Europa que refletem tal espírito de caos e violência do período. Sem uniformidade, houve um conjunto de tendências artísticas com

⁴ ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*, São Paulo: Iluminuras, 2007.

propostas específicas, algumas provenientes de países distintos, porém, possuidoras de determinados traços que os ligavam, tais como o sentimento de liberdade criadora, o desejo de ruptura com o passado, a expressão da subjetividade e certo irracionalismo. As “Vanguardas Europeias” rompem radicalmente com os padrões de arte tradicionais, propondo uma visão subjetiva para o homem e seus problemas, indo de encontro aos conceitos das correntes literárias e científicas do século anterior, que pregavam o positivismo.

As Vanguardas Europeias tornam-se os movimentos que tinham por busca a expressão das contradições desencadeadas pelas tantas mudanças vividas à época, seus ganhos e simultaneamente as derrotas enfrentadas na denominada “Era da Máquina”. Apesar de cultuar-se a velocidade, o progresso, a vertiginosa aceleração técnico-científica, existia ausência de valores humanos assimilada, como os vivenciados pela religião e ciência, que eram questionadas em sua capacidade de gerar felicidade e justiça social.

Nascem um novo direcionamento estético e uma nova ordem de valores artísticos, subjetiva e moderna, ligada diretamente e sobre influência da era das máquinas e velocidade. Negando o passado, apresentando um caráter experimentalista, tais como uma integração maior entre os diversos domínios da arte e busca de variadas técnicas de linguagem, unindo música, literatura e artes plásticas. Fundadoras das Vanguardas Históricas, destacam-se o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, estéticas de vanguarda que provocaram uma revolução singular no cenário artístico europeu e mundial.

O Cubismo iniciou-se na França em 1907 com o quadro *Les demoiselles d'Avignon*, do pintor espanhol Pablo Picasso. Os pintores cubistas opuseram-se à objetividade e à linearidade da arte renascentista e da realista, decompondo os objetos representados em distintos planos geométricos e ângulos retos, com espaços descontínuos e múltiplos. Na literatura, cujo maior representante é Apollinaire, tais técnicas correspondem à fragmentação da realidade, à superposição e simultaneidade de planos, apresentando como características marcantes o ilogismo, o humor, instantaneidade etc. Com suas experiências visuais, o poeta explorou a disposição espacial e gráfica do poema, técnica essa que influenciaria o surgimento do Concretismo no Brasil nas décadas de 1950-60.

Futurismo, fundado em 1909 pelo italiano Filippo Tommasio Marinetti, através da publicação do Manifesto Futurista, pregava, entre outras coisas, a destruição da sintaxe e a disposição das “palavras em liberdade”, a abolição dos adjetivos e dos advérbios. Ao contrário das outras vanguardas, o Futurismo assume claramente uma postura política fascista, vindo a esgotar-se na década de 1940, devido à aliança entre Marinetti e Mussolini, a partir de 1919, em virtude de pontos comuns entre os movimentos – artístico e político: caráter

contrário ao feminismo, à burguesia, ao socialismo e à democracia; exaltavam a “bofetada e o soco” e glorificavam a guerra como higiene do mundo.

Dadaísmo, concebido a partir do clima de instabilidade, revolta e medo provocado pela primeira guerra, o movimento dadá tinha por objetivo ser uma resposta à grande decadência da civilização representada pelo conflito. Assim, surgem a irreverência, o deboche, a agressividade e o ilogismo de seus textos e manifestações. Nascido em Zurique, Suíça, o movimento é considerado o mais radical e demolidor das vanguardas, figurando no cenário europeu entre os anos de 1916 e 1921. Marcel Duchamp, com sua técnica do *ready-made*, a qual consiste em retirar um determinado objeto de seu uso cotidiano e, portanto, vulgar, e, sem nenhum ou com mínimos ajustes, atribuir-lhe outro valor, elevando-o a obra de arte, é seu maior representante. No campo literário, destaca-se rejeição a qualquer tipo de racionalização.

Surrealismo nasce a partir da publicação do *Manifesto Surrealista* de André Breton e tem início na França em 1924. Duas são as linhas do Surrealismo em seu início: as experiências criadoras automáticas e o imaginário do sonho. O Surreal, aquilo que subjaz à noção do real, até então conhecida, acrescenta à razão a imaginação, o sonho e a fantasia criadora do inconsciente, desnudada em seus mistérios mais profundos pela psicanálise de Freud, o qual influenciou fortemente o movimento.

1.2.3 Modernismo brasileiro

Voltando nossos olhos ao Brasil, há uma relação direta entre o crescimento industrial vertiginoso da cidade de São Paulo à inserção do país na modernidade a partir do início do Século XX. Combinando-se o capital oriundo das lavouras cafeeiras ao capital industrial, aproveitando-se cada vez mais a chegada de um número crescente de imigrantes, notadamente italianos, obtém-se mão de obra barata a imprimir um ritmo forte e acelerado de progresso, tornando-a símbolo de urbanização, industrialização e modernização. Assim, passa a ocupar o lugar do Rio de Janeiro, então capital política do Brasil, no seu papel de centro econômico e cultural do país.

Pontua Manuel Bandeira (2011, p.149)

O impulso inicial do movimento modernista veio das artes plásticas. Em janeiro de 1916 a pintora paulista Anita Malfatti, educada no estrangeiro, realizou em São Paulo uma exposição, na qual, além dos seus quadros, influenciados pelo

expressionismo alemão, apresentava ao público algumas telas de pintores europeus cubistas. [...] os trabalhos expostos provocaram o interesse de um grupo de rapazes, entre os quais estavam Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

E segue: “Do ano de 1922 podemos datar o modernismo brasileiro como movimento organizado (o que houve antes dele foram apenas notas isoladas de poetas que procuravam libertar-se das influências parnasianas e simbolistas” (2011, p. 151). A Semana de Arte moderna de 1922 ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo entre os dias 13 e 18 de fevereiro, contando com participações de artistas cariocas e paulistas. À época, não teve muita repercussão na imprensa, e contou com apresentações de dança, conferências, leitura de poemas e música. Seus poetas foram ruidosamente vaiados, segundo Bandeira. Com o objetivo de combater a arte tradicional, aos poucos foi ganhando importância histórica, representando a confluência das várias tendências de renovação que ocorriam nas artes e cultura brasileiras antes de 1922.

Segundo a pesquisadora Maria de Fátima Sena Costa (2008, p. 15)

O Modernismo surgiu como um movimento integrado a uma prática sociocultural: a necessidade de dialogar para criar uma arte legitimamente brasileira que se distanciasse do passadismo, do conservadorismo, do obscurantismo, do provincianismo cultural, fazendo uma redescoberta do Brasil através da reinterpretação crítica do passado e das tradições, orientando a leitura de nossa realidade para com os debates que se desenrolavam nos grandes centros metropolitanos internacionais.

Duas foram as fases do movimento modernista brasileiro: a iniciada com a Semana de Arte Moderna de 1922, seguindo até 1930, a qual se caracterizou por tentativas de solidificação do movimento renovador e pela divulgação de obras e ideias modernistas, tais como a reconstrução da cultura brasileira sobre bases nacionais; promoção de uma revisão crítica do passado histórico e tradições culturais do Brasil, eliminando-se o complexo de colonizados e a desvinculação de valores estrangeiros. Oswald de Andrade, com o “Manifesto Antropofágico”, propõe a devoração simbólica da cultura do colonizador europeu, sem que com isso se perdesse a identidade cultural nacional. Quanto à construção dos textos, a linguagem modernista caracteriza-se pela síntese, pelas rupturas sintáticas e lógicas, pelas imagens bruscas, pela fragmentação e, também, pela técnica dadaísta do *ready-made*. Oswald, com a singularidade de sua obra, a qual abrange humor casado com lirismo, piada e imaginação, os lugares-comuns poetizados, a inclusão da fala popular na poesia, a caricatura retórica, o uso de ironias e relances cinematográficos, e, notadamente pelas já citadas rupturas

sintáticas, fragmentação e síntese, verificadas em seus poemas-minuto⁵, constitui-se, junto a Mário de Andrade, também paulista, Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto, um expoente da primeira fase do Modernismo brasileiro.

Assinala Affonso Romano de Sant'Anna (2013, p. 101)

Problemática presente em todos os primeiros textos produzidos pelo Modernismo é a demanda de uma nova linguagem, que fosse taticamente a ruptura com a linguagem simbolista-parnasiana e a reversão das experiências vanguardistas europeias em termos de uma linguagem autônoma e nacional.

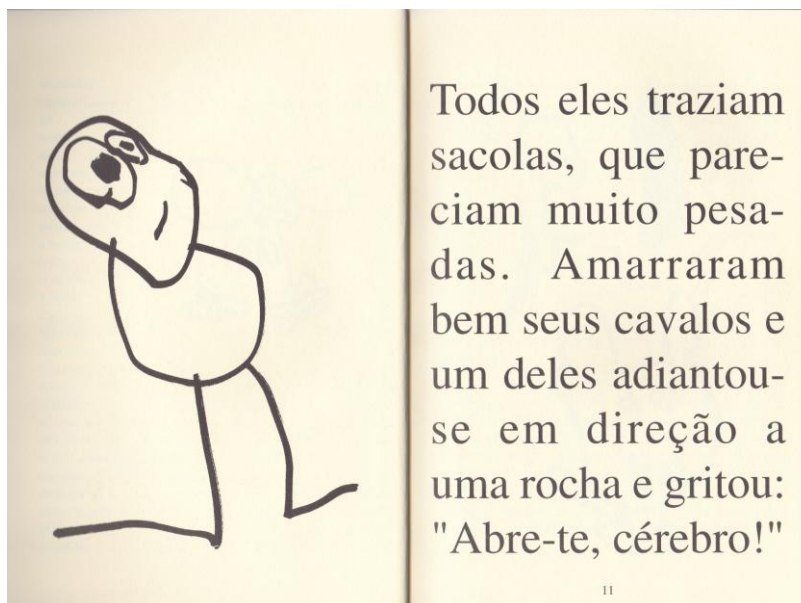
Nesse sentido, posiciona-se Mário de Andrade numa busca pelo abrasileiramento da linguagem literária, e segue-se a adoção pelos modernistas do português falado e todo seu arsenal de desvios normativos. “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” (ANDRADE IN TELES, 1976, p. 1), reempregando-se um léxico antes deixado de lado, assumido nas construções poéticas, e a realidade do cotidiano tomando o espaço outrora pertencente ao universo acadêmico. Há o reencontro entre a literatura e os modelos sintáticos das fontes orais oriundas da cultura nacional.

Das características da linguagem modernista, a paródia perpassou todos os autores e constituiu-se ponto de partida para poetas como Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, os quais ultrapassam a barreira do instituído pelos primeiros atos do Modernismo. Retomando Sant'Anna:

Oswald de Andrade é o exemplo do autor quase que exclusivamente parodístico. Seus dois primeiros livros de poesia: *Pau Brasil* (1925) e *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927), restringem-se à repetição de um mesmo processo de composição presente também no primeiro Murilo Mendes e no primeiro Carlos Drummond de Andrade: o poema curto, humorístico, seco, descritivo de um dado contexto, paisagem ou situação, explorando um cubo-futurismo que reverteu estética e ideologicamente em termos do que chamou “antropofagia”.

⁵ Em geral, a linguagem modernista coloca-se contrária à abundante adjetivação característica da poesia parnasiana e simbolista. Assim, torna-se sintética, tendo suprimidos de seus textos termos desnecessários ou facilmente subentendidos, e muitas vezes prima pelas frases curtas. Notamos isso no seguinte poema de Oswald de Andrade, o qual, sem pontuação, possui apenas o título e uma palavra, ambos formados por duas sílabas: AMOR Humor. Nessa linha, Arnaldo Antunes publica, em *Psia*, o poema: O sim. A mão. (ANTUNES, 2001) Antunes traz para o poema um pedido de casamento e a confirmação do aceite sem que em nenhum momento essa situação seja anunciada, já que sequer há título. Ela está presente no conhecimento de mundo do leitor, a partir do qual é deduzida. O pedido está implícito, fora do poema e é estruturado pelo fato social de os homens, noivos, costumeiramente “pedirem a mão” da noiva em casamento. O aceite vem através do “sim”.

Não se prendendo à linguagem que a precedeu, a paródia apropria-se dela sem que para isso perca sua liberdade. Antecipando-nos às leituras dos poemas de *As coisas*, constantes do capítulo três desta dissertação, apresentamos *Abertura*, que carrega em sua construção elementos paródicos e pastiche⁶:



O poema consiste em uma narrativa curta, porém, carregada de referências ao universo pop, cinema e literatura universal. Quanto à sua disposição na página, o texto transborda ao ocupar todo o espaço branco, inclusive predominando sua forma em prosa aos termos de separação silábica em palavras que não cabem numa linha e se quebram a outra. Há um empréstimo/roubo, já que dos nove versos que compõem o poema, os oito primeiros são uma intersecção com o conto *Ali Babá e os quarenta ladrões presente* no livro “As mil e uma noites”. O último verso – Abre-te, cérebro! – remete à célebre frase/password “Abre-te, sésamo!”, usada pelo líder dos ladrões para que pudessem acessar a caverna na qual escondiam seus tesouros. No poema, funciona em ausência no comparativo das palavras *sésamo* e *cérebro*, cujas sonoridades são muito próximas. O desenho de Rosa Moreau Antunes apresenta um homenzinho de olhos arregalados, olhando para o alto, como que representando

⁶ “O pastiche afirma-se como a escrita “à maneira de”. Faz uso de processos como a adaptação (modificação de material artístico de gênero para gênero e de uma forma para outra distinta), a apropriação (o empréstimo deliberado), o *bricolage* (a criação a partir de fontes e modelos heterogêneos) e a montagem. Quanto à sua relação com o texto-fonte, o pastiche reveste-se de um caráter ambivalente, ao aproximar-se da paródia e da sátira, realizando-se num misto de homenagem, sublimando textos antecedentes por forma a mostrar a força e o prestígio da tradição canônica, e de provocação, subvertendo textos antecessores, uma forma de desqualificar o sistema e códigos vigentes. Consubstancia-se frequentemente num exercício capaz de estimular a atividade imaginativa, numa prática lúdica e formadora.”

o susto de Ali Babá ao ver a rocha que separava os ladrões de seus tesouros mover-se após a ordem de seu líder. Tomamos o texto como um relato a partir da cena do filme.

O elemento de pastiche é claro, com a retomada da história de Ali Babá como tema, inclusive na forma prosaica com que o texto foi escrito. *Abre-te, cérebro!*, elemento que parodia a frase original, também funciona como um convite aos leitores desta poesia referenciada de Arnaldo Antunes. Entretanto, ao contrário do tesouro escondido na caverna, nos são apresentados fragmentos de um possível mapa que contém os percursos da poética de Arnaldo Antunes.

Valendo-nos novamente das palavras de Affonso Romano de Sant'Anna (2013, págs. 122-123)

Não estranha, portanto, que a poesia modernista tenha se convertido num fenômeno da escrita. Tome-se o que hoje é considerado como sua descendência mais legítima: a poesia de João Cabral de Melo Neto e os movimentos de vanguarda surgidos à altura do Concretismo em 1956. Ocorreu na poesia brasileira um espessamento da escrita, historicamente proveniente de Mallarmé. O texto começou a falar de si mesmo e não da realidade exterior. A literatura se assumiu como assunto de si mesma, centrando-se na escrita como objeto autônomo. Nesse sentido ela não fala do que ocorre lá fora, mas se propõe como discurso sistêmico.

A geração modernista de 45, após o fim da Segunda Grande Guerra, volta-se para a busca de um rigor esteticista, aproximando-se de um cunho classicista. Surge uma corrente dissidente, a Poesia Concreta, a qual busca algo que fosse revolucionário e inovador, fora dos modelos tradicionais.

1.2.4 Concretismo

Nas décadas de 1950 e 1960, o Brasil vivia um período de euforia política e econômica – até o golpe militar de 1964. Juscelino Kubitschek, presidente brasileiro entre os anos de 1956 e 1961, empreendeu uma política econômica industrial e desenvolvimentista num modelo de governo democrático-populista. Com a intenção de desenvolver o país cinquenta anos em cinco, Juscelino propôs um Plano de Metas, abrindo as portas do Brasil ao capital estrangeiro, gerando novos empregos através da instalação de indústrias, construindo a nova Capital Federal – Brasília – e ampliando o consumo.

A reboque dos acontecimentos políticos, a cultura brasileira acompanha o clima de mudanças. Novas ideias são desenvolvidas nos distintos segmentos da arte, com a Bossa

Nova revolucionando a música, o Cinema Novo, o Teatro de Arena, as vanguardas concretas na poesia e nas artes plásticas, os festivais de música transmitidos pela televisão. Em São Paulo, no ano de 1956, surge o Concretismo, movimento precedido pela revista *Noigandres*, através da qual foram vinculados poemas de seus fundadores, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, que rompia com a estrutura discursiva do verso tradicional, procurando valer-se de materiais gráficos e visuais, criando uma poesia com capacidade de captar e transmitir a realidade das grandes cidades, com suas propagandas, anúncios em outdoor e néon. Augusto de Campos (1987, p.32), em 1955, caracteriza os poemas concretistas “por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema.”

Os recursos da poesia concretista são plurais: abrangem experiências sonoras, com aliterações e paronomásias, passando pelo emprego de caracteres tipográficos de distintos formatos e tamanhos, aproveitando a diagramação do texto na página, chegando à criação de neologismos. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p.44)

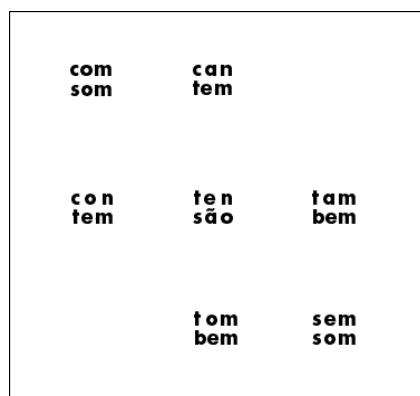
O concretismo – segundo o Plano-Piloto para a poesia concreta (1958) – pretende então falar a linguagem de um novo tempo. Diante do horizonte técnico da sociedade industrial, dos novos padrões da comunicação não-verbal, da linguagem publicitária, do *out-door*, do cartaz, o poema deve livrar-se da “alienação metafórica”, para ser projetado como um [...] objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas.

O poema assume a forma de cartaz, cartão, anúncio, dobradura, fotografia, colagem: possui o formato de qualquer objeto da produção industrial. O poeta concretista torna-se um artesão gráfico altamente sintonizado com os acontecimentos de seu tempo. Segundo Sant’Anna (2013, p.222), sobre as fases da Poesia Concreta

Esperança de que o poema se transformasse num objeto útil e de consumo. A poesia concreta e/ou os concretistas passaram por diversas fases; em torno de 1956 uma poesia concreta ortodoxa formalista; em 1961 busca de participação social e política; em torno de 1965 tentativas de poesia apenas semiótica com ligações maiores com a Teoria da Informação; a partir de 1967 contato crescente com a música popular e com a chamada literatura marginal. Aos poucos, no entanto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari voltaram ao verso, restando apenas a ortodoxia de Augusto de Campos.

Para exemplificarmos uma das muitas características da Poesia Concreta, selecionamos o poema “Tensão”, de Augusto de Campos, no qual observaremos a técnica de corte, fragmentação de suas palavras, o que provoca o surgimento de vários e novos

significados através da desarticulação de seus versos; os novos grupos silábicos funcionam individualmente ou no agrupamento – sobreposição – feita pelo poeta. Tal técnica recebe o nome de “tmeses⁷”:



(BANDEIRA, 2011, p. 452)

Augusto de Campos trabalha o poema centralizado na “tensão”: desde seu título à palavra que, centralizada, tem à sua órbita outras palavras igualmente fragmentadas em suas duas sílabas e ordenadas em conformidade com sua “aparência”, ficando, em formato de cruz, acima: *cantem*; abaixo: *tombem*; à direita: *contem* e à esquerda: *também*. Assim, imaginando que cada palavra fracionada corresponda a um quadrado, poderíamos traçar diagonais que aproximariam ainda mais *cantem* e *contem*, *também* e *tombem* num jogo de parônimos gerador de uma paronomásia cujo núcleo é a palavra “tensão”. Notamos que há um reflexo entre os parônimos, numa ligação posicional entre os vocábulos pela letra “C” e os iniciados pela letra “T”, num novo jogo de substituição do “A” pelo “O” (*cantem/também versus contem/tombem*), e a manutenção de toda a estrutura da palavra (*c-n-tem/t-mbem*) ou da estrutura mórfica (*c-n/t-m*) e sua ligação com a que se situa logo abaixo (*tem/bem*).

Ainda mantendo “tensão” como núcleo divisor dos quadrados propostos, teremos uma diagonal preenchida não por fragmentos de palavras, mas pelos monossílabos *com* e *som*, acima; *sem* e, novamente, *som*, abaixo. Assim, “som” vem acompanhado por duas preposições antônimas entre si – uma configurando “presença de” (*com*) e a outra, ausência de (*sem*). A outra diagonal não está preenchida, marcando o vazio do texto, os espaços de escape por onde se espalhe ou transborde a tensão central do poema.

Nossa proposta de análise para o poema escolhido de Augusto de Campos foi fomentada a partir do rompimento com a leitura linear e comum com que estamos habituados

⁷ Separação de dois elementos (normalmente adjacentes) que compõem uma palavra ou uma construção, pela inserção de um termo intermediário (nas línguas clássicas, pode ser simples intercalação – como o elemento pré-verbal separado do verbo na poesia grega – ou até mesmo ter as características do hipérbato, como no latim).

– esquerda para a direita, de cima para baixo –, propondo uma divisão quadrilátera de sua estrutura e assumindo a palavra “tensão” como sendo seu núcleo. Assim, sem que haja um ponto de partida, acreditamos que pudemos melhor exemplificar seus efeitos estéticos.

Conforme escreveu Décio Pignatari (1987, p. 70)

O problema, aqui, é o da própria estrutura dinâmica não-figurativa (*movement*), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas informadas de significado, e conferindo ao espaço que as separa-e-une um valor qualitativo, uma força relacional espácio-temporal – que é o ritmo.

Além dos poetas considerados ortodoxos, outros também participaram do movimento, posteriormente afastando-se e criando o “Neoconcretismo”, como Ferreira Gullar, e o “Poema Processo”, sobre os quais comentaremos na sequência.

1.2.5 Neoconcretismo

O Plano-piloto para a poesia concreta⁸ talvez não tenha representado a vontade geral do grupo da poesia concreta, haja vista que os poetas do grupo do Rio de Janeiro, Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e Wladimir Dias-Pinto não o assinam. Havia tensão entre o grupo paulista, considerado ortodoxo por apegar-se firmemente ao espírito objetivo para a criação de suas obras, e o carioca, que se encaminhava para uma concepção mais intuitiva do processo de criação artística. Formou-se a dicotomia entre o racionalismo daqueles e o cunho social desses.

Em 1959, os poetas do Rio de Janeiro opõem-se aos concretistas paulistas lançando-se contra a poesia meramente cerebral e racionalista dos concretistas, autodenominando-se Neoconcretistas, os quais têm por proposta a retomada do “eu” do poeta no texto, devolvendo a subjetividade à poesia, contra a tecnocracia, ao predomínio da máquina e da cibernética. Algumas características da poesia neoconcreta são, segundo Sant’Anna (2013, p. 225)

Fusão da poesia com pintura-escultura-ballé-gravura. Teorização sobre o que se chamou de “não objeto”, designando o objeto artístico fora do circuito utilitário. Em oposição à pregação construtivista do programa Neoconcreto há também abertura metafísica e esotérica, busca de afinidade com o zen-budismo. A obra é antes de tudo uma “expressão” e um organismo “vivo”. Ao contrário da obra apenas como sinal ótico do Concretismo, o Neoconcretismo procura o “verbo” humano.

⁸ Assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, foi publicado originalmente em *noigandres 4*, 1958, São Paulo, edição dos autores. (CAMPOS, 1987, p. 158).

Como exemplo de poesia neoconcreta, apresentamos um poema de Ferreira Gullar que, a partir de 1961, rompe com o neoconcretismo e dedica-se a uma poesia com caráter mais social, aliando-se ao CPC⁹, movimento criado pela União Nacional dos Estudantes (UNE), que se opunha às vanguardas e desempenharia um importante papel no campo da cultura popular:

açúcar
algodão
fogo branca

FRUTA

escuro prata fogo
fruta azuis
prata
fruta
prata
fruta

fruta (GULLAR in SANT'ANNA, 2013, P. 226)

Há, na prática, dificuldade para diferenciar a poesia concreta da neoconcreta. Muitas de suas construções poéticas constituíam-se objetos, caixas enterradas no chão e artefatos de zinco e de acrílico com letras dentro, vinculando-se mais ao plano das artes plásticas.

1.2.6 Tendência

O grupo de escritores mineiros formado por Affonso Ávila, Laís Corrêa de Araújo, José Lobo, Fritz Teixeira de Salles, Emílio Moura, Rui Mourão e, eventualmente, Affonso Romano de Sant'Anna, constituiu-se a partir da publicação da revista de poesia “Tendência”, em Belo Horizonte no ano de 1957, a qual durou até 1962, sendo publicados um total de quatro números durante este período. Tais autores propunham a renovação poética ao trabalhar uma poesia de maior abertura semântica, dentro de um processo comunicativo de rendimento mais imediato.

Como traço comum desta produção, tem-se a preocupação social e a produção de uma poesia que não se relaciona com as artes plásticas. Além disso, os poetas procuram se

⁹ Centro Popular de Cultura, segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p. 23) “Trata-se, claramente, de uma concepção, da arte como instrumento de *tomada de poder*. Não Há lugar para os “artistas de minorias” ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de “povo”. A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se ela não se chegar pelo problema social”.

desvincular da Geração de 45 e recebem influências de João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e do Concretismo. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna (2013, p. 227), um dos poetas participantes de Tendência

O poeta realiza seu poema fazendo um levantamento das palavras pertinentes ao tema que vai explorar procurando um rendimento sonoro e uma certa utilização do espaço em branco da página. Os temas são referentes dados históricos ou ligados à realidade social. Resistência à influência das artes plásticas que marcaram os grupos concretistas e neoconcretistas.

Há a fidelidade à palavra poética e ao verso do poema em sua forma livresca e não procura uma renovação a nível formal, porém, a nível semântico, assumindo um posicionamento consciente frente aos fatos sociais. Alguns de seus poemas possuem caráter popular e aproximam-se dos encontrados no futuro Violão de Rua.

1.2.7 Práxis

Com o fim do neoconcretismo, surge, em 1962, a Instauração Práxis tendo à sua frente Mário Chamie, a qual se constituiu uma vertente engajada, com um viés mais apurado do momento político que o do concretismo, posicionando-se como uma saída ao formalismo exagerado da poesia concreta. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p. 49), “Para o escritor-práxis, não há tema. O poema deve ser trabalhado a partir de áreas, a partir de setores da realidade, fatos emocionais ou sociais.”

Assim como o grupo de Tendência, existia resistência à influência das artes plásticas, promovendo a utilização do verso e a valorização da palavra isoladamente (unívoca), e em conotação com outras do poema (multívaga) e busca da integração do poema numa unidade nova, valorizando o ato racional de escrever, valendo-se de levantamentos do léxico que será utilizado no poema.

Quanto à sua preocupação com o lado histórico-social, retomamos Hollanda (2004, p. 55)

Num momento em que as tendências de caráter populista, apesar de hegemônicas, já demonstravam sinais de sua ineficácia como opção política e literária e em que o concretismo aparecia como uma alternativa preocupada com a linguagem e a modernidade, mas colada na ideologia desenvolvimentista, o poema-práxis ficou sendo uma terceira opção: uma alternativa para os que não se satisfaziam com o didatismo populista e os que recusavam o “tecnocratismo” da vanguarda concretista.

O poeta-práxis passa a ter maior preocupação com as letras e palavras do que com os espaços em branco ou preto da página, compondo uma poesia na expectativa de o leitor articular as palavras e versos do poema, numa leitura que pode ser feita em diversas direções, vertical ou horizontalmente, inclusive num sentido cruzado.

Mário Chamie foi não apenas o criador da poesia Práxis como também o principal poeta desta manifestação literária. Entretanto, podemos citar: Cassiano Ricardo, Armando Freitas Filho, Adailton Medeiros, Camargo Meyer, Antonio Carlos Cabral, Mauro Gama, Ione Gianetti.

1.2.8 Violão de Rua

O início da década de 1960 é marcado como um período de mudanças mundiais, e no Brasil, havia um momento de adesão aos princípios de esquerda, com tendências marxistas, principalmente pela intelectualidade. Neste cenário, surge a manifestação Violão de Rua, cuja principal tentativa era a transformação do complexo político-cultural que se fazia presente na época. Concretiza-se, então, numa Vanguarda de cunho muito mais político, a nível temático, sem se comprometer com formalismos estéticos. Em suas construções, valia-se de todas as formas poéticas, inclusive as populares e folclóricas. A poesia é humanista e voltada para os ideais socialistas, com a poetização de temas históricos, fatos jornalísticos e episódios da vida política brasileira. Sant'Anna (2013, p.54) escreve

Há, na verdade, poucos documentos deixados para pesquisa e comprovação. Mas a trajetória agitada de um Ferreira Gullar, de poeta de vanguarda concretista a poeta de protesto em *O Violão de Rua*, de crítico de artes plásticas comprometido com as correntes europeias mais avançadas até o inflamado ensaísta de *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969), mostra a riqueza daquele momento cultural. O fato é que se verifica uma ligação estreita não apenas entre a música popular e a poesia literária, mas um cruzamento em todas as frentes.

Ao se voltar para uma estética que privilegiava a cultura popular, é estabelecida uma fusão entre poesia e música, explorando ainda a sonoridade do verso. O típico poema do Violão de Rua retoma a poesia de cordel nordestina. Há o desejo por uma heterogeneidade de seus membros, na busca por um direcionamento que o levasse ao encontro do sentido humano da vida, estabelecendo um projeto histórico-social de um povo e de uma nação, tencionando conceber caminhos alternativos, propostas de mudança do complexo político-cultural da época. Prossegue Sant'Anna (2013, p.57-58)

... num certo momento, o teatro, a o cinema, a literatura e a música se cruzaram, movidos por interesses ideológicos e estéticos. Alimentavam-se mutuamente dentro de um mesmo projeto social e socializante. Era natural, portanto, que a poesia se desenvolvesse aí com certa violência distanciando-se do classicismo da Geração 45 e das experiências formalistas das vanguardas de 1956. A rigor o texto afasta-se da série literária. A chamada “literariedade” do texto passa a ser algo secundário. Música popular e poesia encontram-se despidas das pretensões estéticas tradicionais. Preocupam-se antes com a “mensagem”. Por isso é que se pode dizer que nessa altura não há apenas *equivalência* entre a série musical e a literária, mas uma *identidade*. Não correm paralelas, antes se misturam.

O termo "Violão de Rua" dava nome à publicação de três volumes da Editora Civilização Brasileira e acabou por definir e identificar um novo fazer poético que se distinguia das Vanguardas anteriores devido a seu caráter participativo. Esta manifestação literária existiu durante os anos de 1962 e 1963, período das publicações citadas. Diversos poetas consagrados fizeram parte do movimento, dentre os quais, destacamos Vinícius de Moraes, Ferreira Gullar, Paulo Mendes Campos e José Paulo Paes.

1.2.9 Poema Processo

O Movimento do Poema-processo baseia-se na vertente do poema código ou semiótico formulado por Décio Pignatari e Luiz Ângelo, foi criado em 1967 pelo poeta carioca Wladimir Dias-Pino, sendo o primeiro poeta a compor uma poesia visual sem nenhuma palavra, pura, em exercícios gráficos de formas abstratas. Segundo Sant'Anna (2004, p. 232), o poema-processo caracteriza-se pela

Ojeriza à palavra poesia e utilização do termo poema como um ato geral de criação artística ou não. Continuação das últimas propostas concretistas eliminando o verso, o conceito usual de literatura e partindo para uma produção essencialmente semiótica. Palavras e letras não são necessárias ao poema. Pesquisa de novas grafias e códigos visuais. No poema vale mais o ato de compor e a intenção.

Como seu nome indica, há movimentação em busca do novo, do dinâmico, do produtivo. Elimina o verso, o conceito cristalizado de literatura e produz poemas essencialmente semióticos. Há a intenção de ser um movimento popular, sem, todavia, conseguir o intento de fácil comunicação e compreensão. Seus poemas aproximam-se da estética de histórias em quadrinhos e desenhos animados abstratos e insere-se a pesquisa visualista produzida em computador. Além da contestação do livro como veículo para a

poesia, acontece a fusão total com as artes plásticas e o desprezo pelo aspecto sonoro do poema.

Há participação do público através de *happenings*¹⁰, como foi o "rasga-rasga" dos livros de Drummond, Cabral e seus contemporâneos nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 26 de janeiro de 1968, tendo por objetivo chamar a atenção para um novo molde de poesia, o qual substituiria o dito e tido como já superado e consumido. O Poema Processo possui um vínculo forte com a última fase do Concretismo, na qual ele se tornou bastante influenciado pela visualidade da *pop art*¹¹.

1.2.10 Tropicalismo

O Tropicalismo, movimento musical que recuperou algumas ideias da antropofagia, do teatro e dos efeitos paródicos de Oswald de Andrade, e teve forte ligação com a estética concretista, buscava uma música que, ao mesmo tempo, deglutisse Os Beatles e suas guitarras elétricas, elementos da Bossa Nova de João Gilberto, Vinicius de Moraes e Tom Jobim, além do regionalismo de Luís Gonzaga, batia de frente com músicos como Chico Buarque de Holanda, ligado diretamente às tradições da Música Popular Brasileira – MPB – e Geraldo Vandré, representante maior da música de protesto. Nascido no início da década de 1960, teve como maiores representantes Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e o grupo Os Mutantes. Novamente, recorremos a Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p. 64)

A preocupação com a atualização de uma linguagem “do nosso tempo”, já presente no concretismo, passa, a partir do Tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial. O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência [...] É evidente que esses elementos não surgem pela primeira vez no Tropicalismo. Os traços da modernidade podem ser definidos com clareza no movimento modernista de 22 e identificados como índices

¹⁰ O termo *happening* foi criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de manifestação que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista. Ele é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido.

¹¹ Na década de 1960, os artistas defendem uma arte popular (*pop*) que se comunique diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana. A defesa do popular traduz uma atitude artística contrária ao hermetismo da arte moderna. Nesse sentido, a arte *pop* se coloca na cena artística que tem lugar em fins da década de 1950 como um dos movimentos que recusam a separação arte/vida. E o faz pela incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema.

não só em seus antecedentes imediatos, como é o caso do Simbolismo, mas ainda, num recuo mais ousado, desde Gregório de Matos.

Os tropicalistas, partindo das inovações implantadas na música brasileira pela Bossa Nova, recuperavam algumas propostas lançadas pelos modernistas da primeira geração – 1922 –, tais como a técnica cinematográfica, a enunciação caótica e a fragmentação, e apropriam-se da *pop-art* e da *op-art* americanas. Além disso, em parte aproximavam-se ideologicamente dos concretistas, que também retomavam elementos modernistas, os quais foram vistos anteriormente. Entretanto, antes de qualquer coisa, o Tropicalismo é por essência um movimento dessacrante, irônico e parodístico, que, não se prendendo somente à música popular, manifestou-se em outros gêneros artísticos. Ele traz consigo mudanças de atitude em relação à década anterior.

O Movimento Tropicalista destaca-se por sua capacidade aglutinadora de experiências artísticas diversas – teatro, cinema e principalmente, música –, transitando entre o gosto popular e o culto. Inicialmente, as letras das canções passam a expressar alguns dilemas da sociedade e veicular ideologias, com forte tendência de criticar a cultura vigente. Influenciada fortemente pelo movimento *hippie*, a música tropicalista desloca-se das bossanovistas salas intimistas e dos sindicatos, grêmios estudantis e operários cepecistas, rumando à televisão através dos festivais universitários que mobilizavam o país e de programas populares como o do Chacrinha.

Assim como ocorrera aos textos de Violão de Rua, os tropicalistas possuíam o mesmo nível das músicas, ocorrendo equivalência de qualidade e ruptura de fronteiras entre literatura e música. O Tropicalismo parte para a crítica sobre a cultura brasileira incorporando-a numa visão carnalizada, aproveitando lugares-comuns da sociedade – andorinhas de louça na varanda, pinguim de geladeira, bibelôs que enfeitam casas de subúrbio – em detrimento à recusa que tais objetos recebem da elite. Além disso, apropria-se de frases feitas e ditos populares, recupera Carmen Miranda e as bananas, o papel crepom e os ternos brancos com chapéu palhinha.

Surgido num momento de efervescência *underground*, assumiu uma atitude de carnavalização diante de vida e arte valendo-se da crítica aos valores ético-morais-estéticos da cultura tropical brasileira, crítica do mau gosto (*kitsch*) pela utilização crítica do mau gosto. Segundo Sant’Anna (2013, p. 74)

O Tropicalismo vai se misturar, enfim, com a produção *underground* tanto pela sua natureza de contestação quanto pelo fato de que, passados os primeiros momentos de euforia criativa, ele tenha se deixado envolver pelo *hippismo* internacional, e

aquilo que era acentuadamente crítica assume num outro estágio as características de “curtição”, confirmando o que disse um teórico: se a sociedade já não pode ser transformada, pelo menos podemos curtir-la.

Tendo sua produção essencialmente ligada a shows (e apresentações televisivas) e discos, os tropicalistas também se organizaram em festas, *happenings* em galerias e teatros à moda do Modernismo.

1.2.11 Poesia Marginal

Em meados da década de 1970, já no contexto do pós-tropicalismo, os intelectuais e artistas não mais proclamam uma ideologia comum, dividindo-se, assim, numa produção cultural desigual e dispersa. Segundo Sant'Anna (2013, p. 81)

...é difícil separar os limites do movimento tropicalista do que ocorre em torno de 1973, a não ser a fixação mais nítida de um movimento antivanguardista e antiformalista. A desrepressão que é procurada no plano político tem repercussões espontâneas na arte. Os poetas também querem respirar após tantos anos de domínio das vanguardas (1956-1968). [...] Parece também a consciência política mais nítida que marca essa poesia já não alienada como a típica produção impregnada de *hippismo* internacional entre 1968 e 1973. Os poetas assumem uma linguagem mais corajosa na literatura. Nessa literatura do lixo valorizam o palavrão e descrevem as relações eróticas com um natural realismo, despreocupados se isto é bom tom ou não.

Neste contexto, surge uma maneira diferente de se fazer literatura, com o processo de editoração, produção e distribuição da Poesia, agora Marginal, deixando de estar nas editoras que controlavam o mercado, passando às mãos dos próprios poetas que, assim, desenvolvem um vínculo diferente com o novo público leitor, distribuindo, eles mesmos, muitas vezes seus livretos produzidos em mimeógrafos – “A própria experiência artesanal, grupal e afetiva da produção gráfica dos livros e de sua posterior veiculação no mercado perdem agora seu aspecto técnico, tornando-se artístico.” (HOLLANDA, 2004, p. 112). Não havia o desejo por uma poesia politicamente engajada, apesar de uma ideologia de esquerda, que lutasse contra o sistema vigente ou buscasse a revolução popular. Segundo Costa (2008, p. 18):

Os poetas desse período recusam claramente tanto a literatura classicizante quanto as correntes experimentais de vanguarda e voltam-se para o Modernismo de 1922, incorporando os materiais de linguagem que já tinham sido largamente explorados pelos poetas modernistas: o poema-piada, a poesia-minuto, o humor, a espontaneidade, o coloquial.

No entanto, apesar de classificados como poetas marginais, nenhum autor assumia-se integrante desta categoria, chegando às vias de ironizá-la; até mesmo a crítica da época permanece reticente quanto à terminologia. De acordo com Hollanda (2004, p. 110):

A classificação “marginal” é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se frequentemente “ditos marginais”, “chamados marginais”, evitando-se uma postura afirmativa do termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos...

A poesia marginal vincula-se ao sentimento de *aqui e agora* de seus poetas. Sua estética passa a ter como esteio a junção entre arte e vida, com suas produções quase que como instantâneos, *flashes*, poéticos de seus autores. Há nos textos o rastro da experiência cotidiana de vida dos poetas, porém, não como sendo o cotidiano poetizado, mas, antes, a poetização do cotidiano. Quanto às preocupações com a linguagem, existe a crítica à ciência, à técnica e à noção de progresso; desconfia-se da linguagem do sistema e do poder, parte-se para o coloquial como forma alternativa da representação das coisas do mundo; retomando Hollanda (2004, p. 112):

É a arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados e fazer com que o próprio processo de elaboração do poema reforce esse caráter de *momentaneidade*. E isso não pode e não deve ser reduzido apenas a um artifício literário. Nesse gesto no qual o trabalho, a ciência, o progresso e o futuro deixam de ser valores fundamentais, o *cotidiano* passa a ser *arte*.

O poema marginal, enfim, confunde-se com as vivências de cotidiano, com o retrato posto ainda quente no papel, sem o período de maturação que o distanciamento do tempo “pós-agora” traria, transformando a escrita num recorte imediato da vida, ousando dizer que “ao vivo”, evidenciando-se seu caráter fugaz e fragmentário, notadamente como sua linguagem. De certa forma, retornam ao Dadaísmo ao produzirem uma arte inseparável da vida, pois não se necessita outra duração que seu próprio instante.

1.3 Hereditário¹²

Terminadas as exposições sobre os Movimentos de Vanguarda e Pós-Vanguarda, julgamos necessária a apresentação biográfica do autor ora estudado, pois, junto à sua formação pessoal – por óbvio – encaminhava-se sua formação artística num período em que muitos autores expoentes daqueles movimentos encontravam-se em pleno processo produtivo.

Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho nasce no dia 2 de setembro de 1960, na Capital do Estado de São Paulo, filho de Arnaldo Augusto Nora Antunes e Dora Leme Ferreira Antunes, quarto dos sete filhos do casal. Ingressa no Colégio Equipe, o qual desenvolve forte trabalho de arte-educação, em 1975, e conhece Branco Mello, Sérgio Britto, Paulo Miklos, Ciro Pessoa, Nando Reis e Marcelo Fromer, seus futuros companheiros de Titãs. Lá, tem aulas de cinema e realiza “Temporal”, um super 8 de ficção com 40 minutos de duração. Começa a compor com Miklos, seu colega de classe. Dos Titãs, só Tony Bellotto e Charles Gavin não estudaram no Equipe. Do 2º para o 3º ano, publica a novela “Camaleão”, impressa na gráfica do colégio.

Antunes inicia o curso de Letras na Universidade de São Paulo (USP) em 1978 e, no ano seguinte, muda-se para o Rio de Janeiro com sua família, transferindo a matrícula para a PUC-RJ. Naquele ano, realiza, com um grupo de cinema da faculdade, o super 8 experimental “Jimi Gogh”, de 15 minutos, com quadros do pintor pós-impressionista Vincent van Gogh e música do guitarrista Jimi Hendrix. Um ano depois, já em 1980, retorna a São Paulo, mesmo com sua família permanecendo no Rio de Janeiro, com Go, sua primeira esposa, com quem fica casado por sete anos. Durante cerca de dois anos, eles moram na casa do artista plástico José Roberto Aguilar, com quem realizam diversas performances, até a formação da Banda Performática. Apresentam-se em diversos eventos no Museu de Arte Moderna da capital fluminense, Pinacoteca do Estado (SP), Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo/SP, Galeria São Paulo (SP), Teatro da Fundação Getúlio Vargas (SP), Paulicéia Desvairada (SP), Parque Lage (RJ), entre outros. Nas performances¹³, Arnaldo, com uma mala cheia de objetos, canta, toca percussão e inventa situações nonsenses, como pentear discos, bater painéis ou jogar livros para o alto. Além disso, escreve e produz com Go, artesanalmente, pequenos livros impressos em xérox, dentre os quais: “A flecha só tem uma chance”, e “Deu na cabeça de alguém uma árvore, um piano e muitas galinhas”. Junto a Beto Borges e Sergio Papi, edita

¹² Arnaldo Antunes e Titãs in “Titanomaquia”, Titãs, 1993, BMG /Melody Nelson Publishing.

¹³ Performance: palavra da língua inglesa que significa “representação”. Damos aqui o sentido de atuação em palco, na qual o personagem executa diversas atividades para chamar a atenção sobre seu trabalho.

a revista “Almanak 80”. Mantém parceria com Paulo Miklos, com quem compõe intensamente, haja vista que ele também faz parte da Banda Performática. Os dois inscrevem a música “Desenho” no “Segundo Festival da Vila Madalena”; porém, é com outra composição feita com Paulo, “A Menor Estrela”, que Arnaldo ganha o prêmio de melhor letra no Festival de Música da FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado/SP.

No ano de 1981, volta a editar com Beto Borges e Sergio Papi, além de Nuno Ramos, a revista “Kataloki” (Almanak 81). Arnaldo segue escrevendo e compondo. Participa dos vídeos “Kataloki”, realizado por Walter Silveira especialmente para o lançamento da revista, e “Sonho e contra-sonho de uma cidade”, de Aguilar. Canta no evento “A idade da pedra jovem”, na Biblioteca Mário de Andrade, e, no ano seguinte, os Titãs do Ieiê apresentam-se pela primeira vez, no Teatro Lira Paulistana e no Sesc Pompéia, em São Paulo, com nove integrantes: Arnaldo (vocal), Paulo Miklos (vocal e sax), Sérgio Britto (vocal e teclado), Branco Mello (vocal), Nando Reis (baixo e vocal), Ciro Pessoa (vocal), Marcelo Fromer e Tony Bellotto (guitarras) e André Jung (bateria). O grupo segue por dois anos fazendo shows em casas como Napalm, Rose Bombom, Madame Satã, Radar Tantan, Circo Voador (RJ), entre outros. Apresentam-se em programas de TV como Fábrica do Som e Paulicéia Desvairada. Arnaldo e Go fazem a exposição “Caligrafias”, na Galeria Cultura, em São Paulo, na qual apresentam, na inauguração, a ópera performática “A espada sinfônica”, com vários convidados. Realizam também performances na Pinacoteca do Estado, Defeitos cônicos; na Livraria Belas Artes, Noite de performance: epicaligráfica; no Sesc Pompéia, Robôs efêmeros, entre outras. Ainda em 1982, pela primeira vez, canções de Arnaldo são gravadas por outro intérprete: Belchior inclui em seu disco “Paraíso” as canções “Estranheza”, de Arnaldo, e “Ma”, uma parceria dele com Aguilar e Nuno Ramos.

Sua incursão no universo literário dá-se em 1983 com a publicação de seu primeiro livro, “OU E”, um álbum de poemas visuais, editado artesanalmente. O lançamento é no Sesc Pompéia, com apresentação de Os intocáveis, grupo formado por Arnaldo, Paulo Miklos, Go e Nuno Ramos. Nas palavras de Ramos para o Folhetim, suplemento da Folha de S. Paulo, de 15/01/1984

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

Percebe-se que, desde seu primeiro volume de poemas, Arnaldo Antunes mescla suas diversas áreas de interesse, culminando com um trabalho plural, que conta com referências a poesia – Haroldo de Campos –, música – Mick Jagger, arte visual – Pagu –, e as intervenções de Antunes, além de forte e constante participação do leitor na construção dos poemas.

Em 1984, Arnaldo participa da mostra de poesia visual “Poesia Evidência”, na PUC-SP. Ciro Pessoa sai dos Titãs do Ieiê. O grupo assina contrato com a gravadora WEA, passa a se chamar apenas Titãs e grava seu primeiro LP, “TITÃS”. A música “Sonífera ilha” é sucesso nacional e Arnaldo participa com o grupo dos programas de auditório de maior audiência na tevê da época, apresentados por Chacrinha, Raul Gil, entre outros; os Titãs passam a ser conhecidos em todo o Brasil. Seguindo para 1985, Arnaldo participa do encontro Conversa à luz dos vinte anos de Gil, no jornal Folha de S. Paulo, com Antonio Risério e Waly Salomão; grava com os Titãs o LP “Televisão” e participa do filme “Areias Escaldantes”, de Francisco de Paula, no Rio de Janeiro. Antunes é detido com Tony Bellotto em flagrante com uma pequena quantidade de heroína e acaba ficando preso por um mês.

Em 1986, os Titãs lançam “Cabeça Dinossauro” pela WEA e recebem disco de platina. Usina Press e Gotham City realizam o vídeo “Auto-retrato”, sobre Arnaldo Antunes, com sua participação. É neste ano que o autor publica seu segundo livro, *Psia*, pela editora Expressão, o qual será um dos objetos de estudo desta dissertação. Ele publica artigos e poemas em vários jornais e revistas e participa da exposição “Palavra Imágica”, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e do vídeo “Agráfica”, produzido por Walter Silveira, em São Paulo, para lançamento da revista homônima, além de gravar com os Titãs o álbum “Jesus não tem dentes no país dos banguelas”, o qual recebe disco de ouro em 1987.

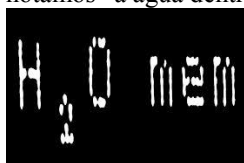
No ano de 1988, passa a viver com Zaba Moreau, com quem tem sua primeira filha, Rosa. Arnaldo destaca-se por suas performances e segue com os Titãs, além de co-editar a revista gráfico-poética “Atlas” (Almanak 88). Ao todo são 84 criadores num álbum que combina poesia, artes gráficas, artes plásticas, música e cinema. Os Titãs apresentam o show “Go Back” no XXII Festival de Jazz de Montreux, Suíça, onde releem canções do repertório de seus primeiros discos em novos arranjos. Da gravação desse show resulta LP homônimo, que recebe disco de platina. No ano seguinte, Arnaldo realiza a curadoria da exposição “Olhar do Artista”, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, com obras do acervo Museu, em que privilegia aquelas cujo processo de criação é mais aparente, ou quando esse projeto se torna o próprio objeto estético. Grava com os Titãs o LP “Õ Blésq Blom”, que recebe disco de ouro. Arnaldo faz o projeto gráfico da capa e do encarte do disco.

Em 1990, Antunes tem poemas projetados com raio laser em intervenção urbana¹⁴ realizada na Avenida Paulista, com Haroldo e Augusto de Campos e Walter Silveira. Publica *Tudos*, pela Editora Iluminuras, segundo livro a ser estudado nesta dissertação, e faz leituras de poemas de Paulo Leminski, numa homenagem ao poeta, no evento “Perhappiness I”, na Fundação Cultural de Curitiba. Participa das mostras de poesia visual “Transfutur — Visuelle Poesie”, na cidade de Kassel, Alemanha, e “Nomuque Edições 1974/1991”, no MASP – Museu de Arte de São Paulo. No ano seguinte, apresenta-se com os Titãs no Rock in Rio II, no Maracanã. O livro *Psia* é reeditado pela Editora Iluminuras. Arnaldo tem seu poema “H2Omem¹⁵” exposto em outdoor em projeto da Secretaria da Cultura, homenageando a Avenida Paulista. Participa da segunda intervenção urbana com a projeção de poemas a laser nas fachadas dos edifícios das avenidas Paulista e Consolação, dessa vez também com versões sonoras. O evento incluiu poemas de Arnaldo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Walter Silveira e do mexicano Octavio Paz. Lança com os Titãs “Tudo ao mesmo tempo agora”, que recebe disco de ouro. Todas as 15 faixas do LP são assinadas pela primeira vez coletivamente pelos oito titãs.

Em 1992, participa da exposição “p0es1e — digitale dichtkunst”, na Galerie Am Market Annaberg-Burchholz, em Munique, Alemanha. Produz o CD “Isto não é um livro de viagem”, no qual o poeta Haroldo de Campos grava 16 poemas do livro “Galáxias”, acompanhado pela cítara de Alberto Marsicano, pela Editora 34. Recebe o Prêmio de Melhor Música do Ano para “Grávida”, em parceria com Marina Lima, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA. Realiza trabalhos gráficos em parceria com Augusto de Campos para o livro “Rimbaud Livre”, lançado pela Editora Perspectiva. Publica o livro *As Coisas*, do qual trataremos nesta dissertação, pela Editora Iluminuras, ilustrado por sua filha Rosa, então com três anos. Arnaldo resolve sair dos Titãs depois de dez anos como integrante

¹⁴ Intervenção urbana: interação com a paisagem urbana através de colagens em muros da cidade, projeções de poemas em prédios com raio laser, exibição de poemas em placas como se fossem anúncios etc.

¹⁵ A estética do poema é visual, numa aproximação aos conceitos da poesia concreta. Não existem verso ou estrofe: o poema é composto por duas imagens: a fórmula química da água (H₂O) e a sílaba “mem”, a qual significado não possui. No entanto, pode ser observada apenas uma palavra na imagem (Homem), quando suprimido o número 2 das moléculas de hidrogênio, rompendo-se a fórmula e unindo-se as duas imagens originais. Sabe-se que o corpo humano é composto de água numa fração entre 70% e 75%; assim, pela imagem notamos “a água dentro do homem”:



da banda. Apesar de sua saída, eles continuarão compondo em parceria. Em 1993, lança, pela BMG, gravadora que o contrata como artista solo, o CD e vídeo “Nome”, que vinha realizando com Zaba Moreau, Célia Catunda e Kiko Mistrorigo há mais de um ano, unindo música, poesia e produção gráfica em um único projeto. O vídeo contém 30 peças com o intuito de dar movimento à palavra escrita. Nome é exibido em festivais de vídeo e mostras nos Estados Unidos, Áustria, Itália, França, Alemanha, Suíça, Suécia, Espanha, Holanda, Mônaco, Austrália, Uruguai, Argentina, Colômbia e Chile. Recebe uma Menção Honrosa do Júri de The First Annual New York Video Festival, Nova York, EUA e a Recomendação do Júri do Festival Internacional de Vídeo da Cidade de Vigo, na Espanha, em 1995. O livro *As coisas*, recebe o Prêmio Jabuti de Poesia. Arnaldo participa da exposição Arte Brasil, em Konstanz, Alemanha. Integra o grupo Ouver, com Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Livio Tragtemberg, Walter Silveira e outros, com o qual apresenta performance poética na comemoração dos 30 Anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda no Teatro Alterosa, situado no Centro Cultural da UFMG, em Belo Horizonte/MG, e no Perhappiness 93, evento em homenagem a Paulo Leminski, organizado pela Fundação Cultural de Curitiba.

Evidentemente, como o *pulso ainda pulsa*¹⁶, sua produção artística não termina nesse momento. Arnaldo Antunes, após *As Coisas*, publicou outros cinco livros de poesia, textos infanto-juvenis e antologias; além de ter gravado mais alguns discos. Porém, como o *corpus* analítico escolhido para estudo nesta dissertação já foi editado, optamos por terminar o recorte biográfico detalhado do autor neste momento, guardando a possibilidade de um estudo ampliado, incluindo seus outros livros, numa futura nova pesquisa.

Seguiremos, a partir daqui, a desenvolver leituras de seus poemas para tentarmos evidenciar os possíveis caminhos dos movimentos literário-culturais que precederam a escrita de Arnaldo Antunes e como atravessam sua poesia; como ele age sem que tais movimentos sejam suas heranças, e, sim, uma espécie de suporte para sua escrita – passando pelas diferenças tecnológicas da época em que se produzia a Poesia Concreta (seu surgimento) e as possibilidades atuais, as apropriações do Tropicalismo e o pastiche, dentre outras.

¹⁶ O Pulso, Titãs – Õ Blésq Blom – WEA, 1989.

Capítulo 2 – Arnaldo Antunes: Psia: Tudos!

Como vimos no capítulo primeiro desta dissertação, as vanguardas buscavam provocar estranhamento, transformando a sensibilidade, as formas de representação e mudanças nos modos de pensamento no que se refere às convenções de beleza e padrões estéticos. Podemos dizer, resumidamente, que, a partir de novas invenções científicas e tecnológicas, as vanguardas possuíam um espírito experimental, cuja estética relacionava-se à linguagem como expressão do presente vinculada a um futuro utópico.

Apresentaremos, a partir deste segundo capítulo, algumas leituras de poemas de Arnaldo Antunes extraídos de seus dois primeiros livros de poesia. Assim, poderemos visualizar melhor as possíveis influências sofridas pelo autor no percurso de sua escrita, vinculando-o às características outrora apresentadas. Como suporte para nossas análises, optamos pela reprodução das páginas digitalizadas dos livros estudados por entendermos que sua visualização conforme o autor as formatou ajudará a melhor compreensão de nosso estudo, destacando seus espaços em branco, os quais são pontos que atuam com a mesma significação das palavras.

2.1 – Psiu: Psia!

Começaremos por *Psia*¹⁷, publicado originalmente em 1986, composto por 41 poemas dispostos em páginas sem numeração, índice, padrão de fonte e títulos. Cada poema guarda uma característica própria de paginação, tipologia e ocupação de espaço na folha. Alguns deles são, na verdade, imagens, colagens ou gravuras. Seu início dá-se já na orelha da capa e se segue logo após a ficha catalográfica.

Conforme podemos encontrar na “Teoria da Poesia Concreta¹⁸”, em texto no qual Augusto de Campos, ao pontuar *Un Coup de Dés*, poesia de Mallarmé, e seus marcantes efeitos, nos dá exata noção de uma das bases para a construção da Poesia Concreta, traços que encontraremos na composição de Arnaldo Antunes, notadamente em alguns de seus poemas aqui selecionados (1987, p. 24)

¹⁷ À época do lançamento de *Psia*, Antunes, em matéria de Mauricio Stycer na edição do dia 16/12/1986 do jornal Estado de S. Paulo, assim disse sobre seu livro: "Não é porque eu faço rock que este livro não tem um compromisso radical com a linguagem."

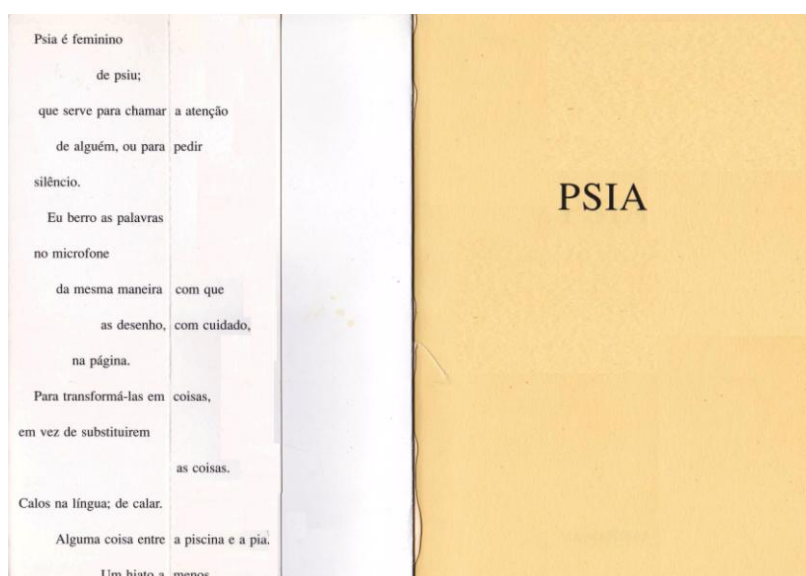
¹⁸ Reunião de textos críticos e manifestos, publicada originalmente em 1965, escritos por Décio Pignatari e pelos irmãos Campos, Augusto e Haroldo.

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção.

Assim, o uso de fontes distintas, a posição das linhas, a exploração do espaço gráfico e o uso espacial da folha corroboram para uma leitura diferenciada, marcando oscilações de dicção, subidas e descidas de entonação, recortes e destaques à medida que os tipos mudam, suas fontes e tamanhos, distinguindo-se primárias de secundárias etc. A exploração da página em que o poema está inserido toma importância semelhante ao da própria escrita, sendo ela parte preponderante para sua leitura. Segundo Maria de Fátima Sena Costa (2008, p. 34)

As novidades introduzidas no poema de Mallarmé é que o caracterizam como o inventor de um novo processo de organização poética: os espaços em branco assumem um “silêncio” envolvendo o texto e tem por função destacar cada imagem poética; a visão simultânea sobre as duas páginas sugere a aceleração ou a redução do movimento, ritmando a leitura; a posição das linhas tipográficas e o emprego de tipos diversos são elementos que geram significado.

E são exatamente alguns silêncios, ritmos e movimentos que apresentaremos a seguir, através da leitura do primeiro poema de *Psia*, de Arnaldo Antunes, tomando-o como um possível prenúncio de sua poética. Apresentado na orelha da capa do livro, a qual é estendida em relação à orelha da quarta capa, e pontilhada, com partes do poema ficando no pedaço destacável – o qual forma um marcador de páginas –, e a maior porção permanecendo no fixo. Sugere-nos o entrecruzamento de suas artes: música, poesia e artes plásticas:



Dividindo-o em cinco blocos de ideias, partindo de sua pontuação e limitando seus termos aos pontos finais, já que não é observada estruturação de estrofes, depreende-se, do primeiro bloco, formado pelos cinco primeiros versos, a definição de “Psia”, quase como um verbete de dicionário, não fosse a presença do “é”, flexão do verbo ser, terceira pessoa do presente do indicativo, através do qual Antunes refere-se à palavra como se ela existisse previamente na Língua, e não como um neologismo criado por ele, flexão de gênero de uma interjeição que, conforme seguem os versos, funciona tanto para chamar a atenção quanto para evocar silêncio. Desta forma, o autor obtém a atenção do leitor, a partir da estranheza pela utilização de um vocábulo novo. Notemos que a palavra *silêncio* é precedida, além do ponto final, de um espaço em branco na folha como que a materializar o silêncio pedido pelo poeta; entretanto, quebrado no segundo bloco.

Nos versos seis a dez, Arnaldo apresenta suas artes, conforme dito antes, quebrando o silêncio ao berrar palavras no microfone – música, da mesma maneira que as desenha – artes plásticas, na página – poesia. Representações pictóricas, assim como signos linguísticos, representam algo, tomando seu lugar abstratamente, o que mantém seus trabalhos numa mesma linha estética.

Arnaldo Antunes, ressaltamos, é um artista cuja imagem pública é marcada pela peculiaridade de sua indumentária, seus acessórios e corte de cabelo. Tudo isso faz parte de sua escolha pela valorização de uma atitude performática “em um jogo poético cujo instrumento é a voz.” (COSTA, 2008, p. 46). “Berrar” constitui-se soltar a voz, falar muito alto. Arnaldo aproxima tal ato ao da escrita, pois, com o mesmo cuidado com que berra palavras ao microfone, as desenha no papel.

O terceiro bloco, composto pelos versos onze, doze e treze, apresenta-nos uma possível busca do autor por uma poética de transformação da palavra no ente que ela representa, já que explicita seu fundamento principal. Nota-se que, esteticamente, a palavra “coisas” e o sintagma “as coisas” estão colocados uma sobre o outro, saltando-se o verso “em vez de substituírem”. Nesse caso, as palavras estariam separadas dos objetos que representam como na linguagem referencial, cotidiana, em que a referência substitui o “ser”, numa possível dicotomia significante e significado. Em seu ensaio “Sobre a origem da poesia”, contido no libreto do espetáculo “12 poemas para dançarmos”, dirigido por Gisela Moreau, posteriormente publicado no livro “Outros 40”, de 2014, Antunes (2000) diz

No seu estado de língua, no dicionário, as palavras intermedeiam nossa relação com as coisas, impedindo nosso contato direto com elas. A linguagem poética inverte

essa relação pois vindo a se tornar, ela em si, coisa, oferece uma via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo.

Ao, esteticamente, justapor “coisas” e “as coisas”, Antunes as coloca num mesmo plano, parelhas, como na reaproximação por ele indicada anteriormente.

No quarto bloco, encontramos os versos catorze e quinze, os quais retomam a definição de “Psia”: calos na língua podem ser referência à música de Antunes cantor, como no bloco dois indicada, na forma de microfone, pois seguidas do sintagma “de calar”, retomando o sentido de pedir silêncio de psiu. Porém, “calos na Língua Portuguesa” também é uma construção pertinente, pois matéria prima de poeta são sua língua e todas as implicações sintático-semânticos. “Psia”, como palavra inventada e, por conseguinte, não constante nos dicionários, constitui-se um calo na língua, algo que incomoda – a princípio; externo, mas parte dela. Retomando o ensaio do autor, tem-se: “Tais usos são inteiramente estranhos à linguagem referencial, mas bastante comuns à poesia, que elabora seus paradoxos, duplos sentidos, analogias e ambiguidades para gerar novas significações nos signos de sempre.” (ANTUNES, 2000). Neste mesmo sentido, apegamo-nos ao que escreveu Décio Pignatari: “O signo verbal forma um sistema dominante de comunicação. Quer dizer: todo mundo transa, todo mundo usa, todo mundo trabalha *com* o signo verbal. [...] E aí é que está: o poeta não trabalha *com* o signo, o poeta trabalha *o* signo verbal.” (1987, p. 8) “Psia”, então, seria o resultado de um signo verbal trabalhado por Arnaldo Antunes.

No quinto e último bloco, encontra-se, a nosso ver, sua principal definição. “Um hiato a menos” refere-se a uma possível aproximação entre a palavra inventada pelo autor (“Psia”), título do livro, e a palavra “Poesia”, composta por dois hiatos – Po-e-si-a. Psia é resultado da exclusão do primeiro hiato de Poesia; sendo assim, Antunes intitula seu livro de poesias com uma palavra inventada, um calo na Língua, feminino de psiu, interjeição que serve para chamar a atenção e pedir silêncio, a qual causa estranhamento; entretanto, está contida no produto final de seu trabalho: poesia.

No poema analisado, pudemos perceber o uso dos espaços em branco e da não-linearidade de sua construção. Conforme dissemos, o lemos vinculando-o diretamente ao processo criativo do poeta, como que um anúncio de seu fazer poético. Da mesma maneira, Chacal, ícone da chamada Poesia Marginal, o faz habilmente no seguinte poema:

Compondo

pego a palavra no ar
 no pulo paro
 vejo aparo burilo
 no papel reparo e sigo
 compondo o verso (CHACAL IN ARÊAS, 1997, p. 27)

Notamos, no poema de Chacal, assim como no de Arnaldo, uma imagem da construção poética do autor, sua espontaneidade de linguagem que a aproxima da oralidade cotidiana, retomando uma comunicação simples e direta, como se gerasse o embrião da comunicação poética. A matéria-prima de que necessita para compor está ao seu redor, transitando entre ele e a vida, no lugar qualquer em que esteja. Do ar, no pulo, ao papel, retoques e mais verso: Chacal leva para sua poesia seus movimentos cotidianos, dessacralizando-a. Compõe o poema em primeira pessoa, assim como Antunes o faz no segundo bloco de “Psia”, também ele relatando sobre seu cotidiano de cantor e poeta, e segue compondo com cuidado seu verso na página. Conforme observa Cacaso sobre aquele poema, “O poeta é aquele cara que fala e conversa, mas que sobretudo escuta, que capta a matéria-prima no ar, viva, e ainda no ar já lhe dá certos retoques, fazendo com que ela aterrisse no papel, virando poesia, numa linha de continuidade e transitividade que se quer plena” (CACASO IN ARÊAS, 1997, p. 27)

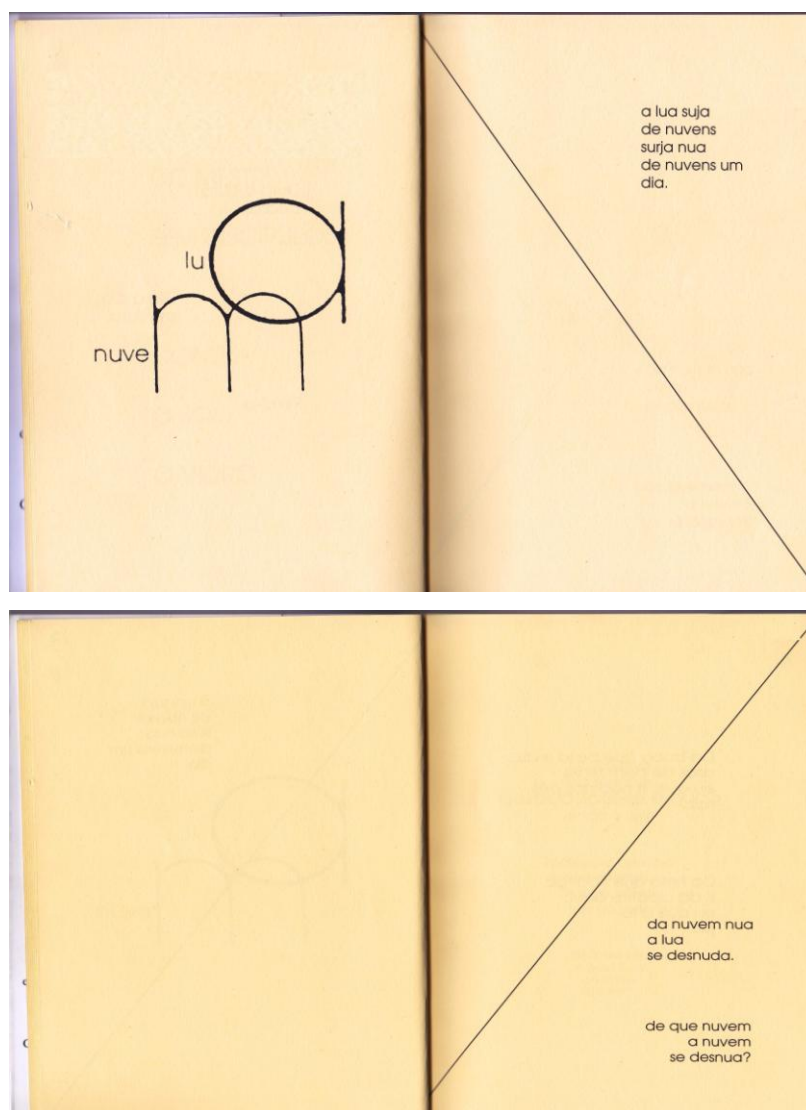
Quando propusemos mapear as possíveis influências da Poesia Marginal na obra de Arnaldo Antunes, nossa ideia era justamente a que apresentamos através da leitura do poema de Chacal: aproximar a estética de alguns poemas de Antunes do coloquialismo, humor e instantaneidade das construções ditas marginais. Não cabe a relação entre o processo de editoração, distribuição e comercialização entre o poeta estudado e aqueles que fizeram parte do movimento de meados dos anos 1970, os quais produziam seus livretos em mimeógrafo etc.

A Poesia Concreta opõem-se aos recursos poéticos tradicionais, abolindo o verso e a estrofe, quebrando a linearidade discursiva, transformando cada texto numa “coisa” a ser decifrada. O poema concreto comunica sua própria estrutura: ele se constitui um objeto por si mesmo, não sendo uma representação de algo exterior “e/ou sensações mais ou menos subjetivas.” (CAMPOS, 1987, p. 157). Uma de suas principais características encontra-se no plano-piloto para poesia concreta¹⁹ (idem, pág. 158):

¹⁹ Publicado originalmente em *noigandres* 4, 1958, São Paulo, edição dos autores.

a importância da ideia de ideograma, desde seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound²⁰) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. [...] ideograma: apelo à comunicação não-verbal. O poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo.

Arnaldo Antunes, ao construir o poema que se segue, apresenta-nos a uma construção muito próxima ao conceito de ideograma. Entretanto, além de trabalhar imagens que representem um objeto ou ideia, ele cria o efeito de uma nuvem encobrindo uma lua através da distinção tipográfica das letras finais dessas duas palavras, grafando-as com uma fonte notadamente maior que a utilizada no restante das letras:

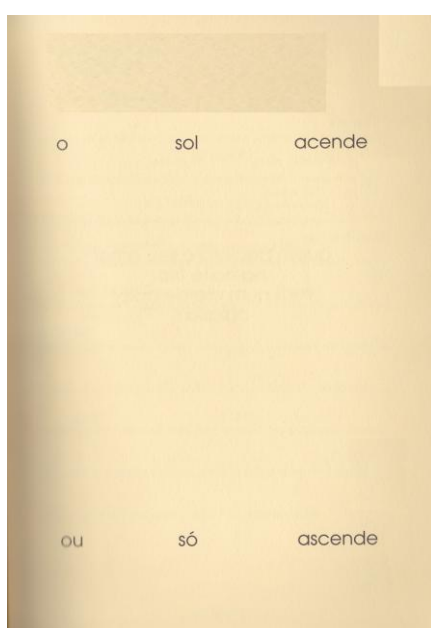


²⁰ Ezra Pound, baseado nos estudos de Fenollosa sobre a escrita chinesa, nos fornece uma ideia elementar, mas clara, do que é o ideograma: como define o chinês a cor vermelha, sem usar o vermelho? Com os desenhos abreviados de rosa cereja ferrugem flamingo. A palavra chinesa, ou ideograma, para vermelho, é baseada em coisas que todo mundo conhece.

Assim, o *a* representa uma lua cheia sendo encoberta por nuvens geradas pelo formato do *m*, o qual, pela tipologia utilizada, dá-nos a impressão de possuir dois arcos – duas nuvens. Na sequência, Arnaldo Antunes verbaliza o poema, recriando o movimento da passagem da nuvem pela lua, sujando-a – na primeira estrofe –, externando o desejo de que ela volte a estar descoberta, fato que acontece na segunda estrofe. Há ainda a sobreposição do sintagma “de nuvens”, na primeira estrofe, separado pelo verso *surja nua*, e da palavra “nuvem” na terceira estrofe sem que, desta feita, esteja separada por outro termo. Notamos que, neste último caso, existe um espaço branco antes do sintagma “a nuvem”, num alinhamento distinto dos demais utilizados até o momento. Assim, respondemos à pergunta final do poema, representada pela terceira estrofe, apontando o fato de tais sobreposições das palavras “nuvens” e “nuvem” representem verbal e estruturalmente o efeito que o “m” tem sobre o “a” da imagem: as nuvens da primeira estrofe movimentam-se para se encobrirem na terceira estrofe – estão uma sobre a outra –, pois tão nua quanto a lua descoberta está a nuvem que a descobre. Assim, a página branca que ladeia as estrofes dois e três está livre para que se representem as nuvem sobre nuvem.

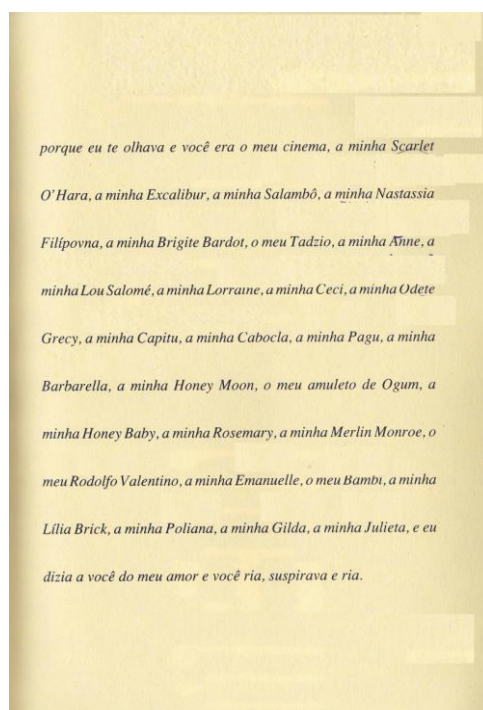
Ressaltamos, ainda, que o poeta não utiliza em momento algum em seu poema os termos “nublar” e “desnublar” – cobrir(-se)/descobrir(se) de nuvens –, optando por “desnudar” e “desnuar”, criando um efeito sonoro pela combinação das palavras lua/nua/desnua.

Seguindo nossas leituras, apresentamos agora o seguinte poema:



Ele é composto a partir do emprego da paronomásia, através da qual Arnaldo Antunes desmembra uma frase em duas sentenças formadas por três palavras cujos parônimos encontram-se paralelos a elas, em que o sol posiciona-se como objeto central – o sujeito da história –, sendo a segunda, complemento da primeira. O espaço em branco entre as duas partes constitui-se o silêncio (ou tempo) necessário dado ao leitor para que reflita e conclua sobre a questão proposta. Tomando a conjunção “ou” como alternativa que expressa incerteza, admitimos a hipótese implícita de o sol se apagar, pois o advérbio “só”, anterior ao verbo ascender, nos dá a certeza de sua subida ao céu. Estaria o sol apagado quando não ascendido? Relacionando, então, “acende” e “ascende”, temos características do sol implícitas nestes dois verbos parônimos: seu calor, sua luminosidade e o fato de clarear o dia, depreendemos daquele; e o fato de nascer, subindo aos céus, desse. Ao inferirmos tais fatos, notamos que as duas palavras complementam-se, numa visão completa do sol ascendido e aceso, ou seja, num pensamento lúdico, brilhando no céu.

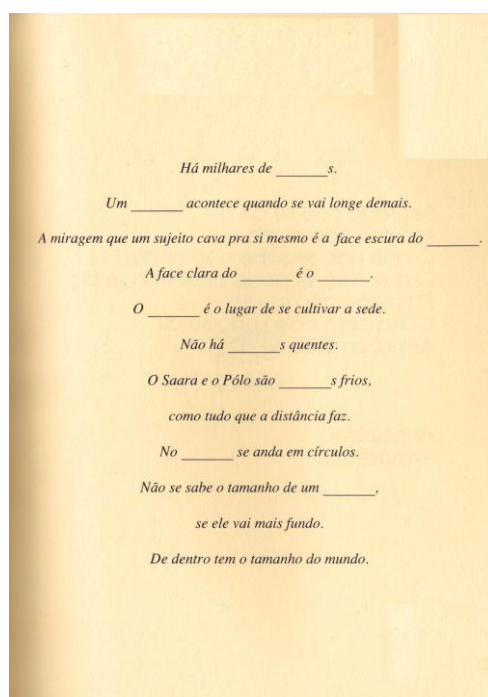
Apresentamos o seguinte poema destacando a colagem feita pelo poeta de elementos e figuras pertencentes ao universo do cinema. Arnaldo Antunes cria uma declaração de amor repleta de referências oriundas do universo *pop*, como se estivesse construindo um mosaico no qual embaralhasse personagens das culturas popular e erudita:



O poema tem um tom informalmente prosaico, dinâmico como um vídeo-clipe em que as imagens se vão aglutinando; através de ícones de pureza, Bambi; sensualidade, Emanuelle,

amor eterno, Julieta, ou duvidoso, Capitu, Arnaldo Antunes constrói uma declaração de amor como que numa sacada da Poesia Marginal. Dentre as personagens citadas, destacamos a construção *Merlin Monroe*, união dos nomes do Mago Merlin, pertencente ao universo do Rei Arthur (também representado pela espada Excalibur), e o sobrenome da famosa atriz estadunidense Marilyn Monroe, sucesso nas décadas de 1940 e 1950; símbolo de beleza, ela encantava, enfeitiçava os homens de sua época. Acreditamos que *Merlin Monroe* tenda ao humor paródico encontrado em Oswald de Andrade, nas construções tropicalistas e no despojamento da poesia marginal. O próprio provável interlocutor do eu-lírico ri de tamanha colcha de retratos, pois “eu dizia a você do meu amor e você ria, suspirava e ria” (Antunes, 2001).

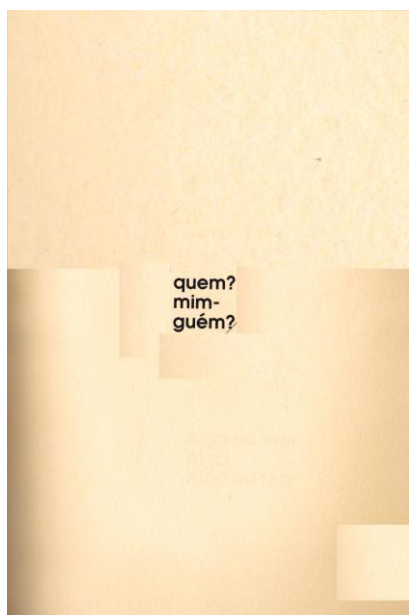
No próximo poema, encontramos lacunas a serem preenchidas, num exercício que ultrapassa as possibilidades de leitura e releitura somente. Existe a necessidade pela intervenção do leitor para a construção do entendimento, que só se quedará completo no momento em que ele o terminar, não somente como num processo da práxis de realinhamento dos blocos de sentido, antes, nas escolhas pelas palavras “ausentes”.



Sua estrutura remete-nos às questões de provas, cuja tarefa básica do aluno é “completar as lacunas” a partir de seu conhecimento acumulado pelo estudo; e à estética dos jogos de “caça palavras”. A diferença para essa e a semelhança com aquela é o fato de não serem dadas pelo poeta palavras ao leitor, ou dicas. Para se completar a leitura, o leitor se

deve valer de seu conhecimento de mundo, de sua interação com a página, com os versos ali escritos. Notemos que não se trata de espaços em branco atuando como silêncios, por exemplo, ou os espaços pretos²¹, pois não são intercambiáveis. O ponto de partida que se tem para a escolha das palavras é o fato de alguns dos espaços serem precedidos por artigos masculinos, ora “um”, ora “o”.

Avançando, encontramos outro poema curto:



Arnaldo Antunes propõe um jogo de fragmentação vocabular do pronome “ninguém” substituindo sua primeira sílaba pelo pronome “mim”, forma oblíqua tônica do pronome pessoal reto da primeira pessoa do singular “eu”. Deste modo, é respondida de maneira propositadamente confusa a pergunta que inicia o poema: “quem?”, cuja resposta sintaticamente correta deveria ser dada através do pronome do caso reto. Este “mim” funciona, também, como ponte entre a resposta e a segunda pergunta, cuja presença se faz apenas pela segunda sílaba de “ninguém”, estruturando-se, assim, a palavra “minguém”, um neologismo.

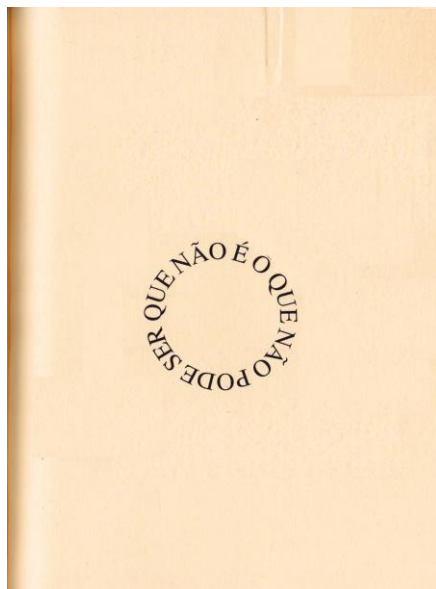
Arnaldo Antunes novamente trabalha o efeito estilístico através da paronomásia; contudo, criando um neologismo que funciona como um parônimo mesmo na ausência do outro termo: minguém/ninguém, deduzido pelo contexto. Outro fator que corrobora para esta análise é o jogo feito com a primeira e a última palavras, sendo que esta não tem sentido na língua portuguesa da maneira como vem empregada pelo autor. Assim, os parônimos seriam:

²¹ O "espaço em preto" é a sugestão de uma simetria, enquanto estrutura (sintático-lexical). É esta similaridade que permitirá realizar um intercâmbio entre os elementos de blocos distintos.

quem/guém. Podemos relacionar esta construção como o “calo na língua” a que se refere o poeta em seu poema “Psia”.

Dentro desta pequena porção de indagações e construções neológicas, podemos inserir a fragmentação do homem na pós-modernidade, um entre tantos nas multidões, cuja identidade dilui-se. Retomando a leitura, “mim-guém”, como construído por Antunes, vem a substituir o *eu* na segunda linha e fragmenta-se para também tomar o lugar de *ninguém* na terceira. Não há uma identidade sólida num *eu* fixado no poema ou mesmo a afirmação de um *ninguém*, agora usado por nós não como um pronome a significar ausência de pessoa, antes, como um substantivo que indica pessoa de pouca ou nenhuma relevância. É nesta passagem entre o ser – *eu* – e o não ser – *ninguém* – que se posiciona o homem na pós-modernidade.

Mais adiante, encontramos o poema visual:



Em 1986, ano de publicação da primeira edição de *Psia*, a banda de rock paulistana Titãs, da qual, como vimos, Arnaldo Antunes foi um dos vocalistas e compositores, lança o clássico disco “Cabeça Dinossauro” tendo como faixa final “O que²²”. Sua letra, reproduzimos abaixo:

O que

Que não é o que não pode ser que
 não é o que não pode
 ser que não é
 O que não pode ser que não
 É o que não

²² Titãs. Cabeça dinossauro. São Paulo: WEA, 1986, faixa 13.

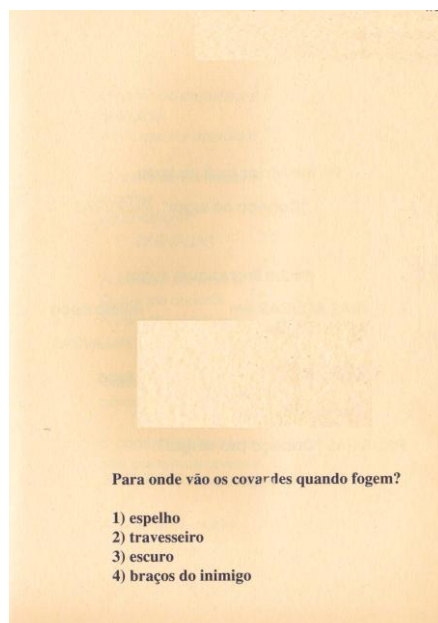
Pode ser
Que não
É!

O que não pode ser que
Não é o que não pode ser
Que não é o que
O que?
O que?
O que?

Que não é o que não pode ser
Que não é o que não pode ser
Que não é o que não pode ser que não é (2x)

O processo compositivo do poema aproxima-se da fase “matemática” pela qual atravessou o concretismo, a partir da qual se destaca a opção pela racionalidade construtiva, gerando a quebra da sucessividade discursiva, numa recorrência à organização e reorganização posta à mercê do leitor. Neste estágio geométrico da poesia, o olhar de quem lê faz percursos no texto em diversas direções e salta de um signo a outro em ações que possibilitam a simultaneidade na leitura. A letra da música é uma dentre diversas possibilidades para o poema e sua linearidade foi criada pelo próprio construtor do círculo, utilizando o compasso que o criou para, girando-o e parando-o, eleger seus recortes. As duas formas vieram a público quase que ao mesmo tempo. A música tornou-se um dos maiores sucessos dos Titãs, obviamente condicionada à métrica do punk/funk/rock que consagrou a banda. Assim, caracteriza-se a presença do pastiche na poética de Arnaldo Antunes.

Folheando *Psia*, encontramos construções poéticas pouco usuais, como o poema abaixo, cunhado no jogo pergunta/resposta típico de provas objetivas de concurso, em que são apresentadas algumas soluções para uma determinada questão e a múltipla escolha ao candidato para eleger a correta. No caso do poema, todas são possíveis e, concomitantemente, impossíveis:

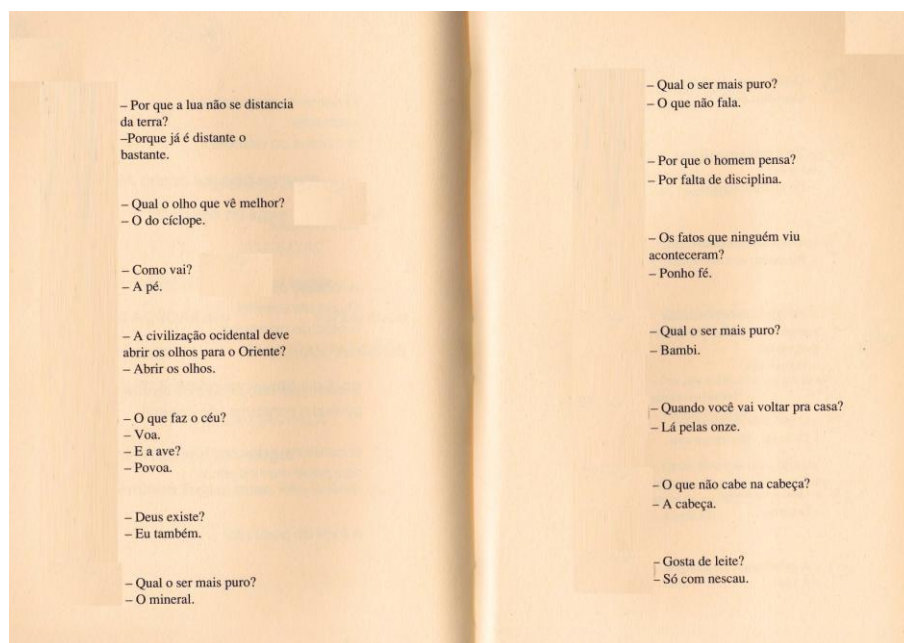


Ele se posiciona próximo ao rodapé da página restando acima de si uma porção significativa em branco. Assim, o “material de consulta” ou “suporte teórico” que geraria o embasamento para a resposta não existe. Cabe ao leitor escolher a resposta que melhor lhe convier. Porém, as opções aparentemente são estapafúrdias diante do conteúdo da pergunta, levando-se em consideração que o covarde se amedronta diante de algo ou alguém, as quatro opções não representam refúgios seguros ao fugitivo. Seu tom ingenuamente irônico reside justamente no fato de “covardes” não terem orgulho suficiente para se encararem no espelho; o travesseiro remete-nos ao dito popular “chorar na cama que é lugar quente”, numa alusão à lamentação por algo não realizado ou feito de maneira errada, assim como no caso anterior, há de se ter amor próprio para se lamentar por algo; escuro é um fator que acentuaria o medo do covarde, assim como os braços do inimigo, de quem se foge, os quais não se quer encarar numa briga. O tom do poema é irônico.

Num posicionamento invertido, as quatro opções seriam possíveis caso o covarde se decidisse por querer enfrentar seu medo, buscando-se no espelho, coragem no travesseiro, ambas em posição de reflexão; o escuro como ensaio para vencer os braços do inimigo no combate. Ou, retomando outro dito popular: “Se não se pode vencê-lo, junte-se a ele!”, num posicionamento de vitória sobre o que o amedrontava. Tal construção transparece uma leveza descompromissada, porém, numa segunda “camada” de leitura, tenta exprimir a complexidade ideológica do homem pós-moderno, mexendo com seus valores ideológicos.

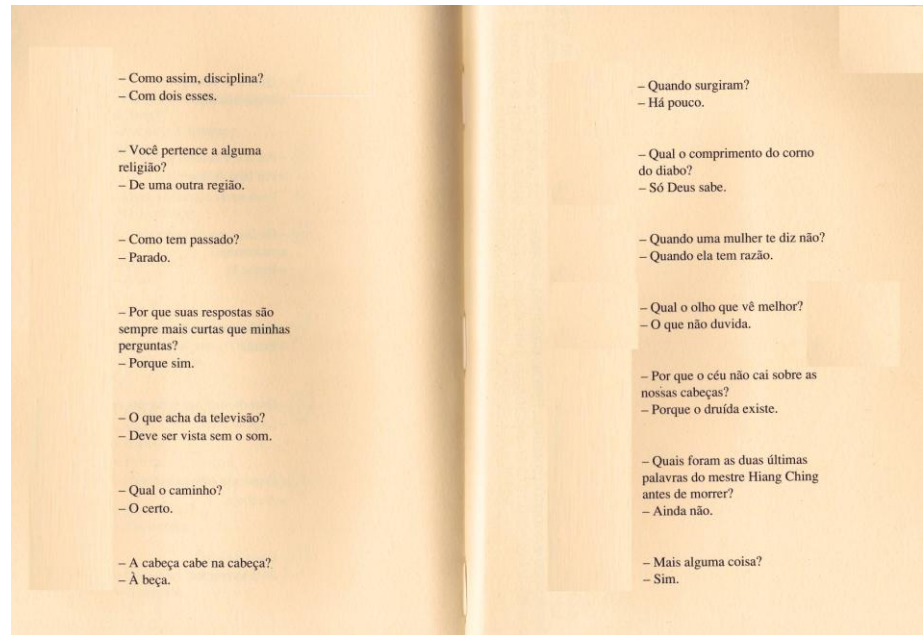
Seguindo essa linha, encontramos uma sequência de vinte e oito poemas estruturados em pergunta e resposta, ao longo de quatro páginas sequenciais. No entanto, não há opções de

respostas, os poemas estão completos num tom de humor e ironia que aproximamos, novamente, de Oswald de Andrade. Elegemos alguns deles como exemplos:



Recorte do cotidiano, o terceiro poema representa a conversa entre duas pessoas iniciada pelo cumprimento (como vai?) e fechado com o elemento que causa estranheza: a resposta inusitada que quebra o contexto, desviando-se de um possível “Tudo bem!” ou “Bem, obrigado!”, gerada por uma interpretação “ao pé da letra”. Não foi considerado, repetimos, o contexto, que cristaliza o cumprimento inicial como sinônimo de “Oi, tudo bem” ou apenas “Tudo bem?”.

No segundo poema, Arnaldo Antunes retoma a figura mitológica do Cíclope, enfrentada por Ulisses em “A Odisséia” do poeta grego Homero. O lúdico e irônico da resposta consiste no fato de o Cíclope possuir apenas um olho enorme no meio da testa. Apenas por esse olho ele vê (melhor). À mesma pergunta – décimo primeiro poema, abaixo –, outra resposta carregada de ironia. Aqui, retoma-se o dito “Ver para crer”, transparecendo o desejo por um *olho* que não seja cético, aquele que vê, acredita e não questiona.



Para fecharmos esta primeira parte de análises em que nos concentramos nos poemas pertencentes ao primeiro livro de Arnaldo Antunes, e antes de entrarmos nas leituras dos poemas de *Tudos*, voltamo-nos aos conceitos concretistas e comparemos um poema de Haroldo de Campos a um de Antunes.

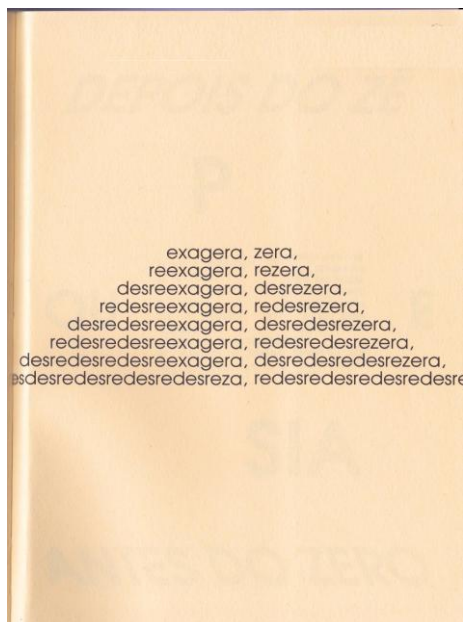
se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

(CAMPOS, 1987, p. 62)

No poema de Haroldo de Campos, os vocábulos “nasce” e “morre” estabelecem uma relação de circularidade com os verbos nascer, morrer, renascer, remorrer, desnacer, desmorrer. O poema é composto de maneira a que seus dois eixos de leitura, o que começa por “se nasce”, na ponta mais alta, e “se morre”, na ponta mais baixa, sejam reflexos um do outro, porém, com as variantes sobre os verbos “nascer” e “morrer” invertidas.

Arnaldo Antunes utiliza em seu poema os verbos “gera” e “zera”, que evocam o mesmo sentido de “nasce” e “morre” de Haroldo de Campos e os combina com os prefixos “re” e “des”, gerando uma progressão crescente até terminar com o verbo “reza”, anagrama de

“zera”, ampliando o significado do poema, o qual termina com a combinação dos dois prefixos, numa estrutura formada por “redes”:



Seccionamos o verbo “exagerar”, transformando-o em “gerar”, para uma comparação mais direta com o poema de Campos. Porém, o sentido de exagerar mantém-se ligado ao de “zerar”, num pensamento que nos conduziria ao fato de que tudo que excede aos limites retorna à estaca zero, inicial. O poema de Antunes é composto sob a forma trapezoidal, retomando a ideia de criação matemática já vista na análise de “o que”.

Na próxima seção, faremos as leituras dos poemas extraídos do segundo livro de Arnaldo Antunes, *Tudos*, o qual guarda semelhanças estéticas com *Psia* nas construções de seus textos, mantendo as influências formais dos movimentos estudados.

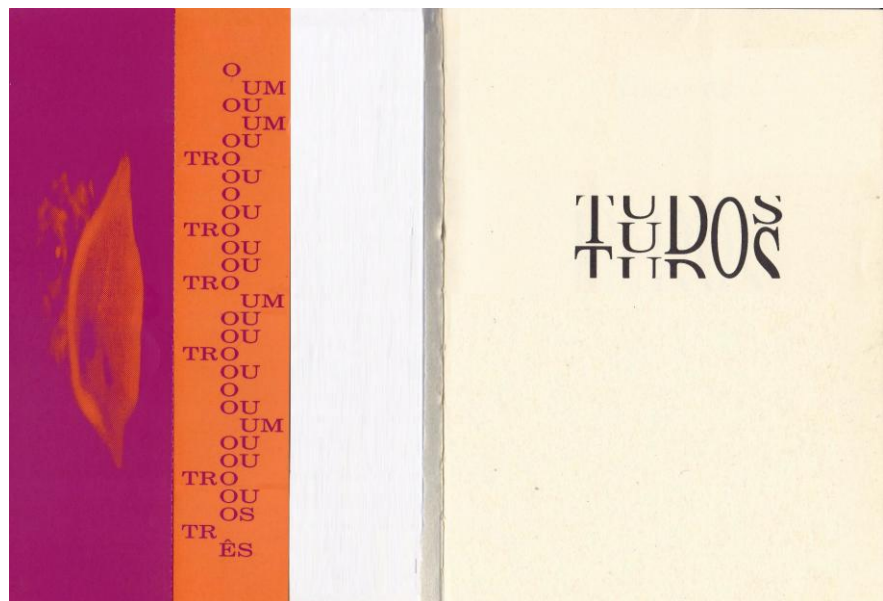
2.2 – *Tudos*: Silêncio que se lê

Tudos, segundo livro de poesia de Arnaldo Antunes foi publicado originalmente em 1990 e guarda semelhanças estéticas com *Psia*: assim como seu primeiro livro, não há numeração das páginas e o poeta continua usufruindo-as com tipologias diferentes, poemas que as tomam por inteiro ou contrastam com o branco acentuado. Arnaldo apresenta-nos a poemas que nos remetem às técnicas de Vanguarda e Pós-Vanguarda já vistas anteriormente e presentes em seu primeiro livro. Porém, conforme Lúcia Santaella (2008, p.33):

O experimentalismo com a linguagem constitui-se uma característica marcante das artes de vanguarda. Entretanto, não se trata de um privilégio das vanguardas, pois o experimentalismo é reencenado sempre que o artista se vê diante de um novo meio de produção de linguagem e propõe-se como tarefa encontrar a linguagem que é própria do meio.

É baseado na experimentação que Arnaldo Antunes compõe seus poemas breves, longos, visuais, caligráficos, fotográficos. Ele exerce e exercita uma poética multidirecional, fragmentária e inovadora.

O poema que inaugura o livro repete o feito em *Psia*: está contido numa extensão da orelha da capa, ligada a ela por uma linha pontilhada que oferece ao leitor a possibilidade de destacá-lo para que seja utilizado como marcador de páginas. A diferença se dá no fato de, desta vez, ele estar inteiramente presente neste anexo, ao contrário de “*Psia*” que seria fracionado caso o leitor optasse por seu recorte.



Escrito em vinte e oito partes, constitui-se numa estrutura formada pelo “empilhamento” de termos iguais, desta forma, todas as letras coincidentes, maiúsculas, foram colocadas em sequência das outras verticalmente: T sobre T, R sobre R, O sobre O, U sobre U e M sobre M, excetuando-se a variação de OU para OS entre a vigésima quinta e vigésima sétima linhas em que U foi combinado com S que por sua vez combinou-se com outro S da linha final, o mesmo ocorrendo com o O da vigésima sexta linha combinado ao E da última. O efeito criado por Arnaldo Antunes transforma a linearidade do poema numa ziguezagueante tentativa de construção de sentido. Ele o faz utilizando os artigos definido “o” e indefinido “um”, da conjunção “ou” e do pronome indefinido “outro” em uma tmesse repetida pela

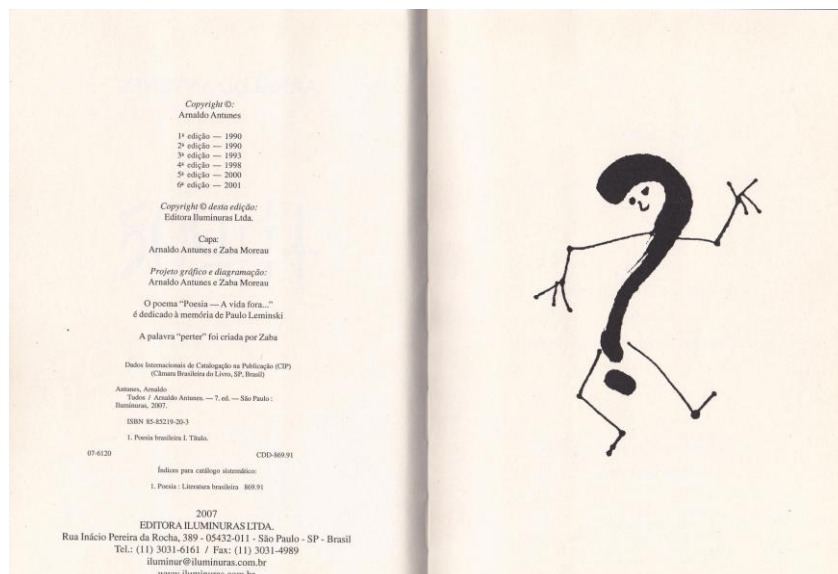
divisão silábica deste. Assim, conforme dissemos anteriormente, pelos empilhamentos de termos idênticos e pela disposição dos tipos no papel, temos a impressão de, por exemplo, a terceira linha ser a soma dos termos mais próximos da primeira e da segunda, ou seja, o O que quase encosta no U do um formando OU. Já o OU da quinta linha tanto pode ser a conjunção quanto a primeira sílaba de OU/TRO, somando-se à sexta linha. O O que compõe TRO pode ser enxergado como a subtração do U de UM, terceira linha, do que o sucede, no OU, quarta linha. Esse jogo de adição/subtração segue até a vigésima quinta linha já que a próxima quebra o paradigma do poema trazendo ao leitor os já referidos elementos distintos S sob U e E sob O. Esta técnica de composição marca os poemas de *Tudos* e nos remete ao processo de pulverização fonética e decomposição silábica encontrado em Cummings.

Segmentando o poema, teremos cinco “versos”:

o um ou um outro
 ou o outro ou outro um
 ou outro ou o
 ou um ou outro
 ou os três

O jogo silábico construído por Antunes é trabalhado sobre a conjunção “ou” alternativa, para que o leitor possa escolher entre três “uns”: “o um”, definido pelo artigo “o”, portanto previamente conhecido; “um outro”, indefinido pelo pronome “outro”, assim contrapondo-se ao primeiro “um”; e mais “um” desconhecido “outro um”, comparado, no possível segundo verso, com o “segundo” um desconhecido pela construção “ou o outro ou outro um”. Assumindo que “ou o outro” refere-se ao “um outro” do primeiro verso, temos a terceira via de escolha em “outro um”. Cabe ao leitor a escolha pelo “um” que melhor o apeteça ou acatar a sugestão de Arnaldo Antunes ficando com os três.

Como curiosidade, o livro também não possui apresentação, sumário e elementos pré-textuais, após a folha de rosto com o seu nome e a ficha catalográfica. Tão logo o leitor termine a charada do possível marcador de páginas, encontra uma figura como segundo poema de *Tudos*: um ponto de interrogação como que caminhasse e acenasse, na nossa óptica, para o leitor que acabou de avançar de uma dúvida para a continuação da leitura. O poema é visual e consiste num desenho de uma interrogação com olhos, nariz, braços, mãos, pernas e pés. Ela aparenta estar animada, talvez por preceder uma série de poemas que fogem ao tradicional, marcada pelo experimentalismo característico de seu autor:



O caráter lúdico da poética de Arnaldo Antunes pode ser demonstrado com a presença dessa figura de *Tudos*.

No seguinte poema que analisaremos, encontramos um possível retrato poético captado por Arnaldo Antunes de uma conversa entre homens:

Silêncio entre homens que estão conversando.
 Silêncio enquanto eles estão falando.
 Silêncio entre um som e
 um outro
 somem.
 Silêncio entre;
 não silêncio em.
 Silêncio vento;
 não silêncio vem.
 Silêncio ventre;
 não silêncio sêmen – Silêncio sem.
 Silêncio entre silêncios
 entrem.

Arnaldo Antunes compõe-no desgastando a ideia de “silêncio” nele apresentado. Tal palavra aparece em praticamente todos os quinze versos e é empregada em frases que, gradativamente, vão sendo formadas por cada vez menos vocábulos, portanto ficando visualmente menores, abrindo cada vez mais espaços em branco na folha. Assim, há a construção metalinguística da conversa entre homens e seus silêncios; referência à escritura do poeta e seu leitor. A cada vez que espaços não povoados por caracteres na página surgem, um silêncio se dá.

Numa primeira leitura, considerando o poema como um retrato de “homens conversando”, os repetidos silêncios dão-se nas pausas entre a fala de um e de outro, como

percebemos nos três primeiros versos. “Silêncio enquanto eles estão falando”, pois alguns se calam, outros falam. Inclusive, marcando os breves silêncios não apenas entre as trocas de turno conversacional, como também nos intervalos entre uma palavra e outra de quem está falando. Nos quinto, sexto e sétimo versos, ainda menores que os anteriores, desnudando ainda mais o branco da folha, Antunes quebra a linearidade da leitura ao transformar o “Silêncio” do verso cinco em sujeito do verbo “entre”, construindo, desta forma, uma segunda oração cujos sujeitos são “som e um outro” ao conjugar o verbo seguinte da frase, “sumir”, na terceira pessoa do plural do presente do indicativo, demarcando o final da conversa, pois os sons somem. Jogando novamente com “entre” como preposição, tal como fizera no terceiro verso, Antunes adota outra preposição, “em” no verso seguinte, para consolidar a condição de conversa encerrada e reforçar a condição de silêncio.

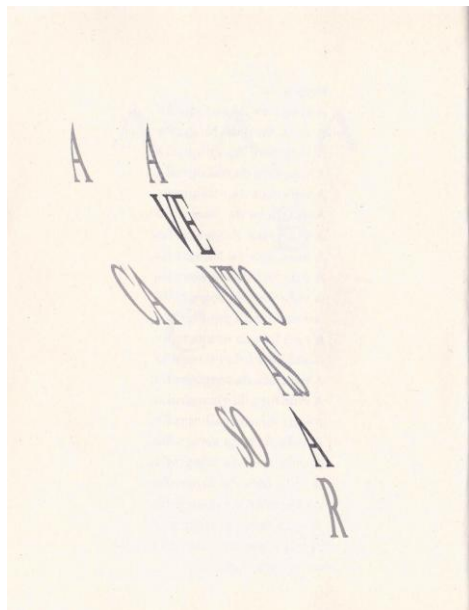
Nos quatro versos seguintes, Arnaldo trabalha sobre os vocábulos “vem” e “sem”, corroendo ainda mais a palavra “silêncio”, denotando movimento para ela através do vento, possível gerador de som, pois “não silêncio vem” caracteriza sua quebra com som; então, indica gestação através de “ventre” em contraposição a “sêmen” do não silêncio, desembocando em “– Silêncio sem” construído com o travessão a denotar um ato de fala, alguém que quebra o silêncio, inaugurando o “não silêncio”, a fala, a palavra que veio. Nos dois versos derradeiros, a chamada pelo fim do poema, pela tomada irreversível do branco sobre a página, com o emprego das formas verbais entre/entrem no imperativo, ordens diretas a silêncio (entre), silêncios (entrem). Nesta possibilidade de transformação do texto num metapoema, insistimos com a utilização dos espaços da página como representações do silêncio tão empregado ao logo de sua leitura. O próprio meio em que se dá o poema faz parte da mensagem que pretende passar.

No poema seguinte, notamos o uso da tecnologia pelo autor para manipular os signos que compõem o poema, numa construção que nos remete ao concretismo. Entretanto, a técnica utilizada por Arnaldo Antunes consegue reproduzir o conteúdo do poema, numa simulação da ondulação do texto produzido pelo vento, pela asa no ar, devido à incorporação aos seus métodos de composição das infinitas possibilidades geradas através da manipulação computacional de palavras e imagens. Conforme Sataella (2008, p. 29)

Em suma, a digitalização está “canibalizando” e “regurgitando” todos os tipos de imagem, fotográficas ou não. De modo cada vez mais intenso, os processos tradicionais mecânicos e químicos da fotografia vêm sendo alargados pelo uso de câmeras digitais, *scanners*, programas especializados em processamentos de imagem e novos modos de arquivamento, transmissão e exibição de imagens *on line*. [...] Como fruto da mediação simbólica dos programas computacionais, o índice pode ser

transformado, apagado e reconvertido a uma natureza puramente icônica, na pura dança das similitudes, sem vínculos existenciais com seu referente.

Arnaldo Antunes amplia as possibilidades da poesia acrescentando a reprodução do movimento à página em que ela está inserida. Igualmente, suas criações não somente abrangem tematicamente as percepções sensoriais do leitor, como exploram os efeitos dessas percepções. O poema consegue captar, através de animação gráfica, o que seria invisível, uma construção lúdica:



No poema, percebemos a formação de algumas palavras conforme a direção da leitura: à esquerda, com as três primeiras sílabas formamos “Acaso”. À direita, temos a construção da imagem do poema que corresponde ao instante capturado do movimento: Ave-vento-asa-ar. Temos a reutilização das sílabas em negrito, como **avento** e **asar**. Desta maneira, Arnaldo Antunes cria a imagem de uma ave voando, pois, conforme destacamos, ave e vento estão juntos assim como asa e ar, numa composição baseada em palavras-valises, palavras compartimentadas. Unindo-se as duas colunas, formamos “canto” e “soa” numa indicação de que o canto da ave que voa soa no ar ao acaso de quem a vê, ouve ou lê. Lendo o poema da esquerda para a direita, de cima para baixo: A ave canto a soar.

Stéphane Mallarmé é parte preciosa do paideuma concretista, junto a Pound e Cummings. Arnaldo Antunes deixa pistas em seu poema de uma aproximação da poesia *Un Coup de Dés* do poeta francês. Primeiro, temos a palavra Acaso, conforme indicamos em nossa análise, formada na primeira coluna, a qual também encontramos no texto original. A

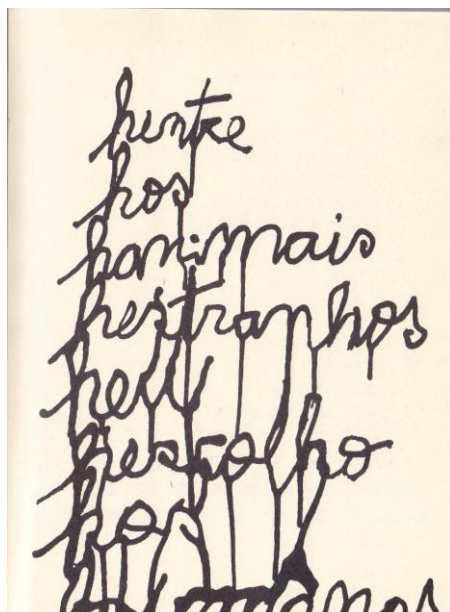
ave de Antunes, que funde sua asa ao ar, ela mesma colada ao vento, parece-nos próxima ao dado lançado por Mallarmé, ao abismo branco que se expõe furioso, à página branca que o recebe aberta, aos vazios que distantes em silêncios se formam, fronteiras porosas, porém, de um lado a outro a formar o canto da ave, a soá-lo como quem soasse o apito do navio do naufrago ágrafo, inclinação plana d'asa que dança ao sabor do formato do vento nas letras na página. Ao sabor da tecnologia que amplia a possibilidade do mestre, que mesmo assim emerge no acaso. No desdobramento da ave em vento da asa em ar. Acaso canto soa; sobe a ave ao ar.

Sobre a disposição do texto, Augusto de Campos escreveu em relação a Mallarmé (1987, p. 24)

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substancia e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção.

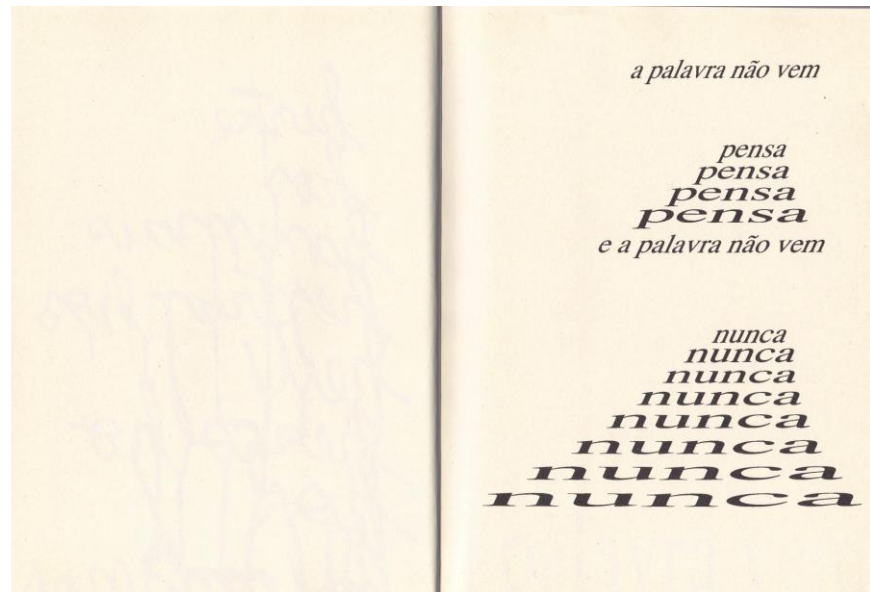
Arnaldo Antunes introduz o efeito gráfico computacional valendo-se das tecnologias de seu tempo para incrementar sua criação poética. A dinâmica em seu poema ultrapassa os deslocamentos tipográficos alcançando o status daquilo que representa: as curvas de uma pena bailando no ar.

Seguindo essa linha de poesia visual criada em computador, temos o próximo poema, uma reprodução do que seria uma pichação ou grafite num muro. Arnaldo Antunes é um poeta urbano e reproduz em sua obra uma das manifestações de arte contemporânea, além de dar um tom humorístico ao texto através da grafia incorreta das palavras:

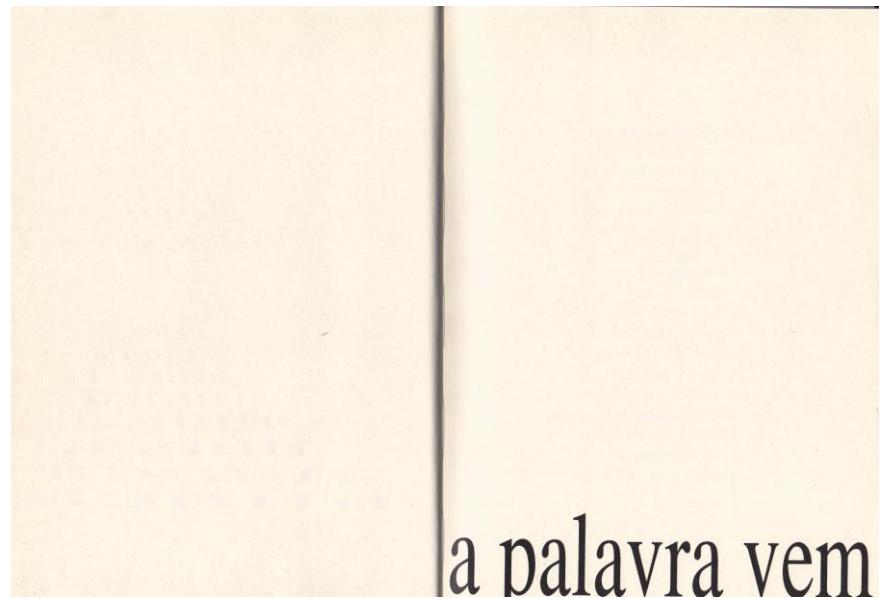


As letras escorrem pela página como que escritas com pressa numa parede qualquer da cidade, não há tempo para retoques ou para que cada uma seque antes de a próxima ser escrita. A mensagem tem ironia e tom moralizante que podemos aproximar dos encontrados na Poesia Marginal, porém com técnica de execução peculiar. A construção das palavras aproxima-se da caligrafia ao distanciar-se das fontes padrão do restante do livro. Sua frase é: hentre hos hanimais hestranhos heu hescolho hos humanos. Arnaldo Antunes causa estranheza no leitor ao replicar o H de humanos nas outras palavras, criando um poema tão hestranho quanto a humanidade poderia ser. Sua justificativa, extraímos do dito popular: “Errar é humano”. Ao distribuir “h” às palavras que ortograficamente não o possuem, Arnaldo Antunes reforça a essência do ditado enfatizando ainda mais a palavra “humanos”.

Seguimos nossa leitura por *Tudos* e chegamos ao poema cuja metalinguagem nos é apresentada mais explicitamente. Deparamo-nos com um possível momento de escrita/composição de Arnaldo Antunes no qual e para o qual a palavra não se doa com facilidade. O poema não se constrói sem elaboração cuidadosa ou é fruto de árvore adubada por musas. Ele é feito de palavras, linguagem carregada de sentido. Destacamos que o poeta novamente se vale de efeitos tipológicos para transmitir ao leitor a sensação de se ter percalços na escrita. Lembrando Carlos Drummond de Andrade, a pedra no caminho de Antunes impede a chegada da palavra desejada ao papel, entretanto, lutador, o poeta mergulha em sua luta vã:



O poema é precedido, e ladeado se levarmos em consideração o livro aberto, por uma página completamente vazia, em branco. Então, tem início o preenchimento da segunda: “a palavra não vem” como que demonstrasse a vontade pela poesia, que não chega. Os efeitos do poema, consideramos que reproduzem o tempo que o poeta permanece sobre a folha e sua tentativa pela palavra: quanto maior estiver “pensa” e mais próxima do leitor, daí o efeito usado de distanciamento e aproximação da primeira para a última, mais tempo e mais pensamento foram empregados. Porém, a palavra não vem. Na estrutura logo abaixo, dá-se o mesmo efeito de aumento do tamanho da fonte na palavra “nunca” a qual aparece o dobro de vezes em relação à “pensa” (quatro contra oito). Vira-se a página e, na mesma disposição que já citamos, deparamo-nos com outra vazia, totalmente em branco, precedendo o verso “a palavra vem” em fonte ainda maior que a utilizada em todo o poema anteriormente, o qual toma toda a última linha da página em que se encontra. Acima dele, todo o restante é vazio:



Segundo Décio Pignatari (1987, p.10), “O poema é um *ser de linguagem*. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo.” Neste caso, Antunes constrói, entre ausências e poucas palavras, um meta-poema tal como fizera Paulo Leminski, outro poeta brasileiro cuja obra é marcada pelo experimentalismo:

nem toda hora
é obra
nem toda obra
é prima
algumas são mães
outras irmãs
algumas

clima (LEMINSKI, 1988, p. 113)

Leminski também trabalha a variação tipológica em seu poema, destacando algumas palavras em negrito ou itálico. Sua construção nos revela também metalinguística e nos diz que nem sempre se pode escrever, nem toda hora está para se criar uma obra, e nem sempre o que se escreve é relevante ou possui o peso, a estrutura ou a significância de uma grande obra prima. Algumas obras tornam-se canônicas, são mães e inspiradoras de outras, conforme tentamos demonstrar sobre os efeitos das estéticas vanguardistas e pós-vanguardistas sobre a poética de Antunes, outras se colocam em pé de igualdade, são irmãs por nascerem da mesma mãe, como os poemas que aqui colocamos em comparação para dar a eles o mesmo status metalinguístico. Por fim, algumas obras são clima, nascem no momento como *insights*, representações de uma ideia momentânea e fugaz, sem a intenção ou o apuro de linguagem

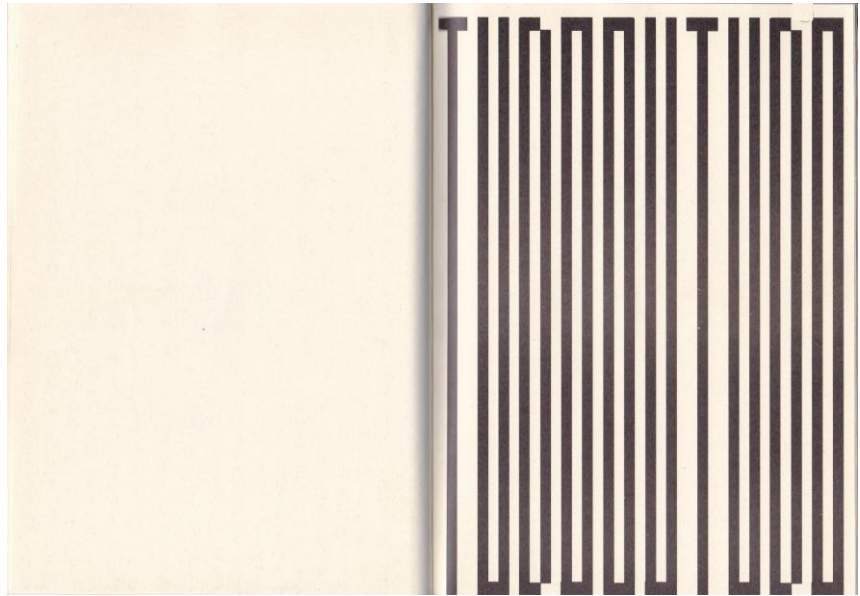
que a levasse para a perpetuidade. Desta maneira, retoma-se uma das características da Poesia Marginal segundo Hollanda (2004, p. 112)

É a arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados e fazer com que o próprio processo de elaboração do poema reforce esse caráter de *momentaneidade*. E isso não pode e não deve ser reduzido apenas a um artifício literário. Nesse gesto no qual o trabalho, a ciência, o progresso e o futuro deixam de ser valores fundamentais, o *cotidiano* passa a ser *arte*.

O cotidiano do poeta não está, necessariamente, relacionado ao que lhe seja externo, à rua ou fora de suas quatro paredes. Também se encontra em seu ofício de escrever, daí os climas de Arnaldo Antunes e Paulo Leminski serem metapoéticos.

A partir dos próximos dois poemas analisados, reforçaremos a ideia que defendemos de os aprimoramentos técnicos e tecnológicos corroborarem para que Arnaldo Antunes consiga dar prosseguimento ao experimentalismo iniciado em Mallarmé, seguido pelos poetas concretistas (e executado por aqueles que formam seu paideuma), e por aqueles que os sucederam, como os neoconcretos e poema processo. As possibilidades de manipulação de imagens via programas computacionais cada vez mais avançados tornam o trabalho do poeta mais rico dando-lhe condições de inovar e surpreender o leitor.

O primeiro que apresentaremos reestrutura a questão do “tudo ou nada”, num *ready made* que resgata o próprio título do livro (*Tudos*) e o poema inserido na orelha de sua capa, o qual analisamos anteriormente. A escolha que foi dada ao leitor naquele, entre os três “uns” propostos, agora é rebatida por única possibilidade: TUDO OU TUDO, palavras que tomam toda a extensão da página, restando-lhe vazios apenas os espaços gerados pelos desenhos das letras. Arnaldo Antunes cria uma imagem vertiginosa formada por letras finas num tom cujo negrito contrasta fortemente com os espaços vazios, gerando um efeito que nos remete à amplitude de prédios arranha-céus nas cidades grandes. Um poema que oferta uma só resposta: entre um ou outro TUDO, temos todos.

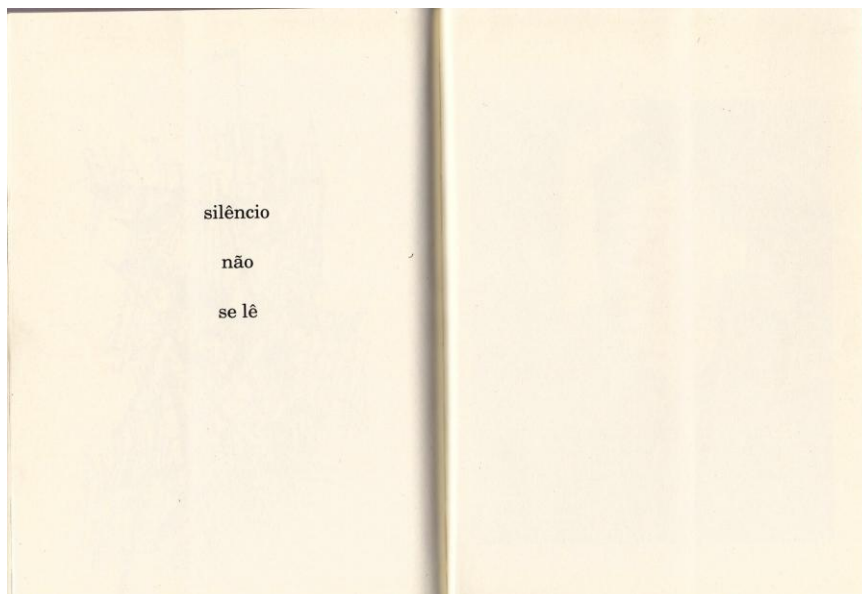


Segundo a pesquisadora Maria de Fátima Sena Costa (2008, p. 79)

[...] Arnaldo Antunes explora a tipografia, utilizando a distorção ótica, através da computação gráfica. Com a sofisticação crescente dos meios de impressão, os novos programas e processadores de textos, um novo horizonte se descortina: as letras saíram de sua posição minúscula dentro da página e começaram a se erguer, crescendo em tamanho e compondo uma fisicalidade plástica.

As letras agigantam-se na página quase como num movimento que indicasse seu rompimento e transbordamento. Elas saltam aos olhos do leitor. Reforçando os contrastes que Arnaldo Antunes faz entre o vazio e as letras, destacamos que a página que antecede e ladeia o poema está vazia, conforme visualizado na reprodução do livro. Acreditamos que estas páginas aparentemente não utilizadas estejam necessariamente ligadas aos textos que as acercam. Voltando à dicotomia tudo/nada, o poeta deixa o “nada” literalmente de lado, representado pela folha em branco, fora do texto, avizinhandoo com o preenchimento quase que total daquela em que se encontra o poema. Retomando o título do livro, assim como “Psia”, “Tudos” também se constitui um neologismo, o calo na língua, por ser formado pelo plural do pronome indefinido *Tudo* que por si só apresenta sentido de totalidade sem a necessidade de ser pluralizado. *Tudos* representa uma integralidade ainda maior, formando “uma entidade em que o todo é maior que a soma das partes.” (CAMPOS, 19987, p. 23)

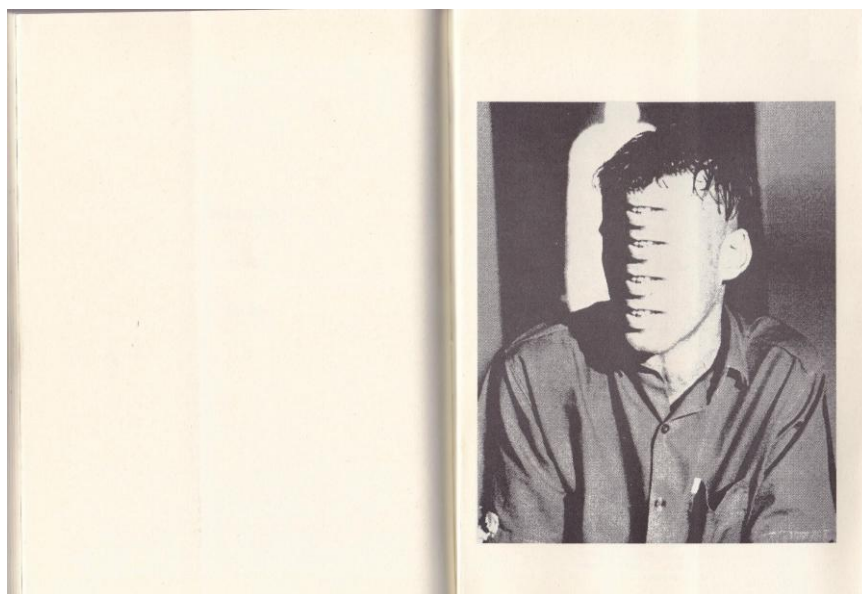
Apresentaremos na sequência de nossas análises os dois últimos poemas de *Tudos*, os quais relacionaremos numa leitura conjugada:



Composto por quatro palavras e três versos, ocupa uma pequena parte da página, funcionando quase que como uma ilha cercada de branco por todos os lados. Salientamos a utilização dos espaços em branco como uma técnica de representação simbólica, conforme observamos em outro poema deste livro, o “silêncio” vem acompanhado de vazio. “Silêncio não se lê” assim como não há o que ser lido no que falta, tendo a interpretação de que o silêncio não pode ser lido. É exatamente essa ausência de vocábulos, imagens, caligrafias, que destacamos como organismos pulsantes em sua poética, pois estão intrinsecamente relacionados ao conteúdo do poema, funcionando como amplificadores de seus “silêncios” e “nadas”. A dicotomia tudo/nada e as representações de “silêncio” estão manifestas no papel, não havendo necessidade de o leitor imaginá-las, suas imagens estão presentes, por mais ambígua que nossa proposta pareça. Arnaldo Antunes manifesta o “silêncio” e o “nada” sobre os quais escreve.

Voltando-nos, outra vez, aos três versos do poema, numa segunda interpretação possível, valendo-nos do fato de não haver pontuação, teríamos uma ordem do poeta para que mais nada seja lido, e por isso a introdução da página em branco na sequência do livro: “silêncio! não se lê.” Em uma terceira interpretação, enfatizamos a fato de o vocábulo “lê” estar contido na palavra “silêncio”, assim a mensagem seria outra: “silêncio não! se lê”, pois haverá algo a ser lido, ainda que o silêncio manifesto no vazio.

Conforme foi dito, atrelaremos essa nossa leitura à sequência do livro que, em verdade, nos apresentará as seguintes duas últimas páginas:



A primeira, verso da página em branco que ladeava o poema, dá sequência ao silêncio proposto, e só é quebrado pela imagem computacionalmente manipulada do próprio Arnaldo Antunes. Entretanto, o poeta aparece com quatro bocas, sendo que a “original” foi replicada acima, tomando o lugar do nariz, dos olhos e parando somente na testa do autor. Conforme Santaella (2008, p.14)

Gradualmente, as tecnologias foram tomando a linha de frente do experimentalismo nas artes [...] Ao fazerem uso das novas tecnologias midiáticas, os artistas expandiram o campo das artes para as interfaces com o desenho industrial, a publicidade, o cinema, a televisão, a moda, as subculturas jovens, o vídeo, a computação gráfica etc. [...] Embora possa parecer que um tal tipo de material seja secundário, cada vez mais as mídias desempenham um papel crucial no sucesso de uma carreira. Por isso mesmo, muitos artistas buscam manipular e controlar suas imagens e a disseminação de suas obras por meio dos vários canais de comunicação.

O que pretendemos com esse recorte de Lúcia Santaella é demonstrar que Arnaldo Antunes segue o passo do experimentalismo que marca os movimentos vanguardistas e pós-vanguardistas que o precederam ampliando suas possibilidades construtivas ao se valer do constante avanço tecnológico que caracteriza seu tempo. Antunes aproxima-se dos novos meios ao enxergar neles a potencialidade estética e novas perspectivas de veiculação de sua obra. Ressaltamos que a amplitude de condições criativas gerada a partir da manipulação de imagens de dados da era computacional e seu gradativo movimento de melhoria não invalidam as técnicas anteriores e todas as construções elaboradas sobre elas.

Na imagem, Arnaldo Antunes posiciona-se de forma a quebrar o silêncio concretizado nas duas páginas anteriores. Com seu rosto equipado com quatro bocas, está pronto para o ler, cantar, gritar no microfone, declamar. Destacamos no primeiro capítulo desta dissertação que

Arnaldo é conhecido como um artista performático e que preza pela construção de sua imagem através de suas roupas e corte de cabelo. No poema, ele a reforça utilizando o livro para a divulgar, esmorecendo as fronteiras entre a arte e a publicidade. Sua imagem de artista multifacetado invade a página no intuito de participar da leitura, de fazer companhia ao leitor no afrouxamento do silêncio da página branca.

Na última subseção deste segundo capítulo, faremos algumas leituras de poemas de *Psia* e *Tudos*, aproximando-os pelas influências conscientes que, a nosso ver, ditam a poética de Arnaldo Antunes e, ao mesmo tempo, não o transformam num epígono das vanguardas que o precederam.

2.3 – Pensamento a mil por hora²³

Psia e *Tudos* são livros que seguem um mesmo padrão estrutural: seus poemas não possuem título, suas folhas não são numeradas, o primeiro texto de cada um deles está contido num marcador de página destacável da orelha da capa, o segundo poema aparece após a ficha catalográfica sem que haja elementos que marquem o início da leitura, como sumário ou índice, apresentação etc. Em ambos, Arnaldo Antunes trilha o caminho do experimentalismo retomando conceitos presentes no Modernismo brasileiro, Concretismo, Tropicalismo e Poesia Marginal. Conforme vimos, tais movimentos guardam características comuns entre si e geraram, inclusive, outros, como o Neoconcretismo. As marcas maiores que destacamos foram a utilização da página em branco como materialização de silêncios e nadas, numa retomada concretista, as irônicas poesias curtas ou de tom moralizante aproximadas de Oswald de Andrade e da turma marginal, a apropriação de ícones cinematográficos e sua inserção no universo do poema num *ready made* meio tropicalista. Em ambas as publicações, Arnaldo explora, seja pelo lúdico, seja pela elevação das possibilidades sintático-semânticas, o trabalho objetivo com a palavra, dissecando-a, esmiuçando-a, explorando-a visualmente, em recortes vocabulares ou sintagmáticos. Além de utilizar a tecnologia para ampliação do estruturalismo estético conferido pelos poetas concretos e seu paideuma. Há, na poética de Antunes, a marca da cidade grande, da fragmentação do eu (poético) pós-moderno; notamos que o “efeito de ‘colagem’ expressivamente utilizado pelo dadaísmo, cubismo e surrealismo é

²³ ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

transmutado em *pastiche*, ao privar os elementos formais de seu significado particular.” (SUBIRATS, 1986, p.101).

Faremos, então, para fecharmos este segundo capítulo e deixarmos ainda mais nítida a presença do experimentalismo na poética de Arnaldo Antunes, algumas leituras de poemas retirados de *Psia* e *Tudos*, cruzando-as, ora entre si, ora com poemas de autores ligados às vanguardas aqui apresentadas.

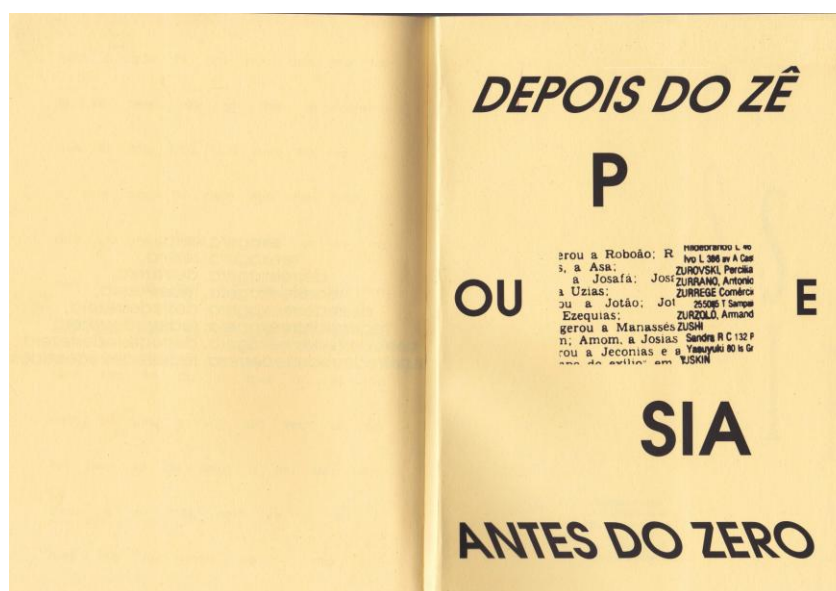
Iniciamos nossas análises retomando uma colagem de Arnaldo Antunes incluída em *Psia*:

São Paulo ZUL/ZWE 2201	
8074	ZURITA
2954	Maria O P.H. 403ap/7an? av Aniqui
5243	Maria R 1011 Quarta
8473	Wency A M 51ap/13A M B Hupard
1766	Rita C R 346an/2ap/23 J Anida, Prof
21	ZURINI
19	Bianca 303u Soriano
80	Daniilo 284 B Luz
4	Daniilo 307 B Luz
5	Flavio 337 Indiana
6	Flavio 337an/1ap/18 Indiana
7	Reni 92 H Maurano
8	ZURLO
9	Hildebrando L
10	30 J P Barbosa P. Sold
11	Hildebrando L 46 M P Conca
12	Isa L 388 av A Caetano, Momo
13	ZURKOVSKI, Perola L 513 Isonas
14	ZURRANO, Antonio P M 288 Ol Centro
15	ZURRIGEL, Cornélio Representações Ltda
16	25086 T Sampaio
17	ZURZULO, Armando 2032 Tumbi
18	ZUSI
19	Sandra R C 132 Paracó
20	YabuYuki 80 In Gracó
21	ZUSON
22	Geovilla 87ap/21an/02 Hw Prado
23	Waldemar M 119 A Pina
24	Waldemar M
25	37naulicavel E E Sousa, Eng
26	ZUSSA, Wilson 118ap/02 Graca
27	ZUTAJAS, Aldona 332 Pvaen, GB
28	ZUTINI
29	Elvina G 22 H P Marass
30	Marta 137 Ruana
31	Marta C
32	338ap/2ap/2 J H M Tama, Prof
33	ZUTTI, Paulo R 150 Samara
34	ZUTTO, Mariene B
35	1193 av A A Passes, Eng
36	ZUYEL, Dorothy Santini
37	171 Vilaia J. Prof
38	ZUVELA
39	Miguel 28 H Meyer
40	Yera D 849 Sapuca
41	ZUVELLA, Francisco 293 Itap
42	ZUZA, Walter 262 Ol Deza
43	ZUZARTE
44	Jr. Jaime 285 A Doran
45	Mariene 330 A Sauer
46	ZUZER, Zain C 1
47	ZUZENAS, Maria
48	ZUZINHO
49	J. Sebastião
50	ador

Temos um encontro de recortes entre o Capítulo 1 do Livro do Evangelista Mateus da Bíblia, no qual consta a genealogia de Jesus Cristo, e uma fração do catálogo telefônico da cidade de São Paulo, mais especificamente de sua última página, em que os nomes já estão em “Zu”. Tal construção remete-nos às dicotomias princípio/fim, divido/humano, arcaico/contemporâneo, destacadas pela comparação das maneiras com que ambas as “listas” são organizadas em seus respectivos suportes originais. Arnaldo Antunes relaciona-as de uma forma que o leitor as visualize encontrando-se ou derivando uma da outra. Notamos que tais recortes aparentam terem sido rasgados de suas páginas, não há a preocupação de ladeá-los como figuras perfeitamente iguais, bem recortadas. A colagem do poeta faz com que os números de telefones invadam os nomes bíblicos e estes, por sua vez, vão desaparecendo ao encontrar-se com os zes do catálogo. Destacamos que o rasgão no texto bíblico exclui estrategicamente o versículo 1, no qual consta “livro da origem de Jesus Cristo”, sendo legado

ao leitor a associação que aqui fazemos. Assim, o poeta acrescenta a noção de espaço/tempo presente no efeito de movimento que citamos acima; é no quase choque que efetivamente não confirma uma total sobreposição de ambos que se configuram as diferenças e semelhanças. Ambos podem ser considerados como relações de nomes nas quais são apresentadas ascendências, seja pela estrutura bíblica de, por exemplo, “Salomão gerou a Roboão”, seja pelos sobrenomes do catálogo telefônico que diferenciam as “Zuritas”. Acrescentam-se na contemporaneidade, nomes, endereços e telefone de comércios, presente no poema em “Zurrege Comércio Representações Ltda”.

Relacionado a este poema, o terceiro do livro, está o último, que o retoma num recorte ainda menor, porém, desta vez num formato quadrilátero que não deixa bordas mal-aparadas:



Acreditamos que a página em branco ao lado do poema signifique o espaço entre aquele e este, não figurando no livro “a toa”. Conforme analisamos através de alguns poemas de *Tudos*, Arnaldo Antunes trabalha estes vazios como parte integrante de seus textos, materializando silêncios, por exemplo. O “nada” aqui acrescido, em nossa visão, representa o “depois do zê” e o “antes do zero”, ou seja, algo que não existe ou existia. O título do livro está presente na montagem se o lermos verticalmente, *Psia*, e seu fruto, caso o juntemos ao *OU E* que ladeia a inserção do outro poema, *POUESIA*, em mais outro neologismo. Curiosamente, o livro artesanal de Arnaldo Antunes, que antecedeu *Psia*, tem por título justamente *OU E*.

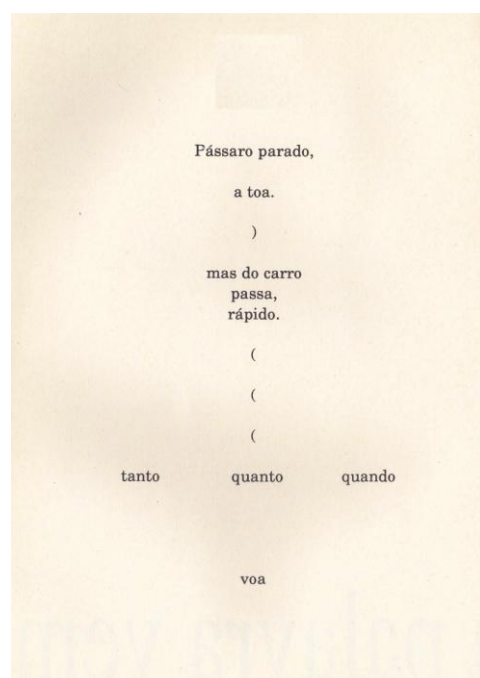
Valendo-nos do que escreve Eduardo Subirats (1986, p. 101-104)

Um terceiro aspecto relativo à linguagem é a fragmentação da experiência e sua tradução estética. Trata-se de um tema estritamente relacionado com a estética da “colagem” e com outros elementos estilísticos incorporados pelas vanguardas históricas. O culto do movimento, a reivindicação das tensões e bruscas sucessões, da simultaneidade e heterogeneidade da experiência, assim como a ruptura da perspectiva tradicional, estavam relacionados com a superação ou inclusive destruição de uma concepção totalizadora do mundo que o novo artista de vanguarda sentia como falsa ou inadequada.

Arnaldo Antunes insere suas experimentações estéticas entre as indicações do sagrado e do humano, do antigo e do contemporâneo, num movimento que indica historicidade e dessacralização da própria poesia, constituído pelo pastiche gerado através da fragmentação de ambos os textos originais – bíblico e tele-lista, encontrando-se na imagem final e acentuando-se nos vazios e marcas de um recorte não-linear.

Seguindo com nossas análises, comparemos um poema encontrado em *Tudos* a outro do poeta marginal Charles. Ambos retomam o coloquial dos modernistas de 22, notadamente presente em Oswald de Andrade, denotando o binômio vida/arte, em recortes do cotidiano. Os dois poemas têm o mesmo tema, materializadores de vivências cotidianas:

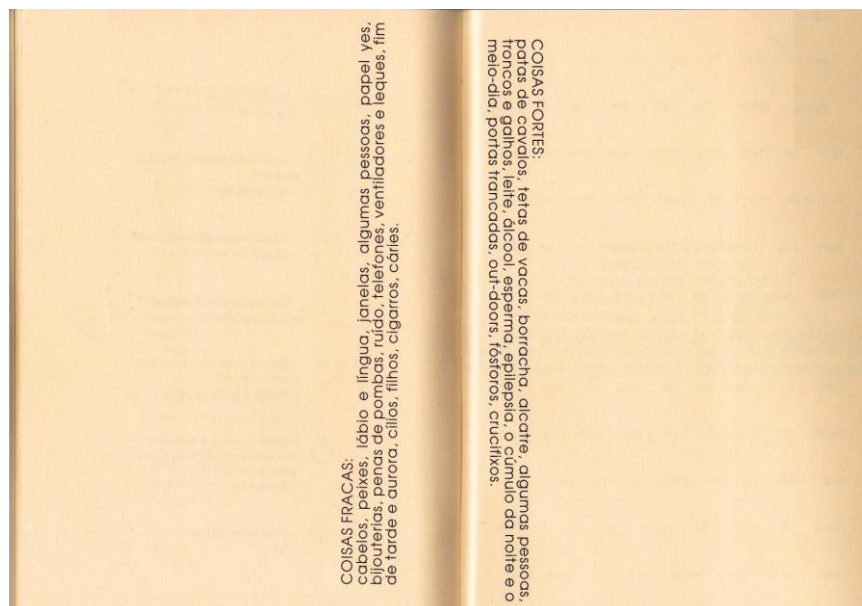
Olha a passarinhada
Onde?
Passou. (CHARLES in HOLLANDA, 2004, p. 112)



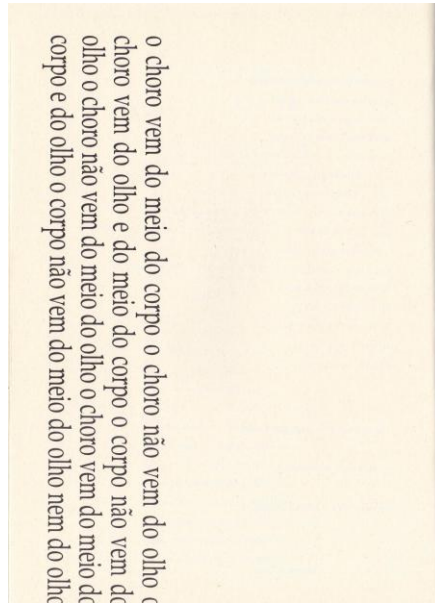
Os dois poetas retratam *flashes* de pássaros em sua rapidez de voo. No primeiro, um poema curto de três versos, notamos o que seria uma conversa casual em que é indicado a

alguém que observe a passarinhada no céu. A rapidez dos pássaros é tão grande que, no momento da resposta “Onde?” para que a observação das aves se dê, elas somem, passam pelos indivíduos. No poema de Arnaldo Antunes, formado por onze versos, o pássaro está parado e não há diálogo, apenas uma indicação. O movimento é feito por um carro que passa veloz pela ave, tão rápido quanto ela quando voa. Os parênteses representam, em nosso pensamento, penas que caem do pássaro; enquanto ele está apenas “parado/a toa”, somente uma pena se solta. Após a passagem rápida do automóvel, outras três penas soltam-se. Tais imagens “vulgares” constituem-se “a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico.” (HOLLANDA, 2007, p. 11)

Tomemos, agora, dois poemas cujas execuções são muito parecidas, o primeiro de *Psia*, e, o segundo, de *Tudos*:



As enumerações sobre “coisas fracas” e “coisas fortes” são deslocadas na página por Arnaldo Antunes da posição “retrato” para “paisagem” o que gera a necessidade da intervenção do leitor, que deverá girar o livro para efetuar melhor a leitura. Os poemas estão posicionados no que seria o rodapé das páginas ficando próximos um do outro, invertidos com relação a seus inícios, fazendo com que, ao girar o livro, um tome o lugar do outro.



Percebemos o mesmo efeito no poema de *Tudos*, com a diferença de a fonte utilizada pelo poeta ser maior e o texto estar posicionado no sentido contrário aos de *Psia*, tendo que, por óbvio, o leitor girar o livro no sentido inverso para concretizar sua leitura.

Retornamos ao paideuma da Poesia Concreta através do recorte do texto “olho por olho a olho nu” de Haroldo de Campos (1987, p. 53):

PAIDEUMA

elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas:

POUND – método ideogrâmico

léxico de essências e medulas (definição precisa)

JOYCE – método de palimpsesto

atomização da linguagem (palavra-metáfora)

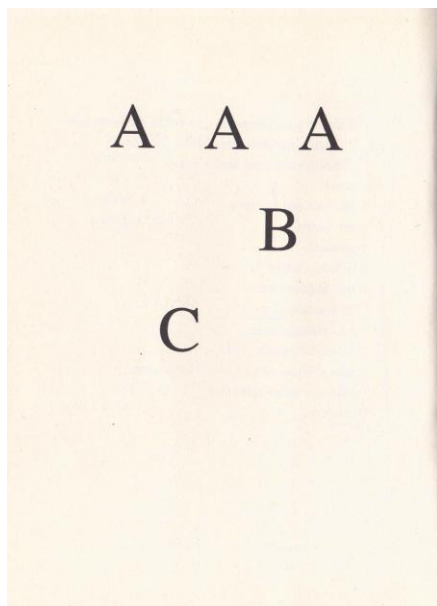
CUMMINGS – método de pulverização fonética

(sintaxe espacial axiada no fonema)

MALLARMÉ – método prismográfico (sintaxe espacial axiada nas

“subdivisões prismáticas da ideia”)

Conforme mostramos anteriormente, percebemos traços característicos do concretismo na poética de Arnaldo Antunes. Classificamos o poema a seguir como mais um vestígio:



Tomamo-lo como uma referência ao livro *ABC of reading*²⁴ de Ezra Pound, publicado originalmente em 1934 como uma espécie de manual da didática poundiana. Além de lermos diagonalmente os mesmos “ABC” que intitulam o compêndio de Pound, os dois primeiros “As” enxergamos como as iniciais de Arnaldo Antunes, sendo *Tudos* seu manual de execuções poéticas.

Finalizando este segundo capítulo, faremos, a seguir, uma leitura comparada entre o poema “Poética”, de Manuel Bandeira

Poética²⁵

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor.
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o
cunho vernáculo de um vocábulo.
Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora
de si mesmo

²⁴ ABC da Literatura na versão brasileira, traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes.

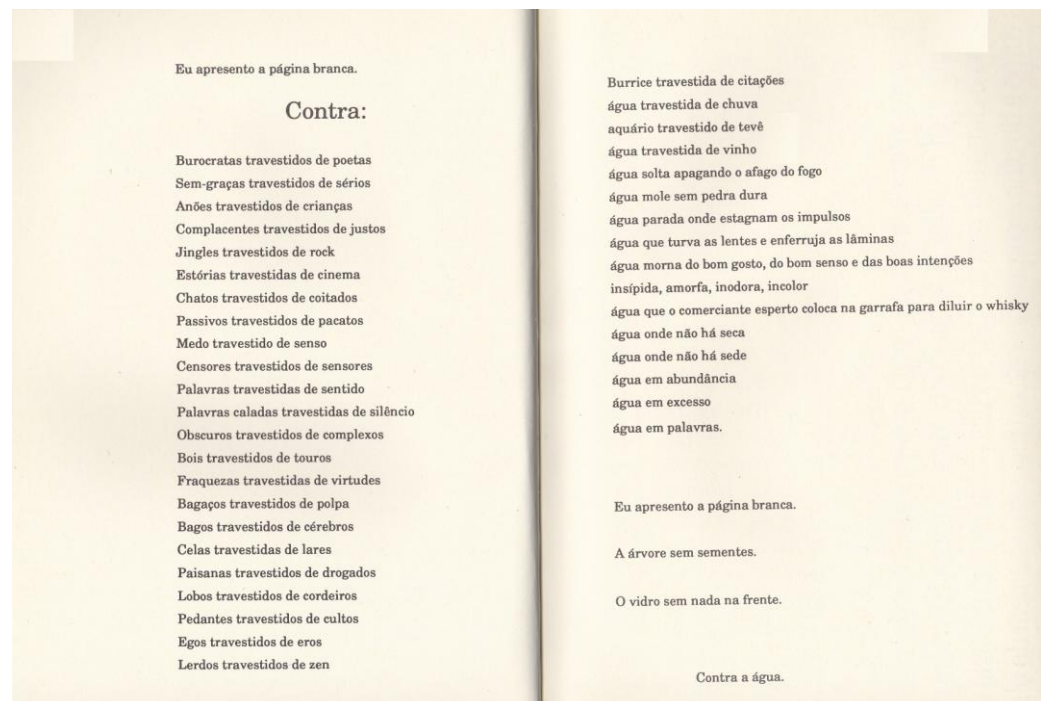
²⁵ BANDEIRA, Manuel. “Poética”. In.: Português: Linguagens. São Paulo: Atual, 2003, p. 374

De resto não é lirismo
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário
 do amante exemplar com cem modelos de cartas
 e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbados
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

e um de Arnaldo Antunes retirado de *Tudos*:



A *Poética* de Manuel Bandeira, ainda que publicada apenas em 1930 (portanto oito anos após a Semana de Arte Moderna), constitui-se uma representação tardia da poesia modernista brasileira; nele, o poeta, ao mesmo tempo em que propõe uma nova poética, critica a poesia tradicional, ainda vigente, numa relação direta com o poema de Olavo Bilac *Profissão de Fé*, o qual representa uma espécie de plataforma teórica do Parnasianismo no Brasil, embora o movimento já estivesse implantado quando de sua publicação. Arnaldo Antunes apropria-se da ideia de uma nova poética, muito embora estruture seu poema em quarenta e cinco versos livres com duas únicas variações tipográficas ou espaciais: o segundo, constituído unicamente pela palavra “Contra”, é grafado em fonte maior que as outras, que permanecem idênticas até o final, e o último verso que, tal como o citado, está posicionado à frente dos outros considerando a margem inicial.

Bandeira, em sua primeira estrofe, critica a poesia burocrática dos puristas de dicionário; Antunes retoma tal imagem em seu terceiro verso, posicionando-se contra os “Burocratas travestidos de poetas”. A partir daquele e pelos vinte e seis versos seguintes, Antunes compara aquilo que rechaça ao que defende, em sua essência, por meio do participípio do verbo “travestir”, de tal forma que represente a modificação do caráter do primeiro item, fazendo com que, semanticamente, pareça disfarçado do segundo. Desta maneira, o poeta coloca-se contrário aos fingimentos de uma poesia cujo lirismo “Será contabilidade tabela de co-senos secretário”, repleta de burrices e palavras sem sentido.

A partir do verso vinte e nove, há uma aproximação dos dois poemas pelo desejo e a busca de um lirismo libertário, contrário ao óbvio e desnecessário como “água onde não há seca” ou sede, em que há abundância, excesso. “Água mole sem pedra dura”, além de retomar o ditado popular “água mole em pedra dura tanto bate até que fura”, funciona como a oposição que os poetas pregam, do novo – água mole – contra o instituído, constituído e vigente, no caso dos modernistas, a dura “pedra rara²⁶” dos parnasianos, o rompimento com a imitação ao ourives. “Água morna do bom gosto, do bom senso e das boas intenções/insípida, amorfa, inodora, incolor” “do amante exemplar com cem modelos de cartas” que dilui “o whisky” do “lirismo dos bêbados” proposto por ambos, Bandeira e Antunes.

Ao apresentar a página branca, Arnaldo Antunes novamente retoma Mallarmé e as inovações espaciais propostas por ele. Seu poema funciona como uma não-página branca, pois, além de verborrágico, conforme dissemos, foi estruturado sem preocupações com uma estética inovadora, residindo, neste aspecto, sua ironia. Porém, ao novamente apresentar a página branca – primeiro e quadragésimo segundo versos –, o poeta abre espaço para todos “os barbarismos universais, as sintaxes de exceção e os ritmos inumeráveis”.

No próximo capítulo, analisaremos alguns poemas extraídos do livro *As Coisas*, terceiro de Arnaldo Antunes. Sua estética diferencia-se da apresentada até aqui; no entanto, seu conteúdo mantém as influências vanguardistas e, por isso, suas leituras acrescentarão para nossa pesquisa, corroborando para a constatação de nossa hipótese.

²⁶ BILAC, Olavo. “Profissão de fé”. In.: Português: Linguagens. São Paulo: Atual, 2003, p. 280.

Capítulo 3 – Arnaldo Antunes: Todas As coisas do mundo²⁷

As coisas, terceiro livro de poemas lançado por Arnaldo Antunes, tem sua primeira edição datada de 1992, coincidentemente, ano de sua saída dos Titãs. A diferença que encontramos entre este livro e os dois anteriormente por nós estudados evidencia-se na estruturação dos poemas. Não há o experimentalismo sintático-semântico encontrado naqueles, com criações que nos remetam à fase matemática do Concretismo, por exemplo, ou poemas construídos através de manipulações computacionais de imagens. Suas páginas são numeradas e seus 42 textos assumem um tom intencionalmente prosaico, verbal e lúdico, apresentando temas cotidianos que aparentam retratar o olhar curioso de uma criança diante das coisas do mundo: desde partes do corpo humano à natureza dos entes. Todos eles possuem títulos simples, em sua maioria formados por um artigo, feminino ou masculino, e um substantivo, a nosso ver, para reproduzir escritos de crianças em tenra idade, os quais são observados somente no sumário e remetem às páginas em que estão inseridos desenhos feitos pela filha do poeta, Rosa Moreau Antunes, então com três anos de idade, o que reforça o caráter infantil do livro. Ressaltamos que cada poema é acompanhado por um desenho, sendo que o texto funciona como ilustração para a figura e não o contrário como se poderia imaginar. Justamente por isso, digitalizamos as páginas sequências e as incluímos nesta dissertação para efeito de uma melhor compreensão de nossa proposta.

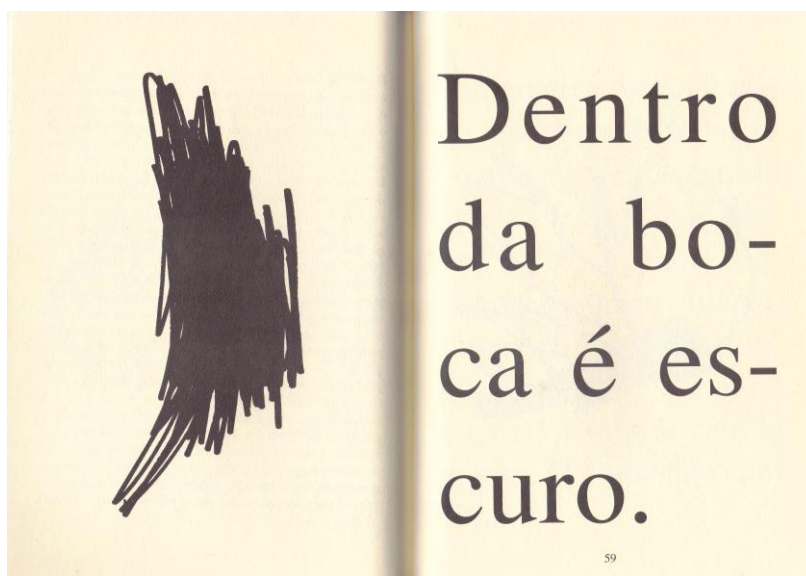
Voltando-nos à estrutura dos poemas, as páginas de *As coisas* são preenchidas completamente pelos textos, não havendo o efeito de “página em branco” representando silêncios ou nada conforme observamos no capítulo dois. Elas são utilizadas como se fossem molduras para os poemas; para um efetivo preenchimento, Arnaldo Antunes varia o tamanho da fonte utilizada, sendo ela sempre inversamente proporcional ao texto – quanto maior o escrito, menor a fonte e vice-versa –, de uma maneira, porém, que não haja transbordamentos: nenhum dos poemas ultrapassa a capacidade da folha, o que reforça o vínculo e o caráter ilustrativo em relação aos desenhos. Não há como fazermos referência a estrofes ou versos, haja vista que os textos são efetivamente estruturados como se prosas fossem.

Mesmo com tantas distinções entre as composições de *Psia e Tudos* com relação ao *As coisas*, podemos identificar elementos que os aproximam, ainda que não esteticamente, seus conteúdos mantêm o caráter experimental e as influências vanguardistas por nós apontados.

²⁷ ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*, 1998, p. 25.

3.1 O tempo todo o tempo passa²⁸

Iniciaremos nossas leituras dos poemas de *As coisas* por “A boca”, texto curto que está revestido pela aura *marginal*, como que uma sacada temperada com a inocência curiosa e descobridora de uma criança:

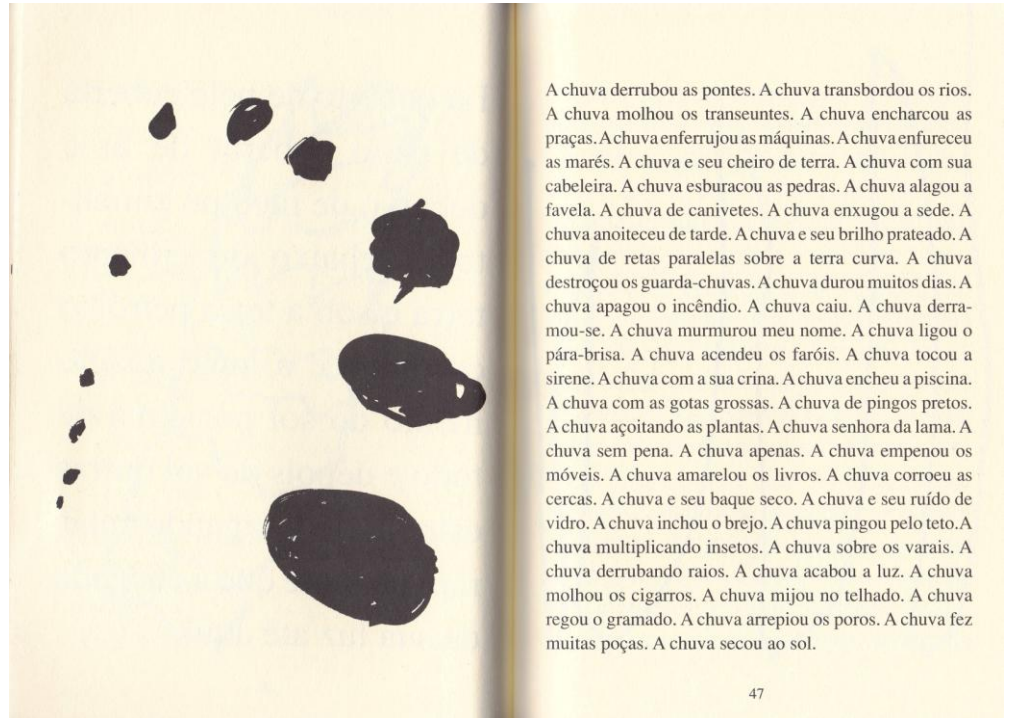


O poema, na verdade, é uma frase que constata a escuridão de dentro da boca. Conforme escrevêramos, a fonte utilizada é grande para que ocupe toda a página. Notemos que há quebras de linha formatadas através do emprego de separação silábica e hífen, conforme um texto prosaico, mesmo sendo apenas uma frase curtíssima.

Para que evidenciemos a estratégia adotada por Arnaldo Antunes de enquadramento de seus textos baseado na variação do tamanho da fonte, passamos à leitura de “A chuva”. Nele, temos um relato frenético de tudo o que a chuva possa ter provocado, de todas as suas características. Traçando um paralelo com o desenho, notamos que, para reproduzir o que seria o crescimento das poças na figura, Arnaldo Antunes acentua os movimentos da chuva em seu texto, sua força, seus estragos, sua duração. Muitas destas *coisas* feitas pela chuva são sinônimas, senão vejamos: “A chuva caiu.” “A chuva derramou-se.” “A chuva mijou no telhado”. Para efeito de agitação, ou a verborragia de um relato empolgado, o poeta utiliza frases curtas, sentenças completas iniciadas pelo sintagma “A chuva”, que tanto pode beneficiar – “apagou o incêndio”, “enxugou a sede”, como pode prejudicar – “transbordou os rios”, “alagou a favela”. Sutilmente, Arnaldo traz para o texto referências ao desenho de sua

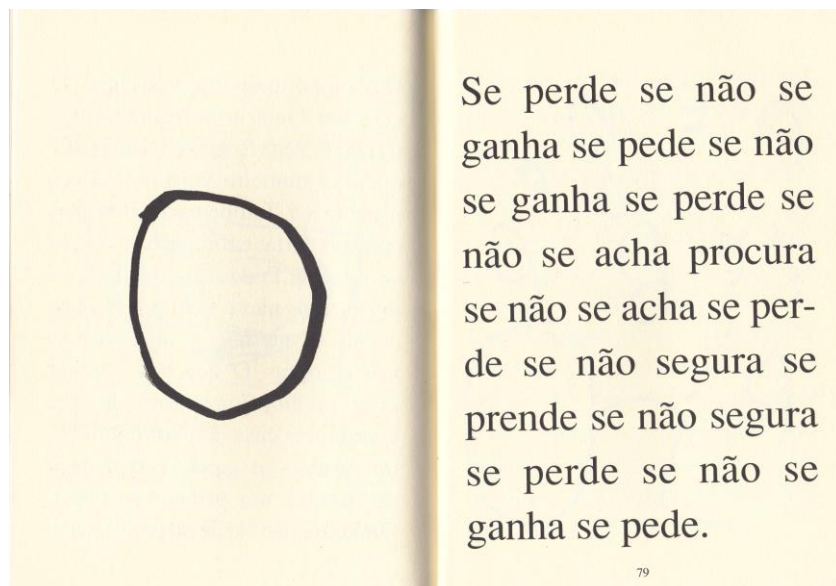
²⁸ ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*, 1998, p. 55.

filha nas frases “A chuva de pingos pretos.”, “A chuva fez muitas poças.” Antunes constrói, ainda, imagens lúdicas carregadas de beleza como em “A chuva senhora da lama”, “A chuva anoiteceu de tarde”, e inocência na formulação da sentença: “A chuva acabou a luz.”



Por fim, após muitos dias, muitas frases de chuva, termina o relato numa relação metonímica: “A chuva secou ao sol.”

Seguimos nossa leitura e chegamos ao texto “se (não se)”:



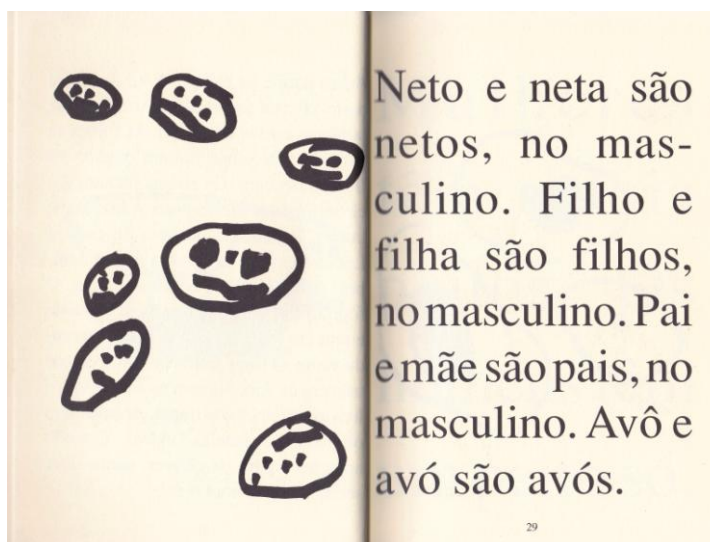
Arnaldo Antunes compõe um texto circular, tal como o desenho que lhe faz companhia, dotado apenas de ponto final e formado por sete frases. As orações podem ser agrupadas em três pares, com a sétima tendo o efeito sintático da junção das duas primeiras. Assim, teremos: “Se perde se não se ganha” e “se pede se não se ganha”, que se assemelham pela relação entre os parônimos *perde* e *pede*, respectivamente flexões dos verbos “perder” e “pedir”, modificando a semântica da palavra “ganha”, a qual significa “vencer”, no primeiro caso e, no segundo, “receber algo”.

A segunda dupla de frases é composta por “se perde se não se acha” e “procura se não se acha”, com essa completando aquela. A relação sintática dá-se pela noção de perda da posse de algo comprovado pelo significado empregado em “perder” contrapondo-se a “achar” na primeira e confirmada pela mesma relação denotada entre “procura” e “acha”. Desta maneira, para se achar algo ou alguém que esteja perdido deve-se procurar.

A terceira relação caracteriza-se também pelo sentido de perda – “se perde se não segura” e “se prende se não segura” –, há o efeito paronomástico entre “perde” e “prende”, e a vinculação desse último vocábulo a “segura” gerando a analogia entre os dois, numa ideia coincidente: segurar/prender algo ou alguém para não o perder. Estas duas frases vinculam-se diretamente ao desenho, uma circunferência fechada que poderia servir como “prisão” para aquilo que no poema não se quer perdido.

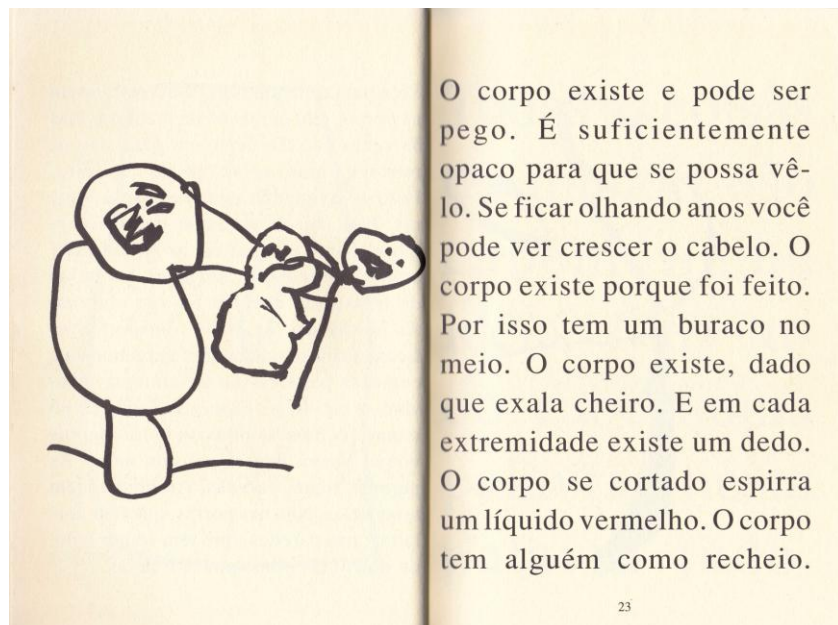
Finalizando nossa análise, temos a última frase: “se perde se não se ganha se pede”, conforme dissemos, funciona como a junção das duas primeiras, o que gera o aspecto circular do texto. “se perde se não se ganha” e “se não se ganha se pede” mantêm a relação exposta no início de nossa análise.

A voz infantil novamente se faz presente no poema “os avós”:



Arnaldo Antunes apresenta uma exceção à regra de formação de plural da Língua Portuguesa com um final que pode ser considerado como a constatação de uma criança que acaba de descobri-la. Para isso, ele trabalha com a hierarquia de ascendências familiar: neto e neta, plural masculino; filho e filha, plural masculino; pai e mãe, plural também masculino. Quando trata de avô e avó, o plural é formado a partir do substantivo feminino sem que o poeta conclua ou explique nada, tampouco a palavra “feminino” é empregada, ao contrário de “masculino” que aparece três vezes. O texto é finalizado no momento da constatação da exceção à regra gramatical. Caberá, pois, ao leitor, o interesse pelo motivo da exceção.

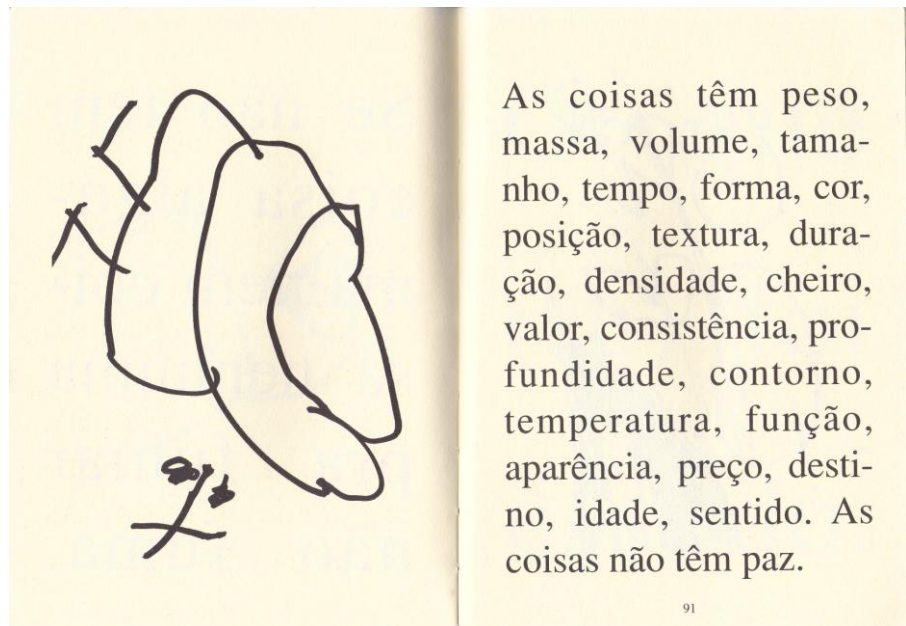
Faremos, agora, a comparação entre os poemas “o corpo” e “as coisas” aproximando-os através de seus tema e conteúdo:



O texto é formado por frases simples em sua estruturação que discorrem sobre a materialidade do corpo. Empregando-as, Arnaldo Antunes passa a comprovar a existência do corpo evocando os sentidos do leitor: primeiro, pelo tato ao afirmar que “O corpo existe e pode ser pego”, pode ser tocado; em seguida, pela visão, ao afirmar que “É suficientemente opaco para que se possa vê-lo”; o olfato é explorado a partir de “O corpo existe, dado que exala cheiro.” Sobre a razão da existência do corpo, é apresentada, ludicamente, sua criação: “O corpo existe porque foi feito.”, uma frase que por si só não dirime quaisquer dúvidas sobre sua criação, por isso insistimos com o tom pueril das historinhas do livro. Tal oração aproxima-se de uma resposta no mesmo tom de um “porque sim” que confirma uma afirmação sem esmiuçá-la. Não há indicação de por quem ou como foi feito. O umbigo é

transformado em “um buraco no meio” (do corpo), e o sangue em “um líquido vermelho”. A humanização do corpo dá-se em “crescer o cabelo” e “em cada extremidade existe um dedo.” A presença da alma ou da consciência do corpo finaliza o texto: “O corpo tem alguém como recheio”, algo que está dentro do corpo; “alguém”, empregado como pronome indefinido, ratifica essa nossa ideia, pois denota haver uma identidade não especificada recheando o corpo. Empregado como substantivo masculino, torna o corpo ainda mais humano.

Já em “as coisas”, temos:



O texto é composto por duas frases, uma longa em que são enumeradas diversas propriedades das coisas, e também são evocados os sentidos do leitor, com o tato inserido em peso, textura, forma; olfato novamente em cheiro; visão em cor, contorno, aparência. Ao listar tais características, Arnaldo Antunes gera a sensação de diversidade e diferenciação, com cada coisa tendo sua própria qualidade que a aproxima ou distancia de outras coisas. A existência das coisas também é indicada pelas palavras tempo, duração, idade, cada qual com a sua. Ao empregar as palavras “valor” e “preço”, é criada uma distinção entre elas, com essa definindo-se apenas como a quantidade monetária que dará “destino” às coisas, e aquela representando a importância dada às coisas. Uma coisa pode ter um valor monetário – preço – baixíssimo, mas, caso haja um apego sentimental ou expressiva representatividade histórica, por exemplo, seu valor – importância – será incomensurável.

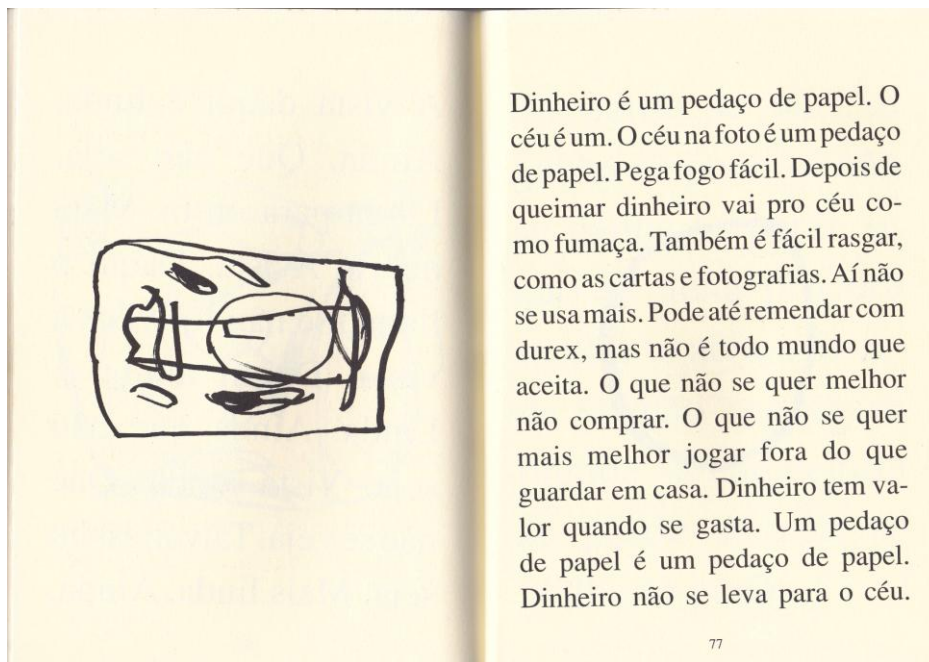
Criando uma ponte com as perspectivas da pós-modernidade, e “o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova (sob o nome de sociedade

pós-industrial, esse boato alimentou a mídia por algum tempo), mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo” (JAMESON, 2006, p.16), indicamos que, nesta sociedade pós-industrial, cujas relações interpessoais, entre o homem e a natureza tornam-se cada vez mais diluídas, e o avanço tecnológico contínuo gera a sobreposição de bens de consumo em versões que velozmente se sobrepõe e substituem, algumas das coisas tendem não só a serem desvalorizadas como suas “posição” e “função” na sociedade passam a ser contestadas. Cada vez mais gama variada de produtos cujos “textura”, “cheiro”, “densidade”, “tamanho”, “volume”, “consistência”, “aparência” são sistematicamente modificados, aprimorados, interferem na “duração” das coisas. Assim, consideramos “As coisas não têm paz” um fecho perfeito para o texto, pois as coisas, quando perdem o “sentido”, o valor criado pelo apego, acabam por desvalorizadas, descartadas, trocadas, revendidas. Inclusive as coisas também englobam as artes. Segundo Santaella (2008, p. 15)

Até os anos 1970, o papel desempenhado pelas artes na sociedade era sombreado pela onipresença nos meios de massa, particularmente a televisão. A partir dos anos 1980, quando se deu a irrupção dos debates culturais e artísticos sobre a pós-modernidade, foram se tornando cada vez mais notáveis a multiplicidade e diversificação das produções artísticas e o aumento de sua competitividade no cenário social.

A obra de arte passa a ser também um objeto de consumo. Há reproduções de quadros de artistas renomados replicados e vendidos como *souvenir*, álbuns musicais disponibilizados no ciberespaço para download etc. Sem valores morais, também o corpo passa ao estado de coisa.

No próximo poema, encontramos definições para “o dinheiro”. Arnaldo Antunes reduz seu aspecto monetário e seu valor transacional a “um pedaço de papel.”, sendo a cédula apenas o suporte, tendo seu valor simbólico – sua função representativa de uma determinada quantia – diluído. O céu numa fotografia também é de papel. O poeta os relaciona – dinheiro e céu – gerando uma noção de construção de valores morais e espirituais em conflito com valores materiais e de consumo. Ambos feitos de papel pegam “fogo fácil”. Dinheiro é tão fácil de ser rasgado como cartas e (o céu em) fotografias. Entretanto, dinheiro rasgado perde seu valor monetário, mesmo que remendado com durex “não é todo mundo que aceita”; desta maneira, é retomado seu aspecto simbólico, deixando de ser apenas um pedaço de papel e voltando a ter valor comercial, pois “Dinheiro tem valor quando se gasta.”



Dinheiro é um pedaço de papel. O céu é um. O céu na foto é um pedaço de papel. Pega fogo fácil. Depois de queimar dinheiro vai pro céu como fumaça. Também é fácil rasgar, como as cartas e fotografias. Aí não se usa mais. Pode até remendar com durex, mas não é todo mundo que aceita. O que não se quer melhor não comprar. O que não se quer mais melhor jogar fora do que guardar em casa. Dinheiro tem valor quando se gasta. Um pedaço de papel é um pedaço de papel. Dinheiro não se leva para o céu.

77

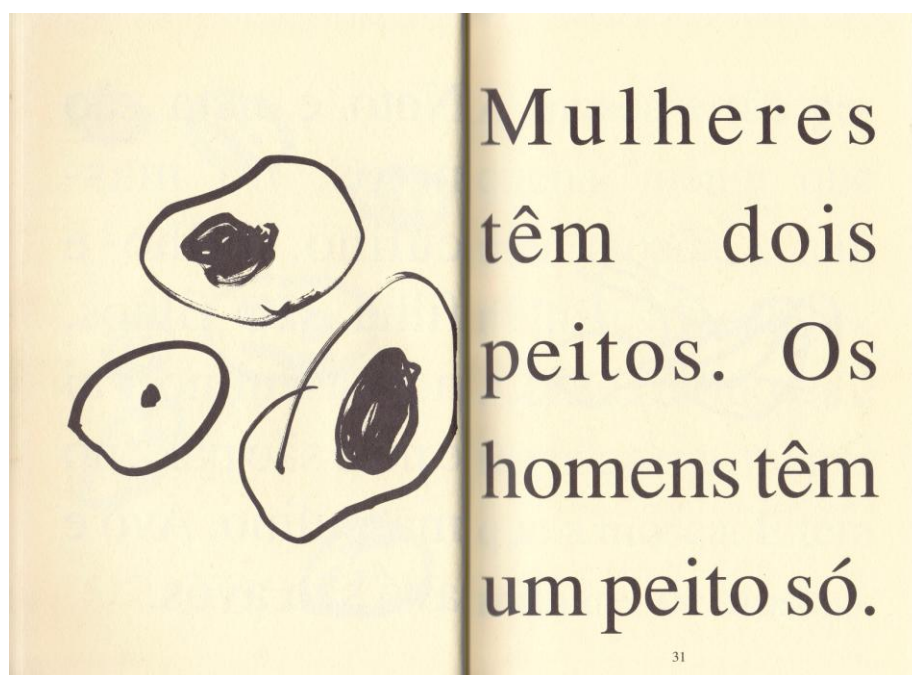
Aspecto do capitalismo é abordado nas frases “O que não se quer melhor não comprar” e “O que não se quer mais melhor jogar fora do que guardar em casa.”, numa possível crítica à sociedade de consumo e ao frequente compra/vende/substitui que observamos não dar paz às coisas. A dicotomia material x espiritual que citamos acima se dá mais clara na última oração: “Dinheiro não se leva para o céu” associa-se bem com outra frase do poema, “Depois de queimar dinheiro vai pro céu como fumaça.”, o que nos faz pensar no céu como o lugar divino, para onde as almas, o recheio do corpo, “dos bons indivíduos”, vão após a morte desfrutar de riquezas imateriais. Novamente levantamos a possibilidade de se formar uma crítica ao consumismo sem sentido da era pós-mecânica, pós-industrial e pós-moderna (SANTAELLA, 2008, p. 46), e o valor legado a “Um pedaço de papel que é um pedaço de papel”, maior até que o custo das coisas que ele compra, haja vista sua rápida desvalorização, não cabe no céu. “O céu é um”, segunda frase do texto, acaba por corroborar com nossa proposta de leitura, indicando que o céu não muda, mantém seu valor, permanecendo o lugar para onde riqueza terrena não se leva.

Retomando um pouco a parte teórica deste trabalho, evocamos as palavras de Heloisa Buarque de Hollanda (2007, p. 10) sobre a informalidade dos poetas marginais em relação a um conceito de poesia sacralizada, e a influência de alguns tropicalistas sobre aqueles:

A desierarquização do espaço nobre da poesia – tanto em seus aspectos materiais gráficos quanto no plano do discurso – faz lembrar a entrada em cena, nos idos de 60, de um gênero de música que, fazendo apelo tanto ao gosto culto quanto ao popular, conquistou a juventude universitária e ganhou seu lugar no quadro cultural.

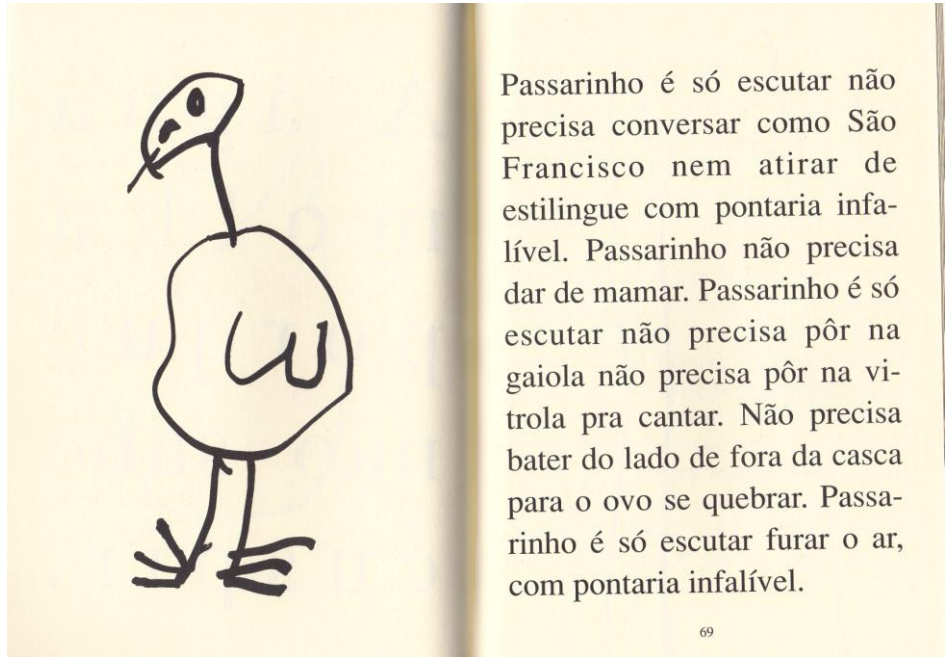
Foi a época dos Festivais da Canção e do Tropicalismo, do aparecimento de Caetano, Gil e Chico. Assim, também, há uma poesia que desce agora a torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexo entre poesia e público.

Ater-nos-emos ao elo poesia e vida, no flash trivial e na imagem da simplicidade cotidiana nas próximas leituras. A frase curta ou a despreocupação com uma poesia elaborada entram em cena na obra de Arnaldo Antunes.



O poema “os peitos” é uma *sacada* infantil, uma descoberta das diferenças entre os corpos de homem e mulher. Ressaltamos, já que afirmamos esse olhar de criança sobre e para as descobertas das coisas do mundo nesse terceiro capítulo quase o tempo todo, que não há no livro um pacto formal entre autor e leitor de se tratar de uma publicação voltada para o público infanto-juvenil. Nossa leitura de *As coisas* que nos levou a esta possibilidade.

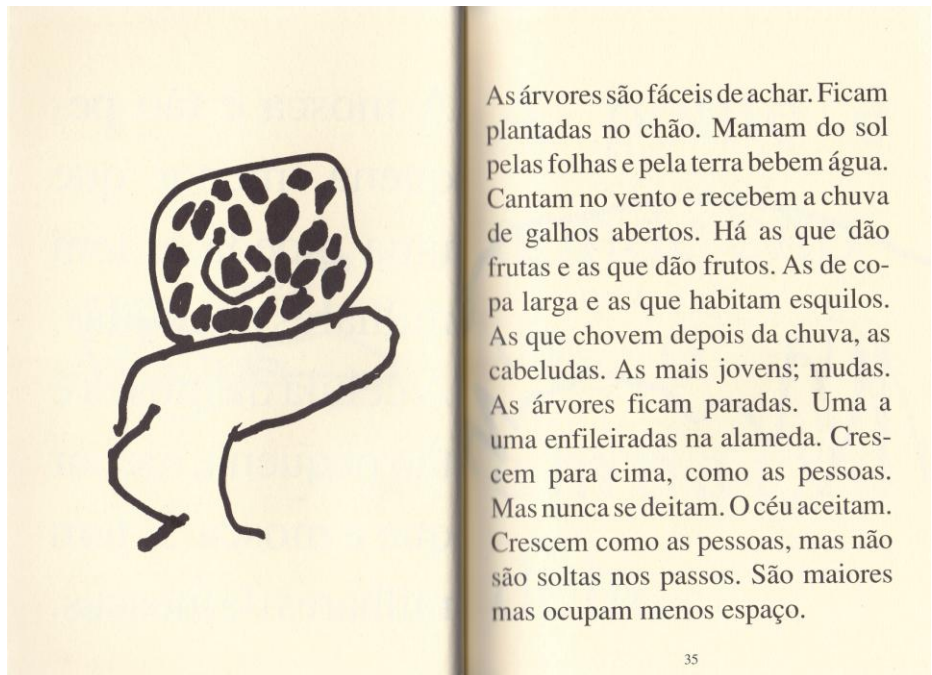
As coisas do dia-a-dia permanecem no poema “o passarinho”. O texto é uma lúdica explicação da relação homem e bicho, em que o emprego de alguns verbos de primeira conjugação, como escutar, conversar, atirar, cria a repetição de *ar*, que, no final do poema, o passarinho fura “com pontaria infalível”. O canto do passarinho independe de fatores externos a ele, apenas se deve escutar, sem necessidade de aprisioná-lo em gaiola ou colocá-lo em vitrola. Basta contemplar seu canto na natureza até que se escute seu voo.



Passarinho é só escutar não precisa conversar como São Francisco nem atirar de estilingue com pontaria infalível. Passarinho não precisa dar de mamar. Passarinho é só escutar não precisa pôr na gaiola não precisa pôr na vitrola pra cantar. Não precisa bater do lado de fora da casca para o ovo se quebrar. Passarinho é só escutar furar o ar, com pontaria infalível.

69

A natureza volta a ser tema em “as árvores”:



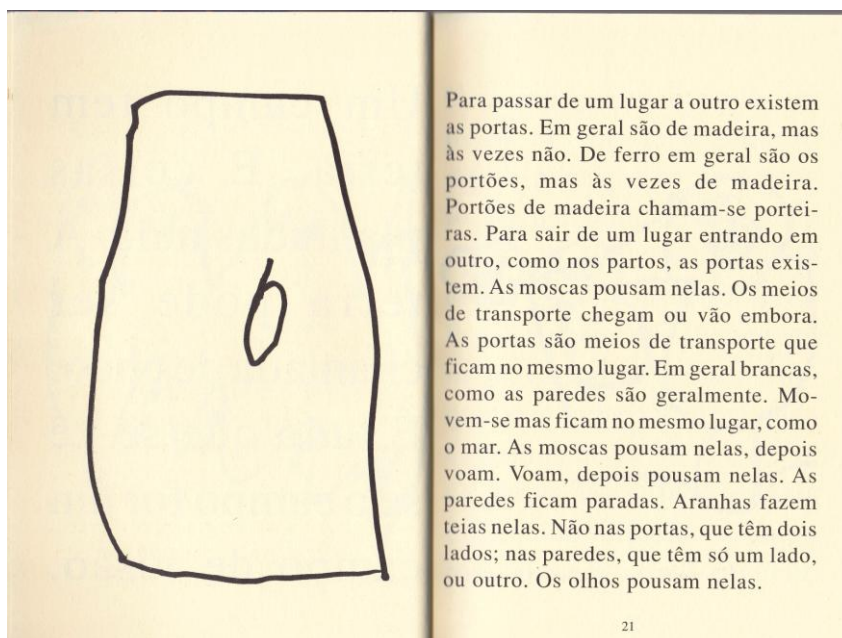
As árvores são fáceis de achar. Ficam plantadas no chão. Mamam do sol pelas folhas e pela terra bebem água. Cantam no vento e recebem a chuva de galhos abertos. Há as que dão frutas e as que dão frutos. As de copa larga e as que habitam esquilos. As que chovem depois da chuva, as cabeludas. As mais jovens; mudas. As árvores ficam paradas. Uma a uma enfileiradas na alameda. Crescem para cima, como as pessoas. Mas nunca se deitam. O céu aceitam. Crescem como as pessoas, mas não são soltas nos passos. São maiores mas ocupam menos espaço.

35

Arnaldo Antunes compõe o poema cruzando características humanas e vegetais para qualificar as árvores. Assim, elas “*Mamam* do sol pelas folhas e pela terra *bebem* água.”, como o passarinho “Cantam no vento”, “e recebem a chuva de galhos abertos.” rearranja o dito popular que expressa satisfação, “receber de braços abertos” para acolher, abraçar, acalantar.

“As árvores”, assim como o poema “o que”, o qual trabalhamos no segundo capítulo, também foi musicado pelo poeta e fez parte de seu CD “Um som²⁹”; cantada em parceria com o músico e compositor brasileiro Jorge Bem Jor, é mais um exemplo da multiplicidade de gêneros de Arnaldo Antunes e nos serve como exemplo de um auto-pastiche, uma adaptação e comutação do gênero literário ao musical. Como letra de música, o texto recebe o acréscimo de cinco versos ao seu final³⁰.

“as portas” é um dos textos mais extensos do livro. Nele, ela é tratada como um meio de transporte imóvel posto que dá passagem às pessoas de um lado a outro sem sair do lugar, e é comparada aos partos, ambos por permitirem que se saia de um lugar e se entre em outro. Notamos que “portas” e “partos” são anagramas pela simples permuta entre suas vogais:

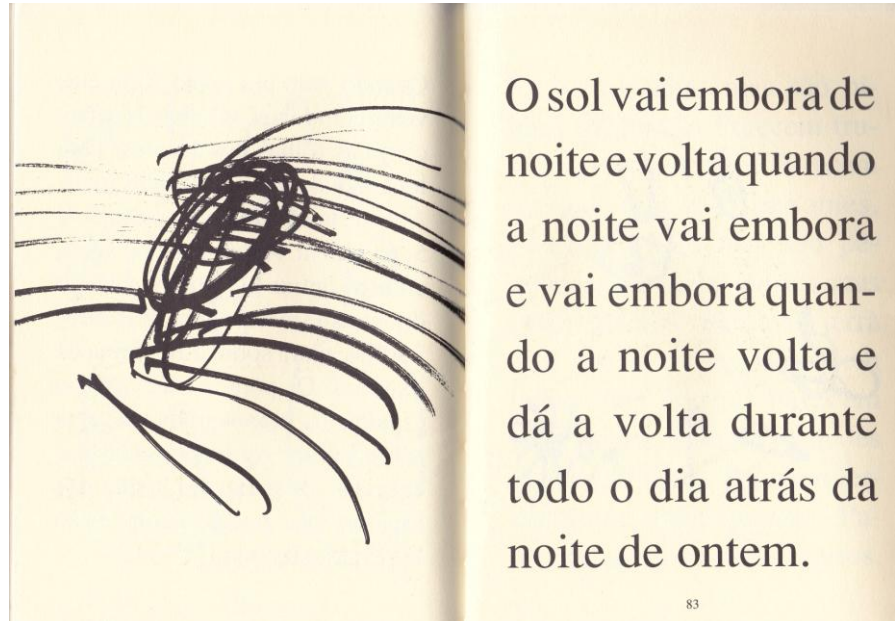


Sua última frase, “Os olhos pousam nelas”, assim como as moscas, a descrição do movimento da porta, as distinções dos materiais de que pode ser feita e suas respectivas denominações – madeira para comum, de ferro são portões, esses, de maneira, são porteiras, mas às vezes não –, o movimento que lhe confere dois lados no mesmo ambiente, ao contrário das paredes, que têm ou um ou outro, classificamos como o olhar do poeta para o corriqueiro, a tomada definitiva do cotidiano pela poesia.

Em “o sol”, temos novamente um exemplo de texto curto, circular cuja temática é algo simples:

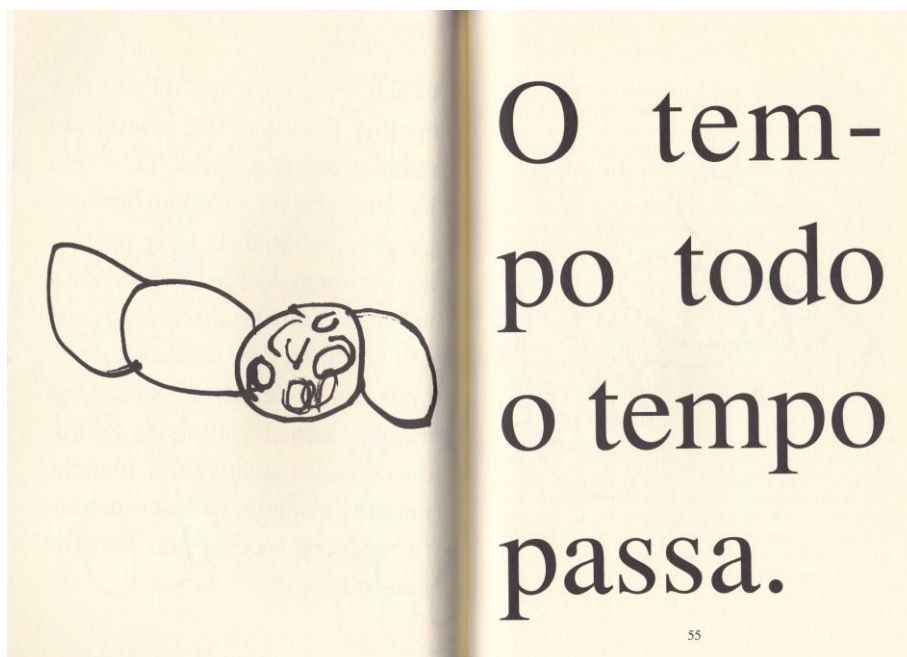
²⁹ ANTUNES, Arnaldo. Um som, BMG/Monte Songs Edições Musicais, 1998.

³⁰ Árvore da vida/Árvore querida/Perdão pelo coração/Que eu desenhei em você/Com o nome do meu amor



O sol move-se no texto, trocando de posição com a noite, indo embora quando ela chega e voltando quando ela sai de cena. Há duas possibilidades semânticas para “volta”: “retorna” aplica-se na troca sol/noite, e, quando “dá a volta durante todo o dia atrás da noite de ontem”, assume o sentido de “contornar”, por isso dissemos que o sol se movimenta, pois o movimento de rotação da Terra, através do qual ela se desloca em torno de seu próprio eixo, alternando dia e noite na presença ou ausência da irradiação solar, é transferido para o sol. Este efeito de “pique-pega” entre o sol e a noite será, portanto infinito haja vista que ambos não ocorrerão simultaneamente. O sentido circular do texto é extraído da carência lexical com que ele foi escrito, da repetição de palavras para a formação de frases quase idênticas.

Associamos o texto acima a “o tempo”, poema curto de uma única frase em que observamos a utilização de *enjambement*, com a quebra de “tempo” em sua primeira aparição; também nos parece, conforme alguns outros poemas anteriormente estudados neste terceiro capítulo, uma frase de momento, um *insight* ou a dita sacação muito presente na poesia marginal, algo correspondente a “O tempo não para”.



A relação com “o sol” dá-se, a nosso ver, justamente pelo efeito da movimentação da Terra, sobre seu eixo e ao redor do sol, ser adotada como fator para medição do tempo, como a já vista alternância dia e noite, luz (sol) e escuro no outro poema. Relacionamos a divisão da palavra “tempo” no texto com a divisão do tempo feita pelo homem para sua organização social, fragmentando-o em conjuntos que vão crescendo conforme a soma de suas partes iguais (por exemplo, ano sendo o conjunto de meses, que por sua vez, é o conjunto de dias e assim por diante). O *tempo* não dividido, em sua segunda grafia, representaria a totalidade temporal, o não-divisível, que, apesar de passar, não para, não acaba, permanece passando.

Com os apontamentos que fizemos através das leituras dos treze textos de *As coisas*, concluímos que Arnaldo Antunes mantém como influência em sua escrita características vanguardistas. O cotidiano como tema invade sua poesia em textos que buscam na natureza, no corpo, no mundo e em suas nuances, seu tema. A sacação marginal, a paginação concretista, o uso da tecnologia para a inserção dos desenhos de sua filha, a velocidade pós-moderna que transforma valores, seccionando o real em apenas uma das atualizações do possível (SANTAELLA, 1992, p. 65), formam o conjunto de coisas exploradas pelo poeta, em construções lúdicas, ora verborrágicas, ora lexicalmente reduzidas.

Conforme fizemos no encerramento do capítulo anterior, exporemos algumas semelhanças entre *As coisas*, *Psia* e *Tudos*, buscando algumas semelhanças entre eles, principalmente temáticas, pois estruturalmente são acentuadamente distintos.

3.2 Há muitas e muito poucas palavras³¹

Fecharemos nossas análises comparando alguns poemas presentes em *As coisas* a outros retirados de *Psia* e de *Tudos*. Assim, também apresentaremos algumas semelhanças que encontramos entre eles e manteremos o foco na experimentação adotada por Arnaldo Antunes como seu método de composição.

O pastiche é um dos recursos mais utilizados por Arnaldo Antunes, e não apenas em relação a obras de outros artistas. O poeta adapta seus poemas para letras de música, publica o que outrora fora parte de uma instalação ou projetado num prédio da Avenida Paulista como uma intervenção urbana, mudando seu código de linguagem para que se comportasse como um poema. Segundo Lúcia Santaella (2008, p. 7), convergir não significa identificar-se. Significa, isto sim, tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios. Arnaldo Antunes equaciona suas artes, plásticas, música, poesia, visando a um resultado que não as dilua, ao contrário, que seja encorpado por suas fronteiras. Usa a tecnologia como ferramenta para sua criação, a nosso ver, dando um passo à frente na estruturação proposta pelo Concretismo.

Começaremos por uma referência direta. Arnaldo publicou o mesmo poema em dois de seus livros. Em *Tudos*, não possuía título e distinguia-se dos outros por apresentar tom e estruturação prosaicos, fugindo das experimentações gráficas, das páginas brancas como constituinte de leitura ou das colagens e caligrafias.

³¹ ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*, 1998, p. 57.

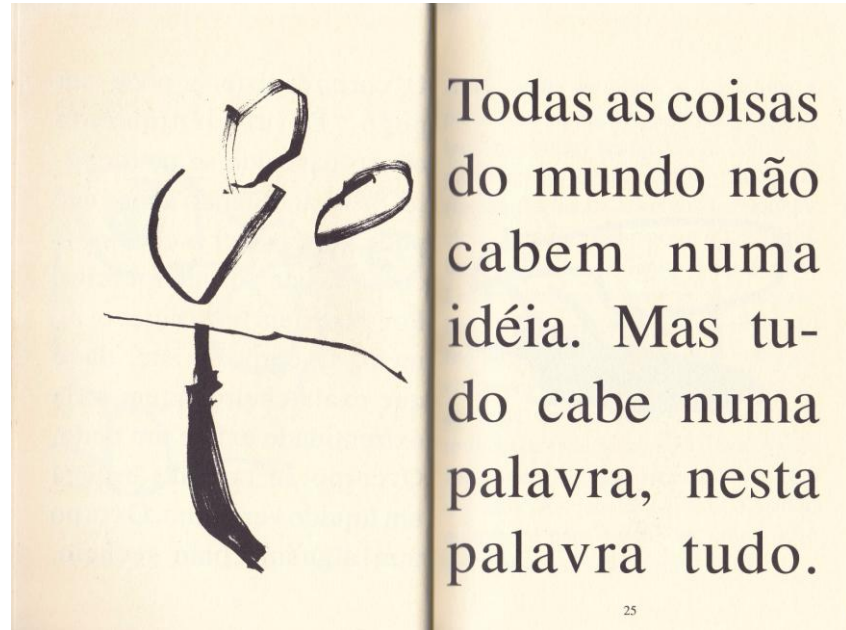
As pedras são muito mais lentas do que os animais. As plantas exalam mais cheiro quando a chuva cai. As andorinhas quando chega o inverno voam até o verão. Os pombos gostam de milho e de migalhas de pão. As chuvas vêm da água que o sol evapora. Os homens quando vêm de longe trazem malas. Os peixes quando nadam juntos formam um cardume. As larvas viram borboletas dentro dos casulos. Os dedos dos pés evitam que se caia. Os sábios ficam em silêncio quando os outros falam. As máquinas de fazer nada não estão quebradas. Os rabos dos macacos servem como braços. Os rabos dos cachorros servem como risos. As vacas comem duas vezes a mesma comida. As páginas foram escritas para serem lidas. As árvores podem viver mais tempo que as pessoas. Os elefantes e golfinhos têm boa memória. Palavras podem ser usadas de muitas maneiras. Os fósforos só podem ser usados uma vez. Os vidros quando estão bem limpos quase não se vê. Chicletes são pra mastigar mas não para engolir. Os dromedários têm uma corcova e os camelos duas. As meia-noites duram menos do que os meio-dias. As tartarugas nascem em ovos mas não são aves. As baleias vivem na água mas não são peixes. Os dentes quando a gente escova ficam brancos. Cabelos quando ficam velhos ficam brancos. As músicas dos índios fazem cair chuva. Os corpos dos mortos enterrados adubam a terra. Os carros fazem muitas curvas pra subir a serra. Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem num adulto.

Já em *As coisas*, combinava totalmente com a proposta geral do livro, sendo, esteticamente, mais um entre os quarenta e dois textos publicados. Porém, o que nos chama a atenção é justamente seu título: *tudos*, o mesmo do livro anterior em que fora publicado originalmente. O texto é o mesmo, ressaltamos, com a única alteração de não haver marcação de início de parágrafo em sua republicação.



O poema, conforme seu título pode indicar, é composto por frases que falam sobre tudo, sobre situações da natureza, como o perfume exalado pelas plantas provocado pela chuva, o gosto dos pombos por milho e pão, um *flash* possivelmente retirado de uma praça qualquer em que alguém alimenta pássaros. A introdução de um coletivo, peixes que formam cardume, um *ready made* com a utilização da sabedoria popular que diz “Quando um burro fala o outro abaixa a orelha”, no poema representado por “Os sábios ficam em silêncio quando os outros falam.”, a introdução de uma piadinha em “As máquinas de fazer nada não estão quebradas.” Aparentemente, tudo cabe no poema. Dentre tantas possibilidades, identificamos uma frase que corresponde à poética de Arnaldo Antunes: “Palavras podem ser usadas de muitas maneiras.” representa bem o método composicional do poeta, pois ele trabalha a palavra para extrair efeitos linguísticos que saltam do usual, inclusive reutilizando seus próprios escritos, cambiando-os de gênero a gênero, ora até sem alterações como neste caso apontado. Sua escrita não é como os fósforos que só podem ser usados uma vez; neste sentido, identificamos, como dissemos, elementos de um autopastiche em sua obra. Seus fósforos são acesos diversas vezes.

Os dois últimos versos, ou frases, do poema acima, “Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem num adulto.”, remetem-nos a outro poema de *As coisas*:



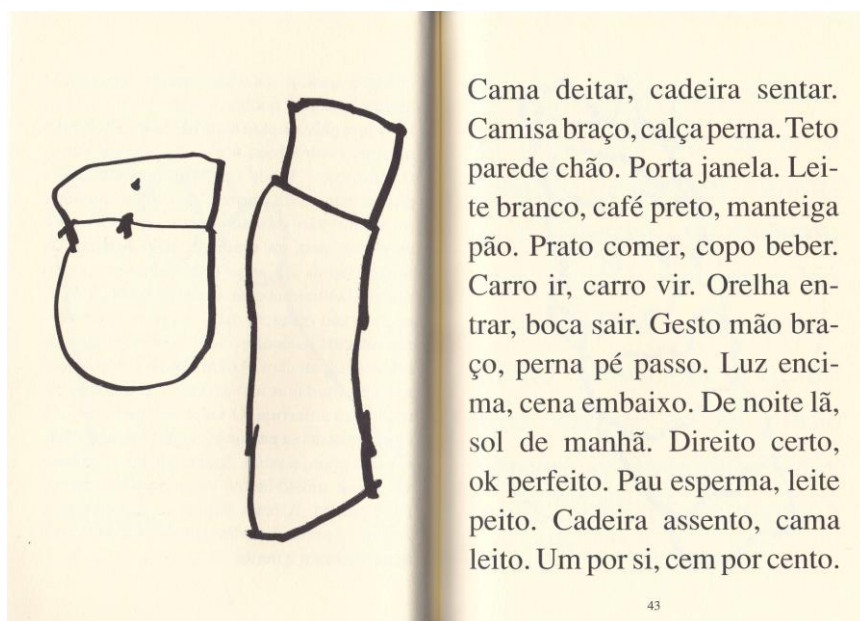
“tudo” é um poema curto que contém mais um dos jogos linguísticos de Arnaldo Antunes. A palavra “tudo”, cuja semântica indica que ela abarca a totalidade das coisas, dos seres, supre o fato de nem todas as coisas caberem numa ideia e de nem todas as respostas caberem num adulto. Interessante que notemos que uma palavra de quatro letras, duas sílabas, consegue comportar “todas as coisas do mundo” e é tão abrangente e genérica quanta a própria palavra “coisa”, constantemente usada pelo autor no livro.

Ainda comparando textos dos dois livros, temos o texto abaixo, pinçado de *Tudos*:

palavra	lê
paisagem	contempla
cinema	assiste
cena	vê
cor	enxerga
corpo	observa
luz	vislumbra
vulto	avista
alvo	mira
céu	admira
célula	examina
detalhe	nota
imagem	fita
olho	olha

O poema, sem título, é composto por dois blocos de catorze vocábulos: o que se encontra alinhado à esquerda contém substantivos, enquanto o outro é formado por verbos. As colunas relacionam-se como que houvesse entre elas um “se” explicativo – palavra *se* lê; paisagem *se* contempla e assim por diante. Há o recurso de aproximações fônicas, como em *lê/vê*, de palavras que são sílabas ou partes de outras, *cor/corpo*, *mira/admira*, *céu/célula*. Além disso, o último par constitui-se perfeito, pois *olho/olha* são idênticos em sua estrutura, alterando-se apenas a vogal temática – *o/a*, o que não ocorre com os outros vocábulos. Destacamos que o poema, estruturado desta maneira, poderia ser lido como um jogo de ligar palavras, relacionando-se elementos de uma coluna com seu correspondente. Todos os verbos estão no mesmo campo semântico, o da visão, e podem ser relacionados com quaisquer dos substantivos. Interessante ressaltar que todas as ações propostas pelos verbos da segunda coluna são praticadas através do olho que fecha o poema. Destacamos, mais uma vez, o *pastiche antuniano*. Outrossim, Arnaldo Antunes musicou o poema de *Tudos* e o gravou para o projeto *Nome*, composto de vídeo, livro e Cd lançado em 1993, no qual o poeta lê a coluna dos substantivos e Marisa Monte lê a dos verbos, criando um efeito curioso que dá a oportunidade de leitura que relaciona *olho/olha* como masculino/feminino em uma outra construção neológica.

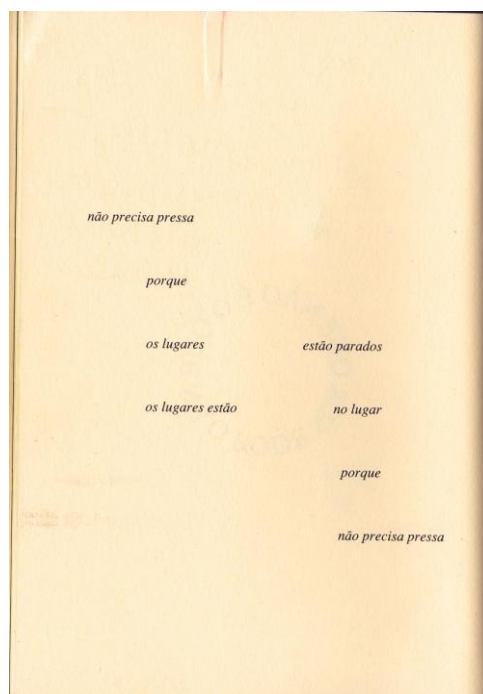
Relacionamos o poema acima com o “cama e cadeira” de *As coisas*:



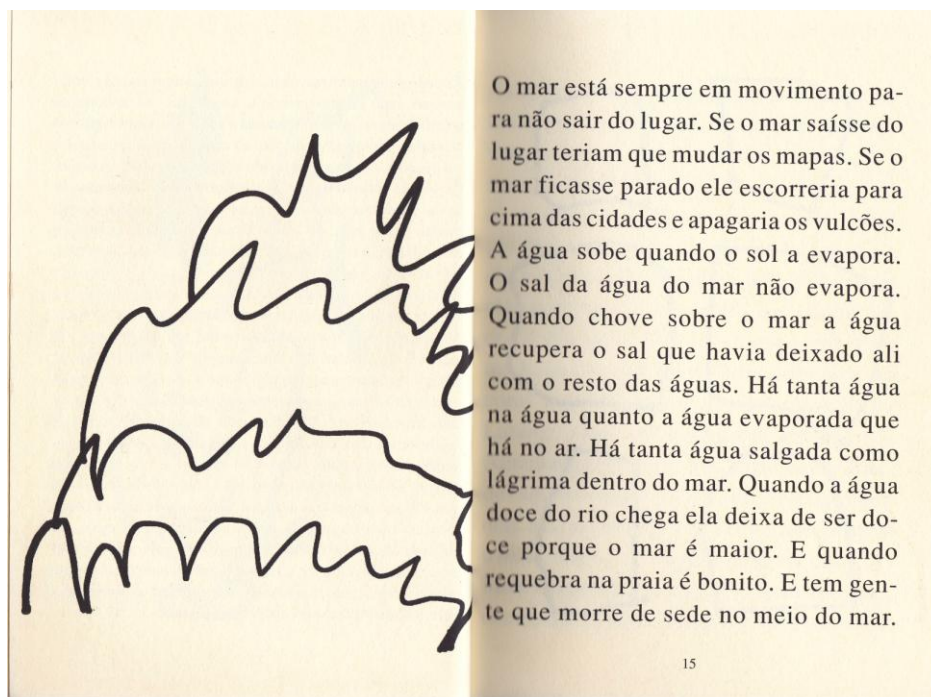
Conforme observamos, as estruturas de ambos são distintas, com este sendo publicado em formato de prosa. Entretanto, suas frases são compostas por um substantivo e um verbo

sem outro termo entre eles e por substantivos precedidos por outros substantivos sem vírgulas entre eles. Desta maneira, “Cama deitar, cadeira sentar”, “Prato comer, copo beber”, aproxima-se muito da proposta do poema anterior, inclusive criando efeitos de relação entre membros do corpo e suas ações – “Gesto mão braço, perna pé passo”. Há aproximações vocabulares, como em “Pau esperma, leite peito. Cadeira assento, cama leito.” em que “leite” e “peito” convergem para “leito”.

Relacionaremos, agora, um poema de *Psia* a outro de *As coisas*. No primeiro, Arnaldo Antunes espalha sintagmas pela folha deixando diversos pontos em branco no efeito de silêncios que já estudamos anteriormente.

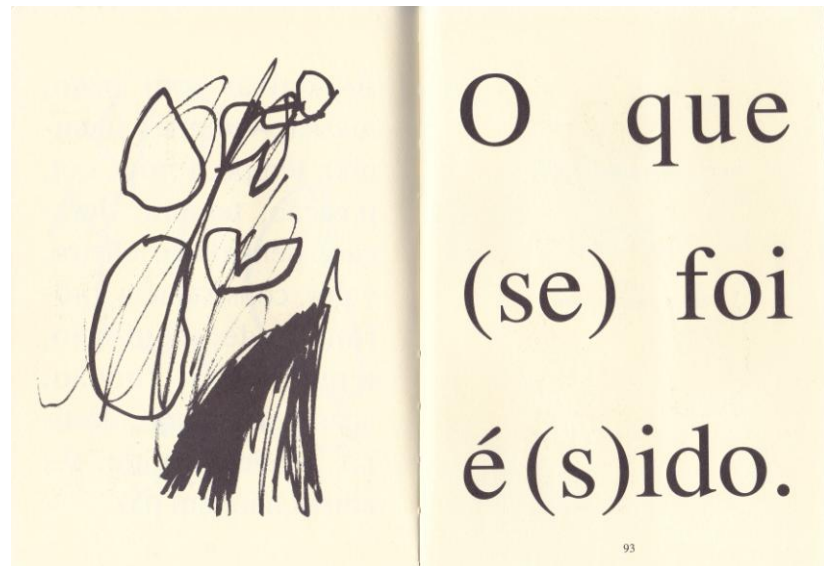


A *sacação* do primeiro poema está justamente no fato de que um deslocamento apressado e, portanto, arriscado de um lugar a outro não se faz necessário, pois o lugar de destino não se moverá, estará no mesmo local, independentemente de pressa ou lentidão. Sua leitura é coincidente levando-se em consideração seu curso de cima para baixo, da esquerda para direita, e o contrário, pois os dois primeiros sintagmas correspondem aos dois últimos. Essa relação de movimentação e estatismo é reproduzida no texto “o mar”, pois, por mais que se movimente, o mar não sairá do lugar.



Nossa leitura comparada é baseada neste jogo de deslocamento encontrado no primeiro poema, no qual o lugar está parado e algo ou alguém se desloca a ele, e no segundo o *lugar* se desloca sem sair do lugar. “O mar” é um dos “lugares que estão no lugar” apesar de seu constante movimento, e foi estruturado como uma prosa emoldurada pela página, certinho, quadradinho, enquanto que o poema de *Psia* tem o efeito de movimento justamente pelo arranjo tipográfico dado a ele por Arnaldo Antunes. Sua leitura é movediça pela distância entre os sintagmas. A leitura de “o mar” é linear.

Para fecharmos nossas análises, proporemos o seguinte texto contido em *As coisas* como uma construção concreta, apesar de estar num livro cujo tom prosaico apresentamos e ratificamos anteriormente. Este é o último, o menor, poema do livro:



Trata-se de uma espécie de charada linguística criada através da compartimentalização dos sentidos criados pelos verbos “ir” e “ser” representados por suas flexões “foi”, comum aos dois, pretérito perfeito do indicativo, e “(s)ido”, particípio de ir – ido – e de “ser” – sido. Separando-os, teríamos: “O que se foi é ido” e “O que foi é sido”.

O jogo linguístico que propusemos como centro de tensão da poesia, sua formatação, vem ao encontro de tudo o que foi exposto até aqui: a experimentação que Arnaldo Antunes emprega em sua poética cria um vínculo de interação leitor e texto alargando as possibilidades de leitura para além da linearidade sintático-semântica tradicional, do verso metricamente contado, perfeito.

Conclusão

Experimentação como método

Para que nossa proposta de reflexão sobre a poética de Arnaldo Antunes, as influências e confluências que tencionávamos mapear em sua escrita, pudesse ser formulada com mais clareza e alcançada com maior êxito, julgamos necessário situar o poeta dentro de uma perspectiva histórica, apontando justamente as características que enxergávamos atuarem em sua obra, ao apresentarmos os movimentos de Vanguarda e Pós-vanguarda que o precederam e como, elas mesmas, ao longo de todo o século XX, alimentaram-se umas das outras, rompendo-se e recuperando-se, ora excluindo determinadas especificidades para destacarem outras, ora invertendo o jogo.

Ao cotejá-las, gostaríamos de não aplicar recortes nas poesias analisadas, mas, sim, a partir de nossas leituras descobrir suas fronteiras, como que fracionássemos ainda mais as letras de Antunes para que, entre um vão e outro, identificássemos traços modernistas de 1922, com Oswald de Andrade e o cotidiano poetizado ali entranhados, recuperados que foram pelos poetas Marginais, atravessando a poesia concreta e seu rigor estruturalista elevado pelas possibilidades infinitas propiciadas pelo avanço irrefreado da tecnologia, destacados nas análises sobre os poemas escolhidos de *Psia e Tudos*. Em *As coisas* pudemos notar a enunciação caótica tropicalista, a apropriação icônica do cinema e o olhar infantil sobre as coisas do mundo.

Ao apresentarmos um recorte biográfico de Arnaldo Antunes, tínhamos por intenção não apenas relatar sobre sua vida deslocada do contexto histórico que o cercava. Muito ao contrário, tentamos proporcionar uma visão sobre a formação artística do autor enquanto músico, poeta e artista plástico; quais os caminhos percorridos por ele até que chegasse às publicações dos três livros adotados por nós como *corpus* analítico. Notamos, ao longo de nossa pesquisa, que Arnaldo Antunes conjuga suas artes através dos deslocamentos entre seus gêneros, transformando seus poemas em letras de música, gravuras e caligrafias que outrora fizeram parte de instalações passam a figurar em seus livros como poesias, a manipulação gráfica de sua própria imagem, sua obra é reinventada, sendo ela também objeto de pastiche para o autor.

Os cinco livros publicados por Arnaldo Antunes posteriormente ao lançamento de *Psia, Tudos* e *As coisas* mantêm o viés experimentalista apresentado pelo poeta nas obras por nós estudadas e corroboram para que afirmemos que o poeta tem por método criativo a

experimentação linguística, mantendo-se fiel a um projeto de exploração constante dos recursos construtivos da poesia, rompendo com sua linearidade, alternando os tipos e a espacialização do texto, conjugando vazios e grafismos num processo inseparável de leitura, adotando os processos de colagem, manipulação computacional de imagens, e recursos cinematográficos como montagens, *close-up*, corte, que correspondem a muitas fórmulas e formas poéticas de distintas épocas e tradições, transitando por elas sem que seja um herdeiro, ou epígono, que apenas reproduz sem refletir sobre as técnicas de sua época, gerando uma continuidade para arte literária num movimento de recuperação da qualidade histórica do poema.

Trabalharmos com a poética de Arnaldo Antunes nos aproximou de um universo lúdico de transformação da linguagem, num projeto poético em que a experimentação, tão cara às vanguardas, consegue transformar o processo de leitura daqueles que se debruçam sobre seus escritos, aguçando-lhes não apenas os olhos, mas, por suas construções singulares, ativam também o tato, olfato, paladar do leitor, não raro; outrossim, exigem dele intervenções no poema, como a movimentação do livro, em giros completos de 360° ou apenas a mudança sutil do ângulo de leitura; seja através de poemas estruturados em formato pergunta e resposta, sendo essas dadas ou legadas a quem os lê, seja em textos comparáveis a jogos de caça-palavras.

Diante de um processo de grandes mudanças sociais e artísticas que ainda não foi possível mensurar, ao qual se deu o nome de Pós-modernidade, colocamo-nos diante de uma poética de expressão inusual, performática e experimentalmente inovadora, e, de dentro dela, pudemos trazer à tona nuances de um percurso que nos remete às Vanguardas que alteraram o rumo da arte desde o início do século XX, numa perspectiva de apresentarmos uma leitura prazerosa e enriquecedora.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. O Manifesto antropofágico. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANTUNES, Arnaldo. *As Coisas*. 6ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: PubliFolha, 2006.

_____. *Psia*. 5ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Tudos*. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ARÊAS, Vilma (Org.). *Cacaso Não quero prosa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BANDEIRA, João (Org.). *Arnaldo Antunes 40 Escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Arnaldo Antunes Outros 40*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CABAÑAS, Teresa. A aventura concretista: da técnica visual à tecnologia da informação, impasses e aporias. *Ipotesi Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 21-36, jul./dez. 2008.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta Textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Português: Linguagens*. São Paulo: Atual, 2003.

COSTA, Maria de Fátima Sena. *O nome disso: Arnaldo Antunes*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

EDUARDO, Subirats. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. 2ª ed. São Paulo: Nobel, 1986.

ELLIOT, T.S. *A essência da poesia Estudos e Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1972.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2007.

—————. *Impressões de Viagem CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2004.

JAFFE, Noemi (Org.). *Melhores Poemas de Arnaldo Antunes*. São Paulo: Global Editora, 2010.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

MARICONI, Ítalo (Org.). *Destino: Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

MARMO, Hérica; ALZER, Luiz André. *A vida até parece uma festa Toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

—————. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

—————. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.

—————. *Lições & Subversões*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional e Lazuli editora, 2009.

—————. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* 3ª Ed. São Paulo: Paulus, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SILVA, Anderson Pires da. Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22. *Ipotesi Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 37-46, jul./dez. 2008.