UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

MARIA DE FÁTIMA SENA COSTA

O NOME DISSO: ARNALDO ANTUNES

FORTALEZA – CE
2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
MARIA DE FÁTIMA SENA COSTA

O NOME DISSO: ARNALDO ANTUNES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/ Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará, para obtenção de grau de Mestre, sob a orientação da Profª. Dra. Odalice de Castro Silva.

FORTALEZA – CE
2008

O NOME DISSO: ARNALDO ANTUNES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/ Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará, para obtenção de grau de Mestre, sob a orientação da Profª. Dr.ª Odalice de Castro Silva.

APROVADA EM: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Odalice de Castro Silva
Instituição: Universidade Federal do Ceará – UFC
Assinatura: _____

Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho
Instituição: Universidade Federal do Ceará – UFC
Assinatura: _____

Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira
Instituição: Universidade Estadual do Ceará - UECE
Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

...A Deus, pois, sem sua ajuda, nada teria sido possível;

...aos meus pais, *in memorian*;

...à minha família, pela paciência e pelo apoio;

...aos amigos do mestrado, pela conversa e pela amizade;

...ao professor Gilmar de Carvalho, pelas valiosas sugestões, na banca de qualificação;

...à professora Odalice, por aceitar a orientação deste estudo e conduzir o seu desenvolvimento, com disponibilidade e paciência; e pela força e confiança que demonstrou, mesmo diante das minhas limitações.

DEDICATÓRIA

A Arnaldo Antunes, o maior motivo para prosseguir.

RESUMO

Essa pesquisa desenvolve um olhar sobre a obra poética de Arnaldo Antunes e sua história de leituras, através de um sistema complexo de relações, onde se misturam escrituras variadas. Para compreender melhor como suas idéias são construídas e articuladas procuramos aproximar sua produção poética de tendências artísticas surgidas no início do século XX, que operaram uma mudança profunda nas artes e na cultura, que perduraram durante todo o século e ainda estão presentes na produção artística contemporânea deste e de outros poetas. Através desse percurso, procuramos descobrir os modelos que lhe serviram de inspiração e marcas da história de leitura que nos permite ler os processos de influência, desleitura, apropriação, escritura, e a forma como essas categorias poéticas estão reconfiguradas num trabalho de superação, no objetivo de atingir autonomia literária.O corpo teórico se estabelece a partir de autores como Pierre Bourdieu, Dominique Maingueneau, Harold Bloom, Roland Barthes e mais um suporte de outros autores.

Verificamos que o alto nível de desenvolvimento científico e tecnológico atingido pelas sociedades modernas provoca novos ordenamentos sociais, exigindo também uma renovação das práticas sociais contemporâneas. Sendo assim, a identidade de um sujeito desta mesma sociedade vai se revelar no interior dos sistemas de representação e na forma como ele se deixa representar. No movimento de interação com vários campos do conhecimento, no contágio incessante com vários códigos de linguagem, Arnaldo Antunes demonstra que a leitura da tradição aparece como uma revitalização da arte, que se opõe à banalidade e à materialidade do mundo contemporâneo e os ganhos técnicos e experimentais são contribuições que dão desenvolvimento e orientam os rumos de sua escrita para alcançar liberdade de estilo e escritura própria.

ABSTRACT

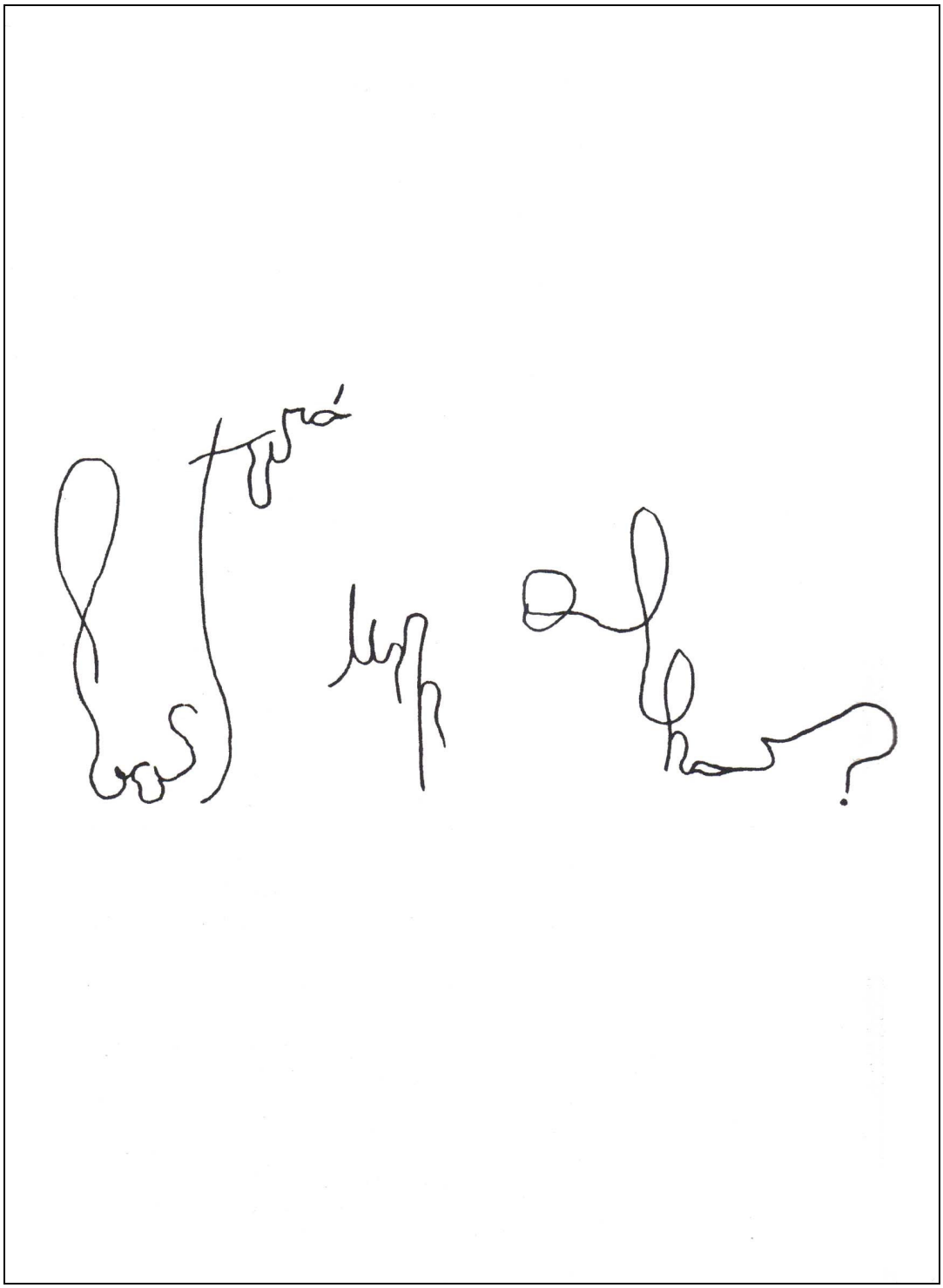
This research unfolds a view in regard to the poetic composition of Arnaldo Antunes and the history of his literature perpassing a complex environment of relations. In which the various literary creations are mixed. In order to understand better the way how these ideas are outripend and articulated, we rather bring his poetic production somehow nearer to the artistic tendencies, which arose at the beginning of the 20th century. These created a profound transformation in the fields of art and culture, a fact we see in the course of the whole century and still today are enduring in the contemporaneous productions through this and other poets. Based on this progression, we try to find out the models which helped them to be inspirited and also the historical marks in literature, which allow us to find out and read the processes in unreding, appropriation, scripts and literature and therewith the forms these poetical categories are reconfigured in a effort of superation. Thus a proper and autonomic literature could be achieved. The theoretical body is based and established by authors like Pierre Bourdieu, Dominique Maingueneau, Harold Bloom, Roland Barthes and some others supporting as well.

We verify that the high level of scientific and technological development of the modern society provokes new social arrangements, demanding also a renewal in the social habits in our times. That lifts up, the identity of an individual in this particular society having to reveal itself in the inner of the representation systems, - and in the same way he will have to allow to be represented by the others. In the interacting movement in several fields and in the constant being inspired on through the various linguistic codes, Arnaldo Antunes demonstrates the reading of the tradions flowing to unfold itself as a revitalization of arts, standing up against the banality and materialism of the contemporaneous world, but rather that the technical and experimental profits are contributions, which permit the development and orientation of the direction his writing can have to achieve the liberty of style and the literature as such.

SUMÁRIO

ENTENDER E SENTIR SÃO SINÔNIMOS?.....11
1. QUE LEMBRANÇA VÃ? QUE LEMBRANÇA VÓ? 15
1.1 BOM DIA, DÉCADA. 24
1.2. CONTRA O QUE FOR HEREDITÁRIO 27
1.3 “ALGUMA COISA É DESINTEGRAR O BRANCO DA FOLHA” 29
1.4 A UTOPIA CONTINUA.....39
1.5 UMA POESIA *READY- MADE* OU *HANDMADE*? 47
1.6 – CADA ECO LEVA UMA VOZ ADIANTE.....51
1.7 TODO SER LUMINOSO É UM SER ILUMINADO 63
2. PALAVRAS DESESCRITAS E REDESESCRITAS SOBRE A PELE DAS SÍLABAS...71
3. POEMAS.....91
BASTARÁ UM OLHAR?.....103
BIBLIOGRAFIA 105

A semente ensina a não caber em si.
Arnaldo Antunes



(ANTUNES, 2006, p. 20)

ENTENDER E SENTIR SÃO SINÔNIMOS?[1]

Um começo é sempre difícil. Como e onde buscar um ponto de partida que justifique um estudo como esse que pretendemos fazer? De certa forma, nos sentimos divididos entre o desejo da permanência e o da transgressão: não é fácil encontrar uma estratégia discursiva própria, um caminho que não seja apenas o "das teorias", do "já dito", das frases significativas, das enumerações, da demonstração de conhecimentos exigidos por uma pesquisa universitária. Há sim, a vontade de transgredir: não no sentido de rompermos com as convenções normativas ou da necessidade de nos articularmos cientificamente, mas de não nos apegarmos demasiado a um princípio teórico, de escolhermos conscientemente fora de qualquer rigidez, apossando-nos do objeto de estudo sob o mistério que sua impressão nos causa.

Como encontrar o lugar de uma enunciação que não se configure arrogante, autoritária ou mesmo o seu oposto, subalterna, tímida, incapaz? O desafio é não ficarmos apegados apenas às teorias e às práticas do rigor científico, "ficando impedidos de desvendar o que a obra tem de singular e de original" (ANDRADE: 2001, p.24), mas descobrir e estreitar a relação entre o prazer (a emoção estética), e o conhecimento, pois não é possível começar do nada, apenas com uma atitude idealista: "a relação entre o leitor e o texto artístico se desenvolve em níveis de sensibilidade e de reflexão, tendo, por isso, implicações, por um lado, estéticas, por outro, conceituais."(Ibid., p.39). A nossa tradição cultural ainda está muito voltada para a objetividade científica à procura de metodologias para ilustrar ou provar um saber sistemático. A interpretação da obra de arte é um lugar de encontro entre o leitor e o texto e, portanto, constrói-se uma relação entre a subjetividade do leitor, momento em que este revela a sua marca particular, o seu modo de ser, a sua vivência estética da arte e a objetividade do texto lido, a reflexão que leva ao conhecimento do objeto poético, o que implica recorrer ao conceitual, pois nenhuma análise se efetiva no vazio, sem a interferência da história, de um contexto sociocultural, "mas fundamentada na observação dos componentes formais, na interpretação e na avaliação do objeto" (Ibid., p.97), procurando

[1] ANTUNES, Arnaldo. In: Tons. *40 Escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 17.

evitar um mergulho cego no subjetivismo, mas sem reduzir toda a análise apenas ao conceitual.

Percebemos que seria impossível interpretar um texto poético sem o auxílio de conceitos e permitimo-nos a liberdade de fazer uma leitura interpretativa em que os conceitos são inseridos como um amparo (um suporte) para tornar a nossa experiência de leitura comunicável. Recorremos inicialmente ao conceito de "poética" utilizado por Janilto Andrade convictos de que a abrangência de significados que o autor dá a esse conceito se coaduna perfeitamente com as nossas intenções:

> sistematização das *razões* dos nossos juízos a respeito da beleza do texto poético. Trata-se de uma construção das *intenções teóricas* a que recorremos para explicar os motivos – sempre os *nossos* motivos - da sedução da beleza artística. Razões plantadas, enraizadas e nutridas, num contínuo dinamismo, no convívio com as tradições literária e cultural (2001: p.120).

Uma leitura que parte da nossa concepção do artístico, do nosso gosto pessoal, para poder emitir um juízo de valor, para delinear uma razão sensível, uma intenção teórica capaz de explicar o papel da percepção, da imaginação, da emoção, da reflexão, na construção da obra poética de Arnaldo Antunes.

O nosso trabalho está vinculado à pesquisa da prof. Dra. Odalice de Castro Silva (UFC) "Histórias de leituras: bibliotecas pessoais", em que pretendemos refletir sobre a formação básica de Arnaldo Antunes através de sua obra: poemas, versos isolados, letras de música, entrevistas, depoimentos, colagens, instalações, animações em computador, etc., em que o autor apenas sugeriu ou deixou transparecer sua consciência de leitura. Essa análise é um diálogo com outros textos e outras leituras, constituindo também uma leitura das leituras e não um discurso científico, pois "uma leitura não é um saber e não pode ter a pretensão de alcançar a verdade do que é lido" (ROUANET, apud VELOSO; MADEIRA, 1999, p.14). Portanto, não é isenta de riscos.

A nossa intenção é aproximar a produção poética de Arnaldo Antunes a tendências artísticas surgidas no início do século XX, que operaram uma mudança profunda nas artes e na cultura, perduraram durante todo o século e ainda estão presentes na produção contemporânea do poeta; descobrir os modelos que lhe serviram de inspiração no universo da arte literária e a história que se internalizou através dos rastros de leituras que nos são

permitidos ler; analisar os processos de influência, apropriação, desleitura, estilo, escritura, enfim, categorias poéticas presentes e reconfiguradas em seu trabalho de superação, que demonstram a dimensão de sua escritura.

A nossa pesquisa desenvolve um olhar sobre a obra poética de Arnaldo Antunes e busca a definição de um tom, não só de nossa voz, mas de muitas vozes com que a nossa se mistura, na tentativa de uma aproximação com a tradição, não a tradição que limita, que sufoca a liberdade e a criatividade, mas a tradição que dá a conhecer um sistema complexo de relações, de encadeamentos, que interliga valores, sentimentos, modos de pensar.

Na trajetória de leitura a que nos propomos, vamos utilizar alguns conceitos que nos permitirão compreender melhor como as idéias são construídas e articuladas e como agem na formação dos textos de uma cultura. Para trabalhar nessa linha, nos apropriamos do conceito de "campo intelectual", do sociólogo francês Pierre Bourdieu, da análise sobre "o contexto da obra literária" de Dominique Maingueneau, para situar os modos de inserção de Arnaldo Antunes na condição de escritor, sua trajetória biográfica, como se estrutura no "campo literário", a dinâmica que estabelece com outros campos constitutivos da vida social, o posicionamento no qual se situa e que lhe permite legitimar sua própria enunciação.

Utilizamos ainda os conceitos de "influência" e "desleitura" do crítico literário norte-americano Harold Bloom, assim como os conceitos de "estilo" e "escritura" de Roland Barthes, para demonstrar que a relação dos textos de Arnaldo Antunes com textos de seus predecessores pode ser o caminho para desdobramentos de sua poética, e que os ganhos técnicos e experimentais são contribuições que dão desenvolvimento e orientam os rumos de sua escrita para alcançar a liberdade de estilo e uma escritura própria. O leitor que se torna escritor, ao mesmo tempo em que faz a releitura do passado literário, recria a obra, dando-lhe um novo sentido.

Concordamos com Stuart Hall (2005) quando ele afirma que a identidade está profundamente envolvida nos sistemas de representação (como na escrita, desenho, pintura, etc.) e vai se revelar no interior desses sistemas e na forma como são representados.

Ao situarmos a poesia de Arnaldo Antunes no universo da cultura atual acreditamos que a inspiração técnica do experimentalismo das vanguardas na prática de inovações formais

de Arnaldo Antunes, continua significando o que significava no começo do século: se o mundo está em transformação veloz, há que se buscar sempre novas formas de dizê-lo e de interferir nele. A leitura da tradição aparece como uma revitalização que se opõe à ascensão da banalidade e da materialidade do mundo contemporâneo. Através da fragmentação, da multiplicidade de códigos culturais, de uma elaboração poética fora de uma determinação homogênea, se traduz o esforço escritural do poeta de diferenciação do comum e a tentativa de fixar sua individualidade estética.

Assim, procuramos eleger um suporte de autores que nos permitisse desenvolver um percurso sobre as transformações, as crises ocorridas em todos os setores durante o século XX, que transformaram profundamente o pensamento e as relações humanas e que, de alguma forma, estão registradas na escrita literária. As leituras e releituras nos fizeram rever momentos da trajetória cultural brasileira que serviram de ponte para transformar as reminiscências do passado em possibilidades criativas e iluminações para novas utopias.

É importante ressaltar que não trabalhamos todos os poemas de todos os livros, fizemos algumas escolhas específicas para o nosso objeto de estudo excluindo ainda dessa pesquisa a leitura do livro *As coisas* e de *Nome* (vídeo, livro e CD), assim ocorrendo com os trabalhos de instalações gráficas e plásticas. Deixamos também de explorar alguns conceitos, por exemplo, o conceito de livro, que amplia o debate do livro-objeto, e em sua obra adquire um valor e um sentido indivisíveis que o distingue na produção de sua época e que já o fez ganhar um prêmio JABUTI (2004) na categoria Projeto e Produção Editorial. Além do livro, o conceito de suporte, que deixa de ser somente a página bidimensional e passa a acontecer em diversos planos como nos museus, nas instalações, interagindo com o espaço urbano, na digitalização eletrônica, no vídeo-texto, na holografia, que abrigam e multiplicam as possibilidades imagéticas da escritura.

O alargamento de fronteiras de seu projeto poético, assim como o intercâmbio com a sua produção musical, traz a impossibilidade de esgotar todas as leituras, dada a diversidade de códigos com que o poeta trabalha e que são passíveis de múltiplas análises. Quem sabe, provocações para novas leituras, novos desafios, convite a trabalhos futuros.

1. QUE LEMBRANÇA VÃ? QUE LEMBRANÇA VÓ?[2]

O século XX caracterizou-se por conquistas científicas e tecnológicas, que desencadearam profundas mudanças nos hábitos e no pensamento humano. Essa nova realidade, de conflitos mundiais, inquietações, angústia, violência, impôs uma nova dimensão existencial, uma outra visão do mundo que se refletiu em todas as instâncias da criação artística e cultural.

A organização do campo intelectual brasileiro foi construída em torno de uma ideologia nacionalista já presente com os Inconfidentes desde o século XVIII, atravessando o século XIX e adentrando a Primeira República, por meio dos projetos modernistas, acentuando-se fortemente nos anos de 1920, 1930 e 1940. Foi quando começou a despontar no Brasil uma economia propriamente nacional, tendo como causas determinantes a abolição dos escravos, a imigração maciça de trabalhadores europeus, o progresso tecnológico dos transportes e comunicação, o crescimento da industrialização e da urbanização e a formação da classe operária.

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. A Semana de Arte Moderna de 1922 trouxe novos rumos para o pensamento brasileiro, afinando-o com os valores estéticos característicos das vanguardas internacionais. Além de transformar a sensibilidade estética, os intelectuais modernistas renovaram as idéias acerca da atuação e do papel do intelectual na sociedade e, comprometidos com um ideal coletivo, promoveram transformações institucionais para a organização da cultura, tais como eventos, edição de livros e revistas, preocupando-se em criar entidades culturais até então inexistentes como, por exemplo, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Instituto Nacional do Livro, o Sistema de Bibliotecas Populares, o Serviço Nacional de Teatro, o Museu Nacional de Belas Artes, etc., o que

[2] Verso retirado da letra de música *Lembrança vó* do CD *Paradeiro*, em 2001.

representou uma nova dinâmica para a vida cultural do país (VELOSO; MADEIRA: 1999, p.93). Os modernistas se empenharam em afirmar o sentido de nação e construíram uma identidade cultural brasileira, entendida como a síntese de nossa diversidade cultural.

Para a antropóloga Mariza Veloso e Angélica Madeira, teórica da literatura (1999) há dois aspectos importantes que diferenciam o Modernismo brasileiro das vanguardas internacionais: primeiro, a interpretação positiva da idéia de passado histórico e de tradição, reciclando e recriando as narrativas fundadoras da cultura brasileira em textos permeados de humor, crítica, ironia, coloquialismo e paródia, estratégias que permitiram a valorização da tradição pela pesquisa e abriram caminho para um novo modo de interpretar o povo e a cultura brasileira; segundo, a prática da *antropofagia*[3], ou seja, a liberdade para se apropriar das mais diferentes propostas estéticas em circulação e adaptá-las aos nossos valores de forma original, permitindo formar novas soluções para velhos problemas de nossa cultura, advindos de nossa situação de colonizados.

Discorrendo sobre a década de 1950 e as metas desenvolvimentistas no Brasil, Marly Rodrigues nos diz que em parte como decorrência da Segunda Guerra Mundial, acentuaram-se as características da sociedade moderna:

> Os avanços tecnológicos baseados nos novos conhecimentos científicos permitiram intensificar o ritmo de produção e a exploração do trabalho e, como conseqüência, a expansão dos mercados e do consumo. As cidades cresceram tornando-se metrópoles e assistiu-se a uma constante e radical transformação das paisagens, com a destruição dos espaços históricos e com o surgimento de favelas e bairros de periferia (1992: p.15).

Paralelo às mudanças sociais, políticas e econômicas, a situação do pós-guerra provocou certo desencantamento em relação à crença na superioridade dos padrões de conduta e dos valores europeus, estimulando e fortalecendo uma ideologia nacionalista.

Este quadro de transformações aceleradas acabou por redefinir os rumos da criação artística por caminhos os mais diversos, desde os movimentos de rebeldia ao engajamento político. A partir deste momento, a segunda metade do século XX, o movimento de repensar o Brasil aprimorou-se em vários ramos do conhecimento, especialmente os relacionados às ciências sociais, que revelaram aspectos importantes da formação brasileira.

[3] Antropofagia: A categoria "antropofagia" foi introduzida pelo grupo de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e "legou-nos a utopia de uma cultura dinâmica e criativa, com capacidade de apropriar-se, deglutir e promover novas sínteses, banindo os arcaísmos culturais e lingüísticos, substituindo-os por uma língua ágil, natural e neológica, feita da 'contribuição milionária de todos os erros'" (VELOSO; MADEIRA: 1999, p.107).

O campo intelectual sofreu profundas transformações: as universidades passaram por uma reforma visando à especialização e à implantação de uma política de pós-graduação eficaz, ocasionando uma sistematização do saber e a profissionalização; a indústria cultural se consolidou ao mesmo tempo em que os meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, produzida sob controle ideológico, foi explorada ao máximo. O Brasil se alimentava de um clima de euforia na virada das décadas de 1950/60. Era a "prosperidade do subdesenvolvimento" (PAES: 1992, p.10) mergulhada num clima de utopia. Os Centros Populares de Cultura (CPC's) se propunham a desenvolver a consciência da massa por meio da arte (poesias, música, teatro, panfletos); o Cinema Novo renovou a linguagem cinematográfica tematizando as contradições da realidade brasileira; a Bossa Nova ganhava os palcos internacionais; o Movimento de Educação de Base (MEB) elaborado por Paulo Freire pôs em ação um método de alfabetização e conscientização do povo brasileiro.

O movimento da poesia Concreta eclodiu no Brasil durante um período em que se vivia uma espécie de "crise da poesia", segundo as palavras de Décio Pignatari, um dos idealizadores do movimento, juntamente com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. O *Plano Piloto para a poesia concreta* surgiu como uma proposta de renovação e elaborava um novo sentido para o poema, que pretendia comunicar a sua própria estrutura e dar por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal). A ação da vanguarda concretista foi de fundamental importância para o debate cultural brasileiro, assim como dois outros movimentos que surgiram de dissidentes deste grupo: o Poema Práxis e o Poema-Processo. Une os três uma enorme inclinação revolucionária, com diferentes caminhos para alcançar seus propósitos.

Flora Sussekind nos apresenta um panorama da situação brasileira na década de 1960, cujo marco político foi o golpe militar de 1964, que ocorreu num momento de crise da economia brasileira e de grandes mobilizações operárias, estudantis e camponesas em torno de reformas políticas e institucionais, e instalou uma ditadura que durou 21 anos. A promulgação do Ato Institucional nº. 5 instituiu a ação da *censura* em todas as áreas e ficou conhecido como um divisor do campo intelectual. A censura não foi o único entrave nas relações entre política e literatura nos anos seguintes ao golpe de 64:

> Há de se ressaltar o importante papel desempenhado pela política de incentivo, cooptação e produção (a outra face da repressão) na determinação dos rumos da vida cultural brasileira (1985, p.74).

Essa repartição se deu entre aqueles que cooperavam de diversas maneiras com o sistema, os que se engajavam numa arte de denúncia social e os que aderiam às tendências da contracultura mundial, estes últimos, os que empunharam a bandeira do Tropicalismo.

Para Heloísa Buarque de Hollanda o Tropicalismo foi a expressão de uma crise e nos apresenta o cenário da época:

> Um grupo de jovens artistas começa a expressar sua inquietação: recusando o discurso populista, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, o fragmentário, o alegórico, o moderno, a crítica de comportamento. Esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda a produção cultural da época (1992: p.54-55).

O Movimento Tropicalista teve a capacidade de aglutinar experiências artísticas diversas, no teatro, no cinema e principalmente na música, que atendia ao gosto culto e ao popular, caracterizando o momento inicial em que a letra de música passa a ter grande força no sentido de expressar os dilemas da sociedade e veicular ideologias, apresentando uma preocupação comum de atualizar a inteligência e fazer a crítica da cultura. Surgem os primeiros festivais de Música Popular Brasileira (MPB), as primeiras bandas de rock e iê-iê-iê, compositores e cantores independentes como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda, entre outros.

A poesia marginal surge nesse contexto do Tropicalismo. 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. A classificação de marginal se justifica pela condição alternativa à margem da produção e veiculação no mercado. A partir dos anos de 1970, os intelectuais e artistas se dividem, sem uma ideologia unificadora, com uma produção cultural desigual e dispersa, circulando por vários registros.

Heloísa Buarque de Hollanda (200l) analisando o panorama da poesia na última década do século XX, destaca como ícones a queda do muro de Berlim, o impacto da AIDS, a

globalização. A produção literária deste período apresenta-se em um cenário de fortes transformações do mercado cultural mobilizada por um processo acelerado de massificação, transnacionalização e especialização na produção e comercialização de seus produtos.

O poeta deste período é letrado, com um perfil de profissional culto e de formação superior, atua com desenvoltura no jornalismo e no ensaio acadêmico, vai investir no trabalho formal e técnico com a literatura, marcando uma diferença com a geração marginal (HOLLANDA: 2001). A palavra tornou-se o alvo de experimentos na reformulação da linguagem da poesia contemporânea, numa busca incessante de substituir e restaurar as fórmulas já esgotadas pelo uso lógico.

Verificamos que o alto nível de desenvolvimento científico e tecnológico atingido pelas sociedades modernas, e acentuado a partir da década de 1970, provocou novos ordenamentos sociais relacionados à globalização da economia e da cultura, exigindo também uma renovação das práticas sociais contemporâneas.

O historiador Eric Hobsbawn considera que as duas últimas décadas do século XX foram de "decomposição, incerteza e crise" e que o colapso do socialismo soviético e suas conseqüências, quando o mundo deixou de ser "eurocêntrico", foi o incidente que caracterizou a crise universal, afetando todas as partes do mundo de maneiras e em graus diferentes. O estágio alcançado na década de 1990, com o mundo sendo transformado em uma "aldeia global", provocou não só uma crise no sentido econômico e político, mas também uma crise social e moral, refletindo na vida humana:

> Talvez a característica mais impressionante do fim do século XX seja a tensão entre esse processo de globalização cada vez mais acelerado e a incapacidade conjunta das instituições públicas e do comportamento coletivo dos seres humanos de se acomodarem a ele (2004, p.24).

Para o historiador, o resultado mais perturbador foi a desintegração dos padrões de relacionamento social humano, surgindo uma sociedade formada por um conjunto de indivíduos egocêntricos, individualistas, que buscam apenas a própria satisfação.

Com o progresso científico, existe a crença de que há uma perspectiva de transformações, de melhoria das condições sociais e da evolução contínua do saber humano.

O homem se encontra diante de possibilidades de vida superabundantes, em comparação com a que possuía antes, mas essa

> aceleração crescente do progresso transforma a civilização em produto biodegradável, incapaz de servir de apoio estável para a vida humana, sem o qual esta não se pode construir. O progresso se devora a si mesmo, não permite ao homem demorar-se fecundamente no proveito da última colheita, determina a erosão do presente e do passado e submerge o mundo na maré alta do niilismo (KUJAWSKI, 199l, p. 24).

O progresso, que deveria ser a solução de todos os males, transforma-se em crise, e conforme Kujawski, uma crise que "não é, primariamente, crise dos fundamentos da ciência, ou da economia, ou do que for, e sim crise dos fundamentos da vida humana" (1991, p. 34). Essa crise que vai abalar a estrutura das sociedades modernas localiza-se no cotidiano, essa articulação organizada de um dia após o outro, de caráter sucessivo, contínuo. O cotidiano, suscitando sempre as mesmas condutas e idênticas expectativas, inclui o indivíduo num plano de vida em comum com os outros, integra-o na comunidade e lhe permite reconhecer pessoas e coisas que encontramos a cada dia.

Sobre a relação do cotidiano dentro da história, nos fala Unamuno:

> só na dimensão do intra-histórico podemos aprofundar a familiaridade silenciosa com as coisas que nos cercam, e haurir, no embalo do dia-a-dia, sempre inalterável, a esperança de nossa duração eterna, (apud KUJAWSKI, 1991, p.37).

A ruptura do cotidiano instaura uma insegurança vital, uma perda de sentido de si mesmo que compromete o futuro e se transforma na crise de identidade do sujeito contemporâneo. Essa perda de identidade pode ser sentida nos versos de Arnaldo Antunes, no poema "Fora de Si":

Eu fico louco
Eu fico fora de si
Eu fica assim
Eu fica fora de mim
(...)
Eu fico oco
Eu fica bem assim
Eu fico sem ninguém em mim

(ANTUNES, 2006, p.250)

Portanto, a crise, em todas as instâncias em que está radicada, é uma crise primordial da vida humana, e a vida humana se articula no cotidiano. O homem "oco" é a imagem mais flagrante da perda de referência, da crise de identidade do homem contemporâneo, vista como parte de um processo de mudança estrutural constante das sociedades modernas, que está abalando nossos quadros de referência como indivíduos estáveis.

Abrindo uma reflexão sobre a ambigüidade que o progresso instala com a sua aceleração crescente e as perdas implícitas que isso ocasiona, Arnaldo Antunes percorre a história traçando um caminho, não de eventos ou datas, mas de ícones da civilização, uma linha do tempo que se apresenta em uma ordem inversa, involutiva, pois, quem sabe, olhando para trás, vendo a estrada que nos trouxe até aqui, já seja possível ver caminhos melhores para a humanidade.

O silêncio

Antes de existir computador existia tevê
Antes de existir tevê existia luz elétrica
Antes de existir luz elétrica existia bicicleta
Antes de existir bicicleta existia enciclopédia
Antes de existir enciclopédia existia alfabeto
Antes de existir alfabeto existia a voz
Antes de existir a voz existia o silêncio
O silêncio
Foi a primeira coisa que existiu
Um silêncio que ninguém ouviu
Astro pelo céu em movimento
E o som do gelo derretendo
O barulho do cabelo em crescimento
E a música do vento
E a matéria em decomposição
A barriga digerindo o pão
Explosão de semente sob o chão

Diamante nascendo do carvão
Homem pedra planta bicho flor
Luz elétrica tevê computador
Batedeira liquidificador
Vamos ouvir esse silêncio meu amor
Amplificado no amplificador
Do estetoscópio do doutor
No lado esquerdo do peito esse tambor

(ANTUNES, 2006, p.253)

Arnaldo Antunes, em seu poema "O silêncio", vira o tempo ao avesso, como Proust, *Em busca do tempo perdido*, quando este faz uma minuciosa recriação do paraíso perdido da infância, evocados ao experimentar o sabor de uma madalena embebida num gole de chá. Proust, ao inverter o tempo através da memória involuntária, quebra a consciência do hábito, daquilo que tradicionalmente denominamos realidade. A memória reconstrói um espaço perdido e nos conduz à consciência. Arnaldo Antunes absorve-se nas cenas primordiais da revelação do mundo, aqueles momentos em que se capta o mundo constituindo-se como mundo:

O silêncio
Foi a primeira coisa que existiu
Um silêncio que ninguém ouviu
Astro pelo céu em movimento
E o som do gelo derretendo
O barulho do cabelo em crescimento
E a música do vento
E a matéria em decomposição
A barriga digerindo o pão
Explosão de semente sob o chão
Diamante nascendo do carvão
Homem pedra planta bicho flor

Luz elétrica tevê computador
Batedeira liquidificador

O poeta fala de um silêncio anterior a tudo, um silêncio pré-verbal, mudando a perspectiva habitual de ver a criação do mundo, e expõe a permanência do que está vivo, da mutação cotidiana das formas, presente nos ruídos quase imperceptíveis que nos rodeiam e que nos passam despercebidos. Um silêncio que precisa ser resgatado em meio ao mar de ruídos contemporâneos, em meio a toda essa tecnologia (computador, batedeira, liquidificador) de que fazemos uso no dia-a-dia. Por novos ângulos, convida para uma educação dos sentidos, entreabrindo possibilidades de reconstrução de um mundo possível, usando a figura (rara em sua poética), da metáfora do tambor, para enfatizar a humanização do homem:

Vamos ouvir esse silêncio meu amor
Amplificado no amplificador
Do estetoscópio do doutor
No lado esquerdo do peito esse tambor

Podemos observar essa preocupação em resgatar o humanismo[4] em outros momentos de sua trajetória poética, como nos versos da letra de música do CD *Qualquer* (2006),"Num dia":

respirar
sentir o sabor do que comer
caminhar
se chover, tomar chuva
ter saudade no final da tarde
para quando escurecer esquecer
ao se deitar para dormir
dormir

[4] Humanismo: uma atitude que pode ser definida como a convicção da dignidade do homem, baseada ao mesmo tempo, na insistência sobre os valores humanos (racionalidade e liberdade) e não aceitação das limitações humanas (falibilidade e fragilidade). Daí resultam dois postulados: responsabilidade e tolerância. Cf. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 2002, p.21.

Estes são momentos em que a integridade do cotidiano

> torna-se indispensável para construirmos nossa vida, que nos é dada, mas não nos é dada feita, e sim por fazer; rigorosamente, como quefazer (algo que eu tenho que fazer) (KUJAWSKI, 1991, p.53).

Segundo Kujawski, a constituição do cotidiano se faz com categorias típicas como habitar, trabalhar, conversar, passear, comer, todas estas formas elementares da vida cotidiana, que atuam como base de apoio para a instalação da vida humana no mundo e que estão hoje comprometidas em franco processo de deterioração. Para o filósofo Ortega y Gasset, "eu sou eu e minha circunstância, se eu não a salvo, eu não me salvo" (apud KUJAWSKI, 1991, p. 10), a vida humana não está fechada em si mesma, é coexistência, convivência.

A nossa "circunstância" é tudo que nos cerca: o nosso povo, o nosso tempo; e a nossa atitude (algo que eu tenho que fazer) é reconstruir – a técnica, a economia, a política, o direito, a ciência, a cultura e tudo mais – em bases firmes e estáveis, de acordo com as crenças básicas que regem a vida humana.

Como recobrar a simplicidade e a lucidez do cotidiano? Para o poeta, é servindo-se da palavra em forma de poesia, que ele projeta sua voz e entreabre ao leitor possibilidades múltiplas de ver o mundo (e até sonhar com um melhor).

Talvez seja essa uma saída para a crise, a atitude do homem perante a vida, reinventar tudo, a começar pela simplicidade do cotidiano. "É também provável que continuemos a ouvir o 'caráter inesgotável do murmúrio', como exprimiu André Breton no *Primeiro Manifesto Surrealista*" (BORGES, 2001, p.63). A sensação de que sempre haverá vozes, de que haverá poesia, que falarão para sempre.

1.1 BOM DIA, DÉCADA.[5]

Verificamos que ao longo do século, foram ocorrendo vários experimentos para cumprir uma necessidade cada vez maior no trato com a linguagem: os códigos se interseccionam, se sobrepõem, se transcriam, em busca de um novo sentido. As linguagens estão em permanente crescimento e mutação, e conforme Lúcia Santaella, que tem se

[5] Título do primeiro texto publicado formalmente, na revista ***Almanak 80*** em 1980 e republicado no livro *40 Escritos* em 2000.

preocupado com a leitura, descrição e análise dos discursos verbais e processos sígnicos não-verbais,

> O primeiro passo a ser dado é o de não dividir as linguagens em campos estanques, rígida ou asceticamente separados: a literatura e as formas narrativas numa gaveta, a pintura em outra; o cinema de um lado, a fotografia de outro; o vídeo aqui e a música lá... Ao contrário, quanto mais o tempo passa, mais me convenço de que é só nos currículos escolares que as linguagens estão separadas com nitidez. Na vida, a promiscuidade, 'a mistura é o espírito' dos signos (1999, p.14).

Portanto, a poesia articula-se em várias realizações com as artes plásticas, com a fotografia, com a música, com o trabalho corporal. E nesse espaço semi-livre de experimentação, o poeta Arnaldo Antunes surge, publicando formalmente na década de 1980, aproximando as fronteiras entre as linguagens, alterando o antigo *status* da poesia, democratizando o seu consumo através de lançamentos em CD, poemas-clip, vídeo-poesia, abrindo espaços para a redistribuição da fala do poeta.

A tecnologia hoje está presente nas ações mais corriqueiras da vida humana, como pagar contas, buscar informações na Internet, votar, pesquisar em bibliotecas, tornando-se cada vez mais difícil ignorar essa influência, pois além de se imiscuir nos mais variados setores das atividades humanas, revela uma enorme dilatação das possibilidades de ação e de produção.

Partimos da idéia de que o trabalho desenvolvido por Arnaldo Antunes é um exemplo relevante, na poesia brasileira, de uma conduta artística que se constituiu a partir da intervenção de novas tecnologias.

> [...] mas viver nos tempos de agora também tem essa coisa do contato com a tecnologia, tem uma fluência maior entre as diferentes linguagens, entre os diferentes gêneros, que é propiciada pelos meios tecnológicos também. A linguagem, por exemplo, da colagem, o mosaico de fragmentos, que a gente já vê ali nos poemas modernistas e depois nas letras tropicalistas, na poesia concreta e na modernidade de um modo geral, eu acho que os meios digitais são ideais para essa expressão (ANTUNES: 2006, p. 346).

Desde o início dos anos de 1980, o poeta e compositor Arnaldo Antunes constrói uma trajetória bastante singular, desenvolvendo um trabalho artístico capaz de conciliar suas experiências com a poesia, a música popular, as artes plásticas e com outras atividades semelhantes. Ele foi escritor quando ainda não era músico, a experiência com a escrita de poemas já se deu desde os 13 anos de idade, e conforme Dominique Maingueneau é através

do funcionamento da "comunidade discursiva", uma espécie de família que forma as "tribos literárias", que o escritor se articula e legitima a sua própria enunciação:

> a obra literária não surge na sociedade captada como um todo, mas através das tensões do campo propriamente literário. A obra só se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias. Ela só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação. A vida literária está estruturada por essas 'tribos' que se distribuem pelo campo literário com base em reivindicações estéticas distintas: círculo, grupo, escola, cenáculo, banda, academia... (1995, p.30).

A formação escolar de Arnaldo Antunes foi num meio bastante propício de convivência e valorização da atividade artística, primeiro no colégio de aplicação da PUC (SP), o São Domingos, e, em seguida, no colégio Equipe, que desenvolvia um forte trabalho de arte-educação, com aulas de filosofia, fotografia, cinema, artes plásticas, teatro, etc., tendo Serginho Groisman, conhecido apresentador de programa de auditório, à frente de sua programação cultural, e que lhe permitiu conhecer grandes nomes da música popular brasileira. Foi na escola que o poeta participou de um nascer de muitas coisas que depois vieram a se desenvolver, como a poesia, a música, os estudos gráficos, as colagens, as exposições visuais, as instalações escultóricas, as performances[6], as intervenções urbanas[7], etc.

A tomada de posição de Arnaldo Antunes dentro do campo literário se deve às forças que já estavam inscritas em estado potencial, às condições sociais de possibilidades e legitimidade que permitiram suas escolhas e que definiram as potencialidades suscetíveis de serem pensadas e realizadas.

Durante esse mesmo período, o poeta conheceu os companheiros da banda de rock Titãs, na qual permaneceu por 10 anos, de 1982 a 1992, compondo ininterruptamente grandes sucessos para o grupo e para outras parcerias famosas e da qual saiu para constituir carreira solo, continuando a compor letras de música que mais parecem poemas, contaminados de humor, irreverência e linguagem crítica.

Assim como Pierre Bourdieu entendemos que a biografia construída deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social: "a *trajetória social*

[6] Performance: palavra inglesa que significa representação. No sentido a que se atribui o texto significa uma atuação em palco em que o personagem executa diversas atividades para chamar atenção sobre o seu trabalho.
[7] Intervenções urbanas: trabalhos que interagem com a paisagem urbana, como: colagens em muros da cidade, projeção de poemas com raio laser nos edifícios, placas exibindo poemas como se fossem anúncios, etc.

que ela visa reconstituir define-se como a série das posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou por um mesmo grupo de agentes em espaços sucessivos." (2005, p.292)

Paralelo ao seu trabalho de cantor e compositor de uma banda de rock, editava revistas e seus próprios livros; participava de exposições visuais no Brasil e no exterior; produzia instalações com projetos gráfico-poéticos e colagens; incluía músicas em trilhas sonoras de filmes e espetáculos de dança; fazia apresentações em cenários nada convencionais, com música, projeção de vídeo e leituras de poemas. Podemos afirmar que sua participação extra-literária e sua contribuição na produção cultural brasileira em diversos meios, é evidente. "Assim, pode-se substituir a poeira das histórias individuais por famílias de trajetórias intrageracionais no seio do campo de produção cultural" (Ibid., p. 292). Entendemos, pois, que os acontecimentos biográficos de nosso autor, seus deslocamentos no campo da produção cultural, revelam uma ampliação dos espaços de sentido e de uma evolução de sua obra.

1.2. CONTRA O QUE FOR HEREDITÁRIO[8]

"Contra o que for hereditário" é um tema recorrente da obra de Arnaldo Antunes, que aponta para a negação de estruturas que nos compõem e nos predestinam de alguma forma, pois que foram feitas por outros. O poeta insiste na idéia de que as manifestações do presente, o acaso, o instantâneo, valem mais do que aquilo que você tem como configuração genética.

Certamente não podemos eliminar o acaso, tão caro ao poeta, na elaboração de suas escolhas, mas entendemos que esse acaso é incorporado ativamente ao processo criativo; uma liberdade de escolha dentre muitas possibilidades, mas vigiada por uma consciência seletiva e crítica. À medida que tomamos uma intimidade com a obra poética de Arnaldo Antunes, em que começamos um processo de decifração, percebemos indícios de trajetos de leitura que os poemas deixam aflorar.

O poeta publica uma série de poemas inéditos com o título de *Nada de DNA* (2006), contaminações de um pensar científico, contra tudo o que o humano tem como determinações rígidas, a favor das associações livres, da liberdade de experimentar e quebrar regras formais. Vejamos o poema "gen":

[8] Verso da letra de música *Hereditário* publicado na antologia (2006, p. 243).

quem lê o gen de
quem protege quem
projeta quem dejeta
quem deleta quem
sujeita quem objeta
quem aceita quem
assina
a sina?

(ANTUNES, 2006, p.308)

"Quem lê o gen de quem*?"* O crítico norte-americano Harold Bloom se propõe a apresentar uma teoria da poesia, baseada na idéia da angústia da influência e defende a tese de que "a história da poesia é considerada como indistinguível da influência poética, já que os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação" (1991, p.33). O poema "gen" revela um pensamento paradoxal, uma tensão dialética entre aceitar (lê/ protege/ projeta/ aceita/ assina) versus rejeitar (dejeta/ deleta/ sujeita/ objeta). Esse duplo movimento que o poema apresenta com tanta propriedade é a base da teoria de Bloom, pois a relação entre os poetas fortes é conflituosa e estando a criação diretamente relacionada à apropriação, a influência poética se expressa através de "imensas angústias de débito".

Ao perscrutarmos o universo poético de Arnaldo Antunes, vamos constatar que, ao mesmo tempo em que o poeta aponta para uma negação das heranças genéticas, "contra o que for hereditário", o poeta estabelece uma relação estreita entre a modernidade e a tradição, entre as raízes mais primitivas da linguagem e a alta tecnologia, seja por meio de uma linguagem "indisciplinada", seja por meio do resgate de imagens que de tão comuns parecem incomuns, embora sempre revestidas de contemporaneidade.

A literatura é "um permanente reescrever ou revisar" (NITRINI, 2000, p.146). O espaço do poema está infiltrado pela permanente passagem de outras linguagens, de outras escrituras precedentes e cabe ao leitor descobrir na linguagem do poema, a consciência de sua historicidade:

> [...] É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor (...) A escritura continua ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas. A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança... (BARTHES, 1972, p. 125)

O caminho do poeta se divide entre a manipulação dos meios, recursos formais e tecnológicos postos à sua disposição e de milhares de pessoas, e o trabalho responsável e lúcido de uma sensibilidade crítica, que concretiza suas potencialidades através da imaginação, consciência e memória. Tentaremos descobrir, entre alguns poemas, qual a história peculiar de cada um, pois "o que é um contexto datado quando subtraído à memória e à consciência presente que o interroga e o ilumina?" (BOSI, 2000, p. 10). Acreditamos, portanto, na "noção de encontro dos tempos" (Ibid., p.9), em uma cadeia de relações feita de leituras, de lembranças, de anseios de mudança, de experiências novas, de angústia, de superação.

Vamos empreender uma viagem, uma viagem *Via-linguagem*, como diria Augusto de Campos. Uma viagem poética articulada às vanguardas históricas e às novas vanguardas, que refletiram ou transformaram uma percepção linear da arte.

1.3 "ALGUMA COISA É DESINTEGRAR O BRANCO DA FOLHA"[9]

Para Teles o desenvolvimento científico e técnico no início do século XX, as idéias filosóficas e sociológicas, foram responsáveis pela inquietação espiritual e intelectual dos escritores.

> As experiências literárias de Poe, Whitman, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, assinalam na poesia ocidental os pontos de ruptura estética e temática que, somados ou desenvolvidos, motivaram o aparecimento de vários grupos de vanguarda na poesia européia do início deste século. (TELES: 1978, p.21)

O nome "vanguarda" caracteriza o período literário que se estende dos últimos anos do século XIX ao aparecimento do surrealismo, em 1924. A idéia era a de um grupo unido a uma

[9] ANTUNES, Arnaldo. In: Bom dia, década. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p.15.

doutrina e disposto a romper com a ordem estabelecida, num duplo movimento: de destruição dos cânones do passado e de construção do radicalmente novo.

O futurismo (1909) foi o primeiro movimento estético de vanguarda e, em linhas gerais, exaltava a vida moderna (o culto da máquina e da velocidade); o verso livre e a destruição da sintaxe (as palavras em liberdade).

> [...] Nas obras dos futuristas, por exemplo, o ruído das ruas é o ruído da página, a velocidade, a máquina, os meios de comunicação de massa são representados diretamente no texto, a confusão da vida moderna é retratada figurativamente na caoticidade de letras atiradas na folha [...] (MENEZES: 2001, P.101)

O Expressionismo (1910) foi o movimento de vanguarda na Alemanha, contemporâneo do futurismo italiano e do cubismo francês e correspondeu a um estado de espírito culturalmente alemão (a preocupação metafísico-religiosa com a arte); sua poesia era de uma sintaxe confusa, tal como a vida interior do poeta.

> [...] Tomava-se a expressão como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo. [...] O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que expressavam a si mesmos. Se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também devia ser a sua expressão. [...] (TELES:1978, p.98)

O cubismo (1913), termo inicialmente aplicado à pintura, passou também a designar um tipo de poesia em que a realidade era também fracionada e expressa através de planos superpostos e simultâneos. Os escritores cubistas criaram [...] "uma poesia cujas características são o ilogismo, o humor, o antiintelectualismo, o instantaneísmo, a simultaneidade e uma linguagem predominantemente nominal e mais ou menos caótica" [...] (Ibid., p.109).

O Dadaísmo (1916) foi uma reunião dos três movimentos de vanguarda anteriores, considerado o mais radical, pela construção de uma nova linguagem estética, dessacralizadora, produzindo uma antiarte, uma antiliteratura. Os escritores utilizaram recursos como o do automatismo psíquico (livre associação de palavras), ausência de rigor e coerência na mensagem, a destruição da linguagem.

O Surrealismo (1924) é, cronologicamente, o último movimento da vanguarda européia, e buscava a emancipação total do homem, o homem livre de suas relações psicológicas e culturais, o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade. No

Surrealismo, é pela escrita automática que o primitivismo psicológico, liberado das redes da realidade, dá vazão ao texto de livres associações.

Podemos refletir com Peter Bürger "que se hoje é possível pensar na livre produção de todos, isso certamente se deve ao fato de que os vanguardistas questionaram a legitimidade da expressão grande obra de arte" (apud MENEZES: 2001, p.132). Essa inquietação vanguardista motivou uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e provocou uma transformação cultural da qual ainda fazemos parte.

A partir das vanguardas, a poesia Ocidental vem apresentando uma reformulação radical, em que a palavra, na estrutura do poema, vem sofrendo grandes transformações. Uma vontade especulativa caracteriza todas as manifestações que se sucederam, se não propriamente de experimentar, ao menos de indagar e examinar novas proposições nas pesquisas em torno da forma, na preocupação com o espaço gráfico, com a escolha da tipografia, com o aspecto visual da letra e da palavra.

As primeiras manifestações vanguardistas no Brasil surgiram com a Semana de Arte Moderna em 1922. As novidades chegadas da Europa tiveram grande influência sobre o grupo formado pelos modernistas brasileiros Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Di Cavalcanti, Anita Mafalti, Mário de Andrade, entre outros. Esse grupo buscou relacionar-se o mais diretamente possível com os movimentos de vanguarda, que seguiam uma linha evolutiva desde a poesia de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e Verlaine, até uma simbiose de manifestações artísticas – artes plásticas, música, dança, literatura – que eclodiram com o futurismo, expressionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo.

Nesse período, o Modernismo brasileiro soube problematizar o experimentalismo formal das vanguardas em pesquisa estética e conhecimento da realidade do país, descrevendo os conflitos e as contradições da condição local. O percurso vanguardista iniciado com o Modernismo fundou padrões de invenção que estão inseridos nos desdobramentos subseqüentes da literatura brasileira: o verso livre, o coloquial, o prosaico e a ironia foram conquistas que estão definitivamente incorporadas à nossa prática poética.

É a poesia concreta quem inaugura o segundo ciclo vanguardista no contexto da literatura brasileira. Em seu desejo de atualização e pesquisa formal, os poetas concretistas

criaram uma idéia de vanguarda diretamente ligada à utopia desenvolvimentista do país, à nova era industrial e tecnológica surgida após a segunda guerra mundial, projetando um futuro promissor: "essa vanguarda idealizava as inovações estético-formais que alterariam radicalmente o espaço tradicional de atuação da poesia [...] criando uma ideologia da forma capaz, ela mesma, de impulsionar o desenvolvimento do país" [...] (SIMON, 1999, p. 32). A vanguarda concretista concebeu um programa de atualização da poesia em contraposição a certo passadismo poético da Geração de 45 e acreditava que através dos empenhos de atualização estética, transformaria a sociedade.

O Concretismo, como afirma Alfredo Bosi, "afirmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos de 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas européias" (1975, p. 532). No início de 1950, os seus principais expoentes Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, formavam um grupo de escritores vinculados ao formalismo de 45, e foi a partir de 1956 que o grupo se impôs como expressão de vanguarda, tendendo a aproximar-se de processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo, e, em parte, o surrealismo.

A própria conceituação de arte dos fundadores do movimento, aponta pistas significativas, pois se assenta na definição de arte como *techné,* entendida como atividade produtora, aspecto revelador da influência do texto de Sthéphane Mallarmé (1842-1898), intitulado *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), primeira construção poética na qual a comunicação ocorre no nível da estrutura verbo-visual.

A história da criação poética é toda uma procura por novos códigos e formas de expressão e o poema de Mallarmé abre novos caminhos para o experimentalismo poético que vai caracterizar a poesia européia e a poesia de vanguarda no Brasil. Contudo, é o soneto "Le Cygne" de Mallarmé, publicado em 1895, trazendo as marcas de um rigoroso trabalho artesanal, que segundo João Alexandre Barbosa, vai desencadear e desentranhar os procedimentos que deram origem ao poema, *Un coup de dés*: "No limite, está a idéia de que este soneto configura, como uma de suas possibilidades, a iconização da mimese do processo

criador para a qual se voltava o trabalho de Mallarmé e que ele próprio explorará *en abîme* em *Un coup de dés*, de 1897" (2005, p.67). O cisne do poema de Mallarmé é um tópico recorrente da simbologia poética e que subjaz em vários textos no tempo. Eis o soneto:

O virgem, o vivaz e o viridente agora
Vai-nos dilacerar de um golpe de asa leve
Duro lago de olvido a solver sob a neve
O transparente azul que nenhum vôo aflora!

Lembrando que é ele mesmo esse cisne de outrora
Magnífico mas que sem esperança bebe
Por não ter celebrado a região que o recebe
Quando o estéril inverno acende a fria flora,

Todo o colo estremece sob a alva agonia
Pelo espaço infligida ao pássaro que o adia,
Mas não o horror do solo onde as plumas têm peso.

Fantasma que no azul designa o puro brilho,
Ele se imobiliza à cinza do desprezo
De que se veste o Cisne em seu sinistro exílio.

(CAMPOS: 2002, p.62-63)

A poesia de Arnaldo Antunes não ficou imune à instigante leitura provocada pela obra de Mallarmé, e esse encontro foi decisivo para o poeta, na forma como absorveu essa influência e como a modificou em seu processo de criação. Vejamos um poema do início de sua produção poética, publicado na revista Almanak 80:

"Incessante perseguir-me
assim - destruição dos cisnes" (Mallarmé)

Lagoa suicida
novo lugar
estou tão longe
de lá.
Goa suicida
lugar igual
estou legal
aqui.
Ando ando e não me canso
da minha guerra natal
água água e não alcanço
a destruição do ganso
no fim do ponto final.

(ANTUNES, 1980)

A partir da citação do início do poema já é possível entrever uma leitura intertextual que se introjeta na composição, e que possibilita recuperar uma rede de significações, vinculando o passado histórico com o instante presente do poema. A imagem do cisne simboliza a força do poeta e da poesia e funciona como o elemento deflagrador da memória. Os poemas evocam as dificuldades da inspiração/composição, ou seja, são uma metáfora para o processo da criação poética.

Nas imagens trabalhadas no poema de Arnaldo Antunes, o "novo lugar" é um "lugar igual", isto é, o poeta consegue extrair a mesma experiência, há um mesmo processo para a criação poética; "o duro lago de olvido" transforma-se em "lagoa suicida", pois ainda conforme a teoria de Harold Bloom, a influência poética em muitos poetas, se expressa como um" princípio de angústia", o que explica a "guerra" interior do poeta, pois trava-se entre eles uma verdadeira luta "como poderosos opostos", numa contínua tentativa de "destruição do ganso" (o ganso já é uma metamorfose do cisne) para concretizar o processo de "desleitura" de seu precursor. Quando o poeta consegue unir a consciência da história com a realidade presente da construção poética, efetivamente ocorre a metamorfose do cisne.

Quando compôs *Un coup de dés*, Mallarmé havia atingido o mais alto grau de sua evolução criadora. O poema, ponto de partida para a vanguarda concretista, "o primeiro salto qualitativo", rompe com a tradição, cria uma poesia espacialmente formulada e "inaugura um novo modo poético. A escritura poética alcança nesse texto sua máxima condensação e sua extrema dispersão. Ao mesmo tempo é o apogeu da página como espaço literário e o começo de outro espaço" (PAZ, 1990, p. 111). 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.

FOSSE
êxito estelar

SERIA
pior
não
mais nem menos
indiferentemente mas tanto quanto

O NÚMERO

EXISTIRIA
diverso da alucinação esparsa da agonia

COMEÇARIA E CESSARIA
surdindo assim negado e ocluso quando aparen:e
enfim
por alguma profusão expandida em raridade
CIFRAR-SE-IA

evidência da soma por pouco una
ILUMINARIA

O ACASO

Cai
a pluma
rítmico suspense do sinistro
sepultar-se
nas espumas primordiais
de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo
fenescido
pela neutralidade idêntica do abismo

Com esses elementos Mallarmé "constrói o primeiro poema-estrutura de que se tem conhecimento" (CAMPOS, 2002, p. 179). O próprio Mallarmé deixou escrito:

> Pude, graças a uma grande sensibilidade, compreender a correlação íntima da Poesia com o Universo, e para que ela fosse pura, concebi o projeto de resgatá-la do sonho, do acaso e de justapô-la à concepção do universo (apud CAMPOS, 2002, p. 201).

Para Haroldo de Campos, o poema possui um coeso sistema de relações, o acaso é disciplinado e incorporado criativamente ao ato de compor, e no racionalismo da composição se vislumbra a presença da criação humana, "a pena do autor, instrumento da obra".

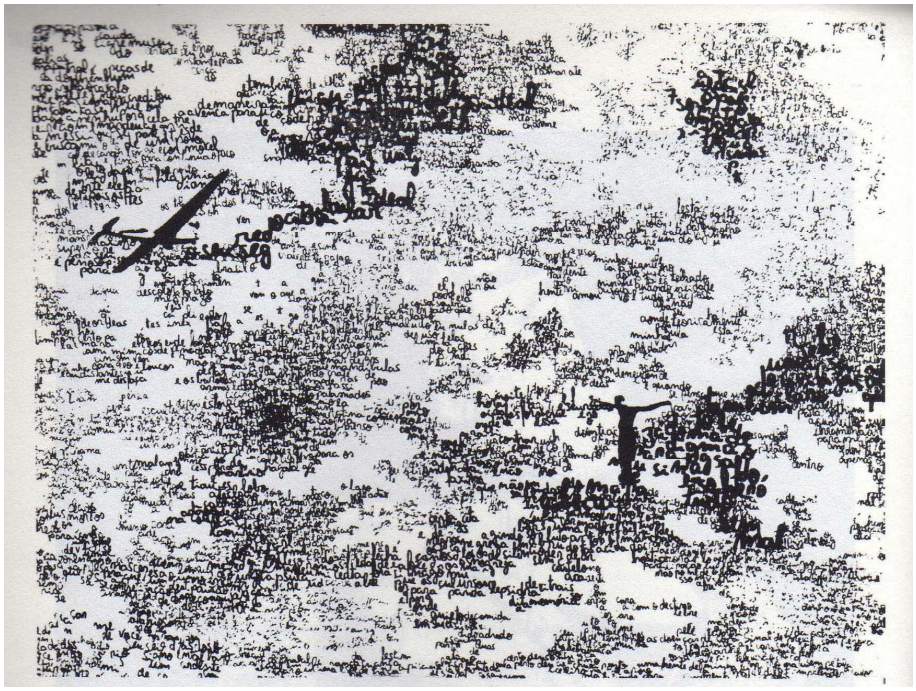
Não há, segundo Otávio Paz, uma interpretação definitiva desse poema, visto que o poema engendra sucessivas interpretações: no final da viagem o poeta não contempla a Idéia, símbolo ou arquétipo do Universo, mas um espaço em que desponta uma constelação: seu poema (1990, p.113). No entendimento de Otávio Paz, este poema que nega a possibilidade de dizer algo absoluto é a consagração da impotência da palavra, e ao mesmo tempo, o arquétipo do poema futuro e a afirmação plena da soberania da palavra.

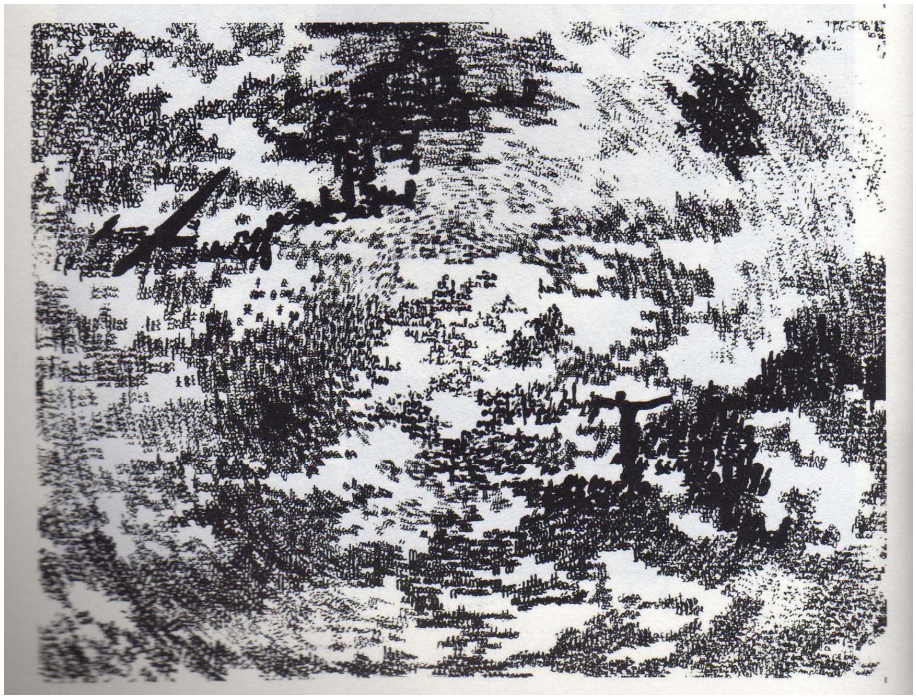
Arnaldo Antunes desbrava novas possibilidades de utilização da linguagem da poesia e com o poema "Paisagem" (2006, p.28-29) cria um espaço para uma convergência possível com o poema *Un coup de dés*, de Mallarmé. Estabelece-se uma tradução: "traduzir, para a modernidade do poema, significa assumir a leitura como instrumento de deflagração do poema" (BARBOSA, 2005, p.29). É assim que a modernidade do poema de Arnaldo Antunes "encontra no movimento tradição/tradução mais um elemento de caracterização para a forma de relacionamento entre poeta e história" (Ibid., p.29). Assim como Mallarmé, o poeta contempla o ato da criação, e em meio a uma constelação de palavras, recria a imagem do Universo.

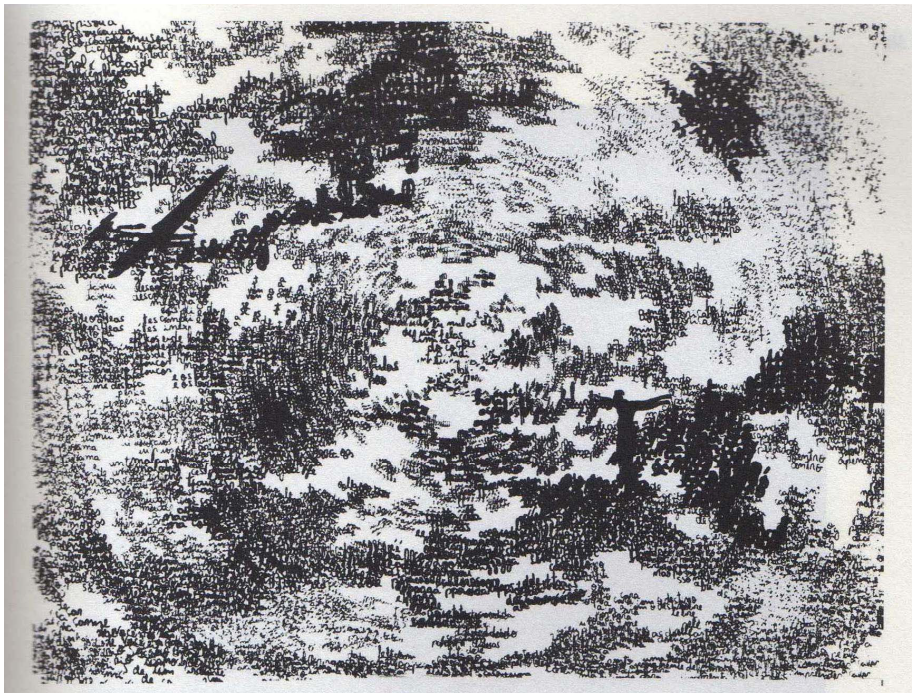
A página visualmente evoca a tela de um quadro e o agrupamento das letras, uma paisagem. No poema, o fascínio do poder imagístico da letra e suas potencialidades gráficas deixam-se captar de imediato; ao mesmo tempo temos a visão simultânea sobre as duas páginas, cada uma delas dividida em duas imagens somando quatro imagens; o espaço em branco é quase todo ocupado por palavras cursivas, em alternância de cores claras e escuras.

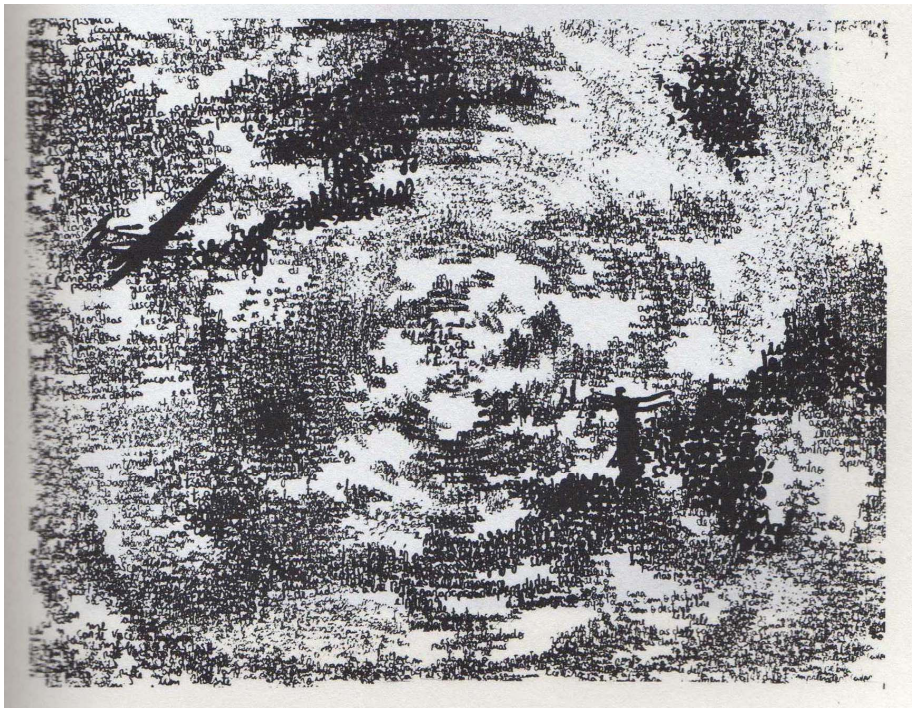
As palavras vão se agrupando em espaços dentro da página e a disposição tipográfica vai tomando uma forma de paisagens que se assemelham a mapas do mundo. Uma

representação humana, a figura do poeta, de braços abertos (uma analogia do Cristo Redentor?) sobre o mapa do Brasil, contempla toda a paisagem que apresenta ainda no lado esquerdo superior da folha um ícone visual representativo do avião, símbolo da modernidade.









Na segunda, terceira e quarta imagens observa-se uma mudança acentuada na formação da paisagem, um punhado de signos em movimento. A página, representação do espaço onde se configura o poema, converte-se em uma extensão animada, verdadeiros "signos em rotação". Observamos que o poeta (o mestre, o inventor) contempla a paisagem, um universo preenchido por palavras, que é o seu poema e permanece intacto em todas as imagens, assim como o avião, o símbolo da modernidade.

Concluímos que o poema de Arnaldo Antunes é o legado da forma, arquétipo do poema futuro imaginado e inaugurado por Mallarmé e o universo do poema de Arnaldo Antunes é a paisagem do mundo moderno, um mundo pleno de palavras, afirmação da linguagem. Arnaldo Antunes ao absorver esse legado tenta povoar esse espaço com as palavras; não as palavras em repouso, fixas, imóveis; mas as palavras em movimento, em constante rotação. Consideramos que o poema "Paisagem", de Arnaldo Antunes, seja o mais representativo e uma síntese de seu projeto poético: um poeta radicado no Brasil, mas um cidadão do mundo, cujo Universo gira em torno das palavras.

1.4 A UTOPIA CONTINUA[10]

As vanguardas provocaram estranhamento, revolucionaram a sensibilidade, as formas de representação e alteraram os modos de pensar no que diz respeito às convenções de beleza e padrões de gosto. Hoje se fala comumente de vanguarda no sentido de mero espírito experimental e o entendimento comum a liga a inovações técnicas.

A busca estética de todo movimento vanguardista seria a linguagem como expressão do presente associada a um futuro utópico:

> o experimentalismo das vanguardas históricas é o casamento indissolúvel da utopia do futuro, contido na projeção do presente, com a inovação formal, enquanto método de aproximação e elaboração desse devir pela transformação radical da realidade vivida (MENEZES, 2001, p. l00).

A experimentação entra nesse contexto no sentido de preencher e ocupar todos os espaços surgidos da abertura de novas possibilidades estéticas, a partir das novas invenções científicas e tecnológicas.

[10] Frase-pensamento poético retirada do livro *Palavra Desordem* (2002), que não contém numeração de páginas.

Quando analisamos os movimentos de vanguarda constatamos que embora esses movimentos estivessem divididos entre as forças negativas do passado e a possibilidade de construção de uma nova ordem para o futuro, tentavam organizar uma nova estrutura estética e social, unidos por um princípio comum: o da renovação literária. Todos mostram a mesma tendência de pesquisar a fisicalidade do signo verbal, ressaltando seus aspectos visuais e sonoros, cancelando o verso tradicional, alterando as regras da sintaxe, uma tentativa de anular a própria linguagem para efetuar a fusão da arte com a vida. No poema, a tendência experimental se deu ao mesmo tempo em dois aspectos: no visual e sonoro da palavra.

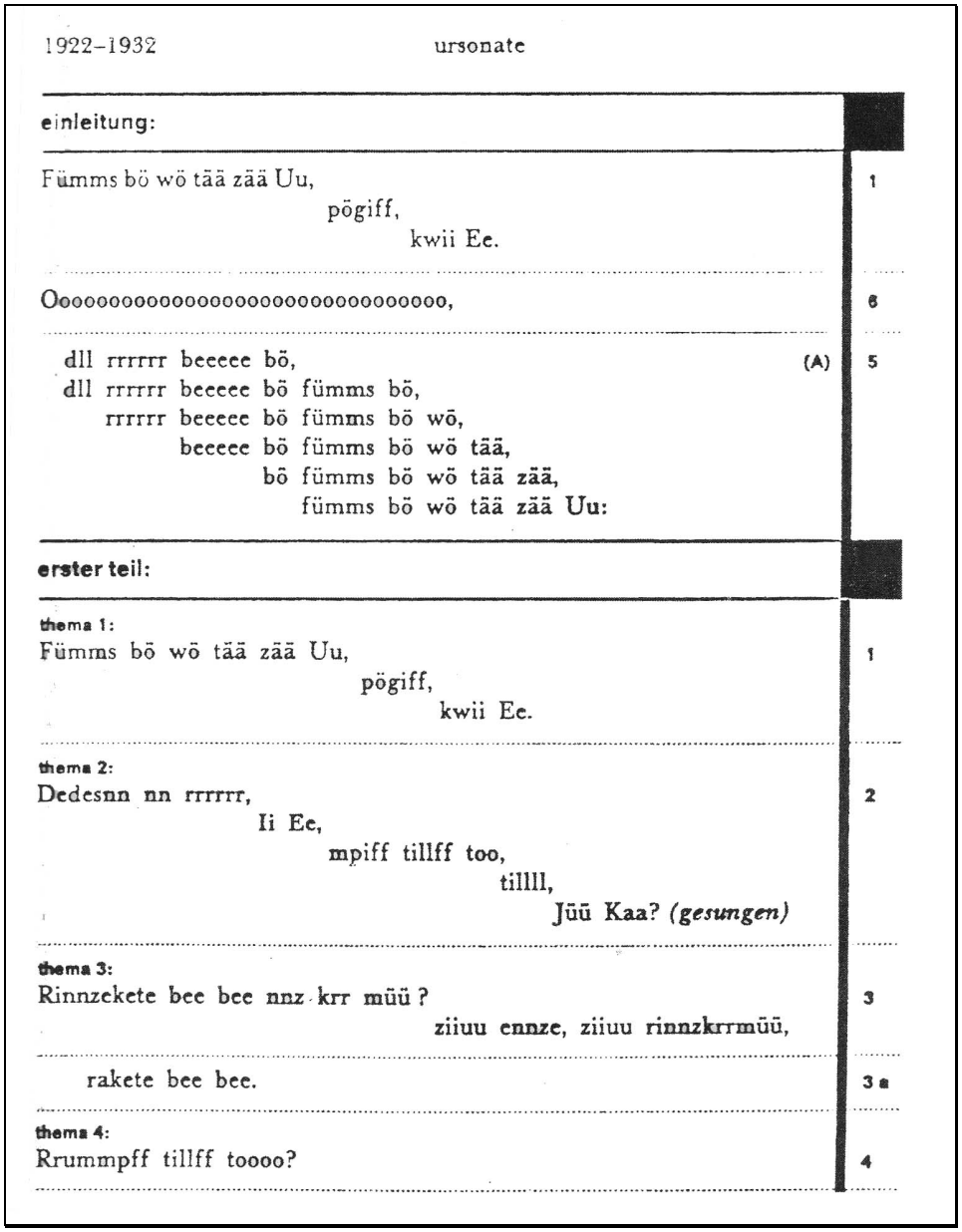
O movimento de vanguarda Dadaísta[11] deu uma grande atenção à revitalização sonora da palavra, apesar da presença marcante da visualidade no poema e da utilização da disposição tipográfica:

> Antes mesmo da palavra, a experimentação no Dadá se baseava na exploração da voz enquanto elemento puro e primordial da expressão poética, o que conduziu sua poesia ao campo do experimentalismo fonético onde o próprio léxico se via destruído para dar lugar ao som enquanto matéria-prima do poema (MENEZES, 2001, p.142).

A recriação da sonoridade busca a fundação de uma nova poética que seja também a descoberta de uma língua pura.

Vinculado ao movimento dadaísta encontramos o poeta e artista plástico alemão Kurt Schwitters (1887-1948), cuja diversidade de estilos vai servir de referência para Arnaldo Antunes em sua busca pela invenção poética e plástica. Kurt Schwitters desenvolveu imensa e variada produção, excursionando por várias modalidades da arte. Autor de uma das mais famosas peças da poesia oral, URSONATE (Sonata Primordial), um longo poema sonoro não-verbal, com aproximadamente trinta e cinco minutos de duração, algo entre poesia e canto, que lhe permitiria transmitir humor e outras sensações por meios sonoros e gráficos, sem referências semânticas ou simbólicas. O poema para ser visto e ouvido.

[11] Dadaísmo: Movimento de vanguarda que surge em Zurique em 1915-1916, com artistas como Hugo Ball, Richard Huelsenbeck e Tristan Tzara. Sua contestação da arte tradicional se dá na forma de um questionamento radical do próprio conceito de arte. Para os dadaístas, o Dada era a anti-arte.



1922–1932 ursonate

einleitung:

Fümms bö wö tää zää Uu, 1
pögiff,
kwii Ee.

Ooooooooooooooooooooooooooooooo, 6

dll rrrrrr beeeee bö, (A) 5
dll rrrrrr beeeee bö fümms bö,
rrrrrr beeeee bö fümms bö wö,
beeeee bö fümms bö wö tää,
bö fümms bö wö tää zää,
fümms bö wö tää zää Uu:

erster teil:

thema 1:
Fümms bö wö tää zää Uu, 1
pögiff,
kwii Ee.

thema 2:
Dedesnn nn rrrrrr, 2
Ii Ee,
mpiff tillff too,
tillll,
Jüü Kaa? *(gesungen)*

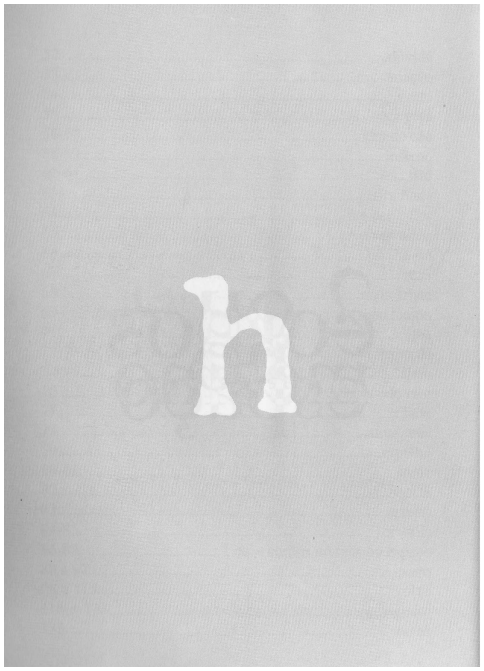
thema 3:
Rinnzekete bee bee nnz krr müü ? 3
ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrrmüü,

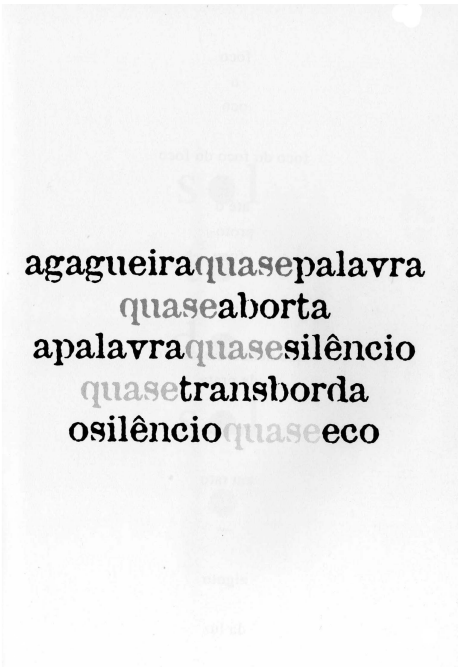
rakete bee bee. 3a

thema 4:
Rrummpff tillff toooo? 4

No seu livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, Arnaldo Antunes inclui poemas verbais entre outros visuais e caligráficos, além de um CD, usando apenas a voz como matéria-prima. Esse trabalho do poeta recupera as experiências do poeta Kurt Schwitters, um dos pioneiros da poesia fonética, e é fruto direto do aprimoramento dos meios de comunicação tecnológicos, que vai impulsionar os estudos da poesia sonora, e consequentemente, um reflorescimento da cultura oral. Nesse CD que integra o livro, o poeta oraliza os poemas, experimenta sons,

timbre, duração, vibração, com a voz ora sussurrante, ora gutural, em que o objeto fundamental é o som primordial, que surge da pré-sílaba até a unidade sonora da palavra total.





O poema "Agá" (1998, p.10-11) tematiza a incomunicabilidade, que já se apresenta na escrita do próprio nome do poema: o "h", ausência por trás da aparência, assim como a gagueira, "quase palavra", que diante da multiplicação quase infinita de informação, transforma-se no "quase silêncio" das (in)comunicações contemporâneas.

Em suas pesquisas abstracionistas, Schwitters compõe poemas com numerais, com letras, poemas concretos, visuais que incluem desenhos feitos com carimbos, painéis, recursos tipográficos variados, em que o limite entre palavra e imagem, entre literatura e pintura é muito tênue. Suas colagens poderiam igualmente constar como poesia visual. Em seu procedimento com a colagem vai abolir as palavras poéticas, os materiais nobres considerados "belartísticos" e vai substituí-los por fragmentos diversos apanhados do cotidiano: tickets, passagens de bonde ou bilhetes de metrô, pedaços de madeira desbotados, papelão, etc. A essa maneira de trabalhar o artista denominou de arte MERZ, e posteriormente, o próprio artista

passou a se denominar MERZ, como se ele fosse também uma personalidade composta de vários fragmentos.

As colagens visuais e verbais foram originalmente trabalhadas pelas artes plásticas futuristas, cubistas e se mantiveram ainda com as experiências dadaístas de Kurt Schwitters e posteriormente com as surrealistas. No experimentalismo formal,

> a colagem surge como meio operativo com o qual se recupera o material vivo anti-artístico para o inserir casuisticamente na obra de arte. Originalmente trabalhada pelas artes plásticas cubistas, a colagem expressa a intenção de trazer, pelos recortes da realidade, a própria materialidade da vida para a obra, sendo reintroduzida, de maneira pioneira nas vanguardas, a palavra no âmbito da pintura, através dos recortes de jornais (MENEZES, 200l, p.145).

O uso da colagem denota a opção do artista por trabalhar diretamente com os signos enquanto manifestação física da própria realidade e o uso de materiais cotidianos e anti-artísticos produz uma imediata aproximação com essa realidade, abolindo as fronteiras entre a linguagem poética e a linguagem do uso cotidiano.

Arnaldo Antunes utiliza-se da liberdade de experimentar para gerar associações inusitadas, como no soneto Mar mel (2006, p.300-301):

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

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

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

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

Esse soneto divide a página com uma colagem visual fotográfica; a palavra “mar” tirada de Marlboro e a palavra “mel” tirada de “Camel”. O olhar do poeta recorta casualmente as embalagens de duas marcas de cigarro para criar uma analogia que dialoga com o verso final do soneto ao lado que diz “o ouro da palavra, um acidente”.

Na intenção de experimentar, sempre buscando novas formas de expressão Arnaldo Antunes coloca a poesia numa esfera cotidiana e participa de uma intervenção urbana na cidade de São Paulo, em que os poemas “mundo cão” e “quero”, utilizados na colagem-projeto dessa instalação são reproduzidos no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*.

O poeta faz uma leitura da cidade como resultante da colagem de acontecimentos, onde sucessivas camadas de anúncios de shows, propagandas políticas, avisos de serviços ou oportunidades invadem e saturam os espaços das cidades. Os poemas reaparecem como cartazes impressos em tipografia, colados e rasgados em várias camadas sobrepostas. Os rasgos têm uma função importante, encobrem e descobrem palavras, permitindo novas relações, novas significações. Essas sucessivas camadas de papel acumulam-se nas paredes, incham com a umidade, são enrugadas pela cola, pelo sol. O trabalho do poeta desenvolve valores tácteis e ópticos, procurando não só experimentar como inovar o tratamento tradicionalmente dado a certos materiais, ao mesmo tempo em que alarga o arsenal de recursos expressivos. O poeta recicla poeticamente a poluição visual da paisagem urbana, atraindo possibilidades novas de inscrição e expressão.

Kurt Schwitters desenvolveu ainda, além de peças, cenas e esquetes, a "teoria do palco Merz", um palco com elementos móveis, de formas geométricas variadas, com a finalidade de eliminar as fronteiras entre texto, ação, cenário e encenação e fazer do teatro uma arte absoluta. A declamação de seus poemas foi um sucesso em toda a Alemanha. Sua arte foi interrompida pela perseguição nazista, pela destruição de grande parte de sua obra e pelo exílio que o impediu de voltar à Alemanha.

Esta forma de "teatro total" já fazia parte dos saraus Dadá, que incluíam em seus programas, declaração de manifestos, espetáculos de dança e a oralização de poemas, como

uma forma de mostrar que a poesia era uma expressão viva sob todos os aspectos, mesmo anti-poéticos, e que a escrita não passava de um veículo ocasional.

Arnaldo Antunes incorpora essa forma de "teatro total" já a partir da configuração performática de sua imagem pública que mantém constante. A indumentária ou o acessório são elementos que constituem o meio performancial e tem uma importância funcional que não adquire em outra parte: seja pelo brilho das cores, por alguma excentricidade na vestimenta, ou pelo corte dos cabelos. O poeta utiliza na forma usual de suas roupas formais, geralmente pretas, entre o *design* executivo e o quimono, no corte exótico do cabelo, nos anéis artesanais, primitivos que traz nos dedos, na dança que realiza no palco, fixar uma imagem, pois "assim se manifesta, de algum modo, um valor simbólico ou emblemático, ligado seja à personagem representada, seja à ação desempenhada, seja ao discurso pronunciado" (ZUMTHOR: 2001, p.249)

A "performance" é um jogo poético cujo instrumento é a voz. Conforme Paul Zumthor a voz

> [...] é também o objeto de si mesma – donde o uso geral, por parte dos intérpretes, até o século XIV pelo menos, de formas diversas de canto, de cantilação, de declamação escandida; música vocal indissociável, no espírito do público, da própria idéia de poesia [...] (2001, p.240)

Cada "performance", na operação da voz, cria um acontecimento, em que a palavra não existe num contexto puramente verbal, mas um laço funcional liga a voz ao gesto, que contribui com a voz para fixar e para compor o sentido. Para Paul Zumthor

> [...] Objeto de percepção sensorial interpessoal, o gesto coloca em obra, em seu autor, elementos cinéticos (comportando quase sempre um ruído, mesmo fraco, na ausência de acompanhamento vocal), processos térmicos e químicos, traços formais como dimensão e desenho, caracteres dinâmicos, definíveis em imagens de consistência e peso, um ambiente, enfim, constituído pela realidade psicofisiológica do corpo de que provém... e do entorno desse corpo. Naquele que observa o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, em medida variável, o ouvido, o olfato, o tato e uma percepção cenestésica. [...] (Ibid., p. 243)

A eficácia do gesto pode estar também na suspensão provisória dos movimentos, na imobilidade repentina ou nos silêncios entre os signos da voz.

Arnaldo Antunes em suas "performances", inventa situações "nonsense[12]", canta, oraliza poemas, joga folhas de papel para o alto, utiliza a voz entre o canto o berro e a fala, interagindo com o ritmo cadenciado de suas passadas pelo palco. É como se a poesia, valorizada pelo cenário, pelo ato de sua execução vocal, transformasse o corpo e a própria voz, em instrumento e forma do poema. A "performance", em seu conjunto, deixa de ser necessariamente um divertimento e passa a ser comunicação de vida.

1.5 UMA POESIA *READY- MADE* OU *HANDMADE*?

Ao querer expandir a arte, a experimentação vanguardista adquire um caráter dessacralizante, quando questiona a legitimidade da grande obra de arte, quando revaloriza os objetos desprezados pela cultura e os reabilita como uma nova modalidade poética. É uma outra maneira de ler a obra de arte, ou seja, a transferência de signos visuais de um campo da percepção superficial para outro mais profundo. O conceito de *ready-made* deixou para trás a idéia de espaço especializado e abalou as estruturas do objeto funcional.

A origem do *ready-made* plástico é atribuída a Marcel Duchamp e, conforme Pierre Bourdieu,

> ele inventa o *ready-made*, esse objeto manufaturado promovido à dignidade de objeto de arte por um golpe de força simbólico do artista, muitas vezes significado por um trocadilho (...) o trocadilho, espécie de *ready-made* verbal, revela relações de sentido inesperadas entre palavras ordinárias, como o *ready-made* revela aspectos ocultos dos objetos ao isolá-los do contexto familiar a que devem sua significação e sua função costumeiras (2005, p.279).

No *ready-made* plástico, um objeto qualquer (um escorredor de garrafas, uma roda de bicicleta, um mictório), é destacado do contexto que lhe é habitual e situado numa dimensão estética, com o valor de uma obra de arte. Marcel Duchamp transformou tudo em signo e mensagem, abrindo suas composições a subjetivadas leituras.

No *ready-made* lingüístico, a frase pré-moldada do repertório coloquial, do ritual cotidiano, os recursos de montagem, recortes lingüísticos, descontinuidade, fragmentação, são

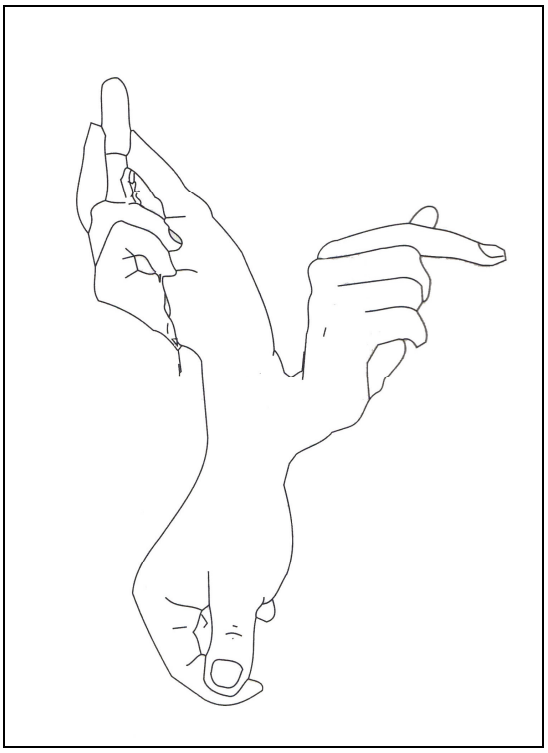
[12] Nonsense: palavra inglesa que significa contra-senso. No sentido a que se atribui no texto, significa situações tolas ou mesmo absurdas.

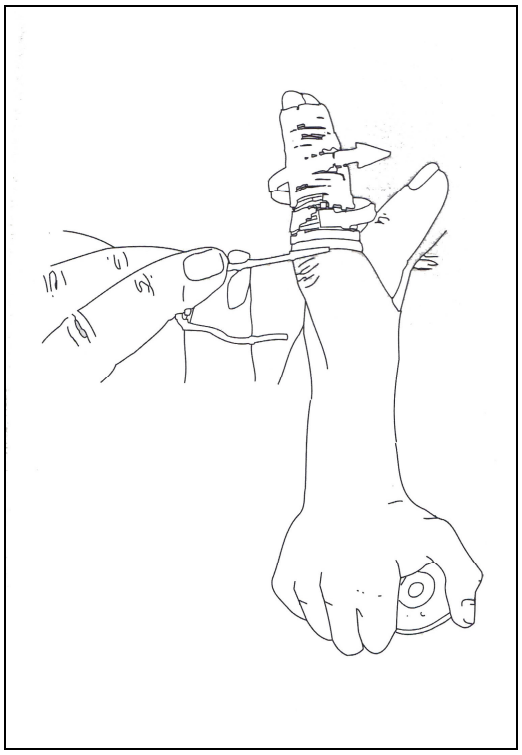
absorvidos e devolvidos ao mundo do poema como categoria artística válida. Embora de forma não tão radical, o *ready-made* lingüístico já percorre a história literária anterior às vanguardas, mas foi Kurt Schwitters quem aboliu "o primado das chamadas palavras poéticas" com suas colagens verbais, cuja técnica era análoga à de suas colagens visuais, com um verdadeiro "despejo lingüístico": um "amontoado residual de frases feitas, locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiqueta, lugares comuns coloquiais, etc." (CAMPOS, 1969, p.36).

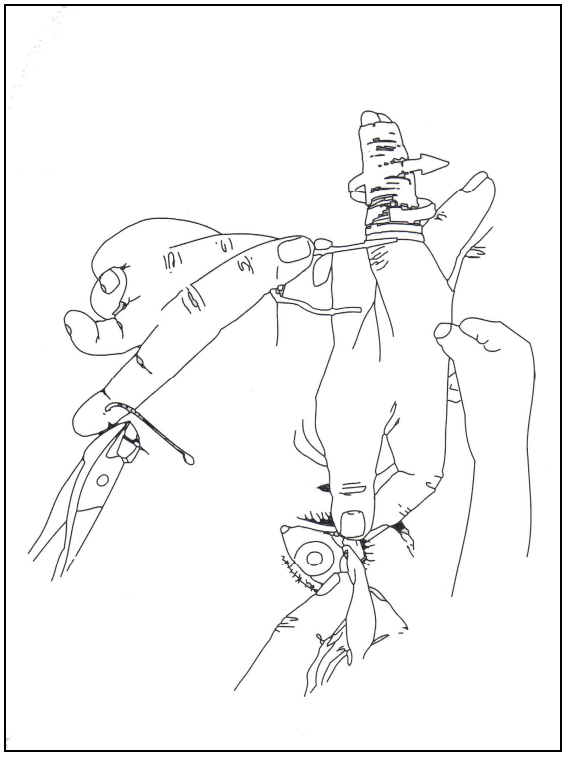
No Brasil, Décio Pignatari definiu a poesia de Oswald de Andrade como uma poesia *ready-made*, que contém em si uma vertente "destrutiva, dessacralizante, e a construtiva, que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados" (Ibid., p.24). Oswald de Andrade, em sua espontaneidade inventiva, utilizou o repertório coloquial, os anúncios, as frases feitas, os recortes e remontagens para criar uma poesia de alta voltagem lírica ou de forte tempero irônico.

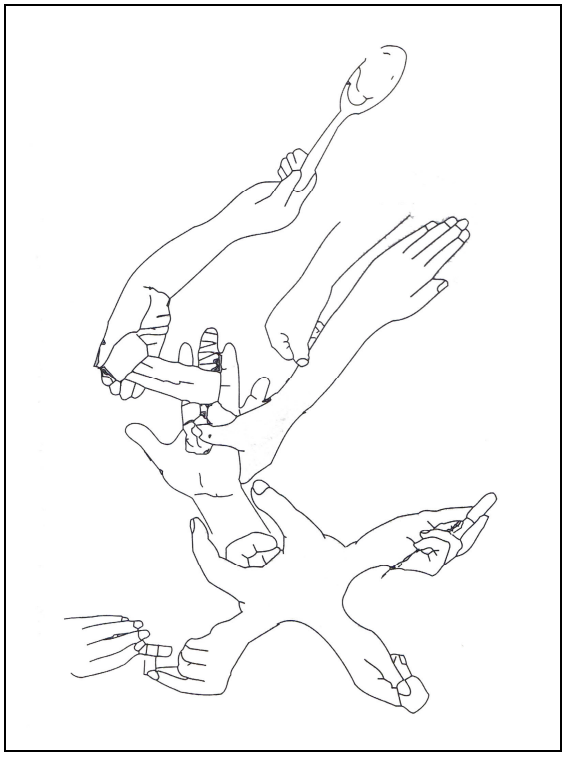
Arnaldo Antunes, em seu livro *Palavra Desordem*, recolhe do repertório coloquial, dos anúncios, dos aforismos, dos provérbios, o material poético de seus poemas, reorganiza-os e reconfecciona-os inventivamente, retirando-os do lugar comum e conferindo-lhes uma vocação significante. Dessa maneira, "Mãos ao alto", transforma-se em "Chãos ao alto", "Vento em popa", em "Ventre em popa", "Ponha a mão na consciência", em "Ponha a mão na consistência", e assim por diante. As frases podem ser lidas de qualquer ponto, na página em que for aberta, mas se forem deslocadas do grupo que as compõem, podem perder todo o sentido poético, pois poetizam-se pelo contexto.

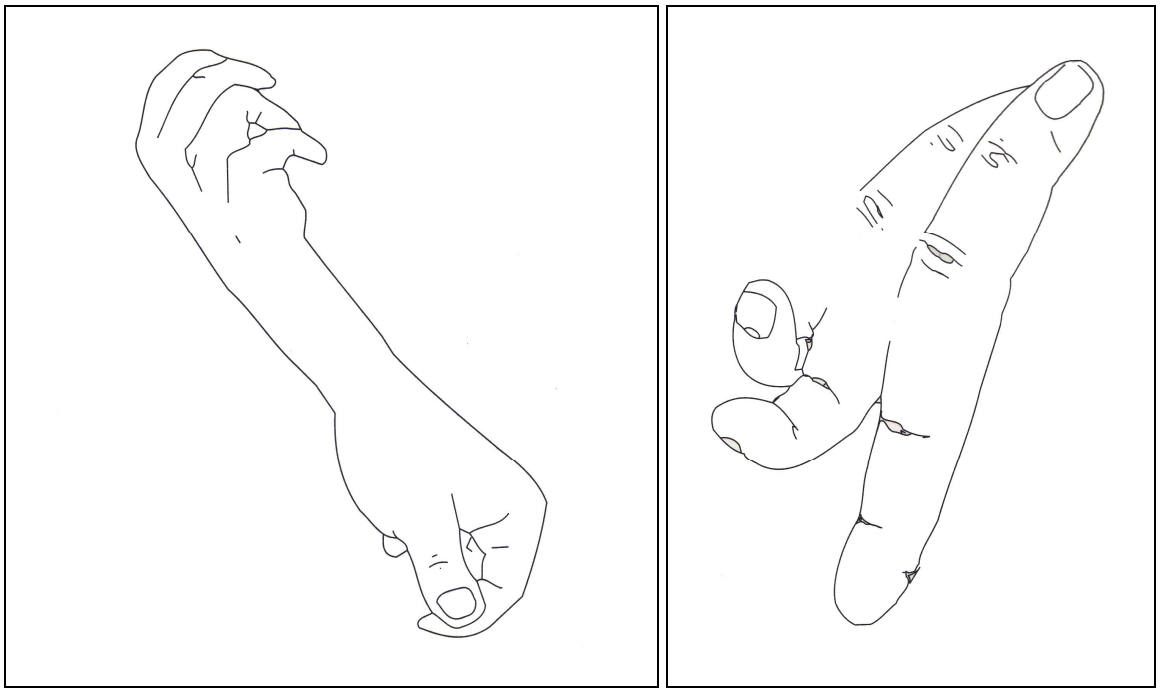
Os *Handmade* são desenhos de Arnaldo Antunes que participaram inicialmente de uma exposição visual em Curitiba, e depois foram publicados na *Antologia* (2006).











O poeta transforma os desenhos de folhetos de instruções que acompanham embalagens de absorventes, alimentos e outros produtos domésticos: uma mão segurando uma colher, de um livro de receitas; outra, mostrando como se introduz um absorvente interno; outra, ilustrando um truque de mágica. Esses desenhos das mãos que se interligam dão uma idéia de continuidade infinita, das inúmeras possibilidades que parecem sintetizar "tudo quanto a mão consegue fazer quando a prolongam e potenciam os instrumentos que o engenho humano foi inventando" (BOSI, 2000, p.69).

Num momento em que os meios de impressão, impulsionados pela tecnologia, cada vez mais se sofisticam, é imprescindível relembrarmos que no princípio era à mão. Os desenhos das mãos remetem ao fazer artesanal, ao que é tátil, na certeza de que apesar de toda a tecnologia, "as mãos submetem, o quanto podem, o mundo aos fins do homem" (Ibid., p.71). Por mais mediação que se interponha no processo, as mãos continuam ainda sendo o instrumento para gravar as marcas de uma fala individualizada.

1.6 – CADA ECO LEVA UMA VOZ ADIANTE[13]

Philadelpho Menezes considera que existe uma grande dicotomia interna no projeto vanguardista e que, apesar da aparente uniformidade experimentalista, há no interior dessas manifestações diversas singularidades e uma índole que as divide: uma de tendência intelectualista (mais racionalista) e outra de tendência sensorialista (mais irracionalista). (2001, p.155). Desta forma, no interior do projeto das vanguardas existiria uma estética direcionada a uma absorção mais intelectual por parte do leitor, derivada da própria natureza das construções formais do poema; outra estética, voltada para a fruição sensorial, cuja apreensão se daria de forma predominante sensitiva, sem as intermediações do intelecto, embora o predomínio de um modo não exclua o outro.

Conforme essa divisão, nas vanguardas intelectualistas ressalta-se a rigorosa construção da obra, um trabalho científico e metódico com a experimentação formal, uma utilização maior da geometria na organização e ordenação visual, exigindo uma fruição racional. Nas vanguardas sensorialistas, o cancelamento do nível intelectual faz parte do processo de aceleração dos sentidos, em que a intuição predomina sobre o aspecto intelectual e a composição baseia-se no automatismo e no voluntarismo do escritor.

A principal diferenciação se dá na linguagem: para as vanguardas intelectualistas, a linguagem é um objeto formalmente autônomo, cuja modificação estética provocaria uma mudança comportamental, intelectual e sensitiva no homem moderno, realizando uma reintegração da arte à vida. Nas vanguardas sensorialistas, a linguagem deve ser destruída para que a fusão da arte com a vida se dê, seja na anulação da vida (pela sua anexação à estética, no Futurismo), seja na anulação da arte (na anti-arte dadaísta), ou na anulação de ambas (na surrealidade do Surrealismo). (Ibid., p.159)

A poesia concreta concebe o poema como um objeto autônomo, um produto do mundo industrial, que independe tanto da subjetividade de quem escreve quanto das impressões de quem lê. Há na poesia concreta o mesmo intento de reconstrução da linguagem que marcou as vanguardas intelectualistas.

[13] ANTUNES, Arnaldo. In: Bom dia, década. *40 Escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 17.

O Concretismo foi um dos últimos movimentos de vanguarda poética de importância mundial, no quadro da poesia experimental do século XX e aparece no Brasil, numa fase tardia, nos anos de 1950. Quando assume a posição de vanguardista na busca incansável pelo "novo" a poesia brasileira não é uma exceção à regra. Mesmo em um contexto diferente, mas tendo como panorama um quadro de atraso social próprio do subdesenvolvimento, restava à vanguarda poética brasileira idealizar uma situação de desenvolvimento. O país estava iniciando um processo acelerado de industrialização, o que coincidia com a busca comum de formas radicalmente novas para enfrentar um novo quadro de valores surgido com a ideologia desenvolvimentista. É preciso também atentar para as formas culturais em que a arte se manifestava na década de 1950, em São Paulo: as Bienais de Arte e Arquitetura, foram a melhor escola para o conhecimento das vanguardas, onde se podia ver o mais recente da produção artística mundial, colocando à disposição dos novos artistas, linguagens que os poetas concretos levaram às suas teorias e a seus poemas.

Os poetas paulistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari iriam se reunir em torno de uma intenção experimental de inovação da linguagem poética, criando o grupo Noigandres[14], a partir da revista homônima, em 1953. A poesia concreta nasce da poesia futurista tardia (anos de 1930 e 1940), quando o movimento busca o equilíbrio da forma visual e a normatização de uma poética já reconhecida e se aproxima da vertente "construtiva" das vanguardas. O Construtivismo[15] pode ser tomado também como uma designação genérica de todos os estilos vanguardistas que adotaram como base a geometria, a organização racional da forma, ao caráter plástico da palavra e a sua função visual na página.

O grupo concretista elegeu um repertório de autores que têm em comum uma atitude nova e radical perante a linguagem e de cada autor citado, privilegiaram em sua leitura, a característica que servia ao programa: foi em Mallarmé e suas disposições espaciais e prismáticas da idéia que os poetas concretos encontraram as resoluções organizativas para a consideração do espaço como agente estrutural, o tratamento da página como plano e o vínculo entre sentido e forma; Ezra Pound, por sua teoria do ideograma[16] como apresentação direta das imagens; James Joyce e seu amálgama de palavras; e.e.cummings e suas

[14] Noigandres: palavra de significado enigmático retirado de um poema de Ezra Pound (canto XX dos Cantares) que, por sua vez, citava de um poema do trovador provençal Arnaut Daniel.

[15] A poesia concreta se insere na longa tradição da poesia construtivista, de I. K. Bonset, pseudônimo literário de Van Doesburg, não só porque a arte concreta em geral é um momento do projeto construtivista, mas porque existem entre aquelas estéticas evidentes traços centrais em comum. Ambas são poéticas de reconstrução intelectualista, baseadas na máxima condensação. (MENEZES, 2001, p. 171)

fragmentações microscópicas; Apollinaire e seus caligramas[17] como apelo visual. No Brasil, Oswald de Andrade e sua "poesia-minuto" e João Cabral com seu rigor e síntese.

A poesia concreta caracteriza-se por um antagonismo em relação aos recursos poéticos tradicionais, questionando a leitura linear e fazendo de cada poema um enigma a ser decifrado. Antidiscursiva, a poesia concreta aboliu o verso e a estrofe; a disposição das letras e/ou palavras passou a explorar o espaço em branco do papel, que se torna parte integrante de sua composição. O poema ganha uma pluralidade de possibilidades interpretativas, não apenas no significado dos vocábulos (verbi), mas também em seus aspectos materiais: sonoridade (voco) e arranjos gráficos (visual), que incluem cores, tamanho e tipos de fontes, construções visuais, de modo a fazer comungar Literatura, Música e Artes Plásticas.

O Plano-piloto para poesia concreta, de 1958, parece não haver representado o espírito geral do grupo de poesia concreta que participou da exposição de 1957, pois não traz as assinaturas dos escritores do Rio de Janeiro, Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e Wlademir Dias-Pino. O embate entre os poetas e artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro se deu porque enquanto os artistas de São Paulo continuavam apegados à importância de um espírito objetivo na criação de uma obra, os do Rio de Janeiro se encaminhavam para uma concepção mais intuitiva do processo de criação artística. Os cariocas acusavam os paulistas de se manterem a margem dos problemas sociais e de incorporarem um racionalismo em demasia.

Em 1959 os poetas concretos cariocas assumem uma oposição aos poetas paulistas, autodenominando-se de neoconcretistas. Ferreira Gullar abandona o neoconcretismo em 1961 e parte para fazer uma poesia com um caráter mais social, aliando-se ao CPC (Centro Popular de Cultura), movimento criado pela UNE (União Nacional dos Estudantes) que vinha a se opor a essas vanguardas e viria a desempenhar um importante papel no campo da cultura popular.

Em 1962 com o fim do neoconcretismo, tendo Mário Chamie à sua frente, nasce a Instauração Práxis, uma opção engajada, com uma avaliação política do momento mais apurada que a do concretismo, e sinalizando uma saída para o formalismo exagerado da poesia concreta.

[16] Ideogramas são símbolos ou desenhos não-fonéticos que representam uma imagem ou uma idéia. Tal como na escrita chinesa, no poema concreto os elementos (palavras) se combinam por aproximação e por associação.
[17] Caligrama: o texto apresenta a forma visual do objeto que descreve.

Arnaldo Antunes não é um epígono dos concretos, mas faz parte de uma geração de poetas que atua com certa independência estética, frente a uma tradição que inclui a contribuição preciosa da poesia concreta em seu repertório de referências e procedimentos, dando desenvolvimento ao fértil campo de pesquisas ali aberto. Sua intenção é levar ao limite a tentação de destruir e construir, de experimentar e abusar do fazer poético, explorando ao máximo todas as potencialidades das palavras e das combinações sintáticas, fonéticas e morfológicas para que possibilidades múltiplas de significação substituam, ou ao menos, questionem as leituras lineares.

Os poetas concretos quebram a sucessividade discursiva e recorrem a diferentes organizações ao longo das diversas fases, passando a considerar o espaço gráfico como "agente estrutural", em substituição à linha e o verso tradicional. Assim, o poema concreto, encarando a palavra como objeto, abre-se às sugestões do método ideogrâmico[18] de compor, estimulando o leitor para novas reações diante do código verbal, aguçando-lhe a percepção para a estrutura da linguagem de símbolos verbais.

A experimentação com essas relações espaciais é o que vai permitir estabelecer diferenças entre o que denominou de "fase orgânica" e "fase matemática" na poesia concreta. Na fase orgânica predomina um ordenamento irregular que trabalha com a página a partir de agrupamentos relativos às exigências de cada poema, em direções múltiplas, ou seja, não existe um critério uniforme que se aplique a todos os poemas.

Vejamos o poema concreto "A ave", de Wlademir Dias Pino (1956)

[18] A utilização da idéia de "ideograma" transformou-se num conceito elástico que funciona em vários níveis, tanto para se referir à poesia chinesa, à poética de Pound e Mallarmé, como à cultura visual, à simultaneidade e à espacialização textual. Nos poetas concretos o "ideograma" define-se no campo da percepção e é fundamental a teoria gestáltica da percepção. Pelas leis da percepção da "Gestalt", qualquer poema é formado

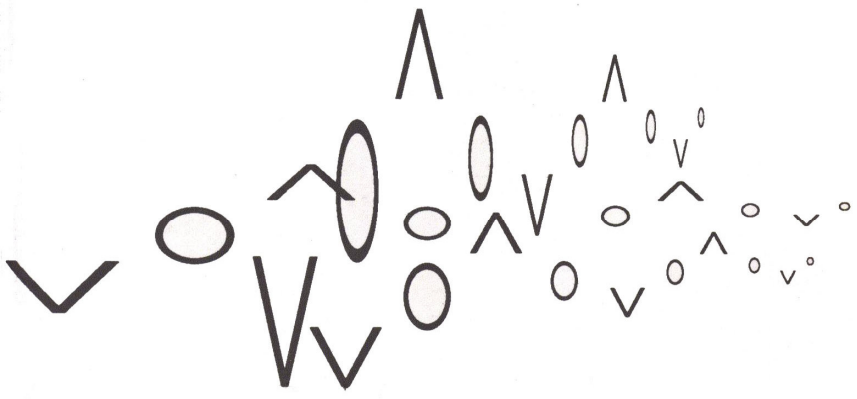
cor
cor cor
cor cor cor
cor asa
asa
asa cor
asa cor cor
asa cor cor cor
cor ave

ave
ave ave
ave ave ave
ave voo
voo
voo ave
voo ave ave
voo ave ave ave
ave vae

vae

O movimento estrutural do vôo é construído pela explícita exploração das semelhanças sonoras (paranomásia) e da sintaxe visual (relação entre a forma e o fundo), ou seja, o formato do poema sugere contornos das asas no movimento do vôo.

Arnaldo Antunes utiliza o espaço para representar uma realidade concreta, verbi-voco-visual, no poema "Vôo" (1990):



O movimento estrutural do vôo é construído pela própria fisionomia do poema, através da espacialização: o ícone das letras V e O, fazem o movimento de aproximação e

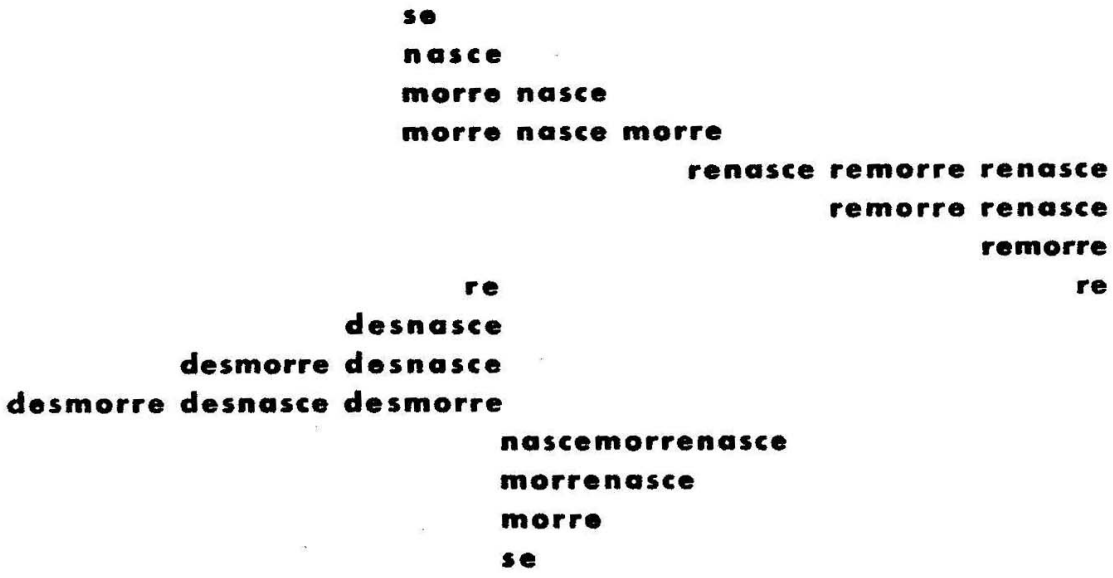
de partes (versos) que se combinam para formar uma estrutura maior, o "todo", que é mais que a soma das partes que o compõem (AGUILAR, 2005, p. 191).

distanciamento; de mais escuras e mais próximas vão tornando-se menores e mais claras à medida que se distanciam, sugerindo-nos a visualização de pássaros sumindo pelo espaço branco da página. Décio Pignatari (2006, p.128) denomina de "isomorfismo" a essa prática que tende à fisionomia e a um movimento imitativo do real.

Num estágio mais avançado da evolução formal, mais racional da criação, vai predominar a "fase matemática", regulada pela forma matemática ou geométrica e o aparecimento das figuras regulares, simples e simétricas como o círculo, o quadrado, a quadrícula e outras formas. O olhar pode percorrer o texto em várias direções e saltar de um signo a outro em uma circularidade que possibilita a simultaneidade na leitura.

A primeira dissidência ocorrida no interior do grupo concretista foi deflagrada pelo texto de Haroldo de Campos (Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição) que anunciava a radicalização da racionalidade construtiva por meio do planejamento matemático das estruturas compositivas do poema. Ferreira Gullar e o grupo neoconcreto saem em defesa da subjetividade, dos valores verbais expressivos, afirmando que a experiência sensível e emocional deve ser privilegiada no ato da criação, de modo a estabelecer uma comunicação intersubjetiva com o leitor.

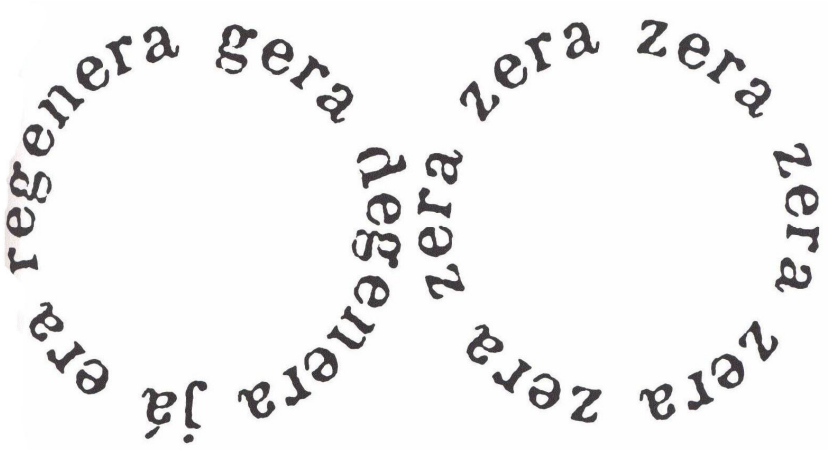
No poema "nasce morre" (1958) de Haroldo de Campos, a simetria das formas triangulares em desenvolvimento é muito clara e o tema da morte e do renascimento se presta perfeitamente à idéia de circularidade da vida, que se transporta para a estrutura do poema.



Nesta mesma linha, Arnaldo Antunes cria, no livro *Psia*, uma releitura do poema concreto, utilizando também uma figura geométrica (trapézio) para o mesmo tema.

No poema de Haroldo de Campos os vocábulos “nasce” e “morre” estabelecem uma relação de circularidade com os verbos nascer, morrer, renascer, remorrer, desnascer, desmorrer. Arnaldo Antunes utiliza em seu poema os verbos “gera” e “zera”, que evocam o mesmo sentido de “nasce” e “morre” e os combina com os prefixos “re” e “des”, gerando uma progressão crescente até terminar com o verbo “reza”, que inverte “zera” e amplia o significado do poema. Retomando a mesma idéia, o poeta publica “gera” no livro *2 ou +*

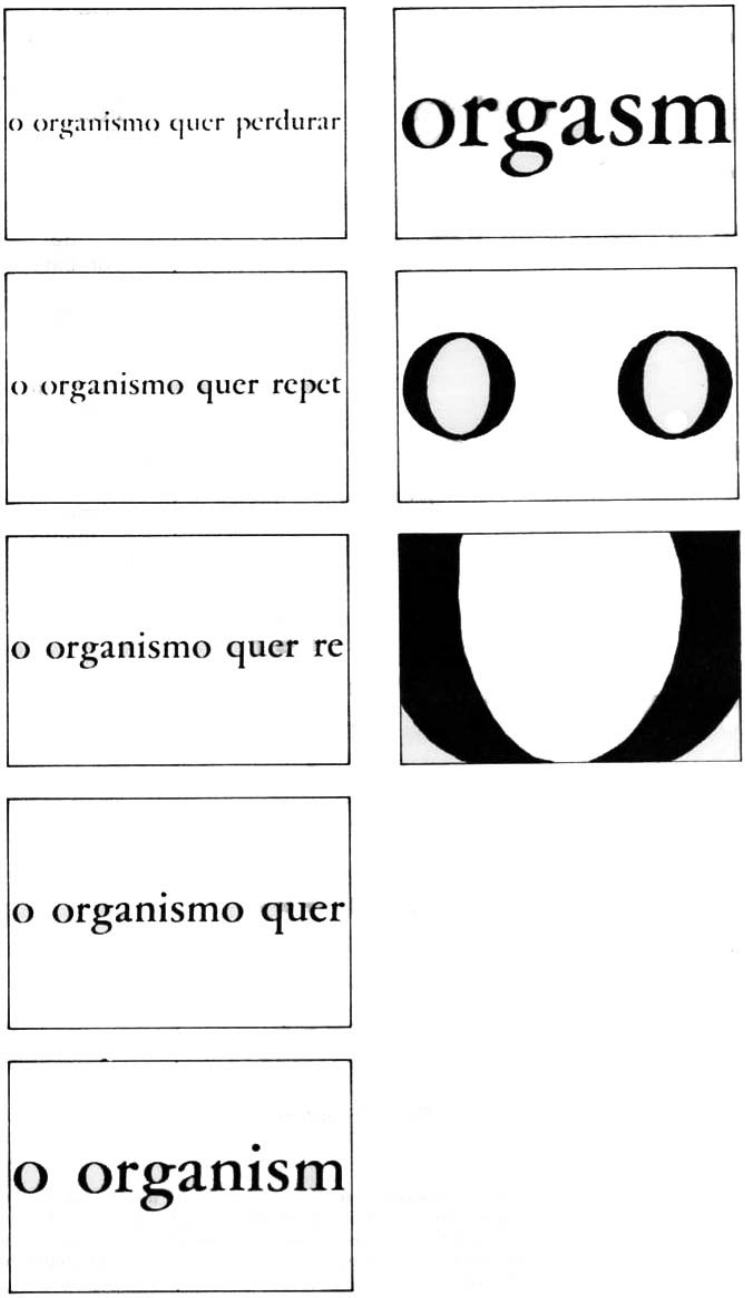
corpos no mesmo espaço(1997), em que a circularidade já faz parte da própria geometria do poema, e mantém ainda um diálogo com o poema concreto de Haroldo de Campos e também com um outro poema de sua própria obra como podemos verificar no exemplo seguinte:



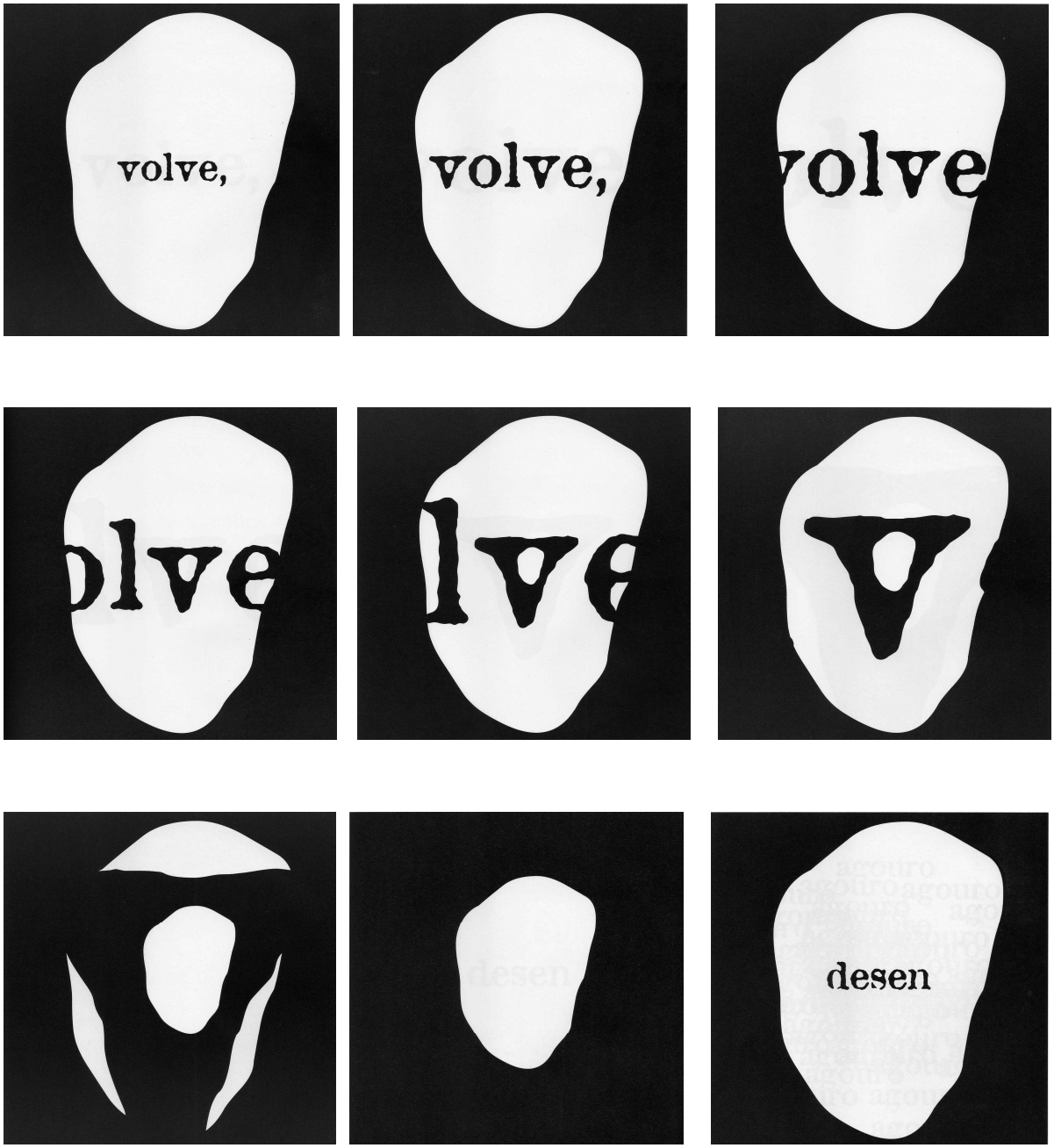
Esse processo dinâmico da composição faz parte da estrutura "matemática", cuja definição se dará de acordo com um planejamento das palavras a serem usadas, ou seja, "será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa" (CAMPOS: 2006, p.134). Essa forma de conceber o poema como um todo matematicamente planejado, característica do poema concreto, destaca a opção do poeta pela racionalidade construtiva.

Após a fase ortodoxa, a poesia concreta vai se modificando, tornando-se maleável, integrando outros procedimentos composicionais, incorporando mais fortemente a visualidade e rompendo com a racionalização extremada da forma e da estrutura. A poesia concreta começa a desaparecer como movimento e os poetas concretos passam a experimentar novos processos de organização visual da palavra. O poema "Organismo" (1966) de Décio Pignatari, já não se encaixa na forma padrão do movimento.

Página a página, o poema faz um "zoom" de aproximação, fazendo recortes cada vez menores, transformando a palavra "organismo" em "orgasmo" e, por fim, no final apenas as letras "o", que acabam sugerindo a idéia de seios, nádegas, óvulos sendo fecundados.



Semelhante ao poema de Décio Pignatari, o poema “Volve”, de Arnaldo Antunes (1998, p.98-115):



Os elementos do poema vão gerando significados à medida que se passa a página, em uma seqüência de imagens como no poema de Décio Pignatari. Na última página fecha-se o poema com a palavra “desen”, recompondo a circularidade com a palavra inicial da primeira página “volve”, formando a palavra “desenvolve”. O poema associa a palavra com as imagens

que vão sendo desenvolvidas, sugerindo a idéia de feto/vida humana. Podemos acrescentar ainda que os dois poemas sofrem a influência do cinema, arte revolucionária do século XX, que impôs alguns princípios de expressão, como a montagem e o *close-up* (este último, um recurso usado nos poemas acima), que faz a aproximação demasiada de um objeto a fim de destacá-lo, promovendo uma nova percepção das coisas.

A poesia concreta sempre esteve próxima das artes plásticas e visuais e não foi surpresa que ela passasse a incorporar a fotografia, a colagem, o desenho e os grafismos de toda ordem. Décio Pignatari lançou em 1964, um manifesto em conjunto com Luiz Ângelo Pinto, formulando a idéia do poema semiótico, buscando a fixação de sentidos nas formas visuais abstratas pela criação de uma "chave léxica". O movimento do poema-processo, criado pelo poeta carioca Wlademir Dias-Pino em 1967, retoma a vertente do poema código ou semiótico formulado por Décio e Luiz Ângelo, sendo o primeiro a criar poemas sem nenhuma palavra, uma poesia visual pura, um exercício gráfico de formas abstratas. Encerra-se o ciclo das poéticas de vanguarda, porém o que se nota, das vanguardas históricas às neovanguardas, é um processo de questionamento permanente em busca do novo.

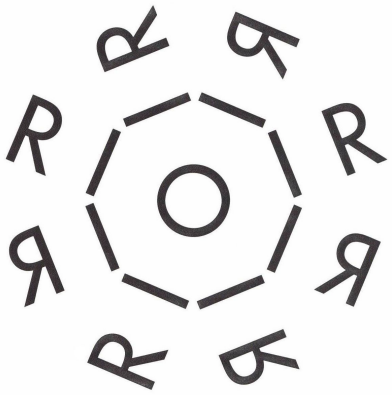
As fórmulas se põem como procedimentos criativos ao alcance de todos e Arnaldo Antunes se utiliza de vários procedimentos que fizeram parte das vanguardas como a utilização do espaço, das formas geométricas, de temas, enfim, de técnicas que marcaram notadamente a poética concretista.

Este poema sem título do livro *ET EU TU* (2003) apresenta a "tmese", uma técnica de corte das palavras, que provoca o aparecimento de vários e novos significados. Os versos são desarticulados por meio de várias técnicas de fragmentação, de palavras, idéias, frases; os parênteses interceptam a frase linear, contribuindo para a simultaneidade da informação.

a língua
(lente)
que a lambe
lenta
(longa)
mente

ex
pele
num
ins
(perma
)t(
nente)
ante
sua
pele
(película
de celulose)
azul
ausente

Qualquer tema é válido para a poesia concreta, porque o ponto de partida de qualquer poema concreto é a palavra, e não uma coisa ou sentimento, e todos eles obedecem a uma regra composicional rigorosa de todo o movimento. A temática do Concretismo elegeu como tema central a própria poesia, o próprio poema, e dentro da metalinguagem, o poema se refere à sua própria estrutura visual, fala sobre seu próprio funcionamento. Como no caso do poema "rio: o ir" do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1998, p.44-45) de Arnaldo Antunes. O verbal e o visual organizados numa configuração geométrica na página, num movimento imitativo do real.



Fora da metalinguagem explícita, podem-se encontrar temas de qualquer outro estilo de poesia, como a observação da natureza e da vida moderna. Sem dúvida, o diálogo que Arnaldo Antunes mantém com a poesia concreta e visual é, antes de tudo, com a poesia, entendida como arte da palavra, e afirmar como o poeta norte-americano Ezra Pound, que "a poesia é forma carregada de significado ao último grau".

1.7 TODO SER LUMINOSO É UM SER ILUMINADO[19]

Observamos que há elementos comuns a toda a linha experimental das vanguardas que se dá conforme uma ótica característica em cada movimento. Assim se dá o primitivismo, dentro da procura de uma linguagem pura, dissociada das formas clássicas, do apuro da sintaxe tradicional, num retorno à simplificação estética. Por isso, em todos os movimentos ocorreu uma recuperação da escrita manual, a ressurreição da caligrafia como extensão do gesto do artista, sem a intermediação de processos técnicos de reprodução.

Edgard Braga (1897-1985) foi o primeiro poeta brasileiro a trabalhar com manuscritura no contexto da poesia concreta, onde as experimentações visuais estavam sendo realizadas muito mais no terreno tipológico. Iniciou como poeta parnaso-simbolista, passando por vários estilos literários até se integrar nos anos 60, à vanguarda concretista. Pleno de fecundidade inventiva, o poeta trilharia suas três últimas décadas de vida, gerando uma produção estética bem à frente de seu tempo, levando Haroldo de Campos a chamá-lo de "patriarca semiótico".

A poesia caligráfica de Edgard Braga, plantada em alicerces lúdicos e sensoriais, não encontra obra similar em algum outro poeta brasileiro. O poeta passa da produção concretista para a poesia visual explícita: faz uso de formas convencionais, formas figurativas, formas geométricas; faz poesia verbal e não-verbal; usa a máquina de escrever e a mão; faz uso do carimbo, do estilete; cria um novo alfabeto, um alfabeto concreto.

Arnaldo Antunes cita Edgard Braga em diversas entrevistas como precursor do que ele próprio faz e do que se faz no campo da poesia visual manuscrita, aqui no Brasil. Para

[19] ANTUNES, Arnaldo. In: Bom dia, década. *40 Escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 17.

compreender as semelhanças existentes entre técnicas e processos utilizados por Arnaldo Antunes e que lembram os procedimentos efetuados por Edgard Braga, recorremos ao conceito de influência de Aldrige, que se define como "algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu" (apud NITRINI, 2000, p.130). A leitura de Edgard Braga revela-nos uma atitude poética inovadora com a experimentação formal para desbravar novos territórios para a linguagem e ajuda a entender o processo de composição de Arnaldo Antunes visto que, ao abolir fronteiras entre a poesia e a pintura, ao desafiar os limites entre o verbal e o não-verbal, entre o que é legível e o que é ilegível, o poeta contemporâneo refaz a busca da pureza escritural já praticada por Edgard Braga.

O próprio Edgard Braga sintetiza, em poucas palavras, sua evolução poética:

> Hoje, escolho o papel para os meus poemas e ora utilizo estiletes, agulhas, ora bato no teclado da máquina com olhos na polpa dos dedos, procurando o acerto de Jules Lemaitre, quando escreveu que há olhos também na epiderme (SIMON, 1982, p.11).

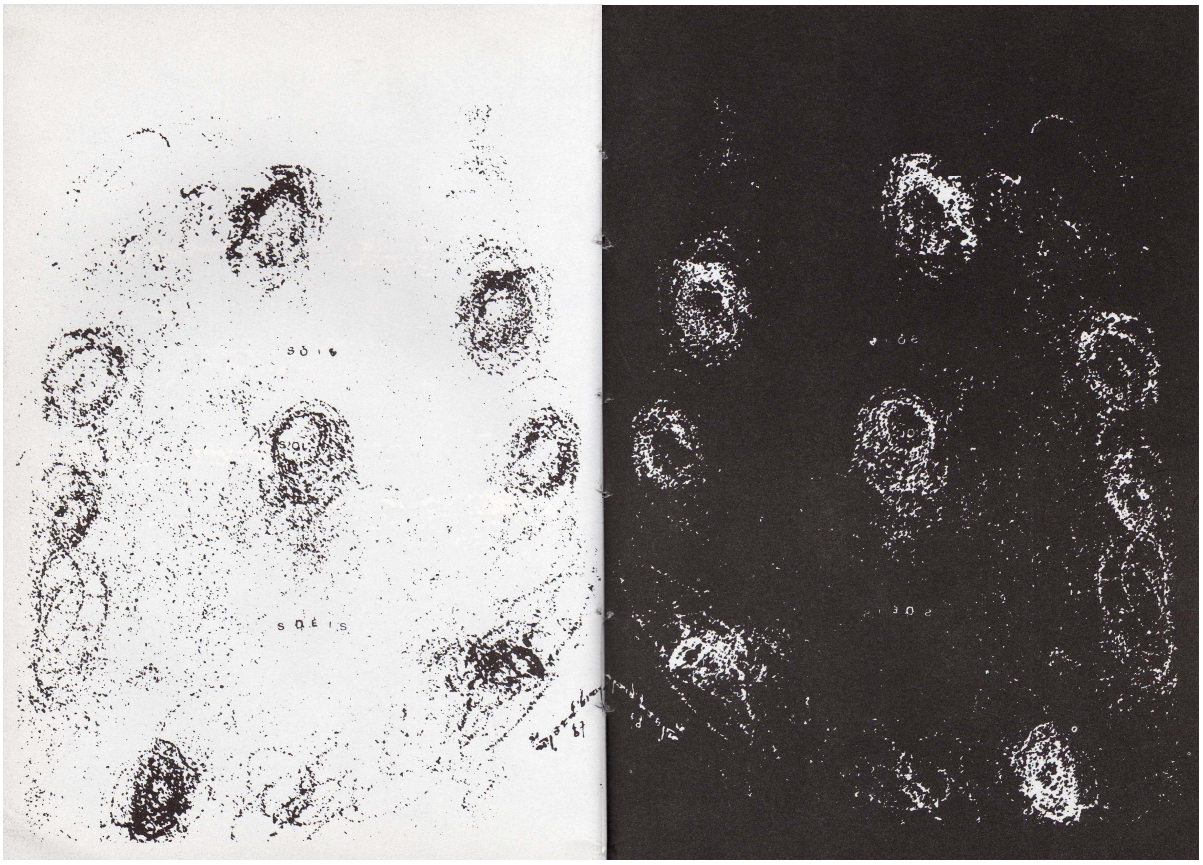
Para o poeta há muitos modos de subverter a feitura habitual do poema, de criar formas de dizer, de olhar e de sentir, através da imaginação criadora e da energia do corpo que emerge nas extremidades sensoriais das mãos.

A afirmação do processo manual em oposição a outros processos de impressão mais sofisticados pode ser observada no "linotipoema"; a marca de uma mão divide o espaço em branco do papel com o nome "máquina" escrito à mão e em letra de forma; o "M" de máquina em letra gigante atravessa o poema, enquanto o "M" da mão borrada de tinta se configura como o espaço branco; entre o que é possível ver e o que é possível decifrar, um "tatoema" de Edgard Braga:

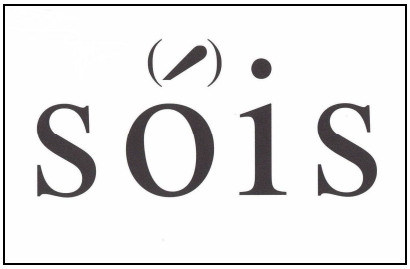
O poema “derme/verme” de Arnaldo Antunes deixa reconhecer indícios de contato com a leitura do “linotipoema” de Edgard Braga, pelo modo de experimentação lúdica, unindo o traço caligráfico, o uso da máquina de escrever e do carimbo como instrumentos para a feitura do poema.

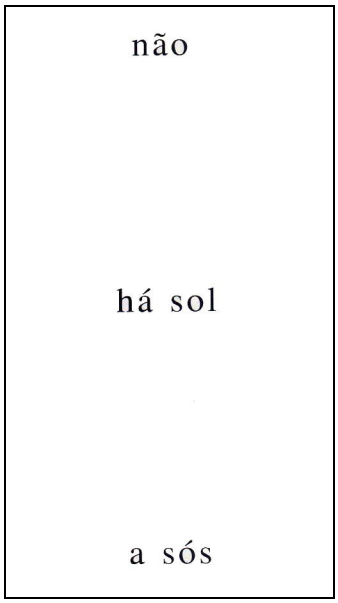
No poema derme/verme a caligrafia mistura-se com a tipografia. A palavra “derme” é repetida diversas vezes em formas diferentes de grafia manual, enquanto a palavra “verme” ocorre apenas uma vez, montada a partir de uma tipologia antiga, apresentando sinais de deterioração. O “M” da palavra “derme” é o carimbo do “M” da palma de uma mão ampliado, que lembra o carimbo da mão no poema de Edgard Braga. A letra “M” não aparece na palavra “verme”, possibilitando a leitura do infinitivo “VER” e da conjunção “E”. Em seu poema, Arnaldo Antunes parece sugerir ou chamar a atenção para o contraste que transfere a questão fisiológica da decomposição do corpo humano após a morte para a questão da linguagem em relação aos seus meios de produção e reprodução.

Em alguns poemas de Edgard Braga suas erosões gráficas misturam numa técnica mista, nanquim, pincéis, estilete, onde subsiste um pó de palavras, em que as palavras apenas afloram como paisagens cósmicas. No exemplo do poema que se segue retirado do livro *Algo* (1971), as páginas são divididas ao meio, cada composição é apresentada em positivo acompanhada de sua versão espelhada em negativo. Essas superfícies são formadas por agrupamentos de pontos minúsculos que, às vezes, aparecem como manchas granuladas. Lançadas em meio à essa dispersão gráfica, as palavras quase não são percebidas, sugerindo uma visão microscópica a ser feita com lente de aumento.



Arnaldo Antunes incorpora algumas das técnicas mistas e habilidades manuais voltadas para a exploração da tipografia, da caligrafia e da visualidade dos poemas de Edgard Braga, além de algumas paisagens, traçados, geometrias e palavras. Palavras que remetem a uma lembrança, como no caso dos dois poemas do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*: *sois/sóis* (1998, p.84-85) e *não há sol* (1998, p.66).





O primeiro poema acentua a intenção do poeta de que dois ou mais corpos podem ocupar o mesmo lugar no espaço, o que ocorre sintaticamente; semanticamente, ele quer demonstrar que "todo homem é uma estrela". No segundo poema "não há sol a sós", a intenção do poeta é criar uma ambigüidade sonora, o que ocorre naturalmente, pois o falante oraliza "não há sol há sóis". Os dois poemas criam uma repetição do tema do poema de Edgard Braga e observamos que essa influência se dá de uma forma muito sutil, e, embora modificados no seu aspecto em relação ao poema original, ambos carregam a mesma intencionalidade, certo "tom" que aflora nos poemas:

> O 'tom' diz respeito à linguagem em sua efetivação concreta, dentro de um contexto lingüístico e situacional. Está presente não só nos elementos que compõem a mensagem em si (escolha das palavras, organização sintática), como no gesto que a acompanha, na intenção que lhe é dada, no papel em que foi impressa, no desejo de quem escuta. É como o cheiro, que habita tanto o objeto de onde provém, quanto o ar que o cerca (ANTUNES, 2000, p.32).

Consideramos que as duas escrituras são de fato diferentes, mas comparáveis, porque foram produzidas por um movimento praticamente idêntico. Os poemas de Arnaldo Antunes voltam se modificando, além daquela forma visível do poema de Edgard Braga: transformados por aquilo que foi referência, os significados emergem se reorganizando em nova leitura. Sabemos que ao escolher para si esta ou aquela escritura, o poeta escolhe as

"fontes instrumentais de sua criação". Essa escolha vai garantir o prosseguimento de seu próprio trabalho, de sua escrita:

> o que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (que têm um efeito inverificável e uma influência duvidosa, em termos estéticos), mas as leituras daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras (PERRONE-MOISÉS, 2003, p.13).

As influências conscientemente procuradas é que vão determinar o rumo de sua escrita. Na verdade, o ato de ler, permite tanto ao poeta quanto ao leitor vislumbrar o modo pelo qual se resgata um roteiro da tradição, permitindo uma viagem de retorno à historicidade básica da linguagem.

A obra de Edgard Braga revela uma tentativa de radical ruptura com a prática poética convencional na literatura brasileira. É o exemplo de que sempre houve poetas de vanguarda, pesquisadores, implantadores de novas formas, que tomaram para si a tarefa de conduzir a sua arte para a renovação. Poetas imbuídos de consciência crítica não só perante os fatos da linguagem, como também diante dos problemas de sua época.

As vanguardas surgem e atuam em culturas marcadas por profundas contradições e divisões. No contexto da sociedade atual, em que há certo nivelamento entre os estágios da cultura e os campos do conhecimento, as vanguardas estão fadadas ao desaparecimento pelo esvaziamento de suas motivações centrais. Entretanto, deve-se ressaltar a contribuição das vanguardas na ampla difusão dos procedimentos experimentais, na inserção de novos elementos estéticos, nos padrões de gosto e sensibilidade que se estenderam largamente sobre todas as manifestações cotidianas.

Mas se está encerrado o ciclo histórico das vanguardas, não está encerrado o ímpeto experimental, pois a experimentação não vive sem o espírito vanguardista. A posição de vanguarda é abrangente a toda atividade humana: "falar de vanguarda é falar do novo, do que se cria, é falar do que se pesquisa, do que se procura acrescentar ao mundo ou à experiência do homem" (AVILA, 1978, p.75).

Consideramos Arnaldo Antunes como um poeta de vanguarda, pois nele encontramos o modo experimental de procurar novos materiais e ver neles a potencialidade estética, de se aproximar dos novos meios e vislumbrar aí novas perspectivas de veiculação e difusão de sua

obra. Em seu impulso criador, em sua ânsia de invenção e renovação no trato com a linguagem, vemos que estabelece uma relação direta com a realidade, intermediada pela sensibilidade e percepção, cujo pretexto para a experiência é sempre a condição do homem.

2. PALAVRAS DESESCRITAS E REDESESCRITAS SOBRE A PELE DAS SÍLABAS [20]

É comum procurarmos explicar um escritor e suas obras a partir de sua atualidade e de seu passado imediato. Mikhail Baktin considera que quando o fazemos dessa forma, nunca penetramos nas profundezas dos seus sentidos, pois para ele "as grandes obras da literatura são preparadas por séculos" (2003, p. 362). Uma obra não nasce integralmente em sua atualidade, reúne em si um longo processo de amadurecimento e um vínculo substancial com a tradição.

Harold Bloom, em seu livro *Um mapa da desleitura*, estuda os fenômenos da desapropriação/desleitura/escritura e oferece instruções na prática de como ler um poema, com base em sua teoria de poesia do livro anterior *Angústia da Influência.* Para o crítico, cada poema é o resultado de uma atividade crítica por meio da qual outro poema anterior é propositadamente distorcido e, em seguida, reescrito.

Podemos ilustrar os modos de ler/desler criados por Harold Bloom, através de uma interpretação mais geral, do desvio de um poeta em relação à obra de seu antecessor, na leitura dos poemas de Arnaldo Antunes *não/há sol/ a sós* (1997, p.66) e *sóis* (Ibid., p. 85). Conforme nossa análise, esses poemas se configuram como uma desleitura de um poema de Edgard Braga retirado do livro *Desbragada* (1984). Inicialmente o novo poeta experimenta, no "processo de encarnação poética", um "pacto" de amor e de admiração pelo precursor; depois inicia um movimento de afastamento e a presença do precursor se faz nas profundezas, isto é, o novo poeta traz o poema dentro de si; a revelação para o leitor se dá através de uma presença/ausência, o novo poeta tem a ilusão de que essa ausência possa nos enganar e nos fazer aceitar uma nova presença. Instaura-se um sentimento de dívida para com o precursor, e a constatação de não ter concebido a si próprio, é um fardo para o novo poeta, é "estar submerso por uma Palavra não de todo a sua" (BLOOM, 2005, p.27). O amor inicial pela poesia do precursor é transformado em disputa, sem a qual o novo poema não seria concebido.

[20] Frase retirada de um texto da revista ***Almanak 80*** de 1980.

Ao leitor, cabe descobrir um sinal de reconhecimento, um fragmento, que decifre o enigma, ainda que seja pelo esforço de uma procura de leituras, deixando de ser um simples consumidor do poema, para internalizar uma linguagem possível.

Ao fazermos a leitura do poema de Edgard Braga, observamos na distribuição do espaço (que em seus poemas representam o cosmos), pontos minúsculos numa visão quase microscópica , e as palavras **sol**, **sóis**, **soeis**. No poema de Arnaldo Antunes **sóis,** o cosmo se faz representar pelo espaço em branco, mas as mesmas palavras estão presentes, o poeta prova que "2 ou + corpos no mesmo espaço" pode ser possível: sois (sem o acento) do verbo ser e sóis (plural de sol, estrela solar) substantivo plural; semanticamente, **sois sóis,** ilumina o espaço ao seu redor. No outro poema **não/ há sol/ a sós**, através da ambigüidade sonora o falante oraliza **não há sol há sóis,** terminando por representar a própria imagem do poema de Edgar Braga, várias paisagens que de alguma forma representam o sol. Modificados no seu aspecto, de forma muito sutil, os poemas de Arnaldo Antunes aparecem agora, não como obra do precursor, mas como se ele mesmo houvesse escrito o poema de Edgard Braga. Para Harold Bloom "somente um poeta desafia um poeta como poeta e, portanto, só um poeta faz um poeta" (BLOOM, 2005, p. 30). Acrescentamos a essa reflexão "de que é preciso ser um inventor para ser um bom leitor" (ibid., p.176).

Torna-se claro que não se pode escrever, ensinar, pensar e nem mesmo ler, sem o senso de uma tradição. Os poetas mortos sobrevivem de uma força que se manifesta através de sua influência sobre outros poetas, e mesmo que seja através de uma resistência, de uma desinterpretação, os poemas continuam vivos.

2.1. "DO QUE A SUA ANTENA CAPTA, O QUE VOCÊ CAPTURA?"[21]

Ezra Pound, poeta americano, acreditava que "os artistas são as antenas da raça" e desafiou os literatos do seu tempo, a arte do "tornar novo", um dos mais famosos imperativos da literatura moderna, que não apenas significava ser original e singular, mas também exprimia o dever vanguardista das artes modernas, "de ir à frente de sua época e transformá-

[21] ANTUNES, Arnaldo. In: A realidade também emburrece. *40 Escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 26.

la, ao mesmo tempo em que transformava a própria natureza das artes" (BRADBURY:1989, p.19). A função do poeta moderno seria uma reinvenção do mundo, propor a utopia de outras trocas de linguagem, pois mesmo em suas formas mais estranhas, a literatura não se separa do mundo.

Arnaldo Antunes parece ter captado o espírito dessa época, reconhecendo a força e a influência da tradição, absorvendo o legado do "tornar novo", no sentido de dar à arte um novo ímpeto criador. No desejo de preservar a arte e a cultura (em suas diferentes manifestações) ele faz de quase tudo e, parte de seu estímulo criativo está na possibilidade de explorar diferentes códigos com a mesma delicadeza inquieta. É artista plástico de importante dimensão; como artista gráfico, costuma produzir seus próprios discos e livros, assim como revistas e publicações, vídeos e escreve ensaios como crítico cultural. Apesar dessa produção variada, suas escolhas mantêm uma coerência e linguagem próprias, sempre mediadas pela palavra.

Além de sua participação na banda de rock "Titãs", através da qual se tornou conhecido nacionalmente, Arnaldo Antunes segue uma carreira musical "solo" de sucesso. Seu desligamento do grupo se deve em parte ao cansaço (rotinas de *shows* e viagens exaustivas), excitação por outros projetos, outras soluções de experimentação e instrumentação, outros gêneros. Foi uma atitude muito refletida que manteve inabalada a relação com os ex-colegas de banda. O grupo "Titãs" permanece com outra formação, mas o ímpeto de humor e irreverência assim como a linguagem crítica do grupo que contagiou os anos de 1980, perdeu muito de sua força com a saída de um de seus principais compositores.

Música e poesia, essa é uma discussão que sempre repercute no espaço da mídia e também nos meios acadêmicos, se letra de música é ou não poesia, como se dá esse encontro e como cada um guarda sua autonomia. Ao constituir carreira "solo", Arnaldo Antunes mostrou que pode realizar um trabalho sólido e consistente. A canção acaba sendo um veículo para a poesia, porque uma boa parte do público musical acaba se sentindo atraída pelo seu trabalho como poeta.

José Miguel Wisnik, comenta sobre o alcance da música, que é muito operante e nem sempre visível:

> O uso da música [...], envolve poder, pois os sons passam através da rede das nossas disposições e valores conscientes e convocam reações que poderíamos talvez chamar de sub e hiperliminares (reações motivadas por associações insidiosamente induzidas, como na propaganda, ou provocadas pela mobilização ostensiva dos seus meios de fascínio, como num ritual religioso ou num show de rock). Estando muito próxima daquilo que conseguimos experimentar em matéria de felicidade humana, a música é um foco de atrativo que se presta a variadas utilizações e manipulações. (2004: p. l99)

As reações motivadas pelas canções, seja no repertório, na confecção dos arranjos, no peso e no ataque da voz, nas inflexões (graves ou suaves) da entoação, nos gestos, ou na poesia contida em suas letras, são uma confirmação de que independentemente dos sistemas de composição ou de veiculação a que se propõem, provocam e estimulam os sentidos que se configuram no espírito humano.

Pode-se dizer que a canção popular brasileira foi se tornando, no decorrer do século XX, uma das principais formas de manifestação artística, capaz de construir uma identidade sonora no país e de traduzir conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas por melodia e letra. A literatura e a música realizam um cruzamento fecundo, sendo pontuada de múltiplos contatos e contribuições em áreas e níveis diferentes, evidenciando um caminho singular e ao mesmo tempo plural, que não cessa de abrir-se a novos campos e parcerias.

Arnaldo Antunes incluiu na sua *Antologia* (2006), um livro que é quase todo de poemas, uma parte dedicada às letras de música. Vejamos seu artigo para o suplemento "Folhinha" na *Folha de São Paulo* (1987), também incluído nessa Antologia.

Barulho e Música

suplemento ***Folhinha***, ***Folha de São Paulo***, *08/02/87*

Barulho é música? Quem pode me dizer se barulho é. Música? E se as falas das pessoas falando forem. Canções? Velhas orelhas ouvem o rock e dizem: — Essa barulheira infernal não é. Música. Abaixe o volume! — berram as orelhas velhas. Mas não dá pra passar a vida ouvindo só canções de ninar. E se os carros nas ruas forem tão bons compositores quanto o vento nos bambus? E os sabiás? Música. Pode ser feita por alguém mas também se faz. Um compositor chamado John Cage disse: "Os sons que a gente ouve são. Música". O que a lavadeira faz com as roupas no tanque. O que o guarda noturno faz com seu apito. O que os dentes fazem com a batatas chips dentro da cabeça. O que fazem a chuva, o mar, a televisão, os passos, o piano, as panelas, os relógios. Tic tac tic tac. O coração. Bom bom bom bom. Uma música que não é brasileira, nem americana, nem africana, nem de nenhuma parte do planeta porque é. Do planeta todo. Fechando os olhos fica mais fácil da gente escutar. Ela.

Por estar sempre em trânsito entre as duas áreas, a posição do poeta é a de que não deve existir uma demarcação de espaços, pois ambas trabalham com a matéria verbal. Do ponto de vista do valor estético, o poeta não compactua com a idéia de que poesia é diferente de letra de música, ou seja, não há separação entre música como linguagem mais pobre, ligada à cultura de massas, e a poesia, mais intelectualizada, ligada à área literária. A materialidade gráfica está muito impregnada na poesia, já a linha melódica das frases, a divisão das sílabas no tempo, está integrada à construção de uma canção. O ritmo, a melodia, são partes imanentes na fala, no canto, no verso, mas são duas formas diferentes de absorção, são percepções que se adequam a seus meios de maneiras diferenciadas.

O crítico e poeta Otávio Paz diz que:

> a poesia Ocidental nasceu aliada à música; depois as duas artes se separaram e cada vez que se tentou reuni-las, o resultado foi a querela ou a absorção da palavra pelo

> som. Assim não penso em uma aliança entre as duas. A poesia tem sua própria música: a palavra (1990, p.26).

Assim, o som puro e simples transforma-se em palavra, e esta, por sua vez, transforma-se num meio de expressão espiritual, já sem a presença dos sons, mas com o sentido vivo do silêncio que permanece após a última palavra do poema, e é nisto que consiste a diferença essencial entre a música e a poesia.

Com traços desse hibridismo de gêneros que caracteriza seu projeto poético, Arnaldo Antunes publica nove livros: *Ou E* (álbum de poemas visuais artesanal), em 1983; *Psia*, 1986; *Tudos*, 1990; *As coisas*, 1992; *Nome* (livro, CD e vídeo), 1993; *2 ou + corpos no mesmo espaço*, 1997; *40 escritos*, 2000; *Palavra desordem*, 2002; *ET EU TU*, 2003; *Como é que chama o nome disso: Antologia*, 2006.

Por ser transeunte entre várias artes, sua poesia dialoga com outras linguagens e procedimentos próximos das artes plásticas. Autor de grandes painéis de colagens, instalações escultóricas, estudos gráficos, constrói um caminho visual bastante particular, com inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Participou de antologias poéticas no Brasil, em Portugal, na Colômbia e nos Estados Unidos. Busca realizar uma linguagem própria, repleta de particularidades que acentuam o trabalho do poeta para a construção de imagens ora inusitadas, ora óbvias, das quais emanam reflexões a respeito da própria linguagem, do homem e da arte contemporânea. É um poeta multimídia, em constante diálogo com outras tecnologias: é possível encontrar a poesia de Arnaldo Antunes nos livros, em CDs, em vídeos, em utilidades domésticas (jogos para saquê com poemas visuais), poemas em almofadas de linho em lojas, ilustrando propagandas de revistas de decoração, em trilhas sonoras para espetáculos de dança e para o cinema. Em 2000, o filme *Bicho de Sete Cabeças*, de Laís Bodanzky, tem a trilha sonora composta com músicas de Arnaldo Antunes e, além disso, coloca em cena nas paredes de um manicômio, alguns versos do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*: "o buraco do espelho está fechado / agora eu tenho que ficar aqui / com um olho aberto, outro acordado / no lado de lá onde eu cai (...) a janela some na parede / a palavra de água se dissolve / na palavra sede, a boca cede / antes de falar, e não se ouve (...)", os quais se confundem com o estado de embriaguez e devaneio vivenciado pela personagem principal.

Os escritores têm descrito exaustivamente o mundo, a partir sempre de um ponto de vista subjetivo. Arnaldo Antunes procura aproximar-se do ser das coisas, utilizando meios para além da linguagem verbal, com uma poesia que não é fácil, nem simples, que é capaz de provocar, nomear, descontextualizar, desconcertar. Ou podemos dizer estranhar?

Chklovski, formalista russo, em seu ensaio "A arte como procedimento", tece algumas considerações a respeito do que seja o estranhamento: para o teórico russo, "quase sempre que há imagem há estranhamento" (1978, p.50) e o caráter estético se revela para libertar a percepção do automatismo; o automatismo, do ponto de vista prático, nos ajuda, para que possamos agir com mais eficiência e rapidez, mas, ao mesmo tempo, nos tira a visão da realidade nos seus detalhes e na sua intensidade. Segundo Chklovski, "o caráter estético" é criado conscientemente para liberar do automatismo a percepção. A poesia, como um discurso poético elaborado, insurge-se contra a automatização, e prolonga o ato da percepção como um fim em si. O poeta, através de uma imagem expressiva ou de uma colocação verbal inesperada, nos traz o impacto da beleza até ali obscurecida.

Arnaldo Antunes apresenta em seu trabalho a busca pela objetividade e um grande interesse pelas definições, e segundo ele próprio, é o "excesso de definição que gera estranhamento".

Agora:
Já passou

(ANTUNES, 1993)

Nesse poema, sintetiza-se uma das marcas do mundo contemporâneo, a supervalorização da velocidade, a captura impossível do tempo. O poeta associa sempre o seu fazer poético com a síntese, com a economia da linguagem, com a obsessão pela definição máxima, a claridade, a concisão, a objetividade do poema.

O sentido de desconcerto, ou estranhamento na obra de Arnaldo Antunes é fundamental para quebrar hábitos de leitura cristalizados, de uma linguagem conspurcada pelo cotidiano, das palavras gastas pelo uso, e o que vai caracterizar o trabalho do poeta é a sua capacidade de inventar, de variar, de dizer outra coisa ou dizer de outra forma, na elaboração de novas relações de sentido.

Leyla Perrone-Moisés questiona o papel do utilitarismo do poema citando como exemplo "Um lance de dados", de Mallarmé. Segundo a autora, poemas românticos, sentimentais, ou defensores de causas políticas (engajados), não encontram resistência entre os leitores, porque "servem para alguma coisa". Um poema que dá trabalho, aparentemente não provoca nenhum prazer sentimental, não fornece nenhuma informação prática ao leitor, pode ser considerado difícil e oferecer resistência a sua leitura, pois "em nossa sociedade tudo tem que ter serventia ou trazer lucro" (2000, p.30). Leyla Perrone-Moisés chama atenção para o caráter das formas do jornal, do cartaz, do anúncio, que se compõem da interação e simultaneidade da linguagem verbal escrita, da linguagem fotográfica e da linguagem gráfica, a variação do tamanho e posição dos tipos gráficos e do branco da página. A autora compara o poema "difícil" com a decifração de impressos cotidianos, como o extrato bancário, que exige o domínio de códigos complexos, no entanto, pela utilidade, sua leitura não é questionada. A diferença, segundo ela, "não é tanto a dificuldade quanto a utilidade presumida" (Ibid., p.31). A conclusão a que chega é que a função do poeta moderno é lutar contra o desgaste da linguagem e instaurar uma nova realidade de valor: tirar as palavras da circulação normal para colocá-las "num outro circuito, mais livre e essencial".

A poesia de Arnaldo Antunes é dotada de um caráter positivo e de uma liberdade criadora e, para ele, a experimentação é atitude inerente ao processo criativo, o que o faz desdobrar muitas formas e fórmulas poéticas, de diferentes épocas e tradições, com um olhar voltado para as potencialidades do passado que vingaram no presente e intuir para quais direções de futuro os impulsos do presente se inclinam. Mas seu traço marcante é, sobretudo, o fato de manter-se fiel a um projeto de exploração constante dos recursos constitutivos da linguagem poética.

Assim como a passagem do sistema oral para o sistema escrito implicou em modificações profundas nas concepções e relações humanas, o surgimento da máquina de escrever, do cinema, da fotografia, da televisão, do computador, implicou em novas modificações, que afetam diretamente a literatura.

Para Lúcia Santaella revigora-se a escrita

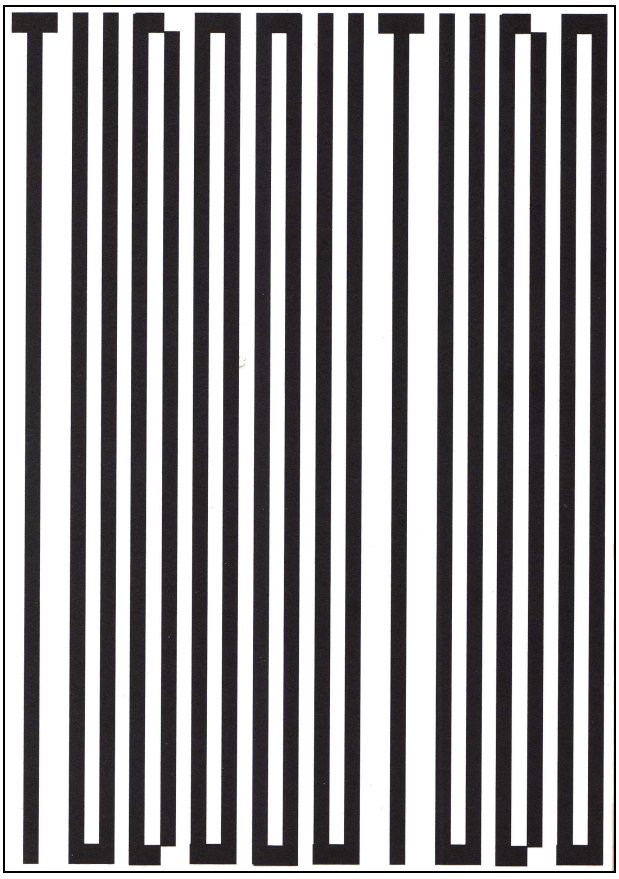
> Com as acoplagens de meios que resultam no videotexto, com os novos programas e processadores de textos, com a computação gráfica, que pode também incorporar à

> escrita ao justapor e fundir a imagem da escrita à escrita da imagem, é todo um novo horizonte que se descortina e cujos efeitos e repercussões não temos ainda condições de aferir.O que se pode adiantar é que as conseqüências serão provavelmente tanto ou mais revolucionárias do que foram as do papel e da prensa tipográfica na era de Guttemberg. No que diz respeito à poesia, neste caso inevitável e inexoravelmente visual, abrem-se perspectivas que estamos apenas começando a apalpar. (1996: p.151)

A autora acredita que com a sofisticação crescente dos meios de impressão e reprodução da escrita, assim como da imagem, abre-se para a escritura, caminhos para aventuras que provavelmente ainda não possamos suspeitar e a conseqüente dilatação da noção de escritura. A clareza de uma mensagem depende agora, mais do que nunca, de um uso apropriado.

A poesia de Arnaldo Antunes trabalha, sobretudo, a confluência entre palavra, imagem e som, de interação dos meios de comunicação, e em sua produção surgem algumas tendências de criação intersemiótica como a interação de signos lingüísticos variados: a palavra impressa em múltiplas representações tipográficas e espaciais, o verso ilustrado, o projeto gráfico, a fotografia e a mistura disto tudo.

No poema do livro *Tudos* (1993), 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. O poema *TUDO OU TUDO* é uma expressão modificada de *TUDO OU NADA* apresentando palavras-imagens gigantes geradas no computador.



É inegável que a revolução tecnológica que se faz presente hoje exerce um papel preponderante no trabalho de Arnaldo Antunes, mas as experiências de Mallarmé, Schwitters, do grupo concretista e do repertório de outros autores já citados, foram fatores decisivos nas experiências artísticas do poeta, e embora esses escritores estejam separados por meio século/um século de distância, essa escolha é que vai suscitar uma "ética da escritura". O que esses escritores têm em comum é a mesma intenção com a linguagem, fazem um uso idêntico da forma, possuem os mesmo reflexos técnicos, cada um a seu modo e a seu tempo, ou seja, "tais escrituras são de fato diferentes mas comparáveis, porque são produzidas por um movimento idêntico, que é a reflexão do escritor sobre o uso social da forma, e a escolha que ele assume" (BARTHES, 1972, p. 125).

A escritura, para Roland Barthes é essencialmente, "a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem" (Ibid., p. 125). É a escolha de um comportamento humano, uma escolha de consciência, uma maneira

de pensar a literatura. A língua e o estilo é que vão desenhar para o escritor a natureza de sua linguagem. A responsabilidade de sua escritura se faz sobre a pressão da História e da Tradição, porque quando a História propõe uma nova problemática da linguagem, seus usos anteriores ainda se fazem sentir na escritura.

Este é um ponto de reflexão fundamental para a nossa pesquisa: na leitura de qualquer obra literária é preciso conhecer a história da linguagem na qual ela se inscreve, passando primeiro pelo conhecimento da língua e, em seguida, pelo modo como esse poeta se insere na ou dialoga com a tradição. Para Leyla Perrone-Moisés, o papel do leitor na própria produção literária, é fundamental para levar a literatura a prosseguir sua história:

> Os teóricos da literatura do século XX têm insistido na correlação escrita e leitura. Desde que as verdades começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s). A leitura foi reconhecida como existência da obra. Ao mesmo tempo considerou-se que toda obra nova implica, em sua fatura como em sua recepção, uma releitura do passado literário (PERRONE-MOISÉS:2003, p.13).

Arnaldo Antunes nos oferece, além do diálogo fecundo com a tradição, uma prática de escritura plural, marcada pelo cruzamento de diferentes textos e o trabalho interno dentro de sua própria obra. Assim, a produção de um novo texto na obra desse poeta define-se como uma prática "em que o sujeito se cria e se recria, numa significância infinitamente aberta" (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. XIV). Nesse sentido, a prática discursiva de Arnaldo Antunes não é fixa, nem estanque, mas caracterizada pela idéia de movimento, em constante transformação, na intenção de desarticular as sintaxes, de denunciar o vinco gramatical de nossas idéias, de captar, subverter e inquietar as palavras com que falamos.

As experiências de Arnaldo Antunes absorvem muito das técnicas, dos meios utilizados por aqueles escritores a quem admira, pois "a admiração leva o criador à busca de identificação de seus próprios valores na obra de outro artista" (SILVA: 2000, p. 96). O essencial de sua leitura consiste em trabalhar as formas para comunicar sentidos novos, ainda não ditos.

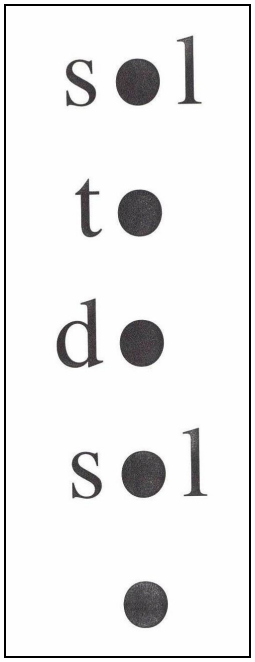
A materialidade da palavra nas experiências de linguagem é um dos pontos mais fortes na estética desenvolvida pelo poeta: fragmentação de núcleos vocabulares; subversão, ou, em alguns casos, eliminação da sintaxe; exploração de recursos não-verbais como forma de

excitar outros níveis de significação do verbal. Montando, desmontando e remontando palavras, cria-se uma aventura lingüística repleta de poesia em um jogo que não pretende simplesmente dizer, mas dizer-se.

Com as quebras sintáticas e morfológicas em alguns poemas de Arnaldo Antunes, a linguagem parece recuperar a sua originalidade primitiva, muitas vezes mutilada pela redução imposta do uso cotidiano da língua. O poeta não busca imagens tipicamente poéticas, muitas vezes, as imagens são bizarras, fruto de pesquisas das palavras em seus vários aspectos de cores, de sons, de léxico; sua criação está também na seleção de um vocabulário simples, no prosaico, na própria vida.

Um procedimento formal que foi se tornando recorrente em sua poesia é o fato de mais de um vocábulo ocupar o mesmo espaço sintático.

Por exemplo, o poema "solto":



(ANTUNES, 1997, p.13)

O poema "solto" permite mais de uma leitura, pode-se ler "solto do solo" ou "sol todo solo" ou ainda "o sol todo solto". Esse procedimento apareceu a partir do corte de palavras. Um corte numa palavra faz aparecer uma outra parte dela que já é uma outra palavra. Os radicais têm a informação deles, mas juntos são a combinação. No raciocínio icônico e

poético, tem-se uma preservação das partes e ao mesmo tempo a combinação delas. E assim cria-se essa multiplicidade que se abre para várias interpretações.

Vejamos o poema sem título do livro *Tudos* (1993):

Na noi te eu te mo eu te
Amo e te ch
O te lefone do ho te l me
-te me-
do.
Do escuro do negro do breu da voz da noite vem
a tua voz.
Nas estrelas eu tre-
mo e me
a ti ro
a ti só a ti e a
tu: do.

(ANTUNES, 1993)

Alia-se a simultaneidade e o experimentalismo lingüístico, recursos que permitem ao poeta ora cortar vocábulos, ora fundi-los, procurando um efeito diferente do usual, obtendo, assim, outros novos vocábulos formados pela fragmentação de um primeiro.

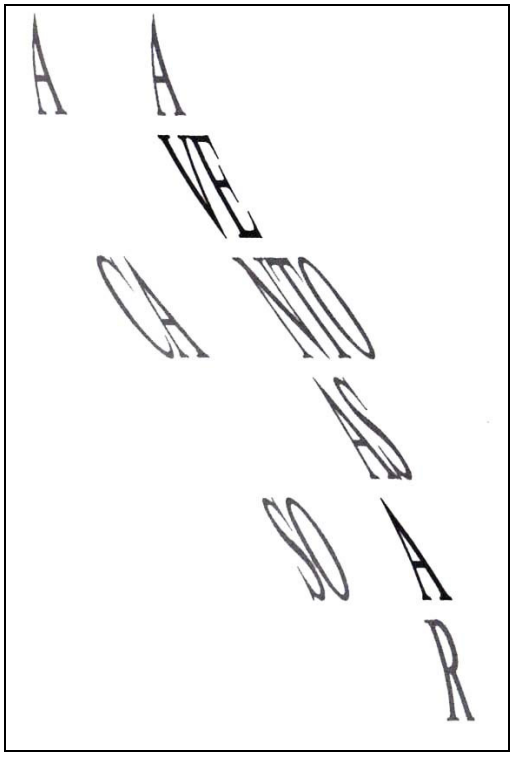
No primeiro capítulo, pudemos observar experiências diversas com a tipografia, com a montagem, com a fisionomia do poema, com os gestos gráficos, com o espaço em branco, com a palavra em conexões de sentido que não o puramente verbal, para além do estrito limite do verso. Além de todos os recursos tradicionais, parece evidente hoje, contar-se com muitas possibilidades de expressão: cartaz, instalação, poesia sonora e visual, tela de computador, vídeo, etc., inúmeras tentativas para aumentar o valor estético e o poder de sugestão da escrita, seja pela variedade de grafias ou pela imagem.

As imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, antes do aparecimento do registro da palavra pela escrita. Hoje, nossa vida cotidiana está permeada de representações visuais, imagens, que nesse sentido, são

signos, objetos materiais que representam o nosso meio ambiente visual. Há em outro sentido, o domínio imaterial das imagens na nossa mente, as imagens verbais, que podem ser tratadas como linguagem figurada, metafórica, ou representações mentais (SANTAELLA: 1999, p.15). A tal ponto a imagem está hoje introjetada na palavra poética que a mera menção do tema palavra e imagem conduz o pensamento para a poesia.

Há, em muitos poemas de Arnaldo Antunes, um ambiente (imagismo) de intermediação entre o ser e o mundo, entre o ser e as coisas. Suas criações poéticas não só abrangem tematicamente as percepções sensoriais, mas também exploram os efeitos dessas percepções no leitor.

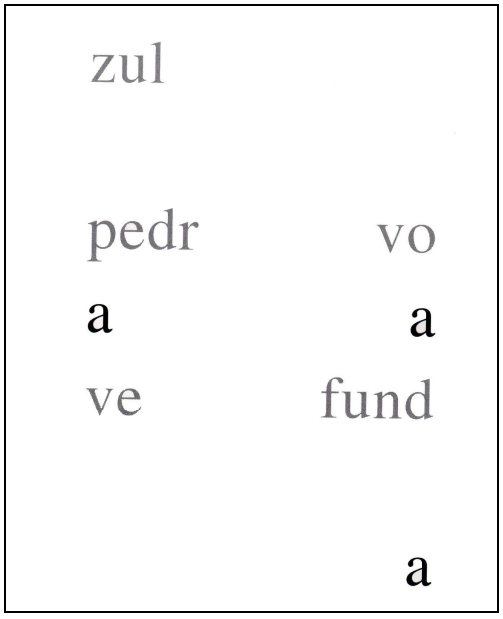
Como representar o ar, o vento, o invisível? Ou, de que maneira materializar no poema o impulso do vento, o movimento, o som? O poema a seguir, retirado do livro *Tudos* (1993), apresenta a inserção de movimentos na palavra escrita através de recursos gráficos, pactuado com os meios de informatização (uso de animação em computador), ampliando os limites da significação.



(ANTUNES, 1993)

A organização do poema no papel apresenta um quadro cinético do movimento: as letras/palavras passam por um processo de distorção que provoca a exteriorização do movimento, configurando uma operação metalingüística que estabelece "o fazer do poema". Com essa animação o poema ganha uma densidade fonética e semântica, e ainda uma simultaneidade de leituras sugeridas pela espacialização, pelos recursos tipográficos (podemos observar em negrito o **A** e **VE**): A ave / canto / a soar / vento / canto / a soar / canto soa / vento soa / só ar / vento / só ar. O vento quase torna-se visível pelo movimento ondulatório das palavras. A sugestão sonora e musical, ou seja, o canto do vento é evocado pelo som do "s": canto a soar, vento a soar, só ar... É na construção do poema que sentimos a imagem do vento soprando, o vento enquanto som e enquanto ação. Visualizamos também a palavra acaso, que no mesmo espaço se sobrepõe como uma espécie de comentário do poema. Um acaso que induz o leitor a fazer leituras simultâneas, que dá sugestões de sentidos imprevistos. Um acaso que sabemos ser um procedimento de rigor matemático a sugerir uma eclosão de signos.

A imagem no poema sem título do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* não explica, sugere, convida-nos a recriá-la. A audição do poema (o livro inclui um CD com gravação de treze de seus poemas) é que ajuda a recriar os níveis de leitura.



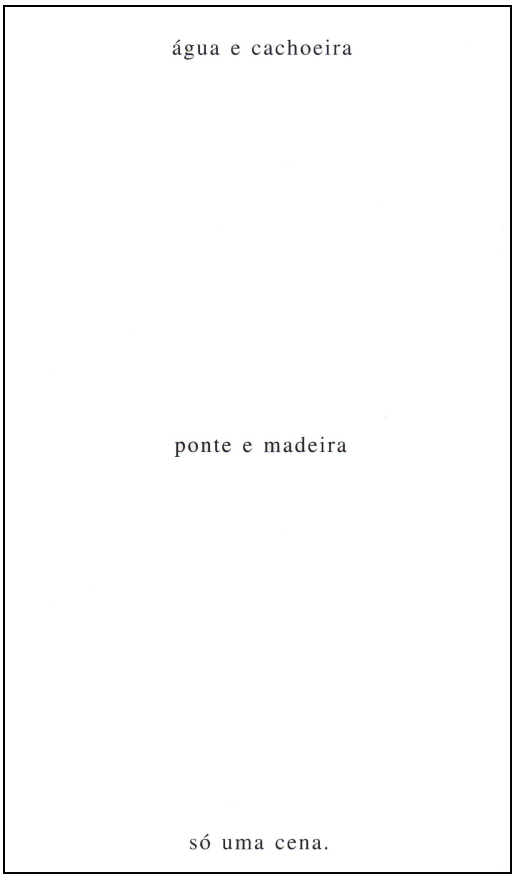
(ANTUNES, 1997, p.20)

Arnaldo Antunes força o limite das convenções ortográficas: a letra **a** colocada em negrito, é triplicada, usada para múltiplas palavras: pedr **a**, **a** ve, vo **a**, **a** fund **a**, **a** zul. O poeta desconsidera também a divisão silábica que acarreta novas dimensões fonéticas e gráficas.

Enquanto lemos as palavras do poema, as imagens suscitam uma paisagem: um céu azul / a pedra / a ave / a ave voa / a pedra voa / a ave afunda / no azul. A palavra azul é representada de uma extremidade a outra da página, sugerindo que o "azul" ocupa todo o espaço em branco num movimento de circularidade. Uma outra leitura poderia também ser feita: o azul pode ser o céu ou também o mar, ou ambos; a ave voa no céu (talvez sobre o mar projetando sua sombra); a pedra voa (para atingir um alvo?); a pedra afunda (na água?). A cena fica perfeitamente delineada na mente: podemos imaginar um dia de céu azul, uma ave voando nesse céu, e possivelmente alguém, enquanto observa a natureza, jogando pedrinhas no mar à sua frente. Essa é apenas uma leitura, para ilustrar o estranho poder que as palavras têm de suscitarem estas constelações de imagens, e que podem transformar algumas palavras, para alguns destituídas de qualquer significado aparente, em poema. Achamos oportuno colocar as considerações que Odalice de Castro Silva tece sobre a experiência estética:

> enquanto lemos e as palavras são outra vez transformadas em imagens por obra da imaginação, da memória e do intelecto, mentalmente comparamos essas imagens com experiências anteriores (artísticas ou não) as quais se juntam às imagens dos nossos sonhos e desejos, que, por sua vez, são associados às situações que vivemos ou desejamos viver (SILVA: 2000, p.110)

Conforme Octavio Paz "cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si." (1982, p.29). As palavras, sons, cores, sofrem uma transmutação, convertem-se em outra coisa, são como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados, que não são ditos pela linguagem, mas que são imagem. A poesia converte a pedra, a cor, as palavras, e o som em imagens.



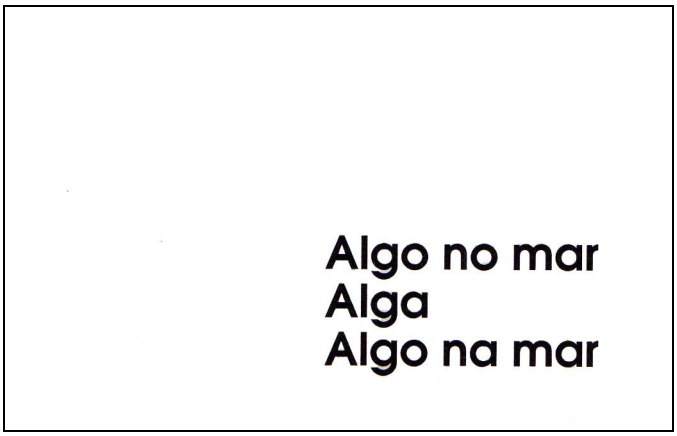
(ANTUNES, 1997, p. 78)

O silêncio revela-se um tema recorrente em Arnaldo Antunes e permeia muitos de seus poemas, como o último poema do livro *Tudos* (1993), "Silêncio não se lê". Para o poeta o silêncio está "prenhe de signos". No poema acima o silêncio nos é apresentado pela própria ausência, pelo espaço vazio, pelo intervalo entre as palavras.

A "cena", que o poeta coloca à nossa frente, reproduz o momento de sua percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto percebido por ele. Conforme Octavio Paz, "a experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime" (1982, p.135). O verso, o ritmo, evocam, ressuscitam, despertam, recriam, revivem a nossa experiência do real.

A "cena" sugere um tempo de contemplação, onde há lugar para o contato com a natureza (água e cachoeira), onde há espaço para céu, horizonte, árvore, imensidão, silêncio. No mundo da velocidade digital, um mundo demasiado urbano, o poeta "demasiado humano" devolve ao leitor o tempo da paisagem.

A poética de Arnaldo Antunes envolve uma dessintaxe e uma não-gramática. Esta última, através de processos de inversões de outras classes de palavras, como no poema abaixo:



(ANTUNES, 1986)

O vocábulo mar sofre uma transformação, sua feminização proporciona a transformação do substantivo mar para o verbo amar, numa ambigüidade que multiplica o sentido, uma dupla leitura.

Para Arnaldo Antunes, a preocupação formal é uma condição de existência e o seu trabalho de composição do poema pode se tornar muitas horas de uma enorme procura.

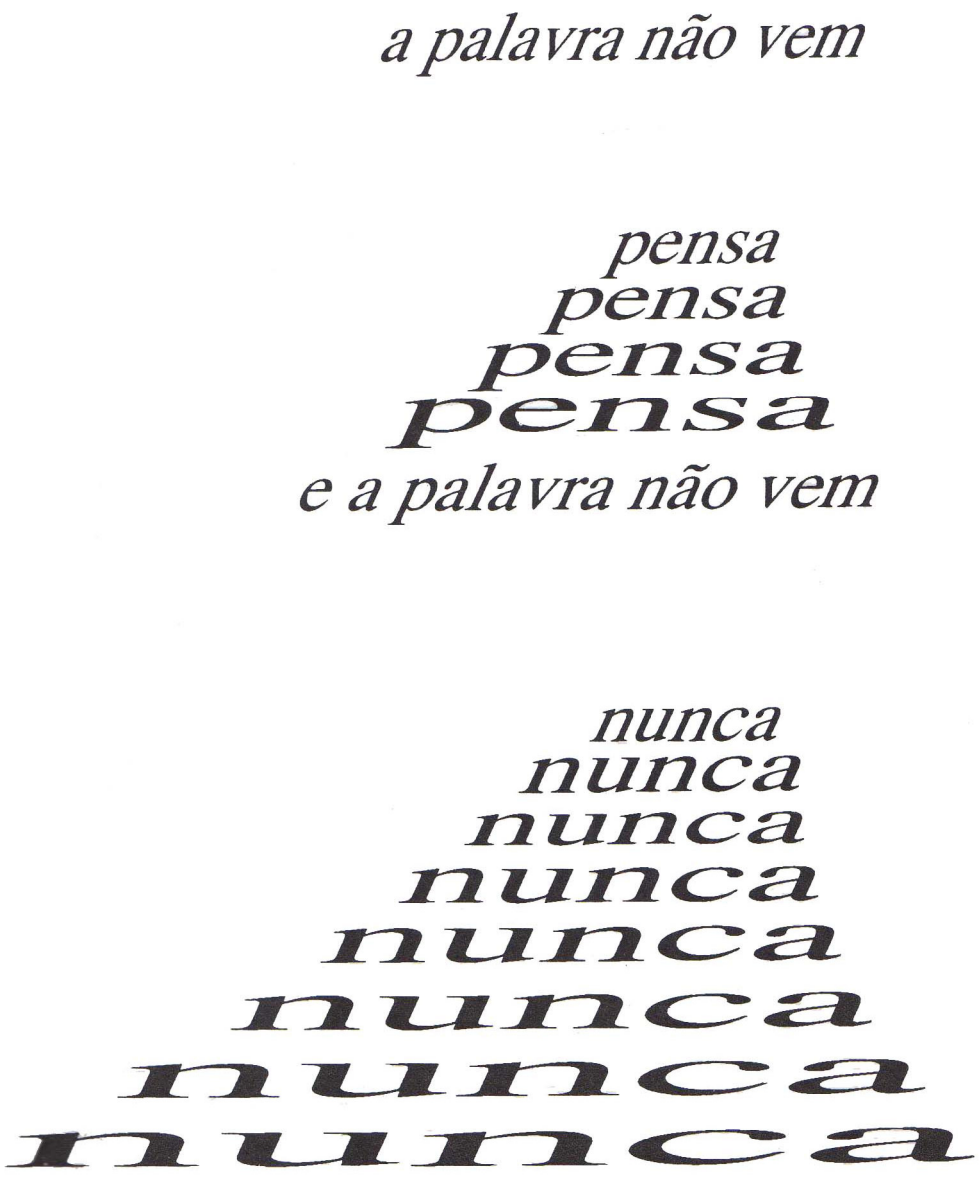
O poeta revela que "quanto mais se aprende sobre as estruturas da matéria-prima que você trabalha criativamente, mais condições você terá de ampliar sua capacidade expressiva" (2006, p.18). Alguns poetas fazem poesia de maneira intuitiva, mas "no caso da poesia que eu faço, tem muito um questionamento dos limites da linguagem e do modo como a língua representa o mundo" (Ibid., p.18).

João Cabral, refletindo sobre os poetas para quem a composição é procura, revela que

> Existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exercitam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força - é feita de mil fracassos, de truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir (1998, p.51).

O trabalho de criação envolve dificuldades na construção, pois o poema não se oferece com seu tema e sua forma, mas é fruto de uma elaboração cuidadosa, de um

aprofundamento necessário para que o poema aconteça. Vemos claramente o esforço de Arnaldo Antunes na luta pela composição, no poema sem título do livro *Tudos*:



(ANTUNES, 1993)

O poeta é consciente de que o trabalho com o poema não é feito de improvisações, jamais é ocasional, mas avança com dificuldade, milímetro a milímetro. Conforme ele diz "um poema de duas linhas pode ser fruto de uma depuração", "um tempo para encontrar a palavra, cortar,

acrescentar e fazer caber a expressão na estrutura que você organizou" (2006, p.18) ou seja, o trabalho exaustivo com o poema é a origem do próprio poema.

A música *Qualquer*, do CD de mesmo nome, resume um pouco do que é o poeta, da síntese de seu trabalho, pois fala da maleabilidade, da mudança, do que não se fixa, da "fresta, furo, vão de muro", por onde o sentido escapa, do "buraco de telha onde chova"; ela canta o que esteja vivo, não estagnado:

Qualquer curva de qualquer destino
Que desfaça o curso de qualquer certeza

Qualquer coisa
Qualquer coisa que não fique ilesa

Qualquer coisa
Qualquer coisa que não fixe

(ANTUNES: 2006, p.272)

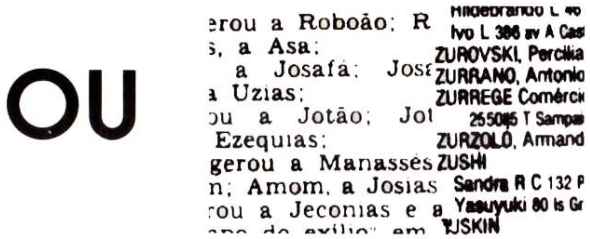
A poesia está viva e encontra-se explicitamente exposta no trabalho de Arnaldo Antunes: em sua presença física, com suas funções, seus mecanismos, suas imagens, seus jogos, sua manipulação de significados.

Há, nos poemas de Arnaldo Antunes algumas provocações: a decifração, a leitura, os enigmas manuscritos. Há também, a evocação ou lembrança de outras escritas, que somadas às suas experiências inovadoras, são realimento para outros saltos experimentais, pois o poeta tem a habilidade de mediar entre campos artísticos e percepções sensoriais, mantendo sempre uma consciência crítica dos processos envolvidos em tais mediações.

3. POEMAS

DEPOIS DO ZÊ

P



OU E

SIA

ANTES DO ZERO

80 74
29 54
52 63
94 73
7 66
5 21
19
09
5
3

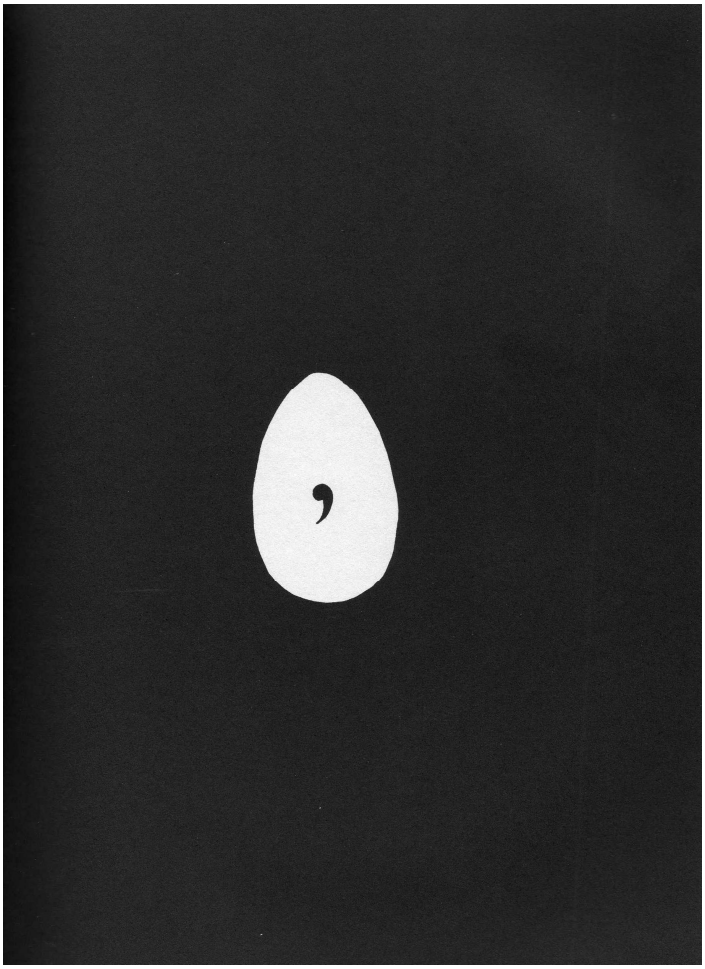
...braão gerou a Isaq...
Jacó; Jacó, a Judá e a ...
3 Judá gerou de Tamar...
a Zerá; Perez gerou a Esr...
a Arão;
4 Arão gerou a Aminadab...
dabe, a Naassom; Naassom...
mom;
5 Salmom gerou de Raabe ...
este, de Rute gerou a Obede; e
a Jessé;
6 Jessé gerou ao rei Davi; e
Davi, a Salomão, da que fora ...
de Urias;
7 Salomão gerou a Roboão; R...
a Abias; Abias, a Asa;
8 Asa gerou a Josafá; Jos...
...orão; Jorão, a Uzias;
9 Uzias gerou a Jotão; Jot...
...caz; Acaz, a Ezequias;
10 Ezequias gerou a Manassés
...nassés, a Amom; Amom, a Josias
11 Josias gerou a Jeconias e a
irmãos, no tempo do exílio em ...
lônia.
12 Depois do exílio em Babil...
Jeconias gerou a Salatiel; e Sa...
a Zorobabel;
13 Zorobabel gerou a Abiúde;
de, a Eliaquim; Eliaquim, a Azor...
14 Azor gerou a Sadoque; Sa...
a Aquim; Aquim, a Eliúde;
15 Eliúde gerou a Eleázar;
a Matã; Matã, a Jacó.
16 E Jacó ger...
Mari...
ch...

...6
...68
...26
...1

São Paulo ZUL/ZWE 2201

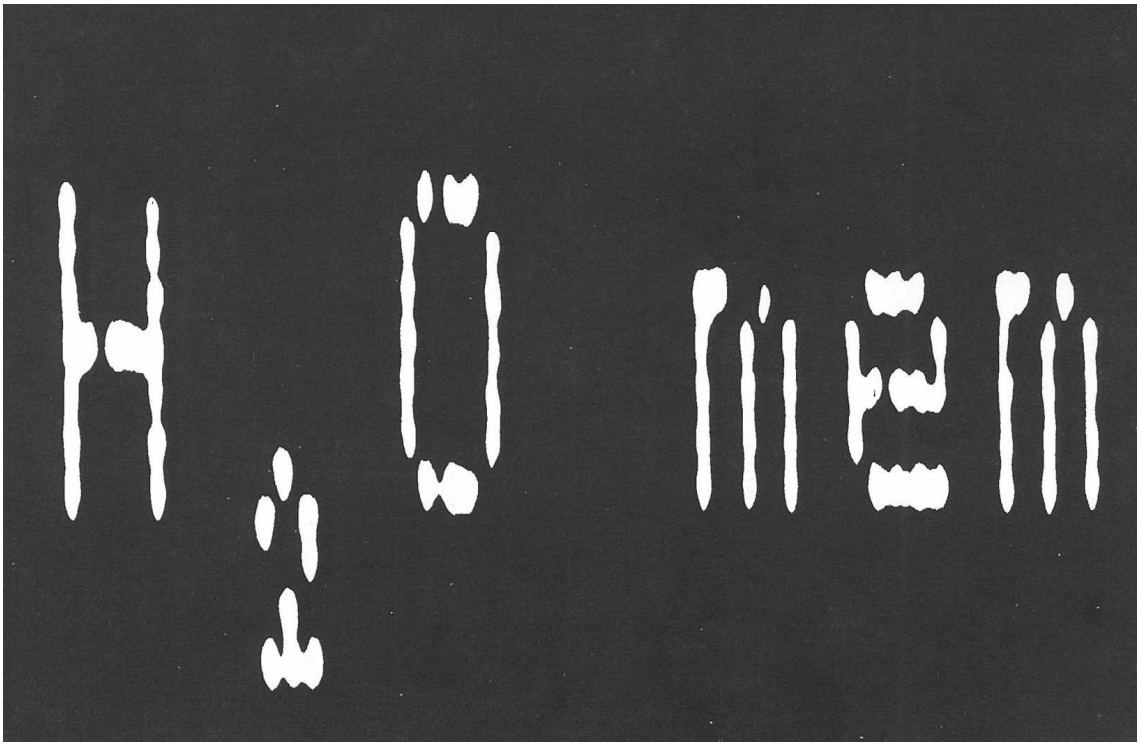
ZURITA
Maria O P H 403ap72an7 av Angelic 66 13 21
Maria R 1011 Quata 820 51 65
Nancy A M 61ap153A M B Haddad 544 25 71
Rita C R 346an12ap123 J Arruda, Prof 65 51 93
ZURLINI
Bianca 303fu Stefano 278 39 12
Danillo 284 B Luiz 65 56 43
Danillo 397 B Luiz 263 07 03
Flavio 337 Indiana 531 57 15
Flavio 337an19ap191 Indiana 542 33 30
Remi 92 H Maurano 92 25 87
ZURLO
Hildebrancdo L
30 J P Barbosa F°, Sold 954 03 75
Hildebrando L 46 Mr P Concei 943 71 17
Ivo L 386 av A Castro, Mons 216 49 13
ZUROVSKI, Percilia L 513 Izonzo 215 05 33
ZURRANO, Antonio P M 268 Cd Castro 869 21 08
ZURREGE Comércio Representações Ltda
2550#5 T Sampaio 210 42 22
ZURZOLO, Armando 2032 Tuiuti 296 26 54
ZUSHI
Sandra R C 132 Piancó 914 69 34
Yasuyuki 80 Is Gracia ..... 272 47 6...
ZUSKIN
Gabriela 87ap21an02 Nw Prado ..... 220 56 6...
Waldemar M 119 A Piffer ..... 265 13 2...
Waldemar M
373ap802an8 E E Sousa, Eng ..... 825 43 ...
ZUSSA, Wilson 119ap02 Graça 223 84
ZUTAUTAS, Aldonia 332 Prates, Cde 63 17
ZUTIN
Etelvina G 22 tr P Marques ..... 204 ...
Maria 137 Ituanos ..... 272 ...
Marie C
538bl2ap62 J H M Teixei, Prof ....
ZUTTION, Paulo R R 150 Samamb .....
ZUTTO, Marilene B
1193 av A A Pereira, Eng .....
ZUTYLIS, Dorothy Santos
171 Vilalva Jr, Prof .....
ZUVELA
Miguel 29 N Mayer .....
Yera D 849 Sapuca .....
ZUVELLA, Francisco 293 Ita...
ZUZA, Walter 262 Gl Olivei...
ZUZARTE
Jr, Jaime 265 A Daniel...
Marlene 358 A Sim...
ZUZEK, Zilah C 1...
ZUZENAS, Mari...
2121ap1001...
...l, Sebastiã...
...olclor...

Este poema, o último do livro *Psia* (1986) se correlaciona com o primeiro do mesmo livro, em que aparecem as colagens de uma página bíblica e a última folha de um catálogo telefônico. O poema faz uma associação com a palavra **poesia**, menos as letras **o** e **e;** a junção **de OU E,** fisicamente impressa entre o **P** e o **SIA** nos remete ao seu primeiro livro de publicação artesanal; a palavra inventada **psia** é título de seu segundo livro. O poema apresenta uma colagem que mostra a genealogia bíblica, nomes que começam com a palavra **J,** e que vai terminar certamente no nome de Jesus; na outra colagem aparecem as palavras em **Z,** última página do catálogo telefônico. Em nossa interpretação, o poema é uma dicotomia entre princípio e fim, tempo/espaço, um nome/ ou e /outro nome, arcaico/contemporâneo, passado/presente. O poema sugere uma linha que corre no tempo, demonstrando a consciência da historicidade do poeta e da poesia.

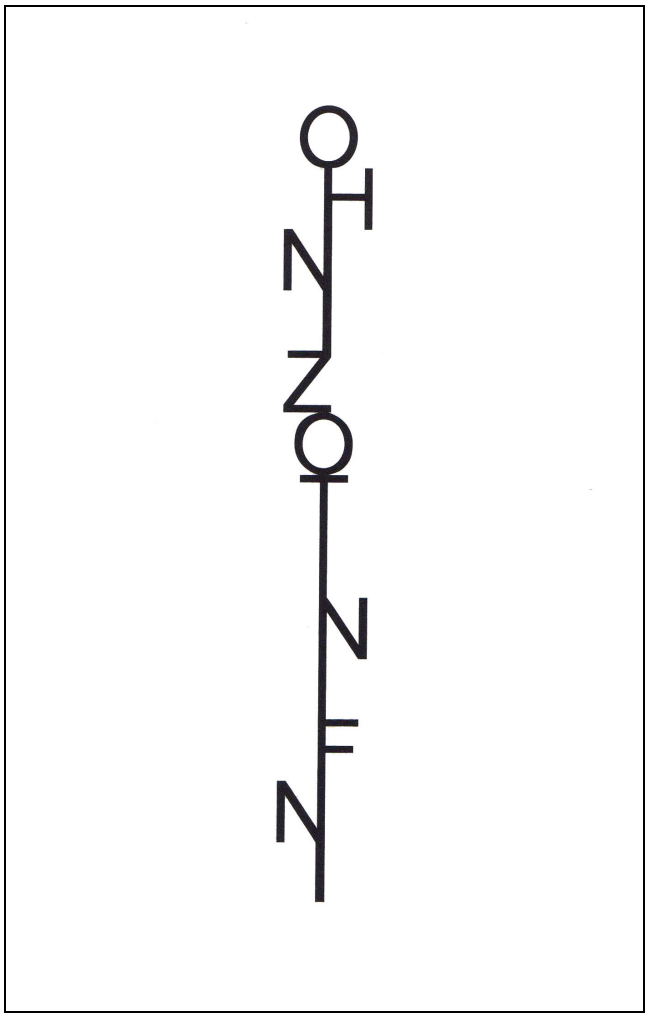


Uma vírgula envolvida por uma célula. Será que é para marcar as células métricas e sintáticas que ordenam as pausas? Ou, quem sabe, é uma ponte para um sim, ou para um não, ou para um mas? (BOSI: 2000, p.121) Ou será que a vírgula, que rompe a linha da pauta (subsolo da escrita?) é que liga o mundo concreto ao subtendido?

A pausa indica que o leitor não sabe o que virá, se há lugar para o novo, ou, lugar para o fim, ou para a alternativa. Em qualquer dos casos, traz a marca da espera...

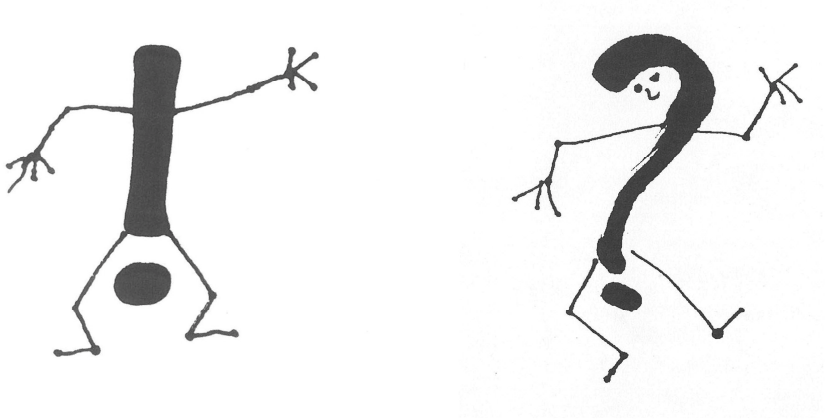


Como entender o que é um poema se reduzirmos a poesia apenas a algumas formas (épicas, líricas, dramáticas) e como classificar as mil formas heterogêneas de cada poema, que nos aparece como algo diferente e irredutível?

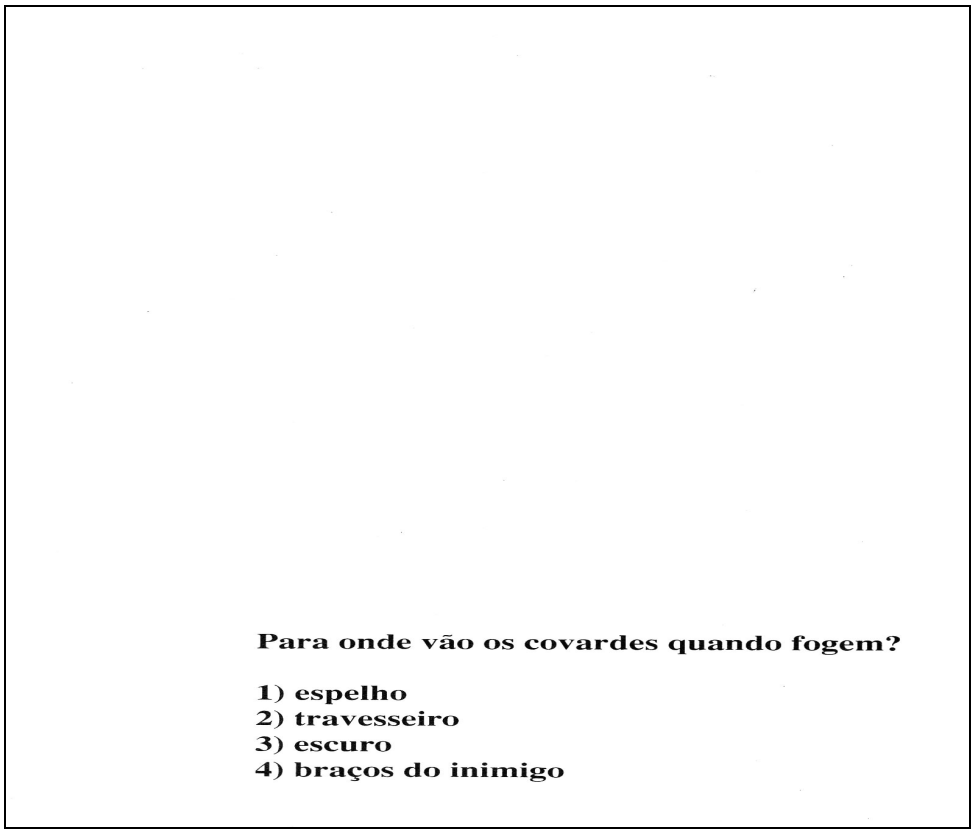


Infinitozinho é um poema-objeto, uma arquitetura poética, uma escultura de pequeno formato que vincula materiais, onde a palavra está livre para aparecer. Um poema-objeto que pode se constituir também em instalação poética, como ocorreu na Exposição Individual em São Paulo, no ano de 2003, em que a palavra **Infinitozinho** se transforma em escultura de seis metros de altura, com letras de alumínio pintadas em cores vibrantes, sobrepostas na vertical, formando um "totem".

Em certas ocasiões, a poesia torna-se mesmo escultórica.



Para Octavio Paz “todas as atividades verbais, para não abandonar o âmbito da linguagem, são suscetíveis de signo e se transformar em poemas: desde a interjeição até o discurso lógico.” (1982: p. 17)



Uma questão de múltipla escolha (como as de uma prova de concurso) é capaz de revelar, em seu caráter ingênuo, uma inquietante força poética, onde a forma aparece como um disfarce, um jeito particular de dizer do poeta, para exprimir na consciência do leitor, imagens do mundo e do homem, que produzem um sentido e um valor ideológico.

Há milhares de _____s.

Um _____ acontece quando se vai longe demais.

A miragem que um sujeito cava pra si mesmo é a face escura do _____.

A face clara do _____ é o _____.

O _____ é o lugar de se cultivar a sede.

Não há _____s quentes.

O Saara e o Pólo são _____s frios,

como tudo que a distância faz.

No _____ se anda em círculos.

Não se sabe o tamanho de um _____,

se ele vai mais fundo.

De dentro tem o tamanho do mundo.

Um poema com lacunas para serem preenchidas que leva a interação do leitor para um nível mais literal. O leitor não é apenas forçado a reler o poema, mas também a criar possíveis palavras para preencher as lacunas. É um exemplo lúdico e de ruptura das expectativas do leitor.

porque eu te olhava e você era o meu cinema, a minha Scarlet O'Hara, a minha Excalibur, a minha Salambô, a minha Nastassia Filípovna, a minha Brigite Bardot, o meu Tadzio, a minha Anne, a minha Lou Salomé, a minha Lorraine, a minha Ceci, a minha Odete Grecy, a minha Capitu, a minha Cabocla, a minha Pagu, a minha Barbarella, a minha Honey Moon, o meu amuleto de Ogum, a minha Honey Baby, a minha Rosemary, a minha Merlin Monroe, o meu Rodolfo Valentino, a minha Emanuelle, o meu Bambi, a minha Lília Brick, a minha Poliana, a minha Gilda, a minha Julieta, e eu dizia a você do meu amor e você ria, suspirava e ria.

Poema de intenções românticas que embaralha expectativas, ao colocar lado a lado personagens da cultura popular e da cultura erudita, modificando noções comuns do papel da poesia.

SE NÃO SE

Se o poeta inventa, a leitura será também uma atividade de descoberta, de criatividade, sugerida naturalmente, pelo próprio texto. O poeta apresenta um poema disfarçado de caça-palavras, numa espécie de jogo de esconde-esconde. A complexidade gráfica é mais uma vez retomada, o poema se apresenta em cores mais claras que o distingue no meio das letras escuras, demonstrando novamente o elemento interativo da poesia de Arnaldo Antunes, onde o leitor é ativo em seu julgamento e interpretação visual e, neste caso, é responsável por decifrar o caça-palavras poema.

LICENÇA, NUVEM

BASTARÁ UM OLHAR?[22]

Quando se tenta refletir sobre um objeto poético como o que escolhemos, antes de tudo, é necessário colocá-lo dentro de uma perspectiva histórica e evolutiva, para entendermos como se operam as transformações através do tempo, e foi o que intentamos fazer neste trabalho, com a poesia de Arnaldo Antunes, reconstruindo sua formação literária, intelectual e poética.

As manifestações variadas da poesia do século XX se disseminaram e a poesia, a partir das vanguardas históricas, foi alvo de experiências diversas, para além do limite do verso. Na busca por formas absolutamente novas, a experimentação poética do Modernismo foi o salto inicial para que tais idéias se integrassem a movimentos de renovação, como o da poesia concreta e outros movimentos subseqüentes, sendo absorvidas e reformuladas em busca de novas soluções, até os dias atuais.

Acreditamos que alguns fatores históricos como os meios industriais de impressão e reprodução da escrita e da imagem, a ascensão dos objetos utilitários à condição de objetos artísticos, o surgimento das novas tecnologias, provocaram uma emancipação das formas de representação e um amolecimento das fronteiras entre as categorias tradicionais de arte: hoje a poesia pode ser feita para ser vista, ouvida, tateada e não necessariamente para ser lida.

Dentro do contexto histórico e cultural apresentado, a história de leituras de Arnaldo Antunes, assim como sua escritura, está condicionada pelo sistema de relações que o poeta estabelece com todo o campo literário e artístico e ainda com outros campos constitutivos da vida social. Sua formação intelectual foi num meio bastante propício de convivência e valorização da atividade artística (os métodos de ensino, o incentivo à criação, a atitude política), e sua tomada de posição dentro do campo literário já estava inscrita em estado potencial, o que pode levar o leitor a identificar os caminhos que o levaram ao processo de consciência de sua escritura.

[22] Frase do poema que abre o trabalho, retirada do livro de Arnaldo Antunes *Como é que chama o nome disso: antologia*, publicado em 2006.

No seu processo de escrita, Arnaldo Antunes tem sido leitor fiel de um projeto de exploração constante dos recursos constitutivos da poesia, principalmente dos recursos gráficos (tipografia, espacialização do texto), das imagens visuais, da colagem, dos recursos do cinema (montagem, corte, *close-up*), de muitas formas e fórmulas poéticas, de diferentes épocas e tradições, ou seja, o poeta transita entre um redimensionamento da tradição e a experimentação, entre tradição e vanguarda. Cada texto do poeta é resultado de uma reflexão sobre a continuidade da arte literária e também uma recuperação da qualidade histórica do poema.

As escolhas de Arnaldo Antunes revelam uma atitude de superação que se reflete numa potência em relação à linguagem. Vindo de uma geração posterior às experiências das vanguardas, as grandes mudanças no modo de "fazer poesia" já estavam incorporadas e haviam se tornado uma realidade cultural e o que antes aparece como sugestão, hoje é para o poeta, uma atitude criativa.

Em sua escritura, Arnaldo Antunes pensa a literatura como criação, oficina, jogo lúdico, procriação de espaços significativos, estabelecendo uma parceria com o leitor, que passa a ser cúmplice na decifração da linguagem e a vê refletida em suas próprias experiências. O resultado é que cada poema em sua exploração abre ao leitor relações e significações que nem sempre este pode perceber, desenvolvendo e aumentando o seu poder de penetração dos sentidos.

Pensamos que o desafio maior da pesquisa é de abrir novos caminhos de leitura para outros leitores e estamos convictos de que a viagem "Via-linguagem" que empreendemos nesta pesquisa ainda não está concluída, continua sendo um desafio do qual damos, uma vaga idéia.

Sabemos que estamos no limiar de grandes mudanças, mas não sabemos sua extensão, e as conseqüências ainda não as podemos mensurar. A conseqüência mais visível dessas transformações no projeto poético de Arnaldo Antunes está em processo diante de nossos olhos, sensível aos nossos ouvidos, tateável à nossa sensibilidade e para percebê-las, o leitor há que estar atento, pois o poeta costuma se expressar com formas que não as usuais, mas se revelará sempre uma experiência enriquecedora.

BIBLIOGRAFIA

De Arnaldo Antunes

ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 1986.
_____. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
_____. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
_____. *Nome (livro, CD e vídeo)*. São Paulo: BMG, Ariola Discos, 1993.
_____. *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
_____. *Doble Duplo*. Barcelona: Tangará, 1999.
_____. *40 Escritos*. Organizado por João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000.
_____. *Palavra Desordem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
_____. *ET EU TU*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
_____. *Como é que chama o nome disso: antologia*. São Paulo: Pubifolha, 2006.

Discografia solo de Arnaldo Antunes

ANTUNES, Arnaldo. *Nome.* BMG Brasil, 1993. (livro, CD, vídeo)
_____. *Ninguém*. BMG, 1995.
_____. *O silêncio*. BMG, 1996.
_____. *Um som*. BMG, 1998.
_____. *Paradeiro*. BMG, 2001.
_____. *Saiba*. Rosa Celeste, 2004.
_____. *Qualquer*. Rosa Celeste, 2006.
_____. *Ao vivo no estúdio*. Biscoito Fino, 2007. (DVD)

Geral

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2005.
ANDRADE, Janilto. *Da beleza à Poética*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 200l.
ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Summus, 1978.
BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1972.
BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. e apres. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
_____. *Um mapa da desleitura*. Trad. de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.
BORGES, Contador. *Poéticas do Apocalipse*. Revista Cult, São Paulo, Set./ 200l, p. 63.
BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
_____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: *gênese e estrutura do campo literário.*2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
BRADBURY, Malcom. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
BRAGA, Edgard. *Desbragada*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984.
CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
_____. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
CHKLOVSKI, V. et. al. *Teoria da literatura formalistas russos*. 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *A crise do século XX*. São Paulo: Ática, 1991.
HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1941-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
_____. *26 poetas hoje: antologia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
_____. *Esses poetas – Uma antologia dos anos 90.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.
NITRINI, Sandra. *Literatura comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.
PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60. Rebeldia, Contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1992.
PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
_____. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
_____. "Prefácio". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
SANTAELLA, Lúcia, *Três matrizes da linguagem-pensamento*. Cult, São Paulo, nº 29, p. 14-17, Dez. 1999.
_____. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
SILVA, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. Fortaleza: EUFC, 2000.
SIMON, Iumma Maria, DANTAS, Vinícius. *Poesia Concreta / Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
_____.*Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*. Novos Estudos CEBRAP, nº 55, nov./1999, pp. 27-36.
SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*.5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.
VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.
ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo