

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Fabiana Carmen Carneiro

**HÁ MUITAS E MUITO POUCAS PALAVRAS: A POÉTICA DE
ARNALDO ANTUNES EM *AS COISAS***

Florianópolis
2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Fabiana Carmen Carneiro

**HÁ MUITAS E MUITO POUCAS PALAVRAS: A POÉTICA DE
ARNALDO ANTUNES EM AS *COISAS***

Dissertação submetida ao Programa
de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em Literatura.

Orientador: Profa. Dra. Tereza
Virginia de Almeida

Florianópolis
2011

“Há muitas e muito poucas palavras: a poética de Arnaldo Antunes em As Coisas”

Fabiana Carmen Carneiro

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira e aprovada na sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



 Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
 ORIENTADORA



 Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim
 COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



 Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
 PRESIDENTE



 Prof. Dr. Paulo Cezar Konzen (UNIOESTE)



 Profa. Dra. Susan de Oliveira (UFSC)



 Profa. Dra. Lucia de Oliveira Almeida (EAD/UFSC)

“Foram-se muito cedo, ou foram-se simplesmente...”

Quando olho para o céu gosto de pensar que olham para mim.

Muitas vezes lembro-me deles de manhã, à tarde ou à noite, olhando as estrelas. Em uma data, uma música, um cheiro, um poema...”

**À memória de Gustavo Fonseca Carneiro
e de Regina Terezinha de Oliveira Bastos,
pela ternura de cada abraço.**

Muitas saudades.

agradecimentos

Há muitas e muito poucas palavras. E é justamente neste momento, neste tão esperado e importante momento que as poucas palavras que existem parecem sumir. Agradecer é estar ciente de que tudo tem um fim e que este fim chegou. Passaram-se os turbilhões e as tormentas. A angústia em ver o tempo correr contra os prazos e o choro por pensar madrugadas adentro que não vai dar. É chegada a hora de celebrar com quem esteve ao meu lado neste momento tão importante. O alívio do fim junta-se à nostalgia: acabou mesmo? Foi uma etapa única, em que pude perceber o salto que dei em termos de aprendizado, tanto em conhecimento quanto em valor à vida, ainda que eu afirme que poderia ter feito melhor. Traçando uma linha cronológica destes dois anos e meio de pós-graduação, inicio agradecendo aos verdadeiros amigos que me encorajaram a aceitar este desafio, embora muitas vezes, no meio do curso, eu os tenha dito o contrário – era apenas desabafo e busca de consolo no ombro amigo de quem sabia o que estava acontecendo. Agradeço especialmente à Fabiana e Morgana Elicker, por ter me acolhido no momento de escrita do projeto, e à Gabriela Salgado, irmã que a vida me trouxe, que estiveram ao meu lado quando tudo se mostrava sombrio. Agradeço à professora da graduação, Silvana Solanho, que através de simples contato prontamente escreveu e enviou uma carta de recomendação, que nunca tive acesso, mas que imagino ter sido de fundamental importância para a entrada no Programa. Agradeço também aos novos amigos feitos nas disciplinas, que me ajudaram a entender e a superar as mesmas: as boas marcas sempre ficarão. Agradeço aos professores das disciplinas: Jair Tadeu da Fonseca, Tânia Regina de Oliveira Ramos, Maria Lúcia de Barros Camargo, Manoel Ricardo de Lima e Tereza Virginia de Almeida – há um pouquinho de cada um de vocês aqui. Ao NEPOM – Núcleo de Estudos Poético-Musicais do qual faço parte, aos colegas pesquisadores e aos professores Susan de Oliveira, coordenadora do Núcleo, Pedro de Souza e Tereza Virginia de Almeida, que, através dos eventos e encontros, contribuíram muito para a produção desta dissertação. Agradeço também às professoras Lúcia de Oliveira Almeida e Susan de Oliveira pela participação na qualificação deste trabalho que, em um momento muito oportuno, ajustaram o seu rumo. Agradeço ao professor Paulo Cezar

Konzen (UNIOESTE), Lucia Almeida (EAD/UFSC), e Susan de Oliveira (UFSC) pela leitura e avaliação desta dissertação e pela participação na banca de defesa. Agradeço muito e para sempre a professora orientadora Tereza Virginia de Almeida, a quem sou grata pela confiança depositada no aceite do projeto, pelo impecável apoio durante todo este processo, pela oportunidade dada para que eu pudesse colocar em prática os saberes e experiências adquiridas na Pós-Graduação – muitas ensinadas por ela – no meu cotidiano escolar e diário. Professora esta que foi uma agradável surpresa, dona de conhecimento louvável e sensibilidade ímpar, que transbordam além do dom de sua voz. Agradeço aos amigos professores do Centro Educacional Municipal Santa Ana, em especial à Evaldete, Albertina, Giselly e ao Jorge, que acompanharam de perto esta trajetória entendendo minhas ausências na escola e me apoiando na concretização desta luta. Agradeço aos meus queridos alunos da Educação de Jovens e Adultos e do Ensino Fundamental dessa escola. Foram vocês que nutriram esta dissertação e que, através de muito carinho, elevaram e alegraram os meus dias. A poesia está em vocês. Nos sorrisos, nos gestos de amor gratuito e inocente, nas palavras de conforto que vocês me deram sem pedir absolutamente nada em troca. Vocês me fazem tão bem.

Agradeço também aos amigos-colegas do Setor de Redação Oficial da Casa Civil do Estado: Ana Carolina, Bianca, Diego, Luciane, Márcia, Paola, Sandra e Vera, que acompanharam a fase final desta dissertação e sempre tiveram ouvidos e muito apoio nas horas certas: com palavras, com risadas, com cafés, com caronas, ou seja, com muita parceria. Agradeço especialmente à Dra. Ana Cláudia Collaço de Mello, chefe do Setor e pessoa fundamental para que este trabalho fosse, enfim, terminado. Sou grata por suas palavras de conforto e incentivo, pelos conselhos e, principalmente, por seu exemplo impecável que a cada dia me traz um novo ensinamento. Também agradeço a todos do Gabinete do Secretário e do Secretário Adjunto, pessoas maravilhosas e agradáveis com as quais tenho o prazer de dividir as minhas tardes. Aos meus familiares que permitiram, em conversas e momentos, que eu me distraísse quando o peso chegava, em especial à minha prima Amélia Bendlin que sempre foi companheira e alguém com que sei poder contar sempre. Agradeço ao meu pai Celso e à minha mãe Amélia por terem abdicado de várias coisas por não abrirem mão de dar uma educação de qualidade aos seus três filhos, mesmo com dificuldades. Se hoje estou aqui é porque vocês acreditaram em mim, me permitindo voar, porém sempre deixando a porta aberta para que, a cada asa quebrada, eu tivesse

onde me recuperar. Tenho certeza que hoje, ao ver os seus três filhos bem conduzidos, estas palavras de agradecimento são nada perto do tamanho da gratificação recebida. Agradeço aos meus irmãos Cesar e Guilherme por me permitirem conhecer o significado do que é SER e TER um irmão. Vocês foram os meus primeiros amigos na vida e, mesmo distantes geograficamente, sempre estão disponíveis para mim. Saibam que vocês seguraram minhas mãos por um tempo, mas que vocês mantêm o meu coração para a vida toda. À minha cunhada-irmã-comadre Daniela, pelo amor incondicional que não necessita de presença, mas que é forte e verdadeiro. Agradeço também pelo presente duplo que me foi dado, meu sobrinho e afilhado Gabriel, que fez renascer toda a poesia da vida que estava escondidinha. Agradeço muito ao senhor Salésio Manoel Bastos, pelo carinho e cuidado demonstrado, além do exemplo de bondade e de valores transmitido aos seus filhos e a mim. Ao Eduardo, ao Cleiton e às suas respectivas companheiras Ticiane e Tiana, pessoas incríveis que a vida se encarregou de criar laços de afeto. Agradeço à Taita, pela compreensão, ajuda indispensável e companhia maravilhosa, que esteve na base este tempo todo. Por fim, agradeço ao maior responsável pela conclusão deste Mestrado, Leandro de Oliveira Bastos, maravilha encontrada nas estradas da vida, na hora exata e no momento certo, por sua tranquilidade e sinceridade, por sempre diminuir incansavelmente os meus receios, as minhas dores e os meus medos. Pelo amigo e companheiro que é, pela compreensão, pelo colo e pela motivação. Por ter feito com que eu me levantasse de cabeça erguida a cada queda, por me conhecer e me aceitar sem julgamentos, assim, deste meu jeito meio *gauche*. Enfim, o medo de estar esquecendo-me de mencionar alguém faz com que a gratidão, que é maior que as palavras, me acalme, na certeza de que poderei agradecer pessoalmente a todos que contribuíram neste processo. Os nós na garganta que surgiram enquanto eu escrevia estes agradecimentos só comprovam o quanto valeu a pena todo o esforço e tempo dedicado, pois serviu para que, além de ter conquistado muito conhecimento e o anseio de querer saber mais, fosse possível reconhecer os atores e figurantes deste brilhante espetáculo e agradecê-los por tudo, afinal *todas as coisas do mundo não cabem numa ideia, mas tudo cabe nesta palavra: TUDO. OBRIGADA POR TUDO!*

*“O correr da vida embrulha tudo.
A vida é assim: esquentada e esfria, aperta e daí afrouxa,
sossega e depois desinquieta.
O que ela quer da gente é coragem”.*

Guimarães Rosa

*“Todas as coisas têm o seu mistério, e a poesia é o mistério de todas as
coisas”.*

Frederico García Lorca

resumo

CARNEIRO, Fabiana, Carmen. **Há muitas e muito poucas palavras: a poética de Arnaldo Antunes em As Coisas**. Florianópolis, 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura – Literatura Brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

Arnaldo Antunes no livro **As Coisas** faz despertar um corpo-a-corpo com a visualidade de seus poemas-figuras, que permitem refletir sobre a própria natureza significativa e não representacional da arte e, sobretudo, entre as palavras e as coisas. A presente pesquisa procurou contemplar três vertentes: a estrutura escrita, a estrutura sonora e a presença marcante das características do poeta modernista Oswald de Andrade na obra. Nela, o poeta descreve as coisas de forma poética através da construção da imagem e do imaginário, permitindo que através de seus poemas sejam aprofundadas questões como a visualidade na poesia, o ritmo, os poemas em prosa e os poemas em música. Para isso, destacou-se o lugar da poesia na Literatura como uma linguagem transformadora, relacionando o seu valor com particularidades da obra: a simplicidade do olhar infantil, a síntese na escrita poética, a busca de elementos inspiradores no cotidiano, na fala coloquial, nas linhas, nos rabiscos da linguagem, nos planos, na perspectiva, nas cores e na luz. Arnaldo Antunes brinca com as coisas através de analogias que levam à estranheza do óbvio ao se perceber que as coisas não têm paz em um mundo em que há muitas e muito poucas palavras.

Palavras-Chave: Arnaldo Antunes; Poesia; Visualidade; Síntese e cotidiano; Poemas em prosa.

abstract

Arnaldo Antunes in the book *As Coisas* (The Things) awakens a clinch with the visuality of his poems, pictures, allowing nature to reflect on the significant and non-representational art and especially between words and things. This research sought to include three aspects: the structure of writing, sound structure and the presence of the striking features of the modernist poet Oswald de Andrade's work. In it the poet describes things in a poetic way through the construction of image and imagery, allowing through his poems are in-depth issues such as visual poetry, rhythm, prose poems and poems to music. For this, the highlight was the place of poetry in literature as a language processing, linking its value to the particularities of the work: the simplicity of the child's eye, the summary in writing poetry, finding inspiring elements in everyday, colloquial speech, lines in gibberish language, plans, in perspective, the colors and light. Arnaldo Antunes plays with things through analogies that lead to the obvious surprise when you realize that things do not have peace in a world where there are many and very few words.

Keywords: Arnaldo Antunes; Poetry; Visuality; Synthesis and everyday life; Prose poems.

sumário

(Re)virando as coisas: (intro)dução	21
um corpo com alguém como recheio.....	25
apresentação dos capítulos.....	35
1. (colo)cando as coisas no papel	41
1.1 o poético que dá vida às coisas.....	43
1.2 poesia em prosa ou prosa poética?	60
2. A (visual)idade na p(r)oesia de Arnaldo Antunes	71
3. Oswald de (A)ndrade (n)As coisas de Arnaldo (A)ntunes .	101
Considerações finais	135
Referências	143

(Re)

viran-
do

as

coi

sa

s

(intro)dução

Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho: músico, poeta, compositor, artista visual, ensaísta, intérprete... São várias as definições, assim como são diversos os veículos em que ele passeia. Conhecido apenas como Arnaldo Antunes, o artesão da palavra apenas parece simplificar: trabalha com a palavra, com a imagem, com a música e com o gesto, desfazendo as amarras de gêneros, de línguas, de temáticas. Como um poliglota de uma linguagem só, dá vida, cor, forma, som e conteúdo àquilo que está adormecido a olho nu, ou ao que apenas aparenta estar: *Parecem grandes mas estão perto. Parecem lerdos mas estão quietos. Parecem ser mas são incertos*¹. Aliando-se impecavelmente à expressão, Arnaldo Antunes é contemporâneo, está em plena atividade, *tem peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido, portanto: não tem paz*². É assim que o poeta descreve **as coisas**, título do seu quarto livro de poemas e objeto de estudo desta dissertação.

O livro **As Coisas** é composto por quarenta e dois poemas em formato justificado, com a fonte dos caracteres variando de tamanho entre 14 e 70 aproximadamente. Esta irregularidade na dimensão desperta para um corpo-a-corpo com a visualidade destes poemas e com as ilustrações feitas por sua filha aos três anos de idade que os antecedem, fazendo refletir sobre a própria natureza significativa e não representacional da arte e, sobretudo, entre as palavras e as coisas.

¹ ANTUNES, Arnaldo. **As Coisas**. 8. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 84.

² *Idem, op.cit.* 2002, p. 90.

um corpo com alguém como recheio

Torcedor do time do Santos e aluno da PUC/SP, Arnaldo Antunes desde cedo já se interessou pela escola, por desenhos, pela linguagem artística. Porém, foi no Colégio Equipe que o artista começou a desenvolver intensamente o seu trabalho, sempre envolvendo a arte e a educação. Juntamente com Serginho Groissman, apresentava os shows de artistas como Nelson Cavaquinho, Cartola, Clementina de Jesus, Caetano Veloso e Gilberto Gil no Centro Cultural do colégio. Foi lá também que deu início aos seus trabalhos de composição com o colega de classe Paulo Miklos e que se relacionou com os futuros colegas de banda: Branco Mello, Sérgio Britto, Ciro Pessoa, Nando Reis e Marcelo Fromer. Iniciou o curso de Letras na Universidade de São Paulo – USP, em 1978 e, um ano depois, transferiu-se para a PUC-RJ. Quando decidiu voltar a São Paulo com Go, sua primeira esposa com quem foi casado durante sete anos, Arnaldo Antunes iniciou as suas diversas manifestações artísticas. Eram performances em que o artista, com uma mala cheia de objetos, cantava, tocava percussão, penteava discos, batia panelas e jogava livros para o alto. Foi neste momento que escreveu e publicou de forma artesanal, pequenos livros em fotocópias. Arnaldo seguiu escrevendo e compondo enquanto realizava atividades paralelas.

Em 1983, Arnaldo Antunes iniciou sua produção literária, publicando o primeiro livro, **OU E**: um álbum de poemas visuais, editado artesanalmente. Conforme a descrição de Nuno Ramos percebe-se que na escrita de Arnaldo já estão refletidos seu percurso e sua relação com a arte, através de formas diferentes e simultâneas:

OU/E é um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema³.

³ RAMOS, Nunes. "Cine-letra: ou/e". **Folhetim – Folha de São Paulo**, 15 jan. 1984.

Arnaldo Antunes é cuidadoso com a palavra já nesta sua primeira obra, característica que se delongará em toda a sua produção: “Tem uma intersecção a tudo que eu acabo produzindo - música, artes plásticas, literatura - que é o tato com a palavra em si: eu não faço música instrumental, eu faço canção; eu não faço artes plásticas, faço instalações de poesia visual”⁴. O interesse pelo aspecto gráfico nasceu também com este livro, em que todos os textos surgem em escritura manual: “Assim como a gente tem recursos de entonação com a fala, queria criar um similar de entonação gráfica”⁵.



Figura 1 – Capa do livro OU/E (1983)

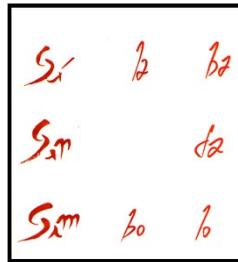


Figura 2 – Poema Sílabas (1983)

Em 1986, Arnaldo publica o seu segundo livro, **PSIA**, pela editora Expressão. Os versos “Eu berro as palavras no microfone da mesma maneira com que as desenho, com cuidado na página”⁶ surgem em um dos poemas do livro como uma explicação de sua incursão poética, que precede sua vida de roqueiro, e criticando declarações da época, como as da cineasta Suzana Amaral a Caetano Veloso no filme **Cinema Falado**, quando esta diz que “cineasta faz filme, músico faz música”⁷. Arnaldo acredita que, “dependendo do uso que se faz, tudo é necessário atualmente”⁸, e insiste: “A coisa que caminha apontando num único sentido está falida. Não se pode censurar a necessidade de percorrer diferentes formas de linguagem”. O jornalista Maurício Stycer publicou em dezembro de 1986 no jornal **O Estado de São Paulo**, alguns comentários sobre o livro e sobre a forma com que Antunes escreve:

⁴ ANGIOLILLO, Francesca. “Ex-titã busca coerência em 40 Escritos”. **Jornal Folha de São Paulo**, 21 set. 2000.

⁵ *Idem*, *op.cit.*, 2000.

⁶ ANTUNES, Arnaldo. **Psia**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras. 1998 (texto da orelha da capa).

⁷ AMARAL, Suzana *apud* STYCER, Mauricio. “Arnaldo: Psia é psiu. Mas não para pedir silêncio”. **Jornal O Estado de S. Paulo**. 16 dez. 1986.

⁸ ANTUNES, Arnaldo *apud* STYCER, Mauricio. *op. cit.*, 1986.

Olho o olho do outro, / penso o que ela pensa. / Voltar a mim e a minha diferença". Começa assim o terceiro poema de Psia, uma espécie de reconhecimento e prestação de contas de Arnaldo com todas as fontes que lapidaram seu percurso poético: Oswald de Andrade, José Paulo Paes, o hai-kai, Paulo Leminski, a poesia concreta e Chacal.(...) Arnaldo Antunes foi responsável pela diagramação e escolha dos tipos utilizados para a composição de Psia. “No livro, em vez da palavra dizer, ela está sendo não só o que ela diz mas o que ela é”- acredita [Antunes], acentuando a preocupação construtiva dos poemas curtos de Psia⁹.

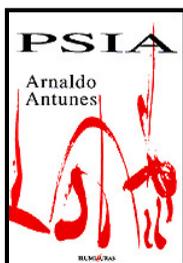


Figura 3 - Capa do Livro *PSIA* (1986)

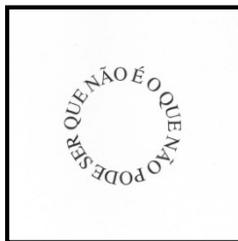


Figura 4 - Poema *Que não é* (1986)

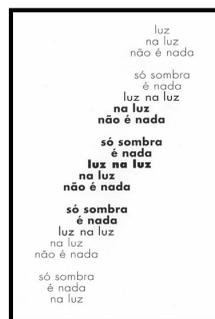


Figura 5 - Poema *Luz* (1986)

Em 1990 publicou pela Editora Iluminuras o livro **TUDOS**. Em entrevista a Mario Cesar Carvalho para a Folha de São Paulo sobre o livro, o poeta diz: “Uma mosca cabe na poesia, a democracia cabe na poesia. A questão não é o que você diz, mas como você diz. [...] O que cabe na poesia é a linguagem que sabe de si”¹⁰. É aqui que faz sua imaginação extrapolar os limites gráficos, acentuando ainda mais o significado da palavra tudo: escrevendo-a no plural. Mario Cesar Carvalho, ao fazer uma breve análise sobre esta obra, afirma:

Tudo é muito pouco. Daí ‘Tudos’, o segundo livro de poemas de Arnaldo Antunes, 29, cantor e compositor dos Titãs. No livro ele mostra um tipo de criação pouco conhecido dos 1,2 milhão que já

⁹ STYCER, Mauricio. *op. cit.*, 1986.

¹⁰ ANTUNES, Arnaldo *apud* CARVALHO, Mario Cesar. “Tudos para quem precisa de poesia”. **Jornal Folha de São Paulo**. 15 jun. 1990.

compraram um disco dos Titãs. São poemas em versos livres, metrificados, gráficos, caligramas - enfim, o que ele chama de 'Tudos'. O livro é uma espécie de artesanato *high-tech* de Arnaldo: foi totalmente feito num microcomputador, com letras distorcidas, desenhadas a mão, voando pela página etc.¹¹.

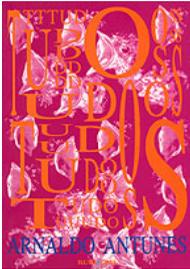


Figura 6 - Capa do livro *Tudos* (1990)

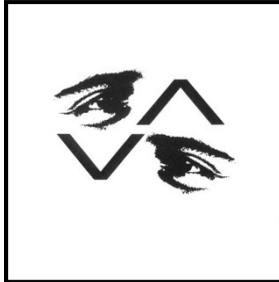


Figura 7- Poema *Voo* (1990)

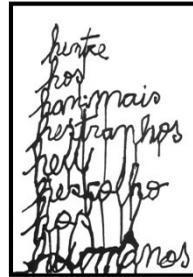


Figura 8 - Poema *Humanos* (1990)

Em 1992, Arnaldo publicou o livro **As Coisas**, também pela Editora Iluminuras. Em 1996 este livro foi adotado pelo Programa Nacional do Livro Didático - PNLD, do Ministério da Educação, o MEC, pela Fundação para o Desenvolvimento da Educação - FAE e pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, sendo que em 1993 já havia recebido o Prêmio Jabuti de Poesia. Dentre as principais características da obra, chamam a atenção o olhar infantil que o poeta dá às coisas, a forma com que os poemas estão dispostos nas páginas e a simplicidade da linguagem poética que trazem a estranheza da obviedade à tona, resgatando a poesia na naturalidade.

¹¹ CARVALHO, Mario Cesar. *op. cit.* 1990.

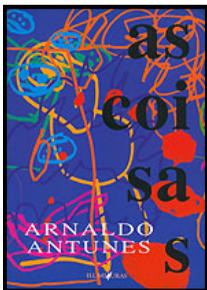


Figura 9 - Capa do livro *As Coisas* (1992)

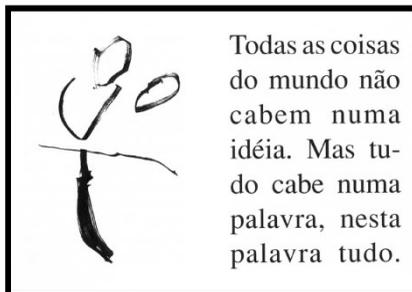


Figura 10 - Poema *Todas as coisas* (1992)

Ao descrever sobre o caminho escolhido por Antunes na produção deste livro, o poeta e professor Manoel Ricardo de Lima escreveu em 1992 no jornal “O Povo”:

Coisa de criança. Coisa pra criança. Ou melhor, coisa pra adulto ler/ ver. A poesia de Arnaldo é pra ler, pra gritar, pra ouvir, pra ver. Não há nenhum espaço em branco na página que seja em vão, a não ser quando ele deseja que este vire o próprio nada (...). Os pequenos conceitos dentro da riqueza poética do Titã (“o dia vem com o sol” ou “a chuva secou ao sol”) não passam despercebidos como uma nuvem escassa. Eles ficam como o peso de um elefante, o qual para Arnaldo é afinal o único que tromba tem. Um verso simples, ou se preferirem, um verso fácil. Mas as coisas estão aqui. Vindo de onde? (...) Para Arnaldo nada é tão simples como as cores que parecem vir dos lápis de cores. O resto é linguagem. O resto é corpo, e corpo tem sempre alguém como recheio¹².

Em 1993 lançou pela BMG, gravadora que o contratou como artista solo, o CD e vídeo **Nome**, projeto que vinha realizando com Zaba Moreau, Célia Catunda e Kiko Mistrorigo há mais de um ano, unindo música, poesia e produção gráfica em um único projeto. O vídeo que acompanha este conjunto contém trinta peças com o intuito de dar movimento à palavra escrita. Em entrevista para Mariella Lazaretti, repórter do Jornal da Tarde, Antunes explica o processo de criação de **Nome**:

¹² LIMA, Manoel Ricardo de. “Titânico A. Antunes mostra a linguagem das coisas”. **Jornal O Povo**. 06 dez. 1992.

O projeto começou com o vídeo, em janeiro de 92, e eu ainda estava nos Titãs, mas a parte musical foi crescendo e ganhou autonomia. Daí o CD, embora não tenha querido lançar um disco quando saí do conjunto. Eu queria juntar a leitura na tela, sair do papel, obter movimento na leitura. Isso concomitantemente à ocorrência do som, o que dá muitas camadas de simultaneidade. O trabalho foi feito desde o início por mim, a Zaba, o Kiko e a Célia. Eles detinham o *know-how* de animação. *Agente* trabalhava com computador há muito tempo, em produção gráfica”¹³.



Figura 11 - Capa Projeto Nome (1993)

SDAFUDLKAQUEJNDFG
 XVJITEMLPOTSDGHKA
 OUTAXSEPERDENLEME
 HESENAOSEGANHAWS
 RTUMSEPEDEECZIGJEF
 DVISENAOSEGANHAT
 SEPERDEPOGHMOANE
 DSCSENAOSEACHAM
 HOLWAPROCURACTJFL
 NGENAOSEACHAHUR
 ALITZMXOEFSEPERDE
 HERSENAOSEGURAJR
 NOLHAKLDISEPRENDE
 SENAOSEGURAGCHAS
 NTWLSSEPERDEPSEUT
 NACXSENAOSEGANHA
 FROTLNESPSEPEDEUM
 VFJLUTRAECZOYMINU
 QUASVUMRGJETIPUOI

Figura 12 - Poema *Se perde* (1993)

sempre
 é pouc
 uando
 não é
 demai

Figura 13 - Poema *Sempre* (1993)

Nome é um trabalho que celebra a visualidade da escrita. Arnaldo aparece em cena vestido de preto, movendo-se bruscamente numa coreografia epileptoide em um ambiente fechado, cercado de letras. Em seguida, desliza a mão eroticamente sobre a pele de vogais e consoantes, suavizando a plástica da escrita através da dimensão física da letra. O texto surpreendente remete em alguns momentos à literatura infantil, e cria um cenário em que o óbvio, o cotidiano, a cidade ou o campo se transfiguram. Porém, esta explosão de sentidos não foi celebrada por toda a casta da crítica. Teve quem não soubesse interpretar esta manifestação, como o jornalismo cultural, que atestou esta mistura de gêneros e códigos artísticos como uma “decadência” da arte. O poeta e antropólogo Antonio Risério, do jornal Folha de São Paulo, defendeu afirmando que “houve quem falasse em ‘projeto megalomaniaco’, o que é perfeitamente compreensível, o sujeito que mal sabe ler um livro,

¹³ ANTUNES, Arnaldo. Entrevista para Mariella Lazaretti. *Jornal da Tarde*, 01 out. 1993.

ouvir uma canção ou ver estruturas visuais, deve ter entrado em pânico quando teve que fazer as três coisas no mesmo tempo”¹⁴.

Em 1997 publicou pela Editora Perspectiva, através da coleção **Signos** organizada por Haroldo de Campos, o livro de poemas **2 OU + Corpos no mesmo espaço**, que vem acompanhado de um CD com sonorização de alguns poemas em vários canais de vozes simultâneas, gravados especialmente por Arnaldo. O poeta utiliza-se da simultaneidade dentro do espaço sintático e no terreno gráfico do poema, aproveitando o corte das palavras para fazer surgir outras partes e instituindo outras palavras. Assim, é criado um novo sentido a ser interpretado pelo leitor/ouvinte. Arnaldo Antunes também dá movimento aos poemas através do som de sua voz. O poeta sugere fazer uma recuperação da *performance* da voz na poesia, buscando uma oralidade experimental. Antunes destaca a ligação entre o meio de comunicação (livro e CD de áudio), com os grafemas e a sua voz na leitura do que está impresso. A capa do livro também mantém um diálogo simultâneo e é um espetáculo artístico a parte. Com o provocativo título “2 ou + corpos no mesmo espaço”, desafia as leis da propriedade da matéria e confirma a simultaneidade como fator predominante desta obra. Charles Perrone ao escrever a resenha do livro afirma:

A poesia verbivocovisual do livro começa na capa, com signos multicoloridos, números sobrepostos, letras com variações de tamanho. A palavra “mais”, que não consta do título no frontispício, aparece integrado ao sinal aditivo (de mais) +, e isto sugere tanto a possibilidade de haver algo (extra) meio escondido ao longo do livro, quanto um procedimento construtivo fundamental desta coleção: a simultaneidade¹⁵.

¹⁴ RISÉRIO, Antonio. “De quem é a decadência?”. **Jornal Folha de S. Paulo**. 10 abr. 1994.

¹⁵ PERRONE, Charles. Resenha do livro. 1996. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=5&texto=21. Acesso em: 15 mar. 2011.

aberto em alguma página aleatória, dá uma resposta íntima ao que o leitor gostaria de perguntar.¹⁶

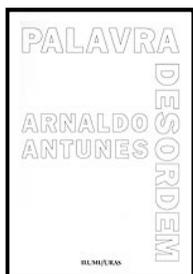


Figura 17 - Capa do livro *Palavra Desordem* (2002)

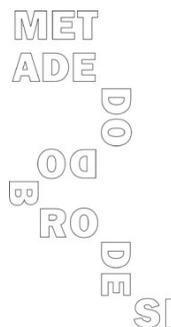


Figura 18 - Poema *Metade* (2002)

Arnaldo Antunes lançou também **ET EU TU**, livro de poemas sobre imagens da artista Marcia Xavier, que conheceu em Cuba, na Bienal de Havana. O convite para produzir algo juntos partiu de Marcia, que, através de e-mails, enviava seus trabalhos para que Arnaldo Antunes fizesse os poemas.



Figura 19 - Capa do livro *ET EU TU* (2002)

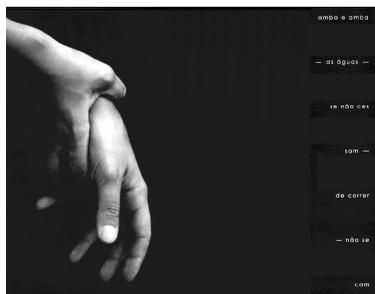


Figura 20- Poema *Ambas e ambas* (2002)

Neste mesmo ano Arnaldo Antunes lançou o livro **Como É que Chama o Nome Disso**, uma antologia que reúne poemas, ensaios, letras de música e caligrafias e um livro inédito de poemas (Nada de DNA). Também publicou o livro **Frases do Tomé aos Três Anos**, pela editora Alegoria.

¹⁶ ANTUNES, Arnaldo *apud* MACHADO Cassiano Elek. “Livro de Arnaldo ‘tira a roupa’ de slogans”. *Jornal Folha de S. Paulo*. 18 abr. 2002.



Figura 21 - Capa do livro *Como é que se chama o nome disso* (2004)

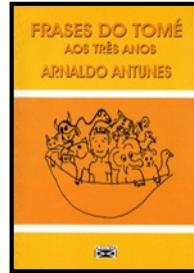


Figura 22 - Capa do livro *Frasas do Tomé aos três anos* (2004)

Em 2008 participou do filme/documentário “**Palavra Encantada**”, de Helena Solberg e Marcio Debellian e continua fazendo participações especiais em shows de diversos artistas nacionais. Em 2010 lançou o livro **n.d.a.**, com poemas que se utilizam da síntese, do ritmo, da sonoridade, do movimento e da arte gráfica para dar sentido ao significado. Nesta obra há uma seção de cartões postais com poemas concretistas e a reedição de **Nada de D.N.A.** O cantor também percorre o Brasil com o grupo **Pequeno Cidadão**, grupo formado com crianças e adolescentes que apresenta como repertório, músicas voltadas ao público infantil. Em agosto de 2010, Arnaldo Antunes gravou o show **Ao vivo lá em casa**, produzido em sua casa para uma plateia que se concentrou no pátio externo. Esta apresentação foi finalista especial no 22º Prêmio da Música Brasileira, em 6 de julho de 2011.

Arnaldo Antunes é e busca o constante movimento. Sempre está envolvido em vários projetos paralelos, todos exigindo grande criação artística. Atualmente apresenta um show-programa mensal na MTV, **Grêmio Recreativo**, em que interpreta canções com ilustres convidados, faz *performances* e entrevistas. Também foi protagonista de um concerto na programação do Festival Silêncio que aconteceu em junho de 2011, em Lisboa, que celebra a palavra, a poesia e a música cantada e falada. Neste festival, Arnaldo Antunes deu a voz no espetáculo “Dois violões”, acompanhado por Chico Salem e Betão Aguiar. Todas estas produções de Arnaldo o inserem na alta cultura nacional, termo que não o agrada muito, mas que faz jus a suas parcerias musicais, que ultrapassam a centena em suas mais de 350 canções.

apresentação dos capítulos

No primeiro capítulo desta dissertação será priorizada a estrutura escrita dos poemas de **As Coisas**. O poeta mantém a forma e os elementos temáticos muito similares entre si, o que não acontece em seus livros anteriores, que são fortemente marcados pela simultaneidade em poemas que remetem ao concretismo. Aqui, os escritos lembram textos enciclopédicos e, ao mesmo tempo, surgem como textos infantis, que tomam por um estranhamento a respeito dos nomes das coisas e das definições do mundo material. Ao explorar de forma muito intensa a poesia própria existente nas coisas, Antunes faz refletir sobre a poesia da vida cotidiana, aquela que as crianças conseguem perceber com naturalidade e que acabam sendo desestimuladas na escola com o (e no) convívio com os adultos.

Esta reflexão sobre a poesia própria da infância surge de um reconhecimento envolvendo o valor que a linguagem poética tem na Literatura e nas Artes, legitimando assim a importância da sua extensão em vários meios midiáticos e de diversas formas, que são propostas de trabalho de Arnaldo Antunes. Nesta busca, será importante promover um retorno aos poetas Românticos e a procura pelo interlocutor na poética, tópicos importantes para que a poesia de **As Coisas** seja estudada, pois, a partir daí, a poética de Arnaldo Antunes estará inserida e valorizada como expressão artística.

No discurso poético de Antunes, serão relacionadas as analogias feitas pelo poeta através do uso do espírito de ludicidade plena do poético e da palavra livre como coisa, sem estar presa às amarras do discurso. Nesta obra, a materialidade sensorial da palavra se encontra com as formas inusitadas de pensamento, transformando a poesia inerente das coisas em poemas-objetos, que convidam a ampliar os horizontes para dimensões desconhecidas, aquelas que ainda nem haviam sido suspeitadas da existência. *“Palavras podem ser usadas de muitas maneiras. Os fósforos só podem ser usados uma vez”*¹⁷, escreve o poeta, convidando a explorar o mundo das palavras que envolvem as coisas.

No poema intitulado **Abertura**, que faz menção à história de *Ali Babá e os 40 ladrões*, Antunes insinua que, para ler esta obra, é necessário que sejam desfeitos os pré-conceitos e desenvolvida a

¹⁷ ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.* 2002, p. 12.

sensibilidade de uma criança para entrar neste jogo de palavra-coisa, para que assim se possa brincar de (re)desmontar o poema quantas vezes forem necessárias.



Todos eles traziam sacolas, que pareciam muito pesadas. Amarraram bem seus cavalos e um deles adiantou-se em direção a uma rocha e gritou: "Abre-te, cérebro!"

Figura 23 - Poema *Abertura*, do livro *As Coisas*

Julio Cortázar, ao explicar sobre a importância de se desfazer deste aprisionamento do referencial, afirma que “uma criança de quatro anos pode dizer com toda espontaneidade: ‘Que esquisito: as árvores se agasalham no verão, ao contrário da gente’, mas só aos oito, e com que trabalho, aprenderá as características dos vegetais e o que vai de uma árvore a um legume”¹⁸.

No livro **As Coisas**, Arnaldo Antunes busca estimular os sentidos através da linguagem e das palavras, fazendo com que este jogo dialético e lúdico se arme e que atinja não somente o público infantil, mas qualquer leitor. Ao explorar seus poemas através de imagens concretas, o poeta busca o estímulo simultâneo dos sentidos e do intelecto que reaproxima a natureza e o primitivo. A imagem surge anteriormente à palavra e promove verdadeiras sensações visuais que são capazes de fascinar e até mesmo de perseguir. Segundo Alfredo Bosi as imagens emitidas pelos objetos são construídas através de um processo de organização perceptiva, que é desenvolvido na primeira infância¹⁹. Lucrécio nomeia as imagens formadas pelos objetos da seguinte forma: “Digo pois, que figuras e imagens tênues das coisas são emitidas pelos objetos, e saem da superfície das coisas, de tal modo que poderiam chamar-se suas membranas ou cascas; cada uma delas traz o aspecto e a forma do objeto, qualquer que seja este, que emana e faz vagar no espaço”²⁰.

¹⁸ CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. João Alexandre Barbosa e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 86.

¹⁹ BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

²⁰ LUCRÉCIO *apud* BOSI, Alfredo. *op. cit.*, 2001, p. 21.

O uso da imagem como um instrumento de encanto traz à tona a noção mágica do mundo, que é própria do primitivismo. A magia do primitivo e a poesia do poeta são dois caminhos e dois fins de uma mesma direção. Julio Cortázar afirma que “o poeta é um ‘primitivo’ na medida em que está fora de todo sistema conceptual e petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não dos nomes que acabam por apagar as coisas”²¹. É o que Antunes propõe na obra: adentrar o mundo próprio dos nomes das coisas e perceber que eles não são coisa nenhuma, ou então que são muito poucos apesar de serem muitos. Afinal, as coisas vão além de seus nomes e definições.

Arnaldo Antunes, ao tentar criar significados, conduz o pensamento a uma impossibilidade de definição absoluta. O poeta cria armadilhas fazendo perceber que o ponto de vista pelo qual se olha algo não deve ser único, e que as coisas não podem ser etiquetadas, principalmente quando as definições são transmitidas para as crianças. Em **As Coisas**, parece que esta sede de definição aumenta na medida em que a possibilidade de definir algo se torna nula. O olhar infantil e o impulso interrogativo ajudam o poeta a atingir esta multiplicidade de conceitos, sem que este livro possa ser rotulado como um livro específico ao público infantil, pois quando se encontra em meio ao texto relações como “*pau esperma, leite peito*”²² têm-se aí uma linguagem, a princípio, inadequada aos menores.

O híbrido entre poesia e prosa utilizado por Antunes também será analisado através da verificação e exemplificação de outros poetas que também utilizam esta forma de escrever. Isto fará ponderar sobre os motivos que fizeram Arnaldo Antunes apropriar-se deste tipo de escrita, que até então não ocorrera em suas obras anteriores. Através desta forma, valoriza-se muito a leitura e o ritmo empregado no texto, que é marcado de forma muito mais intensa. A questão ritmo *versus* prosa vai além. Para ser poema, basta estar escrito em versos? Umberto Eco parte do senso comum para esclarecer que a “poesia é aquela coisa que muda de linha antes que a página tenha terminado e prosa é aquilo que continua enquanto é possível aproveitar um pedaço de papel”²³. Porém, ele continua explicando que o que o poeta quer dizer ou pode estar salvo no ritmo semântico, que faça com que a concentração da atenção no conteúdo se dê de forma desautomatizada, ou então a poesia torna-se

²¹ CORTÁZAR, Julio. *op.cit.* 1984, p.88.

²² ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.* 2002, p. 42.

²³ ECO, Umberto . **Sobre os espelhos e outros ensaios**. São Paulo: Nova Fronteira, 1989, p. 233.

sem sentido. É importante que a poesia mude de linha, qualquer que seja a razão escolhida para decidir quando e onde mudar. “E se de algum modo a poesia permite não mudar de linha (...), se de um modo qualquer a poesia permite que não se mude de linha com a voz sem, entretanto, nada perder, eis que o discurso não pode ser definido como poesia.”²⁴. Então, a poesia pode realizar-se também na prosa quando as opções estilísticas se sobrepõem ao conteúdo. Segundo Arnaldo Antunes, “a intenção era fazer essas pequenas ‘prosas’, destituídas de narratividade. São quase reflexões ou descrições de objetos”²⁵.

No livro **As coisas**, o poeta não deixa espaços em branco nas páginas, e os espaços em branco que eventualmente surgem, surgem por uma razão. Com todos os textos do livro justificados e com as letras no tamanho necessário para se completar a página, as palavras aparecem carregadas de figuras de linguagem, especialmente metáforas e metonímias. Sabe-se que estas não são privilégios da poesia, e que podem surgir nos níveis mais cotidianos da linguagem, mas neste caso, o modo como são utilizadas permite identificar estes textos como poemas.

Como é o impacto visual que forçadamente atinge os olhos no livro **As Coisas**, o segundo capítulo desta dissertação tratará a questão da visualidade na poesia, e que está presente de forma muito intensa na produção de Arnaldo Antunes. O poeta explora vários elementos visuais que complementam sua poética. No caso de **As Coisas**, mesmo sendo um livro com uma temática regular, a forma com que os poemas preenchem as páginas e são ilustrados provocam tanto quanto seus próprios poemas. Para imergir-se na construção de Antunes, serão pautadas as primeiras aparições da poesia visual no cenário mundial e como estas aparições vieram a ecoar no Movimento Concretista Brasileiro, no qual Antunes faz experimentações constantes, acrescentando à forma, sons e movimentos. Este estudo será importante para entender e procurar encontrar nas características de Antunes os diversos caminhos que o poeta percorreu até chegar ao seu experimentalismo que não o faz mero reproduzidor deste ou daquele movimento, mas criador de um estilo que supera qualquer rótulo. Além disso, Antunes também transforma seus poemas visuais em prosas poéticas e em músicas. Do livro **As Coisas**, são vários os poemas que foram musicados e que receberam um complemento concreto, fazendo

²⁴ *Idem, op. cit.* 1989, p. 42.

²⁵ ANTUNES, Arnaldo, *apud* PETRARCA, Diego. **As coisas da poesia**. Blog Ladodentro, 2008. Disponível em: <http://ladodentro.blogspot.com/2008_01_27_archive.html>. Acesso em: 15 mar. 2011.

com que fossem criadas novas intenções em diferentes repercussões que se completam e se complementam.

O terceiro capítulo está pautado no alcance que o escritor modernista Oswald de Andrade, radical para a sua época, trouxe a Arnaldo Antunes especificamente no livro **As Coisas**. Marx tem uma admirável definição para o termo radical: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem”²⁶. A poesia de Arnaldo Antunes, bem como a de Oswald de Andrade, afeta a raiz: ou seja, a linguagem. Oswald foi radical na linguagem e repôs em questão a matéria da poesia. No prefácio do primeiro livro de poemas de Oswald, Paulo Prado afirmou que a obra era o “primeiro esforço organizado para a liberação do verso no Brasil”²⁷. O esforço incitado por Oswald em se fazer perceber que a poesia está presente em todos os níveis de linguagem e “nos fatos”, encontra-se refletido nesta obra de Arnaldo Antunes, que consagra o poema na busca da palavra enquanto imagem. Entre as obras **Pau Brasil e Primeiro Caderno de poesia**, de Oswald e **As Coisas**, de Arnaldo, podem ser retirados alguns traços que são marcantes, como a síntese na escrita poética. Além disso, existe uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial, com montagem de cenas. A intuição infantil também está intensamente representada, como se as palavras fossem brinquedos que nos permitissem ver por dentro deles como eles são feitos. Os dois poetas desconstroem para construir. Depois desta fragmentação, a junção destas novas partes produz uma nova sintaxe.

*Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi*²⁸
(Oswald de Andrade)

*A luz negra
Deixa o branco
Mais branco*²⁹
(Arnaldo Antunes)

Outra problemática presente neste estudo e que mantém relacionados Oswald e Antunes é a forma com que ambos se apropriam

²⁶ MARX, Karl *apud* CAMPOS, Haroldo de. In: “Uma poética da radicalidade”. ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2000. p. 07.

²⁷ PRADO, Paulo *apud* *idem*. In: *op. cit.*, 2000. p.10.

²⁸ ANDRADE, Oswald. *op. cit.* 2000, p. 99.

²⁹ ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.* 2002, p. 72.

da prosa para escrever. Tereza Virgínia de Almeida³⁰ em seu estudo sobre a obra poética de Oswald de Andrade possibilitou que fosse observada a forma como Oswald apresenta seus poemas como peças de um jogo de montar, compostos por textos facilmente reversíveis à prosa e sem estratégias de mudança nos sentidos das palavras com as quais trabalha. Oswald de Andrade fez muitas vezes do espaço presente entre o título e o início do poema uma nova significação, confundindo muitas vezes sua escrita poética com prosa. Na leitura dos textos em **As Coisas** não existem regras pré-estabelecidas a serem seguidas. A abertura de linguagens faz com que seus textos se transformem em processos dinâmicos e o olhar através da leitura de seus poemas elabora pretextos para que seja móvel e possível uma nova descoberta a cada novo contato com as palavras.

A pretensão em provocar no leitor um efeito de estranhamento, de choque, também ocorre nos dois poetas. Juntando-se a isso, ambos se utilizam de um estilo onde dominam a fragmentação, os cortes bruscos e a constante mudança da cena narrada, gerando uma dinâmica surpreendente pela qual a busca da apresentação dos fatos se dá através da percepção emotiva. Além disso, há um apelo à visualidade que é capaz de revestir de poeticidade os fatos mais banais. Esta visualidade está presente em **As Coisas** através dos desenhos infantis feitos pela filha de Arnaldo Antunes em que o início de cada texto é apresentado com traços simples e que se relaciona com o poema. Em Oswald também podemos encontrar esta simplicidade nos traços, o que pode garantir que tanto Oswald como Antunes podem ter seus poemas vistos aos olhos livres de uma criança.

Ao reler Oswald de Andrade em Arnaldo Antunes torna-se importante destacar os diferentes suportes disponíveis nos quais os dois escritores desenvolvem o seu fazer poético, bem como para que público cada um remete-se. Por isso é necessária uma reflexão acerca do indivíduo contemporâneo, que é o leitor a quem Arnaldo Antunes se projeta e que tem disponível para si diferentes meios e suportes tecnológicos, a rápida proliferação de informações e a facilidade de acesso a estas informações. Justamente por conseguir absorver rapidamente diferentes técnicas de comunicação, Arnaldo ao assumir uma postura “pacífica” com as novas tecnologias, proporciona uma poesia de caráter plural, que é capaz de esgotar ao máximo o poder interpretativo da linguagem e que o faz assumir hoje uma posição de destaque na produção contemporânea

³⁰ ALMEIDA, Tereza Virgínia de. **Oswald poeta: por uma leitura pós-moderna**. Rio de Janeiro, 1991. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica (PUC/RJ).

1. (Colo)

cando

as

coi

sa

s

n

o

pa

pel

1.1 o poético que dá vida às coisas

Uma das linguagens mais belas e que mais toca a alma das pessoas é a poesia. Octavio Paz ao falar desta manifestação afirma que “o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda a obra humana”³¹. Ela é a essência da emoção, dos sentimentos, da meditação, das vozes íntimas. A poesia é forma de expressão literária que surgiu simultaneamente com a Música, a Dança e o Teatro, em época que remonta à Antiguidade histórica, e hoje dialoga com outras diferentes linguagens através de várias expressões. Na poesia, a língua não é apenas um sistema orgânico do qual se lança mão para a expressão e comunicação com as outras pessoas. Nela, a língua apresenta-se como um ‘ser vivo’ e, como tal, possui vida, personalidade e determinadas nuances que a tornam singular quando comparada com as demais formas de manifestações linguísticas, ou como afirma Richard Blackmur, “o discurso da poesia se distingue porque nele as palavras se tornam gestos”³².

A criação poética vai além de sua escrita. Sua construção envolve sensações que se misturam: uma pureza mista entre o grito e o sorriso, uma liberdade aos mais íntimos desejos, um sonho alheio à espera de um espanto, de uma surpresa na qual a impossibilidade se exige gravemente, pois a presença do oculto e o vazio de sua identidade condenam a sua própria confluência. É uma respiração que se move entre o corpo e um espaço.

José Lezama Lima ao escrever sobre o fazer poético adverte que “na realidade, a primeira aparição da poesia é uma dimensão, um extenso, uma quantidade secreta, não percebida pelos sentidos”³³. A poesia é dona de uma grandeza muito demorada e seu surgimento ocorre das palavras que estão a nossa espera, prontas para serem reinventadas a cada momento.

A poesia, como *festa da inteligência* segundo a expressão de Paul Valery, ou como a *dança do intelecto entre as palavras*, segundo a expressão de Ezra Pound, faz com que a mente, agindo sobre os pensamentos, crie a partir destes, novos pensamentos: o infinito

³¹ PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 16.

³² BLACKMUR, Richard *apud* TODOROV, Tzvetan. Em torno da Poesia. In: **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 95.

³³ LEZAMA-LIMA, José. **A dignidade da poesia**. Trad. Josely Batista. São Paulo: Ática, 1996, p. 181.

possível. Não é à toa que antigamente, nas primeiras épocas do mundo, o poeta era chamado de profeta ou legislador, pois ele não só percebe e observa o presente, descobrindo as leis com as quais as coisas presentes devem ser ordenadas, como também é capaz de observar o futuro no presente, semeando seus pensamentos, participando no eterno, no infinito e no único, no qual o tempo, o lugar e os números não existem.

Os escritores do Romantismo, movimento literário que além de ter socializado a poesia dissolveu e misturou os gêneros literários, possibilitaram textos críticos que inauguraram uma tradição prolongada até nossos dias, como afirma Octavio Paz:

A escrita automática, a idade de ouro, a noite que é um festim eterno, o mundo de Shelley e Novalis, Blake e Holderlin, não estão ao alcance dos homens. A poesia não se encarnou na história, a experiência poética é um estado de exceção e o único caminho que resta ao poeta é o antigo da criação de poemas, quadros, romances. Só que esse voltar ao poema não é um simples retorno, nem uma restauração. (...) O poema futuro, para ser de veras poema, terá de partir da grande experiência romântica. As perguntas que há século e meio se fazem os maiores poetas têm uma resposta?³⁴

Um poema é a própria imagem da vida, expressa em sua verdade eterna, um espelho que torna belo o que é distorcido. Os poetas vivos nunca chegaram a ver a totalidade de sua fama e muitos deles nem tiveram suas obras publicadas em vida. Parece que Shelley já previa a sua pouca fama em vida ao afirmar que: “um poeta é um rouxinol, que na escuridão se apruma para cantar e alegrar sua própria solidão com doces sons; seus ouvintes são como homens hipnotizados pela melancolia de um músico invisível, que se sentem tocados e emocionados, ainda sem saber de onde ou por quê”³⁵.

Na busca de ouvintes, o poeta foge. E por isso torna-se tão comum o pré-julgamento de louco nessa pessoa que se remete a seres (animados ou não), à natureza, a sentimentos e sensações. Encontrar o interlocutor na poesia pode não ser tarefa simples. François Villon no século XV, por exemplo, escrevia para a baixa casta de Paris, mas sua obra só foi considerada anos depois. O poema raramente é dirigido a

³⁴ PAZ, Octavio. *op. cit.*, 1982, p. 35.

³⁵ SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. São Paulo: Landmark, 2008, p. 88.

alguém em particular, mas certamente possui o seu destinatário. Óssip Mandelstan afirma que “dirigir-se a um interlocutor concreto corta as asas do poema, rouba-lhe o ar, o vôo. O ar do poema é inesperado. Quando se dirige a voz para o conhecido, só se pode dizer o conhecido. Esta é uma lei psicológica imperiosa e inabalável. Não há como sublinhar com ênfase suficiente a sua importância para a poesia³⁶”.

Se o interlocutor for conhecido e reconhecido, as palavras apenas o alcançarão e nada mais, pois já têm endereço certo. Como no poema há uma renovação constante, a cada leitura realizada cria-se um novo sentido. É o homem que dá sentido às coisas, por isso é capaz de sentir e produzir de diferentes formas uma mesma sensação. Até mesmo o silêncio ou o branco na página são coisas que, ao ter o contato do homem, já perdem a sua inocência. As palavras não gastam nunca, portanto se reciclam em cada novo olhar, causando surpresas. E é este inesperado da poesia que fascina. É surpreender-se com a surpresa. Alegar-se com a sua alegria, amar o seu amor. Segundo Shelley³⁷, é nela em que há um mundo de inspiração desconhecida, com espelhos de gigantescas sombras, a influência que não se move, mas move.

Arnaldo Antunes no livro **As Coisas** se utiliza deste imprevisto da poesia e o associa à movimentação da linguagem, que está condicionada ao uso de seu falante na sociedade em que se encontra. O poeta faz uso da linguagem poética e através de definições provocativas, emociona utilizando em seu discurso frases sem pontuação ou palavras com a grafia incorreta e justifica esta postura afirmando que:

A língua tem uma dinâmica natural. Na verdade, um conjunto de regras deveria tentar se adequar à realidade dos falantes, e não impor uma realidade. A língua se fez pelo falante cotidiano na rua. “O povo é um inventalínguas”, dizia o Haroldo de Campos num poema dele. E eu acho que não tem regras que domem essa mudança. Eu acho que a gente tem, por exemplo, o francês, o português, o italiano que surgiram do latim, se tivéssemos uma regra que desse conta disso estaríamos falando latim até hoje. Mas são desdobramentos de falantes de cada região que foram falando aquela língua de maneira diferenciada por gerações e gerações, e aquilo foi se desdobrando num outro sotaque, em outro vocabulário, em outra forma de

³⁶ MANDELSTAN, Óssip. In: **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro: Sete Letras, p. 63.

³⁷ SHELLEY, Percy Bysshe. *op. cit.*, 2008, p. 122.

utilizar a sintaxe[...] Então, você quer fazer uma regra idiomática que dê conta dessas diferenças e que tente amenizá-las ou aplainá-las, não corresponde ao que acontece naturalmente. Eu acho que o que acontece naturalmente é que deveria nortear a fixação daquilo nas regras³⁸.

Na obra **As Coisas**, o poeta brinca com a linguagem o tempo todo. Seus poemas movimentam-se e dão início a um jogo de palavras que se contradizem e se completam, fazendo surgir conceitos iguais para coisas diferentes e que, a partir da leitura que o autor proporciona, se modificam de forma curiosa. Esta sensação remete a Michel Foucault em **Isto não é um cachimbo**, em que o filósofo referencia as versões do polêmico desenho de Magritte: “A possibilidade de dizer duas coisas com palavras diferentes; usufruí da sobrecarga de riqueza que permite dizer duas coisas diferentes com uma única e mesma palavra; a essência da retórica está na alegoria”³⁹. E é através da alegoria que o texto de Antunes se molda. Em **As Coisas**, o discurso poético ultrapassa as fronteiras da linguagem referencial, uma vez que a palavra poética relativiza a função da palavra de representar um determinado objeto. Como ele próprio afirma:

A poesia é o lugar onde a forma ganha significado. Com se as palavras, no seu sentido de dicionário, fossem uma intermediação entre nós e o mundo, elas, não impedindo, mas estariam intermediando nosso contato direto com as coisas. Então, entre eu e a mesa tem a palavra mesa, e isso faz com que a gente tenha um recorte cultural da realidade. E na poesia, de certa forma, ela perde essa ação de afastamento da realidade sensível. Ela deixa de dizer as coisas para ser em si uma coisa. Ela se *coisifica*. E assim ela passa a ser uma via de acesso mais direta à experiência. Ela, sendo uma realidade, passa a ser uma possibilidade de trazer o contato da gente diretamente com a realidade. Ela apresenta uma situação mais do que ela substitui uma situação. Ela possibilita, dessa forma, uma alteração dos

³⁸ II FESTIVAL Internacional de Poesia de Dois Córregos – SP. 1998 [online]. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=izpjN9qnDzg&feature=related>. Acesso em: 15 set. 2010.

³⁹ FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. 1ª ed. 1973. Digitalizado por Editora Sabotagem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 07.

sentidos e da consciência das pessoas. E isso é uma das motivações do meu trabalho⁴⁰.

No poema **o mar**⁴¹ a ilustração que o precede já traz uma forte referência ao poema, que explica fenômenos naturais através de contradições. Esta imagem mostra a profunda apreensão das metáforas pela criança que o ilustra, traçando o movimento do mar: fundamental para que a água não saia do lugar. É importante ressaltar que, na obra estudada, todos os poemas no sumário têm a contagem da página já no desenho, como sendo parte do poema, e que os poucos brancos existentes nas páginas são intencionais, estão ali por alguma razão. Estas características podem ser relacionadas ainda ao pensamento de Michel Foucault, quando este afirma que:

Sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação⁴².

⁴⁰ **II FESTIVAL Internacional de Poesia de Dois Córregos – SP.** 1998 [online]. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=izpjN9qnDzg&feature=related>. Acesso em: 15 set. 2010.

⁴¹ ANTUNES, Arnaldo, *op.cit.*, 2002, p.14.

⁴² FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, 1973, p. 11.



O mar está sempre em movimento para não sair do lugar. Se o mar sáísse do lugar teriam que mudar os mapas. Se o mar ficasse parado ele escorreria para cima das cidades e apagaria os vulcões. A água sobe quando o sol a evapora. O sal da água do mar não evapora. Quando chove sobre o mar a água recupera o sal que havia deixado ali com o resto das águas. Há tanta água na água quanto a água evaporada que há no ar. Há tanta água salgada como lágrima dentro do mar. Quando a água doce do rio chega ela deixa de ser doce porque o mar é maior. E quando requebra na praia é bonito. E tem gente que morre de sede no meio do mar.

15

Ao escrever que *o mar está sempre em movimento para não sair do lugar*, Arnaldo não dá ao mar outra opção além de se movimentar. Caso contrário toda a geografia estaria comprometida. A tentativa de definição é incessante: *Há tanta água na água quanto a água evaporada que há no ar. Há tanta água salgada como lágrima dentro do mar.* Aqui, percebem-se as mesmas definições de coisas a coisas diferentes. As lágrimas, assim como a água do mar, são salgadas. Portanto não se pode distinguir no mar o que seria água do mar e o que seria lágrima. A necessidade de explicação ainda atinge os estados físicos da água: pode ser líquida ou gasosa que ainda assim é água, ou seja, a mesma coisa pode adquirir formas diferentes e continuar tendo o mesmo conceito, ou o mesmo nome. A falta de pontuação entre as orações deste texto permite diferentes leituras. Na frase *Há tanta água salgada como lágrima dentro do mar* pode-se ter uma comparação:

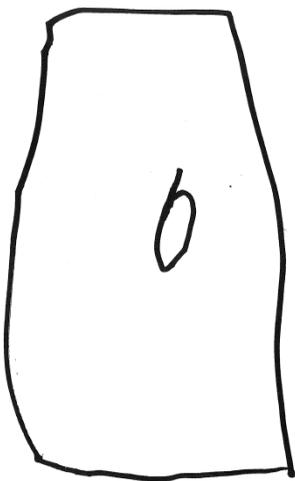
Há tanta água salgada / como / lágrima dentro do mar.

Ou então as lágrimas já como parte da água do mar.

Há tanta água salgada como lágrima / dentro do mar.

O poema finaliza ainda com uma contradição: *e tem gente que morre de sede no meio do mar.* Morrer de sede no meio de tanta água soa como uma incoerência em um primeiro momento, que faz perceber que, assim como nem toda a água tem a mesma forma, nem sempre ela tem o mesmo fim: matar a sede, ainda que seja em caso de sobrevivência.

Já no poema **as cores**⁴³, por exemplo, Arnaldo Antunes apresenta uma belíssima explicação ao compará-las com a linguagem: *a luz bate na pele das coisas gerando essa camada membrana película chamada cor. Saliva sobre a língua. Às vezes elas parecem vir de dentro das coisas: As cores dos lápis de cores. Linguagem. Para que haja vermelho é preciso muito branco. As cores se transformam quando se encostam. Laranja, rosa, cor-de-laranja, cor-de-rosa. Amanhecer.* Há, não apenas neste texto, mas ao longo da obra, uma evidência nas percepções do sentido que se sobressai às próprias definições das coisas. Ao descrever algo, Antunes distancia o leitor de seu significado comum e aplica uma consciência do processo visual que vai crescendo através da leitura do poema, invertendo assim as expectativas do leitor. Estas características também podem ser encontradas no poema **as portas**⁴⁴:



Para passar de um lugar a outro existem as portas. Em geral são de madeira, mas às vezes não. De ferro em geral são os portões, mas às vezes de madeira. Portões de madeira chamam-se portei-ras. Para sair de um lugar entrando em outro, como nos partos, as portas exis-tem. As moscas pousam nelas. Os meios de transporte chegam ou vão embora. As portas são meios de transporte que ficam no mesmo lugar. Em geral brancas, como as paredes são geralmente. Mo-vem-se mas ficam no mesmo lugar, como o mar. As moscas pousam nelas, depois voam. Voam, depois pousam nelas. As paredes ficam paradas. Aranhas fazem teias nelas. Não nas portas, que têm dois lados; nas paredes, que têm só um lado, ou outro. Os olhos pousam nelas.

21

Utilizando rimas que facilitam a apreensão da linguagem, como: *portões de madeira / chamam-se portei-ras*; ou ainda aliterações: *as paredes ficam paradas*; Arnaldo Antunes referencia também o poema **o mar** ao compará-lo com as portas: *Movem-se mas ficam no mesmo lugar, como o mar*, reiterando noções de passagem, de espaço e de movimento, inclusive entre os próprios poemas no livro, afinal, como afirma Alfredo

⁴³ ANTUNES, Arnaldo, *op.cit.*, 2002, p.16.

⁴⁴ *Idem*, 2002, p. 20.

Bosi: “O discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries e re(o)corrências”⁴⁵. Antunes utiliza deste movimento não apenas entre um texto e outro, mas também no próprio poema.

Ao escrever que *As moscas pousam nelas, depois voam. Voam, depois pousam nelas* o poeta acentua ainda mais a mobilidade, tanto do poema quanto das portas, enaltecendo que o que se movimentam são as moscas e não as portas, que seguem paradas (em movimento, mas sem saírem do lugar). A interferência de seres como moscas e aranhas no poema aguça ainda mais esta existência mutante da ocupação de espaços. Neste poema simples, aparentemente sem presunção, surge ainda a analogia entre as palavras *porta* e *parto*, que se dá em forma de metátese, na qual os fonemas são transpostos, remetendo ao nascimento: a chegada, a partida, o rompimento – o percurso da vida. *Sair de um lugar entrando em outro*, fato possível através do parto e atravessando as portas.

No poema **as palavras**⁴⁶, a multiplicação infinita de coisas a que não se podem atribuir nomes, coisas indizíveis e móveis, poderia ser resumida na primeira frase: *Há muitas e muito poucas palavras*. Porém, o poema segue decompondo a relação entre palavras e coisas, significantes e significados:

⁴⁵ BOSI, Alfredo. *op. cit.*, 2008.

⁴⁶ ANTUNES, Arnaldo, *op.cit.*, 2002, p.56.



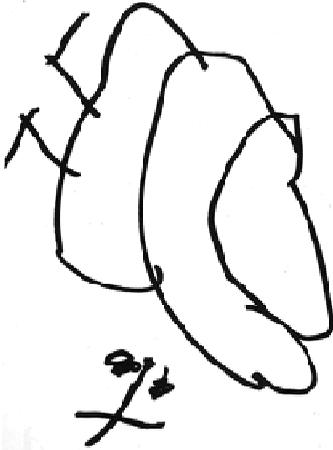
Há muitas e muito poucas palavras. Por exemplo: pegamos um corpo. Se continuarmos a linha que sai do lado de fora de um dos pés (isto é, do ponto de vista do próprio corpo: o lado direito do pé direito ou o lado esquerdo do esquerdo) e vai pelo chão até o outro pé, teremos a palavra planeta, que inclui o corpo. Incluídos nesse corpo temos membros. Entre os membros pernas. Dentro das pernas pés. Nos pés dedos e nos dedos unhas. Mas se dissermos unhas podem ser das mãos. Se estiverem riscando um muro diremos atrito. Então podemos estar falando de fósforos, ou de pneus. De sexo, discussões ou condutores elétricos. Assim: Mesa e cadeira são duas palavras. Móveis é uma palavra só — Coisas que se movem. Mas não há palavra para dizer dois corpos encostados, ou uma mão segurando um punhado de terra ou duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas; como há, por exemplo, a palavra jardim para designar o conjunto de terra e plantas; ou a palavra planta para expressar a soma da parte dessa parte do jardim que fica acima e da parte que fica abaixo da terra. Com raiz buíbo folha talo ramo galho tronco fruto flor pistilo pólen dentro. Mas se não quisermos dizer planta podemos dizer pé. E a sola do pé chamaremos de planta. Sobre o solo. Assim como dizemos planta para o pé diremos palma. Para a mão. Folha da palmeira. E se não quisermos dizer planeta podemos dizer terra. Ou isso. Mas se ele não estiver por perto não podemos chamá-lo de isso.

57

Durante a leitura, surge uma descrição poética do corpo com uma série de desmembramentos de significados e de jogos de palavras como "planta" e a "planta do pé", "solo" e "sola do pé". Mais uma vez aqui se tem o signo linguístico mostrando as suas diversas faces e causando assim uma cristalinidade que, por vezes, parece ser capciosa consigo mesma. Arnaldo novamente faz confirmar o quão limitado é o ato de nomear. Na frase *E se não quisermos dizer planeta podemos dizer terra. Ou isso. Mas se ele não estiver por perto não podemos chamá-lo de isso*, o poeta reitera que o pronome "isso" só pode ter o seu significado constatado a partir de um contexto definido, sendo que pode aceitar vários nomes, tornando imprecisa a definição. Seu significado é móvel e, neste caso, não podemos aplicá-lo às coisas e objetos que não estão próximos.

No poema homônimo da obra, **as coisas**⁴⁷, Arnaldo Antunes tenta sintetizar o que são/têm afinal as coisas, fazendo surgir relações das coisas entre si, com os homens, e com as características atribuídas a elas pelos homens. Elas deixam de serem palavras e somam-se com a linguagem revelada pelas palavras, como se tivessem vida própria.

⁴⁷Idem, 2002, p. 56.



As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz.

91

Estas relações criadas pelo poeta em meio às coisas entre si com os homens e atribuídas aos homens transformam-nas no que elas não são. As coisas se modificam, passam a ter vida própria e, através da linguagem, passam a intrigar. Arnaldo Antunes tem consciência desse efeito quando diz que “as palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se desapegaram dos ouvidos, ou como a criação se desapegou da vida. Mas temos esses pequenos oásis – os poemas – contaminando o deserto da referencialidade”⁴⁸.

As reflexões em torno da linguagem remetem ao “ensino ostensivo” proposto por Wittgenstein, que faz relação aos jogos de linguagem nos quais não se define o sentido das palavras pelo grau de representação de um determinado objeto apenas. Para ele, ensinar uma palavra é fazer com que o falante perceba a função da mesma em um determinado contexto, como Silvia Faustino esclarece:

O ensino de uma palavra, na visão de Wittgenstein, seria comparável ao ensino do uso de uma peça num jogo de xadrez: assim como não aprendemos as funções da peça denominada “O

⁴⁸ ANTUNES, Arnaldo. “Sobre a origem da poesia” (crônica). **Revista Oca das Letras**, 1ª Edição – Abril de 2009. Disponível em: <<http://www.ocadasletras.com.br>>. Acesso em: 16 jul. 2010.

rei do xadrez” simplesmente ao nos ser mostrada a forma da figura de um rei, mas ao nos serem mostrados ou descritos lances válidos com esta figura no interior do jogo, assim também não aprendemos o desempenho gramatical de uma palavra (o que podemos “fazer” com ela) num determinado jogo de linguagem pela simples identificação do nome com algum referente, mas pelo exemplo de seu emprego em circunstâncias variadas. Assim, torna-se possível descrever de maneira muito mais adequada o aprendizado do uso das palavras em relação às quais não se pode apontar um referente, tais como os chamados “substantivos abstratos”, por exemplo⁴⁹.

As analogias que comparam sistemas axiomáticos a um jogo de xadrez fazem correspondência também à linguagem como uma atividade norteada por regras. Como um jogo, a linguagem também possui regras – as gramaticais – que, diferentemente das regras estratégicas do xadrez não nos informam que uso nos levará ao sucesso e sim qual é o “correto”. O significado de uma palavra não é o objeto que a sobrepõe, mas sim o contexto que norteia o seu melhor funcionamento. Como no xadrez, joga-se movimentando as peças, utilizando-as e não fazendo associação do nome da peça aos objetos que as representam. Assim, utilizando-se também de uma analogia à linguagem, o uso das palavras e a construção de sentenças dependem da situação e do contexto em que ambos são utilizados, sendo ora perfeitamente compreensíveis e ora não.

O modelo de ensino ostensivo permite enxergar com mais clareza a relação de extremos nos poemas de Arnaldo Antunes. O poeta ratifica as limitações ao se nomearem as coisas, lançando um olhar sobre elas a partir de vários ângulos, vários contextos, vários jogos de linguagem, no sentido de sacramentar a impossibilidade de uma definição absoluta. Isto faz pensar que se pode simplesmente definir absolutamente uma coisa, afinal o ponto de vista pelo qual se observa tal coisa é o que

⁴⁹ FAUSTINO, Sílvia. **Wittgenstein – o Eu e sua gramática**. São Paulo, Ática, 1998, p. 15.

efetivamente vai defini-la. O poeta afirma que “uma hora você olha através da função que elas têm, outra hora através do formato. Você olha elas de cima, outra hora você olha de lado. Então existe essa sede de definição. A definição absoluta é impossível”⁵⁰. Esta mudança de ponto de vista pode ser reconhecida em mais um de seus poemas-coisas, **a vista**⁵¹:



A vista daqui é linda.
Ainda. Que não seja.
Linda para outra. Vista
que a. Avista. Daqui é
linda. Se não for vista a
vista. Daqui ainda é.
Linda. Ainda que não
seja. Vista ainda. Que
não se veja. Talvez assim
seja. Mais linda. Ainda.

75

As analogias recorrentes nos poemas de Antunes dão vida às palavras, logo também dão vida às coisas. Essa poesia que apresenta a natureza como efeito de uma construção da imagem visual, tem seu olhar apurando sempre o pequeno, o desimportante, e assim ultrapassa o lugar-comum da poesia grandiloquente. Através da analogia, Antunes cria uma relação de semelhança entre duas coisas que, genericamente são desiguais, instaurando um princípio de identidade, conforme afirma Alfredo Bosi:

Pela analogia, o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso da matéria que dão ao poema as metáforas e demais figuras. A crítica inglesa costuma designar com o termo *image* não só os nomes concretos que figurem no texto (casa, mar,

⁵⁰ ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso**. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 372.

⁵¹ ANTUNES, Arnaldo, *op.cit.*, 2002, p.74.

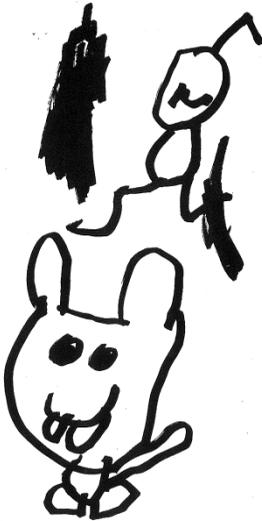
sol, pinheiro...), mas todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e que vão da onomatopeia à comparação⁵².

Esta construção de imagens seguidas de novas imagens aguça a sensibilidade do leitor para a (re)construção de conceitos, através de associações. As diversas séries de associações inusitadas para falar de coisas teoricamente simples, perpassando pelo discurso pedagógico/científico norteiam estes poemas que partem do óbvio e chegam ao lúdico. Através desse olhar infantil, a multiplicidade de conceitos surge de forma espontânea, já que a criança ainda está livre das amarras dos conceitos absolutos. O retorno do significante causando um novo significado promovido por Antunes faz com que, através da sensibilização, novos conceitos venham a ser formados, removendo antigos pontos de vista e dando lugar a outros novos. Alfredo Bosi atesta muito bem este processo quando afirma que: “O tempo que faz crescer a árvore, rebentar o botão, dourar o fruto. A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abre-nos, também, o caminho para sentir o seu ser. A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor”⁵³. Estas voltas também surgem de forma muito natural no poema **tudos**⁵⁴, que assemelha-se a conclusões infantis acerca das coisas e que, na verdade, constata o óbvio despercebido por sua simplicidade:

⁵² BOSI, Alfredo. *op. cit.*, 2008, p. 38.

⁵³ *Idem*, p. 42.

⁵⁴ ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.*, 2002, p. 12.



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

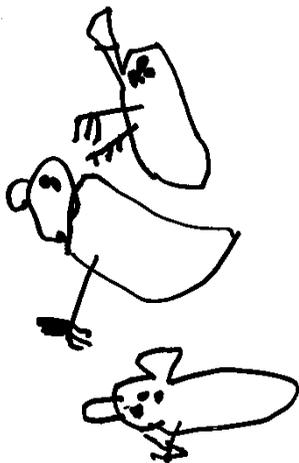
13

O encontro entre o adulto e a criança faz surgir vários tipos de comparações: *“as pedras são mais lentas que os animais”*; personificações: *“os rabos dos macacos servem como braços”*, *“os rabos dos cachorros servem como risos”*; algumas associações inesperadas: *“as máquinas de fazer nada não estão quebradas”*. Aqui, o poeta tenta ser objetivo nas suas associações ou descrições, como no caso da frase: *“palavras podem ser usadas de muitas maneiras, os fósforos só podem ser usados uma só vez”*. Este novo jeito de olhar o mundo através da descoberta, faz com que a forma automática de conceituar e classificar as coisas seja desfeita e que seja (re)construída a ligação entre infância, ciência e poesia. Pensar a infância, ou a reaproximação da infância e a poesia de Arnaldo Antunes faz com que seja possível obter também a redescoberta da vontade de saber e de poder pensar através de outros contextos. Como afirma Jorge Larrosa:

E se a presença enigmática da infância é a presença de algo radical e irredutivelmente outro, ter-se-á de pensá-la na medida em que sempre nos escapa: na medida em que inquieta o que sabemos (e inquieta a soberba da nossa vontade de saber), na medida em que suspende o que podemos (e a arrogância da nossa vontade de poder) e na

medida em que coloca em questão os lugares que construímos para ela (e a presunção da nossa vontade de abarcá-la). Aí está a vertigem: no como a alteridade da infância nos leva a uma região em que não comandam as medidas de nosso saber e do nosso poder⁵⁵.

O poeta vai desconstruindo as definições convencionais e estabelece uma ligação inusitada entre a coisa e sua definição. O poema **a cultura**⁵⁶ é talvez aquele em que mais ocorram estas ligações, pois ao realizar estas definições, Arnaldo faz valer-se do verbo “ser”, tornando assim o conceito como sendo formado a partir da aplicação do nome. Através da escrita na forma de raciocínio infantil, ou de uma poética da infância, o poeta adota o tom lúdico na escrita e nas imagens, brincando com a linguagem da infância como potência inventiva e também com a linguagem do mundo. Esta proposta de desautomatizar a forma de ver o mundo pode ser encontrada também nos poetas Oswald de Andrade⁵⁷, Manoel de Barros, e José Paulo Paes.



O girino é o peixinho do sapo. O silêncio é o começo do papo. O bigode é a antena do gato. O cavalo é pasto do carrapato. O cabrito é o cordeiro da cabra. O pescoço é a barriga da cobra. O leitão é um porquinho mais novo. A galinha é um pouquinho do ovo. O desejo é o começo do corpo. Engordar é a tarefa do porco. A cegonha é a girafa do ganso. O cachorro é um lobo mais manso. O escuro é a metade da zebra. As raízes são as veias da seiva. O camelo é um cavalo sem sede. Tartaruga por dentro é parede. O potrinho é o bezerro da égua. A batalha é o começo da trégua. Papagaio é um dragão miniatura. Bactérias num meio é cultura.

51

⁵⁵ LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**. Porto Alegre: Contrabando, 1998b, p.232.

⁵⁶ ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.*, 2002, p. 50.

⁵⁷ A escrita do poeta Oswald de Andrade, através de um esboço comparativo com a obra **As Coisas** de Arnaldo Antunes, está presente como objeto de estudo no terceiro capítulo dessa dissertação.

Ao ler este poema, pode-se refletir sobre a relação entre poesia e infância constatada por Solange Fiuza Cardoso Yokozawa em sua tese de doutorado sobre Mario Quintana:

Poesia não é coisa de doutos, de eruditos. Esses escrevem tratados, teses. Poesia é coisa de quem “não sabe”, de quem assume diante do mundo a ignorância de uma criança. Porque não sabe, a criança pode ver o mundo de maneira desautomatizada. Para ela, um pedaço de vassoura pode ser um cavalo, uma latinha de sardinha pode ser um trem. Como a criança, o poeta é aquele que, por ter alcançado a ignorância poética, também inaugura o mundo a cada poema, de modo a lhe dar um sentido outro que aquele que o senso comum ou as ciências lhe conferiram. É por isso que Oswald de Andrade vai dizer que aprendeu com o seu filho pequeno que a poesia é a invenção das coisas que ele nunca viu⁵⁸.

No poema **a cultura**, ao mesmo tempo em que o universo infantil se aproxima, ele é desconstruído, distanciado através de uma associação lúdica entre as coisas e as suas definições, que acabem sendo estabelecidas de forma inusitada. Ao mesmo tempo em que Arnaldo comprova a imprecisão que uma definição absoluta tem, ele define a importância da aplicação do conceito, através do verbo “ser”, pelo qual uma coisa pode ser vista a partir de vários pontos. Esse processo se resume em perceber não o significado de uma coisa, mas um ou mais significados a partir do uso em diferentes contextos. Essa forma: “isto é aquilo”, constante no poema, aproxima os nomes ora por causalidade (girino/peixe/sapo), ou por associações inusitadas (bigode/antena/gato), ou ainda por metonímias (escuro como metade da zebra) e antíteses (silêncio/papo, batalha/tréguia). Ao ativar estes elementos em um jogo cujo sentido aproxima-se do óbvio, do simples, do estranho e da linguagem infantil, Arnaldo promove um jogo que vai além da linguagem, um jogo de “parece, mas não é”. O poeta explica que esse discurso quase pedagógico foi inspirado no olhar infantil, no jeito como as crianças fazem associações inusitadas, e que busca também dizer aquilo que é óbvio, só que de um óbvio tão óbvio que não é percebido por se estar acostumado com outro tipo de registro. Um óbvio que atinge a estranheza, no sentido aparentemente oposto.

⁵⁸ YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. 2000. **A memória lírica de Mario Quintana**. Tese (Doutorado em Letras). PPG-Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS.

Arnaldo Antunes, ao proporcionar esta reflexão em torno da linguagem, aproveita-se também dos vários meios pelos quais é possível se manifestar nos dias de hoje. Isto o faz não limitar-se às questões estéticas, inserindo-o no discurso de Hegel: “É exatamente a liberdade da produção e das configurações que fruímos na beleza artística”⁵⁹. Desse modo, Antunes não demonstra timidez ao relacionar-se com o artístico, fato que pode ser comprovado através da produção de sua obra que transcorre os limites no terreno gráfico. De certo modo, a liberdade na expressão da arte acaba aproximando mais a forma natural de manifestar a própria vida, fato recorrente ao primitivismo. É o próprio Arnaldo quem comprova esta ideia:

Esse link entre as diferentes linguagens me lembra até um pouco do que era, por exemplo, a arte nas comunidades primitivas, onde não existia esse conceito de arte, era sempre uma coisa ligada à vida. A música, por exemplo, era sempre relacionada à dança e relacionada ao culto, seja religioso, seja guerreiro, seja curativo. As artes visuais eram também ou ligadas a objetos utilitários, ou feitos para adoração de deuses, no sentido do sagrado. Então você não tinha a diferenciação precisa entre as linguagens e nem a diferenciação entre arte e vida. A criação estava impregnada no dia-a-dia das pessoas. E acho que a tecnologia trouxe um pouco dessa mistura, porque, na civilização, o homem foi criando, com o decorrer do tempo, as artes plásticas para serem vistas, a música para ser ouvida, a literatura para ser lida...Foi compartimentando um pouco, separando os sentidos. E, de certa forma, a tecnologia propicia à gente reatar alguns desses laços dos sentidos que a história da civilização do homem foi separando. Talvez esse seja um dos sentidos possíveis da expressão do McLuhan “aldeia global”⁶⁰.

Assim, Arnaldo Antunes se apropria das coisas do mundo e as utiliza como a própria essência de seu fazer poético. Tal como nas comunidades primitivas, a arte para o poeta não é uma coisa para falar da vida, mas para viver. É uma parte da vida. O livro com aforismos que

⁵⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich *apud* BOSI, Alfredo. *op. cit.*, 2001, p. 15.

⁶⁰ II FESTIVAL Internacional de Poesia de Dois Córregos – SP. 1998 [online]. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=izpjN9qnDzg&feature=related>. Acesso em: 15 set. 2010.

empregam noções banais de um alto nível de familiaridade é observado pelo poeta e pelo leitor com um desejo transformador, proporcionando mudanças de percepção. Com estas explorações do corriqueiro e da natureza, o poeta expõe elementos que passam despercebidos em nosso cotidiano. Arnaldo Antunes inverte o ponto de vista e rompe o comum, fazendo com que as coisas passem a existir além de seus nomes e definições. Novamente ao citar Michel Foucault, pode-se relacionar a construção dos poemas de **As Coisas** com o que Magritte quis demonstrar ao escrever a frase “*Isto não é um cachimbo*” próxima à pintura de um cachimbo: “Empreende nomear o que, evidentemente, não tem necessidade sê-lo (a forma é por demais conhecida; a palavra, por demais familiar). E eis que, no momento em que deveria dar o nome, o faz negando que seja ele”⁶¹. O poeta elabora os textos de **As coisas** em uma esfera híbrida entre prosa e poesia e que “se desfaz nessa liberdade associativa que caracteriza a poesia”⁶²

1.2 poesia em prosa ou prosa poética?

A mistura entre a teoria e a prática, entre a poesia e a poética, entre a arte e a vida, formulada pelos poetas românticos fez nascer o poema em prosa e a renovação da linguagem poética ao longo dos séculos XIX e XX. Essa exploração transbordou os limites da antiga poética e proclamou ser, além da nova poesia, uma maneira nova de sentir e viver. Estava estabelecida uma nova visão de mundo, um novo estilo de vida. Octavio Paz⁶³ afirma que não foi apenas uma mudança de estilo e linguagens: foi uma mudança de crenças. Já o romântico Shelley explica estas novas formas de expressão poética:

[...]a linguagem, cor, forma e hábitos de ação civis e religiosos são, todos, instrumentos e materiais da poesia; podem ser chamados de poesia por aquela figura de linguagem que considera o efeito como sinônimo da causa. Mas a poesia, em um sentido mais restrito, expressa tais arranjos da linguagem, e especialmente da linguagem métrica, que são criadas por tal imperial faculdade, cujo

⁶¹ FOUCAULT, Michel. *op.cit.*, 1973, p.08.

⁶² ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.*, 2006, p. 373.

⁶³ PAZ, Octavio. *op. cit.*, 2006, p. 82.

trono é acortinado com a invisível natureza do homem⁶⁴.

Um indiscutível elemento poético é o som, pelo qual as palavras, de uma forma harmônica, sofrem influências sem as quais não seria possível sentir a poesia nos versos. Por conta disto, pode-se remeter ao dilema das traduções, pelo qual a procura em transpor de um idioma para o outro as criações de um poeta chega a ser uma complicação. Outro fato recorrente desta harmonia entre sons e palavras encontra-se nos sistemas específicos das formas tradicionais de escrita, a metrificação, por exemplo. Nela, as sílabas são cuidadosamente arranjadas no verso e conexas com o ritmo do poema. Apesar de admirável, isso não quer dizer que apenas os poetas que se moldaram a esta forma encontraram a harmonia na criação poética. É importante que, tal como Shelley⁶⁵ descreve a escritura de Cícero, a linguagem tenha um ritmo doce e majestoso, e que satisfaça os sentidos não menos do que a quase sobre-humana sabedoria de sua filosofia satisfaz o intelecto.

A prosa se dá pelo sentido, pelo significado, e a poesia mostra através de imagens. Porém, é a presença do ritmo que as distingue, como afirma Octavio Paz: “O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita a outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias”⁶⁶. Sem a presença do ritmo não há poema; só com o ritmo não há prosa. O ritmo é condição essencial do poema, já para a prosa existir, não necessita de sua aparição, e completa ainda:

A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. (...) Em si mesmo, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida mas conteúdo qualitativo e concreto. Todo ritmo verbal já contém em si a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa⁶⁷.

Shelley⁶⁸ dizia que todo grande poeta deve inovar o exemplo de seus predecessores na estrutura de sua versificação singular, e lembra

⁶⁴ SHELLEY, Percy Bysshe, *op. cit.* 2008, p. 85.

⁶⁵ *Idem*, 2008, p.85.

⁶⁶ PAZ, Octavio, *op. cit.*, 1982, p. 68.

⁶⁷ *Idem*, 1982, p. 68.

⁶⁸ SHELLEY, Percy Bysshe., *op. cit.* 2008, p. 85.

que Platão era essencialmente um poeta que trabalhava o realismo e o esplendor de suas imagens através da melodia de sua linguagem. Ele rejeitou a métrica das formas épicas, dramáticas e líricas, e buscava incitar uma harmonia nos pensamentos isenta de forma e de ação, abstendo-se de inventar qualquer plano regular de ritmo que incluiria, sob formas determinadas, as variadas pausas de seu estilo. Platão, em **Diálogos** escreve um misto entre a poesia e a prosa, como se observa neste fragmento:

Quando nasceu Afrodite, banquetevam-se os deuses, e entre os demais se encontrava também o filho de Prudência, Recurso. Depois que acabaram de jantar, veio para esmolar do festim a Pobreza, e ficou pela porta. Ora, Recurso, embriagado com o néctar – pois vinho ainda não havia – penetrou o jardim de Zeus e, pesado, adormeceu. Pobreza então, tramando em sua falta de recurso engendrar um filho de Recurso, deita-se ao seu lado e pronto concebe o Amor. E por ser filho o Amor de Recurso e de Pobreza foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos⁶⁹.

Octavio Paz esclarece este questionamento ao citar obras como *Os cantos de Maldoror* do Conde de Lautréamont; *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll; ou *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges como poemas: “Nelas a prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo. Há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco de poesia”⁷⁰.

⁶⁹ CHAUI, Marilena. **Filosofia**. São Paulo: Ática, 2004, p. 23.

⁷⁰ PAZ, Octavio. *op. cit.*, 1982, p. 86.

Os poemas em prosa representam uma dualidade na qual o primeiro termo diz respeito à matéria – poesia – e o segundo, à forma – a disposição graficamente tradicional da prosa. Quem escreve em prosa vai contra as convenções métricas e estilísticas. Escrever em prosa dando às palavras uma carga poética, no mínimo alcança a inquietude. Mas como diferenciá-las? Umberto Eco em seu ensaio **O Signo da Poesia e o Signo da Prosa** propõe-se a esclarecer o porquê da poesia sempre mudar de linha antes do fim da página:

É no encontrar e produzir, ou anular, este branco ao redor de uma palavra (ou substituir o branco com um silêncio, ou mudar de linha com um suspiro) que se estabelece a diferença entre prosa e poesia. É necessário sermos explícitos e afirmar, juntamente com Zirmunskij, que “a linguagem poética se distingue da prosa pela ordenação regular do seu material fonético”. Esta ordenação regular pode ser de muitos tipos, contanto que o poeta se tenha imposto uma regra. E o material não deve ser necessariamente, ou somente, fonético: a regra pode ser até gráfica⁷¹.

Um belo exemplo desse tipo de escrita na produção poética brasileira está em Ana Cristina Cesar⁷², um verdadeiro mito romântico da contemporaneidade. Dona de uma escrita refinada por ser uma leitora compulsiva, suas publicações e também seus poemas inéditos apresentam uma escrita poética em prosa que se utiliza do tom confessional: um quebra-cabeças deixado para a posteridade. Alguns poemas em prosa dessa escritora contemporânea de Arnaldo Antunes estão transcritos a seguir:

⁷¹ ECO, Umberto . **Sobre os espelhos e outros ensaios**. São Paulo: Nova Fronteira, 1989, p. 234.

⁷² A vida de Ana Cristina César foi como a de seus textos: curta. Interrompida aos 33 anos, sua obra é pequena, mas significativa, pois revela o olhar de uma escritora que se colocou na vanguarda de seu tempo e marcou definitivamente a moderna poesia brasileira. Através de seus textos curtos, poemas fragmentados, cartas, páginas de diário, criou um jogo com o qual a poeta brinca e celebra a vida. Ana Cristina quebrou regras, ousou além da frase, misturou sombra e luz. Não hesitou em se apropriar da fragmentação do mundo para, em seguida, recriar a seu modo imagens que sensibilizam o leitor. A sua consciência em misturar prosa e poesia fez com que seus poemas tenham rara qualidade.

descuido não (concentração)

lembra da careta que você não gosta.

reaproveitar o casquinho de banton.

quando você mal pensa que é novidade, não é.



existe uma medida entre o descuido e a premeditação — trata-se do cuidado (floating attention). Daí escapam maps of England, birds, pessoas seguindo numa certa direção, bichos que vão virando gente, discretamente eróticos, desejando mancha transparente e diluída de aquarela cor de rosa, see?

Medida exata entre o acaso e a estrutura.

começar pelas médias (daí para pequenas, depois para grandes) Aprender fazendo, baby.

descuido não (concentração)

lembrar da careta que você não gosta.

reaproveitar o casquinho de banton.

quando você mal pensa que é novidade, não é.

existe uma medida entre o descuido e a

premeditação — trata-se do cuidado (floating

attention). Daí escapam maps of England,

birds, pessoas seguindo numa certa direção,

bichos que vão virando gente, discretamente eróticos, desejando

mancha transparente e diluída de aquarela cor de rosa,

see?

Medida exata entre o acaso e a estrutura.

Aprender fazendo, baby.

começar pelas médias (daí para pequenas, depois para grandes)⁷³.

Noite Carioca⁷⁴:

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio. Atravanco na contramão.

Suspiros no contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo.

⁷³ Transcrição do poema de **Caderno de desenho**, publicado pela Livraria Duas Cidades, em 1980.

⁷⁴ CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Esvoaça...⁷⁵

Esvoaça... Esvoaça... "É como a vela que se apaga, E a fumaça sobe e se atenua.

É o amor fraco que se apaga,

Não adiantam poemas para a lua.

Sofre o homem, o amor acaba E a doce influência esvoaça

Como o fio adelgado

De fina e translúcida fumaça Esvoaça, esvoaça...

Atenua o amor, Atenua a fumaça.

Para que tanta dor? E o amor que vai sumindo,

Adelgaça, esvoaça, esvoaça...

Lá Fora⁷⁶

Há um amor que entra de férias. Há um embaçamento de minhas agulhas nítidas diante dessa boca bisca de mulher. Há um placar visível em altas horas, pela persiana deste hotel, fatal, que diz: fiado, só depois de amanhã e olhe lá onde a minha lâmina cortante, sofrendo de súbita cegueira noturna, pendura a conta e não corta mais, suspendendo seu pêndulo de Nietzsche ou Poe por um nada que pisca e tira folga e sai afiado para a rua como um ato falho deixando as chaves soltas em cima do balcão.

Estes sinais de poesia tão claros em obras onde o verso não quebra antes do fim da linha também são encontrados em Clarice Lispector, que ousava na arte de escrever. Suas palavras se arranjam misteriosamente e falta-nos fôlego para desvendar todas as formas possíveis de seus textos. A obra **Água Viva** usa o aspecto da palavra como meio de expressão do silêncio, por onde se move com total liberdade:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos - só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim.

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me

⁷⁵ CESAR, Ana Cristina, **Inéditos e Dispersos**. In: FILHO, Armando F. (Org.). 3 ed. São Paulo: Ática, 1998.

⁷⁶ *Idem, op. cit.*, 1988.

*restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão*⁷⁷.

Umberto Eco alerta para as diferenciações já feitas entre poesia e prosa por Aristóteles em **Poética** e também por Jakobson, que muito contribuiu para o estudo da semiótica do verso. Tais diferenciações não as distinguem, uma vez que podem ser aplicadas entre ambas:

Jakobson sabe-o desde o início, quando afirma que “o dever fundamental da poética consiste em responder a esta pergunta: o que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” O que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte é “a provocação em relação à linguagem”, como é sabido. Por que “o horrível Orestes” e não “o repulsivo Orestes”? Porque horrível fica melhor. E por que fica melhor? Porque realiza uma paronomásia. Mas, como se vê logo depois, este princípio (...) que antecipa e prefigura o fenômeno da equivalência, fundamental para a definição jakobsoniana de poético, pode muito bem ser encontrado também na prosa⁷⁸.

E conclui: “Por conseguinte, a modalidade poética não é caracterizada por estes artifícios retóricos, mas pela decisão de usar estes artifícios de um determinado modo”. Não basta um texto ser formado por inúmeras metáforas. Ele deve ser baseado no princípio da metaforicidade, ainda que em níveis mais cotidianos, científicos e denotativos. Arnaldo Antunes no livro **As Coisas** apresenta seus textos de forma híbrida e com uma temática muito semelhante, diferentemente de suas outras obras que estão ligadas de forma mais intensa ao Concretismo exclusivamente. Segundo Umberto Eco:

O poeta escolhe uma série de constrictões expressivas, e depois aposta que o conteúdo, seja ele qual for, e por mais que possa preceder a escritura, se adequará às constrictões expressivas, e melhor ainda se disso sair modificado. O poeta olha o mundo tal como as constrictões do verso lhe impõem. Não só, mas olha também a língua do mesmo modo. Porque se a prosa, antes de ser um

⁷⁷ LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 03.

⁷⁸ ECO, Umberto, *op. cit.*, 1989, p. 236.

fato linguístico, é um fato cosmológico, a poesia, antes de ser um fato linguístico, é um fato paralinguístico. Em ambos os casos a língua fica como se presa no meio, e reinventada à luz de uma de suas constrações. (...) Não é o ritmo (seja este pé, metro, cadência, verso segundo o ouvido ou a respiração, cesura fixada arbitrariamente mas de modo cíclico) que se adéqua às palavras, mas as palavras que se adequam ao ritmo. As palavras são escolhidas pelo ritmo. Tal como na prosa eram escolhidas pelo conteúdo⁷⁹.

Através da escrita em prosa de Arnaldo Antunes, facilmente se encontram elementos poéticos. No poema **a luz**⁸⁰ podem-se destacar alguns desses elementos:



A luz lambe as folhas. A luz lambe a parte externa das coisas. Quando a luz lambe as coisas aparecem. As folhas se parecem. Os olhos piscam quando os flashes flecham. Os zooms fecham em close. Pessoas fazem pose. A luz lambe lambe. Pessoas se lambem no escuro. Lembra lembra. A sombra as desmembra. A lua alumbrá com luz alheia. O fogo treme. As coisas tremem antes de entrar em foco. As folhas tremem quando venta. O filme treme na tela. Pessoas tremem de frio. Somem na treva. As folhas caem, as fotos traem, paredes têm ouvidos. As janelas, vidros. Quando amanhece pára de chover, como deve ser. O dia vem com o sol.

27

Neste poema surgem várias figuras de linguagem, que reafirmam a direção poética nos textos de Arnaldo Antunes no livro. O encontro da luz com as coisas as colore, transformando-as. A sinestesia nos provoca ilusões de ótica e mexe com nossos sentidos: a visão, o tato, o paladar e a audição. Encontramos também a presença da aliteração na repetição da letra *L*: *A luz lambe as folhas. A luz lambe a parte externa das coisas. Quando a luz lambe as coisas aparecem. (...) A luz lambe lambe. Pessoas se lambem no escuro. Lembra lembra.* Ao transcrever o poema-

⁷⁹ *Idem*, p. 242.

⁸⁰ ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2002, p. 26.

prosa em verso, encontra-se um tipo de rima que pode ser comparada à do poema **Obrigado**⁸¹, de Carlos Drummond de Andrade:

<i>As folhas caem,</i>	<i>Aos que me dão lugar no bonde</i>
<i>as fotos traem,</i>	<i>e que conheço não sei de onde,</i>
<i>paredes têm ouvidos.</i>	<i>aos que me dizem terno adeus</i>
<i>As janelas, vidros.</i>	<i>sem que lhes saiba os nomes seus</i>

(*Obrigado*, Carlos Drummond de Andrade)

Esta leitura atribui uma regra, constatada por Tomacevskij: “Seja gráfica ou fonética, a regra impõe um ritmo. Regular alternar-se no tempo e no espaço dos fenômenos homogêneos, o ritmo na poesia tem uma função predominante, não vicária, não ocasional”⁸². No mesmo poema encontra-se outra figura de linguagem: a personificação ou prosopopeia: *A luz lambe. As coisas tremem. As folhas tremem. O filme treme. As fotos traem.* São ações próprias do ser humano atribuídas às coisas.

Conforme afirma Tynijjanov⁸³, “em poesia o significado das palavras é modificado pelo som, na prosa o som é modificado pelo significado”. Percebe-se ao longo desta obra a presença marcante do elemento ritmo, que sempre está ao lado do poeta, até mesmo em suas outras produções. Quanto ao dilema poesia *versus* prosa, Umberto Eco afirma: “Devemos partir das nossas experiências mais banais, do instinto vulgar que induz a reconhecer algo como poesia em relação a outra coisa que, em vez disso, é prosa”.

Em **As Coisas**, Arnaldo Antunes, mesmo enchendo as linhas até o fim, faz com que ao terminar a leitura do poema, se possa refletir com curiosidade o que ele acabara de escrever. Suas rimas e o r, que se interligam, suas rimas e o ritmo imposto por elas, reafirmam mais ainda o seu desenvolver poético, fazendo com que as ideias fiquem balançando de um lado para o outro, como um pêndulo, sempre

⁸¹ Disponível em: <www.carlosdrummond.com.br>. Acesso em: 17 jul. 2010.

⁸² TOMACEVSKIJ, Boris *apud* ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 235.

⁸³ TYNIJANOV, Jurij *apud* ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 243.

apontando para diferentes (novos) conceitos, que não cessam de multiplicarem-se.

A

(visual)-

idade

na

P(R)OeSiA

de Arnaldo

Antunes

A obra de Arnaldo Antunes permeia por vários meios e formas de comunicação que vão desde a publicação impressa em livros até a poesia feita em computação gráfica. Isso faz com que o poeta potencialize propostas poéticas através de novos meios tecnológicos, como as do Concretismo, por exemplo, que é uma das bases na qual Arnaldo Antunes fundamenta sua criação, fazendo com que, dessa forma, novas leituras sejam formadas. O poeta Augusto de Campos, que aprimorou sua produção concreta com estas novas tecnologias, afirma que “a linguagem da poesia concreta parece feita sob medida para as telas dos computadores e do vídeo. A partir da década de 80 experimentei quase todos os novos veículos, da holografia ao *laser*, e pude confirmar a familiaridade latente da poesia concreta com esses novos instrumentais de trabalho”⁸⁴. A diferença é que Antunes não repete modelos e não se comporta como um herdeiro deste ou daquele movimento. O poeta utiliza-se da poesia, da canção popular, da cultura do rock e do cinema para (re)inventar linguagens: “Não é possível pensar em poesia concreta como movimento nos dias de hoje, em que a diversidade de caminhos já se tornou realidade cultural”⁸⁵. Apesar da menor intensidade quando comparado às outras obras do autor, o livro **As Coisas** traz características da poesia visual e concreta acrescidas de uma nova forma de escrever, agregando à sua poesia elementos inovadores.

Desde a Antiguidade Clássica, o emprego da visualidade é utilizado como recurso de estruturação de textos. Já no século III a.C. o poeta Símias de Rodes, escrevia poemas em forma de objeto pelo qual o desenho formado estava diretamente ligado ao poema em si. O ensaísta brasileiro José Paulo Paes, em seu artigo “O ovo por dentro e por fora”⁸⁶ trata o poema figurativo **O ovo**, de Rodes, como uma experimentação formal e rebuscada, influenciada pela cultura grega. Ressalta ainda a *technopaegnia* como a técnica de compor poemas cujo arranjo dos versos imita o contorno do objeto tematizado, que também significa “*jogo, brincadeira ou diversão de arte*”. **O ovo** insere-se na tradição que, no século XX, Apollinaire irá retomar através da elaboração dos *caligramas*⁸⁷. Esse termo, cujo uso entre estudiosos é empregado para

⁸⁴ CAMPOS, Augusto de. *apud* ORSINI, Elisabeth; PIRES, Paulo Roberto. **Terremoto quarentão**. Jornal O Globo, 1996.

⁸⁵ *Idem*, 1996.

⁸⁶ PAES, José Paulo. **O ovo por dentro e por fora**. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 1994.

⁸⁷ Vocabulo cunhado por Apollinaire para representar poemas em forma de objetos. (FERNANDES, 1996, p. 85-104; p.120-134).

fazer referências a poemas em forma de objetos, tornou-se a partir de então comum mesmo para as obras datadas em períodos anteriores à sua criação. **O ovo** é uma das três obras reconhecidas com autenticidade escritas por Símias de Rodes, que segue transcrito acima da primeira parte do poema **Ovonovelo** do poeta concretista Augusto de Campos, como comparação à forma de escrita de Rodes:

O Ovo
Símias de Rodes
c. 300 a.C.

O ovo
 Acolhe
 da fêmea canora
 este novo urdume que, animosa
 tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
 e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número
 e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
 tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
 e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro da sua nutriz querida,
 até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
 mãe, e lhes saia célere no encaicho pelos montes boscosos recobertos de neve.
 Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos,
 do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
 balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo
 que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
 para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
 até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
 arauto dos deuses, Hermes, jogou o à tribo dos mortais
 e pura, ela compôs na dor estrídula do parto,
 do rouxinol dórico
 benévolo,

O ovo

Acolhe
 da fêmea canora
 este novo urdume que, animosa
 tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
 e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número
 e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
 tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
 e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro da sua nutriz querida,
 até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
 mãe, e lhes saia célere no encaicho pelos montes boscosos recobertos de neve.
 Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos,
 do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
 balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo
 que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
 para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
 até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
 arauto dos deuses, Hermes, jogou o à tribo dos mortais
 e pura, ela compôs na dor estrídula do parto,
 do rouxinol dórico
 benévolo,

Os vinte versos escritos pelo poeta grego produzem a imagem de um ovo, correspondendo ao título do poema e, assim, a um caligrama. A forma do caligrama e a configuração com que as palavras vão tomando dentro dela merecem ser explicadas. No caso de **O ovo**, se a leitura for feita na forma sequencial e linear, logo serão percebidos versos sem sentido. A leitura mais satisfatória do poema é aquela que se inicia na primeira linha e se intercala com a última, e na sequência, a segunda linha se intercala com a penúltima, e assim por diante, até que o último verso seja encontrado: “*Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos*”, sugerindo que o envolver da membrana que forma o ovo suavemente alcance o seu núcleo. Esse movimento não é produzido ao acaso e essa conexão entre desenho e versos é talvez a mais intensa característica presente nos caligramas. O poema opera um jogo que perturba, no qual a percepção do movimento do olhar do leitor instala uma conexão direta com o texto, fazendo com que “a configuração ovalada do poema nos envi[e] sempre de volta ao ovo do começo, pois na poesia como na vida não há começo nem fim. Fim é o recomeço e recomeço fim”⁸⁸.

Símias de Rodes no século III a.C., através das suas experimentações com o texto poético já coloca em xeque a ordem de leitura do sistema de escrita mais tarde incorporado pela cultura ocidental. Ao escrever sobre a Teoria da Poesia Concreta, Décio Pignatari fala sobre a importância de Rodes para a poesia: [...] Mallarmé helênico, abala a sucessão linear dos versos, tal como o faria 23 séculos depois – com consequências decisivas para a poesia – o mestre de Un Coup de Dés, insurgindo-se contra o ir-e-vir dos olhos na leitura das linhas-versos. Em sua fisionomia genético-descritiva – formando-se na medida mesma em que se vai informando – o poema se estrutura num isomorfismo fundo-forma de alto nível, patente no propósito de uma poesia inventiva⁸⁹.

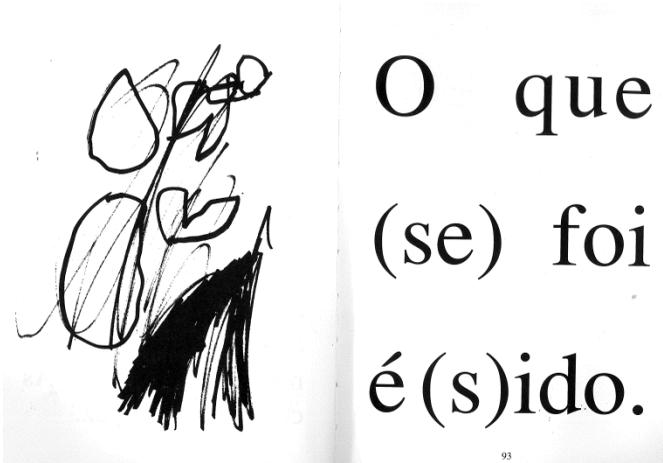
Esta sensação de movimento é proposta por Arnaldo Antunes no último poema de **As Coisas, o que foi**⁹⁰, no qual apresenta elementos visuais

⁸⁸ PAES, José Paulo, *op. cit.*, 1994, p. 02.

⁸⁹ CAMPOS, Augusto de *et al.* **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1972, p. 180.

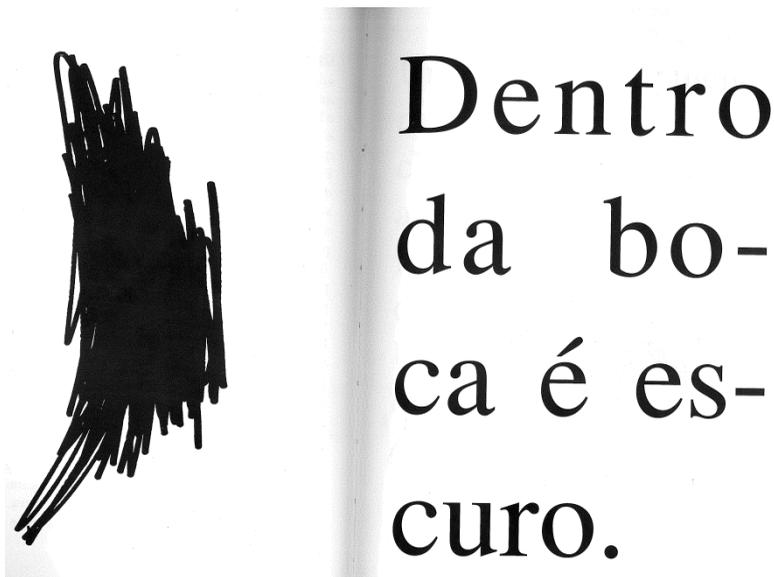
⁹⁰ ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.*, 2002, p. 93.

poéticos unidos à simultaneidade. Nesse poema a associação é formada entre as palavras no movimento das significações, formando não uma leitura ovalar, como a de **O Ovo**, mas leituras simultâneas: “*o que foi é ido*”; “*o que se foi é sido*”; “*o que foi é sido*”; “*o que se foi é ido*”.



Através da exploração de sinais, o poeta descobre mais de uma dimensão ao mesmo tempo, acrescentando o sincronismo que, nesse caso se dá através das próprias palavras. A conjugação dos verbos ir/ser modifica o sentido da frase ao mesmo tempo em que a complementa. Esta característica remete ao poeta americano Edward Estlin Cummings, que utilizava a quebra de palavras e o uso de sinais em seus poemas mantendo forte referência na poesia visual. O jogo visual surge, de forma diferenciada, em outros poemas de **As Coisas**, como **a boca**⁹¹:

⁹¹ *Idem, op.cit.*, 2002, p. 58.



A simples constatação deste poema, além de levar à obviedade da estranheza, promove uma leitura linear e infinita, ao passo que, de forma ovalar, faz com que a ideia da frase circule de forma natural, remetendo ao poema do concretista Haroldo de Campos, **crisantempo**.



Figura 26 – Poema *Crisantempo* (Haroldo de Campos)

A simplicidade da imagem formada na leitura do poema de Antunes é igualmente ilustrada por sua filha, antecedendo o poema com rabiscos no formato de uma boca sorrindo, porém preenchida de traços escuros. No projeto multimidiático **Nome**⁹², produzido por Arnaldo

⁹² Originalmente lançado em 1993, **Nome** foi o primeiro trabalho solo de Arnaldo Antunes após sua saída dos Titãs. O projeto multimídia composto de CD, vídeo e livro é composto de cliques elaborados a partir de poemas e canções, através dos quais o poeta se utiliza de

Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau em 1993, Antunes gravou o vídeo-poema **Dentro**, que interage com o poema de **As Coisas**. Com uma micro-câmera instalada dentro de sua boca, o poeta revela a obscuridade, interligando a palavra DENTRO com a filmagem da BOCA e a ESCURIDÃO que habita dentro dela e ao fundo, tanto no vídeo quanto no poema concreto:



Figura 27 – Poema *Dentro*, apresenta na forma impressa.



Figura 28 – Parte do vídeo-clipê *Dentro*, gravado com uma micro câmera instalada dentro da boca do poeta, este lê o poema em vários canais sonoros.

É o poeta francês Stéphane Mallarmé que, no final do século XIX, abalou os modelos fixos da poesia escrita em versos. Seu trabalho *Un coup de dés* causou impacto na estética literária em vigor. Valorizando o branco da página e sugerindo uma quebra de sintaxe, o poema fragmenta o discurso com suas palavras de tamanhos e formas variadas e sem pontuação. “*Um lance de dados*” ultrapassa a correlação tradicional dos conceitos, causando uma perspectiva singular, aspecto esse que o próprio poeta caracterizou como *subdivisões prismáticas da ideia*⁹³.

No início do século XX, o poeta Guillaume Apollinaire elaborou e reuniu em livro uma série de poemas de cunho experimental, no qual explorava o efeito da visualidade. Tal produção que, além dos caligramas incluía poemas simultâneos e poemas-conversação, foi denominada *Calligrammes*, um neologismo formado pelas palavras *calligraphie* e *idéogramme*. Antes disso, os caligramas chamavam-se *vers figures* (versos figurados) e constituíam um gênero de pequena expressão poética, sendo considerados divertimentos, extravagâncias ou

recursos como colagem, caligrafia, vídeo, fotografia e desenho para inserir movimento às palavras lidas e ouvidas.

⁹³ MALLARMÉ; Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. In: CAMPOS; Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. (Separata). **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.151.

jogos pueris, indignos de grandes escritores. Porém, o que Mallarmé propunha não era o caligrama em si, mas sim uma espacialização visual que revolucionou o campo da poesia visual, conforme afirma o crítico Gonzalo Aguilar:

Os caligramas permitiram precisar ainda mais, por contraste, o tipo de busca ao qual os concretos estavam dedicados. Em Apollinaire, as palavras colocam-se em uma ordem visual, formando, porém, a figura à qual o poema faz referência: um poema se assemelha a um relógio, outro ao cair da chuva, outro a uma pomba. Não se trata da materialidade do signo, mas sim da violência que o referente exerce sobre o signo, e não se trata da palavra-coisa, mas sim da palavra que remete às coisas. Abandona-se o verso, mas ele não é substituído por novas estruturas: entrega-se o poema à contingência do objeto representado. A experiência de Apollinaire implicava um retrocesso, já nem sequer considerava a página como plano e nem os signos entravam em relação com o espaço. As diferenças entre os caligramas e os poemas concretos põem em destaque a vontade construtiva destes e a necessidade de buscar princípios de organização imanentes à forma poética e não – como sucede em Apollinaire – segundo o tema representado. A espacialização de Mallarmé, ao contrário, é estrutural e não mimética ou ilustrativa: não remete – como os caligramas – a um objeto. O sentido surge das diferenças e equivalências entre as partes que integram o poema⁹⁴.

Abaixo seguem alguns dos caligramas extraídos do livro de mesmo nome, de Guillaume Apollinaire:

⁹⁴ AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 192.

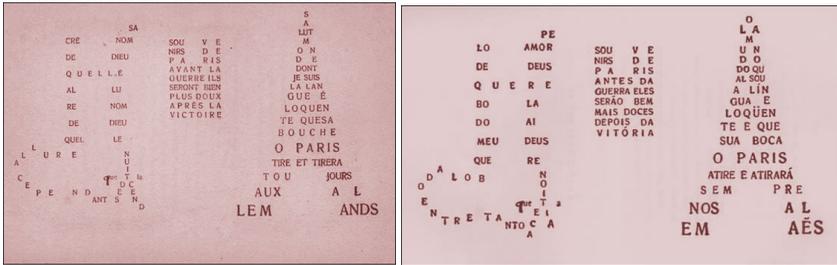
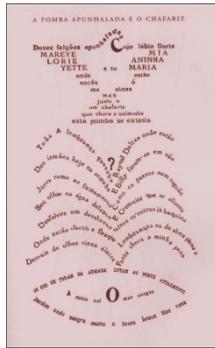
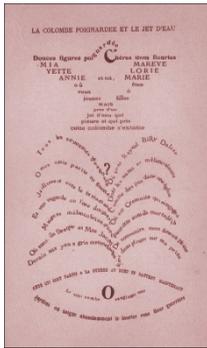


Figura 29 – Poema de Guillaume Apollinaire e sua respectiva tradução



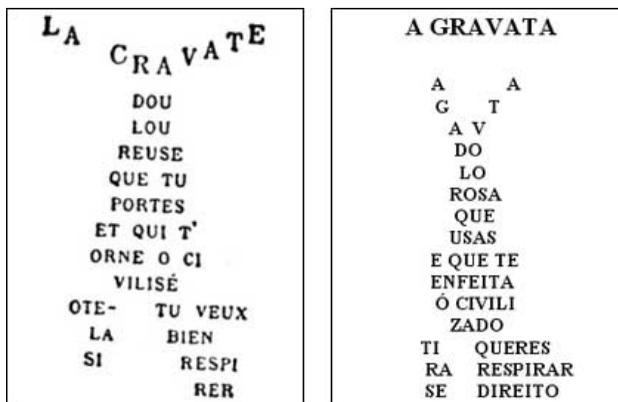
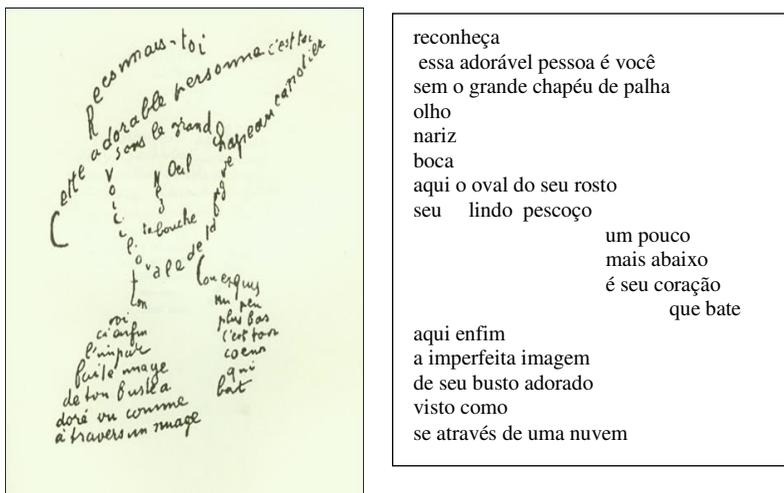


Figura 30 - Poema de Guillaume Apollinaire e sua respectiva tradução



reconheça
 essa adorável pessoa é você
 sem o grande chapéu de palha
 olho
 nariz
 boca
 aqui o oval do seu rosto
 seu lindo pescoço
 um pouco
 mais abaixo
 é seu coração
 que bate
 aqui enfim
 a imperfeita imagem
 de seu busto adorado
 visto como
 se através de uma nuvem

Apollinaire acreditava que os artifícios tipográficos poderiam criar um *lirismo visual* quando utilizados com audácia. E, se desenvolvidos, poderiam consumir a síntese das artes, da pintura e da Literatura⁹⁵. É verdade que os caligramas de Apollinaire se perdem no exterior, dando uma figuração artificial nas suas composições atuando como uma estrutura imposta, porém sua contribuição é inegável: foi o primeiro a tentar uma explicação para o poema espacial por via do

⁹⁵ ARBEX, M. A visualidade na poesia: os precursores do Concretismo. **Revista de Letras**. Universidade Federal do Ceará, 2000.

ideograma, conforme explica a Teoria da Poesia Concreta dos irmãos Campos e de Décio Pignatari:

(...)sob o pseudônimo de Gabriel Arboin, esclarecia o poeta o sentido de seus experimentos (...). E, ainda, agudo: “Portanto, seguramente, nada de narração, dificilmente poema. Se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente”⁹⁶.

Além de Apollinaire com seus caligramas que propuseram uma visão, mais que uma realização, e Mallarmé com o seu lance de dados, pelo qual foi dado o primeiro salto em qualidade nos recursos tipográficos como elementos de composição e o uso dos espaços em branco das páginas como próprios da criação, outros poetas contribuíram de forma importante com a poesia visual. Os chamados precursores que se juntam a Apollinaire e Mallarmé são:

a) Ezra Pound, baseado nos estudos de Fenollosa sobre a escrita chinesa, que faz uma leitura através dos ideogramas, seguindo o raciocínio de que “duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas”⁹⁷. Elaborado à luz do princípio ideogrâmico, o método inventivo empreendido por Pound denota, segundo Haroldo de Campos, que “duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de ideias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitam um jogo de relações com uma intensidade e uma

b) imediatidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar”⁹⁸. James Joyce, com *Ulisses* e *Finnegans wake*, proporcionou a palavra-ideograma, palavras-metáforas, permitindo uma interpretação orgânica de tempo e espaço. Joyce cria palavras novas, unindo-as e cunhando uma nova relação entre elas, como no exemplo: *silvamoonlyake*, onde se tem a palavra *silva* do latim que significa selva, e a junção: *silver = prata, moon = lua, lake = lago*.

c) e.e. cummings: poeta americano que parece ter compreendido os erros de Apollinaire e escapou dos caligramas. Cummings utilizou os recursos tipográficos,

⁹⁶ CAMPOS, Augusto de *et al.*, *op. cit.*, 2006, p. 27.

⁹⁷ FENOLLOSA, Ernest *apud* CAMPOS, Augusto de *et al.*, *op. cit.*, 2006, p. 39.

⁹⁸ CAMPOS, Augusto de *et al.*, *op. cit.*, 2006, p. 8.

as letras e os sinais de pontuação, partindo-os através de uma valorização expressionista do espaço.

No Brasil, podem-se citar dois grandes poetas que contribuíram consideravelmente com essa ruptura na forma de escrever: Oswald de Andrade “em comprimidos, minutos de poesia” e João Cabral de Melo Neto com sua linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. Assim, diante dessas considerações, foi inevitável que gradativamente a poesia visual fosse tomando conta do espaço literário, no qual, mais tarde, veio a florescer o Concretismo no Brasil. O Concretismo foi um movimento em que todas as vertentes da poesia visual explodiram. E, se elas explodiram, foi porque o cenário da poesia da época permitiu que isso acontecesse. Antes de entrar basicamente no movimento concreto brasileiro e em como Arnaldo Antunes se apropria das características do Concretismo, é importante que se reconheça o panorama que esperava por toda esta revolução na arte da escrita: a crise do verso.

Valendo-se da concepção de modernidade atrelada à poética de Charles Baudelaire revelada na obra *As flores do mal*, escrita em 1857 e acentuada com *Pequenos poemas em prosa* de 1864, pode-se ter uma ideia do conflito que se iniciou a partir do momento em que o surgimento da modernidade colocou-se em contraste com o legado formal construído pela tradição. Gonzalo Aguilar afirma que:

A harmonia entre poesia, palavra e mundo – da qual o verso seria um agente – entra em uma crise irreversível: o lugar social do poeta já não é o mesmo, nem tampouco o é a nova paisagem que enfrenta. As reflexões dos poetas franceses da segunda metade do século XIX sobre a persistência do verso como forma giram, frequentemente, em torno desse problema, e vários deles abandonam o verso metrificado pelo verso livre, pelo poema em prosa ou – como no caso de *Un Coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé, em 1897 – por novas formas que quebram e disseminam o verso no espaço da página⁹⁹.

Tendo em vista que na versificação antiga o verso se definia basicamente pela medida, ou seja, o metro no verso livre do final do século XIX e começo do século XX como fator de definição do verso cedia o lugar ao ritmo da respiração ou da sintaxe, à valorização da

⁹⁹ AGUILAR, Gonzalo, *op. cit.*, 2005, p. 177.

rima, ao jogo dos pequenos suspenses e também ao gosto da frustração das expectativas tradicionais, um dos sentidos, talvez não o menos importante, da versificação livre era mostrar que era livre, surgindo assim como um gesto: um testemunho e uma afirmação da “modernidade modernista”. A poesia e mais, as palavras, passam a interagir de maneira multiforme, dissonante e crítica, por meio de uma escrita poética que atua em sintonia com os novos desdobramentos estéticos que surgiram sob os efeitos de um cenário moderno e fragmentado. Gonzalo Aguilar afirma:

A impossibilidade de utilizar o verso como chave de leitura para as poéticas vanguardistas explica por que estas se situaram frente ao material da perspectiva do novo e da impugnação dos esquemas tradicionais herdados. Nestes, o verso desempenhava um papel-chave e supunha uma ideia de ordem e harmonia que a experiência moderna excedia ou não reconhecia como própria. [...] Para a poesia contemporânea, depois da intervenção vanguardista, a versificação, a métrica, a rima e outros procedimentos estão no campo do possível e já não têm um sentido obrigatório: são um repertório de formas à disposição do trabalho poético. O retorno a esquemas regulares limita esse inventário e exclui suas resoluções mais extremas, mas nem por isso reinstala sua necessidade¹⁰⁰

Graças a essa confluência a quebra, arbitrária da frase sem que se perceba na quebra mais do que o desígnio de quebrar, é um recurso provocador. A função principal do procedimento parece ser afirmar visualmente o caráter poético de uma produção, conduzindo ou à ironia ou à tensão entre a construção e a destruição do verso como veículo do lirismo. A crise do verso ainda conta com a representação de uma pequena resistência à leitura. Pequena, porque o procedimento é simples e a leitura de uns poucos poemas da espécie logo entrega a chave do mecanismo ao leitor atento. Mas é sempre uma oposição à leitura o ter de recompor a frase para além do corte. E é importante essa função, pois visa a minimizar ou eliminar por instantes a previsibilidade ou o lugar-comum da frase. Paulo Leminski afirma que:

¹⁰⁰ *Idem, ibidem.*

Afinal, se a poesia tem algum papel nesta vida é o de não deixar a linguagem estagnar, deitada em berço esplêndido sobre formas já conquistadas. Sobre clichês. Sobre automatismos. Papel de renovar ou revolucionar o como dizer. E, com isso, ampliar o repertório geral de o que dizer. Formas novas, qualquer malandro percebe, geram conteúdos novos. [...] É pra isso que poesia existe. Pra dizer o que não se diz. E só assim aumentar o campo dos prováveis do dizer. Para o bem de todos, da poesia à prosa. Subversivamente¹⁰¹.

A poesia que surge a partir daí aparece dentro da concepção do texto literário como construção e não representação. Uma poesia mais próxima da alegoria do que do símbolo, literatura que, como dizia Ana Cristina Cesar, “sabe que não está simbolizando alguma inefável verdade sobre o mundo, que não está abarcando um símbolo inexprimível”¹⁰². Desse modo, o poema deixa de buscar a realidade do vivido, não desejando mais imitar o mundo e trazê-lo para a linguagem. Décio Pignatari, de forma muito peculiar, acrescenta sobre essa crise: “o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postíça. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá mais conta do espaço como condição da nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura”¹⁰³. Conforme visto, Mallarmé fez com que o olhar se voltasse para o corpo da linguagem, em seu infinito desdobramento sobre si mesma. Com isso, foram abertas as portas para uma nova compreensão da literatura: a que enxerga como algo que subverte a linguagem, dando-lhe uma nova função, como dizia Machado de Assis, a função de apresentar: “O verso (...) não representa, mas apresenta. Recria, revive nossa experiência do real”¹⁰⁴.

Em **As Coisas** não há espaços em branco nas páginas, a não ser quando este branco vá participar do poema. Ao invés da quebra nos versos há quebra nas ideias, porque a própria estrutura dos poemas se (re)monta e se desmonta inúmeras vezes. A falta de pontuação é frequente e promove uma leitura rítmica e contínua, fazendo com que se

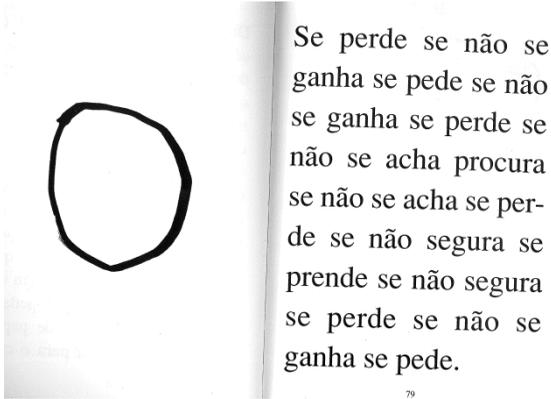
¹⁰¹ LEMISNKI, Paulo. **Anseios Crípticos 2**. Curitiba, Ed. Criar, 2001, p. 99.

¹⁰² CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999, p. 163.

¹⁰³ CAMPOS, Augusto de *et al.*, *op. cit.*, 2006, p. 47.

¹⁰⁴ ASSIS, Machado de *apud* PAZ, Octavio. *op. cit.* 1996, p. 46.

criem imagens. Assim como no poema **se (não se)**¹⁰⁵, que vem apresentado com o desenho de um círculo em branco, transmitindo linearidade através de sua leitura:



Utilizando a explicação de Alfredo Bosi, pode-se constatar que, neste e em outros poemas da obra, há uma exploração intensa do ritmo e, através dele, do movimento:

O movimento que muda as coisas para, depois, reproduzi-las, e que as reproduz para de novo mudá-las, rege-se, no fundo, por um esquema cíclico. E "esquema" ou "forma do movimento" chamou Émile Benveniste o ritmo, em um belo ensaio sobre a noção de ritmo em sua expressão linguística. Platão já dissera coisa parecida ao definir o ritmo como "ordem do movimento"¹⁰⁶.

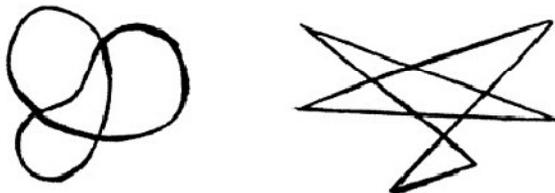
Este ritmo e o uso de fonemas que embalam o poema são apresentados de forma tão intensa que, a filha do poeta ao ilustrá-lo simplesmente fez um círculo com o branco preenchido. Essa forma de desenhar o poema curiosamente remete à experiência do psicólogo Wolfgang Köhler sobre a teoria da forma, transcrita por Alfredo Bosi:

Köhler estava interessado em saber se ocorre, na maioria das pessoas, uma ligação entre certas formas visuais e certos sons. Inventou, para isso, duas palavras foneticamente opostas, *takete* e *maluma*, e apresentou-as a sujeitos de diferentes

¹⁰⁵ ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2002, p. 78.

¹⁰⁶ BOSI, Alfredo, *op. cit.*, 2008, p. 110

línguas junto com duas figuras geometricamente opostas: uma, angulosa, e outra, curvilínea. Perguntou, depois, qual figura poderia ser chamada de *takete* e qual de *maluma*.



Boa parte dos sujeitos associou *takete* à figura angulosa e *maluma* à figura curvilínea. O que se deve inferir do resultado? A tendência ao isomorfismo existe, mas não é universal. É provável que se dê uma associação frequente de fonemas tensos e surdos com a experiência de objetos cheios de quinas e arestas, e uma associação de fonemas frouxos e sonoros com a experiência de objetos arredondados. O que não impede, porém, que outras associações se tenham desenvolvido na mente da minoria que respondeu de modo diverso. O nó do problema, aliás, está aí: os sons não aparecem sós, mas estão sempre integrados em signos de um discurso cujos mecanismos de associação, para cada sujeito ou grupo, não se podem estabelecer a priori¹⁰⁷.

O movimento do poema faz com que aparentemente seja possível sentir a sonoridade das palavras e relacioná-las com sentimentos e formas, fazendo com que provoquem emoções pela sua própria disposição. Para a poesia, esta sonoridade específica é essencial, pois gera sentimentos, tensões e imagens sonoras. A poesia concreta no Brasil foi a primeira que se representou intensamente através de recursos visuais. Teve seu início na década de 50, apoiado nos mais significativos movimento de vanguarda poética do mundo. No livro *Teoria da Poesia Concreta*, Augusto de Campos afirma: “pensou o nacional não em termos exóticos, mas em dimensão crítica. No plano internacional, exportou ideias e formas. É o primeiro movimento literário brasileiro a

¹⁰⁷ *Idem*, p. 53.

nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas”¹⁰⁸.

Ao lado da música e das artes plásticas, este movimento buscou a elaboração artística na procura da forma precisa, através do uso de figuras abstratas e da união entre a forma e o conteúdo nas obras de arte, e, na Literatura, por meio de efeitos gráficos aproximando a poesia da linguagem do *design*. Principiou a surgir no Brasil com a publicação da revista *Noigandres* que, em linguagem provençal significa *antídoto contra o tédio*, escrita pelos poetas: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. a ideia dos inventores, de ezra pound. o livro de ideogramas como um objeto poético, produto industrial de consumação. feito a máquina. a colaboração das artes visuais, artes gráficas, tipográficas. a série dodecafônica (anton webern) e a música eletrônica (boulez, stockhausen). o cinema. pontos de referência¹⁰⁹.

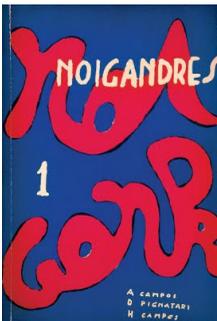


Figura 33 – Capa da revista *Noigandres*



Figura 34 – Os três poetas fundadores do Concretismo no Brasil.

A proposta da poesia concreta estava baseada na abolição do verso tradicional, no aproveitamento do espaço em branco da página, na disposição geométrica, no conteúdo voltado aos aspectos sonoro e visual, no uso de neologismos e na ruptura com a sintaxe. Ou, nas palavras de Haroldo de Campos, o poema concreto aspirava ser uma “composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e

¹⁰⁸ CAMPOS, Augusto de *et al.*, *op. cit.*, 1975, p. 07.

¹⁰⁹ *Idem*, 1975, p. 47.

semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto”¹¹⁰. Esta nova forma de escrever originou poemas que jogam e que brincam com o significante e o significado, passíveis de movimentação e de várias leituras (simultaneidade). No concretismo os poetas são verdadeiros artesãos, no sentido mais real da palavra, “arquitetos do verso, que constroem seus poemas a lances de vidro e cimento”¹¹¹, como Augusto de Campos se referia à poética de João Cabral.

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbivocovisual” joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA¹¹².

O poema *Terra*, de Décio Pignatari escrito em 1956, é considerado um dos primeiros poemas participantes da poesia concreta e apresenta várias leituras possíveis. A palavra *terra* é separada por um vão em branco na página, sugerindo que a mesma deve ser cultivada, arada. A informação semântica “*terra-terra ou terra-ara-terra*” – completa-se no espaço regularmente.

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
ratterra terr
aratterra ter
raratterra te
rraratterra t
erraratterra
terratterra**

Figura 25 - Terra - Décio Pignatari, 1956.

¹¹⁰ *Idem*, 1975, p. 53.

¹¹¹ *Idem*, 1975, p. 31.

¹¹² *Idem*, *ibidem*.

Entre as características trazidas pelo concretismo, Arnaldo Antunes busca constantemente entender e reconhecer as várias sensações possíveis da linguagem poética. Em meados de 1973 esboçou os seus primeiros poemas e iniciou, a partir de então, sua intensa paixão pela arte, que se transfigura nas mais diversas formas de expressão possíveis: de cantor, poeta e pintor a ator e artista do *design* digital. Arnaldo Antunes defende a liberdade da poesia e das formas linguísticas de expressão atuais, pois para ele quanto mais se misturam mídias e criatividade mais os sentidos se interligam enriquecendo as interpretações, versando-as em letras, músicas, imagens e artes plásticas. Júlio Diniz reconhece esse movimento comum no cenário artístico atual e complementa:

Constata-se, nas últimas décadas, a presença mais constante no universo da MPB de trabalhos que partem da literatura, ou pretendem tensionar música e literatura, ou representam novas leituras de incorporação e referencialização do texto poético. De uma certa maneira, a tradição inaugurada por Vinícius de Moraes nos anos de 1960 ganha novas molduras e experimenta distintas formatações. Exemplos não faltam: Bethânia interpretando em seus espetáculos poemas de Fernando Pessoa, Manuel Alegre e trechos de Clarice Lispector; Arnaldo Antunes apresentando seus próprios textos; Adriana Calcanhoto e Marisa Monte incorporando distintas vozes poéticas; e Caetano tentacularizando territórios culturais pluralizados. Fora da esfera show-business, mas por ele seduzido, observa-se a explosão dos encontros de poetas, atores, músicos, cantores, videomakers em bares, teatros, centros culturais e distintos espaços públicos lendo música, filmando poesia e cantando películas¹¹³.

Arnaldo Antunes não apenas canta seus poemas, mas também poetiza suas canções. Transforma-as em simples vídeo clipes ou em complexas instalações poéticas. Entre as artes, transita também entre as plásticas, gráficas, digitais, poemas visuais, caligrafias e *performances*. O poeta não se intimida e não se comporta como um sucessor, e sim

¹¹³ DINIZ, Júlio César Valladão. In: MATOS, Cláudia Neiva de *et al.* **Ao Encontro da Palavra Cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 212.

como um experimentador. É comum encontrar entre sua obra um mesmo texto em outra mídia, o que faz pensar: o que veio antes, esse escrito ou aquele cantado? Essa caligrafia ou aquela *performance*? Por estar na mídia contemporânea atual e atuante, o papel cultural de Antunes no cenário artístico brasileiro vai além. Não há como não ser tomado pela emoção ao ver crianças de cinco, seis anos cantarolando naturalmente que *o teu olhar melhora o meu*, ou ainda *meu riso é tão feliz contigo*. São figuras de linguagem que invadem a mídia democratizando o poético em um mundo cada vez mais embrutecido. Fernanda Teixeira de Medeiros, ao falar sobre música e poesia afirma que: “é sempre bom lembrar que a canção tornou-se, na nossa cultura, o maior veículo de circulação de poesia. Não raro o contato com a canção precede e/ou substitui o contato com o poema escrito. Reunir canção e poema é, no mínimo, avaliar um parentesco que, ainda que óbvio, é por vezes ignorado”¹¹⁴.

Da mistura entre palavras, imagens e sons, bem como das reconstruções e desconstruções da palavra e do verso realizadas pelo poeta, o que também chama atenção na obra de Arnaldo são estes movimentos simultâneos dentro da sua própria criação. Além da intertextualidade com textos de outros autores, o poeta brinca com o seu próprio fazer poético citando, recortando e deslocando palavras, fragmentos, poemas, versos soltos, de um livro para outro livro ou, de um livro para álbuns de áudio, de álbuns de áudio para livro e do livro e do álbum de áudio para o vídeo. A simultaneidade entre os recursos midiáticos permite ao poeta obter diferentes efeitos de sentido de um mesmo poema, pois, além da diferença dos recursos, existem as variações realizadas na materialidade do texto. Neste movimento interno, o poeta altera a disposição gráfica dos poemas, permitindo ao texto uma (re)significação ao mudar de contexto. Ao criar sua obra, retira as palavras de seu estado de inércia e as leva aos infinitos da poesia, não as limitando às ordens fonológica, morfossintática e semântica estabelecidas, mas permitindo que a sua habilidade criadora transborde em um universo de linguagem ilimitado. Ao pensar sobre esta miscelânea de produção cultural, Luiz Tatit observa que:

Estudar a cultura brasileira equivale a considerar inevitavelmente os seus processos de mistura que jamais se restringem ao campo étnico. Dos sincretismos religiosos à mixórdia televisiva da

¹¹⁴ MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. In: **Pipoca moderna: uma lição – estudando canções e devolvendo a voz ao poema**. *op. cit.*, 2001, p. 133.

atualidade, a tendência brasileira à assimilação foi sempre uma constatação tão presente nos trabalhos antropológicos, sociológicos e históricos desenvolvidos no país que passou a integrar o repertório geral dos chamados “formadores de opinião” e a frequentar diariamente os meios de comunicação¹¹⁵.

Percebe-se também a simultaneidade em sua obra quando o poeta transforma um poema em canção, retirando-o de um livro e dando-lhe uma melodia, ou então, quando lhe retira a parte melódica da canção e a publica em livro, transformando a canção em poema. Estas características fazem de sua escrita uma escrita plural, de movimentos e cruzamentos entre várias linguagens, permitindo ao poeta a fusão e experimentação de diferentes códigos que enriquecem mais ainda sua produção e consequentemente a poesia contemporânea na qual está inserido. A música **O que**¹¹⁶, por exemplo, recebe uma leitura musical e outra concreta, provocando diferentes leituras quando modificado o contexto e contemplando assim diferentes leitores:

O quê

Arnaldo Antunes

Que não é o que não pode ser que
 Não é o que não pode
 Ser que não é
 O que não pode ser que não
 É o que não
 Pode ser
 Que não
 É
 O que não pode ser que
 Não é o que não pode ser
 Que não é o que
 O quê?
 O quê?
 O quê?
 Que não é o que não pode ser que
 não é

QUE NÃO É O QUE NÃO PODE SER

¹¹⁵ TATIT, Luiz. In: “**Ouatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX**”.
Figura 36 – Poema O que, do livro Dois ou mais corpos no mesmo espaço (1997)

¹¹⁶ Música do álbum **Cabeça Dinossauro**, do grupo Titãs, WEA - 1986.

É através de poemas e músicas que Arnaldo Antunes, na produção da sua obra, busca promover a partir da recepção do leitor uma recuperação dos sentidos. Com a popularização dos meios de comunicação, os recursos tecnológicos têm se transformado aliados da Literatura, que passa a ser legitimada também como um desses meios. Sua facilidade de circulação como (entre) meio midiático permite que os textos ausentes no espaço, retomem a sua materialidade, seja esta em uma tela de computador ou de televisão, ou ainda em um aparelho de som. Fernanda Teixeira de Medeiros afirma:

À luz e ao som da canção, o poema transforma-se num objeto diferente, ou, por outro lado, retorna a um certo estado original de palavra cantada, palavra ritmada, pela boca de um determinado indivíduo. Produz-se simultaneamente uma complexificação e uma simplificação do objeto poema, se pensarmos na música da poesia – a qual precisamos aprender a executar – como um elemento extremamente facilitador da sua compreensão¹¹⁷.

Ainda sobre a relação entre poesia e música, é importante ressaltar o valor que cada uma tem em suas singularidades. Porém juntas, elas mais que se completam, se complementam e enaltam as suas essências. Júlio Cortázar explica este processo de associação que pode ser chamado de musicalização verbal, da seguinte maneira: “A música verbal é um ato catártico pelo qual a metáfora, a imagem (flecha lançada ao ente que ela nomeia, e que realiza simultaneamente o retorno dessa viagem intemporal e inespacial) se liberta de toda referência significativa para não nomear e não assumir senão a essência dos seus objetos”¹¹⁸. Tanto o poeta quanto o cantor têm um ritmo próprio. Unindo a canção e a palavra, ambos conduzem a um diálogo que contempla um novo público. Ao promover isto, se enaltecem também os anteriores, aqueles que estiveram presentes nas suas produções. É um movimento que envolve o presente e o passado e que, por isso, torna-se transcendental.

A obra de Arnaldo Antunes está inserida na contemporaneidade. Seus poemas não se prendem a uma respectiva formatação e nem seguem uma corrente que os rotulem em alguma classificação. Antunes utiliza diversos tipos de linguagem para sua produção poética, que vão

¹¹⁷ MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *op. cit.*, 2001, p. 134.

¹¹⁸ CORTÁZAR, Julio. *op. cit.*, 1993, p. 98.

desde as estruturas clássicas da poesia às produções influenciadas pelas novas tecnologias, utilizando a literatura como mídia e a mídia como literatura. Otávio Paz¹¹⁹ afirma que cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no instante mesmo da criação. A chamada “técnica poética” não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para o seu criador. Ao fazer com que seus textos apareçam em diferentes mídias, Arnaldo Antunes propõe uma reciclagem do seu trabalho. Este processo faz com que seus textos adquiram novas formas e, mais que isso, que se completem enquanto obra de arte. Alfredo Bosi explica sobre esta mobilidade dos signos.

Essa radical subjetividade ou, se se preferir, essa corporeidade interna e móvel da matéria verbal torna relativa, mediata, simbólica, jamais icônica, a reapresentação do mundo pela palavra. Mesmo quando um signo linguístico nos parece mais colado à coisa (o que acontece, tantas vezes, na fala poética), o que se dá é uma operação expressiva organizada em resposta à experiência vivida e, o quanto possível, análoga a um ou mais perfis dessa experiência. Nessa operação o som já é um mediador entre a vontade-de-significar e o mundo a ser significado¹²⁰.

Do livro **As Coisas**, o poema **as árvores**¹²¹, recebe, além da versão com a ilustração da filha do poeta, uma versão musicada, que também aparece como animação veiculada no programa Castelo Rá Tim Bum, da TV Cultura, conforme é possível ser observado abaixo. Aqui, o processo de revitalização parece se completar: o poema escrito, a imagem dada a ele através do som dos signos e de seus significados, a letra cantada recebendo uma voz, ou seja, uma nova singularidade e, para completar, em forma de animação, o poema inicial não é mais uma entidade abstrata, mas agora uma manifestação concreta:

¹¹⁹ PAZ, Octavio. *op. cit.*, 1982, p. 20.

¹²⁰ BOSI, Alfredo. *op. cit.*, 2008, p. 62.

¹²¹ ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2002, p. 34.



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

35



Castelo Rá Tim Bum: As árvores - Arnaldo Antunes (YouTube)

As árvores são fáceis de achar
 Ficam plantadas no chão
 Mamam do sol pelas folhas
 E pela terra
 Bebem água
 Cantam no vento
 E recebem a chuva de galhos abertos
 As árvores ficam paradas
 Uma a uma enfileiradas
 Na alameda
 Crescem pra cima como as pessoas
 Mas nunca se deitam
 O céu aceitam
 Crescem como as p ...

Adicionado em: 8 abr
 Duração: 00:43

Figura 37 – Print Screen do poema *As árvores* transformado em vídeo animação para o programa de televisão.

Canção As árvores - Arnaldo Antunes

Composição: Arnaldo Antunes e Jorge Ben Jor

As árvores são fáceis de achar
Ficam plantadas no chão
Mamam do sol pelas folhas
E pela terra
Também bebem água
Cantam no vento
E recebem a chuva de galhos abertos
Há as que dão frutas
E as que dão frutos
As de copa larga
E as que habitam esquilos
As que chovem depois da chuva
As cabeludas, as mais jovens mudas
As árvores ficam paradas
Uma a uma enfileiradas
Na alameda
Crescem pra cima como as pessoas
Mas nunca se deitam
O céu aceitam
Crescem como as pessoas
Mas não são soltas nos passos
São maiores, mas
Ocupam menos espaço
Árvore da vida
Árvore querida
Perdão pelo coração
Que eu desenhei em você
Com o nome do meu amor.



Igualmente como **as árvores**, o poema **tudo**¹²², do livro **As Coisas**, também recebeu uma animação que fora veiculada no programa da TV Cultura. Ao praticar o exercício da reutilização de textos em diferentes mídias, Arnaldo Antunes proporciona um novo texto criativo que tem como base outro texto criativo, e a nova leitura deste novo texto é diretamente animada pelo suporte pelo qual ela surge. A recriação neste caso surge como uma nova possibilidade, e permite que o pensamento de Augusto de Campos em um de seus poemas venha à tona: “O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo”¹²³, o que leva a pensar na união entre poesia e música não como uma soma, mas como a formação de uma nova forma de leitura.

As características próprias do Concretismo aparecem com mais frequência e mais atrevidamente em outras obras de Arnaldo Antunes. O poeta utiliza o corte fazendo com que surjam outras partes novas e outras novas palavras, criando um novo sentido a ser interpretado pelo sujeito. É o caso dos poemas:

quando soa-	s ● l
meu nom	t ●
e-	d ●
não m	s ● l
e	●
coa	

Figura 38 – Poema Meu Nome (2009)

Figura 39 – Poema Solto (2009)

No primeiro poema intitulado **Meu nome**¹²⁴, é claro a simultaneidade permeando as (novas) palavras, principalmente nos últimos três versos, pelos quais se podem fazer duas primeiras leituras: “*não me coa*” e “*não me ecoa*”, além dos cortes nas palavras *some* e *nome*, transformando as letras e em conjunções aditivas. Este corte de

¹²² *Idem*, p.24.

¹²³ ANJOS, Augusto dos. *Verso, reverso, controverso*.1978.

¹²⁴ ANTUNES, Arnaldo. **2 ou = corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 14.

palavras pode ser encontrado, no poeta americano e. e. cummings, cujos poemas tipográficos influenciaram os concretistas paulistas, e também Arnaldo Antunes. O segundo poema, **Solto**¹²⁵, também permite várias (re)leituras, observando que Antunes faz uma ligação entre as palavras através da letra O. Podemos ler “*solto do solo*” ou ainda “*sol todo solo*”, enfim, o sujeito ativará a sua leitura de acordo com o que se permita ler, através dos seus conhecimentos (textual, linguístico e de mundo). Charles Perrone, ao analisar a criação de Antunes afirma:

Tendo bem em mente a confecção computadorizada do livro, adianta asseverar que o segredo do poema, digamos, digital, é relacioná-lo à experiência (mental, comportamental, carnal) da idade digital ou fazê-lo com ironia para com a chamada galáxia Gutenberg ou bem com, se permitirem, o “pré-pós-moderno”¹²⁶.

Os poemas abaixo, por exemplo, proporcionam um movimento infinito, uma linearidade que não se encerra. No primeiro, Antunes brinca com o fluxo constante do rio, onde existe a letra /O/ no centro de um octógono. Uma vogal, mas também uma esfera, uma circunferência, um centro cercado por /I/s descontínuos, que não se tocam. **Rio: O ir**¹²⁷, permite que a leitura seja feita de trás para frente, e o deságue no centro dá a sensação de profundidade infinita. No segundo, o poeta nos apresenta um dístico concreto em inglês – **the / and**¹²⁸ – que consegue expressar tão simplesmente e simultaneamente o binômio fim/continuidade ao brincar com o clássico *the end*. E, no terceiro, o poema **Gera**¹²⁹ de forma cíclica, temos uma evolução (gera-degenera/já/era- regenera), e, em seguida, a linearidade do fim - ou do início – (zera - zera - zera - zera - zera – zera), dialogando com o poema *NasceMorre*, de Haroldo de Campos transcrito na seqüência:

¹²⁵ *Idem*, p. 13.

¹²⁶ PERRONE, Charles. **Resenha**, 1996. *op. cit.*

¹²⁷ ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.*, 1998, p. 45.

¹²⁸ *idem*, 1998, p. 47.

¹²⁹ *idem*, 1998, p. 55.

Figura 40 – Poema *Rio o ir*Figura 41 – Poema *The And*Figura 42 – Poema *Gera*

Conforme registro anterior, no livro *As Coisas* Arnaldo Antunes diferencia a sua forma de escrever com textos que seguem um formato padrão, porém que ultrapassam as fronteiras do poético. Quanto ao Concretismo, a obra faz uma sutil menção, ou pelo menos faz relações a ele, como é o caso também do poema *o tempo*¹³⁰ que, publicado no endereço eletrônico do autor e no livro estudado, reafirma mais uma vez esta comunicação. No primeiro, tem-se a extensão dos poetas concretistas, através de dois anéis, que fazem surgir o eterno, o passar do tempo o tempo todo, sem fim. Na outra forma do mesmo poema, pode-se reparar na presença do escritor Oswald de Andrade, o precursor brasileiro dos poemas-minuto.



Figura 43 – Poema constante no endereço eletrônico do escritor.



O tem-
po todo
o tempo
passa.

Figura 44 – Poema *o tempo*, constante no livro *As Coisas*

A respeito das formas em que o signo surge na poesia falada, Alfredo Bosi afirma que: “o som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final de um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar”¹³¹. As diferentes sensações provocadas através das diferentes leituras de um mesmo texto contribuem para uma leitura significativa e eclética, que procura atingir

¹³⁰ *idem, op.cit.*, 2002, p.54.

¹³¹ BOSI, Alfredo. *op. cit.*, 2001, p. 52.

diferentes leitores e promover a literatura, a poesia e toda a sua importância, mais que isso, e toda a sua beleza a um número muito maior de leitores.

3. Oswald de
(A)ndrade

(n)as
coi
sa
s

de

Arnaldo
(A)ntunes

É reconhecível perceber que Arnaldo Antunes tem, em grande parte de sua obra, inspirações concretistas. Em declaração registrada no documentário **Palavra Encantada**¹³², o poeta revela que lapida seus poemas infundindo-se na composição de Augusto de Campos: *Poesia é risco*¹³³. Estes riscos de Antunes são encontrados nos livros **OU E, TUDOS, 2 ou + corpos no mesmo espaço, PSIA** e no projeto multimidiático **NOME**. São obras em que o poeta entrelaça as linguagens e renova o sentido de cada escrito, através da simultaneidade e das inúmeras formas de leitura que os seus poemas sugerem, nobilitando-o não como um reproduzidor do movimento, mas como um criador, se considerarmos as opções que faz em seu criar poético. Arnaldo Antunes trabalha o concreto como midiático, como diluição, como uma nova composição. No livro **As Coisas**, os poemas seguem uma estrutura comum: a prosa poética. Porém, não é difícil perceber características concretas, como no escrito **O que foi**¹³⁴, por exemplo, legitimando a absorção como algo natural em sua criação. Neste poema, o poeta retrata mais uma vez o movimento das significações pelos quais os sinais visuais são capazes de explorar mais de uma dimensão ao mesmo tempo, proporcionando diversas leituras, pois, neste caso, a simultaneidade ocorre entre as próprias palavras:

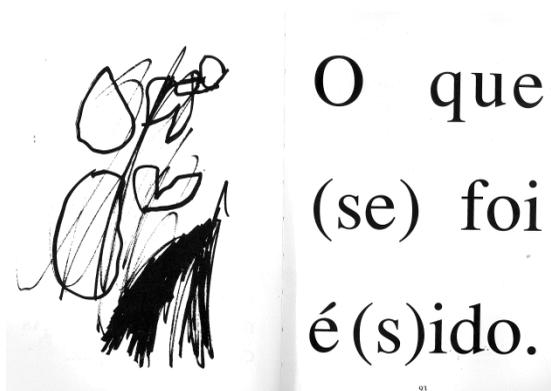


Figura 35 – Poema O que foi (2002)

¹³² Documentário de longa-metragem produzido em 2009 e dirigido por Helena Solberg que percorre uma viagem na história do cancionero brasileiro com um olhar especial para a relação entre poesia e música, passeando pela música brasileira até os dias de hoje e costurando depoimentos de grandes nomes da cultura brasileira, performances musicais e pesquisa de imagens.

¹³³ Apresentação de Augusto de Campos no palco com projeção de vídeos e outros recursos audiovisuais, num exercício de experimentação de linguagem.

¹³⁴ ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.*, 2002, p. 92.

Ao relacionar a associação das palavras com o movimento de suas significações, há a exploração de mais de uma dimensão ao mesmo tempo. O poema induz a leitura de diferentes modos ao mesmo tempo: “*o que foi é ido;*” “*o que se foi é sido;*” “*o que foi é sido;*” “*o que se foi é ido*”, transformando-o em um jogo visual e sonoro em que as palavras se fundem com as letras parentéticas e com as conjugações do verbo “ir” e “ser”. Aqui, Antunes mostra como as palavras também se tornam sinais visuais, e que é possível aproveitar todas as maneiras de dizer o que se quer, seja com a música, com as imagens ou ainda apenas com as palavras soltas na folha de papel.

Considerando que o movimento Concreto foi um acontecimento na história literária e que seus intelectuais buscavam uma poética cosmopolita ideológica e artística, condizente com o desenvolvimento metropolitano da época como tinham feito os modernistas de 1922, é notório que um dos modelos que mais bem representou o vanguardismo radical e que foi, sem dúvidas, entusiasmo criador para esta inovação, foi o escritor Oswald de Andrade, através de sua lírica sintética com seus “*poemas-pílula*”. No ano de 2000, em entrevista ao programa **Roda Viva**¹³⁵ da TV Cultura, Antunes revelou que sua utopia é combinar a cultura de massa com certa estranheza, e que, inspirado em Oswald de Andrade, o poeta defende também a mistura da tecnologia de ponta com espírito primitivo e tribal, apesar de, em sua poesia, a principal referência ser o Concretismo. A obra **As Coisas** é aquela em que Arnaldo Antunes deixa transparecer de forma mais significativa as características de Oswald, através de sua escrita diferenciada das demais.

Neste livro, além da prosa poética, Antunes opta pelo uso da linguagem infantilizada e que remete a manuais enciclopédicos. Conforme já comentado, os poemas são acompanhados por ilustrações feitas pela filha do poeta que surgem anteriormente ao texto, o que leva a análise de que Arnaldo Antunes perfaz o que João Ribeiro caprichosamente avaliou a respeito da produção de Oswald: “ele atacou, com absoluta energia, as linhas, os arabescos, os planos, a perspectiva, as cores e a luz. Teve a intuição infantil de escangalhar os brinquedos, para ver como eram por dentro. E viu que não eram coisa alguma”¹³⁶

¹³⁵ Programa da TV Cultura apresentado no dia 2 de outubro de 2000. Apresentação: Paulo Markun. Entrevistado: Arnaldo Antunes. Entrevistadores: Marcos Augusto Gonçalves, José Miguel Wisnik, Maria Amélia Rocha Lopes, Cunha Jr., Zuza Homem de Melo e Alice Ruiz.

¹³⁶ RIBEIRO, João. *apud* CAMPOS, Haroldo. In: **Uma poética da radicalidade**. Pau Brasil / Oswald de Andrade – 5. Ed. – São Paulo: Globo, 2000 – (Obras completas de Oswald de Andrade), p. 13.

Para ambos, as coisas são as próprias coisas, objeto de poesia e material poético em seu estado de coisa. São os chamados poemas *ready-made*, inspirados na estratégia do fazer artístico de Marcel Duchamp¹³⁷, que se apropria de objetos que já estão feitos e os eleva à categoria da arte.

Oswald de Andrade nasceu um ano após a Proclamação da República, o novo regime político da época, em 1890, e foi um dos promotores da Semana de Arte Moderna que ocorreu no ano de 1922 em São Paulo. Um dos maiores nomes do Modernismo literário brasileiro, é considerado pela crítica como o mais inovador e o que atuou de forma mais significativa para a mudança na forma de escrever da época, com seu estilo provocativo que sempre causava polêmicas. Apresentando uma oposição às normas literárias, políticas e sociais, Oswald propunha em seus manifestos mais que isso: uma relação antropofágica com o mundo. Maria Augusta Fonseca afirma que, nesta época, o poeta “devora o mundo como um insaciável. Na sua tritura, busca encontrar um caminho libertário e uma compreensão abrangente da cultura nacional, através da assimilação dos valores contraditórios da nossa formação”¹³⁸. Oswald cria então o que foi considerado um divisor de águas para a literatura brasileira: da poesia de importação para a poesia Pau-Brasil, de exportação.

Inspirado nos manifestos de Marinetti aos quais tivera acesso em suas viagens ao exterior, Oswald escreveu os seus próprios: o **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**, em 1924 e o **Manifesto Antropófago**, em 1928, e o primeiro livro de poemas do modernismo brasileiro afastado de toda a eloquência romântica: **Pau-Brasil**, em 1925. Nas viagens à Europa, o poeta reencontrou a nacionalidade, baseada no primitivismo e na antropofagia como assimilação do que haveria de melhor da cultura estrangeira. O elemento primitivo surge como a volta às origens, porém agora somada ao desenvolvimento tecnológico que estava em explosão na cidade de São Paulo. O objetivo era devorar as técnicas de composição para a produção de algo novo, uma vez que Oswald manteve uma intimidade com os meios de comunicação em massa, como cinema, rádio e propaganda.

¹³⁷ Marcel Duchamp (1887 – 1968) foi o responsável pelo conceito de *ready made*, que é o transporte de um elemento da vida cotidiana, a *priori* não reconhecido como artístico, para o campo das artes. Em vez de trabalhá-los artisticamente, ele simplesmente os considerava prontos e os exibia como obras de arte.

¹³⁸ FONSECA, Maria A. **Oswald de Andrade: o homem que come**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 21.

Como releitura a este Primitivismo, Arnaldo Antunes, que também mantém relação íntima com os meios de comunicação e com as novas formas de interagir com as novidades do mundo tecnológico, gravou com os cantores Carlinhos Brown e Marisa Monte o álbum **Tribalistas**, produzido secretamente em treze dias, um dia para cada canção. O grupo não se apresentou publicamente e nem realizou turnês, mas mesmo assim recebeu cinco indicações para o Grammy Latino, sendo vencedor de um. As mais de 2,1 milhões de cópias vendidas tiveram algumas faixas remasterizadas, fazendo muito sucesso na Europa.

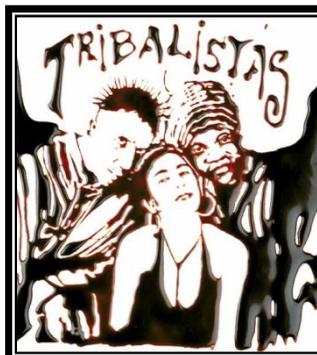
Tríade, trinômio, trindade, trímero, triângulo, trio
Trinca, três, terno, triplo, tríplice, tripé, tribo

Os tribalistas já não querem ter razão
Não querem ter certeza
Não querem ter juízo nem religião
Os tribalistas já não entram em questão
Não entram em doutrina, em fofoca ou discussão
Chegou o tribalismo no pilar da construção

Pé em Deus e Fé na Taba
Pé em Deus e Fé na Taba

Um dia já foi chimpanzé
Agora eu ando só com o pé
Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé

Os tribalistas saudosistas do futuro
Abusam do colírio e dos óculos escuros



Na canção *Tribalismo* é possível identificar o movimento, ou melhor, o anti-movimento proposto pelo grupo, através de uma filosofia interessante, moderna e inteligente. Acrescentada a uma melodia agradável, o trio desafia os ouvintes à radicalidade, ao propor um movimento que se desintegrará na sequência, formado a partir do que cada um deseja, ou seja, sem amarras, sem cópias, com a *mão no teto e chão no pé*. Um movimento sem doutrina, sem palpites e que não faz questão de ter razão. A liberdade das palavras agora cantada por um grupo que se desintegrou antes mesmo do seu sucesso.

Maria Augusta Fonseca acrescenta que “Oswald estiliza a língua, recompõe, apropria-se das mais variadas técnicas. Vai da linguagem jornalística ao corte cinematográfico. Condensa o texto em episódios-relâmpago, dando o máximo de informação com o mínimo de palavras”¹³⁹. Essas características podem ser observadas em poemas como **Postes da Light**¹⁴⁰, uma poesia visionária da cidade de São Paulo, na prematura descrição da grande metrópole. É um traçado da nova paisagem urbana, porém agora em uma poesia destituída de heróis, mas alimentada pela multidão, pelos novos artefatos tecnológicos e pela linguagem da propaganda:

POSTES DA LIGHT



ANHANGABAÚ

Sentados num banco da América folhuda
 O cow-boy e a menina
 Mas um sujeito de meias brancas
 Passa depressa
 No viaduto de ferro
 (...)

ATELIER

¹³⁹ *Idem, op. cit.*, 1982, p. 21.

¹⁴⁰ ANDRADE, Oswald. *op. cit.*, 2000, p. 113.

Caipirinha vestida por Poiret
 A preguiça paulista reside nos teus olhos
 Que não viram Paris nem Picadilly
 Nem as exclamações dos homens
 Em Sevilla
 À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
 Geometrizam as atmosferas nítidas
 Congonhas descora sob o pátio
 Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
 Cortada
 Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
 Fordes
 Viadutos
 Um cheiro de café
 No silêncio emoldurado

Buscando o resgate do caráter nacional, Oswald ultrapassou o pensamento romântico e voltou-se contra as formas cultas e convencionais da arte. Interessavam-lhe as formas de expressão ditas ingênuas, primitivas, pelas quais pudessem ser recuperados os elementos locais, aliando-os ao progresso da técnica. A ironia, o humor e o uso da paródia como uma *interpretação carnavalesca da vida* também são fortes características deste *escritor-devorador* e fazem parte da visão circense do mundo adquirida por Oswald ainda na infância. O poeta afirma que “o circo foi um deslumbrado céu aberto na segura de emoções que me cercava. Não só a banda de música, ginastas, cavalos e feras. Mas era o espetáculo em si que subvertia a monotonia do meu cotidiano”¹⁴¹. Através dessa vivência foi possível que Oswald entendesse o mundo através do gesto circense, em que as personalidades são incorporadas com riqueza, instigantes e de forma moderna.

Oswald de Andrade propôs o fim da grandiloquência e da seriedade e foi buscar nas técnicas europeias de vanguarda algo que se reportasse à temática brasileira. Fez isso reescrevendo a história do Brasil como forma poética, resgatando os textos do passado, recriando-

¹⁴¹ ANDRADE, Oswald *apud* SCHWARTZ, Jorge. **Literatura comentada. Oswald de Andrade**. São Paulo: Abril, 1980, p. 6.

os e inventando paródias através da crítica e linguagem coloquial e sintética, porém carregada de humor. Acrescentou também elementos visuais notórios e imagens dinâmicas aos seus poemas. Além disso, o elemento lúdico também surge na produção do poeta, e aparece consistentemente no livro **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**, de 1945. Nesse, o aspecto crítico-irônico do poeta surge em linguagem intencionalmente infantilizada.

É o que Oswald propunha no **Manifesto da Poesia Pau-Brasil: a poesia ágil e cândida como uma criança**. Neste manifesto, Oswald defende uma poesia que seja ingênua no sentido de não estar influenciada por ideias preestabelecidas. Em frases como: “Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.”, percebe-se a preocupação em criar-se algo novo, desamarrado aos cânones e que seja livre. Desenvolvido em aforismos, o manifesto é apresentado em uma voz de paródia, na qual Oswald parece estar festejando uma poética espontânea e original. Utilizando-se de prosa poética, Oswald de Andrade sugere que o Brasil transforme a sua literatura em uma cultura de exportação, comparando-a ao que foi o pau-brasil. Além disso, deseja uma poesia revolucionária, aquela em que a brandura romântica seja substituída pela síntese, e a cópia pela invenção e pela surpresa”, afinal “*a poesia existe nos fatos*”.

No **Manifesto Antropófago**, publicado quatro anos mais tarde no primeiro exemplar da **Revista de Antropofagia**, o poeta propõe os princípios da antropofagia através do retorno dos elementos brasileiros, recriando-os como invenção poética. É uma volta à realidade não mais para copiá-la, mas para reinventá-la. O documento critica a forma missionária portuguesa de colonização ao Brasil: “*Antes de os portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade*”. Oswald de Andrade lutava mais uma vez pelo desejo de criar uma língua brasileira em sua obra, explorando a fala coloquial e a defendendo como “*erro criativo*”. A antropofagia defendida por Oswald desejava que a cultura brasileira, que foi colonizada, fosse digerida e, posteriormente, transformada em algo superior a ela: “*Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o.*” Assim o Brasil seria um país canibal. O colonizado digere o colonizador. Ou seja, não é a cultura ocidental, portuguesa, europeia, branca, que ocupa o Brasil, mas é o índio que digere tudo o que lhe chega. E ao digerir e absorver as qualidades dos estrangeiros fica melhor, mais forte e torna-se brasileiro. “*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.*”

Segundo Maria Augusta Fonseca¹⁴², Oswald surge com a primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Não há dúvidas de que o poeta deixou o legado mais radical do Modernismo de 22, que veio a ecoar no movimento literário brasileiro de maior repercussão, o Concretismo. No prefácio do livro *Pau-Brasil*, Haroldo de Campos destaca a importância desta genealogia: “Foi a poesia “pau-brasil”, donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual poesia concreta”¹⁴³. Essa ruptura revolucionária afetou sem dúvida também as correntes posteriores ao Concretismo, como o Tropicalismo. Arnaldo Antunes reafirma a importância desta radicalidade ao lembrar uma observação feita por José Agrippino de Paula, apresentada por Caetano Veloso em entrevista:

Em 1977, Caetano Veloso citou, numa entrevista ao extinto tablóide *Aqui São Paulo*, uma declaração de José Agrippino de Paula, em que este dizia: “Ah, o Oswald de Andrade já disse tudo! Agora a gente precisa viver o que ele disse”. Eu acho curiosamente reveladora essa colocação, porque é exatamente isso que parece ter sido feito pela Tropicália, em relação à Antropofagia. Muitas coisas que se apresentavam como projeto na visão de Oswald foram digeridas e viraram ação, processo, atitude, quarenta anos depois, com o movimento tropicalista. Caetano chegou a declarar, na época (em conversa com Augusto de Campos, registrada em *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*): “o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo”¹⁴⁴.

Relacionar Oswald de Andrade com Arnaldo Antunes é validar ainda mais este seu legado, uma vez que Antunes mantém uma produção constante e ativa e que circula por diferentes camadas sociais através da literatura, da música, de vídeo-clipe, da Internet e que atinge todas as idades, pois segue carreira solo, faz parcerias com músicos consagrados, acaba de lançar um novo livro, **N.D.A**, um novo DVD, **Ao vivo lá em casa**, e faz parte do grupo **Pequeno Cidadão**, formado por

¹⁴² FONSECA, Maria Augusta da, *op. cit.*, 1982, p.31.

¹⁴³ CAMPOS, Haroldo de. In: ANDRADE, Oswald. *op. cit.*, 2000, p. 12.

¹⁴⁴ ANTUNES, Arnaldo. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 104.

crianças e adolescentes com o qual também lançou um disco em 2009. E isso com a proposta de Oswald recheando o seu corpo. É como diz Haroldo de Campos: “Oswald já faz parte da corrente sanguínea de nossa poesia. Já somos todos oswaldianos”¹⁴⁵.

ENTREVISTA Ao Destak, ex-integrante dos Titãs fala sobre um dos anos mais produtivos da carreira de três décadas: o músico não põe o pé no freio

Aos 50, Arnaldo Antunes só acelera

Ex-titã fecha 2010 com DVD gravado na laje e celebra sucesso de projeto infantil e lançamento de livro

ANA LUCIA SILVA
analucia@destakjournal.com.br

Em setembro, Arnaldo Antunes completou 50 anos, publicou o livro de poemas *n.d.a.*, faz sucesso com o projeto infantil Pequeno Cidadão e acaba de lançar o DVD *Ao Vivo Lá em Casa*, gravado no terraço de sua casa. É o resultado de um ano de um artista que poderia já colocar o pé no freio, mas, longe disso, prefere não parar de acelerar.

Ao Vivo Lá em Casa, um especial feito para o canal pago VH1, é uma espécie de coroamento de um dos prin-



Arnaldo Antunes gravou DVD na laje de casa com a companhia de Edgard Scandurra (à esq.) e convidados

cipais anos da carreira do ex-titã “Estava montando o repertório, ouvi a música e achei que renderia um bom arranjo, então adaptei para a linguagem do lé, lé, lé. Temos de quebrar fronteiras entre os gêneros: gosto de fazer traduções criativas”, disse o cantor ao Destak.

Pela laje de Arnaldo passaram convidados como Erasmo Carlos e Jorge Ben Jor, todos ídolos do músico. “Com Jorge, eu queria muito regravar ‘Árvores’. Já o Erasmo é o pai do lé, lé, lé, por coincidência, lancei o CD enquanto ele viajava com a turnê de *Rock N’ Roll*. Foi interessante até simbolicamente”, afirmou o músico.

Do encontro com Erasmo surgiu um convite para fazer uma música com o Tremembé, histórico parceiro de Roberto Carlos. “Quando existe afinidade e admiração mútua, a gente acaba encontrando as pessoas certas. Gosto quando acontece naturalmente”, disse.

Para manter o pé no acelerador, Arnaldo tem ouvidos atentos não apenas aos seus ídolos ou aos músicos de sua geração. Olha para os que estão nascendo, os que o viram,

Do encontro com Erasmo Carlos no show, nasceu uma nova parceria

pela TV, surgir nos Titãs. “Acompanho com curiosidade o que acontece de novo. Gosto de Marcelo Jeneci, Cêa, Cidadão Instigado. A internet também ajuda e cria um público próprio, como o da Malu Magalhães”, avalia o acelerado Arnaldo.

Figura 46 – Reportagem do Jornal Destak, comprovando a intensa atividade de Antunes no cenário nacional.

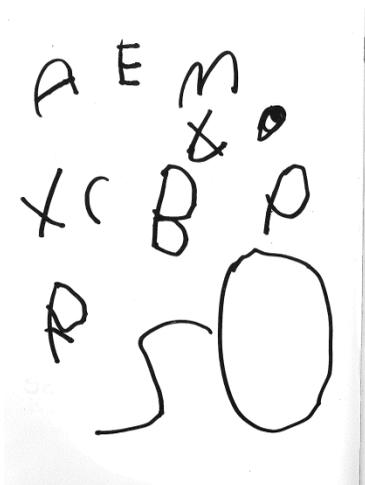
Ao lançar *As Coisas* em 1992, Arnaldo Antunes distribuiu a poesia de Oswald no que seria o Prêmio Jabuti um ano mais tarde e que fora também adotado pelo MEC, fazendo parte hoje do acervo das bibliotecas escolares da Rede Pública. Ao examinar esta obra através dos olhos antropofágicos, é possível encontrar as palavras livres, soltas, passeando sem amarras pelas folhas. Haroldo de Campos¹⁴⁶ afirma que “a poesia de O. A. - denominada por ele mesmo de pau-brasil (a nossa primeira “mercadoria de exportação”...) - caracteriza-se pela linguagem reduzida, do coloquial, do humor”. Arnaldo Antunes no livro **40 escritos**, passa a sua fórmula: “A arte deve ser sempre a fonte rejuvenescedora, mesmo que fale de velhice (...) Quem tiver olhos, que ouça. (...) Tudo está em movimento. Repouso = ilusão ótica”¹⁴⁷. E é assim que o poeta escreve *As Coisas*: assimilando a poesia que está nos fatos, destruindo a sintaxe em alguns poemas e “*dispondo os substantivos ao acaso do nascimento, conjugando os verbos no infinito, abolindo a pontuação, orquestrando as imagens a partir de um máximo*

¹⁴⁵ CAMPOS, Haroldo de. In ANDRADE, Oswald. *op. cit.*, 2000, p. 19.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 09.

¹⁴⁷ ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.*, 2000, p.8.

de desordem: as palavras em liberdade” como propunham os Manifestos futuristas de Marinetti, publicados em 1909, nos quais Oswald tomara conhecimento para formular os seus. Arnaldo Antunes traduz belamente para a linguagem poética este princípio no poema **As folhas**¹⁴⁸:



Quando vem um vento forte elas voam como aves, as folhas de papel, como as folhas das árvores. Para longe, onde não sejam lidas mais. Antes estavam uma após outra, 3, 4, 5, na ordem. Agora soltas 9 agora entre 55 outras 13 folhas voadas 20 de outras 43 mesas agora 18 as letras 7 soltas agora sobre a 10 grama 62 da praça. Os pontos e as vírgulas espalhados como grãos de areia sobre a praia. Agora pousadas nas calçadas, de cara para a sola dos sapatos, nas poças, agora estão livres; as palavras.

81

Esta forma de escrever proposta por Oswald de Andrade, celebra a ruptura da sintaxe e da pontuação. No caso do poeta e de seus contemporâneos, como Mário de Andrade, por exemplo, este recurso surgia na maioria das vezes nas séries enumerativas, referindo-se às riquezas brasileiras. Esta prática que foi principiada com o surgimento do Futurismo no início do século XX, foi de encontro com o desejo de Oswald em criar uma arte brasileira em que fosse possível criar uma identidade nacional, renovando as letras e as artes. Ao eliminarem-se as vírgulas e acrescentar-se a imaginação poética, Oswald apresentou o uso da palavra em liberdade. Esta novidade estilística é até hoje celebrada através da ascensão do meio digital, que, além de aumentar a possibilidade de leitura do poema, atende com maior intensidade a velocidade com que as informações são espalhadas e os novos leitores que estão sendo formados. Com a facilidade de busca e troca de informações, adaptar a Literatura às mudanças contemporâneas é promover ainda mais o seu uso. No poema **Por ocasião da descoberta do Brasil**¹⁴⁹, Oswald quebra a sintaxe, não pontuando o texto e

¹⁴⁸ *Idem*, 2000, p. 80.

¹⁴⁹ ANDRADE, Oswald, *op. cit.*, 2000.

utilizando a ironia e a paródia para (re)escrever sobre esse acontecimento :

Por ocasião da descoberta do Brasil
escapulário

No Pão de Açúcar

De Cada Dia

Dai-nos Senhor

A Poesia

De Cada Dia

Além da característica moderna de ausência de pontuação, nesse poema obtém-se a paródia da linguagem religiosa, sendo incluído o elemento brasileiro (Pão Nosso por Pão de Açúcar), prevalecendo também o humor e o caráter sintético, que traz a poesia para o espaço cotidiano. No livro **As Coisas**, a ausência de pontuação e a quebra da sintaxe surgem em diversos poemas. Na mistura da prosa com a poesia, Arnaldo Antunes faz uso de fatores cotidianos através de descrições criativas. O resultado surge como um estranhamento, pois é facilmente possível reconhecer o que o poeta está descrevendo, porém o mesmo engrandece algo que é comum e leva a uma reflexão no mínimo curiosa. Afinal, com o jogo de palavras, o poeta cria uma imagem poética inusitada. André Gardel ao comentar a produção de Arnaldo Antunes afirma:

O movimento mais constante nessa poesia, com isso, é de busca de uma possível brasilidade desterritorializante, desfolclorizante, modulada pelo intuito de desentranhar o incomum do comum. Tal procedimento vai do microestético ao macrocultural, presente nas unidades mínimas significativas da materialidade poética, na reconfeção inventiva de máximas e ditos populares, na inserção de experimentos de vanguarda na indústria do entretenimento, nas suas propostas de diálogo artístico intersemiótico etc. Em todos os níveis ecoa sempre o mesmo bordão: ‘transformar o óbvio no inesperado.’¹⁵⁰

¹⁵⁰ GARDEL, André. **A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza**. Disponível em: <www.arnaldoantunes.com.br>. Acesso em: 22 mai. 2010.

É o que acontece no poema **o sol**¹⁵¹, que surge narrando a trajetória do sol durante as suas vinte e quatro horas no céu e que, através de linguagem simples, acaba propondo um esconde-esconde entre a noite e o sol, e essa perseguição eterna do sol atrás da noite de ontem, da noite de ontem, da noite de ontem... a noite que ele nunca alcançará. Essa narrativa poética aparece como uma busca do “apuro em procurar clareza e (na) certeza de que tudo é impuro”¹⁵², tendo o impuro um significado de desacreditado, ou seja, o poeta cultiva a esperança de ter o poema esclarecido, encerrado, mas já parte tendo ciência de que a resposta não será encontrada:



O sol vai embora de
noite e volta quando
a noite vai embora
e vai embora quan-
do a noite volta e
dá a volta durante
todo o dia atrás da
noite de ontem.

83

Ao fazer um poema sobre o sol, ou sobre a noite, ou sobre a vida, Antunes se revigora ainda mais nas palavras de Oswald de Andrade, quando esse poetiza que “Há poesia na dor, na flor, no beija-flor, no elevador”¹⁵³. A poesia deixa de ser vista como algo sagrado, um produto para a contemplação e passa a ser escrita a partir do cotidiano: “A poesia existe nos fatos”. Os lugares-comuns passam a serem lugares-incomuns. No Manifesto Pau-Brasil, esta poesia do cotidiano é descrita como: “uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.” A poesia é feita e vivida no que é diário, habitual, através de elementos comuns à

¹⁵¹ ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2002, p. 82.

¹⁵² ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2000, p. 13.

¹⁵³ ANDRADE, OSWALD. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2006, p. 59.

sucessão dos dias. Arnaldo Antunes também procura buscar nos fatos do dia-a-dia a estranheza para transformá-la em material poético:

Tudo é estranho. A lua boiando no céu. O sol, a chuva. Os ossos duros cobertos de carne não tão dura. O crescimento ininterrupto dos cabelos, das plantas. Não poderemos respirar debaixo d'água. Os bichos crescerem dentro dos ovos, das barrigas. As lagartixas se regenerarem de sua parte cortada. O tempo transformando matéria orgânica milenar em carvão, petróleo e outras formas de energia. Existir. Tudo no mundo é estranho por si¹⁵⁴.

Ao encontrar a *poesia nossa de cada dia* nos fatos cotidianos Oswald escrevia também privilegiando muito a linguagem, de forma a reduzir a distância entre a língua falada e a língua escrita. O poema **vício na fala**¹⁵⁵ é um dos que apresenta visibilidade desta característica. De forma sintética e utilizando-se de uma linguagem simples, descarregada dos enfeites da poesia parnasiana, o poema retrata as relações sociais que permeavam o Brasil. Arnaldo Antunes afirma que “qualquer entendimento poético do mundo passa pela linguagem; aliás qualquer entendimento do mundo passa pela linguagem. Não existe pensamento sem ela”¹⁵⁶. Transformar esta reflexão sobre a linguagem em poesia é uma das características que é encontrada no livro de Antunes, no poema **coisa alguma**¹⁵⁷, que surge aqui comparado ao já citado poema de Oswald de Andrade:

vício na fala

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
e vão fazendo telhados



Se não tem
coisa algu-
ma nem coi-
sa nenhuma
pra fumar
não fuma.

Oswald de Andrade deixa registrado em seu poema os dois modos de expressão, no qual o poeta, por meio da supressão de palavras,

¹⁵⁴ ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2000, p. 63.

¹⁵⁵ ANDRADE, OSWALD de, *op. cit.*, 2000, p. 80.

¹⁵⁶ ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2000, p. 65.

¹⁵⁷ *Idem*, *op. cit.*, 2002, p. 88.

aproxima os dois registros da língua, que são cotidianos e convivem lado a lado. Ao encerrar com a frase na forma culta “*E vão fazendo telhados*”, Oswald faz menção à classe trabalhadora que serve à construção civil e à urbanização que, na época estava se solidificando. Essas diferenças que ocorrem na língua falada eram ignoradas pelos movimentos literários anteriores e, ao introduzir o elemento cotidiano e de maneira sucinta, Oswald atinge a raiz, a radicalidade através da linguagem. Tereza Virginia de Almeida observa que “a poeticidade estaria, portanto, não na criação de uma linguagem privilegiada, na descoberta da palavra rara, mas na maneira de dispor a linguagem cotidiana de forma a induzir o leitor à leitura renovada”¹⁵⁸. Arnaldo Antunes explica como a linguagem se posiciona na poesia:

Acontece que a poesia é justamente o espaço de linguagem onde a forma significa; onde significante e significado se amalgamam um ao outro, indissociáveis. Onde a linguagem se desfaz de sua arbitrariedade na nomeação do mundo, para se conjugar às coisas numa relação motivada. Ou, como quis Octavio Paz: “...o lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser” (A Imagem, em *Signos em Rotação*). E isso não é privilégio de vanguarda ou retaguarda, mas uma condição de toda poesia¹⁵⁹.

No poema de Arnaldo, encontra-se a fala de modo coloquial, a poesia surgindo a partir de um motivo simples e de um elemento não considerado essencialmente poético: o cigarro. Soa como uma conformação, um lamento, característica do povo. Em ambos encontramos a liberdade linguística, a liberdade da fala. O indivíduo revelando-se através da sua linguagem e valorizando o seu modo de falar, que indica o seu modo de ser. Esta linguagem desconcertante e coloquial, cotidiana promovida por Oswald, percorre as linhas dos poemas de **As Coisas**. Tereza Virginia de Almeida afirma que “a poesia pau-brasil consiste em descobrir formas para devolver às palavras a coloração apagada pelo desgaste das automatizações”¹⁶⁰. Essas automatizações são o alvo frequente de Antunes quando tenta sugar das coisas cotidianas sua essência poética.

¹⁵⁸ ALMEIDA, Tereza Virginia de, *op. cit.*, 1991, p. 37.

¹⁵⁹ ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2000, p. 71.

¹⁶⁰ ALMEIDA, Tereza Virginia de, *op. cit.*, 1991, p. 37.

A técnica cinematográfica é também explorada pelos dois poetas. Ela consiste em captar a simultaneidade do real através da montagem e superposição de fragmentos e ênfase em aspectos visuais, plásticos e dinâmicos das cenas que narram ou descrevem, de forma alternada. Oswald sempre esteve atento à movimentação dos veículos de massa da época e utilizou-os em favor de sua poesia pau-brasil. Assim, Oswald de Andrade, seguindo sua proposta antropofágica, assumiu a influência estrangeira de Eisenstein (1898-1948), o “*cineasta da revolução*”, incorporando-a na literatura brasileira e adaptando através da nacionalização o que havia analisado. Eisenstein promoveu de forma brilhante o encontro de espaço e tempo, entre o olhar da câmera e o objeto, conforme afirma Ismail Xavier: “começa com uma advertência de que a imagem cinematográfica não deve ser lida como produto de um olhar”¹⁶¹, mas um fato de natureza plástica, advindo especialmente do processo criativo de justaposição/combinção de fragmentos visuais que, por sua vez, se aproximaria do ideograma chinês, também incorporado pela escrita japonesa. Oswald devorou essa técnica e possibilitou assim, que ela se espalhasse até a obra de Arnaldo Antunes. Nos poemas **o capoeira**¹⁶² e **Nova Iguaçu**¹⁶³ de Oswald de Andrade e **eu**¹⁶⁴ de Arnaldo Antunes, encontram-se essas características:

o capoeira

Qué apanhá sordado?
O quê?
Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.

Nova Iguaçu

Confeitaria Três Nações
Importação e Exportação
Açougue Ideal
Leiteria Moderna
Café do Papagaio
Armarinho União
No país sem pecados

¹⁶¹ XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 376.

¹⁶² ANDRADE, Oswald, *op. cit.*, 2000, p. 87.

¹⁶³ *Idem*, 2000, p. 103.

¹⁶⁴ ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.* p.44.



Eu coberto de pele coberta
de pano coberto de ar e
debaixo de meu pé cimen-
to e debaixo do cimento
terra e sob a terra petróleo
correndo e o lento apaga-
mento do sol por cima de
tudo e depois do sol outras
estrelas se apagando mais
rapidamente que a chegada
de sua luz até aqui.

Haroldo de Campos lembra-se de uma citação feita por Walter Jens, sobre estes tipos de composições, nas quais o poeta “trabalha preferencialmente com reduções, com rarefações e abreviaturas estilísticas, de uma tal audácia que o contexto emitido compensa a dimensão escrita do texto”¹⁶⁵. No Brasil, além de Oswald de Andrade, os poetas concretos brasileiros aproveitaram tanto o poder de síntese imaginativa das metáforas materiais encontradas na poesia oriental quanto os princípios da montagem *eisensteiniana* para criar constelações de “palavras visíveis tácteis audíveis”, para usar aqui um verso de Murilo Mendes. Campos esclarece sobre esta poesia de cortes feita por Oswald:

.justamente por se tratar de um procedimento antiilusório, de uma técnica de objetivação, é que a poesia assim resultante é objetiva. Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo. (...) uma poesia de

¹⁶⁵ ANDRADE, Oswald. *op. cit.*, 2000, p.18.

postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem.¹⁶⁶

Para o leitor entender o texto, deve inserir ligamentos, a fim de reestabelecer o sentido destas montagens que parecem ser feitas de peças soltas. Arnaldo Antunes faz desta simultaneidade um traço definitivo em sua obra. Da mistura entre palavras, imagens e sons, bem como das reconstruções e desconstruções da palavra e do verso realizadas pelo poeta, o que também chama atenção na obra de Arnaldo são os movimentos simultâneos dentro da sua própria criação.

Outra característica que pode ser destacada entre os dois poetas e que é característica modernista é a de fazer uma reflexão da poesia sobre si mesma, através da linguagem, a metalinguagem. O fazer poético passa a ser uma infiltração no reino das palavras, a descoberta de suas faces secretas, que se escondem sob a máscara aparente, usual. Oswald escreveu o poema **3 de maio**¹⁶⁷, que apresenta além da metalinguagem, a poesia como a descoberta do novo e **Pronominais**¹⁶⁸. Arnaldo Antunes parece também gostar de tocar nesta ferida: estas características são expostas nos poemas **as cores**¹⁶⁹ e **as palavras**¹⁷⁰.

3 de maio

(Oswald de Andrade)

Aprendi com meu filho de dez anos

Que a poesia é a descoberta

Das coisas que eu nunca vi.

Pronominais

(Oswald de Andrade)

Dê-me um cigarro

Diz a gramática

Do professor e do aluno

E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco

Da Nação Brasileira

Dizem todos os dias

Deixa disso camarada

Me dá um cigarro.

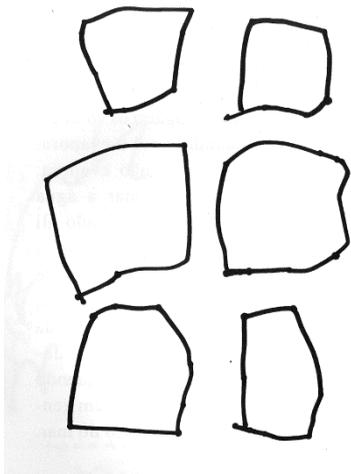
¹⁶⁶ *Idem*, 2000, p. 17.

¹⁶⁷ ANDRADE, Oswald, *op. cit.*, 2000, p. 99.

¹⁶⁸ *Idem*, 2000, p. 120.

¹⁶⁹ ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2002, p. 16.

¹⁷⁰ *Idem*, 2002, p. 56.



As cores acabam azuis. Quando as lâmpadas ainda não foram acesas e a nuvem da noite vem cobrindo as folhas lenta, do mar até a serra. A fumaça desfoca os objetos que não se movem. A luz bate na pele das coisas gerando essa camada membrana película chamada cor. Saliva sobre a língua. Às vezes elas parecem vir de dentro das coisas: As cores dos lápis de cores. Linguagem. Para que haja vermelho é preciso muito branco. As cores se transformam quando se encostam. Laranja, rosa, cor-de-laranja, cor-de-rosa. Amanhecer. As cores costumam arder antes de esmaecer. Quando esfriam, o espaço entre elas e as coisas diminui. E borram quando transbordam. Os verdes maduram cedo. As luzes apagam preto. As cores começam azuis, dentro dos casulos brancos. Flores para elas.

17



Há muitas e muito poucas palavras. Por exemplo: pegamos um corpo. Se continuarmos a linha que sai do lado de fora de um dos pés (isto é, do ponto de vista do próprio corpo: o lado direito do pé direito ou o lado esquerdo do esquerdo) e vai pelo chão até o outro pé, teremos a palavra planeta, que inclui o corpo. Incluídos nesse corpo temos membros. Entre os membros pernas. Dentro das pernas pés. Nos pés dedos e nos dedos unhas. Mas se dissermos unhas podem ser das mãos. Se estiverem riscando um muro, diremos atrito. Então podemos estar falando de fósforos, ou de pneus. De sexo, discussões ou condutores elétricos. Assim: Mesa e cadeira são duas palavras. Móveis é uma palavra só — Coisas que se movem. Mas não há palavra para dizer dois corpos encostados, ou uma mão segurando um punhado de terra ou duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas; como há, por exemplo, a palavra jardim para designar o conjunto de terra e plantas; ou a palavra planta para expressar a soma da parte dessa parte do jardim que fica acima e da parte que fica abaixo da terra. Com raiz bulbo folha talo ramo galho tronco fruto flor pistilo pólen dentro. Mas se não quisermos dizer planta podemos dizer pé. E a sola do pé chamaremos de planta. Sobre o solo. Assim como dizemos planta para o pé diremos palma. Para a mão. Folha da palmeira. E se não quisermos dizer planeta podemos dizer terra. Ou isso. Mas se ele não estiver por perto não podemos chamá-lo de isso.

57

Em 3 de maio, Oswald reflete sobre o fazer poético através do deslumbramento de aprender com seu filho de dez anos a descoberta da poesia. A filha de Arnaldo Antunes tinha três anos quando ilustrou os poemas para o livro **As Coisas**, e, de forma livre, rabiscou primitivamente a sensação que o poema lhe causava. Arnaldo Antunes também se deslumbrou ao aprender com sua filha a descoberta da

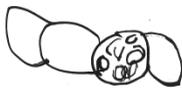
poesia, mesmo que através do desenho, que complementa os poemas de seu livro, ainda que inconscientemente. Em 2006 o poeta lançou o livro **Frases do Tomé aos três anos**, livro pelo qual o poeta demonstra a sua sensibilidade de artista e de pai, ilustrando e transcrevendo frases ditas por seu filho Tomé aos três anos de idade, expressando a surpresa de seus primeiros contatos com o mundo. Tem-se aqui a nova poesia. Aquela que, como Paulo Prado escrevera em maio de 1924: “Simplesmente poesia com P bem grande, brotando do solo natal, inconsciente. Como uma planta”¹⁷¹. E esta planta que, no poema **palavras**¹⁷², de Arnaldo Antunes se figura quando as palavras entrecruzam-se, formando a planta do jardim, ou a planta do nosso pé sobre o solo, que sustenta o nosso corpo como uma palmeira, até as palmas de nossas mãos, que batem palmas para as palavras. Enaltecendo também a linguagem, o poema **Pronominais**, de Oswald de Andrade, retrata a diversidade do uso da língua em função da situação comunicativa, porém valorizando o discurso coloquial. Oswald novamente alerta para a realidade da verdadeira língua falada no país, distante daquela considerada culta e que raramente é utilizada na oralidade, valorizando a linguagem regional, que flui nas casas e esquinas do Brasil. Oswald quis criar uma identidade nacional através da linguagem.

A valorização da linguagem sugerida por Oswald vai tão além que atinge também os anúncios publicitários e os trazem para o contexto poético, através da crítica de Oswald ao mercado publicitário. Arnaldo Antunes também apresenta no livro **As Coisas** poemas que poderiam estar expostos em *outdoors*. No poema **agente**¹⁷³ de Oswald, o poeta utiliza a linguagem estereotipada da propaganda e acrescenta o tom irônico e humorístico, promovendo ao final a criticidade. Arnaldo Antunes, de forma mais sutil, utiliza esta característica em poemas curtos e providos de poeticidade:

¹⁷¹ PRADO, Paulo. In: ANDRADE, Oswald, *op. cit.*, 2000, p. 59.

¹⁷² ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2002, p. 80.

¹⁷³ ANDRADE, Oswald, *op. cit.*, 2000.

agente*(Oswald de Andrade)**Quartos para famílias e cavalheiros**Prédio de 3 andares**Construído para este fim**Todos de frente**Mobiliados em estilo moderno**Modern Style**Água telefone elevadores**Grande terraço sistema yankee**Donde se descortina o belo panorama**De Guanabara*

O tem-
po todo
o tempo
passa.

A luz ne-
gra deixa
o branco
mais bran-
co.

Os poemas de Arnaldo remetem a fatos cotidianos e presentes na sociedade capitalista contemporânea. “*O tempo todo o tempo passa*” apresenta a sensação de que a vida é muito curta e a cada segundo, é um segundo a menos de vida. Um slogan deste poderia ser obtido por empresas que visassem o consumo e o consumismo em tempos de velocidade com que os produtos se tornam descartáveis. No segundo poema, Antunes provoca o confronto sujeito/objeto, não desejando que o leitor em estado de graça leia sua poesia comodamente, mas que se deixe expor verdades que não querem ser ditas, utilizando a linguagem como subversão.

Os poemas de Antunes também podem servir como anti-slogans, quando não pretendem anunciar qualquer produto, ou transformar algum produto em ideia. Arnaldo Antunes apresenta poemas que estão sempre indo de encontro à natureza libertária, tanto em relação à linguagem e seus usos, como em relação à vida em si. Manoel Ricardo de Lima afirma que: “Temos em Antunes uma variedade de expressões simples que se funde com a naturalidade de seus conteúdos. A propósito sempre da Palavra, as coisas se movimentam como marionetes”¹⁷⁴.

Os desenhos com traços marcadamente infantis feitos por sua filha ilustram o livro de Arnaldo Antunes reafirmam o que os manifestos de Marinetti inspiraram em Oswald: a liberdade das palavras e o *ver com olhos livres*. Em Oswald encontramos esses desenhos com frequência e que funcionam como parte do poema. Em **História do Brasil**, tem-se a ilustração feita por Tarsila do Amaral, que se inicia por

¹⁷⁴ LIMA, Manoel Ricardo de, *op. cit.*, 1992.

um barco e termina como um navio, inspirando o progresso. Os desenhos do livro **Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade** apresentam traços pueris e são de própria autoria de Oswald. Abaixo, os poemas **as quatro gares**¹⁷⁵ e **o corpo**¹⁷⁶, que também faz parte do espetáculo **O corpo**, do Grupo Corpo, com trilha sonora de Arnaldo Antunes:

as quatro gares

Para Álvaro Moreyra

infância

O camisolão
O jarro
O passarinho
O oceano

A visita na casa que a gente sentava no sofá



Desenho de Oswald de Andrade

Ao Alcântara

adolescência

Aquele amor
Nem me fale



Desenho de Oswald de Andrade

¹⁷⁵ ANDRADE, Oswald, *op. cit.*, 2000.

¹⁷⁶ *Idem.*



O corpo existe e pode ser pego. É suficientemente opaco para que se possa vê-lo. Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo. O corpo existe porque foi feito. Por isso tem um buraco no meio. O corpo existe, dado que exala cheiro. E em cada extremidade existe um dedo. O corpo se cortado espirra um líquido vermelho. O corpo tem alguém como recheio.

23

Nos dois poemas ilustrados são percebidas semelhanças na descrição das cenas como produção do desenho. Em Oswald, com traços primitivos, surge o desenho que descreve o camisolão e o jarro e, logo abaixo um casal abraçado, remetendo ao amor na adolescência. *Gare*, em francês, significa estação, mais especificamente “estação de trem”, utilizada de forma irônica pelo poeta, uma vez que no poema Oswald se refere à estação de tempo, deixando a palavra livre para alcançar o significado que ela desejar, sendo conduzida pelas palavras e ilustrações. Em *infância* surge uma expressão muito infantil, só algumas lembranças inesquecíveis, como a memória do camisolão e do jarro. Em *adolescência*, o sintético Oswald se comunica através do não dito, utilizando a ilustração de um casal de aparência não muito jovem e de costas fazendo referência ao amor. Em Arnaldo Antunes, a filha do poeta esteve de ouvidos atentos para produzir a imagem que sugere um corpo sendo pego. Nesse poema, tem-se a descrição do corpo a partir do ponto de vista infantil, o desenho que o antecede surge como um aliado ao texto verbal que, fazendo a leitura através de ambos, reforça a ideia do corpo como algo palpável. O desenho é composto de traços simples e imagens primitivas, desprovidas de quaisquer recursos tecnológicos. Tereza Virginia de Almeida afirma que:

A importância que apresenta a colocação dos versos de Oswald na página em branco vem apenas reafirmar o que diz Umberto Eco: que o verso livre abandona a rigidez do metro, mas cria outras regras, às vezes variáveis de poeta para poeta, de respeito às palavras tais como foram escritas. Ao transcrevermos um texto em prosa, por exemplo, nos é dada a liberdade de cortar as

palavras ao meio de acordo com o tamanho de papel que dispomos. Na poesia isto não pode ser feito sem que se indique a unidade do verso, ou estaríamos transgredindo o próprio ritmo do poema. Em diversos momentos, a poesia contemporânea nada mais faz do que tornar estas regras ainda mais rígidas, como quando o poeta concretista faz seus versos formarem um círculo ou um triângulo.¹⁷⁷

Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes fazem uso do ritmo em seus poemas. Considerado como a mística da palavra, o ritmo advém da alternância uniforme de sílabas tônicas e não tônicas em cada verso de uma composição poética. No verso livre a sonoridade rítmica obedece a um padrão próprio, não sendo governado por regras externas derivadas da alternância uniforme de sílabas tônicas ou de metrficação e rima. Um poema de Oswald que demarca ritmo é **relógio**. O poema insinua o movimento pendular do relógio e pode ser comparado ao poema **se (não se)**¹⁷⁸ de Antunes:

Relógio

As coisas são
As coisas vêm
As coisas vão
As coisas
Vão e vêm
Não em vão
As horas
Vão e vêm
Não em vão.



Se perde se não se
ganha se pede se não
se ganha se perde se
não se acha procura
se não se acha se per-
de se não segura se
prende se não segura
se perde se não se

¹⁷⁷ ALMEIDA, Tereza Virginia de. *op. cit.*, 1998, p. 37.

¹⁷⁸ ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2002, p. 78.

Se Não Se

Arnaldo Antunes

Composição : Arnaldo Antunes

se perde
 se não se ganha
 se pede
 se não se ganha
 se perde
 se não se acha
 procura
 se não se acha
 se perde
 se não segura
 se prende
 se não segura
 se perde
 se não se ganha
 se pede

1.937 exibições



É possível observar a demarcação do ritmo no poema de Antunes através da gravação musical e pela produção de um videoclipe. Mais uma vez, encontra-se a produção de Arnaldo Antunes dialogando através de diferentes meios.

Oswald de Andrade teve alguns de seus poemas musicados, como *Balada no Esplanada*, gravada pelo cantor e compositor Cazuza¹⁷⁹. Do livro *As Coisas*, Arnaldo Antunes também musicou os poemas **o campo**, **as árvores** e **a cultura**. O poeta não separa letra e música. Privilegia os dois códigos como partes um do outro:

Uma canção não é uma letra entoada. Uma canção não é uma melodia que diz. Uma canção é algo que ocorre entre verbo e som, sem privilegiar nenhum deles. Ante uma canção de verdade, qualquer comentário crítico que separa letra e música parece patético. A canção não é um código composto pela junção de dois códigos primários, pois sua origem conjunta é anterior a essa divisão. A palavra cantada antecede a poesia falada ou escrita, a música instrumental, os frutos especializados do tempo do homem.¹⁸⁰

O ritmo é parte essencial do poema e segue como uma alternância uniforme de sílabas tônicas e não tônicas em cada verso de uma composição poética. Em versos metrificados, a correspondência sonora

¹⁷⁹ *Só Se For A Dois* é o segundo álbum solo do cantor de rock brasileiro Cazuza, lançado em 1987.

¹⁸⁰ ANTUNES, Arnaldo. *op. cit.*, 2000.

do ritmo é mais fácil de ser perceptível, pois é provocada pela rima. Nos versos livres, como os de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes, o ritmo obedece a um padrão próprio. Segundo Armindo Trevisan, “o ritmo é algo que flui” e a “repetição é um alicerce do ritmo”; e acrescenta que o ritmo é o essencial do verso e está próximo dos sentimentos: “[...] é a linguagem repetida com a finalidade de torná-la veículo apropriado da emoção”¹⁸¹. Nos poemas acima transcritos, encontra-se a repetição como elemento demarcador do ritmo.

A paródia também é um elemento característico da obra de Oswald de Andrade que destrói, dessacraliza e reconstrói poemas seletos nacionais, como a **Canção do Exílio** de Gonçalves Dias e **Meus Oito Anos** de Casimiro de Abreu, e reescreve-os sob sua linguagem, *natural e neológica*, despidos de cerimônias. Haroldo de Campos relembra a observação de Roger Caillois sobre a arte de Marcel Duchamp e que reverbera na poesia de Oswald de Andrade:

... significa que o essencial reside na responsabilidade assumida pelo artista ao opor sua assinatura sobre não importa que objeto, executado ou não por ele, mas de que ele soberamente se apropria, fazendo-o ser visto como obra capaz de provocar, ao mesmo título que um quadro de um mestre, a emoção artística”¹⁸².

Arnaldo Antunes faz alusões a outras obras e escritores e intertextualiza constantemente seus escritos. Essa prática possibilita a utilização de escritos existentes para recriar algo com outro sentido ou, no caso de Antunes, fazer isso com os seus próprios escritos, utilizando os mesmos textos ou a mesma ideia central em outro meio de comunicação, potencializando assim o uso da linguagem. Em **A família do burrinho**¹⁸³ de Oswald de Andrade, ocorre uma paródia do tema bíblico da marcha de Maria e José para Belém. Nela, as referências em inglês e francês misturam-se a fatos da época em que o poema foi feito. O poema **abertura**¹⁸⁴ de Arnaldo Antunes inicia o livro **As Coisas** parodiando a história de Ali Babá e os Quarenta Ladrões conforme segue:

¹⁸¹ TREVISAN, Armindo. **A poesia: uma iniciação à leitura poética**. Porto Alegre: Uniparo, 2000, p. 72.

¹⁸² CAMPOS, Haroldo de, *op. cit.*, 2000, p. 25.

¹⁸³ ANDRADE, Oswald de, *op. cit.*, 2000.

¹⁸⁴ ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.*, 2002, p. 10.

Trecho Bíblico – Lucas, Capítulo 1

30 Disse-lhe, então, o anjo: Maria, não temas, porque achaste graça diante de Deus.

31 E eis que em teu ventre conceberás e darás à luz um filho, e pôr-lhe-ás o nome de Jesus.

32 Este será grande, e será chamado filho do Altíssimo; e o Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai;

33 E reinará eternamente na casa de Jacó, e o seu reino não terá fim.

34 E disse Maria ao anjo: Como se fará isto, visto que não conheço homem algum?

35 E, respondendo o anjo, disse-lhe: Descerá sobre ti o Espírito Santo, e a virtude do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra; por isso também o Santo, que de ti há de nascer, será chamado Filho de Deus.

(...)

Trecho Bíblico – Lucas, Capítulo 2

4 E subiu também José da Galileia, da cidade de Nazaré, à Judeia, à cidade de Davi, chamada Belém (porque era da casa e família de Davi),

5 A fim de alistar-se com Maria, sua esposa, que estava grávida.

6 E aconteceu que, estando eles ali, se cumpriram os dias em que ela havia de dar à luz.

7 E deu à luz a seu filho primogênito, e envolveu-o em panos, e deitou-o numa manjedoura, porque não havia lugar para eles na estalagem.

8 Ora, havia naquela mesma comarca pastores que estavam no campo, e guardavam, durante as vigílias da noite, o seu rebanho.

A família do burrinho (Oswald de Andrade)

Vamos Joseph fugir

Para onde Maria ir

Joseph (jocoso) – shall go to Jundi-aí ai!

– Depressa! Sela o Mangarito

Vamos com o vento Sul

– Onde serei cesariada?
No presepe

– Tenho medo da vaca

– Não chores darling! (terno) Sweepstake de Deus!
– Maria – Caí na ilegalidade

Porque modéstia à parte

Trago uma trindade no ventre

Nesse tempo não havia ainda as irmãs Dionne

De forma irreverente, Oswald recria a passagem bíblica, transformando-a em uma conversação. Maria que, no texto bíblico, está com receio em como conceber e dar a luz a um filho, no texto de Oswald, assume uma postura moderna, com rimas e palavras estrangeiras. O poeta cria um diálogo e quebra o tradicionalismo ao brincar com a santíssima trindade, fazendo menção ainda ao episódio das irmãs Dionne, o primeiro caso de irmãos quíntuplos no mundo a sobreviver à infância, nascidas no Canadá em 1934.

Trecho do Livro Ali Babá e os 40 ladrões:

Há muito, muito tempo, numa cidade lá para os lados do Oriente, vivia Ali Babá, que ganhava a vida comprando e vendendo coisas nas aldeias próximas à sua. Uma bela tarde, ao regressar a casa, viu uma longa caravana de quarenta homens carregados com grandes caixas, que as puseram no chão ao chegarem junto a uma rocha. Então, espantadíssimo, Ali Babá viu o chefe aproximar-se da parede rochosa e gritar:

- Abre-te Sésamo!

Poema abertura, Arnaldo Antunes:



Todos eles traziam
sacolas, que pare-
ciam muito pesa-
das. Amarraram
bem seus cavalos e
um deles adiantou-
se em direção a
uma rocha e gritou:
"Abre-te, cérebro!"

Arnaldo Antunes faz menção a Ali Babá ao descrever semelhantemente a passagem, criando o trocadilho: *Abre-te Césamo* e *Abre-te cérebro*. Esta troca, intencional, ocorre no primeiro poema do livro. “*Eles*”, a que se refere o poema de Antunes, sugere serem os leitores de **As Coisas**, carregados de sacolas pesadas, ou seja, de pré conceitos definidos. Até que um deles surge, o poeta, e grita: “Abre-te cérebro!”. Ou seja, para fazer a leitura da obra é necessária a despreensão e a simplicidade, para que a verdadeira poesia, aquela que está nas coisas, possa ser vista com o olhar de uma criança, que é capaz de ver o mundo com os olhos livres, sem sacolas pesadas.

Oswald também parodiou, sempre de forma irreverente, os poemas **Canção do Exílio**, de Gonçalves Dias e **Meus Oito Anos**, de Casimiro de Abreu:

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá;
 As aves, que aqui gorjeiam,
 Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
 Nossas várzeas têm mais flores,
 Nossos bosques têm mais vida,
 Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
 Que tais não encontro eu cá;
 Em cismar –sozinho, à noite–
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que disfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem qu'inda aviste as palmeiras
 Onde canta o Sabiá
 (Gonçalves Dias)

Canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares
 Onde gorjeia o mar
 Os passarinhos daqui
 Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
 E quase que mais amores
 Minha terra tem mais ouro
 Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
 Eu quero tudo de lá
 Não permita Deus que eu
 morra
 Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu
 morra
 Sem que volte pra São Paulo
 Sem que veja a Rua 15
 E o progresso de São Paulo

(Oswald de Andrade)

Meus Oito Anos

(Casimiro de Abreu)

Oh ! Que saudades que tenho
 Da aurora da minha vida,
 Da minha infância querida
 Que os anos não trazem mais !

Que amor, que sonhos, que flores,
 Naquelas tardes fagueiras,
 À sombra das bananeiras,
 Debaixo dos laranjais !

Meus Oito Anos

(Oswald de Andrade)

Oh ! Que saudade eu
 tenho
 Da aurora da minha vida
 Das horas da minha
 infância
 Que os anos não trazem
 mais.

Naquele quintal de terra
 Da rua de Santo Antonio
 Debaixo da bananeira
 Sem nenhum laranjais .

O Canto de **Regresso à Pátria** foi a primeira paródia modernista do poeta romântico Gonçalves Dias referente à Canção do Exílio. Considerado como um hino à nacionalidade, o poema original apresenta uma visão totalmente idealizadora da pátria. Na paródia de Oswald, o poeta troca palmeiras por palmares e descreve uma pátria com opressão, escravidão, dominação e também lutas pela libertação, principalmente quando cita o Quilombo dos Palmares, o mais famoso quilombo que servia de fuga para os escravos. O crescente progresso de São Paulo sempre esteve presente na obra de Oswald e, na paródia surge em: *símbolo do desenvolvimento econômico do país*, se opondo à valorização da natureza presente no poema de Gonçalves Dias.

Meus Sete Anos

Papai vinha de tarde
 da faina de labutar
 Eu esperava na calçada
 Papai era gerente
 Do Banco Popular
 Eu aprendia com ele
 Os nomes dos negócios
 Juros hipotecas
 Prazo amortização
 Papai era gerente
 Do Banco popular
 Mas descontava cheques
 No guichê do coração

Os poemas **Meus Sete Anos** e **Meus Oito Anos**, Oswald parodia Casimiro de Abreu através de resistências: romântico / moderno, rural / urbano, idealizado / dessacralizado, saudoso / irônico. É em suas paródias que Oswald de Andrade manifesta de forma mais marcante a sua veia crítica que transborda pelo seu humor afinado e refinado. Arnaldo Antunes se apropria do início do livro *Ali Babá e os Quarenta Ladrões* e reescreve um poema intitulado **abertura**, no qual faz um verdadeiro convite aos leitores. Michel Foucault afirma que: “As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede”¹⁸⁵.

Arnaldo Antunes, já na abertura de seu livro sugere ao leitor de **As Coisas** que deixe de lado a sua bagagem pesada, os seus conceitos e pré-conceitos e abra a mente para receber o tesouro de estranhezas que o livro irá propor. O poeta busca atingir os sentidos, tal e como Oswald de Andrade, que *atirou no que viu e acertou o que não viu*¹⁸⁶, segundo João Ribeiro. Espalhando-se pelos diversos recursos midiáticos, Antunes descarrega a bagagem transmitida pelo Modernismo, pelo Concretismo

¹⁸⁵ FOUCALT, Michel *apud* HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

¹⁸⁶ RIBEIRO, João *apud* CAMPOS, Haroldo de, *op. cit.*, 2000, p. 08.

e também pelo Tropicalismo. O livro **As Coisas** é o que representa de forma mais constante esses princípios. Através do jogo em que as palavras são livres e se amarram umas nas outras em busca de novas significações, promove a surpresa e descoberta da poesia em elementos anti-poéticos e cotidianos. Oswald e Arnaldo não utilizam à toa a forma infantil de trabalhar com poesia, seja através de palavras ou de desenhos. A criança é um ser essencialmente poético e é na infância que somos capazes de manifestar de forma mais pura o que Oswald propõe: a poesia-minuto, *ready-made*, a coisa como poesia. Retirando a essência de Cortazar, é extraído a beleza das coisas com naturalidade que, ao invés de encerrarem em si, acabam multiplicando o campo poético do significado.

considerações finais

Quando escolhi trabalhar com a poesia de Arnaldo Antunes, mais especificamente com os poemas do livro **As Coisas**, talvez não tenha intuído a dimensão de caminhos que viriam à tona com esta proposta. Estudar Arnaldo Antunes é afrontar as palavras, as frases, a linguagem. A cada entrevista lida, a cada obra relida, a cada música despreziosamente ouvida no rádio do carro enquanto a vida seguia por mais um dia, uma nova ideia surgia, ou uma antiga ideia ia embora. O material de Antunes apresenta volume não apenas em número, mas também em qualidade. O que poderia levar a dizer que se torna infinito, uma vez que a cada apresentação uma nova leitura pode ser criada.

Perdida em meio a tanta informação, a maior dificuldade encontrada durante a pesquisa foi delimitar o que seria pesquisado em cada capítulo a respeito da obra **As Coisas**, uma vez que as coisas acontecem simultaneamente em sua obra: não há como falar de Oswald de Andrade sem falar da poeticidade natural da infância, não há como falar de prosa poética sem destacar a visualidade presente em sua poesia, não há como falar em música sem falar em ritmo. Talvez aí esteja constatada a primeira consideração final sobre esta dissertação: ela é tão híbrida quanto a forma com que Antunes optou por escrever **As Coisas**.

Com as coisas assentadas no papel, sem deixar de registrar aqui o norte encontrado no exame de qualificação que foi essencial para costurar o texto final, esta dissertação procurou contemplar três vertentes. No primeiro capítulo, optei por dar prioridade à escrita de Antunes e em como o poeta descreve as coisas de forma poética através da construção da imagem e do imaginário. Para isso, busquei em um primeiro momento legitimar a poesia como poesia, destacando o seu lugar na Literatura como linguagem transformadora de ser, de conhecer e de transcender. Essa importância da poesia enquanto transformação é algo que considero ser resgatado urgentemente, principalmente no universo escolar, entre os anos iniciais de ensino. Trabalhando diariamente com alunos de seis a doze anos, percebo que a educação básica está em desencontro com manifestação poética inerente das crianças. Ensinar através da poesia é ter a chance de tornar a apreensão do conhecimento mais natural e prazerosa. Relacionando esta construção à questão da simplicidade do olhar infantil, a relação entre a poesia e a visualidade na obra de Antunes acerta com a multiplicidade do visível, das inúmeras maneiras de ver o mesmo objeto e de imaginá-

lo. Antonio Francisco de Andrade Jr. afirma que “o desregramento, o desrespeito à ordem comum das coisas é representado pela visão infantil que não conhece, ou finge não conhecer o habitual, criando situações surpreendentes, ora sem querer, ora por molecagem”. Esta ‘desobediência’ incomoda àqueles que não esperam por ela, e infelizmente muitos educadores despreparados ou indiferentes não estão prontos para tantas colocações desconcertantes como estas que Arnaldo Antunes apresenta nesta obra.

Através de poemas do livro, procurei elucidar a forma com que Antunes ativa no leitor a construção das relações entre as palavras, e de como elas podem trair se pensadas em relação a apenas um contexto ou ponto de vista. O poeta provoca quando escreve que “*Um campo tem terra e coisas plantadas nela*”. Uma constatação óbvia que provoca por estar escrita em um livro de poemas, porém quando continua: “*A terra pode ser chamada de chão*”, já desfaz algumas certezas, pois não é em qualquer o chão que se podem plantar coisas, como no chão das casas, das escolas, por exemplo. Ao finalizar com “*É tudo que se vê se o campo for um campo de visão*”, faz com que as referências de significante e significado despenquem abismo abaixo. O autor cria jogos de associações e teias poéticas excêntricas com o significante e significado das palavras, entre o ver e o imaginar, experimentando a afirmação de Manoel de Barros em um de seus poemas dedicados ao pintor boliviano Rômulo Quiroga: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./ É preciso transver o mundo”. É transvendo o mundo que Arnaldo renova através da poesia os conceitos das coisas, fazendo-a rejuvenescer nos olhos de quem as lê.

O renovar poético do Arnaldo Antunes ultrapassa a quebra dos versos e fixa-se na prosa poética quando, sem deixar espaços em branco, o autor modela o texto poético de acordo com o tamanho da página alterando o tamanho de sua fonte. O estudo sobre este jeito de escrever foi apresentado no primeiro capítulo através de relações entre os escritos de Antunes com os de outros grandes escritores que também faziam uso desta forma de escrever, como Ana Cristina César e Clarice Lispector. Com estas comparações foi possível aplicar conhecimentos adquiridos nas disciplinas do Programa de Pós-Graduação. Também através das leituras de Octavio Paz e Umberto Eco, tracei um perfil sobre a origem destes escritos, comparando-os com os de Antunes. Com este estudo, valorizou-se ainda mais o verso livre, tão enaltecido pelos poetas Modernistas, uma vez que o valor poético de um texto está na poeticidade de sua escrita e não apenas na metrificacão. É Manuel Bandeira quem afirma que:

Verso livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão o da volta ao ponto de partida à esquerda da folha de papel: *verso* derivado de *vertere*, voltar. À primeira vista, parece mais fácil de fazer do que verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem o auxílio de fora. É como o sujeito que solto no recesso da floresta deva achar o seu caminho e sem bússola, sem vozes que de longe o orientem, sem os grãosinhos de feijão da história de João e Maria. Sem dúvida não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-lo em linhas irregulares, obedecendo tão somente às pausas do pensamento. Mas isso nunca foi verso livre. Se fosse, qualquer pessoa poderia pôr em verso até o último relatório do Ministro da Fazenda.¹⁸⁷

A opção de escrita em prosa em **As Coisas** sem dúvida chama a atenção do leitor de Arnaldo Antunes, pois o poeta em seus livros publicados, sempre deixou transparecer de forma mais constante poemas que exploram a visualidade trazida do movimento Concreto, adicionado ao experimentalismo que é distintivo de sua produção. Com exceção do livro **40 escritos** que reúne ensaios de escrita peculiar, **As Coisas** é o primeiro que mantém uma temática semelhante do primeiro ao último poema. Nesta obra há o encontro da visualidade ao verificar as características já mencionadas, como a escrita em prosa, a irregularidade no tamanho dos caracteres e as ilustrações feitas por sua filha, abrindo cada poema. Por constatar esta forma mais perspicaz de valer-se da visualidade, considerei importante esquematizar, no segundo capítulo desta dissertação, um estudo sobre a forma visual na poesia, para que pudessem ser percebidas com maior clareza as aparições das diferentes aparências encontradas em seus textos.

Para entender a sua escrita, busquei no histórico da recorrência da poesia visual as suas primeiras aparições, seus primeiros contatos, suas primeiras constatações. Este caminho foi fundamental para elucidar a trajetória das novas formas de fazer poesia. Estudar as obras de Símiás de Rodes, Apollinaire, Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, e.e. cummings, dos irmãos Campos e Pignatari por exemplo, foi saborear um prato cheio de poesia concreta, não apenas aquela de sentido contrário à poesia abstrata, mas a de concretização do poético.

¹⁸⁷ BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Verso**, in Seleta em Prosa e Verso. José Olympio, 2007.

Entendendo este percurso, foi possível valorizar ainda mais “*as sacolas muito pesadas*” trazidas por Antunes. Refletir sobre isto não é querer enquadrar o artista neste ou naquele movimento, mas poder reconhecer as partes no seu processo de criação aguça ainda mais a vontade de tentar descosturar os nós deste tecido, de gênero feitas por ele.

Tecendo gêneros, Antunes promove a interação entre o visual e o oral, aliando o som aos seus poemas visuais. E vai mais além: promove canais simultâneos entre música, som, voz, letras e movimento, como se fossem molas propulsoras de uma animação que não tem fim. Jerusa Pires Ferreira afirma que na obra do poeta “*integra-se a voz que traz a linguagem a um grafismo traçado pela presença do artista. Arnaldo Antunes, o trovador contemporâneo – recuperando nessa integração performatizada muito do que perdemos quando estilhaçamos as percepções: sons, imagens, tato, nome*”. Ao fazer um levantamento dos poemas de **As Coisas** que receberam novas leituras através de diferentes canais, encontrei vídeos, animações, canções e performances que os complementam, projetados em programas de TV, endereços eletrônicos, arquivos de som e em outros livros do poeta em novas formas, enriquecendo ainda mais a leitura e multiplicando o acesso a eles. Tamanha a repercussão de Antunes nas artes que o **Grupo Corpo**, companhia de dança contemporânea fundada em Belo Horizonte em 1975 e que tem suas apresentações marcadas por sucessivas metamorfoses, teve a participação e a adaptação de poemas de Arnaldo Antunes para a dança, entre eles, o poema **o corpo** do livro **As Coisas**. O poeta gravou textos e os decompôs, sobrepondo vários canais de vozes, anexando sons diversos, construindo ritmos com eles e improvisando melodias sobre bases rítmicas. Separados por etapas denominadas “*Momentos*”, o que se constata é que o que seria a passagem entre dois momentos, acabou tornando-se um terceiro, composto a partir da intersecção entre as ocorrências musicais dos dois outros, tamanha a intimidade que o artista tem com a linguagem.



Ainda comentando sobre as diversas manifestações da poesia de Antunes, **As Coisas** foi apresentado em forma de teatro de bonecos no **5º FITA Floripa – Festival Internacional de Teatro de Animação**, que aconteceu entre os dias 12 e 19 de junho de 2011. Criado pela companhia Teatro Portátil, três atores apresentaram os textos musicados, narrados e encenados com suporte de diferentes técnicas de animação. Na apresentação das cenas, foram utilizados pequenos objetos de plástico achados na areia da praia que formam figuras de coisas que não cabem no teatro: o elefante, o sol, o mar, a árvore, o planeta, etc. Com plateia considerável - a maioria formada por crianças, poemas do livro foram reproduzidos e recontados como histórias, efetivando ainda mais a difusão da (sua) poesia e propondo a interação como forma de construção de novos sentidos.



No terceiro e último capítulo, busquei promover a leitura de **As Coisas** através do poeta modernista Oswald de Andrade, que foi o precursor da radicalidade na poesia. Através de características muito similares, foram transcritos poemas e desenvolvidos comentários referentes à produção dos dois poetas que, apesar de separados por quase um século, mantêm uma forte ligação na estrutura escrita. Este olhar cuidadoso em relação a Oswald de Andrade foi guiado a partir da leitura de seus manifestos, seus livros em poesia e prosa, livros de crítica literária sobre a sua biografia e estudos realizados a partir de sua produção, em especial a dissertação da professora Tereza Virgínia de Almeida: **Oswald poeta: por uma leitura pós-moderna**, que foi guia central no desenvolvimento deste capítulo. Esta comparação entre os textos teve por objetivo reconhecer a importância da poesia de Arnaldo Antunes como fonte renovadora da importante contribuição deixada por Oswald, que até hoje é reconhecida e admirada. Prova disso é a recente escolha da temática da **Feira Internacional de Paraty de 2011**, que teve o poeta como homenageado através de um ciclo de Literatura com eventos atinentes à sua obra.

A bagagem que Arnaldo Antunes recria na contemporaneidade consagrou a minha escolha pela linha da pesquisa em Textualidades Contemporâneas. A pesquisa exigiu leituras constantes e atualizadas referente à obra do poeta, que não parou de produzir nestes dois anos. Arnaldo Antunes, ao desenvolver sua poética utilizando recursos midiáticos como suporte na atualidade, faz com que o lugar de um *eu* que produz sentidos tanto com a consciência quanto com o espírito seja preenchido. Seus textos provocam a leituras ativas, em que as fronteiras entre o leitor e o autor são questionadas. Seus textos oferecem significantes provisórios e, ao mesmo tempo irreversíveis, fazendo com que novas constatações sejam sempre diferentes das constatações anteriores.

A simultaneidade utilizada por Arnaldo remonta a época dos trovadores, das óperas, do teatro, do cinema, enfim, das artes temporais e da literatura oral culta e popular, mas mesmo assim surge de forma perturbadora. É a comprovação de que Antunes, ao se apropriar de várias formas de criação artística, acaba criando uma que lhe é completamente singular e diferente de qualquer outra, demonstrando um comportamento ativo e inédito. Sua poesia passeia por várias mídias e não segue regras nem padrões que não sejam os da imaginação, ou ainda, a regra de não seguir regras. Suas experimentações com as artes plásticas, gráficas e digitais, além de *performances* e instalações poéticas, possibilitam uma ponte entre os canais, construindo um novo diálogo simultâneo também dentro de sua própria obra. Estes veículos de expressão artística permitem que o leitor explore de forma mais intensa as novas formas de interpretação, fazendo pensar que a produção da poesia é inovar na forma em como ela é feita. Os caminhos escolhidos por Antunes fazem de sua escrita uma escrita plural, de movimentos e cruzamentos entre várias linguagens, permitindo ao poeta a fusão e experimentação de diferentes códigos, e enriquecendo mais ainda sua produção, e, conseqüentemente a poesia contemporânea na qual está inserido.

referências

II FESTIVAL Internacional de Poesia de Dois Córregos – SP. 1998 [online]. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=izpjN9qnDzg&feature=related> Acesso em: 15 set. 2010.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista.** São Paulo: Edusp, 2005.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. **Oswald poeta: por uma leitura pós-moderna.** Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro. Pontifícia Universidade Católica (PUC/RJ), 1991.

AMARAL, Jorge Fernando Barbosa do. **Arnaldo Antunes - o corpo da palavra.** Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) UFRJ, 2009.

ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil.** 5. ed. São Paulo: Globo, 2000.

---. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade.** São Paulo: GLOBO, 2006.

ANGIOLILLO, Francesca. **Ex-titã busca coerência em 40 Escritos.** Jornal Folha de São Paulo. 21 set. 2000.

ANTUNES, Arnaldo. **40 escritos.** São Paulo: Iluminuras, 2000.

---. **As coisas.** 6.ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

---. **Como é que chama o nome disso.** São Paulo: Publifolha, 2006.

---. “Entrevista para Mariella Lazaretti”. **Jornal da Tarde**, 01 out. 1993. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=4&texto=5>. Acesso em: 30 jun. 2010.

---. **Nome** (Livro, CD e vídeo). São Paulo: BMG. Ariola Discos, 1993.

---. **Psia**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras. 1998.

---. **Sobre a origem da poesia**. Crônica - Revista Oca das Letras, 1ª Edição – Abril de 2009. Disponível em:
<<http://www.ocadasletras.com.br>>. Acesso em 16 jul. 2010.

ARBEX, M. **A visualidade na poesia: os precursores do Concretismo**. Revista de Letras. Vol. 19, n. 1/2- jan./dez., 1997. Universidade Federal do Ceará.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Verso**, in Seleta em Prosa e Verso. José Olympio, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

CAMPOS, Augusto dos. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1972.

CARVALHO, Mario Cesar. **Todos para quem precisa de poesia**. Jornal Folha de São Paulo. São Paulo, 1990. Disponível em:
<http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=2&texto=64>. Acesso em: 26 fev. 2010.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

---. **Caderno de desenhos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

---. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

---. **Inéditos e dispersos**. In: FILHO, Armando Freitas (Org.). 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CHAUÍ, Marilena. **Filosofia**. São Paulo: Ática, 1996.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. João Alexandre Barbosa e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1984.

DINIZ, Júlio César Valladão. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al. **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

ECO, Umberto . **Sobre os espelhos e outros ensaios**. São Paulo: Nova Fronteira, 1989

FAUSTINO, Sílvia. **Wittgenstein – o Eu e sua gramática**. São Paulo: Ática, 1998.

FERNANDES, J. O velho no novo. In:---. **O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da Antiguidade ao século XX)**. Petrópolis: Vozes, 1996.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: o homem que come**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GARDEL, André. **A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza**, 2006. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=2&id=120>. Acesso em 22 mar. 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**. Porto Alegre: Contrabando, 1998.

LEMISNKI, Paulo. **Anseios Crípticos 2**. Curitiba: Criar, 2001.

LEZAMA-LIMA, José. **A dignidade da poesia**. Trad. Josely Batista. São Paulo: Ática, 1996.

LIMA, Manoel Ricardo de. **Titânico A. Antunes mostra a linguagem das coisas**. Jornal O Povo, 1992. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=3&texto=103>. Acesso em: 12 abr. 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MACHADO Cassiano Elek. **Livro de Arnaldo ‘tira a roupa’ de slogans**. Jornal Folha de S. Paulo, 18 abr. 2002.

MALLARMÉ; S. Un coup de dés jamais n’abolira le hasard. In: CAMPOS; Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (separata). **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MANDELSTAN, Óssip. In: **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Pipoca moderna”: uma lição – estudando canções e devolvendo a voz ao poema. In: MATOS, Cláudia Neiva de *et al.* **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

OLIVEIRA, Adriane R. **Dentro e fora da página: a poesia de Arnaldo Antunes**. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina. 2000.

ORSINI, Elisabeth; PIRES, Paulo Roberto. **Terremoto quarentão**. Jornal O Globo, 08 dez. 1996.

PAES, José Paulo. **O ovo por dentro e por fora**. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 1994.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE, Charles. **Resenha**, 1996. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=5&texto=21>. Acesso em: 08 dez. 2010.

PETRARCA, Diego. **As coisas da poesia**. Blog Ladodentro, 2008. Disponível em: <http://ladodentro.blogspot.com/2008_01_27_archive.html>. Acesso em: 15 mar. 2011.

RAMOS, Nunes. **Cine-letra; ou/e**. Folhetim – Jornal Folha de São Paulo. São Paulo, 1984. Disponível em:

<http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=11&texto=46>. Acesso em: 22 mai. 2011.

RISÉRIO, Antônio. **De quem é a decadência?**. Folha de São Paulo. São Paulo, 1994. Disponível em:

<http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=4&texto=35>. Acesso em: 22 mai. 2011.

RODA VIVA. **Sinopse do programa com Arnaldo Antunes**, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Literatura comentada. Oswald de Andrade**. São Paulo: Abril, 1980.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. Edição Bilíngue. São Paulo: Landmark, 2008.

STYCER, Maurício. **Arnaldo: Psia é psi. Mas não para pedir silêncio**. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo, 1986.

Disponível em:

<http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=1&texto=47>. Acesso em: 22 mai. 2011.

TATIT, Luiz. “Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX”. In: MATOS, Cláudia Neiva de *et al.* **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

TREVISAN, Armindo. **A poesia: uma iniciação à leitura poética**. Porto Alegre: Uníparo, 2000.

TODOROV, Tzvetan. Em torno da poesia. In:---. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. **A memória lírica de Mario Quintana**. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2000.