



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Glauber Mizumoto Pimentel

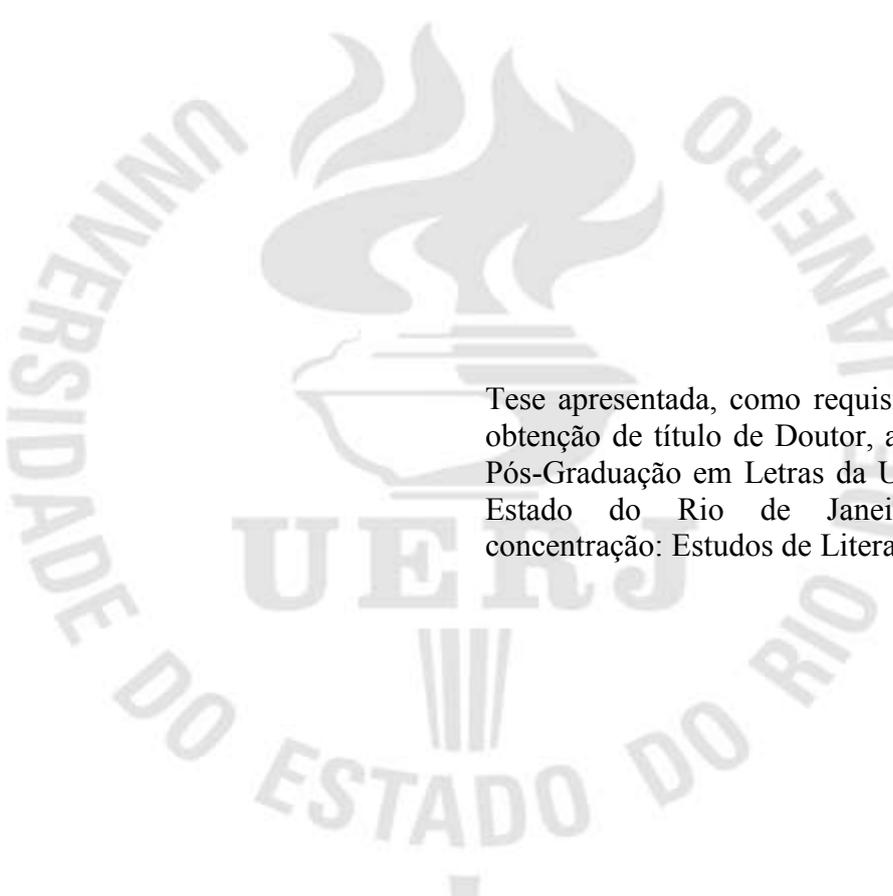
**2018-2021: Na encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo -  
Considerações sobre “Isto não é um poema”, “O Real Resiste” (videoclipe),  
“Algo Antigo”, de Arnaldo Antunes**

Rio de Janeiro

2024

Glauber Mizumoto Pimentel

**2018-2021: Na encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo -  
Considerações sobre “Isto não é um poema”, “O Real Resiste” (videoclipe), “Algo  
Antigo”, de Arnaldo Antunes**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A636

Pimentel, Glauber Mizumoto.

2018-2021: na encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo -  
considerações sobre “Isto não é um poema”, “O real resiste” (videoclipe),  
“Algo antigo”, de Arnaldo Antunes/ Glauber Mizumoto Pimentel. – 2024.  
104 f.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto  
de Letras.

1. Antunes, Arnaldo, 1960- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia  
brasileira – História e crítica – Teses. 3. Metalinguagem – Teses. 4.  
Modernidade- - Teses. 5. O Contemporâneo – Teses. I. Chiara, Ana Cristina.  
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Tese,  
desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Glauber Mizumoto Pimentel

**2018-2021: Na encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo -  
Considerações sobre “Isto não é um poema”, “O Real Resiste” (videoclipe), “Algo  
Antigo”, de Arnaldo Antunes**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 19 de fevereiro de 2024.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Fabiana Bazilio Farias  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Fátima Maria de Oliveira  
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

---

Prof. Dr. Marcelo dos Santos  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

## **DEDICATÓRIA**

À Ludmilla, minha amada esposa, principal incentivadora deste projeto. Aos meus filhos, Ravi e Narayani, grande fonte de aprendizado e alegria. Ao caríssimo mestre Prabhat Rainjan Sarkar.

## AGRADECIMENTOS

Ficam aqui os meus sinceros agradecimentos a Prabhat Ranjan Sarkar, O Grande Mestre. À Ana Chiara, que muito enriqueceu essa minha jornada acadêmica. A Leonardo Davino, Artur de Vargas Giorgi, Marcelo Santos, Fabiana Farias, e Fátima Oliveira, pelo cuidado e dicas valiosas para o desenvolvimento deste trabalho. A Andrelino Campos (in memoriam) e Vinicius Marinho pelo grande incentivo, sempre. A Mônica Ferreira Corrêa e Mariano Gazineu David, pelo suporte técnico e teórico. A Fabrício Oliveira, Willy Ortiz Oliveira, e Gabriel Pacheco, pelo companheirismo escorpiano. A toda comunidade do Céu Bistrô Literário – Cascatinha (Nova Friburgo), em especial, Ione e família, Ijanaci e família, Rita e Christiano, pelo aprendizado existencial. Aos amigos uerjianos, Rodrigo e Hilda, pela esperança de um universo acadêmico mais solidário. Aos meus pais, Celio e Marize, meus irmãos, Maurício e Raoni. A minha Tia Ginga, grande apoiadora deste projeto e de muitos outros. A Fernando Garcia pelas referências e por ser também uma grande referência. Aos meus companheiros de longa jornada, minha família espiritual: Firmina, Fabrício, Anna Carolina, e Dada Siddhesvarananda. Aos meus eternos irmãos do QRM, Bruno Oliveira e família, e Leonardo Esperon e família.

## RESUMO

PIMENTEL, Glauber Mizumoto. *2018-2021: na encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo - considerações sobre “Isto não é um poema”, “O real resiste” (videoclipe), “Algo antigo”, de Arnaldo Antunes*. 2023. 104 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Em 2018, por ocasião das eleições presidenciais, Arnaldo Antunes postou um vídeo-manifesto nas redes sociais, intitulado “Isto não é um poema”. Desde então até 2021, o poeta paulista tem, de certa forma, manejado seu trabalho artístico de acordo com o contexto político que foi se delineando ao longo deste período demarcado. Em 2018, ele posta o vídeo-manifesto nas redes sociais a propósito das eleições presidenciais, em 2019, com o presidente Jair Bolsonaro assumindo seu primeiro mandato, lança o videoclipe do *single* “O Real Resiste”, seguido por um vídeo de comentários sobre o processo de criação do videoclipe, que teve a participação do coletivo jornalístico Mídia NINJA na produção. Em 2020, ano de início da pandemia da COVID 19, o álbum “O Real Resiste” é lançado, e meses depois suscitará na apresentação online “O Real Resiste Ao Vivo”. Em 2021, Arnaldo Antunes lança o livro de poemas “Algo Antigo”, que reúne poemas que foram escritos antes e durante a pandemia da COVID 19. O atual trabalho de pesquisa tem como objetivo investigar este período relacionado à carreira artística de Arnaldo Antunes com o propósito de refletir sobre uma metalinguagem que se expande ao longo deste processo. Pensar sobre metalinguagem expandida é refletir sobre seu caráter moderno e contemporâneo que vige de forma simultânea. Sob este ponto de vista, faz-se necessário pensar a metalinguagem como um processo de reflexão sobre os desdobramentos paradoxais que estão atrelados ao seu processo de expansão. Neste caso, estão em jogo as delimitações conceituais entre moderno e contemporâneo, subjetividade(s) e coletividade(s), ciência(s) e arte(s), teoria(s) e prática(s), especificidade(s) e inespecificidade(s), entre outras dinâmicas de oposição que, assim, atuam para uma proposição sobre a metalinguagem, num campo expandido.

Palavras-chave: Arnaldo Antunes; modernidade; contemporaneidade; metalinguagem expandida; poesia brasileira contemporânea.

## ABSTRACT

PIMENTEL, Glauber Mizumoto. *2018-2021: at the crossroads between modern and contemporary - considerations on "Isto não é um poema", "O real resiste" (music video), "Algo antigo", by Arnaldo Antunes*. 2023. 104 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

In 2018, due to the presidential elections, Arnaldo Antunes posted a manifest-video on social media, entitled "Isto não é um poema". From then until 2021, the poet from São Paulo managed his artistic work according to the political context that was outlined throughout this demarcated period. In 2018, he posted the manifest-video on social media regarding the presidential elections, in 2019, with President Jair Bolsonaro assuming his first term, he released the music video for the single "O Real Resiste", followed by a video commentary on the process of creating the music video, which had the participation of the Brazilian journalistic collective Mídia NINJA in the production. In 2020, the year of the beginning of the COVID 19 pandemic, the album "O Real Resiste" is released, and months later it will raise in the online presentation "O Real Resiste Ao Vivo". In 2021, Arnaldo Antunes launches the book of poems "Algo Antigo", which brings together poems that were written before and during the COVID 19 pandemic. The current research work aims to investigate this period related to the artistic career of Arnaldo Antunes with the purpose of reflecting on a metalanguage that expands throughout this process. Thinking about expanded metalanguage is to reflect on its modern and contemporary character that prevails simultaneously. From this point of view, it is necessary to think of metalanguage as a process of reflection on the paradoxical developments that are linked to its process expansion process. In this case, the conceptual delimitations between modern and contemporary, subjectivity(ies) and collectivity(ies), science(s) and arts, theory(ies) and practice(s), specificity(ies) and non-specificity(ies), among other dynamics of opposition are at stake, which thus act for a proposition about metalanguage, in an expanded field.

Keywords: Arnaldo Antunes; modernity; contemporaneity; expanded metalanguage; contemporary Brazilian poetry.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>ALGO ANTIGO: UMA ENCRUZILHADA ENTRE O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO</b> .....	23
1.1	<b>Linguagem, poesia, metalinguagem: Algo Antigo</b> .....	23
1.2	<b>Eutro</b> .....	26
1.3	<b>Algo Antigo: uma encruzilhada utópica entre o moderno e o contemporâneo</b> .....	30
1.4	<b>Algo Antigo: uma antropofagia histórica</b> .....	46
2	<b>NA ENCRUZILHADA ENTRE A COLÔNIA E A DITADURA</b> .....	51
2.1	<b>Entre o primeiro e segundo turno: um contexto</b> .....	51
2.2	<b>Isto não é um poema</b> .....	61
2.3	<b>Conceitos em expansão</b> .....	66
2.4	<b>“No espaço aqui”, o (ciber)espaço</b> .....	71
3	<b>NA ENCRUZILHADA ENTRE O REAL E O VIRTUAL</b> .....	75
3.1	<b>O Real Resiste</b> .....	75
3.2	<b>Da pós-utopia à pós-verdade: um parêntese concreto</b> .....	82
3.3	<b>A representação na encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo</b> .....	87
3.4	<b>“O Real Resiste”, sob o prisma de um regime prático</b> .....	92
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	96
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	98

## INTRODUÇÃO

Quando me dispus a desenvolver um projeto de pesquisa para ingressar no programa de pós-graduação em literatura da UERJ, já tinha em vista o livro “n.d.a”. (2010) de Arnaldo Antunes como um possível objeto de estudo. O meu primeiro contato com este livro se deu na biblioteca de uma escola estadual onde trabalhava como professor de Português. A escola fica na Aurora, região rural de Araruama, município localizado na Região dos Lagos (Rio de Janeiro). Em um intervalo entre uma aula e outra, aprazido pela dinâmica do livro, o que proporcionava uma rápida leitura, intuí que se algum dia retornasse aos bancos da universidade gostaria de desenvolver uma pesquisa sobre lírica e metalinguagem, a partir da leitura daqueles poemas de Arnaldo Antunes.

Academicamente, talvez a justificativa apresentada para o desenvolvimento deste projeto de estudo não fosse aceitável pelo fato da minha parcialidade neste processo. Por outro lado, esclareço de antemão que me afeto por esta pesquisa menos como um apreciador da obra de Arnaldo Antunes do que pela leitura que o livro “n.d.a.” pôde me acometer, naquele intervalo de uma hora entre uma aula e outra, numa manhã de trabalho no Colégio Estadual Antônio Pinto.

Em 2018 defendi a dissertação sobre este livro de Arnaldo Antunes, para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, na UERJ. Em 2021, a dissertação foi convertida no livro “Intruso entre intruso, eutro: Arnaldo Antunes”, que saiu pela Editora Appris. Conforme apresentado no título da publicação, utilizo o termo “eutro”- título do poema de abertura do livro “n.d.a.” – para desenvolver uma esteira reflexiva sobre o trabalho artístico de Antunes. Nesse caso, vale ressaltar que é a palavra que estabelecerá pontos de contatos – o eu e o outro, palavras e coisas, objetos e pessoas, entre outros – numa poética que abre lastros intersemióticos para alcançar uma perspectiva existencial da linguagem.

De um modo geral, a pesquisa sobre o eutro está fundamentada na perspectiva verbivocovisual trazida pela teoria da poesia concreta para o plano da literatura e das outras artes, ainda na metade do século XX. Esta perspectiva faz com que o trabalho de Arnaldo Antunes tenha um diálogo vivo e prolífico com o veio modernista da antropofagia oswaldiana e suas consequências vanguardistas na história da nossa literatura.

Por outro lado, é recorrente o próprio poeta dizer em entrevistas que seu trabalho é uma interseção entre três vertentes. Uma de caráter construtivista, conforme já mencionado, que está ligada tanto à parte teórica como à prática da poesia concreta, sendo que a segunda

vertente está centrada no lirismo tão comum às letras de música e a outras formas de poesia que ele também pratica. A terceira está focada numa atitude comportamental ligada à contracultura, emblematizada no gosto pelo *rock 'n' roll*.

Defendi que o conceito do eutro, num sentido amplo, põe em questão e tensão este cruzamento proposto por Antunes. Se por um lado o poeta assume um caráter objetivo, construtivista, que é bem marcante, em seu trabalho, por outro, há um lastro da subjetividade designada pelo lirismo, e sua postura relacionada à contracultura, conforme as vertentes citadas. É a partir deste imbricamento que ressalto a relevância da metalinguagem e da lírica na obra arnaldiana. Nesse caso, a palavra materializa-se, conjugando, num só espaço, elementos humanos e, aparentemente, não humanos, configurando tensões que dentro do próprio corpo poético são “objetivadas” – sem perder o caráter da lírica no campo linguístico/existencial. Conforme podemos ver no poema “Palavra” do livro “n.d.a.” (2010):

dente e comida  
 beijo e gengiva  
 gargalo e lábio  
 riso e cigarro  
 garganta e água  
 batom e língua  
 ar e saliva  
 palavra

(ANTUNES, 2010, p. 18)

Arnaldo Antunes é inicialmente reconhecido como um dos integrantes da banda de rock Titãs, formada nos anos 80. Será, no entanto, no início da década seguinte, que o cantor se firma como um dos expoentes de uma nova geração de poetas. Ao lado de nomes como - Antonio Cícero, Carlito Azevedo, Eucanaã Ferraz – Arnaldo Antunes figura a famosa coletânea “Esses poetas: uma antologia dos anos 90”, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda. De acordo com Hollanda (2001, p. 9) na apresentação desta antologia, “Já não me povoa mais o propósito de identificar movimentos ou tendências através de uma seleção objetiva na produção poética de uma época”, salientando, desse jeito, que a poesia dos 90 é marcada por “uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas” (2001, p. 11). De qualquer maneira, Heloisa Buarque ressalta que o perfil do poeta dessa década “é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, com desenvoltura no jornalismo e no ensaio acadêmico marcando assim uma diferença com a geração anterior, a geração marginal” (2001, pp. 10-11). Nesse sentido, o trânsito entre lírica e metalinguagem é uma marca crucial desta geração. O manejo desta relação é articulado com uma diversidade de formas, mesclando discurso

formal e informal, cultura erudita e cultura popular, sempre ajustados por uma competência técnica admirável.

Tendo isso em vista, é importante notar que nos anos 80, dois poetas se destacam, já trazendo esse perfil traçado por Heloisa Buarque de Hollanda. Esses são Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski. Conforme aponta Marcos Siscar (2010, p. 156), em seu famoso ensaio “A cisma da poesia brasileira”, Ana Cristina Cesar é “certamente uma das poetas mais interessantes da poesia brasileira da época, explorando o caráter dilacerante da desordem moral e estética da experiência contemporânea”. A poeta “Mais do que fiel, oh, tão presa!” aos “acontecimentos biográficos”, é a que vai assumir, no mesmo poema, o papel da poeta especialista - “agora sou profissional”. Assim diz o poema:

O tempo fecha.  
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.  
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam!  
Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no  
Campo declamando aos versos longos e sentidos? Ah  
Que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não  
Sou mais severa e ríspida: agora sou profissional. (CESAR, 2013, p. 79)

Em Leminski, algo essencial na sua poesia, “constituindo a aventura de sua singularidade, encontra-se justamente em lugares muito heterogêneos e mesmo contraditórios. O modo como ele utiliza o visual ou as ‘charadas’ formais já se mostra ligeiramente deslocado no tocante ao uso concretista desses elementos” (SISCAR, 2010, p. 157). Segundo Haroldo de Campos, na apresentação da primeira edição de “Caprichos e relaxos” (1983), a poesia de Paulo Leminski é “destabocada e lírica (mas sempre construída, sabida, de *fabbro*, de fazedor) ao verso verde-verdura da canção trovadoresco-popular<sup>1</sup>” (LEMINSKI, 2013, p. 394). Essa trilha que imbrica o construtivismo do grupo Noigrandes, o frescor das letras do cancionero popular brasileiro, mais a verve da contracultura – elementos semelhantes à poética de Arnaldo Antunes, conforme mencionado há algumas linhas – já era, assim, traçada por Leminski, “o samurai malandro”<sup>2</sup>.

Conforme afirma José Miguel Wisnik, em sua “nota sobre leminski cancionista”, feita para a reunião “Toda Poesia” do poeta curitibano:

O autor do Catatau, esse desconcertante moto perpétuo de jingles joyceanos, de hits em alta velocidade, de uma temperatura informacional inapreensível pelo grande público, sonhava também com a cadência espaiada do refrão em massa, do

<sup>1</sup>Haroldo de Campos faz referência aqui à canção de Paulo Leminski que foi gravada por Caetano Veloso no

<sup>2</sup>“leminski, o samurai malandro”, título do texto de Leyla Perrone-Moisés, publicado no O Estado de São Paulo, em 27/11/83. No texto, a professora comenta: “Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa; quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desaforo: acordei bemol/ tudo estava sustentado// sol fazia/ só não fazia sentido” (LEMINSKI, 2013, p. 398).

reconhecimento horizontal do sucesso, não fosse ele um catalisador de polaridades. Suas canções em parceria, mas principalmente aquelas de que fez letra e música, apontam na direção desse projeto, que, se não realizou plenamente com ele, encontra oportunamente na obra de Arnaldo Antunes a sua perfeita tradução, isto é a correspondente aliança da poesia do livro – marginal e de vanguarda, informal e formalista – com a linguagem da canção pop. (LEMINSKI, 2013, p. 387)

Seguindo essa trilha leminskiana, a lírica, na poesia de Arnaldo Antunes, se dá por uma subjetividade sígnica/existencial em que o eu, ou melhor, o eutro, esse “contranarciso”<sup>3</sup> explora a palavra na sua tridimensionalidade verbivocovisual a reconfigurar a sensibilidade humana. Vejamos o poema eutro, que será abordado mais tarde:

*Intruso entre intrusos intraduzo*

o mesmo  
me  
me  
me  
no me io  
yo  
i  
je  
do eu tro

(ANTUNES, 2010, p. 13)

Para tal reconfiguração os suportes técnicos e tecnológicos, como a computação gráfica, a produção de vídeo-poemas, fotografias, a performance, entre outros recursos, os meios de comunicação de massa, serão instrumentos de grande valia para este artista multimídia explorar os limites entre a lírica e a metalinguagem. Vale lembrar que a exploração desses limites acaba por reforçar uma interação muito profícua entre essas duas instâncias.

Ou seja, na virada do século XX para o século XXI, Arnaldo Antunes desponta como um poeta atento à demarcação histórica do modernismo brasileiro como também às suas consequências vanguardistas para a formação de poetas futuros. Nesse sentido, devemos também estar atentos a uma perspectiva reflexiva que sempre foi comum ao seu trabalho. Uma perspectiva em que o procedimento da metalinguagem, ainda um ato (antropofágico) de (auto)devoração crítica, é o modo de operar que se estabelece uma reflexão entre o ser e o mundo, o eu e o outro. Ou melhor, o eutro como uma “torção” da linguagem, em que a poesia é encarada, de forma transtemporal, “como um processo global e aberto da concreção sígnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens)”, conforme afirma Haroldo de

<sup>3</sup> Segundo poema do livro “Caprichos e Relaxos” (1983), de Paulo Leminski. O poema explora a alteridade indicando semelhanças com o poema “eutro”, de Arnaldo Antunes. Diz a primeira estrofe do poema: “em mim/ eu vejo o outro/ e outro/ e outro/ enfim dezenas/trens passando/ vagões cheios de gente/ centenas(...)”

Campos (1997, p. 269), no seu famoso ensaio “Poesia e Modernidade: da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico”.

Assim, os reclames dos manifestos oswaldianos podem ganhar ou desfazer contornos históricos/est-éticos em novas práticas artísticas/culturais ao longo da transição entre o que se considera modernidade e contemporâneo. É a partir desta transição que intenciono explorar a metalinguagem, dentro de um campo expandido<sup>4</sup>. Um campo que se expande, pondo em questão e tensão conceitos e práticas estéticos, éticos, políticos, históricos, culturais, entre outros.

A metalinguagem, um termo que talvez já possa ser considerado “ultrapassado” pela sua exaustiva prática literária/científica na modernidade, pode operar dentro de uma perspectiva que leva em conta esses desdobramentos paradoxais da realidade contemporânea. Ressalte-se que a metalinguagem ainda opera como uma torção da linguagem, sem perder de vista, ou melhor, sem perder o que há de sensível e reflexivo sobre os contornos e amarras que a realidade contemporânea exerce sobre os corpos.

Com isto, em termos gerais, entram em jogo algumas relações dinâmicas que nos convocam a repensar a metalinguagem dentro de um campo expandido. Ou, para pontuar melhor, estamos diante de encruzilhadas que nos convocam a pensar sobre o que é isto a poesia diante da autonomia e da pós-autonomia das artes. O que é isto a poesia diante da era da reprodutibilidade técnica e da era da reprodutibilidade digital. O que é isto a poesia diante da modernidade e do contemporâneo. O que é isto a poesia, enquanto ato político de resistência, nos tempos atuais. O que é isto a poesia diante do real.

São essas algumas das questões que atualmente atravessam a minha pesquisa sobre a obra de Arnaldo Antunes. Não à toa que trago o termo “encruzilhada” como forma de refletir sobre essas indagações. Nesse sentido, a encruzilhada entre o moderno e contemporâneo, em destaque no título desta tese, apresenta uma confluência de linhas de força que são balizadas por estes dois núcleos temporais/conceituais. Faço aqui uma breve explanação sobre esses termos como uma maneira de desenvolver uma trilha, para a leitura dessas linhas que veremos nos capítulos adiante. Longe de uma definição do que se possa estabelecer como um marco

---

<sup>4</sup> A ideia de se pensar a arte dentro de um campo expandido foi primeiramente apontada por Rosalind Krauss em seu famoso ensaio “A escultura no campo expandido”, originalmente publicado em 1979. Embora este texto, como bem ressaltou Garramuño (2014, p. 33), tenha “uma forte marca estruturalista”, é importante mencionar que “sua postulação é inspiradora para pensar uma literatura contemporânea que enfatiza o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos 1960”. (*Idem*). No capítulo 2, falo mais sobre esse “transbordamento” para pensarmos a respeito de uma metalinguagem expandida.

delimitador da modernidade e da contemporaneidade, é, pois, dessa imprecisão que podemos traçar alguns indicativos para o desenvolvimento de alguma reflexão a respeito desses termos.

Sob uma perspectiva histórica, de acordo com Reinhart Koselleck (1999), é no século XVIII que a intelectualidade burguesa transforma a história em processo, e sem consciência dessa transformação, inaugura os tempos modernos. Dessa forma, tendo em vista a filosofia da história protagonizada pela ascensão da burguesia europeia, “o planejamento utópico do futuro já tinha uma função histórica específica”. Ou seja, “Em nome de uma humanidade única, a burguesia europeia abarcava externamente o mundo inteiro e, ao mesmo tempo, em nome deste mesmo argumento, minava internamente a ordem do sistema absolutista”. Com a ascensão de um novo sistema de poder, a sociedade burguesa entendia-se como um mundo novo que “reclamava intelectualmente o mundo inteiro e negava o mundo antigo”.

Se Koselleck indica um momento específico, século XVIII, como um marco inaugural para “os tempos modernos”, faz-se necessário lembrar o expansionismo europeu, através das grandes navegações, como, também, uma demarcação historicamente importante para era moderna. Entre os séculos XIV e XV, os portugueses procuravam por novas rotas para alcançar o mercado de especiarias provindas do Oriente. “A chegada ao Oriente consolidou a rota, que foi logo denominada de Périplo Africano”. Dessa forma, a rota gerou “extraordinários dividendos, marcando simbolicamente a entrada de Portugal na era moderna constituindo o ponto de partida para a construção de um largo e poderoso império” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 23). A empreitada lusitana na expansão comercial, “Por mares nunca de antes navegados”, como diz o verso camoniano, tempos depois, precisamente em 1500, fazia os portugueses aportarem em terras que seriam denominadas brasileiras. A partir de então não só por propósitos comerciais, mas, também, coloniais. Ou seja, um território a ser explorado a dar sustento para a metrópole portuguesa.

A “perspectiva utópica” propicia uma base comum para se pensar sobre a construção de uma filosofia da história moderna. Nesse caso, não se pode perder de vista a “conquista” do Novo Mundo, através do expansionismo colonial europeu. De acordo com Alfredo Bosi (1992), em seu famoso livro sobre a formação dialética da colonização brasileira, “Se o aumento na circulação de mercadorias se traduz em *progresso*, não resta dúvida de que a colonização do Novo Mundo atuou como um agente modernizador da rede comercial europeia durante os séculos XVI, XVII e XVIII”. Assim, os mercados metropolitanos se desenvolveram, “na longa fase que medeia entre a agonia do feudalismo e o surto da Revolução Industrial”. Mantendo em vista essa “perspectiva utópica” para se conceber uma filosofia da história moderna - uma “*dimensão de projeto*, implícita no mito de Prometeu” –

percebemos que “O vetor moderno do titanismo, manifesto nas teorias de evolução social, prolonga as certezas dos ilustrados e prefere conceituar cultura em oposição à *natureza*, gerando uma visão ergótica da História como progresso das técnicas e desenvolvimento das forças produtivas”. Esses preceitos “modernizadores”, de base eurocêntrica, legitimarão a aculturação de um povo a se *sujeitar*, ou, “no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior.”

Esse processo colonizador (dialético) a dar base para a formação de um país como o Brasil, tende a nos colocar numa condição de ambivalência. Uma encruzilhada em que “idas e vindas, avanços e recuos, fazem parte dessa nossa história que ambiciona ser mestiça como de muitas maneiras são os brasileiros” (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 24). Veremos que a “perspectiva utópica”, e a antropofagia (cultural) serão emblemas que, com certa constância, atravessarão esse nosso estudo acerca de uma encruzilhada entre a modernidade e a contemporaneidade. Sob esse ponto de vista, perceberemos que essas instâncias temporais/conceituais estarão sempre em articulação significativa e ambivalente como “algo antigo” (não à toa, título do último livro de Arnaldo Antunes, e sua primeira obra a ser tratada nesta tese) que envolve “vários períodos diferentes”. Conforme diz Antunes na *live* de lançamento desse livro, “Algo Antigo” pode ser concebido como “o presente que já se torna passado”<sup>5</sup>.

Em conferências proferidas ao longo de 2014 e 2015, cujo tema era “tempos modernos”, diria Jacques Rancière: “Não há tempo moderno, mas *tempos* modernos”. Nesse sentido, o conceito de modernidade, segundo o filósofo, está focado em “maneiras frequentemente diferentes e por vezes contraditórias de pensar o tempo da política ou da arte moderna em termos de avanço, recuo, repetição, parada ou encavalamento de tempos”. Diferente de uma simples ruptura entre o antigo e o novo, ou uma linha temporal dividida por “promessas” e “desilusões”, os tempos modernos apresentam “maneiras contraditórias de agenciar temporalidades das artes (...) para produzir obras que respondam às condições do presente e às exigências do futuro”. (2021, pp. 10-11)

A perspectiva de Rancière em relação aos tempos modernos, é bastante propícia para pensarmos sobre o termo “Algo Antigo”, que, segundo Arnaldo Antunes, conforme já mencionado, pode ser a conjugação de “vários períodos diferentes” como condição para o tempo presente. Mantendo-se nessa perspectiva, “A contemporaneidade poderia ser compreendida como uma cotemporalidade, como uma concordância de tempos múltiplos”,

---

<sup>5</sup>Trecho retirado da fala de Arnaldo Antunes, na *live* de lançamento do livro “Algo Antigo”, em 25 de fevereiro de 2021. Lançamento do livro “Algo Antigo”, com Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhotto - YouTube

conforme fala Lionel Ruffel (2014), a respeito de uma das formas que podemos lidar com o conceito do que possa ser o contemporâneo. Obviamente, que essa “representação palimpséstica ou múltipla do tempo” não é uma sequência temporal para com o tempo presente, mas “um ponto de metabolização de todos os passados e futuros” (RUFFEL, 2014). Vale ressaltar que essa “metabolização” não se dá, necessariamente, através de um processo de “confraternidade”. Ou seja, é claro que há a possibilidade dos conflitos e atritos, comum a qualquer articulação temporal. É dessa encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo que trato no primeiro capítulo deste trabalho. Dessa forma, a leitura dos poemas do livro “Algo Antigo” (2021), de Arnaldo Antunes, trará auxílio para o desenvolvimento de uma trilha por essa encruzilhada. O nome desse capítulo é “Algo antigo: uma encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo”.

Em relação ao campo das artes, Haroldo de Campos (1997), em seu famoso ensaio sobre “Poesia e modernidade”, já mencionado aqui, diz que a expressão “modernidade” é ambígua pelo fato de ela poder ser tomada tanto sob o ponto de vista diacrônico como sincrônico. Sob o prisma diacrônico, ampara-se em Hans Robert Jauss que, através de um processo “historiográfico-evolutivo”, nos chama atenção para uma possível falácia: a “ilusão da modernidade”. Nesse sentido, Campos, em consonância com o crítico literário alemão, salienta que não há um esquema situado fora do tempo. Há, sim, uma “oposição dominante” (antigo/moderno), que não se substancializa numa entidade, mas “representa uma ‘função variável’ e especificável segundo o contexto histórico que lhe dá pertinência”. A partir dessa perspectiva, instâncias históricas são revistas – “Humanismo Medieval e Renascimento Italiano”; “Classicismo Francês e o Século das Luzes”; “Chateaubriand: Romantismo e Passado Nacional” – apresentando assim a “consciência que os *modernos* tiveram em sua originalidade histórica”. Dessa forma, alcança-se em Charles Baudelaire, diz Haroldo de Campos em seu ensaio, com sua reveladora reflexão sobre a modernidade, no campo das artes, a “culminação desse processo (um processo que retoma a oposição ‘belo universal’/‘belo relativo’ para acentuar nessa relativização do belo, um ideal de novidade em constante mutação)”.

Conforme as palavras do poeta francês, em seu breve tratado teórico “Sobre a modernidade”, “A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e o elemento variável como seu corpo” (BAUDELAIRE, 2002, p. 11). Sob essa perspectiva baudelairiana, vale aqui mencionar que Agamben (2009, p. 71), no seu famoso texto sobre o que é o contemporâneo, traz a figura emblemática do poeta como aquele que faz da fratura

que se apresenta nesse tempo-de-agora “o lugar de um compromisso e de um encontro entre tempos e gerações”. Ao pensar sobre o contemporâneo, o filósofo italiano diz que na relação entre o arcaico e o moderno, há um “compromisso secreto”, pois “a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico”.

Sob o prisma sincrônico, Haroldo de Campos, amparado por Octavio Paz, diz que o Romantismo crítico, um “Romantismo essencial” que – através de Novalis, Schelegel, Hölderlin, Coleridge, Blake – prepara a trilha de uma “poesia reflexiva” que irá desembocar em Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e nossa “Modernidade”. Ressalta Campos, “na Hispano-América, conforme o momento, chamou-se ‘modernismo’ e ‘vanguarda’ e no Brasil, mais ou menos contemporaneamente, ‘Simbolismo’ e ‘Modernismo’”. Há um paradoxo de que esse Romantismo se alimenta, pois “Por um lado, na aliança que promove entre poesia e reflexão crítica, ele se define como *terminus a quo* de nossa Modernidade”. Por outro lado, o Romantismo se insurge contra essa mesma “razão crítica”, sendo assim “a outra face da modernidade: seus remorsos, seus delírios, sua nostalgia de uma palavra encarnada”. Se a modernidade, historicamente, pode ser demarcada com a ascensão da burguesia, conforme visto há pouco, podemos dizer, então, que o Romantismo, em termos gerais, traduz “uma comum repugnância diante do mundo edificado pela burguesia”, assim, reforça Campos as palavras de Octavio Paz. Nesse sentido, a metalinguagem – como “aliança da reflexão crítica com a prática do poema” – realça uma marca característica da Modernidade, no que diz respeito ao campo das artes (CAMPOS, 1997, pp. 250-251).

Por mais que a característica metalinguística das artes esteja aqui sendo realçada no Romantismo, é válido lembrar que esse procedimento não está exclusivamente ligado a esse período da história da arte. Com a leitura de Foucault sobre o quadro “Las Meninas” do pintor espanhol Diego Velázquez, uma pintura de meados do século XVII, para abordar o valor ambíguo da (meta)linguagem, o filósofo nos lembra que já há ali um “grande jogo clássico das representações”. Dessa forma, “a representação é representada em cada um dos seus momentos: pintor, paleta, grande superfície escura da tela voltada, quadros pendurados na parede, espectadores que olham, e que são, por sua vez, enquadrados por aqueles que os olham” (FOUCAULT, 1988, p. 347).

À mesma época do quadro “Las Meninas”, podemos notar semelhanças do mesmo procedimento estético, claro, guardando suas devidas proporções, se pusermos

em vista o Barroco brasileiro. Pensando, nesse caso, na figura do polêmico poeta Gregório de Matos, o “boca-de-inferno”, conforme bem apontou Haroldo de Campos, numa sacada metalinguística, com “o mesmo mecanismo permutatório do código áulico do Barroco presta-se a desabusada virulência da crítica; o estilo engenhoso do elogio e da louvação cortês é o mesmo que propicia o jogo-de-espírito contundente da sátira e o jogo-de-corpo destabocado da erótica”. Nesse sentido, para Campos, “Gregório é já o nosso primeiro antropófago (...) O nosso primeiro transculturador” (2006, p. 241)”.

A respeito desse valor ambíguo da linguagem, a partir do século XIX, seguindo o pensamento de Foucault (1988), esse “jogo das representações” será realçado e enfatizado ao ponto da teoria da representação desaparecer “como fundamento geral de todas as ordens possíveis”. De acordo com o filósofo, a linguagem “como intermediário indispensável entre a representação e os seres, desvanece por seu turno”. Nesse sentido, há “na viragem do século XIX o limiar de uma modernidade de que ainda não saímos”. Mantendo-se, então, por essa esteira reflexiva, que parecia, de certa forma, com o “Romantismo crítico”, mencionado há pouco, Foucault nos alerta que “Toda a curiosidade do nosso pensamento se volta agora para a questão: que é a linguagem, como contorná-la para fazer nascer em si mesma e na sua plenitude?” (1988, p. 346)

É, pois, num possível redimensionamento da questão apresentada por Foucault que somos, então, convocados às seguintes indagações: o que está subjacente à voz de Arnaldo Antunes na sua leitura de “Isto não é um poema”? Qual é o limite entre o desabafo e os fatos apresentados nesse vídeo-manifesto e no videoclipe “O Real Resiste”? De que forma o real resiste como poema? Ou o que ainda persiste como “Algo Antigo” para assim ampliarmos o nosso escopo sobre a poesia brasileira, junto com a realidade que a cerca? Talvez essas perguntas (e seus respectivos silêncios) perfaçam os contornos de uma simples cartografia (sim, os mapas ainda são necessários) que possam apontar algumas perspectivas de leitura da poesia contemporânea brasileira. Essas perguntas, estratégias de um contorno teórico, faço, aqui, menos como uma análise do poeta em questão do que um texto que me auxilie como exercício de escuta do que o contemporâneo pode dizer e des-dizer, politicamente, como poesia.

Desde o lançamento do vídeo-manifesto “Isto não é um poema”, postado nas redes sociais durante as eleições presidenciais no Brasil (2018), Antunes tem focado seus esforços em demarcar uma postura pontual ao tratar linguagem, poesia e política, de forma inequivocamente tensa. A tensão, em sentido prático, nos faz pensar a linguagem dentro de um contexto político, em que *fake news* e ideologias ditatoriais formam o lugar comum para

se discutir a realidade. Ora, não é à toa que alguns títulos de seus trabalhos recentes – “Isto não é um poema”, “O Real Resiste” – tornam-se temas cruciais para se refletir sobre “Algo Antigo” (conforme visto, título do seu livro de 2021) entre (meta)linguagem e poesia. “Algo Antigo” entre modernidade e contemporaneidade. “Algo antigo” de querer falar sobre o real.

Há nisso um ato de resistência. Uma atualização política de salvaguarda da própria linguagem, que diz respeito ao que é contemporâneo à poesia. Num sentido de conjugar pessoas, tempos, conceitos e espaços, considerando os desdobramentos paradoxais a que este termo possa remeter. Nesse aspecto, talvez a metalinguagem num campo expandido opere, ou pelo menos, tenta operar, dentro de uma “antiga” questão. A questão da utopia. Apontando para um fator que parece ser tão comum aos tempos contemporâneos, mas que não é facilmente manejável: a articulação de conceitos aparentemente afastados que tentam conviver com propósitos (teóricos, estéticos, políticos) de nomear o inominável. Ou em termos mais concretos o propósito de nomear a crise.

Vale lembrar que entre 2018 e 2021, o país foi atravessado por dois eventos de grande relevância para tratarmos dos títulos dos trabalhos de Arnaldo Antunes, em questão. Primeiro, o mandato de Jair Bolsonaro com a sua catastrófica gestão política é uma definição do que se previa nas campanhas presidenciais de 2018. Sua vitória, no que condiz com o cenário político e cultural, traz à tona uma espécie de regresso ao passado ditatorial/colonial. Desta forma, o vídeo “Isto não é um poema”, postado nas redes sociais na época das eleições presidenciais de 2018, diante dessa perspectiva política, indaga: o que é isto o poema, a linguagem, a política? Tratarei dessas questões no segundo capítulo, intitulado “Na encruzilhada entre a colônia e a ditadura”.

Não podemos deixar de mencionar que a pandemia é um desses acontecimentos que marcaram o mundo, de forma muito grave. Fator relevante para se pensar sobre a estética, a linguagem, e a poesia que se desenvolve (?), sobrevive (?) nesses e por esses tempos. Lembrando também que há um século, por ocasião da Semana de Arte Moderna em São Paulo, deu-se início do modernismo paulista, o qual é considerado por muitos como um marco do modernismo brasileiro. Naquele período entre guerras, o mundo estava atravessando por grandes transformações políticas, sociais, e culturais que afetariam principalmente os campos da comunicação e dos transportes. Transformações fundamentais para o século XX, que, de certa forma, desencadearam sérias consequências para o século XXI. Nesse percurso de um século, vale ressaltar que Arnaldo Antunes traz à baila os títulos “O Real Resiste” e

“Algo Antigo” para se pensar sobre as práticas contemporâneas, que não podem ser isoladas da modernidade.

A partir do videoclipe “O Real Resiste”, no terceiro capítulo, desenvolvo uma reflexão de algumas dessas consequências. Assim, vivemos numa época em que a “hipercomunicação” e a “hiperinformação” acarretam graves ameaças para a humanidade. Tendo isso em vista, é importante ressaltar que os termos “pós-verdade” e “*fake News*”, apesar de na prática não serem uma novidade, estão relacionados a um contexto específico em que a mídia digital é determinante na formação de opinião e conhecimento, na sociedade contemporânea. As redes sociais, nesse caso, se transformam como um novo *medium* de projeção, ou, em termos mais específicos, engambelamento da realidade. Uma vez que o Brasil é o segundo maior mercado do mundo para o *WhatsApp* (MELLO, 2020, p. 22), a campanha de Jair Bolsonaro, em 2018, teve campo favorável para uma jogada estratégica e financeiramente viável, no colegiado eleitoral brasileiro. Conforme dito, trato sobre esses assuntos no terceiro capítulo, intitulado “Na encruzilhada entre o real e o virtual”.

Nesse aspecto, talvez a metalinguagem, num campo expandido opere, ou pelo menos, tente operar, dentro de uma “antiga” questão. A questão, nesse caso, é pensar a linguagem, com um propósito utópico. Utópico, pois visa a poesia como uma “experiência de vida” que consiga “não estagnar a nossa sensibilidade” num país em que “a gente está vivendo um momento de muita destruição de tudo”<sup>6</sup>.

Considerando o período entre 2018-2021 como o recorte temporal de Antunes abordado nesta tese, “Algo Antigo”, cronologicamente, é o último livro do poeta paulista, de acordo com o período em destaque. Faço essa alteração na cronologia aqui demarcada pois o livro “Algo Antigo” (2021) propicia uma antessala, o que não põe este trabalho num lugar menor, para uma discussão acerca de como os conceitos de moderno e contemporâneo articulam-se simultaneamente. Na leitura do livro, vemos que ambos estão atrelados a uma poética politicamente expandida, levando em conta os outros trabalhos relacionados ao período a ser estudado nessa tese.

Pela natureza desafiadora, e de difícil manejo, por tratar de um período recentíssimo, a produção artística de Antunes que apresento nas páginas adiante, resalto, não será objeto para exaustiva análise. Será, sim, uma possibilidade de leitura dos trabalhos desenvolvidos pelo multiartista paulista ao longo do período demarcado, visando refletir sobre uma poética politicamente expandida, tendo em vista a metalinguagem, lírica e outras práticas, dentro de

---

<sup>6</sup> Entrevista de Arnaldo Antunes em Arnaldo Antunes volta a fazer poesia em repúdio à corrosão atual da democracia - 09/02/2021 - Ilustrada - Folha (uol.com.br)

um contexto histórico especial. Nos cabe pensar, nesse sentido, como a linguagem poética, em sua perspectiva metalinguística e lírica, reage, movimenta e se expande diante de um cenário político apocalíptico.

## 1. ALGO ANTIGO: UMA ENCRUZILHADA ENTRE O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO

### 1.1 Linguagem, poesia, metalinguagem: Algo Antigo

“Se a poesia é a palavra que mais se aproxima das coisas, enquanto os outros discursos nos afastam cada vez mais delas, os poemas de Arnaldo se tornam as próprias coisas de que falam num processo de alteridade radical”, diz Noemi Jaffe, que assina a orelha do livro “Algo Antigo” (2021), de Antunes. No sentido de um trânsito entre “vários períodos diferentes”<sup>7</sup>, essa “alteridade radical”, de que fala Jaffe, é um processo que se desdobra através da linguagem poética, que, em Arnaldo Antunes, se caracteriza como um “núcleo ambíguo”, seguindo ainda as palavras da escritora paulista. Antes, então, de me ater à leitura dos poemas que destaco de “algo antigo”, gostaria de fazer uma explanação geral sobre a poesia de Antunes, considerando, nesse caso, essa “alteridade radical”, sob o propósito crítico da metalinguagem.

Durante o desenvolvimento da minha pesquisa de dissertação, percebi, por meio da leitura do poema “eutro”, poema de abertura do livro “n.d.a.” (2010) de Arnaldo Antunes, uma articulação entre lírica e metalinguagem, numa perspectiva mais ampla. Nesse sentido, notei que a relação entre o eu e o outro, subjetividade e objetividade, tempos e espaços, exigia um cuidado maior para com o termo “eutro”, que acabou se tornando o tema e conceito da dissertação, que defendi em 2018. Nessa esteira reflexiva sobre o “eutro”, vale lembrar que a poesia de Arnaldo Antunes, desde sempre, intencionou pensar o nós e o mundo, o eu e o outro, sob a perspectiva de uma reaproximação primária da poesia e da linguagem. Essa reaproximação é para o poeta paulista um princípio instigante a impulsionar todo seu trabalho artístico, que gira em torno de um só eixo: a palavra. Sobre essa reaproximação, diz Antunes no seu texto “Sobre a origem da poesia”:

A origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem [...] Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia [...] a poesia aponta para um uso muito primário da linguagem, que aparece anterior ao perfil da sua ocorrência nas conversas, nos jornais, nas aulas, conferências, discussões, discursos, ensaios ou telefonemas [...] Como se ela restituísse, através de um uso específico da língua, a integridade entre nome e coisa – que o tempo e as culturas do homem civilizado trataram de separar no decorrer da história [...] A

<sup>7</sup> Trecho retirado da fala de Arnaldo Antunes, na live de lançamento do livro “Algo Antigo”, em 25 de fevereiro de 2021. Lançamento do livro "Algo Antigo", com Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhotto - YouTube

manifestação do que chamamos de poesia hoje nos sugere mínimos flashbacks de uma possível infância da linguagem, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado (ANTUNES, 2006, p. 323).

Arnaldo Antunes, em sua explicação teórica citada acima, diz que a origem da poesia “se confunde com a origem da própria linguagem” (ANTUNES, 2006, p. 324). Tendo isso em vista, vale lembrar que desde a virada do século XIX para o século XX, a linguagem se torna o objeto principal para extensas pesquisas que vão impulsionar, significativamente, a filosofia, as ciências humanas, e, claro, as artes. Nesse caso, todos esses campos, de uma forma geral, fazem grande investimento em saber: o que é a linguagem? Qual o seu sentido, para quem ou além da ordem do discurso? Qual o seu sentido para quem ou além da comunicação?

Foucault, em seu famoso estudo sobre “As Palavras e As Coisas”, chama atenção para o fato de que essas questões:

tornaram-se possíveis porque, no início do século XIX, tendo-se separado a lei do discurso da representação, o ser da linguagem ficou como que fragmentado; mas elas tornaram-se necessárias quando, com Nietzsche, com Mallarmé, o pensamento foi reconduzido, violentamente para a própria linguagem, para o seu ser único e difícil. Toda a curiosidade do nosso pensamento se volta agora para a questão: que é a linguagem, como contorná-la para fazer nascer em si mesma e na sua plenitude? (FOUCAULT, 1988, p.346)

A partir dessa perspectiva, a linguagem é trazida para o centro da questão do seu próprio ser criando uma ruptura com a “ordem clássica” (FOUCAULT, 1988, p. 54). Ou seja, “a teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis” (FOUCAULT, 1988, p. 54). Assim, a linguagem, sob uma nova perspectiva, ganha “uma historicidade profunda (que) penetra no cerne das coisas, isola-as e define-as na sua coerência própria, impõe-lhes formas de ordem que são implicadas pela continuidade do tempo” (FOUCAULT, 1988, p. 54).

Em vista disso, percebemos que a metalinguagem propõe à literatura moderna um procedimento (auto)crítico que questione tanto seu estatuto disciplinar quanto científico. Não à toa que Roland Barthes (1976, p. 148) em seu famoso texto “Escrever: verbo intransitivo?” apresentado no simpósio internacional intitulado “As Linguagens da Crítica e As Ciências dos Homens”<sup>8</sup> reivindicará para a literatura a sua importância como “uma autêntica teoria da linguagem”. O teórico francês aponta certos escritores – como Proust e Joyce - que a partir de

<sup>8</sup> Durante a semana de 18-21 de outubro de 1966, este simpósio reuniu mais de cem humanistas e cientistas sociais dos Estados Unidos e de outros oito países em Baltimore. O evento inaugurou um programa de dois anos de seminários e colóquios, que buscavam explorar o impacto do pensamento ‘estruturalista’ contemporâneo sobre métodos críticos em estudos humanísticos e sociais.

Mallarmé “empreenderam uma exploração radical do escrever, fazendo de suas obras uma busca do livro total”. Barthes, neste texto muito influente para o pensamento estruturalista, em sua fase inicial, também ressalta a importância de Roman Jakobson ao incluir a função poética nos estudos científicos da linguística. De acordo com o linguista russo, a função poética, ou seja, o enfoque da mensagem por ela própria, “não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e por outro lado, o escrutínio da linguagem exige considerações minuciosas da sua função poética” (JAKOBSON, 1979, p.85). Nesse caso, Roland Barthes (1976, p. 148) frisa que a linguística e a literatura, o criador e o crítico, cujas tarefas estavam fechadas em si mesmas, passam, então, a se interrelacionarem, de forma crucial a se pensar a linguagem.

Devemos lembrar que há na linguagem clássica uma vocação profunda de ordenar, formar “quadro”: “quer fosse como discurso natural, recolha da verdade, descrição das coisas, corpo de conhecimentos exactos (sic) ou dicionário enciclopédico” (FOUCAULT, 1988, p. 54). Os estudos acerca da linguagem na modernidade, por sua vez, atribuem uma relevância a esta ao ponto de colocar o ser humano numa “posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece: soberano submetido, espectador olhado.”<sup>9</sup> (FOUCAULT, 1988, p. 54) É nessa ambiguidade, nesse limiar, que Foucault chama atenção para “a enfermidade (que) é, por um lado, a perigosa alteridade no corpo humano, mesmo no cerne da vida, mas que é também um fenômeno da natureza que tem as suas regularidades, as suas semelhanças e os seus tipos” (FOUCAULT, 1988, p. 55). Foi, então, nessa zona limítrofe, onde a linguagem se desdobra, de forma ordenada, ou não, sentindo no próprio corpo essa “perigosa alteridade”, que “surgiu pela primeira vez essa estranha figura que se chama o homem e que abriu um espaço próprio às carências humanas” (FOUCAULT, 1988, p. 56).

Tendo isso em vista, nos cabe pensar em como a “alteridade radical”, esse eutro, se manifesta nos poemas de Arnaldo Antunes. As considerações e os poemas que trago a seguir têm como objetivo de apresentar uma envergadura moderna da poesia arnaldiana. Dessa forma, faz-se necessário perceber o quanto a linguagem ainda está atrelada aos valores da

---

<sup>9</sup> A propósito, vale mencionar que Foucault faz uma leitura muito oportuna sobre o quadro “Las Meninas”, de Diego Velázquez. O texto abre o seu famoso livro “As Palavras e As Coisas”. Para abordar o valor ambíguo da linguagem, o filósofo nos lembra que há um “grande jogo clássico das representações”. A partir da sua observação do quadro, diz, “Seduz-nos reconhecer a lei prévia desse jogo no quadro das *Meninas*, em que a representação é representada em cada um dos seus momentos: pintor, paleta, grande superfície escura da tela voltada, quadros pendurados na parede, espectadores que olham, e que são, por sua vez, enquadrados por aqueles que os olham; finalmente, no centro, no cerne da representação, o mais próximo do que é essencial, o espelho que mostra o que está representado, mas como um reflexo tão longínquo, tão imerso num espaço irreal, tão estranho a todos os olhares que se voltam para outro lado, que ele não é mais do que o redobro mais débil da representação.” (FOUCAULT, 1988, p. 347)

modernidade, e o quanto esses valores ainda estão em vigor na contemporaneidade. Mais adiante darei ênfase a essa articulação entre modernidade e contemporaneidade, utilizando poemas de “Algo Antigo” para tal reflexão.

## 1.2 Eutro

Para falar sobre o conceito de “eutro” na poesia arnaldiana, somos impelidos às seguintes questões: como pensar a linguagem sem estar nela própria? E o que será a linguagem, sem atentar ao seu apelo primário em que a “origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem” (ANTUNES, 2006, p. 323)? Nesse sentido, usar as palavras para não substituir as coisas, mas transformá-las em coisas, é uma proposta recorrente na poesia de Arnaldo Antunes. Sob esse aspecto, a questão da linguagem não pode se sustentar somente pelo seu caráter referencial, para continuarmos o diálogo com Foucault, a respeito de uma “ordem clássica” da linguagem.

Seguindo essa perspectiva moderna da linguagem, a palavra – eixo principal que articula o trabalho artístico de Arnaldo Antunes – é uma “via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo” (ANTUNES, 2006, p. 324). Ou seja, a palavra não é necessariamente um veículo referenciador, mas uma unidade potencial transformadora. Dessa forma, palavras e coisas tornam-se via de mão dupla, na qual o trânsito exterior/interior, o eu/outro, provocando tensões, dissonâncias, estranhamento, formam uma unidade singular, que se desdobra em perspectivas crítica, poética e semiótica. Arnaldo Antunes, numa espécie de reaproximação “originária” entre poesia e linguagem, reconsidera a relação entre nós e o mundo, que, numa reflexão mais apropriada acerca da “alteridade radical”, nos faz pensar sobre a relação entre o eu e o outro, não só como uma simbiose entre os polos da subjetividade e objetividade, mas também nos faz refletir sobre uma relação viva e intensa entre a poesia e a própria linguagem. Conforme falado, antes de nos atermos aos poemas de “Algo Antigo”, vejamos, então, alguns outros casos dessa “alteridade radical” na poesia de Arnaldo Antunes, que penso sob a perspectiva do “eutro”, defendida, então, na minha dissertação.

Em “eutro” – termo já aqui mencionado, que é o poema de abertura do livro *n.d.a.* (2010) – Antunes aborda um eu em permanente deslocamento, que bem apresenta esse poeta

que não é brasileiro, nem estrangeiro. Esse poeta que não é de São Paulo, nem do Brasil. Esse poeta que nenhuma pátria pariu<sup>10</sup>. Esse poeta que, segundo o poema em questão:

*Intruso entre intrusos intraduzo*

o mesmo

me

me

me

no me io

yo

i

je

do eu tro

(ANTUNES, 2010, p. 13)

O poema proporciona uma esteira reflexiva que dialoga com a proposta teórica, trazida até aqui, a respeito da linguagem. É válido perceber como a poesia arnaldiana é imbuída de uma base teórica moderna, configurando, assim, a “alteridade radical” como uma proposição crítica da própria linguagem. O “eutro”, então, se torna uma chave de leitura dessa alteridade. O eixo palavra/linguagem/poesia condiz com o que o poeta considera sobre a poesia: uma “potência transformadora” (ANTUNES, 2006, p. 348). Nesse caso, vale ressaltar que é a palavra que estabelecerá pontos de contato – o eu e o outro, palavras e coisas, objetos e pessoas, entre outros – numa poética que transita por zonas limítrofes da linguagem referencial e que assim abre lastros/rastros intersemióticos para alcançarmos uma perspectiva mais existencial da linguagem poética.

Sob essa perspectiva existencial, para realçarmos a concepção desse sujeito “eutro” em questão, vale, aqui, pois, destacar a observação que Deleuze faz na sua *Lógica do Sentido* sobre a *incerteza pessoal* para com a *linguagem* para com os *acontecimentos* para com o *puro devir*:

[...] o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. Este saber é encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante [...] quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda a identidade se perde para o eu, o mundo e

<sup>10</sup>Faço aqui uma alusão direta à música “Lugar Nenhum”, do disco “Jesus Não Tem Dentes No País Dos Banguelas”(WEA, 1987), que Antunes compôs ainda na época do Titãs. A letra diz: “Não sou brasileiro/Não sou estrangeiro/ Eu não sou de nenhum lugar /Sou de lugar nenhum [...] Não sou de São Paulo/ Não sou japonês/Não sou carioca/ Não sou português/ Não sou de Brasília/ Não sou do Brasil/Nenhuma pátria me pariu/Eu não tô nem aí/ Eu não tô nem aqui/ Eu não tô nem aí”

Deus [...] a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esgarça o sujeito segundo esta dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas (DELEUZE, 2003, p. 3).

Vivenciar essa incerteza pessoal – da qual Deleuze fala – constitui uma singularidade de que o indivíduo pode compartilhar, através da linguagem. Nesse sentido, a lírica na poesia de Arnaldo Antunes, por princípio, resguarda a palavra, enquanto matéria poética – não no seu estado de isolamento (efusivo) do indivíduo – mas na voz acolhedora que reinaugura *as coisas* para com os outros seres humanos, numa experiência intensa com e na linguagem.

Todo poema, mesmo que sob a voz limítrofe de um eu, há sempre de ser a configuração de um “nós”. Sobre essa referência ao “nós”, o sujeito adere à experiência coletiva tanto mais intimamente quanto mais rebelde ele se torna à sua expressão linguística referencial, ou, conforme as palavras de Adorno, sua expressão linguística objetivada (ADORNO, 2008, p. 254)<sup>11</sup>. Sobre essa rebeldia perante a “expressão linguística objetivada”, a poesia de Arnaldo Antunes faz-se então como um espaço de potência diante do mundo (ANTUNES, 2006, p. 348).

De acordo com essa visada dissonante da lírica moderna, o vigor da *poiesis* se realiza, enquanto fratura, e dissonância do sujeito, já que, conforme bem salientou Hugo Friedrich, a lírica moderna – “que não é inferior à força de expressão da filosofia, do romance, do teatro, da pintura e da música” (FRIEDRICH, 1978, p. 15) – tem como uma das características principais “[...] uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade [...]. A tensão dissonante (que) é um dos objetivos das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Dentro dessa perspectiva – de dissonâncias e anormalidades –, para ainda falar com Friedrich e, sob uma postura rebelde perante “a expressão linguística objetivada” (ADORNO, 2008, p. 255), traços singulares e característicos de uma visada estética, e mesmo ética, tonificaram as vanguardas artísticas do século XX, que muito contribuem para a poética de Arnaldo Antunes.

Tendo isso em vista, é importante chamar atenção para o processo – antropofágico e telegráfico, à moda oswaldiana – em que o poema devora criticamente o eu a brincar assim

---

<sup>11</sup> Sobre a “expressão linguística objetivada”, valem aqui as palavras de Adorno: “Os poemas, mediante a sua participação imediata na linguagem comunicativa, da qual nenhum se liberta inteiramente, referem-se a um nós; por mor do seu próprio caráter linguístico, devem esforçar-se por desembaraçar-se daquele que lhes é exterior e que serve para a comunicação. Mas, este processo não é, tal como parece e julga ser, um processo da pura subjetivação. Por seu intermédio, o sujeito adere à experiência coletiva tanto mais intimamente quanto mais rebelde ele se torna à sua expressão linguística objetivada” (ADORNO, 2008, p. 255).

com a variação desse sujeito por meio de possibilidades, principalmente fonológicas e visuais que trazem, assim, a configuração de um “nós” pautada num eu, ou melhor, um “eutro”<sup>12</sup>. Ressalta-se, aqui, que a performance lírica desse poema pouco se importa em informar sobre o estado de espírito do poeta, mas há, por meio do propósito crítico da metalinguagem poética, uma reapropriação crítica do sujeito, para falarmos com Deleuze, que “destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2003, p. 3).

É, pois, na palavra, na linguagem, e na *poiesis* que se encontra a voz fundamental desse sujeito lírico. Sobre essa tensão do “eu” e do outro que se dá pela linguagem, André Gardel ao utilizar o exemplo da canção “Fora de si”, do CD *Ninguém* (1995), elucida bem essa dissonância por meio do choque significativo dos versos da canção:

[...] no trecho “eu fico oco/ eu fica bem assim/ eu fico sem ninguém em mim”, o uso do verbo na terceira pessoa, fica inicia a trajetória de relacionamento do estranho com o outro e faz do eu ele, o criador criatura, do sujeito expandido romântico voz lacunar cabralina, do ser existencial linguagem poética, a partir da contribuição milionária de todos os erros oswaldianos. Por outro lado, a terceira pessoa materializa a saída de si, cristaliza a presença/ausência do outro, e o ente ninguém se torna o mesmo (GARDEL, 2004, p. 118).

Em “eutro”, do livro *n.d.a.*(2010), a relação entre sintagmas pronominais, nominais e verbais organiza o poema num jogo isomorficamente dissonante. Tudo se dá por uma impossível tradução do “eu”, ou seguindo as palavras de Gardel (2004), tudo se dá em função da “trajetória de relacionamento do estranho com o outro”. Nesse caso, o segmento significante “me” que recorta o vocábulo nominal “me smo” e também o vocábulo verbal “no me io” – que também pode se passar pela parte integrante de um vocábulo adverbial de lugar – será o mesmo “me” (pronominal) que numa repetição (visualmente vertical) irá se equiparar às formas estrangeiras io (italiano), yo (espanhol), i (inglês), je (francês) do pronome “eu” que fechará o poema com o neologismo “eu *tro*”. Como na canção “Fora de si”, o eutro “[...] faz do eu ele, o criador criatura, do sujeito expandido romântico voz lacunar cabralina, do ser existencial linguagem poética, a partir da contribuição milionária de todos os erros oswaldianos” (GARDEL, 2004, p. 118).

Vale dizer também que esse procedimento poético, desde sempre, muito utilizado por Antunes, é uma marca da poesia moderna que tem em E. E. Cummings como um grande expoente. De acordo com Augusto de Campos, numa apresentação sobre o poeta norte-americano:

A área principal de atrito de Cummings com a crítica se localiza no seu uso não ortodoxo da tipografia, as suas famosas ou famigeradas fragmentações de palavras. Mas tais desconstruções gráficas são só aparentemente desorganizadas, e, no fundo,

<sup>12</sup> Mais adiante, falarei sobre alguns poemas de “Algo Antigo”, sob a perspectiva da antropofagia cultural.

são construtivistas ou reconstrutivistas, pois têm finalidades ao mesmo tempo semânticas (buscando, por meio de associações icônicas, reconstruir a experiência sensorial ou imaginativa e multiplicar os níveis de leitura) e estruturais (relativas à divisão estrófica do poema). (CUMMINGS, E. E., 201, p. 13)

Seguindo a observação de Augusto de Campos sobre a poesia de Cummings para ainda falar sobre o vocábulo verbal “no me io”, do poema “eutro”, será, então, o verbo nomear uma ação constante na obra de Antunes. Nomear coisas é um ato poético que tenta corresponder à natureza da linguagem, na sua grande potência, conforme visto na seção anterior. Levando isso em conta, pautada numa poética dimensionada no “eutro”, percebe-se na letra de “Nome” – título do primeiro trabalho solo de Antunes<sup>13</sup> – que o eu e o outro, o homem e o outro, o humano e as coisas atuam num estranho equilíbrio que só é possível, nesse caso, por meio do ambiente poético. Nesse ambiente, “alteridade (eutridade) e mesmidade atuam juntas na compleição do ser” (GARDEL, 2004, p. 118):

algo é o nome do homem  
 coisa é o nome do homem  
 homem é o nome do cara  
 isso é o nome da coisa  
 cara é o nome do rosto  
 fome é o nome do moço  
 homem é o nome do troço  
 osso é o nome do fóssil  
 corpo é o nome do morto  
 homem é o nome do outro

(ANTUNES, 2006, p. 117)

Como já mencionado, as considerações sobre o eutro, a linguagem, e outros trabalhos de Antunes trazidos, até então, têm como objetivo não só apresentar alguns exemplos de alguma “alteridade radical”. Há também uma breve reflexão sobre uma envergadura moderna, realçando o prisma construtivista, que é fundamental para o desenvolvimento da poesia arnaldiana, e principalmente para levarmos adiante uma discussão acerca de um modo temporal/conceitual articulado entre modernidade e contemporaneidade.

Dessa forma, nos cabe agora observar como essa “alteridade radical” se manifesta nos poemas do seu mais recente livro, “Algo Antigo” (2021), levando em conta as considerações anteriormente apresentadas. Ou seja, é necessário mantermos uma atenção sobre uma articulação teórica/prática entre modernidade e contemporaneidade, tendo em vista a interface entre linguagem, poesia e metalinguagem.

---

<sup>13</sup> Vale lembrar que Arnaldo Antunes foi um dos fundadores e participou como integrante da popular banda de rock Titãs entre os anos de 1982 e 1992. Conforme afirmou Aguilar e Câmara, durante os anos 80, os Titãs, “juntamente com Os Paralamas do Sucesso e Legião Urbana, fez do rock brasileiro um fenômeno de massa” (AGUILAR; CÂMARA, 2017, p. 90).

### 1.3 Algo Antigo: uma encruzilhada utópica entre o moderno e o contemporâneo

Nessa tese, chamo atenção para que os termos em destaque – moderno e contemporâneo – sejam aqui tratados numa dimensão em que o literário possa assumir o risco de ser objeto e/ou objeção contemporâneos para se refletir sobre o próprio conceito de literatura na contemporaneidade. Pensar sobre essa articulação entre o que é moderno e contemporâneo, exige um esforço que denota uma certa utopia. Pois, diferente da antiga querela entre antigos e modernos<sup>14</sup>, há nesse trânsito entre o que é moderno e o que é contemporâneo uma tentativa (daí o aspecto utópico) de conjugar tempos, conceitos, espaços, entre outros elementos, num só agora.

De antemão, para seguirmos nessa trilha, vale atentarmos para dois pontos a respeito do livro “Algo Antigo”. O primeiro diz sobre o título, em que podemos ler o termo antigo como algo que envolve “vários períodos diferentes”. Conforme diz Antunes na *live* de lançamento desse livro, “Algo Antigo” pode ser concebido como “o presente que já se torna passado”<sup>15</sup>. O segundo ponto, que não deixa de ser um desdobramento do primeiro, diz sobre o suporte de que a poesia de Arnaldo Antunes ainda se utiliza. O livro, com a sua estrutura física, convencional, ainda exerce a antiga função de carregar “algo/ que já era (embora/ vivo) para (agora)/ ser/ livro” (ANTUNES, 2021, p. 219), como bem diz o poema “Algo Antigo”, que não por acaso, fecha o livro homônimo.

Faço essa brevíssima abordagem para pensarmos nesse trânsito utópico, que o livro “Algo Antigo” propõe, entre os “vários períodos diferentes” que o “agora vivo” pode envolver, para além da sua materialidade textual/discursiva, ou, mesmo, para além da sua materialidade objetual – “algo/ que já era (embora/ vivo) para (agora)/ ser/ livro”. Se “a revolução digital introduziu uma revisão radical dos gestos e das noções que associamos com a palavra escrita” (CHARTIER, 2014, p. 22) é a partir dessa perspectiva que o livro em

<sup>14</sup> Haroldo de Campos (1997 – p. 246) - ao tratar sobre o conceito de modernidade, a partir de Hans Robert Jauss, em seu famoso ensaio “Poesia e Modernidade” – diz que no apogeu do classicismo francês, “ocorre a *Querelle des Anciens et des Modernes*, contrapondo, àqueles que professavam a crença no “valor intemporal dos modelos antigos”, o partido dos que se regiam pela “ideia de progresso desenvolvida desde Copérnico e Descartes pela ciência e pela filosofia dos novos tempos”. Na posição dos *modernos* da época, que seriam os precursores dos Iluministas, Jauss detecta uma “consciência dividida”. Insurgiam-se, em nome do progresso, contra a imagem que o classicismo francês fazia de si próprio e que buscava na Antiguidade a norma do tempo presente; sentiam, não obstante, que representavam uma “fase de velhice da humanidade” (antes do que a “idade da perfeição”); por outro lado, viam “a história prosseguir irresistivelmente sua marcha para a frente em direção ao progresso, à luz da razão crítica”.

<sup>15</sup> Trecho retirado da fala de Arnaldo Antunes, na *live* de lançamento do livro “Algo Antigo”, em 25 de fevereiro de 2021. Lançamento do livro "Algo Antigo", com Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhotto - YouTube

questão oferece ampla visada sobre alguns aspectos da relação entre modernidade e contemporaneidade. De acordo com Chartier (2014, p, 23), mesmo que haja uma “percepção da totalidade textual contida pelo objeto escrito”, o livro, assim como o códice, nos convida às suas múltiplas possibilidades de tempos e espaços, a partir da sua forma de objeto, acabado.

Dessa forma, pensar sobre o termo antigo como algo que é embalado por “vários períodos diferentes”, ou “o presente que já se torna passado”, evoca, inicialmente, uma chave de leitura conforme fez Rancière em seu livro “Tempos Modernos”. O livro, que foi motivado por um ciclo de palestras em diversos países da ex-Iugoslávia, entre 2014 e 2015, apresenta um ponto fundamental para se pensar a modernidade, o que aqui também pode colaborar para uma leitura sobre o livro de Antunes. De acordo com o pensador francês, a condição moderna diz respeito a uma reflexão sobre o tempo e suas pluralidades. Nesse sentido:

Não há tempo moderno, mas *tempos* modernos, maneiras frequentemente diferentes e por vezes contraditórias de pensar o tempo da política ou da arte moderna em termos de avanço, recuo, repetição, parada ou encavalamento de tempos; maneiras contraditórias de agenciar temporalidades das artes dos movimentos do movimento, suas continuidades, seus reajustes e suas retomadas, para produzir obras que respondam às condições do presente e às exigências do futuro (RANCIÈRE, 2021, pp. 10-11)

Mesmo que Rancière esteja, em primeiro plano, tratando de um momento específico da modernidade - percebemos isso principalmente através das referências feitas, ao longo do livro, a Walt Whitman, Mallarmé, Virginia Woolf, Charles Chaplin, Dziga Vertov, entre outros ícones da virada do século XIX para o século XX – frisa-se que o que está em jogo não é, necessariamente, um momento específico, mas, sim, o conceito de modernidade. Nesse sentido, não há apenas uma ruptura entre o antigo e o novo para se pensar o moderno, mas, sim, em como o conceito de modernidade distribui hierarquicamente as temporalidades e as formas de vida, que a própria modernidade contribui para renovar. Ou seja, o tempo, dessa forma, “não é simplesmente a linha que se estica entre um passado e um futuro. Ele é também, e antes de mais nada, um meio em que se vive. Uma forma de partilha do sensível.” (RANCIÈRE, 2021, pp. 55-56). Sobre essa partilha, Rancière chama atenção para o fato da distribuição dos humanos ser feita por duas formas de vida separadas: aqueles que têm e aqueles que não têm tempo. Em outras palavras, sob essa dimensão hierárquica da “partilha dos sensível”, a questão é quem tem posse de um tempo de lazer, ou mesmo, os meios de apreciar os valores da cultura. Ou seja:

Esse julgamento vem novamente restaurar o velho mandamento platônico: os artesãos devem permanecer em suas oficinas a se consagrar unicamente para o qual a divindade lhes deu as aptidões necessárias, porque “o trabalho urge”. Esse poderia ser, ironicamente, o princípio filosófico que sustenta (um) modernismo retrospectivo e (uma) vanguarda a contracorrente. (RANCIÈRE, 2021, p. 88)

É a partir dessa distribuição hierárquica das temporalidades e as formas de vida que podemos projetar alguma luz sobre o processo de transformações e interpretações particulares da revolução estética (RANCIÈRE, 2021, p. 55). Nesse sentido, trilhando com Rancière (2021, pp. 62-63), pensar a modernidade é pôr em questão “a própria construção temporal que sustenta o projeto modernista”, que, nesse caso, está “muito longe de qualquer crença inocente no progresso das máquinas e dos homens”, e, que, também, não está atrelada a um tempo/campo específico. Vejamos algumas estrofes do poema “al(anti)go”, que abre o livro “Algo Antigo” para pensarmos um pouco nessa distribuição hierárquica e de formas de vida, da qual fala Rancière:

algo antigo  
 onda do mar de Vigo  
 hexassílabo, fio de tele  
 fone, fome  
 de perigo

trovador  
 bronzeador  
 trem a vapor

terno surrado  
 engano ledó  
 eterno medo  
 de mudar

cravo na lapela  
 letra obsoleta  
 na tela  
 do laptop

algo antigo  
 evocado  
 ao olvido

alfabeto de Gutenberg  
 derretido  
 iceberg

(ANTUNES, 2021 – pp. 9-11)

Em “al(anti)go”, ao articular diferentes tempos/campos num só corpo - o poema de Antunes – põem-se em jogo uma distribuição hierárquica das temporalidades e das formas de vida, que se conjugam numa articulação entre o que é considerado antigo e o que é novo. É, pois, necessário que se pense o corpo do poema como um corpo coletivo que sente um “eterno medo/ de mudar”, mesmo que esteja em movimento através da história, perante a “onda do

mar de Vigo”<sup>16</sup>. Seguindo uma espécie de fluxo histórico, a palavra “trovador” rima com “bronzeador” e com “trem a vapor”, o que dá mais verniz a esse corpo coletivo, esse corpo do poema – esse “algo antigo” – que sente a finitude numa “letra obsoleta/ na tela/ do laptop” que por sua vez desemboca no “alfabeto de Gutemberg/ derretido/ iceberg”. Na sua forma mais radical, percebe-se com a leitura do poema, para falarmos com Rancière, que “o tempo moderno não é contemporâneo de si mesmo”.

Para uma reflexão acerca desse tempo moderno que não é contemporâneo de si mesmo, ao comentar uma passagem de Ralph Waldo Emerson a respeito do “tempo da modernidade”, Rancière (2021, p. 62) ressalta que “a tarefa do poeta está no âmago de uma entremistura radical de temporalidades”. Vejamos o que mais diz o pensador francês a respeito deste poeta americano do século XIX:

No cerne dessa temporalidade complexa está uma divisão do presente. De um lado, Emerson afirma que é no próprio caos do presente que a inspiração da nova poesia deve ser encontrada. Para isso, há uma razão: o que chamamos de caos é a coexistência de elementos heteróclitos. O privilégio do presente é o privilégio de um tempo de coexistência. Coexistência em primeiro lugar quer dizer heterogeneidade. A tarefa do poeta é levar em consideração a multiplicidade desses fenômenos heterogêneos e concomitantes que fazem o presente na América e tecer o fio comum que exprime o potencial da vida comum que essa diversidade exprime (RANCIÈRE, 2021 – p. 62)

Levando em conta a passagem supracitada, e a questão de que “o tempo moderno não é contemporâneo de si mesmo”, percebemos, de forma pontual, que a tarefa atribuída ao poeta moderno, pode ser, em certa medida, a mesma tarefa relacionada ao poeta atual. Em outras palavras, ao poeta contemporâneo. Isso, claro, se pudermos fazer uma distinção entre o poeta moderno e o poeta contemporâneo. Mas, nesse caso, torno a falar com Rancière, o que aqui está em jogo não é uma diferenciação que determine o que é ou não moderno, ou o que é ou não contemporâneo. O filósofo francês, ao falar sobre “Tempos Modernos”, numa publicação feita no século XXI, se ampara nas palavras do poeta estadunidense do século XIX, para mostrar o quanto o conceito do que é moderno ainda atravessa a nossa condição estética e política, de uma forma que ainda nos afeta, contemporaneamente.

Nesse sentido, se há uma desierarquização no campo da estética, no que diz respeito à ordem representativa aristotélica, no campo político e social, no que diz respeito à “uma multiplicidade de fenômenos coexistindo”, percebemos, na passagem citada, que ainda estar por vir o poeta que deva dar “uma expressão espiritual” a essa condição caótica do tempo

---

<sup>16</sup> Vigo é um município e cidade da Espanha, na província de Pontevedra. É um porto marítimo, sendo o principal porto pesqueiro da Europa. Fica perto da divisa com Portugal e tem cerca de 295 mil habitantes. É uma cidade muito antiga com vestígios de ocupação desde a pré-história.

presente, esse tempo da “coexistência de elementos heteróclitos”. Mas, como pensar nesse poeta por vir, que, sob uma perspectiva moderna, possa dar “uma expressão espiritual” ao momento atual, uma vez que, como finaliza o poema de Antunes:

cravo na lapela  
letra obsoleta  
na tela  
do laptop

algo antigo  
evocado  
ao olvido

alfabeto de Gutenberg  
derretido  
iceberg

(ANTUNES, 2021, pp. 9-11)

Apesar de a condição do poema remeter a um certo estado utópico – pois atua, através de um contínuo *deslocamento*, em “uma multiplicidade de fenômenos coexistindo” – é necessário pensar na gravidade contextual em que o poema se instaura. Poema e poeta, mesmo com a “coexistência de elementos heteróclitos” - uma conquista estética e conceitual da modernidade, e o que também caracteriza a contemporaneidade - ainda declaram, em tom apocalíptico, o que resta de suporte para a poesia escrita (“letra obsoleta/ na tela/ do laptop”; “alfabeto de Gutenberg”) em contraposição ao que resta da condição climática que sustenta a “aldeia global” (“derretido/ iceberg”).

Ora, o que resta, nesse caso, é a anunciação do próprio fim dessas instâncias em questão – poemas escritos/livros, seres vivos/poetas – ou vestígios (utópicos?) do que estar por vir, que é bem sugerido pela gravura caligráfica que fecha o poema:

Figura 1



Fonte: ANTUNES, 2021, p. 13

De acordo com Arnaldo Antunes,

A caligrafia sempre foi uma modalidade artística valorizada para as culturas orientais. Os chineses, japoneses e árabes a praticam há alguns milênios, acrescentando inúmeras sugestões de sentido à expressão verbal, através da disposição, curvatura, movimento, fragmentação e espessura dos traços. Esse terreno movediço entre as artes visuais e a arte do verbo não consta com a mesma primazia na tradição ocidental, com seus códigos alfabéticos. (ANTUNES, 2000, p. 122)

É interessante observar que a partir da perspectiva apocalíptica trazida no fim do poema, a gravura caligráfica sugere uma espécie de resgate do passado, devolvendo assim uma espécie de possibilidade a para um *por vir* utópico, após a catástrofe anunciada (“letra obsoleta/ na tela/ do laptop”; “alfabeto de Gutenberg”; “derretido/ iceberg”). De acordo com McLuhan, a revolução promovida por Gutenberg através da criação da imprensa, que fortaleceu a “primazia na tradição ocidental com seus códigos alfabéticos”,

Como qualquer outra extensão do homem, a tipografia provocou consequências psíquicas e sociais que logo alteraram os limites e padrões de cultura. Fundindo – ou confundindo, como diriam alguns – os mundos clássicos e medieval, o livro impresso criou um terceiro mundo, que agora ingressa numa nova era de tecnologia elétrica – uma nova extensão do homem. Os meios elétricos de transmissão da informação estão alterando a nossa cultura tipográfica tão nitidamente quanto a impressão modificou o manuscrito medieval e a cultura escolástica. (MCLUHAN, 2011, p. 196)

Por outro lado, é necessário frisar que o encadeamento de versos da última estrofe do poema não só prenuncia a catástrofe do mundo, através do derretimento das geleiras – “derretido/iceberg” – mas, também, o “alfabeto de Gutenberg”, de certa forma, é o que deflagra essa catástrofe por *anunciar* essa informação, por encabeçar a estrofe, em destaque, e, finalmente, pela rima entre as palavras Gutenberg e iceberg. Ora, seguindo essa leitura, aqui vale continuar com as palavras do teórico da informação no que diz respeito a um naufrágio metafórico da sociedade, baseada no acúmulo de informação

A velocidade elétrica mistura as culturas da pré-história com os detritos dos mercadologistas industriais, os analfabetos com os semiletrados e os pós-letrados. Crises de esgotamento nervoso e mental, nos mais variados graus, constituem o resultado, bastante comum, do desarraigamento e da inundação provocada pelas novas e infundáveis estruturas informacionais. (MCLUHAN, 2011, p. 31)

É, nesse sentido, que podemos vislumbrar indicativos do que é o contemporâneo, considerando os desafios que o tempo atual nos apresenta, ou, até mesmo, a que nos convoca. De acordo com Antunes, “se algo é recorrente em seu livro é o registro apocalíptico, por estarmos ‘assistindo a um certo suicídio coletivo da humanidade com a crise climática’.”<sup>17</sup>

Sobre esse “registro apocalíptico”, enumero aqui, de forma bem resumida, alguns pontos que, de certa forma, contextualizam essa sequência de trabalhos que foi lançada por Antunes, ao longo do período entre 2018 e 2021: eleições presidenciais (2018); início do mandato do presidente Jair Bolsonaro (2019); pandemia da COVID-19 (2020/2021). Como nosso enfoque nesse capítulo é o livro publicado em 2021, ano em que a pandemia da COVID-19 ainda estava a assolar a comunidade global, mantendo todos em regime de

<sup>17</sup> Entrevista publicada no jornal Folha de São Paulo, dia 09/02/2021. Arnaldo Antunes volta a fazer poesia em repúdio à corrosão atual da democracia - 09/02/2021 - Ilustrada - Folha (uol.com.br)

isolamento social, faz-se importante trazeremos algumas considerações do próprio poeta a respeito desse momento histórico em que o livro é lançado. Além da situação climática mencionada, o poeta, numa entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, ao responder sobre o porquê em fazer poemas em tempos de guerra, diz que isso está “na necessidade de se contrapor a essa linguagem de ódio, da mentira, da intolerância”. Vejamos como essa discussão é desenvolvida na reportagem,

Se “Algo Antigo” não é eminentemente político, não quer dizer que Antunes não carregue “indignação constante” diante dos absurdos diários. Uma hora são as bolsas de pesquisa, na outra, a mineração em terras indígenas, “parece que você mal reagiu a uma coisa e já vem outra, não dá para ficar enumerando”. Essa lista infundável, somada à “questão da administração da pandemia, totalmente adversária dos recursos que a gente teria para ao menos limitar o alcance dessa doença” faz com que mesmo o contido Antunes solte um desabafo, declamando, na entrevista os versos de seu “Bacanas”<sup>18</sup>. “Eu acho que a gente tem de alguma forma manter vivos alguns princípios de civilidade. Acho que a gente está produzindo arte, como falei no começo, já é alguma forma de reação. A gente está trabalhando com emoções que essa galera não tem.” Não é mera retórica, nem ingenuidade. Ele não acha que “a arte vai mudar a situação, politicamente falando”. “Eu acho que a arte é fundamental para a gente não estagnar a nossa sensibilidade.” E, acrescenta, “é diferente do jornalismo, a arte não tem essa necessidade de comentar a vida, ela de certa forma é uma experiência de vida.”<sup>19</sup>

É importante observar que, conforme é mencionado na reportagem, há uma “lista infundável” de questões relacionadas ao contexto apocalíptico em que o livro é lançado. Nessa direção, há uma ação política, assumida pelo poeta, ao afirmar que a arte é fundamental para “a gente não estagnar a nossa sensibilidade”. Ativar a sensibilidade em tempos de guerra, em tempos de pandemia, em tempos de *fake news*, em tempos de ódio, em que “a gente tem de alguma forma manter vivos alguns princípios de civilidade”, nos alerta para um traço muito característico da poesia em tempos de crise. “Todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem”, diz Octavio Paz (1982, p. 35). Diante do quadro apresentado, diz o poema “sereia”, de Antunes (2021, p. 49):

---

<sup>18</sup> Diz o poema: “bacanas/ canalhas/ sacanas/ medalhas/ arrotam/ migalhas/ de grana/ e miséria/ nas milhas/ de grama/ e mortalha/ da terra/ plana” (ANTUNES, 2021 – p. 59).

<sup>19</sup> Folha de São Paulo, dia 09/02/2021. Arnaldo Antunes volta a fazer poesia em repúdio à corrosão atual da democracia - 09/02/2021 - Ilustrada - Folha (uol.com.br)

não  
sou  
nem  
soo  
nem  
serei  
nem  
ou  
ço  
a  
serei  
a  
qu  
e e  
co  
a  
na mi  
nha ca  
beça  
re  
fém do  
re  
al  
obt  
uso  
e  
uso  
o lapso  
de cada  
eclipse  
do apo  
calipse  
pra ree  
xist  
ir

Será, pois, uma postura crítica, o uso do lapso “de cada/ eclipse do apo/ calipse/ pra ree/ xist/ ir” que Antunes assume diante da linguagem, da crise, do apocalipse. Normalmente, o apocalipse está relacionado ao fim do mundo, ou ao último livro do Novo Testamento, que também diz sobre a promessa do fim do mundo, a partir da violência de ordem cósmica, da natureza e humana. Mas, antes de tudo, apocalipse diz respeito a uma grande revelação. De acordo com o Dicionário de Mitos Literários, organizado por Pierre Brunel (1998, p. 52), “o termo foi de início empregado para descrever ou designar a visão; só mais tarde serve de termo genérico para qualificar os livros cujo conteúdo é revelado por visões.”

Ora, o poeta, no poema supracitado, de certa forma, recusa a sereia – figura emblemática da poesia, que ainda ecoa em sua cabeça como um “refém do real obtuso”. É importante observarmos aqui como os mitos ainda sustentam a poesia de Antunes, qualificando mitos e poesias, de modo contemporâneo. De um lado, o poeta resiste, como Ulisses resistiu ao canto fatal, tapando com cera os ouvidos de seus companheiros navegadores e amarrando-se no mastro do navio (BRUNEL, 1998, p. 828). Por outro, é

importante termos em vista, o Apocalipse, como algo que se relaciona à luz, visão, uma revelação tão violenta semelhante àquela de quem fica diante da cabeça da Medusa, e se torna uma pedra.

De acordo com Brunel (1998, pp. 621-624), “Medusa é uma representação do Outro na sua absoluta e terrífica diferença. Numa primeira abordagem, com efeito, sua monstruosa feiura e seu olhar petrificante justificam isso”. Por outro lado, Brunel aponta a semelhança entre o sol e medusa por serem “inabordáveis e assustadores”. Nesse sentido, o sol - símbolo do ideal, aquele que tudo pode revelar - é tão terrível e castrador quanto a figura mítica. Será, pois, através do “lapso”, de uma resistência eclíptica, diante da luz do apocalipse, que o poeta/poema apresenta uma força para sua reexistência. Assim, resistir ressoa, de maneira significativa, em “ree/ xist/ ir”, como dito no final do poema.

De acordo com Didi-Huberman (2011, p.67), no seu famoso livro “Sobrevivência dos vaga-lumes”, há, a partir desse pequeno ser vivo, uma “admirável visão dialética”, o que será uma grande metáfora a trazer certa luminosidade para tratarmos do conceito do que é contemporâneo. E principalmente no que diz respeito ao apocalipse, conforme temos tratado, até aqui. Por um lado, conseguimos reconhecer no ser minúsculo, que é o vaga-lume, “uma resistência, uma luz para todo pensamento”, por outro, há “desespero não dialético: incapacidade em buscar novos vaga-lumes, uma vez que se perderam de vista os primeiros – os ‘vaga-lumes da juventude’”. Para o filósofo:

as visões apocalípticas nos propõem a grandiosa paisagem de uma *destruição* radical para que aconteça a *revelação* de uma verdade superior e não menos radical. Não encontramos aqui o antigo refrão da metafísica, o enunciado da “quididade” por Aristóteles, sob a forma do *to ti èn einai* (“o que era o ser”)? O *ser* dir-se-ia, então, apenas no *passado*? Revelar-se-ia, apenas, uma vez *morto*? Compreende-se, aqui, que é preciso ao metafísico a morte de seu objeto para se pronunciar, a título de um saber definitivo, sobre sua *verdade ultimai*. Para verdades derradeiras, portanto, realidades destruídas: este seria o “tom apocalíptico” dos filósofos quando eles preferem às pequenas “luzes de verdade” – que são fatalmente provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passeantes como vaga-lumes – uma grande “luz da verdade” que se revela (DIDI-HUBERMAN, 2011, pp. 79-80)

Para comentar, brevemente, a passagem citada, sob a perspectiva dessas “pequenas ‘luzes de verdade’”, retorno nossa atenção para o poema de Antunes em destaque. Prestemos atenção na forma como os versos do poema estão dispostos em unidades mínimas, mal cabendo uma palavra inteira em cada linha. A rigor, as palavras são fragmentadas, como podemos perceber em “serei/a/qu/e e/co a/na mi/ nha ca/ beça”, trazendo, assim, propositalmente, um ritmo, uma melodia, brilhos tipográficos especiais para o poema. Conforme já vimos, esse é um recurso estético comum na poesia arnaldiana, que, nesse caso, tem E. E. Cummings como grande referência. O caráter construtivista do poema, busca, por

meio de uma fragmentação dos versos, “reconstruir a experiência sensorial ou imaginativa e multiplicar os níveis de leitura” (CUMMINGS, E. E., 2011, p. 13).

Ora, essa fragmentação dos versos, essas unidades mínimas, não, seriam, também, pequenas luminosidades, centelhas reflexivas que o poema nos apresenta como “pequenas ‘luzes de verdade’ – que são fatalmente provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passeantes como vaga-lumes”? (DIDI-HUBERMAN, 2011, pp. 79-80). Creio que o poema “on-off”, que, de certa forma, dialoga com o poema “sereia”, possa responder, em parte, essa pergunta. Diz o poema:

chispa chama  
 recendeia  
 descandeia  
 refaisca  
 desfagulha  
 recentelha  
 desatiça  
 recintila  
 descorisca  
 relampeia  
 desestrela  
 reacende  
 pisca-pisca  
 reluzente  
 desilude  
 renitente  
 vaga-lume

(ANTUNES, 2021, p. 57)

É interessante observar aqui que, em termos formais, o poeta radicaliza a estrutura de versos, da qual falávamos agora há pouco, a respeito do poema “sereia”. Sobrecarregando o uso de prefixos, criando, assim, neologismos como “descandeia”, “descorisca”, “desatiça”, “desfagulha”, “desestrela”, as palavras, nesse poema de Antunes, indicam uma possibilidade crítica de resistência e sobrevivência dos vaga-lumes, para continuarmos a falar com Didi-Huberman. Nesse caso, a palavra, no poema, “chispa chama” como um “renitente/ vaga-lume”, diante de condições adversas – “*apesar do todo* da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45) – que dão o contorno apocalíptico da nossa contemporaneidade.

De uma maneira um tanto irônica, o próprio título do poema sugere uma crítica a esse “todo da máquina” na qual estamos inseridos no mundo contemporâneo. É interessante lembrar que on-off são termos de grande valor, pois indicam a possibilidade de iniciar ou desligar dispositivos do mundo digital, que nos interconectam no mundo virtualmente globalizado. De acordo com Byung-Chul Han (2018, pp. 64-65), “hoje somos, de fato, livres

das máquinas da época industrial, que nos escravizavam e nos exploravam, mas os aparatos digitais produzem uma nova coação, uma nova exploração”. Apesar de não estarmos, de fato, livres das máquinas da época industrial, vale atentarmos para essa nova coação, essa nova exploração, de que fala Byung-Chul Han, para realçar o apelo que os termos on-off têm na era digital, em que vivemos. De acordo com o filósofo coreano, os aparatos digitais, como os *smartphones*, prometem mais liberdade, porém, a partir de uma coação fatal, que é uma coação da comunicação:

se tem uma relação quase obsessiva, compulsória com o aparato digital. *Também aqui a liberdade se converte em coação*. As redes sociais fortalecem enormemente essa pressão de comunicação. Ela resulta, em última instância, da lógica do capital. Mais comunicação significa mais capital. A circulação acelerada de comunicação e informação leva à circulação acelerada de capital. (HAN, 2018, pp 65-66)

Sobre essa engrenagem digital do mundo contemporâneo, vale fazermos aqui um breve comentário sobre o poema “algoritmos” (ANTUNES, 2021, p. 133). Uma vez que a “circulação acelerada de comunicação e informação leva à circulação acelerada de capital”, o algoritmo, na lógica computacional, exerce uma estratégia de controle. Pois através de dados fornecidos pelos usuários, o algoritmo funciona como uma sequência finita de ações executáveis que visam obter uma solução para um determinado problema. Ou o algoritmo, também, pode sugerir propostas que melhor conduzam os usuários para o sistema mercadológico. Através do propósito crítico da metalinguagem, Arnaldo Antunes faz a seguinte questão sobre os algoritmos, “Estamos nos destruindo ou são os algoritmos nos redistribuindo”? Utilizando uma configuração visual que cause um certo estranhamento aos usuários do sistema computacional, o poema se configura visualmente dessa forma:

Figura 2

```

E01S10T100A11M10111S
N001S D0E1S0T0R1U110N1D0
O101U S100Ã0010
O10S A0L0G100R111T1M001S
N0110100S R010E
D111S0T1R011B00U110N1D0?

```

Fonte: ANTUNES, 2021, p. 133

Percebe-se com isso a grande relevância que os termos *on-off* tem para o mundo contemporâneo, daí podemos perceber a ironia do título do poema. Uma vez que os vaga-

lumes, conforme visto, encarnam “uma resistência, uma luz para todo o pensamento” no mundo contemporâneo. *On-off*, de acordo com o poema, realçam o fulgor intermitente desse potente inseto. Isto é, um fulgor natural, e, não, os dispositivos que movimentam a engrenagem digital do mundo contemporâneo.

O poema “*on-off*” de Antunes teve versão musicada por Marisa Monte, no álbum “Portas”, que, assim como o livro “Algo Antigo”, é lançada em 2021, durante a pandemia. A versão do poema, que está no livro, conforme vimos, sugere uma possibilidade crítica condizente à “resistência”, à “sobrevivência dos vaga-lumes”, proposta pelo filósofo Didi-Huberman. É importante frisar que o poema tem um apelo especial, se consideramos o seu contexto pandêmico. Pois mesmo sendo um ser de resistência, o vaga-lume traz em sua luz intermitente, a dúvida. Da dúvida, podemos resgatar o seu apelo de crítica, imaginação, e criação. Na música de Marisa Monte, por sua vez, como afirma Davino (2021), a dúvida torna-se promessa da felicidade. Nesse caso, “o vagalume é reduzido a índice da nostalgia de um suposto espaço/tempo idílico que a voz de acalanto promete restituir”<sup>20</sup>. Vale notar que esse espaço/tempo idílico perde, nesse caso, a força inquietante diante do tempo presente e da própria história (DIDI-HUBERMAN, 2011). Ora, devemos lembrar que o vaga-lume – pela sua característica duvidosa, de luminosidade intermitente, um ser raro, ao longo da história da humanidade – fortalece, assim, o nosso imaginário no contemporâneo. Fortalece, pois ao estabelecer uma espécie de articulação crítica entre a história e o presente, ele “chispa chama/ recendeia/ descandeia/ desilude/ renitente/ vaga-lume”, contemporaneamente.

Levando em conta a breve leitura desses dois poemas (“sereia” e “on-off”), as palavras de apresentação, feitas pela Noemi Jaffé, na orelha do livro de Arnaldo Antunes, em questão, trazem um pouco mais de luz a respeito de uma leitura do contemporâneo, no livro do poeta paulista. De acordo com Jaffé:

“Algo Antigo” é um livro que aceita o tempo, negando-o. Aceita sua passagem, acata e incorpora o que passou, transformando o passado no momento mesmo em que se escreve e em que se lê. Mas também recusa a rigidez do que resiste à mudança, do que e de quem quer fixar o tempo. Se já se disse que a contemporaneidade é oposição às coisas como elas teimam em ser, nada mais contemporâneo do que envelhecer” (ANTUNES, 2021, s/p)

É válido manter a atenção sobre o que Jaffé aponta sobre a contemporaneidade que se dá por uma “oposição às coisas como elas teimam em ser”. É interessante observar que, seguindo essa lógica, não há “nada mais contemporâneo que envelhecer”. De uma forma geral para falar sobre a articulação entre o contemporâneo e o moderno, entre o atual e o

<sup>20</sup> O texto de Leonardo Davino pode ser acessado em seu blog Lendo Canção: Vagalumes (lendocancao.blogspot.com)

passado, é necessário que se pense que coisas “teimam em ser”, a partir dessa “oposição”, conforme o comentário de Jaffe. Ou seja, a relação entre envelhecer e contemporaneidade é vital para se pensar sobre a própria atualidade.

Dentre as diversas acepções feitas por Lionel Ruffel, num famoso artigo que aborda o conceito de contemporâneo, uma aqui vale ser destacada:

A contemporaneidade poderia ser compreendida como uma cotemporalidade, como uma concordância de tempos múltiplos. Sempre encontro, especialmente em obras de arte, mas também na teoria crítica, uma representação palimpséstica ou múltipla do tempo em que o presente não é uma sequência temporal, mas um ponto de metabolização de todos os passados e futuros. “O que é do mesmo tempo” não remeteria necessariamente a essa confraternidade de época, mas à contemporaneidade, no presente, de todos os tempos históricos. (RUFFEL, 2014, p. 13)

A definição de Ruffel é bastante conveniente para pensarmos sobre o livro “Algo Antigo”, e as considerações trazidas até aqui sobre a articulação entre modernidade e contemporaneidade. De qualquer forma, é necessário ressaltar que o convívio entre essas instâncias não se dá por uma “confraternidade”, mas, sim, por um processo de “metabolização”, que, dentro do processo histórico, aqui em discussão, acarreta, também, em atritos e conflitos. O abrangente artigo do professor francês mostra o quanto o termo contemporâneo é carregado de significados, dentro um período histórico recente. O artigo, publicado em 2014, nos mostra que a tentativa de definições sobre o contemporâneo tem sido recorrente desde o início do presente século. É importante frisar que a articulação entre os dois tempos não tem como propósito estabelecer uma querela, conforme dito anteriormente, entre antiguidade e modernidade, mas, sim, de prestar atenção para os pontos de articulação entre um e outro, mesmo, que haja atrito nesse contato. Conforme falado, um processo de “metabolização de todos os passados e futuros”.

No poema “antigamente” (ANTUNES, 2021, pp. 26-27), podemos perceber esse processo de metabolização, através de um jogo dilemático entre “antigamente havia guerras” e “hoje/ não há paz”. Nesse caso, há um dilema existencial do sujeito contemporâneo que se dá através de aspectos corriqueiros relacionados à idade:

antigamente as senhoras idosas  
faziam tricô e tomavam chá

agora elas encontram parceiros  
para fazer sexo e bebem gin

e não sei se isso  
me dá

vergonha ou orgulho

Como também encontramos dilemas relacionados ao mundo virtual. A partir do uso excessivo dos aparelhos eletrônicos, não sabemos, ao certo, se isso faz “crescer ou encolher”, diante dos fatos do dia a dia:

antigamente as famílias viviam tranquilas  
e tinham filhos e netos em casa com jardins

agora elas vivem trancadas  
em trevas de incestos estupros assassinatos

que acabam sempre vindo à luz  
da tela  
de quem  
não tem nada com isso

Conforme vimos com Rancière, a desierarquização, através da “coexistência de elementos heteróclitos”, afirma uma das características fundamentais para se conceituar a modernidade no campo da estética, no que diz respeito à ordem representativa aristotélica. Faz-se necessário ressaltar, a partir do poema de Antunes, em destaque, que essa coexistência nem sempre se dá por uma convivência regular. Conforme visto, com Ruffel, há um processo de metabolização de passados e futuros. Há com isso um choque de épocas que faz com que o poeta se questione diante dos dilemas que convivem num mesmo tempo e lugar. Os dilemas se apresentam desafiadores.

Agamben (2009, p. 70), no seu ensaio, já considerado um clássico sobre o contemporâneo, diz que na relação entre o arcaico e o moderno, há um “compromisso secreto”, pois “a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico”. Claro, o acesso a essa chave não é algo tão simples. Digo isso, pois, conforme o filósofo italiano salienta, é necessário, nesse sentido, que haja uma atenção para que o presente nos propõe como obscuridade, fratura e o anacronismo, como potência. Diz o filósofo italiano:

Aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade. Quem pode dizer: “o *meu* tempo” divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Se [...] é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou ainda quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações. (AGAMBEN, 2009, p. 71)

É importante mencionar que no texto, Agamben traz a figura emblemática do poeta como aquele que faz da fratura que se apresenta nesse tempo-de-agora “o lugar de um compromisso e de um encontro entre tempos e gerações”. À luz dessa passagem, vale reafirmar que esse “encontro entre tempos e gerações” não acontece, necessariamente, de

maneira harmoniosa e resolutiva. Conforme vimos nos trechos do poema, em destaque, há um dilema existencial, ou mesmo, um mal-estar, entre os supostos avanços em termos comportamentais e tecnológicos. Realçar essa ambiguidade, propiciada por esses dilemas atualizados - por um *entre* o que é moderno e o que é contemporâneo - é uma das formas que a poesia de Arnaldo Antunes corresponde, ou tenta corresponder, ao seu tempo. Ou seja, o tempo do aqui e agora que nos envolve, como diz o poema “lápide” (ANTUNES, 2021, p. 20):

aqui jaz  
o presente  
  
eterno porque eterna  
  
mente  
fugaz

Se “a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem”, isso se dá pelo fato de Baudelaire (2002, p. 11) conceituar a modernidade como uma atração pelo que o instante oferece perante ao que é eterno e imutável. Nesse caso, “a matéria viva tornava ondulante o que nos parece rígido” (BAUDELAIRE, 2002, p. 9), a beleza se constitui pelo que é eterno, ideal como também pelo relativo, circunstancial, “que é como o invólucro aprazível” (BAUDELAIRE, 2002, p. 13). Podemos, em certo aspecto, relacionar essa “dualidade fatal”, de que fala o patrono da poesia moderna, ao “núcleo ambíguo” da poesia arnaldiana. Sendo que esse “núcleo ambíguo” reforça a importância da metalinguagem, como um processo ainda ativo para que a poesia se mantenha como um campo de experimentações, na contemporaneidade. Um campo que agregue elementos que possam fazer parte de um campo específico da literatura, como outros que não necessariamente estejam atrelados à literatura ou alguma arte específica. Sobre esse processo ativo na poesia de Antunes, no que diz respeito aos poemas do livro “Algo Antigo”, diz Noemi Jaffe, na orelha do livro:

Talvez soe exagero chamar essa poesia de “ativista”, mas essa palavra cabe literalmente nessa poesia que é, sobretudo, ativa. Ativa em sua ética(...); ativa em seu antagonismo(...); ativa em seus movimentos gráficos, rítmicos e sonoros, que provam, a cada poema, o quanto é antiquada a separação entre forma e conteúdo; ativa na maneira como ela propicia perguntas ao leitor e, finalmente, ativa porque viva, sem deixar de ter consciência da morte. (ANTUNES, 2021, s/p)

Em “algo antigo”, nesse caso, o tempo é o principal elemento para a poesia questionar sobre a sua própria natureza, sobre o seu próprio corpo, enquanto poema e livro, e sobre o(s) tempo(s) em que ela está inserida. Desse modo, a poesia pode ser “algo antigo/ evocado/ ao olvido” (ANTUNES, 2021, p. 11) como também um “ali/ mento/ do lento/ adia/ mento/ da morte/ sequela/ de fato/ feto/ cada dia/ mais/ parto/ perto/ dela” (ANTUNES, 2021, p. 15).

#### 1.4 Algo Antigo: uma antropofagia histórica

Numa perspectiva antropofágica, podemos dizer que a poesia de Antunes se utiliza dos “resíduos” de tempo(s) que habitam, e convivem num mesmo tempo presente para se alimentar deste “lento/ adia/ mento/ da morte”. Vale notar que o tempo presente, assim, não compactua com uma lógica linear. Pelo contrário, a sobrevivência do campo poético é baseada na deglutição de tempos e coisas díspares, numa espécie de desconstrução do logocentrismo, para falarmos com o famoso ensaio de Haroldo de Campos sobre a “Razão Antropofágica” na cultura brasileira, e para também mantermos um diálogo com os levantamentos teóricos a respeito da contemporaneidade, apresentados agora há pouco. A partir da perspectiva de que a poesia pode se nutrir do que o tempo presente nos oferece como um arcabouço histórico, e saber que a contemporaneidade nos oferece um trânsito entre tempos e espaços díspares, vale lembrar que:

Existir na tensão e no trânsito é condição proposta pelo arquivo contemporâneo, um amontoado que nos junta, que nos envia para fora de nós mesmos, nos endereça e nos dilacera para nos aproximar da alteridade que ao mesmo tempo nos institui e nos destitui. Se há arquivo, não estamos sós. Se há arquivo, há outro espaço e outro tempo: o da contemporaneidade. (PEDROSA, C. [et al.], 2018, p. 50)

Sob essa perspectiva do arquivo na contemporaneidade que nos aproxima da “alteridade que ao mesmo tempo nos institui e destitui” (PEDROSA, C. [et al.], 2018, p. 50), vale lembrarmos das estrofes do poema “al(anti)go”, que abre o livro, aqui em questão:

algo antigo  
onda do mar de Vigo  
hexassílabo, fio de tele  
fone, fome  
de perigo

trovador  
bronzeador  
trem a vapor

terno surrado  
engano ledó  
eterno medo  
de mudar

cravo na lapela  
letra obsoleta  
na tela  
do laptop

algo antigo  
evocado  
ao olvido

alfabeto de Gutenberg  
derretido  
iceberg (ANTUNES, 2021, pp. 9-11)

O poema se desenvolve a partir de um inventário de palavras que dentro do seu corpo - esse aqui e agora (esse “algo antigo”) – articula essa espécie de compromisso e encontro entre tempos e gerações, de que falava Agamben, agora há pouco. Considerando o corpo do poema um arquivo, sob perspectiva contemporânea, vale dizer que o arquivo, nesse caso, se configura a partir de um processo de “construção/desconstrução”. Pois não só nesse poema, mas a maioria dos poemas do livro, se utiliza de “resquício”, “cacos do fim do mundo”, “lápide”, “saudades”, entre outros elementos para nutrir a linguagem/poema que compõe esse “presente que já se torna passado”. Se “Algo Antigo” - longe da ordem convencional, burocrática dos arquivos - carrega no seu corpo, na sua carne temporal, a presença do passado, isso se dá:

Por ser a eternidade-totalidade do arquivo uma quimera, e a sua pesada inexistência um fato consumado, vale insistir, resta sempre dizer algo – e há sempre algo a dizer – sobre as suas cinzas, sobre os seus restos: o arquivo monturo, como cinza, como escombro, como aquilo que se guarda a sete chaves ou que se elimina com fúria e determinação. Ficam sempre, no entanto, os traços. (PEDROSA, C. [et al.], 2018, p. 33)

Campos (1992), em seu famoso ensaio diz que “A alteridade é, antes de mais nada, um exercício de autocrítica”. É importante notar nisso que a autocrítica se dá como um processo antropofágico da metalinguagem. A poesia, com “uma visão crítica da história (...) capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução (...)”, faz com que “todo passado que nos é “outro” mereça “ser comido, devorado” (CAMPOS, 1992, pp. 234 – 235). Tendo isso em vista, consideramos que o procedimento da antropofagia será também uma chave de leitura, ainda muito pertinente, para este último livro de Arnaldo Antunes. Vejamos mais alguns exemplos:

Figura 3



Fonte: ANTUNES, 2021, p. 89

Em termos semióticos, no poema “a fome” (ANTUNES, 2021, p. 89), a projeção visual das camadas de palavras, sobrepondo uma sobre as outras, faz com que o enunciado semântico se desdobre em “a fome me come” e “a fome me comeu”. Por conta do recorte gráfico do poema, percebemos que há um “eu” que, de certa forma, contribui para um eixo temporal entre as formas verbais do verbo comer, no presente e no passado. Essa observação é muito pertinente pelo fato de reforçar esse eu, ou, esse euto, como um articulador de tempos no aqui e agora. Nesse caso, a fome – uma fome antropofágica - é o que sustenta essa articulação crucial, nesse livro de Arnaldo Antunes.

Em “caroços” (ANTUNES, 2021, p. 97), a fome viabiliza a articulação entre tempos distintos através da própria “palavra” – sedenta a ser dita – e os caroços “carentes de os cuspirmos”.

Figura 4



Fonte: ANTUNES, 2021, p. 89

Os caroços, os restos, os traços, os rastros, os riscos, paradoxalmente, constroem, através da destruição. Pois “se a batalha positivista e moderna se trava com os restos espectrais, anestesiando-os ou recalçando-os em acervos fechados e enciclopédias que garantem um saber sólido, o gesto contemporâneo é o de trabalhar – barbaramente como diria Benjamin – com os restos” (PEDROSA, C. [et al.], 2018, p. 34).

Em “oca”, a ambiguidade fônica da palavra não exclui o propósito utópico de “a língua/ índia/ ainda/ virgem/ selva de/ linguagem”. Oca pode ser um tipo de habitação

indígena, como também algo que não tem nada dentro. De qualquer forma, a palavra oca se refere à boca, que, por sua vez, tem como propósito utópico/ antropofágico de apagar “o lume da lua”, através “da aldeia/ da ideia/ que afia/ o gume/ da seta” e atrair “o dia/ em que diga/ só/ o que fala” (ANTUNES, 2021, p. 95). Diz o poema:

a boca  
 oca  
 onde fica  
 a língua  
 índia  
 ainda  
 virgem  
 selva de  
 linguagem  
 guarda  
 de tocaia  
 a margem  
 aldeia  
 da ideia  
 que afia  
 o gume  
 da seta  
 cega  
 que apague  
 o lume  
 da lua  
 vaga  
 e atraia  
 o dia  
 em que diga  
 só  
 o que fala

Apesar de o poema evocar um certo romantismo – “a língua/ índia/ ainda/ virgem” – é importante frisar que há uma valorização da oralidade, o que denota uma impureza diante da formalidade que o código escrito impõe. O ritmo sincopado do poema, acaba por realçar esse valor da fala, que se torna o objetivo do poema. “Só podemos atender ao mundo orecular” (TELES, 1972, p. 355) diz Oswald de Andrade, no “Manifesto Antropófago”.

Sobre o código escrito, vale lembrar que o código linguístico e o código religioso, segundo Silviano Santiago, são os principais sistemas que contribuíram para a propagação da cultura ocidental entre nós. Para o crítico literário, esses códigos, dentro de uma visada descolonizadora, “perdem seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus. O elemento híbrido reina” (SANTIAGO, 2000, p. 16). São essas características – essas novas aquisições, essas

miúdas metamorfoses, essas estranhas corrupções, elementos híbridos – que nos regem e nos atravessam, brasileiros – falantes de uma(s) língua(s) portuguesa(s), que reforçam a palavra poética de Antunes ter, uma dimensão potencial transformadora. Essa dimensão potencial antropofagicamente transformadora se dá, em Antunes, através da palavra, como um “núcleo ambíguo”, a reforçar uma “alteridade radical” em seu trabalho.

Tendo em vista a alteridade como umas das questões principais para se pensar a poesia contemporânea brasileira, valem aqui as palavras de Alberto Pucheu a respeito da alteridade na poesia, numa entrevista concedida a Revista Caliban, em 2019. De acordo com o poeta e crítico literário,

Sim, a poesia é feita de alteridades, desde alteridades, em alteridades, para alteridades, de diversos outros que nos compõem e a compõem. Isso está colocado desde sempre e ao longo de nossa tradição (Homero, Platão, Keats, Nietzsche, Emily Dickinson, Rimbaud, Pessoa, Mário de Andrade, Heidegger, Barthes, Foucault, Agamben...). Poderia ir mais longe e dizer que poesia é alteridade. Há igualmente uma ética e uma política dessa(s) alteridade(s). Em um momento histórico como o que vivemos, que o que se quer é a destruição do outro em um verdadeiro alocídio, em que o poder se confunde plenamente com uma necrocracia estupidamente literal, em que as instituições não funcionam normalmente nem protegem o cidadão — antes, é o contrário, o que ocorre —, não é pouca coisa a defesa da poesia pela defesa radical da alteridade<sup>21</sup>

Pucheu afirma, no final desta mesma entrevista, que a poesia é “impotente quanto à barbárie, senão ser um arquivo disponível a todos e à cada momento de posições que querem desarmar a barbárie, em nome de um mundo que favoreça as alteridades”. Entretanto, essa resistência, por menor que seja, da “nossa sensibilidade”, criticamente, ativa e criativa, para mantermos o diálogo com Antunes, é ainda uma possibilidade de reação ao que a situação atual nos apresenta. Conforme diz Carlito Azevedo no seu poema “Paraíso”, “Nenhum poema/ é mais difícil/ do que a sua época” (AZEVEDO, 2009, p. 33). É, pois, através dessa possibilidade de (re)ação que a poesia traçará uma grande interlocução com o tempo atual, e com os outros tempos que conjugam o tempo presente.

---

<sup>21</sup> Entrevista disponibilizada em A espantografia de Alberto Pucheu | by Ed Caliban | Revista Caliban issn\_0000311

## 2. NA ENCRUZILHADA ENTRE A COLÔNIA E A DITADURA

### 2.1 Entre o primeiro e segundo turno: um contexto

Entre o primeiro e segundo turno das eleições presidenciais de 2018, mais precisamente no dia 11 de outubro, Arnaldo Antunes lança nas redes sociais um vídeo-manifesto, intitulado “Isto não é um poema”, em que expõe, seu temor da possibilidade da vitória de Jair Bolsonaro para a presidência da república. Vale afirmar que o vídeo, postado em tal ocasião, mesmo que assumindo uma mensagem subliminar de apoio ao candidato Fernando Haddad (candidato pelo Partido dos Trabalhadores, naquele momento), é menos um vídeo-panfleto de apoio político, tampouco “um poema”, todavia mais que um “só desabafo/ que não pude não/ fazer e não pude fazer/ de outra forma/ que não fosse/ assim/ fatiando as frases/ no espaço aqui”<sup>22</sup>.

“Isto não é um poema” nos impele, por seu próprio título, à pergunta subjacente, mas o que é um poema? Pois, ao reafirmar o título do seu texto “Isto não é um poema” como a primeira frase (ou primeiro verso?) do texto em questão, reafirma essa condição pelo fato de não renegar a poesia, mas afirmando-o pela negativa. Ao contrário, conforme as frases supracitadas, que dão início ao vídeo, o poeta apresenta apontamentos que põem em discussão o próprio do poema, o próprio do poeta, e o que é falado “no espaço aqui” do vídeo-manifesto. Mas, antes de ir adiante com tal discussão, uma observação sobre o contexto político do vídeo se faz necessária, e como isso afeta o “espaço aqui” apresentado por Arnaldo Antunes, no vídeo em pauta.

Com uma postura política declaradamente autoritária, o governo de Jair Bolsonaro, representava, naquela altura das eleições, um grande temor para aqueles que amam “arte/ cultura educação/ liberdade de expressão/ diversidade/ cidadania/solidariedade/ democracia” (ANTUNES, 2018). Pois há uma tônica fundamental que embala seus eleitores e seguidores por uma “música hipnótica do/ ódio/horror e ódio” (ANTUNES, 2018) com frases, que foram ao longo de uma carreira política, traçando o perfil do que então viria a ser o presidente do Brasil:

“eu apoio a tortura”

<sup>22</sup> Vídeo disponibilizado em <https://www.youtube.com/watch?v=eusBEkn2ABQ> . No anexo deste trabalho encontra-se a versão na íntegra do texto apresentado neste vídeo.

“eu defendo a ditadura”  
 “eu vou fechar o congresso”  
 “não servem nem para procriar”  
 “não te estupro porque você não merece”  
 “a gente vai varrer esses vagabundos daqui”  
 “o erro foi torturar e não matar”  
 “viadinho tem que apanhar”  
 etcetcetcetcetc  
 e tudo mais  
 que repete incansavelmente  
 há anos  
 ante câmeras e microfones (ANTUNES, 2018)

As eleições de 2018 foram marcantes pois foram o momento em que a população tinha a oportunidade de eleger um novo presidente para o país, após a deposição de Dilma Rousseff, em 2016, a-que chamaram impeachment, porém, já-se sabia, foi um golpe<sup>23</sup> muito bem articulado, que até hoje tem gerado consequências graves para o futuro da democracia. Segundo Ivana Jinkings:

O golpe propriamente dito remonta a 29 de outubro de 2015, quando foi lançado pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), co-partícipe do governo e sigla do vice-presidente Michel Temer, o plano *Uma ponte para o futuro*; em 2 de dezembro o então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (um dos chefes do ardil, atualmente afastado do cargo e em vias de ter seu mandato cassado por corrupção) abriu o processo de impeachment contra a presidente, alegando crime de responsabilidade com respeito à lei orçamentária e à lei de improbidade administrativa – as decantadas “pedaladas fiscais”<sup>24</sup>; em 29 de março de 2016 o PMDB se retirou do governo; no dia 17 de abril o plenário da Câmara aprovou o relatório favorável por corrupção e réus em processos diversos dedicaram seu voto a Deus e à família, numa espetacularização execrável da política; em 12 de maio, o Senado Federal também aprovou a abertura do processo que culminou no afastamento de Dilma Rousseff da presidência”(JINKINGS, 2016 ,p. 12)

É, pois, a partir dessa perspectiva que traço, em linhas gerais, um breve panorama sobre a situação política em que Arnaldo Antunes se encontrava para desenvolver seu vídeo-manifesto “Isto não é um poema”. Sei que ainda há muito o que explorar a respeito da situação política contemporânea para desenvolver esta breve apresentação, entretanto, me atenho a algumas exigências a que a situação nos convoca, uma vez que este, infelizmente, remonta aspectos históricos/políticos de, pelo menos, meio século passado. Ressalto que nesse momento introdutório não focarei tanto no que diz respeito ao estatuto poético de “Isso não é um poema”, porém, sim, parto de tal contexto apresentado para logo adentrarmos na situação tocante a esse estatuto, se é possível separá-lo de tal contexto. Mas, sobre isso, falo com um

<sup>23</sup> “A presidente legitimamente eleita foi derrubada por um processo político baseado em leituras elásticas da Constituição e artimanhas jurídicas de diversos matizes, que tentam mostrar como lícito o conluio do judiciário com um Parlamento em sua maior parte corrupto e uma mídia corporativa a serviço das elites financeiras.” (JINKINGS. 2016, p. 12).

<sup>24</sup> “Nome dado à prática do Tesouro Nacional de atrasar o repasse de dinheiro para bancos (públicos ou privados) financiadores de despesas do governo.

enfoque maior, no tópico adiante. De qualquer forma, dentre outras, há uma exigência maior, nesse momento, que é trazer nosso olhar sobre as incongruências e confluências entre o que se pode considerar o Brasil moderno e o Brasil contemporâneo, que se fazem destacáveis para tratarmos do contexto do vídeo-manifesto em questão.

Sobre essa exigência a que o contexto político e histórico nos convoca, relembro aqui de um estudo a respeito das fotografias, em que Agamben (2007, p. 24) diz que há “uma relação secreta entre gesto e fotografia” e que “o poder do gesto de condensar e convocar ordens inteiras de potências angélicas constitui-se na objetiva fotográfica, e encontra na fotografia seu *locus*, sua hora tópica”. É nessa “hora tópica” que a imagem fotográfica, além de uma imagem, na sua potência de uma “exigência redentora”, seguindo as palavras do filósofo italiano, consegue ser: “o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança” (AGAMBEN, 2007, p. 24).

Arnaldo Antunes utiliza palavras em branco sobre tela preta, numa leitura feita pela própria voz, para desenvolver o texto do seu vídeo-manifesto. É importante observar que tal recurso acaba também por corresponder a esse gesto, essa exigência, dos quais trata Agamben, no seu ensaio sobre fotografia. Considerando o contexto político, e o conceito de exigência tratado por Agamben no texto “O Dia do Juízo”, percebemos com o vídeo que estamos diante de uma situação que nos convoca, nos exige. Uma exigência que faz o poeta paulista não conter o seu “desabafo”, que faz o poeta não fazer diferente “que não fosse/ assim/ fatiando as frases/ no espaço/ aqui”. Trata-se de um contexto político de luto configurando um retrocesso de diversas formas (política, cultural, educacional, etc) pois naquele momento estávamos diante de um golpe de Estado parlamentar, ainda recente, e um chefe de estado que apoiava a tortura, defendia a ditadura, e dizia que o armamento era uma forma de garantia para a soberania nacional. Ao traçar uma breve comparação entre o golpe de Estado de 1964 e o golpe de 2016, Michael Löwy nos lembrava que:

O golpe militar de Estado de abril de 1964 foi uma tragédia que mergulhou o Brasil em vinte anos de ditadura militar, com centenas de mortos e milhares de torturados. O golpe de Estado parlamentar de maio de 2016 é uma farsa, um caso tragicômico, em que se vê uma cambada de parlamentares reacionários e notoriamente corruptos derrubar uma presidente democraticamente eleita por 54 milhões de brasileiros, em nome de “irregularidades contábeis”. O principal componente dessa aliança de partidos de direita é o bloco parlamentar (não partidário) conhecido como “a bancada BBB”: da “Bala” (deputados ligados à Polícia Militar, aos esquadrões da morte e às milícias privadas), do “Boi” grandes proprietários de terra, criadores de gado) e da “Bíblia” (neopentecostais integristas, homofóbicos e misóginos). Entre os partidários mais empolgados com a

destruição de Dilma destaca-se o deputado Jair Bolsonaro (PP), que dedicou seu voto pela abertura do processo de impeachment na Câmara aos oficiais da ditadura militar, nomeadamente ao coronel Brilhante Ustra, um torturador notório. (Uma das vítimas de Ustra foi Dilma Rousseff, que no início dos anos 1970 era militante de um grupo de resistência armada, e também meu amigo Luiz Eduardo Merlino, jornalista e revolucionário, morto em 1971 sob tortura, aos 21 anos de idade.)” (LÖWY, 2016, p.65)

O mais agravante é que para essa configuração de poder, o discurso político de Jair Bolsonaro ganhou força nas camadas populares, o que o fez eleito em 2018. De acordo com Barthes (2001), o mito, dentro de uma perspectiva semiológica, é uma fala despolitizada, é uma prestidigitação que inverte o real, e o esvazia de história. Dessa forma, a política “no sentido profundo, como conjunto das relações humanas na sua estrutura real, social, no seu poder de construção do mundo” (BARTHES, 2001, pp. 162-163), em termos mais atuais, é articulada dentro de um contexto digital, em que o sistema de comunicação é pervertido por uma enxurrada de *fake news*. Assim a construção do mito bolsonarista atualiza a “metalinguagem” utilizada pelas redes de comunicação para a fabricação de mitos midiáticos pois essa se utiliza do contexto digital para a manutenção do poder político. Nesse caso, utilizo o termo metalinguagem seguindo o que Barthes fala sobre a construção do mito, considerando a relação entre semiologia e política. De acordo com o pensador francês:

O oprimido não é coisa nenhuma, possui apenas uma fala, a de sua emancipação, o opressor é tudo, a sua fala é rica, multiforme, maleável, dispõe de todos os graus possíveis de dignidade: tem a posse exclusiva da metalinguagem. O oprimido *faz* o mundo, possui apenas uma linguagem ativa, transitiva (política). O opressor conserva o mundo, a sua fala é plenária, intransitiva, gestual, teatral: é o Mito; a linguagem do oprimido tem como objetivo a transformação, a linguagem do opressor, a eternização. (BARTHES, 2001, p. 169)

Pierre Brunel (1998), no prefácio do seu famoso Dicionário de Mitos Literários, explica que a “mitificação” pode ter a sua base a partir da “consciência comum”. Nesse caso, um determinado personagem histórico pode ser considerado popularmente um mito, pois é visto como um herói mítico. É claro que há nesse processo de “mitificação” um narrar, um explicar e um revelar. Para Barthes, conforme já visto, a sua atenção está focada no processo de mitificação que se dá de forma semiológica. Ou seja, é a comunicação que atua no mitificar, o que será muito importante para os estudos desse tema na era da mídia moderna e contemporânea. Brunel, de forma mais tradicional, em seu grande tratado sobre os mitos literários, traz a fundamentação do mito a partir das suas diversas faces que habitam o imaginário coletivo.

Levando em conta as duas perspectivas, Bolsonaro criou para si uma mitificação e mistificação de “Messias”, que, ao apoiar uma figura histórica como a do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, nutre a “consciência comum” através de narrativas (metalinguísticas, para ainda falar com Barthes, e lembrando o quanto as *fake news* foram importante nesse processo) que foram não só alimentando a figura de um herói da nação – Bolsonaro, conforme o seu discurso e dos seguidores, seria o legítimo defensor da moralidade política, da religião e da família – como também despertou o lado instintivo, animalesco, comum nas lendas e mitos de guerra, ou mesmo os mitos e lendas dos subolos reais do período da ditadura militar no Brasil, conforme ele, “o coiso”, “o mito”, inspira em muitos brasileiros:

brutamontes prepotentes  
 com suas camisetas estampadas  
 com a face do coiso  
 que redemonstra sua monstruosidade  
 quando vende  
 em seus próprios comícios  
 camisetas de outro  
 ultra-monstro  
 ustra  
 —  
 aquele que além de torturar  
 levava crianças para verem  
 suas mães torturadas (ANTUNES, 2018)

Carlos Alberto Brilhante Ustra, “um notório torturador” (LÖWY, 2016, p. 65), comandou o DOI (destacamento de operações de informações) paulista, nos anos 1970. De acordo com Elio Gaspari (2002, p. 175), “Por mais de dez anos essas três letras foram símbolo de truculência, criminalidade e anarquia do regime militar”. Sobre o DOI, esclareceu:

O destacamento formava uma unidade policial autárquica, concebida de forma a preencher todas as necessidades da ação repressiva sem depender de outros serviços públicos. Funcionou com diversas estruturas e na sua derradeira versão tinha quatro seções: investigação, informações e análises, busca e apreensão, e administração. (GASPARI, 2002, p. 180)

De acordo ainda com Gaspari (2002, p. 175): “Seria muito ingenuidade acreditar que os generais Emilio Medici e Orlando Geisel criaram os DOIs sem terem percebido que a sigla se confundia com a terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *doer*”. Talvez também seja ingenuidade, meio século após esse período tão violento na história do Brasil, pensar que não haja muitas pessoas que ainda concordem e correspondam com esse tipo de postura política.

Ou seja, ressalta-se que o discurso de poder não está isento de uma prática, ou ao menos, uma tentativa de pôr em prática tais ações que uma liderança como a de Jair

Bolsonaro propõe à população. Mesmo que em contextos diferentes, são bem apropriadas aqui as palavras de Foucault. Numa entrevista, cuja temática é sobre verdade e poder, ao falar do problema de traçar uma “genealogia das relações de força, de desenvolvimento estratégico e tática”, diz:

A historicidade que nos domina é belicosa e não linguística. Relação de poder, não relação de sentido. A história não tem “sentido”, o que não quer dizer que seja absurda ou incoerente. Ao contrário, é inteligível e deve poder ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo as inteligibilidades das lutas, das estratégias, das táticas. Nem a dialética (como lógica de contradição), nem a semiótica (como estrutura de comunicação) não poderiam dar conta do que é a inteligibilidade intrínseca dos confrontos.” (FOUCAULT, 2004, p. 5)

Creio que seja a partir dessa “inteligibilidade intrínseca dos confrontos”, uma “historicidade belicosa”, que se deva ter maior atenção em relação ao vídeo-manifesto postado por Arnaldo Antunes nas redes sociais, em momento específico – segundo turno das eleições presidenciais de 2018 – ano dos 50 anos da edição do AI-5<sup>25</sup>. Não por acaso, o seu manifesto se intitula “Isto não é um poema”. Se a “historicidade que nos domina” não é “linguística”, mas, sim, “violenta, sangrenta e brutal” (FOUCAULT, 2004, p. 5), a negação de ser poema, paradoxalmente feita pelo poeta paulista, nos exige atenção ao que no “espaço aqui” do texto do vídeo-manifesto se nega, ao dizer: “Isto não é um poema”. Ou melhor, o poeta “exige” atenção, para ainda falar com Agamben, ao que diz o “espaço aqui” de “Isto não é um poema”. Se “nem a dialética (como lógica de contradição), nem a semiótica (como estrutura de comunicação)”, conseguem dar conta do que é “a inteligibilidade intrínseca dos confrontos” (FOUCAULT, 2004, p. 5), percebe-se, assim, à primeira vista, que além da condição de “exigência” do contexto político, em que, conforme visto até então, a história se embaralha e se remonta, o título do vídeo-manifesto nos alerta de instâncias que estão em crise: o poema em si e o seu contexto.

Mas, já se percebe, que o artefato poema, já que podemos dizer que “Isto não é um poema” é um poema, ou uma manifestação artística, a partir da apresentação do contexto político/histórico que aqui é traçado, não é uma instância específica que esteja isenta das

<sup>25</sup> “Às dez da noite de 13 de dezembro de 1968 o ministro da justiça, Gama e Silva, em cadeia nacional de rádio e televisão, fizera uma rápida introdução de cinco minutos e passara a palavra a Alberto Curi, que durante dezoito minutos havia apresentado, num tom monocórdico e solene, o texto do Ato Institucional número 5. O documento contava doze artigos e vinha acompanhado de um Ato Complementar número 38 que fechava o congresso nacional por tempo indeterminado. O AI-5 suspendia a concessão de habeas corpus e as franquias constitucionais de liberdade de expressão e reunião, permitia demissões sumárias, cassações de mandatos e de direitos de cidadania, e determinava que o julgamento de crimes políticos fosse realizado por tribunais militares, sem direito a recurso. Foi imposto ao país numa conjuntura de inquietação política e movimentação oposicionista: manifestações estudantis, greves operárias, articulações de lideranças políticas do pré-1964 e início das ações armadas por grupos da esquerda revolucionária” (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 455)

questões (história, política, dados pessoais, etc). Pelo contrário, as questões que concorrem com o texto “Isto não é um poema”, questões extratextuais que entram em conflito com a sua especificidade (GARRAMUÑO, 2015) enquanto texto/estatuto poético, objeto artístico, acabam pondo o vídeo de “Isto não é um poema” dentro de um campo expandido. Onde poesia e política confluem dentro do “espaço aqui”, no vídeo postado nas redes sociais, pelo famoso perfil do poeta.

Antes, porém, de adentrarmos nesse campo movediço que está relacionado ao próprio do poema, ao próprio do poeta, ao próprio da política e que por sua vez traz à tona uma questão fundamental em que a condição do fazer poético é posta em discussão diante do que é o contemporâneo e do que é o moderno, traço mais um ponto de “exigência” do contexto político em exposição.

As palavras “ódio, horror e ódio” são repetidas diversas vezes ao longo do vídeo-manifesto, como se fosse um refrão a embalar o texto. Levando em conta tal refrão, o vídeo exige a nossa atenção não necessariamente só por motivos de estarmos diante de um retrocesso político, mas por ser também um apelo à vida que se faz no “espaço aqui”, uma vez que estamos correndo risco diante de um político, e seus seguidores entusiastas, que tem a política da morte como método ideal para se governar:

e esses mesmos  
 abomináveis  
 que, diante de uma claque vergonhosa,  
 se orgulham  
 de terem  
 rasgado as placas  
 com o nome Marielle Franco  
 estão sim  
 agora  
 eleitos  
 satisfeitos  
 mas não saciados  
 de todo o sangue  
 de inocentes  
 que há de correr  
 só por serem  
 diferentes  
 excitando em outros  
 o desejo de exercer  
 seu obscuro  
 poder  
 de milícia polícia esquadrão da morte  
 e o anúncio da Rocinha metralhada  
 como solução  
 a barbaridade finalmente  
 institucionalizada  
 como diversão

Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro pelo PSOL, foi assassinada em 14 de março de 2018. Apresentava-se como “mulher, negra, mãe, socióloga, cria da maré”<sup>26</sup>. O seu assassinato teve repercussão mundial, e, até o momento da redação dessa tese, o crime não foi totalmente esclarecido, sendo que “as principais linhas de investigação apontam para o envolvimento de milicianos e policiais”, conforme diz a Folha de São Paulo do dia 04/10/18<sup>27</sup>.

A placa, comentada na passagem supracitada, que trazia a inscrição Rua Marielle Franco, foi um símbolo de luto pela morte da vereadora. A placa foi quebrada, alguns dias antes das eleições, pelo candidato a deputado estadual no Rio, Rodrigo Amorim, e o deputado federal, Daniel Silveira. Ambos venceram as eleições de 2018, e concorriam pelo PSL, partido pelo qual Bolsonaro concorreu a presidente, naquela época. Amorim chegou a publicar uma foto sua ao lado de Silveira em que ambos, sorridentes, seguram a placa com o nome de Marielle Franco quebrada. No *post* que acompanha a foto, ele diz: “Nos acusam de intolerantes, nos acusam de fascistas. No entanto, tive meu comitê atacado várias vezes. Isso mostra que estamos no caminho certo. A missão é combater com força o PSOL e suas pautas repugnantes.”<sup>28</sup>

Achille Mbembe (2016) em seu famoso ensaio “Necropolítica” mostra como as diversas formas de soberania, praticadas ao longo da história ocidental, acabam tendo o terror e a morte como “os meios de realizar o já conhecido *telos* da história” (p. 130). Apesar do pensador camaronês salientar que o terror e a morte fazem parte das diversas formas de soberania ao longo da história ocidental, é importante notar que o ensaio em questão apresenta a necropolítica como conceito atualizado sobre o processo de exercer a soberania através da morte e do terror. Em linhas gerais, Mbembe argumenta em seu ensaio que:

as formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror (...) A noção de biopoder é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte. (...) A noção de necropolítica e necropoder explica as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos”. (*idem ibidem*)

<sup>26</sup> Cf: Marielle Franco - Dicionário de Favelas Marielle Franco (wikifavelas.com.br)

<sup>27</sup> Cf: <https://aovivo.folha.uol.com.br/2018/10/03/5534-aovivo.shtml#post382232>

<sup>28</sup> Placa de Marielle foi quebrada para restaurar a ordem, diz Flávio Bolsonaro - Notícias - UOL Eleições 2018

Se para Mbembe a “noção de biopoder é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte”, é importante que se faça aqui uma breve consideração sobre a noção de biopoder do qual ele fala.

Para Foucault (2004, p.293), o nascimento da biopolítica se dá por uma instrumentalização do saber econômico que corresponda a uma sociedade controlada pelos dispositivos de segurança. Esses dispositivos que são de “natureza essencialmente estratégica” (FOUCAULT, 2004, p. 246), têm o objetivo de manipular as relações de força como configuração de controle social, através de instituições/estatificações diversas:

Quer se trate da loucura, quer se trate da constituição dessa categoria, desse quase objeto natural que é a doença mental, quer se trate também da organização de uma medicina clínica, quer se trate da integração dos mecanismos e das tecnologias disciplinares no interior do sistema penal, seja como for tudo isso sempre foi a identificação da estatização progressiva, certamente fragmentada, mas contínua, de certo número de práticas, de maneiras de fazer e, se quiserem, de governamentalidades. (FOUCAULT, 2008, p. 105)

Essa forma de “governamentalização do Estado”, modelo essencialmente moderno, contrasta com o que Mbembe apresenta pelo fato de a biopolítica não ser uma manutenção de poder sobre as vidas através da morte. Há sim uma forma de manutenção de vidas precarizadas, sob várias instâncias, através do controle do Estado. Nesse sentido, a valorização da saúde passa a ocupar uma posição fundamental no que diz respeito à configuração do campo social:

[...]o biopoder se constitui pelo estabelecimento do campo da biopolítica. Com essa transformação fundamental, a população passou a ser o objeto por excelência do discurso da biopolítica. Isso porque a qualidade de vida da população tornou-se a fonte maior da riqueza das nações. Na modernidade, com efeito, não seria apenas a posse de múltiplos recursos naturais o que consubstanciaria a riqueza de um dado Estado, mas a qualidade de seus trabalhadores (BIRMAN, 2009, p. 25)

Conforme visto anteriormente, a biopolítica está centrada como um conceito moderno, um processo de *medicalização*, organização e controle das sociedades ocidentais com o propósito de maior retorno e resultados positivos dos seus cidadãos para com o progresso do Estado. Obviamente, que este conceito é mais bem aplicado às sociedades ocidentais de matriz europeia, uma vez que o Brasil tem a sua formação subjugada por ser, historicamente, uma das suas colônias. Nesse sentido, o Brasil torna-se uma nação caracterizada pelo poder de grandes proprietários rurais, em que o autoritarismo e o personalismo foram sempre “realidades fortes a enfraquecer o exercício livre do poder público, a desestimular o fortalecimento das instituições e com isso a luta por direitos”. (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 14)

De acordo com a necropolítica, “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania” (MBEMBE, 2016, p 122) do Estado. Mesmo que o conceito de Mbembe esteja mais atualizado no que diz respeito à condição das vidas humanas no mundo contemporâneo, em que a venda e distribuição-de armas de fogo definem o direito de matar ou deixar viver, faz-se aqui necessária uma observação no que diz respeito ao que é contemporâneo e o que é moderno, na aplicação deste conceito. Principalmente no que diz respeito à realidade histórica brasileira.

No Brasil o limite entre matar ou deixar viver constitui-se como uma prática recorrente, desde quando o país era uma colônia oficial de Portugal. Para Schwarcz e Starling (2015, p. 15), se em 1500, estima-se que a população nativa girava em torno de 1 milhão a 8 milhões, “e que o ‘encontro’ com os europeus teria dizimado entre 25% e 95%”, somos surpreendidos em saber que “nada se compara aos crimes cometidos pela ditadura contra as populações indígenas”. De acordo com relatório encontrado em 2013:

O resultado é estarrecedor: matanças de tribos inteiras, torturas e toda sorte de crueldades foram cometidas contra indígenas brasileiros por proprietários de terras e por agentes do Estado (...) assassinatos, prostituição de índias, sevícias, trabalho escravo, apropriação e desvio de recursos do patrimônio indígena. Seu relatório denuncia – e comprova – a existência de caçadas humanas feitas com metralhadoras e dinamite atirada de aviões, inoculações propositais de varíola em populações indígenas isoladas e doações de açúcar misturado a estricnina. Os índios estavam posicionados entre os militares e a realização do projeto estratégico de ocupação do território brasileiro concebido pelo Ipes e pela ESG, e pagaram um preço alto demais por isso.” (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 463)

A ditadura militar no país, período demarcado na segunda metade do século XX, só demonstra o quanto a modernidade pode e pôde envernizar de sangue práticas arcaicas que ainda hoje perpetuam no imaginário, ou como ação política, ou até mesmo como lazer<sup>29</sup>, a se configurarem como formas ideais de soberania, do Estado, ou não diretamente do Estado.

Tendo isso em vista, a questão entre o que é moderno e o que é contemporâneo no que diz respeito ao contexto político brevemente apresentado acaba por confluir ou, mesmo, confundir, o e no “espaço aqui” de “Isto não é um poema”. Essas condições de tempo e espaço se retroalimentam e/ou se chocam, diante do que é postado no vídeo-manifesto.

<sup>29</sup> De acordo com o jornal Correio Braziliense, “A madrugada posterior à comemoração pelo Dia do Índio, em 19 de abril de 1997, chocou todo o Brasil. Por volta das 5h30 de domingo, à época, 20 de abril, cinco amigos deixavam o Centro Comercial Gilberto Salomão com um carro Monza preto, após uma noite. Na parada de ônibus da 703 Sul, estacionaram o veículo para “brincar”. No local, dormia o cacique da tribo Pataxó Hã-hã-Hãe Galdino Jesus dos Santos, 44 anos(...)O quinteto, que morava no Plano Piloto, era formado por Antônio Novelty Vilanova, na época com 19 anos, Max Rogério Alves, 19, Tomás Oliveira de Almeida, 19, Eron Chaves Oliveira, 18 e G.A.J., 17, estava munido com álcool e fósforos. Eles utilizaram o material para queimar vivo o indígena, que visitava Brasília pela segunda vez.” In Morte do índio Galdino, em Brasília, completa 21 anos hoje (correio braziliense.com.br)

Importante ressaltar que traço somente alguns paralelos entre situações históricas distintas, que remontam um Brasil colonial, um Brasil ditatorial, um Brasil moderno, mas, que no “espaço aqui” do “desabafo” político do poeta se faz como um apelo, uma exigência de tempos, um olhar contemporâneo – a contemplar/congregar tempos distintos no “espaço aqui”, agora – mesmo que isso não seja um poema, ou, mesmo:

nessa insanidade coletiva  
 em que o Brasil nega  
 qualquer Brasil  
 possível  
 cega  
 qualquer futuro possível  
 e o ódio  
 o horror e o  
 ódio  
 e nada que se diga faz sentido  
 mais  
 para quê  
 expor na cara desses caras  
 a palavra explícita  
 (gravada em vídeo e repetida, repetida, repetida)  
 do seu “mito” (ANTUNES, 2018)

## 2.2 Isto não é um poema

Magritte em seu emblemático quadro “*Ceci n'est pas une pipe*” (1926-1929) como bem anotou Foucault (1988) provoca um “indefinido mal-estar”, uma “incerteza” colocando em questão a representação e o real, a imagem e o signo, palavras e coisas, enfim um painel rico para se pensar a arte na modernidade. O título para obra do artista francês, traduzido “Isto não é um cachimbo”, é diretamente relacionado ao título do vídeo-manifesto do poeta paulista, aqui em questão. Se o texto de Arnaldo Antunes em discussão é “só desabafo”, o que o eu, desse manifesto, fala, diz, desabafa? Quem é o enunciador do desabafo? Uma pessoa qualquer performando um ato de cidadania? Se Arnaldo Antunes diz “não pude não/ fazer e não pude fazer/ de outra forma/ que não fosse/ assim/ fatiando as frases/ no espaço aqui”, qual outra forma que justificasse o título e a primeira frase desse texto (poético? lírico? político? metalinguístico?) aqui em discussão? Eis aí, pois, ainda a incerteza, o indefinido mal-estar, como bem observou o filósofo francês a partir da obra de Magritte.

De acordo com Foucault (1988, p. 35), no quadro de Magritte, tudo está solidamente amarrado no interior de um espaço escolar: “um quadro ‘mostra’ um desenho que ‘mostra’ a forma de um cachimbo; e um texto escrito por um zeloso professor primário mostra que é bem de um cachimbo que se trata”. Entretanto, a partir da legenda “Isto não é um cachimbo”, as negações se multiplicam, ou seja:

Foi suficiente ao desenho mais correto uma inscrição como "Isto não é um cachimbo", para que logo a figura esteja obrigada a sair de si própria, isolar-se de seu espaço e, finalmente, pôr-se a flutuar, longe ou perto de si mesma, não se sabe, semelhante ou diferente de si [...] era a incisão do discurso na forma das coisas, era seu poder ambíguo de negar e de desdobrar [...] E a frase, que não comporta contradição, mas se refere ao mesmo tempo à rede inextricável das imagens e das palavras, e à ausência de lugar-comum que possa mantê-las (FOUCAULT, 1988, pp. 49-50)

No caso de Arnaldo Antunes, essa discussão toma proporções contemporâneas. Nesse sentido, é importante frisar que o poeta lança o vídeo-manifesto em circunstância específica, alegando desde o título que o que se passa no “espaço aqui”, não é um poema. Entretanto, o “espaço aqui” público, virtual, torna-se um espaço de ocupação, uma intervenção apoética, o que reforça, de forma paradoxal, o estatuto poético e político de “Isto não é um poema”. De acordo com Alberto Pucheu, em seu famoso ensaio “apoesia contemporânea”, a arte:

é a instância por onde a vida se mostra – como ela é. Nessa imediaticidade entre arte e vida, a autonomia da arte se mostra questionada e, pode-se dizer, superada de modo que a manifestação artística já é igualmente a de vida. Nenhuma representação de vida, senão apenas uma apresentação, instauradora: uma imediaticidade conseguida. (PUCHEU, 2014, p. 253)

É, pois, nesta imediaticidade que Arnaldo Antunes talvez instaure o que está subjacente à sua voz na leitura de “Isto não é um poema”. Talvez aí o limite que trace entre o real, o desabafo, os versos e os fatos apresentados nesse vídeo-manifesto do poeta. Um não-poema? Um apoema? Talvez aí tracemos, num desdobramento paradoxal, o limite entre o eu, a comunidade, o real, a linguagem, e a metalinguagem.

Esse limite traçado no “espaço aqui”, no qual Antunes desenvolve o texto do seu vídeo-manifesto, impele, inicialmente, a pensar sobre esse “espaço aqui”, sob a perspectiva do aqui e agora, condição tão elementar à poesia. Se não é forçoso dizer, ao trazer a já clássica inscrição – “Isto não é um cachimbo” – proposta pelo artista francês, “Isto não é um poema” nos convoca a pensar sobre o próprio do poema, enquanto conceito, estatuto, e, como produto social, na contemporaneidade.

Creio, que nesse sentido as palavras de Octavio Paz não são só acalentadoras para se refletir sobre o assunto, mas também nos apresentam uma perspectiva favorável para se pensar a relação entre poesia, poema e poeta. Ou, em termos mais específicos, sobre a

articulação fundamental entre o moderno e o contemporâneo. De acordo com o poeta-crítico, o ato poético é uma experiência limítrofe. Ou seja, o poema, sob esta circunstância, permite “uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas” (PAZ, 1972, p. 52). É por essa e nessa experiência limítrofe em que o poema se instaura, o que faz com que ele ganhe a sua potência de ambivalência, heterodoxia. Diz Paz, “O poema é poesia e, além disso, outras coisas”. Assim se constitui o ser do poema. Portanto:

A ambivalência do poema não decorre da história, entendida como uma unidade unitária e total que engloba todas as obras, mas é consequência da natureza dual do poema. O conflito não está na história e sim nas entranhas do poema e consiste no duplo movimento da operação poética: transmutação do tempo histórico em arquetípico e encarnação desse arquetipo em um agora determinado e histórico. Este duplo movimento constitui a maneira própria e paradoxal de ser da poesia. Seu modo de ser histórico é polêmico. Afirmção daquilo mesmo que nega: o tempo e a sucessão. (PAZ, 1972, pp. 54-55)

Daí é importante frisar que essa “condição dual da palavra poética” não difere da natureza humana, que é: “ser temporal e relativo mas sempre lançado ao absoluto”. Octavio Paz diz que, nesse caso, para o ser humano/o poeta/o poema escapar dessa condição temporal “não tem outro remédio a não ser fundir-se mais plenamente no tempo”. Ou seja, “Em cada instante quer realizar-se como totalidade e cada uma de suas horas é monumento de uma eternidade momentânea” (PAZ, 1972, p. 56). Já dissera Baudelaire (2002), ao conceituar a modernidade, que há uma atração pelo o que o instante oferece perante ao que é eterno e imutável. Esse “monumento de uma eternidade momentânea”, na modernidade, ou, mesmo, em tempos mais atuais, se desdobra com maior intensidade, pois o poema “pela primeira vez na história da poesia deixa de servir a outros poderes e quer refazer o mundo à sua imagem”. Nesse sentido, “o poeta alia-se ao teórico, o criador ao profeta, o artista ao revolucionário” (PAZ, 1972, p. 60). Daí uma das grandes conquistas da modernidade: o poema se institui, enquanto a sua própria negação. Ou melhor, o poema se constrói através da sua própria negação, desconstrução. Um caráter que se persiste nas práticas poética e artística contemporâneas, a que chamo de desdobramento paradoxal.

Nesses termos, a modernidade se desdobra, se articula, e se atualiza para com a contemporaneidade através do que a modernidade pôde/ pode apresentar como suas “primeiras” dobras/ articulações/ gestos. “Isto não é um poema” traz ressonâncias significativas do clássico de Magritte – “Isto não é um cachimbo”. Os contextos podem oferecer novas dimensões, propostas para se pensar a representação, dobras entre vida/ arte/ realidade/ política. Porém, podemos perceber que essas articulações temporais podem se desdobrar, oferecendo novas potências a contextos presumidamente novos. Ou seja, entre o

quadro moderno e o vídeo-manifesto contemporâneo temos um período de quase um século de diferença. Mas, ainda estamos sob um “indefinido mal-estar” (FOUCAULT, 1988), com o qual somos desafiados a lidar com para atravessarmos essa encruzilhada temporal.

Num livro dedicado a Marcel Duchamp, Octavio Paz diz que o artista francês talvez tenha sido o que mais exerceu influência no século passado por realizar uma obra que é a própria negação de obra. Ou seja, conforme as próprias palavras de Paz (2002, p. 9), “uma obra sem obras: não há quadros a não ser ‘O Grande Vidro’, os *ready-mades*, alguns gestos e um grande silêncio”. A propósito, gostaria de chamar atenção para os *ready-mades*. De acordo com o crítico mexicano:

Os *ready-mades* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele é a ideia de valor. (PAZ, 2002, p. 23)

Cito aqui alguns exemplos de *ready-made* utilizados por Duchamp: um porta-garrafa (1912), uma roda de bicicleta (1913), e em 1917, enviou um urinol, que ficou famoso como Fonte, para expor no Salão dos Independentes, em Nova York, e foi recusado pelo Comitê de Seleção. Em alguns casos os *ready-mades* são puros, isto é, “passam sem modificação do estado de objetos de uso ao de ‘antiobras de arte’; outras vezes sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica e tendente a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos” (PAZ, 2002, p. 20).

Na literatura brasileira modernista, Oswald de Andrade, em seus poemas de abertura do “Pau-Brasil” (1924), utiliza relatos dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, como uma poesia *ready-made*. Através do mero expediente de corte e remontagem, textos de Pero Vaz de Caminha, de Gandavo, de Frei Vicente do Salvador, entre outros, “se convertem em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico” (CAMPOS, 1990, p. 25).

Em “Escrever sem escrever”, Leonardo Villa-Forte diz que os *ready-mades*, por conta do ambiente tecnológico contemporâneo, ganham outras dimensões. É sabido que nos dias de hoje, “copiar e colar” e outros deslocamentos possíveis por meio da tecnologia, são procedimentos habituais. Isso quer dizer, são práticas relacionadas ao sujeito comum. Nesse sentido, segundo o crítico carioca, a obra já não se propõe como antiarte ou antiliteratura, “mas como um ponto onde se cruzam fios que fazem parte de uma grande teia (a qual poderá ser deixada mais ou menos clara – apenas sugerida – para o leitor)” (VILLA-FORTE, 2019, p. 30). Ele chama atenção para o seguinte fato: “a apropriação e o deslocamento de texto, hoje,

parecem ter como ponto de partida o espaço mental mutante que a web abriu para o pensamento” (VILLA-FORTE, 2019, p. 30).

As considerações feitas por Villa-Forte são interessantes ao apresentar um cenário em que as explorações experimentais desenvolvidas pela modernidade, no campo das artes, já podem ser consideradas como uma conquista que a as gerações mais recentes adquirem. Entretanto, é importante termos em vista que reclames modernos (como “antiarte”, “antiliteratura”), de alguma forma, ainda são emblemas que atuam, criticamente, na contemporaneidade. Ou seja, Antunes, em circunstância específica, ao chamar atenção para o seu *post* alertando “Isto não é um poema”, ainda se utiliza da tática moderna da “metaironia” duchampiana. Como salientou Octavio Paz (2002, p. 12) sobre a postura de Duchamp em relação à negação da obra: a *metaironia* “é uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa”.

Na iminência de assumir o poder um presidente declaradamente autoritário, representando um passado histórico aterrorizante, conforme visto há pouco, o poeta recorre aos “velhos” emblemas modernos para uma salvaguarda não só do campo das artes, como também daqueles que “amam cultura/ educação/ liberdade de expressão/ diversidade/ cidadania/ solidariedade/ democracia”. Antunes, sob essa perspectiva, é o tipo de artista que ainda acredita que “a arte é um território livre, onde a gente pode realizar nossas utopias, onde a gente pode afirmar a realidade que a gente quer e ela passa existir materialmente através do nosso discurso<sup>30</sup>”. Ou seja, o valor de “antiarte” e “antiliteratura” ainda são explorados como procedimentos experimentais, levando em conta, claro, o contexto (contemporâneo) digital, em que estamos inseridos.

Sobre o uso do procedimento *ready-made*, em “Isto não é um poema”, Antunes se utiliza de falas de Jair Bolsonaro, deslocadas de diferentes contextos, para reforçar a gravidade da situação política em que estávamos prestes a encarar:

e nada que se diga faz sentido  
 mais  
 para quê  
 expor na cara desses caras  
 a palavra explícita  
 (gravada em vídeo e repetida, repetida, repetida)  
 do seu “mito”  
 dizendo  
 “eu apoio a tortura”  
 “eu defendo a ditadura”  
 “eu vou fechar o congresso”

---

<sup>30</sup> Disponível em Conheça a história de "O Real Resiste" novo clipe de Arnaldo Antunes com imagens da Mídia NINJA (youtube.com)

“não servem nem para procriar”  
 “não te estupro porque você não merece”  
 “a gente vai varrer esses vagabundos daqui”  
 “o erro foi torturar e não matar”  
 “viadinho tem que apanhar”

É oportuno aqui mencionar outro exemplo de *ready-made* que leva em conta o contexto político pelo qual o país estava enfrentando. Em 2016, por ocasião do impeachment de Dilma Rousseff, a obra “Sessão”, de Roy David Frankel parte de uma descrição dos discursos dos senadores brasileiros durante a votação para o golpe/impeachment aplicado à presidenta naquele momento. No livro – atualmente esgotado, em seu formato físico, mas disponível em sua versão *online*<sup>31</sup> – os discursos são reconfigurados em versos, fazendo, assim, com que tenhamos uma espécie de livro de poesia, a partir das declamações dos votos. Conforme salientou Leonardo Villa-Forte (2019, p. 45), dessa forma, “o passado é revivido como memória e diferença: há algo de afetivo que carregamos daquele evento, mas presentificado por meio de uma nova dor que se produz pela transparência que é efeito do texto publicado e lido”.

Ao se utilizar do “espaço aqui”, o ambiente *online*, se respaldando com emblemas modernos – a negação metalinguística do poema, o procedimento *ready-made* – Antunes parece ainda travar um embate, por menor relevância que isso possa ter, em que a poesia se encontra no centro de uma encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo. Ou em termos mais específicos, entre a o nosso período colonial e a moderna ditadura. Daí a importância da articulação entre essas duas instâncias temporais que se mantem ativa e reativa, de acordo com seu(s) contexto(s). A essa articulação - que não só envolve instâncias temporais, como também conceitos e estatutos diversos (política, poesia, cultura etc.) – reforço o termo - desdobramento paradoxal – pois, conforme visto até aqui, as instâncias que estão em jogo, se articulam, por um processo tenso de *con-vivência*, porém sem anular um ou outro elemento envolvido.

### 2.3 Conceitos em expansão

Segundo Rancière (2009, p. 36), “O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte

<sup>31</sup> Download gratuito do livro "Sessão", de Roy David Frankel (lunaparque.com.br)

faz ou daquilo que a faz ser arte”. Seguindo essa trilha reflexiva de Rancière, como, então, em termos mais atualizados, pensar sobre a relação do regime estético das artes com o antigo, considerando, assim, “o princípio de artisticidade” e a parte “não-artística”? Ora, para isso é necessário pensar nos limites e/ou alcance da metalinguagem, tendo em vista o desdobramento paradoxal – a linguagem, a realidade, e a própria metalinguagem no fazer artístico contemporâneo.

Haroldo de Campos em seu famoso ensaio sobre a Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana argumenta que a dimensão metalinguística é um fator que:

[...] intervém na literatura moderna, contribuindo poderosamente para a ruptura do estatuto dos gêneros e da precisa discriminação linguística que lhe seria correspectiva. Aqui será preciso que retornemos a Mallarmé e ao seu “Um Coup de dès”. Nesse poema, como que respondendo à assertiva de Hegel de que, para o espírito moderno, a reflexão sobre a arte acabava sendo mais interessante do que a própria arte, Mallarmé introduziu a dimensão metalinguística do exercício da linguagem, uma dimensão reservada antes à estética e à ciência da literatura do que à literatura propriamente dita. (CAMPOS, 1979)

Dentro da perspectiva das *literaturas postautônomas*, seguindo Josefina Ludmer (2006), uma literatura de significação ambivalente, propõe-se, aqui, uma reavaliação do conceito de metalinguagem para que se possa (re)conhecer esta figura de linguagem, de natureza científica e poética, conforme visto anteriormente. Pensando isso dentro de uma concepção que não restrinja a literatura a um campo autônomo, tanto no âmbito da leitura ou da sua produção. Nesse caso, a relação entre o eu e o outro, a fundir-se num eutro, assim como se fundem, contemporaneamente, tempo(s), coisas e espaço(s), a poética de Arnaldo Antunes propõe uma intervenção para que possamos – “*intruso entre intrusos intraduzo*” (ANTUNES, 2010, p. 13) – interagir, lidar com e reler este mundo, a comunidade, esta aldeia global, ou (por que não?) esta Babel semiótica, ciberespacial, extrapolando, não só os gêneros literários, mas, principalmente, o campo em que a literatura se presume autônoma, ou seja, um sistema essencialmente literário.

De acordo com a crítica literária Josefina Ludmer (2012), a *imaginación pública*, que nos permite ler sem categorias de autor e de obra, e fora das divisões individual-social e real-virtual, seria tudo que nos circunda em forma de imagens e discursos. A *imaginación pública* como uma abordagem conceitual da literatura contemporânea, ou para melhor falar com Ludmer (2006), das *literaturas postautônomas*, apresentam essas como um regime de significação ambivalente, produzindo com isso um novo, ou melhor, um outro sentido para a literatura, des-autorizando sua presumida autonomia, sua presumida especificidade (GARRAMUÑO, 2014).

A metalinguagem, enquanto instrumental da crítica/produção literária moderna, neste caso, se apresenta limitante a este outro sentido do contemporâneo, uma vez que as *literaturas postautónomas*:

[...] saldrian de “la literatura”, atravesarían la frontera, y entrarían en un medio [en una material] real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y publico y ‘real’. Es decir, entrarían en un tipo de matéria donde no hay ‘índice de realidad’ o ‘de ficción’ y que construye presente y realidadficción. Y por lo tanto se regirían por outra epísteme. (LUDMER, 2006, s/p)

A metalinguagem se expande tanto quanto o campo literário. Pois para Ludmer, a *post-autonomia* da literatura faz com que a literatura se disponha a um “regime de significação ambivalente”. Nesse sentido, pensar a metalinguagem – instrumento caro à ciência da literatura, ou seja, à autonomia da literatura – não é necessariamente estipular uma ruptura histórica. Mas, sim, é necessário pensar sobre o prefixo *post* – de *literatura postautónomas* – “como instrumento conceptual y también historico” pois o *post* – como uma esquiva do presente (DELEUZE, 2003, p. 6) – de acordo com “lo que viene después no es anti ni contra sino alter, no hay un corte total con lo anterior, el pasado está presente en el presente y persiste junto com los câmbios” (LUDMER, 2012).

Nesse sentido, o conceito de *literaturas postautónomas*, que é também, em certo aspecto, um instrumento conceitual que põe a literatura dentro de um campo expandido. Ou seja, num campo de tensão em que sua especificidade é posta em xeque, criticamente, para assim avaliarmos os desdobramentos de uma atualização do que se compreende como um campo específico da literatura.

A ideia de se pensar a arte dentro de um campo expandido foi primeiramente apontada por Rosalind Krauss em seu famoso ensaio “A escultura no campo expandido”, originalmente publicado em 1979. Embora este texto, como bem ressaltou Garramuño (2014, p. 33), tenha “uma forte marca estruturalista”, é importante mencionar que “sua postulação é inspiradora para pensar uma literatura contemporânea que enfatiza o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos 1960”. (GARRAMUÑO, 2014, p. 33)

Rosalind Krauss, neste ensaio, chama a atenção para o fato de que “coisas surpreendentes” estavam sendo feitas, durante os anos 1970, e que curiosamente ainda recebiam a denominação de esculturas:

corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a

categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável. (KRAUSS, 1984, p. 129)

Krauss diz que o processo crítico que acompanhou a arte americana do pós-guerra colaborou para esse tipo de modulação que torna o conceito da categoria escultura “infinitamente maleável”. Para a teórica, “Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado ao ponto de incluir quase tudo”. (KRAUSS, 1984, p. 129). Acho o termo “maleabilidade infinita” – postulado por Krauss – apropriado para traçarmos considerações sobre esses artistas e teóricos que atuam com, ou se dispõem a pensar sobre as práticas estéticas do e no contemporâneo. Conforme foi também observado por Garramuño, anteriormente.

De acordo com as considerações de Giorgio Agamben (2017) sobre linguagem e metalinguagem, no seu ensaio “A ideia da linguagem”, um dos paradoxos do pensamento contemporâneo é o de falarmos da linguagem e “expor seus limites sem dispor de uma metalinguagem”. Seguindo o rastro reflexivo do pensador italiano, propõe-se ao texto a seguinte questão: como fazer esse desdobramento paradoxal, tendo o eu como objeto especular da própria linguagem, que se dispõe, no entanto, de um esforço multifocal da metalinguagem? Creio que esse desdobramento paradoxal num afã-metalinguagem seja o mote para uma discussão mais ampliada sobre a lírica e a metalinguagem. Esse desdobramento paradoxal figura também o eu. Este eu não mais como um eu-lírico, não mais como uma “visão de mundo”, nem tampouco como uma figura de linguagem, mas, sim, como uma “visão de linguagem” (AGAMBEN, 2017).

Aqui também chamo atenção para como as perspectivas da linguagem ampliam a lírica através de um desdobramento paradoxal. Seguindo ainda as palavras de Agamben, esse caráter paradoxal se dá pelo fato de a poesia ainda ser o lugar onde a linguagem expõe seus limites “sem dispor de uma metalinguagem”. Este caráter paradoxal faz com que ampliemos a própria perspectiva de metalinguagem em relação ao próprio eu. Este eu-entre, enquanto práticas estéticas que “questionam a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua, e a arte inespecífica explora modos de fazer valer sentido comum – comum porque é impróprio (...)” (GARRAMUÑO, 2014, p. 28). Este eu-entre *sensível* enquanto “potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Este eu-entre, ou seguindo, num tom conceitual, este *eutro* - poema de Arnaldo Antunes (2010) que abre o livro “n.d.a.”,

dizendo: “intruso entre intrusos intraduzo”(ANTUNES, 2010, p. 13). Este eutro que, num “desabafo” político, se utiliza da sua figura de poeta, ou mesmo de um discurso (poético?) para a leitura, em circunstâncias políticas, do seu texto: “Isto não é um poema”.

Ressalte-se que o vídeo-manifesto de Arnaldo Antunes é um *post* que põe em debate o estatuto literário, segundo os apontamentos feitos por Ludmer (2012). Considerando as observações feitas, agora há pouco, da crítica literária argentina, o vídeo foi apresentado através de uma postagem em redes sociais (realidade-virtual), abordando, a princípio, um assunto político circunstancial (eleições presidenciais) que afetava a imaginação pública, e que, por sua vez, permanece no presente da arte como uma espécie de realidade ficção. O título “Isto não é um poema”, mais do que sugestivo, reforça o ponto de partida para se pensar a questão o que é o poema?

Como “só desabafo(...)/ fatiando as frases/ no espaço aqui”, esses versos revelam metalinguisticamente a estrutura em versos de um poema, em que os cortes das linhas são estratégia do poeta. E inevitavelmente, penso, em termos políticos, na partilha do sensível de Rancière. Esta *partilha* é “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). O que falarei a respeito mais adiante, “só desabafo/ fatiando as frases/ no espaço aqui”, e neste “espaço aqui”, o ciberespaço, nas redes sociais. Enfim, o lugar para este “isto” que “não é um poema”. Entretanto, este “isto” se dá como um recorte subjetivo do que é o político: “sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir (...)” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Mas, quais são as frases fatiadas que levam o poeta ao “só desabafo”? Neste caso, fatos da realidade, frases de outro(s), perfazem o discurso de “só desabafo” do eutro Arnaldo Antunes. O poeta que reforça: “Isto não é um poema”. Este “só desabafo”, lembrem-se, no entre turnos das últimas eleições presidenciais, se dá como um recorte subjetivo/coletivo do que é o político, atualizando a imaginação pública, falando ainda com Ludmer, em “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Um recorte subjetivo, sensível num “só desabafo” fatiando frases (de si próprio e dos outros) como uma voz ou ruído coletivos:

para quê  
 expor na cara desses caras  
 a palavra explícita  
 (gravada em vídeo e repetida, repetida, repetida)  
 do seu “mito”  
 dizendo

“eu apoio a tortura”  
 “eu defendo a ditadura”  
 “eu vou fechar o congresso”  
 “não servem nem para procriar”  
 “não te estupro  
 porque você não merece”  
 “a gente vai varrer esses vagabundos daqui”  
 “o erro foi torturar e não matar”  
 “viadinho tem que apanhar”  
 etcetcetcetc (ANTUNES, 2018 – Isto não é um poema)

Se Arnaldo Antunes se utiliza da negação do “isto” do poema para fazer “só/ desabafo/ fatiando as frases/ no espaço aqui”, e se, assim, ficamos “no espaço aqui” à escuta deste “isto”, é, portanto, no limiar do “no espaço aqui” que a metalinguagem e a poesia se (des)dobram na realidade. No ciberespaço. No hipertexto digital. Um desdobramento paradoxal. Nesse caso, qual é o limite entre o eu, o nós, a realidade e a virtualidade?

#### 2.4 “No espaço aqui”, o (ciber)espaço

Ainda nos primeiros anos deste século, naquela altura aluno de graduação na UFRJ, ouvi pela primeira vez sobre o conceito de hipertexto num seminário de linguística aplicada. Chamou-me atenção a abordagem de um texto com a possibilidade de entradas interventivas, rejeições espontâneas, divagações e leituras – *ad infinitum* – de forma interativa, na internet. Isso parecia ser tão fascinante quanto o universo literário proposto por Borges, autor que vim conhecer também na graduação. Se para Borges, “la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (BORGES, 2006, p. 467), o computador, por sua vez, oferecia uma espécie de experiência vertiginosamente real a partir do acesso aos textos digitais. Assim o hipertexto digital se desdobra no universo cibernético tal qual “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerias hexagonales”, como diz Borges (2006, p. 499) nas linhas iniciais de *La Biblioteca de Babel*. Numa comparação mais direta entre a narrativa de Borges e o hipertexto cibernético, valem as palavras de Pierre Lévy:

Em relação às técnicas anteriores de leitura em rede, a digitalização introduz uma pequena revolução copernicana: não é mais o navegador que segue as instruções de leitura e se desloca fisicamente no hipertexto, virando as páginas, transportando pesados volumes, percorrendo com seus passos a biblioteca, mas doravante é um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade diante do leitor. Inventa-se hoje uma nova arte de edição e da documentação que tenta explorar ao máximo uma nova velocidade de navegação em

meio a massas de informação que são condensadas em volumes a cada dia menores. (LÉVY, 2011, p. 44)

Jorge Luis Borges tinha plena consciência dos desdobramentos conceituais do termo ficção como escritura, a alterar e afetar o que nos chega, por escrito, sobre a realidade. Isso, a partir do processo de reprodução (narrativa) da realidade através dos textos. No seu caso, a metalinguagem, que dá sustentação ao seu processo criativo, não é necessariamente uma reflexão somente sobre o texto, pois não à toa que os seus contos e, mesmo, ensaios tendam a colocar em questão as edições, autorias de livros e textos que se espalham de forma absurda através de contextos díspares a alterarem, de certa forma, os rumos da “história da humanidade”. Sejam as autorias dos textos de procedências diversas - clássico, desconhecido, falso ou anônimo – Borges, em suas histórias, traz para o centro da questão literária o que Benjamin havia abordado teoricamente sobre a era da reprodutibilidade técnica.

O autor argentino nos apresenta um universo “fantástico” que de certa forma prevê a “revolução copernicana” de que fala Lévy. Espelhos e labirintos são palavras-chave em sua prática literária que propulsionam e proliferam a realidade hipertextual, desdobrada da escrita. Desdobrada do texto. Mas, repito, o que propõe o jogo metalinguístico dos labirintos especulares dos textos de Borges, é como os textos se reproduzem e se alteram a afetar, significativamente, a realidade. Nesse caso, o trato com a linguagem, apesar de reforçar um estatuto de pretensa autonomia da literatura, como é recorrente afirmado, traz, por sua vez, à discussão aspectos conceituais sobre o que é, ou não, texto literário. O que é, ou não, ficção. Mas, sobretudo como pensar a realidade dentro de uma perspectiva de textos reproduzidos *ad infinitum*, pois:

Debo a la cojunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, em Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres (BORGES, 2006, p. 461)

Não por acaso essas linhas iniciais do conto borgeano “Tlön, Uqbar, Orbis Tertus” motivaram Daniel Link a desenvolver uma reflexão sobre “La obra de arte en la época de su

reproductibilidad digital”. Segundo o teórico argentino em conferência na ABRALIC em 2002:

o que se llama “globalización” es el nombre de esa mutación cultural, de esa transformación de los patrones perceptivos de una nueva legalidad para el arte, y nos obliga hoy, así como en 1928 a Paul Valéry, en 1936 a Walter Benjamin y en 1941 a Jorge Luis Borges, a situarnos políticamente en relación con esas transformaciones del arte: “La era de arte em la época de su reproductibilidad digital” (LINK, 2002, s/p)

O que Link nos apresenta, numa esteira reflexiva sobre a reprodutibilidade digital, é que a perspectiva digital afeta, e muito, o nosso olhar, ou, melhor, os nossos sentidos sobre o contemporâneo, e, principalmente, no que concerne às práticas estéticas e políticas. Mas, se há uma mutação cultural impulsionada pelo processo de globalização, devemos também lembrar das suas consequências humanas, no que diz respeito aos avanços tecnológicos/digitais. Neste caso, como diz Bauman em seu famoso livro sobre o tema:

Em vez de homogeneizar a condição humana, a anulação tecnológica das distâncias temporais/espaciais tende a polarizá-la. Ela emancipa certos seres humanos das restrições territoriais e torna extraterritoriais certos significados geradores de comunidade – ao mesmo tempo que desnuda o território, no qual as pessoas estão confinadas, do seu significado de doar identidade. (BAUMAN, 1999, p. 25)

O risco de utilizar um suporte tão contemporâneo que é a rede virtual faz com que o poeta, conforme falado anteriormente, ponha emblemas modernos em discussão: o próprio do poema e o próprio da obra, o próprio do poeta, o próprio do sujeito, o próprio do real, e o próprio da política diante da sua própria “proliferação”, impulsionada pela era da reprodutibilidade digital.

Na era da reprodutibilidade digital, a realidade do dia a dia, tende a se confundir, de fato, com a ficção. Ou, em termos mais atuais, crenças e valores são ventilados, de forma manipulativa, ao ponto das *fake news* ganharem espaço para se consagrarem como fontes seguras – claro, seguindo conveniências sociais e políticas, para a formação de opinião (coletiva). De acordo com Byung-Chul Han (2018), a autorreferencialidade do sistema virtual tornou-se um problema para a política contemporânea pois ele “não representa mais os cidadãos ou a esfera pública(...) a crise da política só se deixa superar por meio do seu reacomplamento ao referente real, às pessoas”. (HAN, 2018, p. 112)

É dentro dessa perspectiva do real, que a metalinguagem deve também ser reavaliada. Pois o quadro (a antiga tela), o texto poético, literário – a princípio, campos específicos– ganham outra dimensão com a realidade proporcionada pelo ciberespaço e a acepção do hipertexto, na era da reprodutibilidade digital. Voltarei sobre isso, quando tratar sobre o vídeo

“O Real Resiste”. Mas, nesse momento, cabe a consideração sobre o contexto ampliado em que a metalinguagem (poética) se insere.

Cesar Aira (2018) em suas reflexões “Sobre a Arte Contemporânea”, diz que vivemos numa era em que a obra de arte é uma “reprodução ampliada”. Ou em termos mais exatos, “uma épica de formatos em fuga”. Para o escritor argentino, há uma “situação paradoxal, de diferenciar o devir histórico dos valores... fora da história. A história é uma seleção, e por isso um freio à proliferação. Livre desse freio a Arte Contemporânea prolifera, inabordável, inumerável” (AIRA, 2018, p.25). De acordo com Aira, a proliferação é uma característica marcante da arte contemporânea. Ao pensarmos sobre essa proliferação, tendo em vista o contexto de globalização, ciberespaço e desterritorialização do texto, a virtualização contemporânea, nesse caso, se encarrega de realizar o devir do texto (LÉVY, 2011, p. 50). Borges sempre repetia as palavras de Mallarmé - que o mundo deveria terminar num livro. A aldeia global de Marshall McLuhan, dentro de um devir hipertextual, como bem anotou Octávio Ianni (1996, p. 98) em suas “Teorias da Globalização”, pode ser, simultaneamente, “uma metáfora e uma realidade, uma configuração histórica e uma utopia”. Considerar o contemporâneo, sob essas condições, nos faz refletir sobre as marcas indelévels do digital e do virtual sobre as práticas estéticas, e, mesmo, políticas. Claro que com isso persiste a questão de como o real resiste dentro desse cenário? E qual é a dimensão da linguagem, da poesia, dentro desse processo?

### 3. NA ENCRUZILHADA ENTRE O REAL E O VIRTUAL

#### 3.1 O Real Resiste

Um ano depois da postagem do vídeo-manifesto “Isto não é um poema”, dada, então, a vitória do presidente Jair Bolsonaro, Arnaldo Antunes lançou o primeiro *single* “O Real Resiste” que viria compor o álbum homônimo (lançado em janeiro de 2020). A música assim como o videoclipe foram disponibilizados nas plataformas digitais, simultaneamente.

Além do seu caráter isomórfico – “o clipe se integrou organicamente com a canção”<sup>32</sup>, diz Arnaldo Antunes na *live* de lançamento do videoclipe de “O Real Resiste” – ressalta-se que a produção deste foi uma parceria com o Coletivo Mídia NINJA<sup>33</sup>. O coletivo contribuiu cedendo parte do seu amplo acervo de imagens de diversas procedências populares - movimentos sociais, manifestações políticas, entre outros eventos, registrados “no calor da hora”. Essas imagens factuais ilustram, ou melhor dizendo, interrelacionam com a música, significante e significativamente.

“O Real Resiste” diz, num certo tom sombrio, versos como: “Autoritarismo não existe/ Sectarismo não existe/ Xenofobia não existe/ Fanatismo não existe/ Miliciano não existe/ Torturador não existe/Fundamentalismo não existe/ Desmatamento não existe/ Homofobia não existe/ Esquadrão da morte não existe”. No vídeo esse jogo de versos, áudio, e imagens, faz com que a ironia tensione os limites entre o real e o poético, entre o ético e o estético, numa espécie de desdobramento que se dá para com os limites entre a linguagem, a metalinguagem e a realidade. Essa(s) perspectiva(s) transborda(m) a verbivocovisualidade – tão cara à poesia concreta e, consecutivamente, ao próprio Arnaldo Antunes. Se há, pois, uma tensão entre o real e o poético, uma tensão entre o ético e o estético, é importante termos em vista de que real se trata a composição de Antunes, em questão.

Falar sobre o real, desde o mito da caverna, apresentado por Platão, sempre foi um dos temas de grande relevância para o pensamento ocidental. Nesse caso, a “metáfora da luz”

<sup>32</sup> O trecho é retirado da fala da *live* de lançamento do videoclipe “O Real Resiste”. Num vídeo com pouco mais de 10 minutos, o poeta junto com alguns responsáveis do Mídia Ninja, comentam sobre o processo de criação e produção da música e do videoclipe. < Conheça a história de "O Real Resiste" novo clipe de Arnaldo Antunes com imagens da Mídia NINJA (youtube.com)>

<sup>33</sup> A Mídia NINJA (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação) é um coletivo de diversos colaboradores com atuação em mais de 250 cidades no Brasil. Como um movimento social de militância política, e o é, o coletivo tem o intuito de cobrir jornalisticamente, conforme diz a própria sigla, narrativas independentes.

passa a ser um tópico recorrente para se refletir sobre a realidade, no mundo ocidental. Ou seja, essa metáfora, desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e chegando até o Iluminismo, acabou se tornando uma referência para o discurso filosófico e teológico (HAN, 2017, p. 91).

A luz, sob esse aspecto, em contraposição à escuridão, é a interface, “o médium das instâncias do compromisso, da proibição, da promessa, como é Deus ou a razão” (HAN, 2017, p. 91). Os prisioneiros da caverna, de acordo com a clássica alegoria apresentada por Platão, tomavam as sombras, projetadas pela luz da vela, como realidade. Assim, a relação dinâmica entre luz/escuridão, ao longo da história, esteia os caminhos do pensamento sobre a realidade, no ocidente. Por outro lado, é importante frisar que, atualmente, o excesso de *transparência* seria uma das condições desafiadoras para a sociedade contemporânea. Pois, de acordo com Byung-Chul Han:

A sociedade da transparência não padece apenas com a falta de verdade, mas também com a falta de aparência. Nem a verdade nem a aparência são transparentes. Só o *vazio* é totalmente transparente. Para exorcizar esse vazio coloca-se em circulação uma grande massa de informações. A massa de informações e de imagens é um enchimento onde ainda se faz sentir o vazio. Mais informações e mais comunicação não *clarificam* o mundo. A transparência tão pouco torna clarividente. A massa de informações não gera verdade. Quanto mais se liberam informações tanto mais intransparente torna-se o mundo. A hiperinformação e a hipercomunicação não trazem *luz* à escuridão. (HAN, 2017, pp. 95-96)

Se a hiperinformação e a hipercomunicação não trazem luz, mas, ao contrário, deixam a sociedade mais opaca, vale, pois, atentarmos para qual tipo de informação que circula na sociedade. E como os meios de comunicação atuam na sociedade contemporânea para a circulação dessas informações. Com o videoclipe, em questão, vale a pena lembrar que estamos diante de uma situação política em que, segundo o próprio Arnaldo Antunes, “(...) parece a sensação de que a gente está vivendo num pesadelo (...) que não é real o que a gente está vivendo na política nesse momento”<sup>34</sup>.

Ressalta-se que um ano antes Antunes havia postado o vídeo-manifesto “Isto não é um poema” – conforme visto no capítulo anterior – em que demonstrava todo seu temor diante da situação do candidato Jair Bolsonaro assumir a presidência da república. Em o “O Real Resiste” – “uma música que fala do que a gente está vivendo (...) uma sensação que está meio engasgada para todo mundo (...)”<sup>35</sup> – temos, assim, a consolidação de um governo, com uma

<sup>34</sup> Disponível em <Conheça a história de "O Real Resiste" novo clipe de Arnaldo Antunes com imagens da Mídia NINJA (youtube.com)>

<sup>35</sup> Idem

postura conservadora e autoritária, presidido por aquele que durante a sessão do impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, já anunciava:

Perderam em 64, perderam agora em 2016. Pela família e pela inocência das crianças em sala de aula, que o PT nunca teve, contra o comunismo, pela nossa liberdade contra o Foro de São Paulo, pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo Exército de Caxias, pelas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim”. (OYAMA, 2020, p. 12)

Mas, o que seria o foco de “O Real Resiste”, além da “sensação de pesadelo”? De acordo com o poeta paulista, uma outra possível leitura de “O Real Resiste”:

[...] é o fato de a gente viver sob constante mentira. Aqueles que nos governam estão o tempo todo mentindo. Então, de repente, a responsabilidade sobre a escravidão é dos próprios africanos, o nazismo é de esquerda, a terra é plana, as ONGs puseram fogo na Amazônia, a China é um país capitalista, os comunistas estão masturbando nenéns, e essa série de mentiras, essa insanidade que toma conta das redes sociais, tudo isso parece uma coisa irreal. O que é real, realmente, o real que resiste? São as pessoas. As pessoas que pagam os salários dos policiais, dos políticos, dos juizes, para que, através dos seus impostos, cada cidadão paga seu imposto, para pagar essas pessoas para que elas estejam nos defendendo, e, não, nos ameaçando. Essa é a pessoa real que quer o seu direito de cidadania, de comida, diversão, e arte.<sup>36</sup>

A definição de real na letra parece, por conseguinte, ligar-se à realidade dos fatos e não ao real psicanalítico, partir desse cenário apresentado pelo artista paulista - o que é realçado no videoclipe, através da letra da canção e das imagens que foram cedidas pelo Mídia NINJA – somos convocados a dar atenção a um termo que se destacou bastante, desde 2016: a pós-verdade.

De acordo com a definição apresentada pelo Dicionário Oxford, a pós-verdade está relacionada às circunstâncias nas quais as pessoas correspondem mais aos seus sentimentos e crenças do que aos fatos.<sup>37</sup> Pós-verdade foi considerada a “palavra do ano” de 2016, segundo esse dicionário. A popularização da palavra se deu principalmente por conta de dois fatos históricos importantes que ocorreram no ano citado: as eleições para a presidência dos Estados Unidos, concorrida, então por Donald Trump e Hillary Clinton; e o referendo que decidiu pela separação do Reino Unido da União Europeia (Brexit). Àquela altura, os institutos de pesquisa usados pelos meios de comunicação, considerados confiáveis, projetavam, então, a vitória de Hillary Clinton e a permanência do Reino Unido junto à União Europeia (UE). Nos dois casos, os prognósticos dos meios de comunicação de massa ligados aos conglomerados de mídia projetaram expectativas que não foram correspondidas. Assim,

---

<sup>36</sup> Idem

<sup>37</sup> Disponível em <post-truth adjective - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com >

os leitores de notícias teriam, além dos meios convencionais, novos canais de conteúdo que, em muitos casos, contestam os ditos dos *mass media* e o prognóstico dos meios de comunicação de massa, colocando em xeque o conceito de verdade por eles propagado como princípio de funcionamento<sup>38</sup>. Em sentido mais específico, podemos dizer que a pós-verdade:

se relaciona com uma gigantesca disseminação de informações falsas, que estão atuando para moldar a tomada de decisão das pessoas em diferentes esferas (na política, na economia, na educação, na saúde, na religião), em velocidade e quantidade nunca vistas. Mas não se encerra, aí, seu significado. O fenômeno novo é o fato de que, hoje, as pessoas em geral (exceto, claro, uma parcela da população mundial sem as condições econômicas para isso) têm acesso fácil e instantâneo a tecnologias e possibilidades de verificar a veracidade de uma informação por meio de smartphones, notebooks, desktops ou outros aparelhos. Diferentemente de outros períodos da história, em que seria difícil ou impossível checar se uma informação, por exemplo, sobre o modo de vida de um país distante era verdadeira ou falsa, atualmente, de casa e em poucos segundos, se pode checar. Mas as pessoas não fazem isso. Aceitam como real, repassam, compartilham e se apropriam de informações sem se preocuparem em verificar. É esse desdém, esse desinteresse pela verdade, em uma realidade com tanto acesso à informação, que é o fato novo que a expressão “pós-verdade” busca abarcar. (ARAUJO, 2020, pp. 39-40)<sup>39</sup>

Vale observar que falar sobre pós-verdade, nesse caso, não é necessariamente discutir sobre quais são as teorias mais apropriadas sobre verdade. Leva-se em conta, sim, as diferentes maneiras que as pessoas “subvertem” a verdade, e quais são os seus objetivos, ou melhor, suas conveniências, ao subvertê-la. Nesse sentido, se representantes sociais e grande parte da sociedade negam fatos básicos, as consequências podem ser muito graves, em escala mundial (MCINTIRE, 2018, p. 6). Com o hiperfluxo comunicacional e informacional, não só as mídias convencionais entram em xeque, mas há, também, uma espécie de deslocamento do protagonismo, principalmente, no que diz respeito a quem detém o poder do discurso, para uma projeção maior de *seguidores*. Na segunda metade do século passado, a formação de opinião pública se dava, de forma geral, pelos *mass media*. Atualmente, na era digital, as redes sociais se transformam como um novo *medium* de projeção da realidade.

Tendo isso em vista, para voltarmos ao contexto descrito pelo poeta, em questão, vale lembrar que há uma “série de mentiras, essa insanidade que toma conta das redes sociais, tudo isso parece irreal”, conforme falado na *live* de lançamento do videoclipe. Antunes, é categórico ao dizer que o nome para *fake news* é só um termo para designar o que é mentira<sup>40</sup>. Mas, é importante ressaltar que tanto o termo pós-verdade como *fake news*, apesar de na

<sup>38</sup> SciELO - Brasil - A PÓS-VERDADE COMO ACONTECIMENTO DISCURSIVO A PÓS-VERDADE COMO ACONTECIMENTO DISCURSIVO

<sup>39</sup> Artigo disponível em <admin,+03+-+ARAUJO (1).pdf >

<sup>40</sup> Entrevista disponível em < "Acho obrigatório o artista se posicionar", entrevista com Arnaldo Antunes (youtube.com) >

prática não serem uma novidade, estão relacionados a um contexto específico em que a mídia digital é determinante na formação de opinião e conhecimento, na sociedade contemporânea. Percebemos com isso uma nova plataforma para que “a ordem do discurso” ganhe outros espaços e sentidos. Falo sobre isso, mais adiante. Pois, antes, me atenho, um pouco mais, ao contexto político relacionado a “O Real Resiste”, de Antunes.

Ao ser perguntado sobre qual estratégia que utilizaria para ganhar as eleições de 2018, Bolsonaro explica que 90% da campanha seria pelas redes sociais, e que sua intenção era “varrer os petistas do mapa” (OYAMA, 2020, p. 39). É interessante observar que essa pergunta foi feita em 2016 por General Heleno, que faria parte do seu governo, mais tarde. Nessa ocasião, o general interrogou o ex-capitão por achar que ele pegaria uma “barra pesada” e que havia muitos candidatos fortes e com dinheiro naquela eleição. Bolsonaro, segundo o general, não tinha “um gato para puxar pelo rabo” (OYAMA, 2020, p. 39). Conforme vimos anteriormente, 2016 foi marcado pela vitória inusitada do Presidente Donald Trump, nos EUA. Vale lembrar que Trump era uma referência para o candidato a presidente do Brasil, em 2018. Não por acaso que as estratégias de campanha de Bolsonaro foram bastante semelhantes às do ex-presidente norte-americano.

Uma vez que o Brasil é o segundo maior mercado do mundo para o *WhatsApp* (MELLO, 2020, p. 22), a campanha do ex-deputado da “cota folclórica” da Câmara Federal<sup>41</sup> teria campo favorável para uma jogada estratégica e financeiramente viável, no colegiado eleitoral brasileiro. Isso sem contar com a grande frequência dos brasileiros em outros tipos de redes sociais, como *Twitter*, *Instagram*, *Facebook*, e *YouTube*. De acordo com o levantamento feito pela repórter Patrícia Campos Mello:

No Brasil de hoje, com mais de 210 milhões de habitantes, há, segundo estimativa oficial de 2017, a única disponível, mais de 120 milhões de usuários de WhatsApp. Na realidade, a cifra deve estar mais próxima de 136 milhões de usuários de WhatsApp, ou seja: mais de 60% dos brasileiros se servem dos aplicativos de troca de mensagens. Segundo maior mercado do mundo para WhatsApp, o Brasil só perde para Índia, que tem 400 milhões de adeptos. Lá, porém, a população é de 1,3 bilhão - 29,28% dos indianos usam aplicativos. Já o Facebook tem 120 milhões de usuários no Brasil - o quarto maior mercado da plataforma, perdendo apenas para a Índia, Estados Unidos e Indonésia. Várias operadoras de telefonia oferecem o *zero rating*, sistema que permite acesso a Facebook, WhatsApp e Instagram sem que os acessos sejam descontados do pacote de dados, o que torna os aplicativos mais populares no país. (MELLO, 2020, p. 22)

---

<sup>41</sup> De acordo com Thaís Oyama (2021), “De uma das eleições presidenciais mais polarizadas da história republicana, sai vitorioso por um partido inexpressivo o ex-capitão do Exército Jair Messias Bolsonaro, ex-deputado da “cota folclórica” da Câmara Federal que chegou a defender publicamente a tortura, autor de não mais de dois projetos de lei aprovados ao longo de 27 anos de mandato, e merecedor de apenas três dos 512 votos de seus pares na última vez que tentou se eleger presidente da Casa, em 2017”.

Vale notar que a articulação política nas redes digitais não está somente relacionada à campanha presidencial como também foi uma prática, durante o mandato do ex-presidente, entre os anos de 2019 e 2022. De acordo com Thaís Oyama (2020, p. 211), havia a “turminha das redes sociais”, também conhecida como “gabinete do ódio”, empenhada em disseminar “podres e calúnias contra adversários”. A jornalista diz que “de janeiro a novembro de 2019, a base de seguidores do presidente – somando *Twitter*, *Facebook*, *Instagram* e *YouTube* – cresceu 40%, segundo levantamento da Bites, consultoria de análise estratégica de dados digitais” (OYAMA, 2020, p. 211). Nesse sentido, “a exposição diária na imprensa e a intensa atuação na internet provocam uma multiplicação contínua de pessoas interessadas em acompanhar o que faz o ex-capitão, independentemente de se gostar ou não dele” (OYAMA, 2020, pp. 211-212).

Dessa forma, a mídia digital passa a ser a plataforma ideal para que se prolifere qualquer tipo de notícia/informação, por propósitos ideológicos e conveniências diversos. Uma vez que “aqueles que nos governam estão o tempo todo mentindo”, e, com eles, há uma estrutura organizada a disseminar, pela mídia digital, “verdades” como essas apresentadas na *live* de lançamento de “O Real Resiste”: “a responsabilidade sobre a escravidão é dos próprios africanos, o nazismo é de esquerda, a terra é plana, as ONGs puseram fogo na Amazônia, a China é um país capitalista, os comunistas estão masturbando nenéns (...)”, devemos, portanto, dar mais atenção a esse contexto em que a pós-verdade se torna um elemento característico para se pensar sobre a *realidade* na contemporaneidade. Ou em termos mais específico, o contexto digital, da e na contemporaneidade.

Foucault, em sua famosa aula inaugural no *Collège de France* (1970), já alertava que “a nossa vontade de saber” se deu, de uma forma geral na divisão histórica entre a “ordem clássica” e a modernidade (FOUCAULT, 2013, p. 15). Com isso surgem os “procedimentos de exclusão” que são apoiados por um suporte institucional que é “ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por toda uma espessura de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios hoje.” (FOUCAULT, 2013, pp. 16-17). Obviamente que essas instituições modernas ainda exercem grande poder sobre a formação e, mesmo, para a sustentação de uma sociedade. A isso também, podemos agregar a força da mídia impressa, e, de uma forma geral, aos *mass media* que, a partir do século XX, ganham destaque na formação de opinião/conhecimento.

Em termos mais atualizados, os valores de segregação não necessariamente estão relacionados a quem detém a “verdade”. Dessa forma, antes de segregar, importa a quem convém fomentar a dúvida do que é (historicamente) estabelecido como verdade. Tendo isso

em vista, os campos das ciências e da política sofrem um grande abalo. “O negacionismo e a instrumentalização da dúvida” (DAVID e CORRÊA, 2020) tornam-se meios de desvirtuar a sociedade com propósitos ideológicos e financeiros. De acordo com os estudos de Mariano Gazineu David e Mônica Ferreira Corrêa, desenvolvidos ao longo da pandemia:

A dúvida que permanece no seio do conhecimento tem que ser honestamente reconhecida e representa a sua força transformadora. Mas se for explorada para atender interesses extra científicos, a dúvida constitui um ponto frágil no universo das reivindicações de conhecimento das ciências. O negacionismo – a negação sistemática de fatos históricos e de consensos alcançados pelas ciências – constitui uma das formas contemporâneas de emprego da dúvida contra as afirmações científicas e, principalmente, contra políticas públicas baseadas nestes conhecimentos.

Nesse sentido, tendo em vista as lideranças religiosas como representantes políticos no Brasil contemporâneo, vale falarmos brevemente sobre o documentário da BBC News Brasil “Profetas do Bolsonarismo: Como religião foi usada no ‘8 de janeiro’” sobre as invasões ocorridas no Congresso em Brasília, no início de 2023<sup>42</sup>. De acordo com o documentário, as plataformas digitais foram utilizadas para fomentar milhares de pessoas a participarem de um movimento pró-Bolsonaro, descontentes com os resultados das eleições de 2022. O documentário mostra que muitos pastores se utilizam dos seus canais, em redes digitais, para disseminar “uma guerra santa contra seus adversários políticos”. Assim, as redes sociais se transformam num verdadeiro “mundo paralelo”, onde as igrejas físicas tornam-se igrejas virtuais. O vídeo nos lembra que Bolsonaro sempre teve grande apoio da bancada evangélica ultraconservadora, que tem grande ressonância com os preceitos dogmáticos do ex-capitão. O uso de “revelações e profecias” é um elemento comum nos discursos desses líderes religiosos, que viam em Bolsonaro “o retorno do Messias”.

A mídia digital, portanto, avança, de forma inescrupulosa, irresponsável, com a proliferação de discursos tendenciosamente ultraconservadores. De acordo com Byung-Chul Han (2018) no seu livro “No enxame: perspectivas do digital”, “A comunicação digital se caracteriza pelo fato de que informações são produzidas, enviadas e recebidas sem mediação por meio de intermediários”. Isso quer dizer que a sua temporalidade é o presente imediato. Há com esse processo de “desmediatização” – termo utilizado pelo filósofo coreano – uma ameaça ao princípio da representação pois a representação é como um filtro que “atua seletivamente e torna o *exclusivo* possível(...). A desmediatização em contrapartida leva, em muitos âmbitos, a uma *massificação*. Linguagem e cultura se achatam. Elas se tornam

---

<sup>42</sup> Documentário disponível em < Documentário BBC: Profetas do bolsonarismo: Como religião foi usada no "8 de janeiro" (youtube.com) >

vulgares”. (HAN, 2018, p. 38) A política, nesse caso, também perde a sua força de representação. Pois “se tudo se torna imediatamente público, a política se torna, desse modo, inevitavelmente de pouco fôlego, de curto prazo, e se dilui em uma enrolação” (HAN, 2018, p. 39).

É, também, por essa perspectiva que talvez possamos fazer uma leitura do videoclipe “O Real Resiste” como um apelo ao que ainda a arte pode sinalizar como “indignação” diante dos fatos da vida política cotidiana. Segundo Antunes, “O Real Resiste”, num jogo irônico, seria “uma inversão do ambiente mentiroso em que estamos afundados”.

### 3.2 Da pós-utopia à pós-verdade: um parêntese concreto

Pensar a antropofagia, sob o prisma da poesia dos fatos, na contemporaneidade, exige uma reflexão em que é imprescindível uma avaliação, ou melhor, uma deglutição crítica da mídia digital e sua grave consequência para os tempos atuais. Mas, para essa deglutição crítica, a articulação entre tempos e campos – de naturezas diversas (política, poesia, cultura etc.) – é imprescindível. Ou seja, somos, mais uma vez, convocados a passar pela encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo. Vale, aqui, então, um parêntese para uma breve revisão do desenvolvimento dos *mass media* para com a arte, a partir da segunda metade do século XX.

Dentro de uma *linhagem da linguagem*, na qual a Poesia Concreta se coloca como um dos principais herdeiros, Oswald de Andrade cuja postura irreverente – tomando a “Vanguarda como antiliteratura” (PIGNATARI, 1971, p. 158), o torna “[...] um homem dos novos tempos [...] devorando a divisão do trabalho e a especialização” (PIGNATARI, 1971, p. 158). A poesia concreta consegue antever, segundo Pignatari, sob uma perspectiva McLuhaniana, “a aceleração do processo de informação e comunicação (que) vai arrebatando os sistemas lineares e instaurando sistemas de informação instantânea, que tendem à implosão (compressão da informação, síntese) assim como os primeiros tendiam à explosão e à expansão [...]” (PIGNATARI, 1971, p. 158).

Num verdadeiro espírito de combate contra o sistema literário brasileiro – que vigia até então – Pignatari defende a guerrilha, de maneira não menos sistemática, como uma “constelação da liberdade sempre se formando” (PIGNATARI, 1971, p. 160). Tomando assim

uma postura de vanguarda, perante um sistema literário preestabelecido<sup>43</sup>, a vanguarda é “antiartística”. Levando em conta o tempo em que Pignatari se situa, segundo o crítico da comunicação e poeta, assim a vanguarda “configura-se como metavanguarda, na medida em que toma consciência de si mesma como processo experimental. Metavanguarda não é senão outro nome para vanguarda permanente” (PIGNATARI, 1971, p. 158).

Acho importante observar que Pignatari, como seus parceiros na poesia concreta, entre as décadas de 1950 e 1960, repensam a literatura dentro de um novo sistema, não exclusiva ou necessariamente literário, mas diante de uma nova condição, na qual os *mass media* tornam-se uma dinâmica imperativa para as linguagens das artes, em geral. O poeta, um designer da linguagem, termo cunhado pelo próprio Pignatari, está diante de uma situação, que já chamava a atenção de João Cabral de Melo Neto. Esse poeta, “o mais imediato antecedente” (CAMPOS, 1997, p. 266) da Poesia Concreta, muito ciente das transformações que já ocorriam no Brasil, entre a primeira e segunda metade do século XX, pondera sobre a posição da poesia moderna a seu tempo: “Em consequência de não se terem fixado tipos de poema capazes de corresponder às exigências da vida moderna, o poeta contemporâneo ficou limitado a um tipo de poema incompatível às condições da existência do leitor moderno, condições a que este não pode fugir” (MELO NETO, 2007, p. 736).

A Tropicália mantinha o diálogo entre movimentos brasileiros de vanguarda – como a poesia concreta e neoconcreta – com as guias propostas por Oswald de Andrade, em seus manifestos, buscando, assim, uma atualização antropofágica da cultura nacional, sob a perspectiva de uma economia de mercado – pautada, então, num jogo dilemático entre a sociedade rural e a sociedade industrial<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> A concepção de vanguarda e metavanguarda reivindicada não só por Pignatari, mas pelo movimento da poesia concreta, como um todo, estabelece uma perspectiva de ruptura com o sistema literário, conforme a visada sociológica e diacrônica proposta por Antonio Candido. De acordo com Candido, “Suponhamos que, para (a literatura) se configurar plenamente como sistema articulado, ela dependa da existência do triângulo “autor-obra-público”, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição. Sendo assim, a brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, incorporando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois” (CANDIDO, 2006, p. 18). Haroldo de Campos, em seu livro-contraponto “O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira – O caso Gregório de Matos” argumenta, “Se há uma perspectiva instantânea e insistente na historiografia brasileira, este problema é a ‘questão da origem’”(CAMPOS, 2011, p. 19).

<sup>44</sup> Vale considerarmos a avaliação de Octavio Ianni a respeito dessa relação entre a sociedade rural e a sociedade industrial que abarca o contexto histórico da poesia concreta e tropicália. Para Ianni, “Em certo sentido, o setor agrário brasileiro ainda se encontra dominado pelo ‘padrão colonial’, ao passo que o setor industrial precisou reformular esse padrão, para firmar-se. Mais ainda, o setor secundário somente pôde criar-se, em decorrência do enfraquecimento histórico – devido a crises, guerras, revoluções, etc. – do sistema colonial do capitalismo. É nesse quadro que estão as razões do antagonismo entre a cidade e o campo. Mas é nesse mesmo quadro que se encontram os fundamentos da conciliação entre a cidade e o campo. Mas é nesse mesmo quadro que se encontram os fundamentos da conciliação e integração entre o mundo rural e o mundo urbano-industrial.[...] Esses são os motivos principais por que a sociedade agrária não se moderniza na escala indispensável a algumas exigências do desenvolvimento industrial. Mas é importante constatar que o desenvolvimento industrial, que

Esse jogo dilemático reforçaria as bases sociopolíticas em que se fundava a Tropicália. Esse jogo, que, no plano estético, se dava por uma disputa bem acirrada entre o arcaico e o moderno caracterizando, de forma singular, um Brasil que se modernizara, em alta velocidade, e que ao mesmo tempo se dividia em dois momentos decisivos da sua história: o golpe de 64 e o AI-5, também considerado como o Segundo Golpe.

Os tropicalistas, portanto, colocavam nesse mesmo jogo dilemático um diálogo de atualização da cultura nacional, em que se misturavam antropofagicamente no mesmo caldeirão: Bossa Nova, Jovem Guarda, Banda de Pífano de Caruaru, o pop internacional – bem representado pelos Beatles, Rolling Stones, e o rock americano, de uma forma geral – a televisão, o cinema, entre outras coisas.

Haroldo de Campos (1997), em seu famoso texto sobre “Poesia e Modernidade”, alegava que, já no fim dos anos 60, os movimentos de vanguarda – incluindo, especialmente a poesia concreta – chegavam a um momento não propriamente pós-moderno, mas, antes, pós-utópico. Nesse texto, que foi publicado na década de 80, o teórico e poeta avaliava a poesia contemporânea fora de uma perspectiva utópica na qual o movimento de vanguarda havia perdido o seu sentido. Dentro dessa perspectiva pós-utópica, Haroldo de Campos chamava a atenção para o novo presente- uma poesia da “presentidade”:

[...] a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *principio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *principio-realidade*, fundamento ancorado no presente. (CAMPOS, 1997, p. 268, grifos do autor).

Tendo isso em vista, vale lembrar que a Tropicália já assimilava a própria Poesia Concreta como um dos elementos constituintes do seu arcabouço teórico/prático, que, também, se misturava, naquela época – virada dos anos 60 para os 70 – à informação da contracultura (o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos etc.) que chegava, então, ao Brasil. Nesse sentido, a visada de transgressão e irreverência, proposta pela atuação estética/política da Tropicália, encontrava uma espécie de cumplicidade com a Poesia Concreta que se utilizava da opção “moderna” da palavra como ferramenta industrial e da forte oposição à “geleia geral” (HOLLANDA, 1992).

Vale nisso observar que, se para a Poesia Concreta, a palavra, numa dimensão utópica, dentro “da circunstância evolutiva da poesia brasileira, passaria, por sua vez, a formular os termos da nova *lingua franca*, de trânsito universal” (CAMPOS, 1997, p. 266, grifo do autor), a partir da Tropicália, a

---

depende e exige mudanças sociais no mundo agrário, é um determinado. Trata-se do desenvolvimento industrial que implica num “projeto” de desenvolvimento econômico global, de tipo independente. Portanto trata-se do modelo de industrialização que se pôs em prática entre 1930 e 1964. Em especial, do modelo getuliano, que dependia de uma redefinição crescente das relações externas e com a sociedade tradicional” (IANNI, 1975, p. 44-45).

palavra toma essa premissa utópica da Poesia Concreta, como algo, de certa forma, já deglutido por uma geração que cada vez mais se relaciona com a cultura de massa. Nesse caso, a palavra – nas suas diversas acepções intersemióticas, atuante nos diversos meios de cunho artístico, político e jornalístico – ganha força subversiva, mesmo dentro dos meios de comunicação de massa, nos planos cultural, político e existencial, ao fazer as trocas interior/exterior, local/universal, popular/elite, entre outras.

Assim a década de 70, seguindo a lógica pós-utópica, e até mesmo pós-tropicalista, “quando todas as luzes tinham sido apagadas, quando o mar não estava para peixes, e os porões cheios de pó e perigo”<sup>45</sup>, a voz do poeta, letrista, jornalista, ator e cineasta Torquato Neto emblematiza o seu tempo incorporando o “estilhaçamento, dos mil caminhos e descaminhos da poesia brasileira; uma verdadeira salada, um *melting pot*, ou melhor dizendo um *meeting* das mais díspares tendências” (FREITAS FILHO, 1979/80, p. 96).

Em 1998, Décio Pignatari, na apresentação da sua coletânea de textos, organizada sob o título “Cultura Pós-Nacionalista”, chamava atenção para como a verdade se fazia valer, de forma muito instantânea. Ao final do século XX, um pouco antes do *boom* da internet no país, o teórico da comunicação já apresentava a força do termo “pós-verdade”. Obviamente, que em contextos diferentes, conforme apresentado linhas atrás, Pignatari diz que a verdade é um fenômeno “que implica um *day after*, tanto para o vivenciador, como para o observador (...) Revelação, sem dúvida, que, sentindo uma deslumbrante possibilidade de reter o tempo, não consegue fazê-lo (...) Sobreviria, então, a pós-verdade” (PIGNATARI, 1998, p. 9). Em outros termos, para falar sobre a importância do termo “pós-verdade”, no final do século XX, diz:

Este século é/foi o século por excelência – mas muito longe do excelente – do *depois da verdade*, em todos os níveis e registros, especialmente no universo decisivo do político-ideológico. A derrocada do comunismo marxista, juntamente com a do chamado império soviético, e a vitória espetacular da democracia burguesa, em dimensão planetária – fenômeno que hoje leva o nome de globalização - com o conseqüente enfraquecimento dos discursos nacionalistas, é um dos macroeventos da história da humanidade, ao lado da ocidentalização, não apenas do Oriente, como de toda a realidade socioeconômica do planeta Terra – a nova Roma, Terroma, sob a égide ianque, mas não sob a sua estrita dominação, graças à Comunidade Europeia, ao Japão, China, Rússia, América Latina (Brasil, Argentina, Chile, México), esta Ásia jesuítica. Quantas novas realidades e verdades após a verdade! (PIGNATARI, 1998, p. 12)

É importante termos em vista que, enquanto Pignatari fala, nesses termos, sobre a pós-verdade, Haroldo de Campos já traçara uma perspectiva, nesse sentido, há mais de uma década antes. Mas, nesse caso, vale observarmos que Campos (1998, p. 269) apresenta o termo “pós-utopia” para dimensionar a poesia da “presentidade”. A “poesia da agoridade”. Ou seja, “uma poesia ‘do outro presente’, que implica uma ‘crítica do futuro’ e de seus paraísos

---

<sup>45</sup> Assim escrevia Armando Freitas Filho no seu artigo “Poesia vírgula viva” publicada na revista *Anos 70* (Edição Europa, 1979/80, p. 93).

sistemáticos”. Ponho esse termo apresentado por Haroldo de Campos ao lado do termo “pós-verdade”, utilizado pelo seu parceiro no movimento da Poesia Concreta, para percebermos o quanto o “instante”, a “agoridade”, esse “algo que passa e se acaba”, tem um grave apelo para o contexto que traça a virada do século XX-XXI.

O prefixo “pós”, utilizado quase que de forma sistemática pelos responsáveis do movimento da Poesia Concreta, é empregado para tratar de conjunturas que tracem, ou, ao menos, insinuem uma perspectiva difusa, ou “grande desencanto histórico” (BOSI, 2021, p. 34) em que “o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” (CAMPOS, 1997, p. 269). Ou “um sonhado Brasil internacionalista” mesmo que ecoando “os anos 60: *the dream is over*, o lema perfeito e simples para o depois da verdade” (PIGNATARI, 1998, p. 12). Ou, conforme o emblemático poema para esta época, de Augusto de Campos (1984), escrito em letras maiúsculas brancas sobre um fundo preto, lido linearmente: “quis/ mudar tudo/ mudei tudo/ agora pós tudo/ extudo/ mudo”.

Marcos Siscar (2010, p. 150), em seu famoso ensaio “A cisma da poesia brasileira”, diz que o poema de Augusto de Campos, é a última polêmica significativa do século XX. “Trata-se talvez do último suspiro da cisma *experiência versus experimentação* na poesia brasileira”. O poeta e crítico literário diz que, a partir desse poema, considerando também o artigo, publicado à mesma época, do seu irmão Haroldo de Campos<sup>46</sup>, comentado, algumas linhas acima, é possível constatar:

Uma concordância quanto ao fato da ausência interna de perspectiva organizada dos fenômenos poéticos, como se a dificuldade de se pensar seus traços particulares se tornasse ela mesma estrutura de compreensão. Essa tese de fundo sobre a ausência de significação própria dos acontecimentos é o sintoma de um mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea, tanto mais que essa indecisão se constitui como um sentimento compartilhado e explica, em parte, o interesse pelas antologias e pelas resenhas periódicas sobre a “situação” da poesia. (SISCAR, 2010, p. 166)

Esse “mal-estar”, essa sensação de impasse vivida pelos próprios poetas, será, para Siscar, um *topos* da modernidade, que fornecerá subsídios para que possamos desenvolver alguma reflexão acerca da poesia contemporânea, no Brasil. Vale notar que o artigo em questão foi publicado em 2005, e, em linhas gerais, a perspectiva apresentada, naquela ocasião, é de que “a vitalidade incomum que se constata hoje (naquela ocasião) na poesia

<sup>46</sup> O artigo se chama “Poesia e Modernidade: da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico”, apresentado no Instituto Nacional de Bellas Artes, México, em Agosto de 1984. Foi publicado no livro “O Arco-Íris Branco, em 1997.

brasileira (na circulação de revistas, textos e leituras), qualquer que seja seu sentido, é um dado que merece atenção na perspectiva daquilo que pode surgir” (SISCAR, 2010, p. 167)

Arnaldo Antunes foi um dos poetas que ganhou destaque no artigo, em questão. Sobre a poesia de Antunes – ressalta-se, especialmente a poesia dos 1990 - diz que há uma busca de revalorização do uso das tecnologias mais avançadas, “mas de uma nova forma, pela desdramatização dos jogos de metalinguagem erudita e programática, pelo afastamento da discussão sobre o sentido cultural da poesia” (SISCAR, 2010, p. 160). De acordo com o artigo, a poesia tecnológica do contemporâneo, naquele momento (anos 1990), “parece abrir-se no sentido de abandono do projeto humanista que era o da poesia precedente, característico da época das vanguardas” (SISCAR, 2010). Desse modo, vale observarmos, com uma distância de quase 20 anos, após a publicação do texto do crítico literário paulista, que Antunes, atualmente parte do contexto digital como um “bárbaro tecnizado”, para ainda falarmos com Oswald de Andrade. Conforme tem se discutido aqui, a metalinguagem, dentro desse atual contexto, põe em jogo, ou seguindo o vocabulário dos poetas concretos, põe em risco, o próprio do poema, o próprio da política, e o próprio da realidade, num dilema entre o que é virtual e o que é real. Ou seja, a metalinguagem expande seus contornos discursivos indo além do verbal, atingindo a própria cognição da experiência. Trata-se disso a metalinguagem expandida.

Tendo em vista esse cenário brevemente traçado, vale, então, atentarmos para como arte e política se situam num contexto mais atualizado. A princípio, creio que seja válido observar, o que está para além da diferenciação entre os *mass media* e a mídia digital, enquanto contextos, e novos suportes, para a arte e política. Se a velocidade – principalmente relacionada ao fluxo de informação - é um fator comum entre esses dois *meios*, vimos que na contemporaneidade, o hiperfluxo comunicacional e informacional trará uma nova dinâmica para a relação entre artista e espectador, representantes políticos e cidadãos, e, de forma mais abrangente, as relações humanas.

### 3.3 A representação na encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo

No primeiro capítulo, vimos, com Foucault (1988, p. 346), que a modernidade traz uma nova perspectiva entre linguagem e representação, mostrando, assim, que “tendo-se separado a lei do discurso da representação, (...) com Nietzsche, com Mallarmé, o pensamento

foi reconduzido, violentamente para a própria linguagem, para o seu ser único e difícil”. René Passeron (s/d, p. 192), ao comentar sobre a obra de Magritte, lança a pergunta: seria Magritte surrealista quando ele pinta um cachimbo, e coloca escrito em baixo: “Isto não é um cachimbo”? De acordo com o historiador da arte:

Muito se escreveu sobre essa negação verbal de um objeto o qual a pintura só pode mostrar em termos imagéticos. Esse cachimbo não pode ser fumado. Magritte se recusa a corresponder ao jogo do ‘princípio da realidade’ que tenta nos convencer de que quase toda imagem se identifica com um objeto, para fazer com que a vida se torne mais fácil. (PASSERON s/d, p. 192)

É interessante lembrar que o título dessa famosa obra de Magritte dará ensejo ao título do vídeo-manifesto de Antunes, “Isto não é um poema”, do qual falamos no capítulo anterior. Trago, de novo, a emblemática obra moderna para a discussão, pois é interessante vermos a articulação conceitual que o poeta paulista faz com essa pintura. Assim, tanto o vídeo-manifesto quanto o videoclipe, em questão, se desdobram, colocando em jogo não só ‘princípio da realidade’ que o quadro propõe. Mas, também cabe aqui percebermos desdobramentos, mais atualizados, desse princípio. “O Real Resiste” de Antunes, na virada entre a primeira e segunda década do século XXI, sugere uma revisão dessa proposta foucaultiana, que a modernidade traz uma nova perspectiva entre linguagem e representação, chamando atenção aqui para uma espécie de “isto não é só linguagem, é real que resiste”.

A negação (que é só afirmação) em “O Real Resiste” – “Autoritarismo não existe/ Sectarismo não existe/ Xenofobia não existe/ Fanatismo não existe/ Miliciano não existe/ Torturador não existe/ Fundamentalismo não existe/ Desmatamento não existe/ Homofobia não existe/ Esquadrão da morte não existe” – já está no vídeo “Isto não é um poema”. Porque não é um poema modernista, conforme foi o quadro emblemático de Magritte. Mas, é um poema de agora. Um agora, que tem a pós-verdade como centro da gravidade do real. Ou seja, Arnaldo Antunes faz um jogo irônico entre metalinguagem – no que diz respeito ao próprio “ser da linguagem” – e mimesis – por uma representação fiel (se é que assim podemos dizer) da realidade. Isso, claro, sem perder de vista o contexto digital em que artista e obras estão envolvidos. Vale também notar que estão em sincronia os versos cantados com as imagens, que foram filmadas “no calor da hora” durante diversas manifestações populares. Nesse sentido, as imagens, em tom irônico – captadas em situações factuais – tensionam, ou seja, põem em questão as negações apresentadas pelos versos da música.

No seu “Ensaio sobre a pobreza”, Ana Chiara (2017, p. 39) nos oferece uma reflexão relativamente semelhante. Ao falar sobre “Cartas de um sedutor”, de Hilda Hilst, e “A hora da estrela” de Clarice Lispector”, diz que “O limite da própria linguagem – dizer o impossível –

é limite do próprio real”. No caso das autoras em destaque, vale termos em vista, esse “limite da realidade social de um país desigual e com desníveis de poder”. É interessante a observação que a ensaísta faz em relação a Hilda Hilst, dizendo que esse “limite” é também um “limite de gênero”. “Hilda, nesse sentido, incorpora a figura da pobreza intelectual que cerca a mulher escritora num país de tradição machista, travestindo-se de homem para desafiar o poder masculino de forma irônica”. É importante observar que a ironia, conforme na relação das imagens e a canção no videoclipe de Antunes, sempre atua numa zona limiar tensa em que “O limite da própria linguagem – dizer o impossível – é limite do próprio real” (CHIARA, 2017, p. 39).

Em “O Real Resiste”, Arnaldo Antunes ressalta que a música traz uma “perplexidade” diante da situação política em que ele está inserido. Diz, “é impossível que uma pessoa esteja defendendo abertamente a censura, a ditadura, a tortura(...)”<sup>47</sup>. Por outro lado, não podemos perder de vista que esse tipo de postura política, que Antunes se recusa acreditar, faz com que representantes políticos, como Jair Bolsonaro, Donald Trump, lideranças religiosas, ganhem popularidade na mídia digital, o que acarreta consequências graves para a realidade que está na e para além das redes sociais. Dessa forma, há uma dobra paradoxal, pois a obra de arte abre uma espécie de fissura na realidade cotidiana, inserindo, incorporando às pessoas, às coisas, aos fatos, ao outro, não necessariamente só como uma representação desses. Mas, também, como uma experiência desses. Sobre o porquê da arte em tempos difíceis, ou, em outras palavras, “o porquê da poesia em tempos de guerra”, diz Antunes, além da “necessidade de se contrapor a essa linguagem de ódio, da mentira, da intolerância (...) diferente do jornalismo, a arte não tem essa necessidade de comentar a vida, ela de certa forma é uma experiência de vida.”<sup>48</sup>

É interessante observarmos também uma espécie de ampliação do procedimento metalinguístico da obra de Arnaldo Antunes. Através das suas entrevistas, *lives* comentadas, durante a época de divulgação do *single* “O Real Resiste”, e seu respectivo álbum, o artista se utiliza desses contextos para enfatizar o sentido político em que obra e artista estão inseridos. Ou seja, nessa condição, o artista comentando sobre sua própria obra, reforça uma espécie de engajamento em instâncias como a política, a cultura, a arte, a cidadania. Instâncias que, naquele contexto, estão em xeque:

<sup>47</sup> Entrevista disponível em <"Acho obrigatório o artista se posicionar", entrevista com Arnaldo Antunes (youtube.com) >

<sup>48</sup> Entrevista publicada no jornal Folha de São Paulo, dia 09/02/2021. Arnaldo Antunes volta a fazer poesia em repúdio à corrosão atual da democracia - 09/02/2021 - Ilustrada - Folha (uol.com.br)

Eu acho obrigatório não só os artistas, mas os cidadãos se posicionarem nesse momento porque a gente está vivendo um momento de ataque à democracia. De ameaça à ordem democrática. Acho que isso é inegável (...) acho que o Brasil está doente. O Brasil precisa sarar. As pessoas acreditarem que num projeto que valoriza o racismo, o preconceito, a homofobia, a negação do aquecimento global, na ameaça às comunidades indígenas e ao meio ambiente, no descrédito aos direitos humanos, aos direitos civis, a liberdade de expressão, as pessoas que elogiam a tortura, a ditadura, a censura(...) isso só pode ser uma doença. Prefiro chamar de um pesadelo que passa se o real resistir, que é a vida das pessoas que prezam a ética, dignidade, civilidade, e a convivência com a diversidade. É isso que eu espero do Brasil.<sup>49</sup>

Aproveito daqui para reforçar alguns apontamentos sobre os desdobramentos ético, estético e prático que “O Real Resiste” propõe. Se a metalinguagem, signo da modernidade, revela a perda da aura, dessacraliza o mito da criação, e mostra abertamente o processo de produção da obra (MÜLLER, 1996, p. 13), conforme fez Magritte com a emblemática pintura “Isto não é um cachimbo”, a era da reprodutibilidade digital amplia esta caracterização da metalinguagem. Neste caso, dentro de uma concepção de uma metalinguagem ampliada, conforme mencionado, mostrar abertamente o processo da produção de uma obra é pôr também, às claras, a configuração do real para com o virtual. Ou seja, mostrar abertamente o processo da produção não diz mais a respeito do texto em si como uma obra fechada, mas, sim, a obra dentro de uma configuração mais ampla, que põe o texto em contextos transversais. Pois fazem parte deste contexto o ciberespaço e a funcionalização digital do hipertexto. Nesse caso, o computador:

[...] não é um centro, mas um pedaço, um fragmento da trama, um componente incompleto da rede calculadora universal. Suas funções pulverizadas impregnam cada elemento do tecnocosmo. No limite, só há hoje um computador, um único suporte para texto, mas tornou-se impossível traçar seus limites, fixar seus contornos. É um computador cujo centro está em toda a parte e a circunferência em nenhuma, um computador hipertextual, disperso, vivo, pululante, inacabado, virtual, um computador de Babel: o próprio ciberespaço. (LÉVY, 2011, p. 47)

Ora a impossibilidade de traçar limites e fixar contornos nos faz pensar “O Real Resiste” numa perspectiva da encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo. Nesse sentido, vale pensarmos com Rancière a respeito da *mimesis*:

O pulo para fora da *mimesis* não é em absoluto uma recusa da figuração. E seu momento inaugural foi com frequência denominado realismo, o qual não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história. O regime estético das artes não impõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua

<sup>49</sup> Entrevista disponível em <"Acho obrigatório o artista se posicionar", entrevista com Arnaldo Antunes (youtube.com) >

distância do presente da não-arte, não cessa de colocarem em cena o passado. (RANCIÈRE, 2009, p.35)

Claro que num contexto mais atual, estendo o conceito de realismo proposto na citação de Rancière para uma compreensão mais abrangente de “O Real Resiste”. Nesse caso, repensar e rearticular “a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história” (RANCIÈRE, 2009, p.35), é revigorar princípios éticos e estéticos para uma configuração mais apropriada do real proposto no videoclipe de Antunes. Uma canção contemporânea, que ainda traz “algo antigo” em sua estrutura. Levando isso em conta, ressalta-se que os limites da letra da música são intensificados e tensionados pela velha ironia, conforme já comentado. Sendo assim, o negacionismo e as *fake news* – estratégias de manipulação ideológica, conforme visto, tão comuns no governo de Bolsonaro – no caso do videoclipe, funcionam como uma articulação de linguagem que, de certa forma, inverte este “ambiente mentiroso em que estamos afundados”<sup>50</sup>.

Vale reforçar que a textualidade do discurso público do artista ganha uma forte dimensão política como glosa sobre a obra em destaque. Dentro de uma perspectiva maior, o artista já se utiliza dessa glosa desde o momento em que posta o vídeo “Isto não é um poema” num momento decisivo para a história política do país. Quando o “só desabafo” justifica as linhas fatiadas “no espaço aqui”, o ciberespaço, do discurso político de “Isto não é um poema”, podemos assim fazer um link hipertextual, uma sequência conceitual, que configura a marca política da relação do artista com seu tempo.

Essa conexão fazemos a partir do *post* do vídeo-manifesto “Isto não é um poema”, em 2018, passando pelo lançamento do *single*, videoclipe e comentários do Arnaldo Antunes e responsáveis da Mídia NINJA sobre “O Real Resiste”, em 2019. No início de 2020, o álbum “O Real Resiste” é lançado. Por motivos da pandemia, na metade deste mesmo ano (diga-se de passagem, ano em que Arnaldo Antunes completa 60 anos) “O Real Resiste”, após ter sua turnê presencial cancelada, ganha sua estatura de show, numa apresentação online. Arnaldo Antunes e o pianista Vitor Araújo, se apresentam, assim, para o teatro Sesc vazio.

Devemos lembrar que a música também é um “desabafo”, ou mais especificamente, uma música que estava “engasgada” diante de um contexto histórico e político que, segundo o

---

<sup>50</sup> Arnaldo Antunes em entrevista ao Jornal Nexo. Conferir a entrevista completa no link Arnaldo Antunes: 'Acho obrigatório o artista se posicionar' | Nexo Jornal

poeta na *live* de lançamento do videoclipe, “é uma sensação de que vivemos um pesadelo”<sup>51</sup>. A *live* – publicada com o propósito de apresentar o videoclipe, em termos metalinguísticos, funciona como uma glosa do *modus operandi*, mas também explora as possibilidades de leitura da obra oferecidas pela apresentação dos comentários dos próprios produtores do vídeo, e, claro, pelas próprias imagens factuais (cedidas pelo Mídia NINJA), apresentadas no videoclipe. Ou seja, estamos diante de um evento político subversivo, em que vida e arte atuam, em certa medida, sob o mesmo contexto.

Em “O espectador emancipado”, Rancière (2012, p. 17) diz que essa emancipação “começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição”. Numa perspectiva contemporânea sobre a leitura da arte, essas relações, apresentadas pelo filósofo, sugerem uma visada adequada para pensarmos na metalinguagem, de forma mais ampliada. Antunes, ao trabalhar, integradamente, vídeos, textos, música, a partir da rede virtual, sabe que está se utilizando de um meio de comunicação em que cada elemento desse está em articulação interna e externa, de forma simultânea. Pois, conforme falado, acima, os trabalhos do artista paulista, aqui em questão, estão interligados, política e conceitualmente. Ou seja, os três trabalhos formam um conjunto, que por ocasião, tem como princípio uma avaliação do contexto político em que o artista e obras estão inseridos, incluindo, especialmente, nesse contexto, a mídia digital.

Nesse sentido, o texto põe o próprio do poema, em questão, conforme vimos com o vídeo-manifesto, no capítulo anterior. O livro “algo antigo” (2021), de certa forma, questiona os suportes analógicos e digitais, publicado durante a pandemia, trazendo no seu bojo a discussão sobre tempos e espaços, o corpo da poesia. No videoclipe e *live* da apresentação de “O Real Resiste”, ao trabalhar com o Coletivo Mídia NINJA, Antunes apresenta possibilidades de integração entre arte e jornalismo, para, assim, encontrar formas *atualizadas* de “nutrir de sentidos” a poesia e o espectador, contexto e realidade.

### 3.4 “O Real Resiste”, sob o prisma de um regime prático

De acordo com Felipe Altenfelder, co-fundador do Coletivo Mídia NINJA:

---

<sup>51</sup> Conferir a *live* completa através do link (27) Conheça a história de "O Real Resiste" novo clipe de Arnaldo Antunes com imagens da Mídia NINJA - YouTube

Ao assistir o (sic) clipe é uma experiência que para a gente é muito impactante porque a gente acabou vivendo boa parte das situações que geraram aquelas imagens, e aí, quando a gente tem essa experiência de assisti-las conectadas e ganhando um outro sentido é algo que é muito inspirador para continuar nessa luta registrando mais momentos. De ver o que se pode desdobrar em relação a isso (...) Muito da linguagem do Mídia NINJA vem dessa experiência da arte, vem dessa experiência da cultura. Então, ver esse material jornalístico ganhar essa versão artística é muito legal e faz todo sentido.<sup>52</sup>

Importante lembrar que as imagens do videoclipe são provenientes do Mídia NINJA, que cedeu parte de seu amplo acervo. Desde 2013, o coletivo jornalístico registra a história do Brasil a partir do olhar dos movimentos populares. De acordo com o seu site, a iniciativa surge em meio à multidão, num momento decisivo da história do país. Para isso o coletivo surge como “os olhos, a voz e o coração de milhares de pessoas. Transmitindo de dentro os acontecimentos, nos envolvemos e fomos parte do processo de transmutação política de nossa geração”.<sup>53</sup> Sobre essa geração, que tem o marco referencial em junho de 2013, dizem as historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling:

Ninguém imaginava a explosão social que se seguiu a um protesto contra o aumento das passagens de ônibus, em São Paulo. Milhares de pessoas foram para as ruas nas grandes cidades do país, em particular os jovens, com uma pauta aberta, onde cabia um sentimento de insatisfação e de frustração e uma aspiração difusa de mudança. As manifestações de junho, como ficaram conhecidas, não tinham palanque nem liderança, foram convocadas pelas redes sociais, eram formadas por vários movimentos que se organizavam de maneira autônoma e apartidária e ocupavam as ruas em grandes ondas de protesto. Foi um evento de curta duração, mas trouxe novidades importantes(...). Uma das grandes novidades é a existência de novos clamores em favor dos direitos civis, os “direitos à diferença”, evocados por uma série de movimentos sociais, como o movimento negro, o movimento LGBT, o movimento quilombola, o movimento feminista, entre tantos outros. (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 503-504)

Mesmo que haja uma ditadura da transparência, conforme fala Byung-Chul Han (2018), em que somos arrastados por trás da mídia digital, que, “aquém da decisão consciente, transforma decisivamente nosso comportamento, nossa percepção, nossa sensação, nosso pensamento, nossa vida em conjunto”, é, pois, dessa perspectiva que devemos dar atenção à importância do Mídia NINJA não só para a realização do videoclipe de “O Real Resiste”. Há, também, nesse sentido, a possibilidade de intervenção crítica na e junto com a sociedade civil contemporânea. Portanto, ao mesmo tempo que a “ditadura da transparência” se apresenta como uma condição desafiadora dos tempos atuais, conforme aponta o filósofo coreano, é necessário também enxergar as contribuições, de iniciativas como a do Coletivo Mídia

<sup>52</sup> Disponível em < Conheça a história de "O Real Resiste" novo clipe de Arnaldo Antunes com imagens da Mídia NINJA (youtube.com) >

<sup>53</sup> Quem somos - Mídia NINJA (midianinja.org)

NINJA, que como o próprio nome diz (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação), propõe narrativas alternativas, que, de alguma forma, tentem trazer novos sentidos para uma sociedade em que os meios digitais tendem a desenvolver um ambiente hostil, despolitizado, desumano.

Ao falar sobre estratégias que queriam provocar uma fusão entre a arte e a vida, apresentando exemplos do cenário artístico contemporâneo (como o coletivo literário Wu-Ming, e o compositor canadense R. Murray Schafer), Reinaldo Laddaga diz em seu texto “Um Regime Prático” que essas estratégias resultam em projetos que constroem transições:

entre o espaço das galerias ou dos museus e o lugar onde ocorrem essas operações entre especialistas e não especialistas que produzem manipulações de imagens ou símbolos e modificações diretas nas relações entre os corpos. Mas a condição para que essas transições possam se estender é a perda de poder de um pressuposto: o de que uma prática só pode se desenvolver a partir de uma demarcação limitadora.” (LADDAGA, 2012, p. 271-272)

Reinaldo Laddaga com “regime prático” propõe, assim, um quarto regime que agregue aos regimes da arte, dos quais Rancière se utiliza para desenvolver sua teoria da partilha do sensível. Nesse caso, o regime prático diz respeito a projetos em transição que revoguem a tradicional “demarcação limitadora” que se interpõe entre a modernidade estética e o presente. Isso deve se dar a partir de um atravessamento dessa demarcação limitadora. Esse atravessamento de uma demarcação limitadora, ou em termos foucaultianos, uma demarcação disciplinadora, provocará um embaralhamento não só nas esferas do que é considerado artístico, estético, mas, principalmente, com esse embaralhamento haverá uma relação mais prática e produtiva entre as esferas do campo estético com outras instâncias da vida – campos da ciência, movimentos e propostas sociopolíticas, projetos que tenham, como princípio, o envolvimento do coletivo.

Para o teórico argentino pensar o estético no tempo presente será, pois, lidar com as “manipulações de imagens ou símbolos e modificações diretas nas relações entre os corpos” (LADDAGA, 2012). Nessas “relações entre os corpos”, há, então, uma dinâmica em que os projetos artísticos se desdobram como articuladores da comunidade, formando assim, o que o próprio Laddaga chama, “ecologias culturais”, onde o ético e o estético se interrelacionam como possibilidades do sensível no e do comum.

A parceria entre Arnaldo Antunes e o coletivo Mídia NINJA bem dialoga com o regime prático proposto por Laddaga. Apesar da relevância desse regime para se discutir a relação entre política e estética nos trabalhos de Arnaldo Antunes aqui em discussão, creio, entretanto, que seja necessário fazer uma breve retomada ao que Rancière propunha como

“revolução estética” – ponto primordial para a ampliação do que se concebe como partilha do sensível. Vale notar que esse recente projeto artístico e político do poeta, que tem seu marco inaugural com o vídeo-manifesto “Isto não é um poema”, se dá por uma revisão significativa da sua carreira, através do prisma da política. Uma espécie de guinada política no que diz respeito à relação do poeta para com a partilha do sensível. Ou seja, chamo atenção aqui para um pensar a partilha do sensível a partir de um desdobramento paradoxal, considerando as suas dobras política e estética. Mas como pensar essa dobradura (política/estética) de acordo com a revolução estética de que fala Rancière? Como essa revolução estética ainda é tão relevante para com o projeto artístico e político de Antunes?

Se para Rancière (2009, p. 17) “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” é numa tentativa de diálogo direto com o real que Arnaldo Antunes irá desenvolver o seu projeto de ação política e estética. E isso se dá por uma negação que provoca o real que resiste. Não, necessariamente, o real mimético de “A cicatriz de Ulisses”: “descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático” (AUERBACH, 2015, p. 20). Uma negação que provoca o “isto” do poema, ao fazer um “só desabafo” político. Uma negação que provoca uma fabricação de “senso comum político” pautada em *fake news* (“Autoritarismo não existe/ Miliciano não existe/ Desmatamento não existe/ Homofobia não existe”). Uma negação que provoca a própria realidade, ou a própria ficção, no refrão de “O Real Resiste” que questiona “pode ser ilusão(...) só pode ser ilusão” e um “não não” desponta como uma resposta e marcador melódicos - significante e significativamente - da música. Uma negação que, assim, me provoca a retomar as palavras de Rancière, com alguns grifos meus. Pois essa negação repetida, e aqui é muito justo lembrar da campanha #elenão# - contra o ex-presidente Jair Bolsonaro - , essa negação que soa como uma espécie de indiferença, ou melhor:

Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas (ou seguindo a tradução francesa, a igualdade de todos os sujeitos), é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita (numa tela escrita, numa canção escrita e cantada) disponível para qualquer olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores (espectadores, interlocutores) como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra (...) Uma politicidade sensível é assim, de saída, atribuída às grandes formas de partilha estética (RANCIÈRE, 2009, p. 19-20, grifos meus)

## CONCLUSÃO

Considerando o período entre 2018-2021 como o recorte temporal dos trabalhos de Arnaldo Antunes abordados nesta tese, propus aqui uma reflexão sobre como os conceitos de modernidade e contemporaneidade se articulam, de modo a termos um acesso de leitura mais abrangente da obra desse multiartista paulista. Vimos, nesse sentido, que para tal articulação, é necessário que haja uma conjugação de pessoas, tempos, conceitos e espaços, que, nem sempre, estão em “confraternidade”, conforme salientou Ruffel (2014), a respeito do contemporâneo ser “um ponto de metabolização de todos os passados e futuros”. Foi, a partir de alguns pontos de metabolização do tempo, que trouxe a imagem da encruzilhada para se pensar sobre algumas articulações dessas instâncias temporais/conceituais (modernidade/contemporaneidade) nos trabalhos de Antunes desenvolvidos ao longo do período demarcado.

No primeiro capítulo, a partir da leitura de alguns poemas de “Algo Antigo” podemos ampliar, um pouco, a nossa visada teórica sobre a encruzilhada entre o moderno e o contemporâneo. Vimos que “Algo Antigo”, conforme afirmou o próprio Antunes a respeito deste livro, pode ser a conjugação de “vários períodos diferentes”, no tempo presente. Essa ampliação trouxe alguma luz não só para o desenvolvimento de uma observação teórica a respeito da poesia feita atualmente no Brasil, como também podemos com isso enxergar uma poética politicamente expandida do trabalho de Arnaldo Antunes. Digo politicamente expandida pois o período abordado nesta tese (2018-2021) relacionado à obra de Antunes propiciou uma reflexão ética e estética acerca do momento político demarcado. Nesse caso, se a linguagem é a materialidade fundamental ao processo poético, faz-se, então, necessário ter uma observação mais cuidadosa sobre a sua vigência/vigor, em processo de crise, no momento político em que está inserida.

Sob tal perspectiva, vimos no segundo capítulo que há uma tensão, em sentido prático, que nos faz pensar sobre a linguagem dentro de um contexto político em que *fake news* e ideologias ditatoriais formam o lugar comum para se discutir a realidade. O vídeo-manifesto “Isto não é um poema”, postado por Antunes nas redes sociais dias antes do segundo turno das eleições presidenciais de 2018, apresenta uma encruzilhada em que o próprio do poema, o próprio da linguagem, o próprio da política, e o próprio da realidade são postos em questão como um apelo poético/político, lançado nas redes sociais. Ou como diria o próprio poeta, no vídeo postado, “um desabafo”. Vimos que essas questões, ainda muito atuais, remontam, de

forma viva e ativa, conceitos sobre a representação da realidade de, mais ou menos, um século – “Isto não é um cachimbo” (René Magritte), obra fundamental da década de 1920 a tematizar, de forma influente, o modernismo europeu; a perspectiva narrativa de espelhamento proposta por Borges, ainda na primeira metade do século XX, como forma intrigante de reprodução da realidade. Percebemos também que questões políticas são revistas, pois a figura do ex-presidente Jair Bolsonaro simboliza um passado histórico ditatorial de, pelo menos, meio século, forjado por uma necropolítica, que reforça o nosso imaginário e práticas coloniais.

Foi dessa trilha desenvolvida até então que pude, finalmente, no terceiro capítulo, desenvolver uma reflexão acerca de “O Real Resiste”, videoclipe de Arnaldo Antunes. “ ‘O Real resiste’: na encruzilhada entre o real e o virtual”, título dessa parte da tese, pude reforçar alguns temas que já haviam sido levantados no primeiro e segundo capítulos como: a relevância da representação na contemporaneidade; hiperinformação; hipercomunicação; *fake news*; pós-verdade; pós-utopia. Em termos de um *regime prático*, conceito proposto por Reinaldo Laddaga (2012), vimos que o projeto do videoclipe de “O Real Resiste”, uma coprodução entre Arnaldo Antunes e Mídia NINJA, apresenta novas perspectivas para uma inserção ativa da obra de arte na contemporaneidade. Assim, a parceria entre o poeta e o coletivo jornalístico corresponde a projetos artísticos que se desdobram como articuladores da comunidade, formando assim, o que o próprio Laddaga (2012) chama, “ecologias culturais”, onde o ético e o estético se interrelacionam como possibilidades do sensível no e do comum.

Vale reforçar que não tinha o objetivo de demarcar, em termos mais precisos, os limites entre o que é moderno e o que é contemporâneo, mas, sim, intencionei, através das encruzilhadas, que propiciaram os capítulos deste trabalho, o cruzamento dessas linhas de forças. Dessa forma, sempre quando possível, tentei realçar a importância de uma (re)avaliação da metalinguagem, como um processo expansivo, a focalizar essas linhas de força, sem perder de vista as propriedades de cada uma delas. Nesse sentido, conforme mencionado desde o início, a antropofagia cultural pôde ser concebida como um ainda rico procedimento da metalinguagem. Ou seja, um ato (antropofágico) de (auto)devoração crítica cujo modo de operar se estabelece por uma reflexão entre o ser e o mundo, o eu e o outro. Ou melhor, o eutro como uma “torção” da linguagem, em que a poesia é encarada, de forma transtemporal, para falarmos com Haroldo de Campos (1997). Ou, conforme Noemi Jaffe (2021) definiu a poesia de Arnaldo Antunes, uma forma de “alteridade radical”.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades:Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Portugal: Edições 70, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. *Revista Cacto*, n. 1, ago. 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no Campo experimental*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – Manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso: Antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. 10. ed. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- ANTUNES, Arnaldo. *n.d.a*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- ANTUNES, Arnaldo. *Agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANTUNES, Arnaldo. *Algo Antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- BARTHES, Roland. Escrever: Verbo Intransitivo. In: BARTHES, Roland. *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Globlização: consequências Humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIRMAN, Joel. *Cadernos sobre o mal: agressividade, violência e crueldade*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

CAMPOS, Augusto de. E.E. Cummings, sempre jovem. In: CUMMINGS, E.E. *poem(a)s*. Campinas: SP. Editora da Unicamp, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na literatura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992a. p. 231-257.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago, 1997. p. 243-270.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CAMPOS, Haroldo de (1992a). Da razão antropofágica: diálogo e diferença na literatura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992a. p. 231-257.

CAMPOS, Haroldo de (1997). Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago, 1997. p. 243-270.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Mallarmé*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- CHIARA, Ana. Mallarmé & Chacal: “um sentido mais puro às palavras da tribo”. In: CHIARA, Ana. *et al. Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- CHIARA, Ana. Ensaio sobre a pobreza. In: SIRIHAL, Werkema. *et al. Figurações do real: literatura brasileira em foco VII*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2017
- DAVINO, Leonardo. *Vagalumes*. 2021. Disponível em: <https://lendocancao.blogspot.com/2021/06/vagalumes.html>.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola: 2013.
- GARDEL, André. A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 11, 2004.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da Transparência*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectiva do digital*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

JINKINGS, Ivana. O golpe que tem vergonha de ser chamado de golpe. In: SINGER, A. *et. al. Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016.

KOSELLEK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à protogênese do mundo burguês* – Rio de Janeiro: EDUERJ; Contraponto, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. 1984. Disponível em: [http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf).

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LADDAGA, Reinaldo. Um regime prático. In: *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 269-302.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. (Coleção TRANS)

LINK, Daniel. *Orbis Tertius*. La obra de arte en la época de sureproductibilidad digital. 2002. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/283463802\\_Daniel\\_Link\\_Orbis\\_Tertius\\_La\\_obra\\_de\\_arte\\_en\\_la\\_epoca\\_de\\_su\\_reproductibilidad\\_digital](https://www.researchgate.net/publication/283463802_Daniel_Link_Orbis_Tertius_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_digital).

LÖWY, Michael. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. In: SINGER, A. *et. al. Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016.

LUDMER, Josefina. *Literaturas postautónomas*. Disponível em: [http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que_18.html). Acesso em: 30 nov. 2017.

LUDMER, Josefina. *Lo que viene después*. Disponível em: [http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes\\_doc03.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf). Acesso em: 30 nov. 2017.

MBEMBE, Achilles. *Necropolítica*. Disponível em: [necropolitica.pdf](http://necropolitica.pdf) (procomum.org).

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1972.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2011.

MELLO, Patrícia Campos. *A máquina do ódio: notas de uma repórter sobre fake news e violência digital*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. *In: ANDRADE, Oswald de. Obras Completas VI: Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias – manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

OYAMA, Thaís. *Tormenta: o governo Bolsonaro: crises, intrigas e segredos*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PLATÃO. *Diálogos III – A República*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981. (Coleção Universidade de Bolso).

PASSERON, René. *The concise encyclopedia of surrealism*. Secaucus, N.J.: Chartwell Books, 1975.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

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

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001.

PEDROSA, Celia. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói: Editora da UFF, 2011.

PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PIGNATARI, D. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

PUCHEU, Alberto. *A poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

PUCHEU, Alberto. Se Todorov, então, Josefina Ludmer, e, então, Todorovludmer... *In: CICERO, Antonio. Forma e sentido contemporâneo: poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

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

PEDROSA, C. *et al. Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad, Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (Coleção Trans).

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Tempos Modernos*. São Paulo: N-1 edições, 2021.

RUFFEL, Lionel. *Zum-Zum-Zum*: Estudo sobre o nome Contemporâneo. Disponível em: [ruffel-zum-zum.pdf \(wordpress.com\)](#).

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Alessandra. *Arnaldo Canibal Antunes*. São Paulo: nVersos, 2013.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil*: uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever*: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

## ENDEREÇOS ELETRÔNICOS E SITES

[Arnaldo Antunes volta a fazer poesia em repúdio à corrosão atual da democracia - 09/02/2021 - Ilustrada - Folha \(uol.com.br\)](#)

< [Documentário BBC: Profetas do bolsonarismo: Como religião foi usada no "8 de janeiro" \(youtube.com\)](#) >

<[admin,+03+-+ARAUJO \(1\).pdf](#)>

<[post-truth adjective - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com](#)>

[A espantografia de Alberto Pucheu | by Ed Caliban | Revista Caliban issn\\_0000311](#)

[Lendo Canção: Vagalumes \(lendocancao.blogspot.com\)](#)

[Quem somos - Mídia NINJA \(midianinja.org\)](#)

[ruffel-zum-zum.pdf \(wordpress.com\)](#)

[SciELO - Brasil - A PÓS-VERDADE COMO ACONTECIMENTO DISCURSIVO A PÓS-VERDADE COMO ACONTECIMENTO DISCURSIVO](#)

## VÍDEOS DE ARNALDO ANTUNES

Conheça a história de O Real Resiste: <https://www.youtube.com/watch?v=HP4uwaEv5Js>

Entrevista de Arnaldo Antunes ao Jornal Nexo [Arnaldo Antunes: 'Acho obrigatório o artista se posicionar' | Nexo Jornal](#)

Entrevista de Arnaldo Antunes no RODA VIVA:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TPu5oR9uozA>

Isto não é um poema: <https://www.youtube.com/watch?v=eusBEkn2ABQ>

Lançamento do livro Algo Antigo: . [Lançamento do livro "Algo Antigo", com Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhotto - YouTube](#)

O Real Resiste (2019): [https://www.youtube.com/watch?v=wx\\_Pd-rpEhc&list=RDwx\\_Pd-rpEhc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=wx_Pd-rpEhc&list=RDwx_Pd-rpEhc&start_radio=1)

O Real Resiste (ao vivo): <https://www.youtube.com/watch?v=qz7NVT1JvI>