



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

Glauber Mizumoto Pimentel

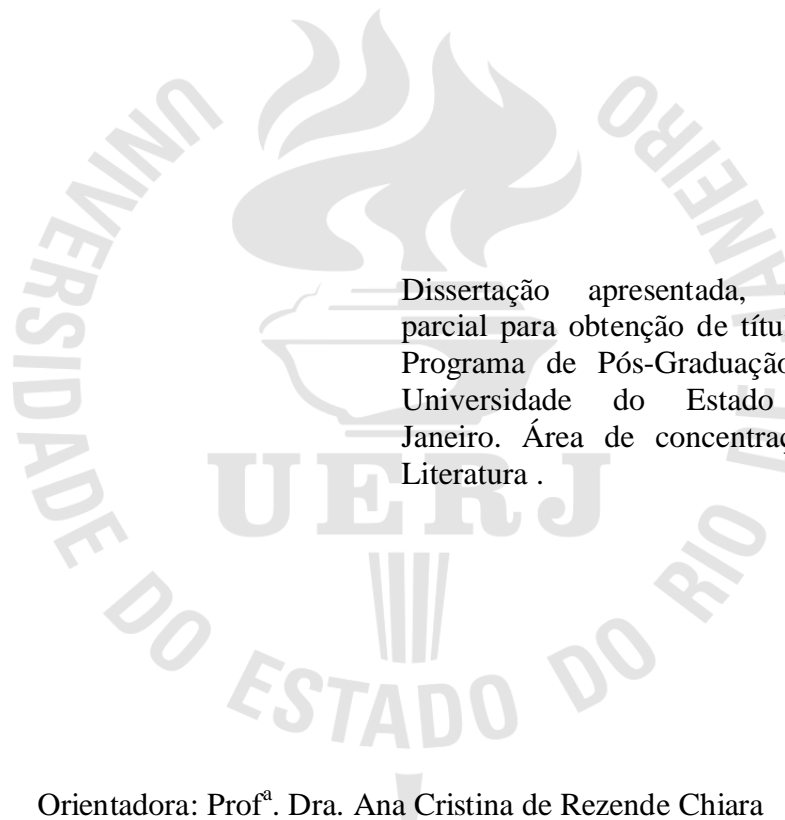
**Corpo, palavra, som, imagem:**  
**o DNA do "eutro" no "n.d.a", de Arnaldo Antunes**

Rio de Janeiro

2018

Glauber Mizumoto Pimentel

**Corpo, palavra, som, imagem:  
o DNA do "eutro" no "n.d.a", de Arnaldo Antunes**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, 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

2018

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

A636 Pimentel, Glauber Mizumoto.  
Corpo, palavra, som, imagem: o DNA do "eutro" no "n.d.a", de  
Arnaldo Antunes / Glauber Mizumoto Pimentel. - 2018.  
113 f. : il.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Antunes, Arnaldo, 1960- - Crítica e interpretação – Teses. 2.  
Antunes, Arnaldo, 1960- n.d.a. – Teses. 3. Poesia brasileira – História e  
crítica – Teses. 4. Linguagem e línguas – Teses. 5. Palavra (Linguística) –  
Teses. I. Chiara, Ana Cristina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

---

Assinatura

---

Data

Glauber Mizumoto Pimentel

**Corpo, palavra, som, imagem:  
o DNA do "eutro" no "n.d.a", de Arnaldo Antunes**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, 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 Setembro de 2018.

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  
Universidade do Grande Rio

Rio de Janeiro

2018

## 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 à Ana Chiara, que muito enriqueceu essa minha jornada acadêmica, a Leonardo Davino, pelo cuidado e dicas valiosas para o desenvolvimento deste trabalho, a Andrelino Campos (in memoriam) e Vinicius Marinho pelo grande incentivo, à Juliane Escacela pela paciência e todo suporte técnico, aos meus pais, Celio e Marize, meus irmãos, Maurício e Raoni, e a minha tia Ginga, grandes apoiadores deste projeto e de muitos outros, a Fernando Garcia pelas referências e por ser também uma grande referência, e aos meus companheiros de longa jornada, minha família espiritual: Firmina, Fabrício, Anna Carolina, e Dada Siddhesvarananda.

## RESUMO

PIMENTEL, Glauber Mizumoto. *Corpo, palavra, som, imagem: o DNA do "eutro" no "n.d.a"*, de Arnaldo Antunes. 2018. 113 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Ao considerarmos o conceito de poiesis, o “espaço criativo”, conforme falou Arnaldo Antunes, “como um espaço de potência diante do mundo”, assim, a palavra, na poesia de Arnaldo Antunes, não é necessariamente um veículo, mas, sim, uma unidade potencial transformadora. Palavra e coisa 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 esteira mais apropriada para uma reflexão acerca do eutro 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. Esta dissertação objetiva, sob a luz do propósito crítico da metalinguagem poética, (re)conhecer, investigar o eutro na poesia de Arnaldo Antunes. Para o desenvolvimento deste trabalho teremos como base o livro de poemas *n.d.a.*(2010), do poeta em questão.

Palavras-chave: Eutro. Linguagem. Palavra. Poesia.

## ABSTRACT

PIMENTEL, Glauber Mizumoto. *Body, word, sound, image: the DNA of “eutro” in Arnaldo Antunes’s “n.d.a”*. 2018. 113 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Let us consider the concept of poesis, as Arnaldo Antunes put it: "creative space - as a space of power before the world." Thus, the word, in the poetics of Arnaldo Antunes, is not necessarily a vehicle, but a potential transformative unit. Word and thing become a double-way, in which the outer / inner transit, the self / other, provoking tensions, dissonances, estrangement, form a singular unity, unfolding in a critical, poetic, and semiotic perspective. Arnaldo Antunes in a sort of "original" rapprochement between poetry and language reconsiders the relationship between us and the world, which, in a more appropriate way for a reflection on the eutro makes us think about the relation between the self and the other, does not only as a symbiosis between the poles of subjectivity and objectivity, but also makes us reflect on a lively and intense relationship between poetry and language itself. This dissertation aims, in the light of the critical purpose of poetic metalanguage, to (re) know, to investigate the eutro in the poetry of Arnaldo Antunes. For the development of this work we will have as basis the book of poems *n.d.a.* (2010), of the poet in question.

Keywords: Eutro. Language. Word. Poetry.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Poema tudo, livro as coisas.....	15
Figura 2 -	Poema as cores, livro as coisas.....	16
Figura 3 -	Poema placenta planeta .....	58
Figura 4 -	Poema você .....	67
Figura 5 -	Poema hand made 6 .....	67
Figura 6 -	Poema hand made 7 .....	68
Figura 7 -	Poema fora dentro .....	79
Figura 8 -	Poema “tu do eu” .....	80
Figura 9 -	Poema “yo soy you” .....	80
Figura 10-	Retirada da seção cartões postais do livro n.d.a. ....	81
Figura 11-	Retirada da seção cartões postais do livro n.d.a. ....	83
Figura 12-	Poemas um acidente e mar mel do livro n.d.a .....	84
Figura 13-	Poema hand made 5 .....	85
Figura 14-	Capa e contracapa do livro n.d.a. ....	88
Figura 15-	Poema dna .....	90
Figura 16-	Poema cromossomos .....	91
Figura 17-	Retirada da seção cartões postais do livro n.d.a .....	94
Figura 18-	Retirada da seção cartões postais do livro n.d.a .....	95
Figura 19-	Retirada da seção cartões postais do livro n.d.a .....	95
Figura 20-	Retirada da seção cartões postais do livro n.d.a .....	97
Figura 21-	Retirada da seção cartões postais do livro n.d.a .....	97
Figura 22-	Retirada da seção cartões postais do livro n.d.a .....	98

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>A CONSTRUÇÃO DO EUTRO: POETA, <i>PERFORMER</i>, COMPOSITOR, CANTOR E OUTROS “EUS”. A TRAJETÓRIA DE ARNALDO ANTUNES PELO ROCK, LITERATURA, MPB, ENTRE OUTROS</b> .....	14
1.1	<b>Entre partida e chegada, entre eu e o outro: a palavra, o eixo</b> .....	14
1.2	<b>Arnaldo Antunes e sua genética poética: uma atopia antropofágica</b> .....	22
1.3	<b>A utopia modernista (?): a devoração crítica como herança cultural</b> .....	23
1.4	<b>A poesia concreta e a tropicália</b> .....	26
1.5	<b>Brevemente, entre os 60 e 80</b> .....	36
1.6	<b>Bom dia, década</b> .....	37
2	<b>ARNALDO ANTUNES: A PALAVRA DENTRO E FORA DE SI</b> .....	42
2.1	<b>“n.d.a.” e seu DNA lírico: um breve panorama histórico</b> .....	42
2.2	<b>“n.d.a.” e seu DNA lírico: um breve panorama histórico brasileiro</b> .....	47
2.3	<b>“eutro”: uma dimensão lírica da linguagem – Apontamentos sobre verbivocovisualidade</b> .....	53
2.4	<b>“eutro”: uma dimensão lírica da linguagem – a voz e o verbo</b> .....	68
3	<b>A CONSTRUÇÃO PERFORMÁTICA DOS “EUTROS” EM “N.D.A”..</b>	73
3.1	<b>Entre o eu e o outro: a máscara e a pose de Arnaldo Antunes – um “autômato desregulado”</b> .....	73
3.2	<b>“n.d.a.” de Arnaldo Antunes: um livro em performance(s)</b> .....	85
3.3	<b>O prosaico e o poético: as dimensões imagéticas do “eutro” em “n.d.a.”.</b>	92
3.4	<b>“cartões postais”: um lance de dados contemporâneo</b> .....	98
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	101
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	103
	<b>ANEXO A - Poema tirado de uma notícia de jornal</b> .....	108
	<b>ANEXO B – Poema mar é maré</b> .....	109
	<b>ANEXO C – Poema n.d.a.</b> .....	111

## INTRODUÇÃO

A palavra na poesia de Arnaldo Antunes assume um caráter tão conciso e material quanto versátil e dinâmico, e, ao mesmo tempo, tão técnico e conceitual quanto lírico, a questionar a existência humana, as coisas e/ou apenas sinalizar o próprio processo em que a língua, e a palavra se realizam - potencialmente - como poiesis, revitalizando possibilidades semânticas e significantes.

Consideremos, pois, o conceito de poiesis, conforme falou Arnaldo Antunes: o “espaço criativo - como um espaço de potência diante do mundo” (ANTUNES, 2006, p. 348). Essa “potência transformadora” (ANTUNES, 2006, p. 348) talvez encontre na sua poesia, o refúgio, ou melhor, a sintonia elementar para uma dissonância *própria* da linguagem em relação ao senso comum de que esta está, necessariamente, só a serviço de comunicar e expressar.

Ora, como pensar a linguagem sem estarmos nela própria? E o que será a linguagem, se não atentarmos ao seu apelo primário em que a “origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem” (ANTUNES, 2006, p. 323)? A questão torna-se mais veemente, porém, talvez, mais acalentada, ao tratarmos dela sob o enfoque de um horizonte (re)inaugural no qual se insere a palavra e as suas multifaces na poética de Arnaldo Antunes. Não à toa que esse poeta se (des)faz e (re)faz em vozes que vagueiam entre o compositor, ou entre o calígrafo, ou entre o ensaísta, ou entre outros signos em rotação que berram (ANTUNES, 2006, p. 39):

[...] as palavras  
no microfone  
da mesma maneira com que  
as desenho, com cuidado, na página.  
Para transformá-las em coisas,  
em vez de substituírem as coisas.

Usar as palavras para não substituir as coisas, mas transformá-las em coisas, é uma proposta recorrente na poesia de Arnaldo Antunes. Sob este aspecto, a questão da linguagem não pode se sustentar somente pelo seu caráter referencial, pelo fato de que em “[...] seu estado de língua, no dicionário, as palavras intermediam nossa relação com as coisas impedindo nosso contato direto com elas. A linguagem poética (por outro lado) inverte essa

relação, pois vindo a se tornar ela em si, coisa, oferece uma via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo” (ANTUNES, 2006, p.324).

Esta “via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo” (ANTUNES, 2006, p. 324) é o caminho pelo qual a palavra, na poética de Arnaldo Antunes, não é necessariamente um veículo, mas, sim, uma unidade potencial transformadora. Palavra e coisa 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 esteira mais apropriada para uma reflexão acerca do eutro - foco específico do nosso trabalho - 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 Antunes bem observa nas considerações do 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 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).

“eutro” – poema que abre o livro *n.d.a.* – será, pois, uma trilha conceitual. O poema traz uma série de indagações que não só tangem o livro em questão para o nosso trabalho, como também aborda esse eu em permanente des-locamento, que bem apresenta este poeta que não é brasileiro, nem estrangeiro, este poeta que não é de São Paulo, nem do Brasil, este poeta que nenhuma pátria pariu<sup>1</sup>, esse poeta que, segundo o poema em questão, “*Intruso entre intrusos intraduzo / o me smo / do eu tro*”(ANTUNES, 2010, p. 13).

---

<sup>1</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”.

Para a elaboração deste conceito, dividimos o texto em três partes que privilegiam o tema sob os seguintes títulos, capítulo 1: A construção do eutro, poeta, *performer*, compositor, cantor e outros “eus”. A trajetória de Arnaldo Antunes pelo *rock*, literatura, MPB, entre outros; capítulo 2: Arnaldo Antunes, a palavra dentro e fora de si; capítulo 3: A construção performática dos eutros em *n.d.a.*

No primeiro capítulo veremos como se dá a construção do eutro em Arnaldo Antunes. Nessa construção esse poeta, *performer*, compositor, cantor, entre outros eus, traça uma trajetória pelo *rock*, literatura, MPB, entre outros multimeios, em que a palavra é o eixo central entre a partida e chegada deste multiartista. Pensar nesse trânsito entre o que é partida e chegada, o nós e o mundo, o eu e o outro (eu e tu), sob a perspectiva de uma reaproximação primária da poesia e da linguagem, é um princípio instigante a impulsionar todo o trabalho artístico de Arnaldo Antunes. É a partir desses des-locamentos que Antunes toma a antropofagia como uma forma de se nutrir de uma herança cultural em que a devoração crítica é um código genético já assimilado pelo corpo do poeta contemporâneo. A reapropriação de tendências antropófagas como a poesia concreta e a tropicália dá sustentação a este corpo que dissolve e assimila tantos eutros numa perspectiva artística diversificada.

Tendo em vista a palavra como o eixo de todo trabalho de Arnaldo Antunes, no segundo capítulo, trataremos da dinâmica entre lírica e metalinguagem para estudarmos alguns poemas do livro *n.d.a.*. Para isso, teremos a verbivocovisualidade<sup>2</sup> para nos auxiliar no desenvolvimento deste capítulo, que pretende explorar os limites da lírica no trabalho artístico de Arnaldo Antunes. Este capítulo objetiva, sob a luz do propósito crítico da metalinguagem poética, (re)conhecer e investigar o eutro, que se dá por uma dimensão lírica na poesia de Arnaldo Antunes.

Poeta e poesia interagem de forma dinâmica, na qual o trânsito exterior/ interior, o eu/outro provoca tensões, fraturas, formando uma nova singularidade, que se desdobra em perspectivas crítica, poética e semiótica. O trânsito entre tais perspectivas para com a lírica na poesia contemporânea, bem explica o poeta e crítico francês, Jean-Michel Maulpoix, “mais do que a distinção dos gêneros e da evolução das formas, é a relação do sujeito com seu ato poético que está no centro da problemática do lirismo. Está em questão o sujeito, o seu lugar, o seu tom, sua capacidade de ainda dizer poeticamente” (MAULPOIX *apud* LEMOS, 2010).

---

<sup>2</sup> Seguindo o conceito de verbivocovisualidade – termo que a poesia concreta pegou emprestado do escritor irlandês James Joyce – os aspectos estruturais/funcionais (som, forma visual, carga semântica) de um poema concreto devem ser considerados, simultaneamente, na interação entre o leitor e o poema. Trataremos deste tema, de maneira mais detalhada, no capítulo 2.

Será neste sentido que avaliaremos a lírica na poética de Antunes, em especial no livro *n.d.a.*, que é aqui a nossa principal referência deste artista.

A palavra na poesia de Arnaldo Antunes é um objeto em constante movimento. Ou seja, um ato de performance pelo fato da palavra não se compartimentar no campo convencionalmente literário da poesia – que se organiza, a princípio, por versos e o suporte livro tradicional, mas, sim, num campo experimental (AGUILAR; CÁMARA, 2017) em que as dimensões intersemiótica, multimidiática e outros multimeios propiciados pela e à palavra estão em jogo. Segundo Gonzalo Aguilar e Mario Cámara em *A máquina performática – a literatura no campo experimental*, “Interessa-nos fazer ver a ineficácia dos enfoques compartimentados e da separação em disciplinas com uma grande tradição histórica (literatura, artes plásticas, cinema) que impedem que se pense o *campo experimental*.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.9 – grifo do autor). É dentro desse trânsito de diversos saberes, em que os signos provocam novas sensibilidades, enfatizando o literário como ponto de partida (AGUILAR; CÁMARA, 2017), que estudaremos no terceiro e último capítulo a poética de Antunes como uma “máquina performática”. Nesse caso, Dentro de uma perspectiva contemporânea, *n.d.a.* é um livro como um objeto vivo. Um corpo em dinâmica com todos os seus apelos orgânicos para que então, como livro, mantenha a sua característica performática.

Será, portanto, neste mesmo capítulo que trataremos sobre o conceito da máscara e pose, também desenvolvido por Aguilar e Cámara (2017), que também contribuirá na construção do euto em Arnaldo Antunes. De acordo com esses teóricos argentinos, enquanto a pose está relacionada aos aspectos corporais (vestimenta, gestos, traços fisicamente aparentes etc) que definem uma relação entre o artista e o público, a máscara, por sua vez, precisa da textualidade, do discurso “que inclui não só a obra poética ou ficcional, mas também todo discurso público do escritor” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 141). É dentro dessa esteira reflexiva que esses teóricos irão desenvolver o termo “autômato desregulado”, aplicado a Arnaldo Antunes, que, nesse caso, dialoga com a figura do autômato, com o objetivo de problematizar tanto os modos de inserção em grandes e pequenos circuitos (culturais) quanto a relação entre sujeito e linguagem (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 90).

Vale dizer que este trabalho é menos um tratado de longo fôlego sobre o conceito do euto na poética de Antunes, mas, sim, uma nova possibilidade de avaliarmos, a partir do livro *n.d.a.*, o trabalho tão diverso deste artista que se divide em tantos eutos. Com isso objetiva-se fazer uma abordagem do conceito de metalinguagem – caro à produção poética de Antunes -

extrapolando, de alguma forma, a perspectiva de que a literatura é um campo autônomo. Portanto, mesmo que breve e incipientemente, especialmente a partir da leitura de cartões postais (ANTUNES, 2010) intenciona-se também com este trabalho dar início a um diálogo com as *literaturas postautônomas*, que segundo Josefina Ludmer, “saldrian de ‘la literatura’, atravesarían la frontera, y entrarían em um 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’[...]”(LUDMER, 2006, s/p).

# 1 A CONSTRUÇÃO DO EUTRO: POETA, *PERFORMER*, COMPOSITOR, CANTOR E OUTROS “EUS”. A TRAJETÓRIA DE ARNALDO ANTUNES PELO ROCK, LITERATURA, MPB, ENTRE OUTROS

## 1.1. Entre partida e chegada, entre eu e o outro: a palavra, o eixo

Pensar o nós e o mundo, o eu e o outro (eu e tu), sob a perspectiva de uma reaproximação primária da poesia e da linguagem é um princípio instigante a impulsionar todo o trabalho artístico de Arnaldo Antunes, que gira em torno de um só eixo: a palavra. Se para Saussure - o pai da linguística moderna - há na palavra uma relação arbitrária entre significante e significado, e que o significado não é a “coisa” e sim a representação psíquica da coisa (SAUSSURE, 1995, p.81), para Arnaldo Antunes “a poesia é o meio que inverte esta relação. Ela transforma a palavra em si, coisa” (ANTUNES, 2006, p. 324).

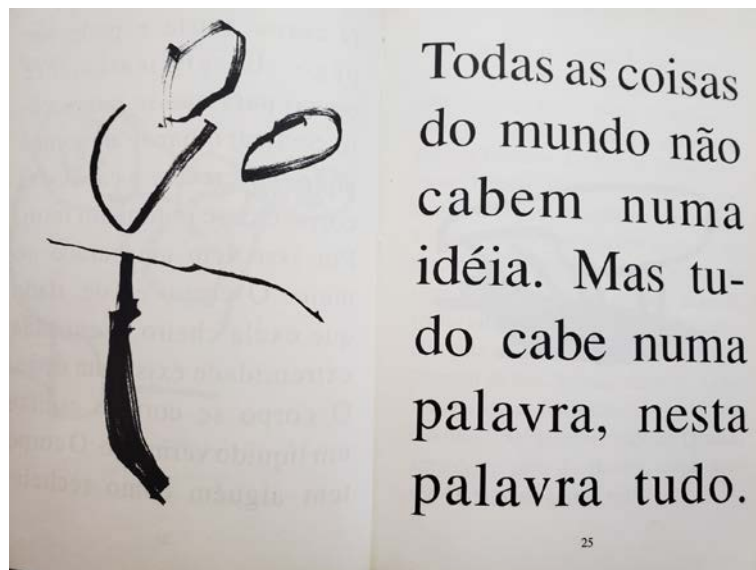
A poesia, para Antunes, ao mesmo tempo que assume um caráter técnico e lúdico para com a linguagem, também transforma a linguagem em uma via de acesso mais direta para vivência do humano no mundo. Esse processo operativo ou, nas palavras do próprio poeta, essa “potência transformadora” (ANTUNES, 2006, p.348) apresenta uma característica crucial em seu trabalho, que é “essa busca de coisificação da palavra.”<sup>3</sup> Se para Heidegger (2002), isso se dá no sentido de, como coisa, reunir e conjugar, numa unidade, as diferenças, e não de se fazer dela um objeto de representação nem em determiná-la, a partir e pela objetividade do objeto, podemos também, de certa forma, fazer a mesma leitura em relação à palavra na poesia de Arnaldo Antunes. Nesse caso, a palavra, no seu estado de “coisificação”, redimensiona o eu, o outro, o nós, e o mundo, numa unidade potencial transformadora balizada pela palavra num trânsito originário entre a linguagem e a poesia. Como Arnaldo Antunes bem salienta no poema “tudo” do livro *as coisas* (1992), mostrando o quanto a palavra está sempre numa dimensão poética em grande potencial: “Todas as coisas do mundo não cabem numa ideia. Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo” (ANTUNES, 2010, p. 24).

---

<sup>3</sup> Entrevista com Arnaldo Antunes disponível no youtube sob o título de “ONCOTO Entrevista com Arnaldo Antunes”, publicado em 13 de março de 2014. Site de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=M-XCG-L01iQ> <acessado em 26 de março de 2018>.



Figura 1 – Poema “tudo”

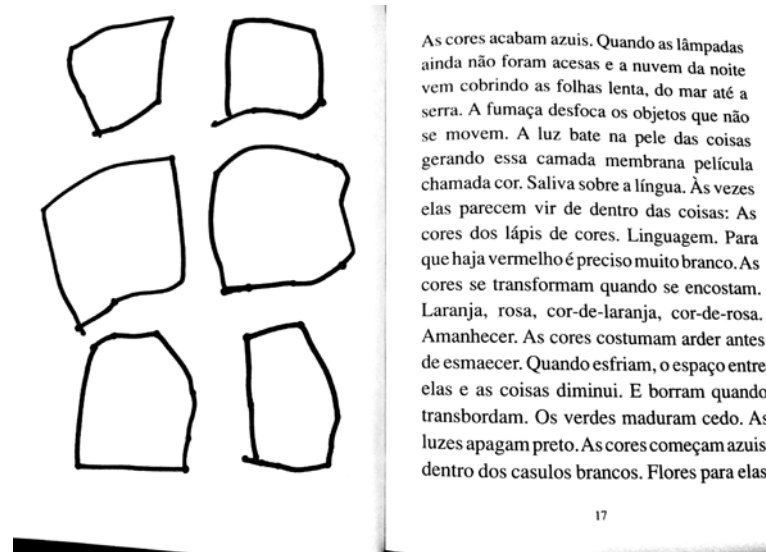


Fonte: ANTUNES, 2010, p. 23-24

É a partir deste trânsito que Arnaldo Antunes emprega todo seu esforço criativo para manter acesa a chama dessa “possível infância da linguagem” (ANTUNES, 2006, p. 323), conforme mencionou em seu texto “A origem da poesia”, mesmo que através de “mínimos flashbacks poéticos” (ANTUNES, 2006, p. 323) proporcionados pela poesia hoje. E para a realização desses mínimos *flashbacks* poéticos, o poeta dispõe de todos os sentidos do corpo, do intelecto, das emoções, entre outros suportes, que desentranhem da linguagem referencial “[...] seus paradoxos, duplos sentidos, analogias e ambiguidades para gerar novas significações nos signos de sempre [...]” (ANTUNES, 2006, p. 324). Como o próprio Antunes salientou: “Já perdemos a inocência de uma linguagem plena assim. As palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se desapegaram dos ouvidos, ou como a criação se desapegou da vida. Mas temos esses pequenos oásis – os poemas – contaminando o deserto da referencialidade” (ANTUNES, 2006, p. 325).

No livro *as coisas* (1992) – ressalta-se bem essa escrita em busca dessa “possível infância da linguagem”. Não à toa, que a filha do poeta – Rosa Moreau Antunes, então com 3 anos quando o livro foi lançado – ilustra todos os poemas desse livro. Todos os poemas são pautados numa escrita – semelhante a uma criança curiosa – que tenta definir o mundo, utilizando as palavras que mais se adequam com que ela tateia, enxerga, cheira e escuta:

Figura 2 – Poema “as cores”



Fonte: ANTUNES, 2010, p.16-17.

As palavras como as cores quando aproximadas diminuem o espaço entre elas, afetam-se, transformam-se. Há, pois, na poética de Arnaldo Antunes, essa busca intersemiótica incessante de reatar a linguagem ao seu estado poético (primário), as palavras às coisas, o olho ao ouvido assim como a criação à vida. E vale dizer que nessa busca, mesmo que Arnaldo Antunes se declare avesso às especializações técnicas - típicas da virada do século XX para o XXI – os mesmos aparatos técnicos, tecnológicos, cibernéticos, entre outros suportes da era contemporânea, também fazem parte do seu instrumental a incrementar sua poesia.

*Nome* (1993) – primeiro trabalho de Arnaldo Antunes após a saída do Titãs<sup>4</sup> – é um grande exemplo desta relação que o artista nutre com as linguagens tecnológicas. Com o advento dos suportes como vídeo, computação gráfica, e edição sonora processada em estúdio, o poeta se diz “encantado com a possibilidade de inserir movimento na palavra escrita”<sup>5</sup>. O seu projeto artístico – essa busca incessante de reatar a linguagem ao seu estado poético – aqui ecoa e reforça, de maneira significativa e atualizada, alguns reclames dos manifestos oswaldianos como: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do

<sup>4</sup> 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 Cámara, durante os anos 80, os Titãs, “juntamente com Os Paralamas do Sucesso e Legião Urbana, fez do rock brasileiro um fenômeno de massa” (AGUILAR e CÁMARA, 2017, p. 90).

<sup>5</sup> Declaração extraída do programa O Som do Vinil, do Canal Brasil, apresentado por Charles Gavin. Esse programa foi dedicado ao trabalho multimídia “Nome” de Arnaldo Antunes, lançado em 1993 – primeiro trabalho solo de Antunes após sua saída do grupo de rock Titãs. O programa foi exibido no dia 15 de agosto de 2013. Fonte: <http://canalbrasil.globo.com/programas/o-som-do-vinil/videos/2760799.htm> <acessado em 26 de março de 2018>.

mundo. *Ver com os olhos livres*” (ANDRADE, 1978, p. 9 - grifos do autor) para assim caminharmos “ao bárbaro tecnizado” (ANDRADE, 1978, p. 14). Mais adiante falaremos sobre a importância da antropofagia oswaldiana para o trabalho de Antunes, e de como esse conceito é um grande guia para abordarmos como mais um possível desdobramento conceitual a nutrir uma reflexão acerca do eutro na obra deste “Canibal”<sup>6</sup>.

Sob a perspectiva de um “eu” que é o objeto pessoal/social/instrumental, que se formata numa máquina de fazer sentido, entre os diversos instrumentos que dão engrenagem à sua maquinaria poética, Arnaldo Antunes tem a palavra como a ferramenta primordial de todo seu trabalho. Tendo isso em vista, de acordo com Luciene Souza Lima, “a inquietude do escritor paulista é sinal que distingue e autentica o seu modo de representação, a sua subjetividade, e caracteriza-se pela aproximação da palavra-objeto de forma obcecada. O flagrante que pode ser dado no poeta advém daquele que o poeta dá no signo. E enquanto o signo emerge, o sujeito imerge” (LIMA, 2001, p. 327). Veremos que esse eu-signo especula-se por toda obra de Arnaldo Antunes, possibilitando a interseção entre o “eu” e o “outro” num só signo poético, a que aqui concebemos como eutro.

Sobre essa interseção entre o “eu” e o “outro”, sob uma perspectiva sociocultural, o termo “autômato desregulado”, aplicado pelos teóricos argentinos Gonzalo Aguiar e Mario Cámara (2017), não só explica as diversas atividades exercidas por Arnaldo Antunes, entre elas as de artista visual, poeta e *performer*, como também distancia Antunes do lirismo, tal como o entendemos, de caráter efusivo, confessional, por criar um distanciamento irônico/maquinal da matéria do poema e de seu corpo como matéria do poema. O artista, além de fazer parte do *star system*, circulando entre grandes e pequenos circuitos

[...] foi construindo uma *máscara* e uma *pose* que dialogam com a figura do autômato, com o objetivo de problematizar tanto os modos de inserção nesses circuitos quanto a relação entre sujeito e linguagem [...]. Se a pose de autômato encena o gozo e o desprazer diante de um presente dominado pela máquina midiática do espetáculo, problematizando os limites difusos entre a sujeição e a autonomia, a *máscara* encena a disjuntiva entre um eu que fala e um eu que é falado. É nesses lugares incertos e irresolutos que Arnaldo Antunes atua (AGUILAR e CÁMARA, 2017, p. 90)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> A professora Alessandra Santos desenvolveu a sua tese de doutorado a partir da revisão de todo o trabalho de Arnaldo Antunes, sob a perspectiva da Antropofagia. A tese resultou no livro “Arnaldo Canibal Antunes” (nVersos, 2012). Utilizo o termo “canibal” aplicado a A. Antunes, como uma referência ao título deste livro.

<sup>7</sup> Trataremos sobre o conceito de *máscara* e *pose*, desenvolvido por Aguiar e Cámara, no capítulo 3, que abordará o termo “Autômato desregulado” aplicado sobre o artista A. Antunes. De qualquer forma, já fizemos, aqui, alusão a esses conceitos para aprofundarmos mais nesta relação entre o “eu” e o “outro” a configurar o “eutro” como uma dimensão poética na obra de Antunes.

Ao tratarmos da relação do eu e o outro na obra de Antunes, devemos levar em conta a relação do “eu” para com todas essas interações suscitadas pelo próprio poeta ao refletir sobre a sua própria práxis poética e o seu estar no mundo. Esse estar no mundo pode se dar em “lugares incertos e irresolutos” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.90), e com isso dispor-se à reflexão sobre a “atopia do outro” – que, de acordo com o filósofo Byung-Chul Han, a cultura atual da comparação constante não admite a negatividade do *atopos*, pois estamos constantemente comparando tudo com tudo, e com isso nivelamos tudo ao *igual*, porque perdemos de vista justamente a experiência da atopia do outro (HAN, 2017). Esses traços de uma poesia pautada na alteridade, num des-lugar, num des-referenciar bem caracterizam também o poeta Arnaldo Antunes, que carrega esse “desejo de causar um certo estranhamento, de buscar um efeito, que contribua um pouco para alterar, em algum nível, a consciência das pessoas, a sensibilidade das pessoas, e não estar só reiterando aquilo que elas já têm como estabelecido.”<sup>8</sup>

Em “eutro” - poema que nos proporcionará aqui uma esteira reflexiva sobre o projeto artístico de Antunes – podemos perceber bem essa potência suscitada pelo eixo – palavra/linguagem/poesia. 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 intersemióticos para alcançarmos uma perspectiva mais existencial da linguagem poética.

Sob esta perspectiva existencial, para realçarmos a concepção deste sujeito em questão – este eu-signo - 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 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).

---

<sup>8</sup> Entrevista com Arnaldo Antunes disponível no youtube sob o título de “ONCOTO Entrevista com Arnaldo Antunes”, publicado em 13 de março de 2014. Site de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=M-XCG-L01iQ> <acessado em 26 de março de 2018>.

Eis aqui a dissonância dilacerante na qual se funda a poiesis como a lira existencial a pontuar a linguagem em seu pleno vigor, ou melhor, no seu puro devir. Identificar (se com) e vivenciar esta incerteza pessoal - da qual Deleuze nos fala - constitui uma singularidade de que o indivíduo pode compartilhar. Veremos no próximo capítulo que para compreendermos, nesse caso, a lírica na poesia de Arnaldo Antunes, precisamos, por princípio, resguardar a palavra, enquanto matéria poética - não no seu estado de isolamento (expressivo) do indivíduo - mas, sim, na voz acolhedora que (re)inaugura *as coisas* para com o ser humano.

Vale observar que todo poema, mesmo que sob a voz limítrofe de um eu, há sempre de ser a configuração de um “nós”. Sobre esta referência ao “nós”, o sujeito adere à experiência coletiva tanto mais intimamente quanto mais rebelde ele se torna à sua expressão linguística referencial, ou como nas palavras de Adorno, sua expressão linguística objetivada (ADORNO, 2008, p. 254)<sup>9</sup>. Sobre esta 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). Sobre esta rebeldia perante “a expressão linguística objetivada”, vale aqui, então, fazermos uma breve apresentação do “eutro” – poema que abre o livro “n.d.a.” – para melhor refletirmos sobre a importância deste termo (eutro) em relação à poética de Arnaldo Antunes, que redimensiona o caráter referencial da linguagem (ANTUNES, 2010, p. 13):

*Intruso entre intrusos intraduzo*

o me *s*mo  
 me  
 me  
 me  
 no me io  
 yo  
 i  
 je  
 do eu *tro*

---

<sup>9</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) .

Ressalta-se aqui que a performance lírica deste poema pouco se importa em informar sobre o estado de espírito do poeta, mas, sim, há, através do propósito crítico da metalinguagem poética, uma suspensão do sujeito, para falarmos com Deleuze, que enquanto poiesis e enquanto linguagem, “destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2003, p. 3). “eutro” – poema que abre o livro *n.d.a.* – como uma síntese, já traz uma série de indagações que tangem não só o livro em questão, mas, também, toda trajetória artística de Arnaldo Antunes.

Ao pensarmos numa “trajetória de relacionamento do estranho com o outro” (GARDEL, 2004, p. 118), típica na obra de Arnaldo Antunes, levando em conta a interação entre linguagem e poesia, que aqui foi inicialmente proposta, assim podemos considerar o poema “eutro” como uma das chaves para uma leitura abrangente da poesia de Arnaldo Antunes. Tendo em vista que a sua obra compreende todas as suas faces artísticas, uma vez que a palavra é o eixo que conjuga todas essas faces. O eutro, então, sob a perspectiva poética de Antunes, redimensiona a lírica num jogo intersemiótico em que os planos metalinguístico e existencial interagem isomorficamente.

Sobre o conceito do eutro é necessário apontarmos que este termo já havia sido elaborado num artigo do professor Ivo Lucchesi que data de 2006. Ou seja, quatro anos antes da publicação do livro *n.d.a.* de Arnaldo Antunes, em que temos o poema “eutro”. No artigo intitulado “O *Eutro* e a crise das quatro categorias”, Lucchesi desenvolve o conceito a partir da crise das quatro categorias formadoras do eu: indivíduo, identidade, sujeito e subjetividade. Segundo o autor,

Na descaracterização crescente das quatro categorias, surge na paisagem da aturdida modernidade – já a caminho da hipermodernidade – um novo perfil circulante nas grandes cidades: o eutro. Não é o “eu”; não é o “outro”. É um ser esquizo, fruto de uma simbiose emoldurada pela cultura de massa. O eutro é uma subjetividade pasteurizada à procura de um equilíbrio apenas encontrável ao sentir-se portador de um discurso sintonizado com as vozes da maioria. Do ato de abdicar de sua autonomia discursiva e pensante, depende a sensação de bem-estar, ou seja, vive a eutridade como um estado de suspensão de sua dramaticidade. Seu consolo reside na simplória expectativa de lampejos de afirmação. Para tanto, investe tenazmente no ver e no ser visto (LUCCHESI, 2006, p. 20).

O eutro proposto pela poesia de Arnaldo Antunes, de certa forma, opõe-se ao conceito exposto por Lucchesi pois para este o eu perde sua singularidade por ser “fruto de uma simbiose emoldurada pela cultura de massa”. Já para Antunes esta “simbiose” dá ensejo à singularidade material de sua poesia, que possibilita o esboço de um novo “eu” que, por um lado, à primeira vista, parece estar totalmente diluído “na massa”, mas, que por outro, será

também esta "massa" que proporcionará ao eu singularidade(s), poesia, ou melhor, dissonâncias poéticas. Na letra "Na massa", do disco *Paradeiro* (2001), Arnaldo Antunes expõe bem esse contraponto metalinguístico e existencial em relação ao "eutro" proposto por Lucchesi. Na letra, pessoas e objetos se misturam, destacando cada qual a sua própria singularidade "na massa". Nesse caso, como diz a própria letra (ANTUNES, 2001, s/p):

pode ser  
de farda ou fralda  
arrastando  
o véu da cauda  
joia de bijuteria  
lantejoula e purpurina  
manto de garrafa pet  
tatuagem de chiclete  
de coroa ou de cocar  
pode se misturar

Mesmo que o refrão da canção diga "Na massa/Some na massa", vale observarmos que o realce de elementos cotidianos traçados na canção reforça características particulares daqueles que estão envolvidos no enredo de imagens da letra, causando, então, uma certa estranheza. A justaposição desses elementos cotidianos para com as pessoas que fazem parte da trama da letra fazem assim dos "eutro(s)" desentranhados do lugar comum, elementos singulares imbuídos de uma potência poética, que se reforça através da própria construção da letra, que se utiliza de rimas avulsas – fralda/cauda, pet/chiclete – e termos parônimos – farda/fralda, coroa/cocar – como também o próprio estilo musical (uma fusão entre o rock e batidas percussivas baianas) que emoldura a canção num clima de carnaval de rua. Sobre esta relação entre o eu e o coletivo – proposto pela música em seu aspecto geral – diz também a letra: "sola de pneu/todo mundo é eu/roupa de princesa/ em pele de plebeu/no passeio de volta pra casa" (ANTUNES, 2001, s/p). Essa potência individual apresentada pela letra não só ganha dimensão maior no plano existencial coletivo, como também caracteriza a poética de Arnaldo Antunes, que segundo o próprio poeta, ver a poesia como "uma coisa de se sentir potente no planeta diante de todas as diferenças"<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Entrevista com Arnaldo Antunes disponível no youtube sob o título de "ONCOTO Entrevista com Arnaldo Antunes", publicado em 13 de março de 2014. Site de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=M-XCG-L01iQ> <acessado em 20 de setembro de 2017>.

Vale ressaltar que essa força na poética de Arnaldo Antunes tem um apelo na singularidade que (re)considera o valor do “eu” a partir do (re)conhecimento do outro, enquanto alteridade, o que faz Arnaldo Antunes enxergar a poesia como um “impulso vital” – “a potência de estar no mundo”<sup>11</sup>, a partir e através do outro. A lírica na poesia de Antunes, nesse caso, não tem um apelo narcísico, mas, sim, acolhedor e ao mesmo tempo assimilador do outro, enquanto alteridade, enquanto alimento a enriquecer o “si-mesmo”.

## 1.2. Arnaldo Antunes e sua genética poética: uma atopia antropofágica

Ao pensarmos numa utopia que se relacione com o trabalho artístico de Arnaldo Antunes, devemos, levar em conta, de início, o que traz significativamente esta palavra. Antes de considerarmos a perspectiva em que passado, presente e futuro se desdobram num horizonte configurador de possibilidades criativas, ressaltemos que utopia diz respeito, também, a um não lugar, um des-lugar, em que aqui situamos caracteristicamente a obra de Arnaldo Antunes. Como falamos anteriormente, há na prática desse poeta uma busca reflexiva sobre a “atopia” do outro – o outro como alteridade, para mantermos o diálogo com o filósofo Byung-Chul Han- e como essa reflexão nutre este eutro tão bem articulado e consistente numa poética híbrida de visada experimental e existencial.

Nesse caso, a “própria ausência de uma identidade nacional mais definida e (o) valor do convívio com as diferenças, que é próprio da cultura brasileira” (ANTUNES, 2006, p. 343) tange muito bem essa reflexão sobre um eu amalgamado a partir dessa eutridade, essa atopia do outro, que bem caracteriza esse multiartista brasileiro, que “intruso entre intrusos intraduzo” (ANTUNES, 2010, p.13) a sua poética do eu e do outro, do eutro, como bem definiu André Gardel (2004), através de uma “didática da estranheza”. Por isso que “Quando canto ‘não sou brasileiro, não sou estrangeiro/ não sou de nenhum lugar/ sou de lugar nenhum’, eu acho que só o fato de ser brasileiro é que me permite dizer isso” (ANTUNES, 2006, p. 342). Esse ser brasileiro – ser des-locado, “eutro”, por natureza – encontra na poesia de Antunes o espaço atópico – esse espaço do des-lugar – em que diferenças, dissonâncias,

---

<sup>11</sup> Idem à nota 9.



dissidências convivem numa tensão própria da linguagem, que a poesia, assim, pode realçar como “acredita sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 1980, p. 23)<sup>12</sup>.

Esse “desejo do impossível”, que melhor se reafirma na poesia de Antunes, encontra, pois, características cruciais que fazem a poesia e o poeta atópicos pelo fato deste ter nascido, crescido e vivido sempre em São Paulo. Essa cidade que permite, ou mesmo propicia, “esse desapego para com raízes geográficas, raciais, culturais.” São Paulo, este “gigante liquidificador onde as informações se misturam, se atritam gerando novas fagulhas, interpretações, exceções” (ANTUNES, 2006, p. 331).

Arnaldo Antunes por assim traçar esta genealogia, ressalta, com isso, três manifestações culturais importantíssimas para uma genealogia de sua própria poesia, que, segundo ele mesmo, “souberam conceituar e positivar essa condição de hibridez antropológica, social e cultural [...]: A Antropofagia, a Poesia Concreta, a Tropicália” (ANTUNES, 2006, p. 332). Vejamos brevemente como essas manifestações se relacionam a reforçar uma característica, própria de nossa cultura, que ainda é elemento marcante no poeta e na obra de Arnaldo Antunes: a utopia modernista – uma identidade nacional pautada numa eutridade, na qual “só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1978, p. 13).

### 1.3. A utopia modernista(?): a devoração crítica como herança cultural

Antonio Candido ressalta que a Semana de Arte Moderna, realizada na cidade de São Paulo em 1922, “foi realmente o catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas” (CANDIDO, 2006, p. 125). Vale aqui portanto sublinharmos alguns outros pontos levantados pelo crítico literário que interseccionam com a perspectiva de Arnaldo Antunes em relação àquela São Paulo, anteriormente citada.

Se para Antunes a cidade de São Paulo – por sua hibridez natural – é um ambiente mais do que propício para o surgimento de propostas modernistas, muito bem emblematizadas nos manifestos de Oswald de Andrade, um dos protagonistas da Semana de 22, Candido, por

---

<sup>12</sup> Segundo Roland Barthes (1980, p. 23), dentre outras funções relacionadas à literatura, “acreditar sensato o desejo do impossível” diz respeito a sua função utópica.

sua vez, expande esse escopo conceitual para o Brasil no seu todo, delineando sociologicamente o caráter híbrido que prefigura o nosso país, do início do século XX:

no Brasil as culturas primitivas se misturavam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram rapidamente da arte europeia de vanguarda, apreenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal da expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. É impressionante a concordância que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade (CANDIDO, 2006, p. 129).

É, pois, a São Paulo do início do século XX que sintetizará esse país - que entrava na ordem do mundo urbano-industrial, e ao mesmo tempo carregava o caráter híbrido descrito por Candido na passagem supracitada. São Paulo, “essa Paulicéia Desvairada, onde os tempos e as culturas se cruzam numa velocidade/simultaneidade vertiginosa(s)”<sup>13</sup>, configura, portanto, um ambiente mais do que propício para o surgimento de eventos e propostas revolucionários como a Semana de Arte Moderna de 1922, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil e o Manifesto Antropófago.

Esses eventos muito bem caracterizaram esse nosso primeiro modernismo, que irá, portanto, nutrir de “roteiros, roteiros, roteiros” (ANDRADE, 1978, p. 5) para uma nova forma de encarar a poesia “nos fatos” (ANDRADE, 1978, p. 15) de um país que, naturalmente, dentro do contexto sociológico comentado por Candido, já carregava em si um caráter utópico – no sentido de modernizar o país, projetando-o no cenário da cultura europeia.

De certa forma, o que então para a Europa era um esforço *avant-garde*, para o Brasil e a América em geral, com a formação miscigenada da nossa cultura, lidar com outras culturas/raças já era um pressuposto comum. Entretanto, numa situação especialmente diferente, pois ainda nos encontrávamos sob a cisma colonial de um país, ainda historicamente dependente, em termos culturais, de uma metrópole bem representada pela Europa. Essa condição histórica nutria de impulsos criativos o que o grande visionário Oswald de Andrade projetaria para a cultura brasileira: “SÓ A ANTROPOFAGIA nos ume.

<sup>13</sup> Trecho extraído da palestra de José Miguel Wisnik disponibilizada no youtube sob o título de “Mário de Andrade e a construção da cultura brasileira”, em programa gravado em 2 de dezembro de 2003. A ideia de velocidade/simultaneidade vertiginosa(s) será uma característica constante nas vanguardas artísticas de São Paulo. A poética de Arnaldo Antunes não deixa de estar contaminada por essa característica. Site de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=mnJ7yVd7nYA> <acessado em 27 de março de 2018>.

Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1978, p. 13). Nas palavras de Haroldo de Campos,

A “Antropofagia” oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago (CAMPOS, 1992, p. 234).

Nesse ponto, a antropofagia não é um neo-indianismo, reforçando o que já havia sido proposto pelo Romantismo, mas, sim, “um instinto outrora recalcado então (agora) liberado numa catarse imaginária do espírito nacional”(NUNES, 1978, p. 26). O modernismo, nesse caso, desponta como um traço laminar que atravessa, crítica e crucialmente, a sociedade brasileira em plena modernização industrial. O bárbaro tecnizado se faz necessário numa sociedade que caminha cada vez mais em direção ao que então McLuhan chamaria de aldeia global. Para McLuhan,

O que começou como “reação romântica” para a volta à inteireza orgânica pode ou não ter apressado a descoberta das ondas eletromagnéticas. Mas certamente as descobertas eletromagnéticas recriaram o campo simultâneo de todos os negócios humanos, de modo que a família humana existe agora sob as condições de uma “aldeia global”. Vivemos num único espaço compacto e restrito em que ressoam os tambores da tribo (McLUHAN, 1972, p.48).

Em sentido de urgência, Oswald de Andrade, previa e reivindicava, anos antes da publicação da *Galáxia de Gutemberg* de McLuhan, através de seus emblemáticos manifestos, “uma nova perspectiva” (ANDRADE, 1978, p. 8) para se “*ver com os olhos livres*” (ANDRADE, 1978, p. 9 – grifos do autor ) o Brasil e o seu futuro, em contexto global. Pois como prefigura o Manifesto Pau-Brasil: “Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*” (ANDRADE, 1978, p. 8 – grifos do autor).

Este sentido de urgência – que é, de certa forma, a própria volta ao sentido puro, a retribalização do homem tipográfico, retornando à predominância do sentido auditivo, ou nas palavras do antropófago, “[...] atender ao mundo orecular” (NUNES, 1978, p. 15), clamava por uma perspectiva utópica. Utópica por se tratar de um lugar em transição. Utópica por se tratar de um lugar em plena alteração – aberto assim potencialmente – a um porvir tão bem vislumbrado e que correspondia a uma prática programaticamente iniciada pelo poeta Oswald de Andrade. Alicerçando com bases firmes conceitos e ideias perante todo um território fértil para as transformações socioculturais pelas quais o país passaria, tentando se afinar com o

diapásão de tendências do mundo moderno. Oswald de Andrade projeta assim o país numa visada utópica/real, de acordo com as palavras de Benedito Nunes:

Foi através da História mundial que a história e a sociedade do país puderam ser compreendidas do ponto de vista da Antropofagia, como parte de um ciclo evolutivo da humanidade, - de um ciclo que iniciado na fase do expansionismo colonizador da era moderna, completar-se-ia quando fossem absorvidos, em concomitância com a universalização da técnica, o poder político e o poder religiosos, como últimas manifestações do Superego patriarcal. Espontaneísta, ocorrendo pelas próprias condições da imaginação liberada e da concentração industrial, a “revolução caraíba”, que nos conduziria do utópico ao transistórico, da cronologia da civilização ao tempo da vida primeva por ela restabelecida, consumaria, antes de chegar a esse estágio, sob a forma de uma vingança tribal imaginária, que realizou a violência romântica da rebelião individual, uma reação anticolonialista, deglutidora dos imperialismos (NUNES, 1978, p. 40-41).

É sob esta “vingança tribal imaginária [...] anticolonialista (e) deglutidora dos imperialismos” (NUNES, 1978, 40-41), que Oswald de Andrade lançará pontos de partida para gerações de “antropófagos” que estavam por vir. Vale lembrar que esta “vingança tribal imaginária” (NUNES, 1978, 40-41) tem uma repercussão fundamental no que diz respeito ao sistema literário que não só perpassa pelo modernismo como também alcança um ponto de encruzilhada para uma discussão das artes para com os avanços tecnológicos que perfilam e dão consistência à aldeia global teoricamente desenhada por McLuhan.

Nessa aldeia global, ressalta-se o valor simbólico que os mass-media exerceram desde então para tal discussão. Sobre essa esteira reflexiva, Décio Pignatari, em seu livro *Contracomunicação*, aponta Oswald de Andrade como o guerrilheiro da idade industrial – demarcando – de forma inaugural - a força simbólica e concreta deste antropófago retribalizado (NUNES, 1978) para uma nova perspectiva da literatura brasileira.

#### 1.4. A poesia concreta e a tropicália

Dentro de uma *linhagem da linguagem*, na qual a Poesia Concreta se coloca como um dos principais herdeiros, Oswald de Andrade numa postura irreverente - tomando a “Vanguarda como antiliteratura” (PIGNATARI, 1971, p. 158), “ [...] um homem dos novos tempos [...] devorando a divisão do trabalho e a especialização” (PIGNATARI, 1971, p. 158) – 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, observemos também, de maneira não menos sistemática, como uma “constelação da liberdade sempre se formando” (PIGNATARI, 1971, p.160). Tomando assim uma postura de vanguarda, perante a um sistema literário preestabelecido<sup>14</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).

É importante observarmos que Pignatari, como seus parceiros na Poesia Concreta, repensam a literatura dentro de um novo sistema, não exclusiva ou necessariamente literário, mas, sim, diante de uma nova condição, na qual os mass media tornam-se uma dinâmica imperativa para as linguagem 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. Este poeta, “o mais imediato antecedente” (CAMPOS, 1997, p. 266) da Poesia Concreta, muito ciente das transformações que já ocorriam no Brasil na virada 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

---

<sup>14</sup> Aqui 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, encorpando 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).

perspectiva de uma economia de mercado – pautada, então, num jogo dilemático entre a sociedade rural e a sociedade industrial<sup>15</sup>.

Este 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 neste 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.

Numa abordagem marxista, Roberto Schwarz (1992), em seu famoso texto sobre a cultura e a política desta época, diz que o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão desses anacronismos, “grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil” (SCHWARZ, 1992, p. 74). Sobre essa alegoria do Brasil – desenvolvida pelos tropicalistas - o teórico traça as seguintes observações críticas:

A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de Finnegans Wake, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a platéia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista [...]. É literalmente um disparate – é esta a primeira impressão – em cujo desacerto, porém, está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista (SCHWARZ, 1992, p.74).

---

<sup>15</sup> Aqui 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 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).

Guardando as ressalvas marxistas apresentadas por Schwarz, e considerando, os aspectos estéticos supracitados, Heloisa Buarque, em suas *Impressões de Viagem*, afirma que a Tropicália, enquanto movimento artístico, é a expressão de uma crise, que, através da sua postura estética irreverente, reforça a recusa do discurso populista, desconfia dos projetos políticos de tomada do poder, ocupa os canais de massa, apresentando, então, uma crítica bem-humorada e, ao mesmo tempo, ferina numa “dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ele cênico ou existencial” (HOLLANDA, 1992, p.55).

A Tropicália apresenta-se, pois, como uma forma de reflexão singular a respeito de um país sob um plano político em que se polarizam os mitos nacionalistas, de um lado, e do outro, o discurso militante do populismo. Numa resposta mais direta aos pontos levantados no artigo de Schwarz sobre a tropicália, José Celso Martinez numa entrevista à Heloisa Buarque diz que é “um artigo mitificado e sagrado que não consegue entender bem o que estava se passando, porque ali estava sendo falada uma linguagem de corpo que fica difícil de ser percebida dentro da cabeça do marxismo tradicional” (HOLLANDA, 1992, p.62). Numa perspectiva mais abrangente sobre a tropicália, José Celso, nessa mesma entrevista, apresenta o movimento como um lugar, ou melhor, como um entre-lugar para se debater as contradições que (re)montam a sociedade brasileira diante de um “regime de restrição” (HOLLANDA, 1992, p. 62). Conforme as palavras do dramaturgo:

A gente falava da pequena burguesia estudantil e falava das contradições dela, não a privilegiava como aquela classe que era dona da verdade, as pessoas que sabem tudo, que são o centro do Brasil. ao contrário, a gente é parte de um todo com todas as contradições que temos no meio da pirâmide. Estamos aí entre as duas coisas e o nosso teatro era isso, era aquele pé em duas canoas, aquele pé em duas culturas que é a própria coisa do brasileiro, aquele equilíbrio desequilibrado, feito samba. A gente tinha que viver sambando: de repente dá um breque, pensa olha, continua, manda ver, e o balança mas não cai, o agito permanente saiu daqui (HOLLANDA, 1992, p. 62).

É sob a perspectiva desse todo com todas as contradições que a tropicália se coloca a debater política e cultura no Brasil. Se no modernismo já temos uma espécie de descoberta de um país que naturalmente está sujeito a contribuição milionária de todos os erros, para então projetar novos roteiros históricos, na tropicália, portanto, assume-se esse país dos entre-lugares para sugerir e confirmar novas proposições culturais, políticas e principalmente estéticas, que, apesar de novas, se baseiam principalmente num elemento que parece correr nas veias sanguíneas do Brasil, como se fosse um código genético: a antropofagia. Dessa contribuição milionária proposta principalmente pelo modernista Oswald de Andrade, numa

visada conceitual para os estudos decoloniais, valem, aqui, pois, as palavras de Silviano Santiago que, de maneira sucinta, muito bem aborda a antropofagia como uma contribuição da América Latina para a cultura ocidental:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz (SANTIAGO, 2000, p. 16 – grifos do autor).

Tanto a poesia concreta como a tropicália, ambas, praticamente, compartilhando do mesmo contexto histórico, estão diante de uma espécie de explosão dos suportes e conteúdos técnicos, midiáticos, informacionais, que se estilhaçam em sons, ruídos, imagens, formas visuais, que se (re)convertem em filmes, letras, canções, ou até mesmo, dão por encerrado o ciclo histórico do verso. Este “caminho” desbravado por Oswald de Andrade, pavimentado por uma fome, uma devoração crítica, mobiliza e (re)úne todos esses artistas e respectivos movimentos “(n)um programa de reeducação da sensibilidade e uma teoria da cultura brasileira” (NUNES, 1978, p. 20).

Segundo o plano piloto da poesia concreta, “o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – verbivocovisual – que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra” (CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p.157). Tendo isso em vista, a sacada verbivocovisual – termo caro e emprestado por James Joyce à teoria e prática da poesia concreta - tomaria dimensões ainda maiores através das canções – com experimentações intersemióticas - da tropicália, o que se dava principalmente pelo desenvolvimento técnico/tecnológico em diversas áreas e influência dos mass media sobre a configuração dos *modus operandi* das artes e de um novo público, no Brasil.

Em “Alegria Alegria”, composição de Caetano Veloso, considerada como um marco inaugural da Tropicália, podemos perceber bem essa interlocução de linguagens, principalmente pela letra de estrutura cinematográfica câmera na mão:

Caminhando contra o vento  
Sem lenço e sem documento  
No sol de quase dezembro  
Eu vou  
O sol se reparte em crimes  
Espaçonaves, guerrilhas



Em cardinales bonitas  
Eu vou  
Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot  
O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia  
Eu vou  
Por entre fotos e nomes  
Os olhos cheios de cores  
O peito cheio de amores vãos  
Eu vou  
Por que não, por que não  
Ela pensa em casamento  
E eu nunca mais fui à escola  
Sem lenço e sem documento  
Eu vou  
Eu tomo uma Coca-Cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou  
Por entre fotos e nomes  
Sem livros e sem fuzil  
Sem fome, sem telefone  
No coração do Brasil  
Ela nem sabe até pensei  
Em cantar na televisão  
O sol é tão bonito  
Eu vou  
Sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo, amor  
Eu vou  
Por que não, por que não?  
Por que não, por que não?  
Por que não, por que não?

De acordo com Heloisa Buarque (1992, p.59), “a estética alegórica, marca da modernidade, é procedimento que vai ser reativado, de forma marcante, a partir do tropicalismo, num momento em que o problema da industrialização e da modernização do país já estava definitivamente colocado.” Este procedimento fica bem claro ao lermos esta canção de Caetano Veloso sob a perspectiva deste eu, sem lenço, sem documento, que atravessa e é atravessado por diversos emblemas que emolduram um Brasil moderno - espaçonaves, Brigitte Bardot, Coca-Cola, televisão, este eu que atravessa e é atravessado por fotos, nomes, dentes, pernas, bandeiras, bomba, entre outros e outras coisas, que já apresentam indício de uma poética do outro, encontra neste próprio país – parte representativa da “membrana que se estendeu em torno do globo com a expansão elétrica dos nossos sentidos” (McLUHAN, 1972, p. 50), um reflexo, a *sui generis*, do que McLuhan (1972) chamaria de “aldeia global” - o lugar da (a/u)topia onde se pode conciliar uma marchinha de carnaval com guitarra elétrica, onde “O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia”, onde este eu tão fragmentado quanto aquele mesmo sol que “se reparte em crimes/ Espaçonaves, guerrilhas/ Em cardinales bonitas”, ainda está diante de uma imagem tão tradicional como “ela”, que ainda “pensa em casamento”.

A autora, seguindo a lógica benjaminiana sobre o conceito da alegoria na modernidade, endossa a análise de Octavio Paz que discute, no plano da poesia, como a industrialização, o aparecimento e o desenvolvimento da técnica determinaram uma crise dos significados: o mundo perde sua imagem enquanto totalidade (HOLLANDA, 1992). Com essa perda, essa falta de totalidade do mundo, a poética tropicalista projeta um eu que se apresenta ao mundo como alegoria ao mesmo tempo que cria o mundo, também, como alegoria. Nesse caso:

O tempo torna-se descontínuo, o mundo se desfaz em pedaços, refletindo-se apenas como ausência ou enquanto coleção de fragmentos heterogêneos, onde o eu também se desagrega. O surgimento da técnica revela-se resultado da negação da imagem do mundo [...]. A perda dessa imagem e a conseqüente desagregação do eu determinam uma multiplicação de fragmentos onde cada partícula considera-se como um eu único, fechado e obstinado em si mesmo. Aqui, não há mais pluralidade, mas repetição do mesmo, multiplicação do idêntico. Como resultado o desaparecimento do tu enquanto elemento constitutivo da consciência. A poesia moderna transforma-se, então, em procura do outro, em busca da *outridade*. A tentativa de conversão do eu em tu não pode, todavia, realizar-se sem que, antes, a imagem do mundo reapareça. Segundo O. Paz, descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença ao outro. A poesia moderna seria, então, a consciência dessa separação e a tentativa de reunir o que foi separado (HOLLANDA, 1992, p.58 – grifo do autor).

Conforme bem salientou Heloisa Buarque, a estética alegórica – que para Benjamin foi a chave teórica para a compreensão da modernidade – é reativada de maneira marcante para que a Tropicália aponte uma nova pauta de discussão sobre a situação política e cultural do Brasil. Assim, há uma radicalização da crítica comportamental – intensificada nos anos seguintes – a um novo tipo de atuação que privilegia a intervenção múltipla, “guerrilheira”, diversificada e de tom anarquista nos canais dos sistemas (HOLLANDA, 1992, p.63). Numa leitura antropofágica da alegoria conceituada por Octavio Paz, devemos saber que “Na alegoria desaparece a distância entre o ser e o sentido: o signo devora o ser” (PAZ, 2001, p. 17). Portanto este eu, sem lenço sem documento, ao contemplar as formas do mundo, decifra as alegorias, ao mesmo tempo que cada elemento da alegoria – rosto e corpo, gesto e roupas – é um atributo e cada atributo é um signo (PAZ, 2001).

Mesmo que a poesia concreta, numa reverberação mallarmaica, anseie pelo apagamento do eu lírico, dizendo que a poesia concreta tem uma “responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística” (CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p.158), vale observarmos que o eu alegórico - atravessador da estética tropicalista – não se distancia, em certo aspecto, da proposta radical de aniquilação do eu, sugerido, inicialmente, por Mallarmé e que é reforçado como projeto estético da poesia concreta. Isto se dá pelo fato da “natureza intelectual da alegoria, que reduz o ser ao signo, se manifesta também na atitude do poeta diante de sua obra (pois) ao contrário do poeta romântico, possuído pela inspiração, o poeta alegórico, sim, sabe do que fala” (PAZ, 2001, p.17).

O eu, traçado pela estética tropicalista, este eu - “pronomes/ pessoal intransferível/ do homem que iniciei/ na medida do impossível/[...]feito um pedaço de mim” (NETO, 1982, s/p) - este eu que vai “por entre fotos e nomes/[...]sem fome, sem telefone/ no coração do Brasil” ao saber do seu caráter corpóreo e alegórico, projeta-se e se lança, como sob a veste dos parangolés – como um lance de dados, sendo signo, a um mundo, que também se apresenta sob a veste das figuras alegóricas, que não são realmente formas, mas, sim, configurações de signos (PAZ, 2001) que também estão em rotação. Nesse caso, é no corpo da analogia – entre o eu e o mundo, entre o eu e o outro – que se configura o significado do próprio ser do eu.

Em Arnaldo Antunes vemos que este eu é traçado, metalinguisticamente, pelo gesto do outro, o que o diferencia, em certo aspecto, dos seus antecessores antropofágicos – Poesia Concreta e Tropicália – aqui em questão. Em Arnaldo Antunes, a antropofagia oswaldiana, que reúne a Tropicália e a poesia concreta, já é um código genético que percorre o corpo do

poeta e de sua poética. Se há na poesia concreta, o projeto mallarmaico de apagamento – ou de afogamento, como bem marcou Chiara (2018)<sup>16</sup> – do eu lírico, em função de uma poesia mais objetiva e direta, o eu, na obra artística e no poeta Arnaldo Antunes, já se apresenta numa só conjugação conceitual a que, aqui, denominamos eutro. O eutro, portanto, põe a separação categórica entre sujeito e objeto em xeque, transformando o eu e o outro (sujeito/objeto) numa só dimensão lírica em que a poesia, o corpo, o eu e o objeto não se separam. Todos esses elementos transformam o “eu” num “eu-signo”, conforme podemos ver no poema “nu”:

Só eu  
 nu  
 com meu  
 um  
 bigo  
 un  
 ido a  
 um ún  
 ico  
 nun  
 ca (ANTUNES, 2006, p.63)

Na Tropicália, por sua vez, conforme mencionou Hollanda (1992), há esse anseio típico da poesia moderna focada na procura do outro, uma busca da *outridade*, numa tentativa de conversão do eu em tu a fim de uma reconstrução da imagem do mundo. Em Antunes, seguindo a lógica do eutro, esta conversão já não é mais uma tentativa, mas, sim, um dos traços genéticos que compõem a mestiçagem deste multiartista, que, através de diversos códigos, “intruso entre intrusos intraduz” (ANTUNES, 2010, p. 13) a sua própria poética.

Este ser brasileiro, este eutro de Lugar Nenhum, termos caros ao poeta e à sua obra como um todo, com o passar do tempo – pontuando aqui um marco inaugural dado pela visada antropofágica modernista – configura potencialmente a (re)encarnação do bárbaro tecnizado proposto por Oswald de Andrade. Este bárbaro tecnizado, este sujeito híbrido, agora diante da aldeia global McLuhiana consolidada, ou em termos mais atualizados, diante da

<sup>16</sup> A imagem do afogamento do eu lírico, o “afogamento mallarmaico no poema ‘Um lance de dados’” de Mallarmé, apresentada por Ana Chiara (2018) no artigo “Mallarmé & Chacal: “um sentido mais puro às palavras da tribo” será de grande relevância para a leitura de alguns poemas que faremos no capítulo seguinte. Veremos que a “água” será um elemento que integra/desintegra o “eu-signo” nos poemas de “n.d.a.” – livro de A. Antunes a aqui ser destacado.

sociedade do consumo (e seus símbolos), pela sua característica êutrica, habita um país em que ele não reproduz ou, simplesmente, traduz a cultura do outro. Pelo contrário, tendo em vista a sociedade do consumo como uma marca atrelada ao renascimento colonialista<sup>17</sup> que aterroriza os países de Terceiro Mundo no século XX (SANTIAGO, 2000, p.15), este bárbaro tecnizado põe-se a confrontar tal renascimento, de diversas formas, mas uma nos chama atenção para realçarmos essa perspectiva antropofágica de Antunes que aqui traçamos.

Vimos anteriormente que o “eutro” na poética de Antunes, transpõe a separação categórica entre sujeito e objeto, transformando o eu e o outro (sujeito/objeto) numa só dimensão lírica em que a poesia, o corpo, o eu e o objeto não se separam. Vale, pois, lembrarmos que o eutro – esta conjugação conceitual – é desdobrado por um eixo principal que sustenta a poética de Arnaldo Antunes: a palavra. Ou melhor, o código linguístico.

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 (pós)colonial, “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 ter, em Antunes, uma dimensão potencial transformadora. Essa dimensão potencial antropofagicamente transformadora é

como seres vivos sem nenhum controle de natalidade crescem como fungos tótons gloriosos glóbulos cortados pálpebras abertas para as invisíveis ondas dos satélites cruzando o céu pra todos e ninguém pra cada um a sua mesmo que mais fácil fosse dividir e assim multiplicar o que for captado cena som palavra música notícia moda diversão cultura propaganda mas uma por uma cada uma tem seu dono e cada dono ilha sua família se orgulha da sua como se não fosse pra compartilhar um pouco mais do mundo que ela existisse como se existisse um meio de reter o fluxo de som e imagem como posse pão televisão água encanada rádio rede de internet sede de saber e ouvir e ir e vir e vir a ser um cidadão do mundo assim conectado na aldeia global [...] (ANTUNES, 2006, p.334).

---

<sup>17</sup> Segundo Silviano Santiago, “O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de *unidade* sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização (SANTIAGO, 2000).

### 1.5. Brevemente, entre os 60 e 80

Haroldo de Campos (1997) em seu famoso texto “Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”, 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 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 *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-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, proposto 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 observarmos 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 *língua franca*, de trânsito universal” (CAMPOS, 1997, p. 266 – grifos do autor), a partir da Tropicália, a 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>18</sup>, a voz do poeta, letrista, jornalista, ator e cineasta Torquato Neto emblematiza o seu tempo representando 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).

O caráter multifacetado desse poeta terá grande impacto sobre a poética do multiartista Arnaldo Antunes, que, assim como Torquato Neto colocava em discussão os limites e dimensões multidisciplinares que a palavra pode tomar. Para Torquato Neto,

Uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo e portanto explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada, um som é um gesto, cuidado. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma; qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam nos hospícios. No princípio era o verbo e o apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder (NETO, 1982, p.97).

#### 1.6. **Bom dia, década**

Arnaldo Antunes, no primeiro ensaio dos seus *40 escritos* (2000), num texto intitulado “Bom dia, década”, dava então as boas vindas aos anos 80 - período em que inaugura sua carreira como artista. Nesse texto emblemático Arnaldo Antunes diz que as coisas acontecem numa ordem de convergência e dissolução (ANTUNES, 2000). Este artigo-manifesto, que aparentemente, apresenta um Antunes positivo perante a uma “civilização líquida” e não mais uma terra em transe, põe a “Dúvida de existência. Maneira crença com a qual se faz: Certeza de sim” (ANTUNES, 2000, p. 8).

Mesmo que o Brasil ainda estivesse sob a atmosfera de uma ditadura militar, um país contextualizado pela guerra fria, onde os Estados Unidos, além de outras formas de influência ganhavam aqui grande força, no âmbito cultural, através das bandas de rock que surgiam

---

<sup>18</sup> Assim escrevia Armando Freitas Filho no seu artigo “Poesia vírgula viva” publicada na revista ANOS 70 (Edição Europa, 1979/80, p. 93).

nesse momento, Antunes nesse artigo-manifesto publicado na Revista Almanak 80<sup>19</sup> de fato se dispõe a uma espécie de devoração positiva dessa civilização líquida que desponta nessa década, que é cumprimentada pelo multiartista da seguinte forma:

Alguma qualquer coisa. Legal que as coisas aconteçam nessa ordem de convergência e dissolução. O imprevisto é a prova mais linda da ordem natural das coisas. E eu vou aprendendo a acionar meus ímãs no instante em que as coincidências se armam. Faíscas aos olhos [...] Atlântida emerge a cada segundo lá do fundo (ANTUNES, 2000, p. 8).

Para Bauman (2013, p.16), “o que torna ‘líquida’ a modernidade, e assim justifica a escolha do nome, é sua ‘modernização’ compulsiva e obsessiva, capaz de impulsionar e intensificar a si mesma”. Devemos observar a “certeza de sim” abordada por Arnaldo Antunes no artigo-manifesto em questão como uma postura (auto)crítica irônica<sup>20</sup> perante essa “modernização” compulsiva e obsessiva que muito bem é apresentada por esta década que Antunes se dispõe a dar as boas vindas. Nesse caso, como diz o artigo, “A palavra sim. Mantra. Alguma coisa de lúcias. Passos de pelúcia para não se acordar. Avalanches de anjos. Rock” (ANTUNES, 2000, p. 8) trazem, num tom que ainda mistura um certo humor irreverente tropicalista com algo típico dos manifestos das artes de vanguarda. Ou seja, uma “força estranha” à arte que “deve ser sempre a fonte rejuvenescedora, mesmo que fale de velhice” (ANTUNES, 2000, p. 8).

A convergência de tempos – muito bem representada pelo termo “civilização líquida”, faz com que Arnaldo Antunes desenvolva e retroalimente o seu método antropofágico de criação e atuação, no mundo contemporâneo – levando em conta o caráter ambíguo que emoldura a cultura de massa, em que os limites entre o que é considerado alta cultura e baixa cultura vão se dissolvendo sob a perspectiva imperiosa do mercado.

Em termos de criação, Arnaldo Antunes, artista de uma era pós-utópica, cidadão de uma “civilização líquida” em que as conquistas da modernidade “já havia se tornado uma realidade cultural, com a qual a gente convive todo dia” (ANTUNES, 2006, p. 345-346) não se deixa entretanto se submergir pelo mar do lugar-comum – o caldeirão da cultura de massa

<sup>19</sup> Em 1980, Arnaldo Antunes, com Beto Borges e Sergio Papi, editam, de forma independente, a revista “Almanak 80” – uma brochura de 48 páginas, com vários artista, trabalhos gráficos, poesia e artes visuais. A revista pode ser visualizada através do site: [https://issuu.com/amir\\_brito/docs/almanak\\_80](https://issuu.com/amir_brito/docs/almanak_80) <acessado em 28 de março de 2018>.

<sup>20</sup> Concebemos ironia aqui na acepção de Octavio Paz, que diz: “É o furo no tecido das analogias, a exceção que interrompe as correspondências. Se a analogia pode ser concebida como um leque que, ao abrir, mostra as semelhanças entre isto e aquilo, o macrocosmo e o microcosmo, os astros, os homens e os vermes, a ironia arreventa o leque. A ironia é a dissonância que rompe o concerto das correspondências e o transforma em galimatias” (PAZ, 2001, p. 38).



– sem arriscar ainda um gesto irônico. Antunes, nesse caso, tem a intenção de através dos veículos de comunicação de massa inserir uma informação que altere, de alguma forma, a sensibilidade do seu público. Vale observarmos que sob esse aspecto Antunes se insere no mercado cultural através de meios midiáticos abrangentes, e ao assumir uma espécie de pedagogia da estranheza – como bem definiu André Gardel (2004) – sob o propósito crítico da metalinguagem, põe em questão os próprios meios de comunicação que se utiliza para veicular sua arte, sendo a palavra a sua principal ferramenta desse “desajuste” pedagógico.

Sobre o processo criativo de Antunes, ao levarmos em conta a sua trajetória como artista, que se inicia nos anos 80, devemos portanto ressaltar que a palavra, com todos seus apelos performáticos, sempre foi a tônica de seu trabalho. Antunes, desde sua breve passagem pelo grupo Aguilar e Banda Performática, já pôde experimentar a utilização da palavra através dos seus diversos códigos midiáticos. As apresentações da Banda Performática eram baseadas no conceito de arte performática, com execuções múltiplas de música, canto, dança, pintura e vídeo ao mesmo tempo (SANTOS, 2013, p.164). A participação passageira de Arnaldo Antunes nesse grupo pôde sedimentar a qualidade performática e multimídia que caracteriza o seu trabalho até os dias atuais.

Com os Titãs, que inicialmente se chamava Titãs do Iê Iê, Arnaldo Antunes pôde, de fato, dar início a seu projeto (utópico?) de poder através dos veículos de comunicação de massa, alterar de alguma forma a sensibilidade das pessoas. Antunes, cantor dos Titãs entre os anos de 1982 e 1992, ao colaborar com sua voz, letras/composições, e performance faz com que a poesia concreta de certa forma ganhe uma dimensão cada vez maior no universo pop. A objetividade das letras de rock junto à concisão sofisticada herdada pela poesia concreta fazia com que as composições de Arnaldo Antunes ganhassem um certo destaque em relação aos compositores de rock da sua geração. Vale aqui, portanto, termos em vista algumas referências traçadas pelo próprio artista que sempre guiaram seu trabalho. Conforme em entrevista a José Miguel Wisnik:

Eu tendo a gostar das manifestações de linguagem que são desdramatizadas e excitantes no sentido dessa potência individual, que se reflete também numa potência em relação à linguagem. Na atitude que se tem diante da linguagem. Na liberdade para experimentar e para quebrar regras formais, ou para gerar associações inusitadas. Ou subverter a sintaxe convencional, ou criar novos vocábulos. Aí tem também um tanto de influência e contribuição da tradição mais construtivista, da poesia concreta. Mas acho que no caso da minha poesia isso se junta com um lado lírico, da tradição lírica, que vem em grande parte das letras de música e de outras formas de poesia. E tem um terceiro lado, que é um apego a coisas da contracultura, da conquista formal estar ligada sempre a uma conquista comportamental. Essas coisas sempre me entusiasmarão e acho que a paixão pelo *rock'n'roll* tem a ver com isso (ANTUNES, 2006, p. 349).

Em 1993 Arnaldo Antunes lança, pela BMG, gravadora que o contrata como artista solo, o projeto multimídia *Nome*. Numa empreitada mercadológica inovadora para a época, o produto fonográfico – lançado em CD e vídeo, simultaneamente - unia música, poesia e produção gráfica em um único projeto. O CD é produzido por Antunes, Paulo Tatit e Rodolfo Stroeter, com participações especiais de Marisa Monte, João Donato, Arto Lindsay, Edgard Scandurra e Péricles Cavalcanti. O vídeo contém 30 peças com o intuito de dar movimento à palavra escrita.

Dos textos trabalhados no projeto, há uma coletânea de inéditos, na época, e outros que foram publicados, em seus livros de poesia, como é o caso do poema “nome não” do livro *Tudos*, publicado em 1990. Versos desse poema como “Só os bichos são bichos./ Só as cores são cores./ Só os sons são/som são/ nome não [...]”, além de ganhar uma nova dimensão intersemiótica através da palavra cantada/musicada, com o apelo visual do videoclipe, reforçam o conceito crítico de uma sociedade pautada numa nomeclaturarização arbitrária. Tal conceito, a partir do lançamento deste projeto multimídia, ganha proporções maiores na carreira solo do multiartista, que diz que não haveria mais espaço no Titãs para poder desenvolver seu trabalho intersemiótico com a palavra, com essa envergadura multimidiática.

Ressalta-se que após o lançamento de *Nome*, Arnaldo Antunes ganha cada vez mais prestígio no meio midiático e, mesmo no meio acadêmico, sendo considerado “a imagem do poeta do século 21. Múltiplo. Move-se com criatividade nos mais diversos veículos e disciplinas. Poesia visual e vocal, letra de música popular e experimental, *performance* corpogestual, instalações [...]. Em suma, um artista completo”, como afirmou Augusto de Campos na contracapa do livro *Arnaldo Canibal Antunes*(2013) de Alessandra Santos.

Dentro de uma época pós-utópica em que as vanguardas artísticas, de uma forma geral, perderam o seu sentido orientador para uma sociedade em que a “cultura hoje se assemelha a uma das seções de um mundo moldado como uma gigantesca loja de departamentos” (BAUMANN, 2013, p. 20), como, então, ainda instituir uma forma de potência transformadora que nutra de impulsos as pessoas no mundo contemporâneo?

Arnaldo Antunes, ao carregar esse “desejo de causar um certo estranhamento, de buscar um efeito, que contribua um pouco para alterar, em algum nível, a consciência das pessoas, a sensibilidade das pessoas, e não está só reiterando aquilo que elas já têm como

estabelecido”<sup>21</sup>, o que é muito positivo em tempos em que o inferno do igual (HAN, 2017) tende a ser uma tônica imperiosa, destaca-se, então, como um artista contemporâneo que ainda se dispõe a “devorar criticamente” todos os elementos que convergem para essa “civilização líquida” - descrita pelo próprio poeta como o tempo em que ele mesmo se insere.

Numa perspectiva atualizadora da antropofagia, tendo em vista o trabalho de Arnaldo Antunes como um exemplo fortuito desta visada crítica, vale aqui portanto consideramos as palavras de Alessandra Santos, que focou sua tese de doutoramento sobre o estudo da relação entre a obra do multiartista e o conceito de Antropofagia. Para ela,

É por meio da sua investigação linguística e conceitualização de linguagens artísticas que Antunes renova a relação do público com suas percepções sensoriais. O conceito de antropofagia reclama os processos perceptivos no consumo e na produção cognitiva. Desse modo, as palavras insurgem em cinco sentidos, como uma alternativa à anestesia do consumo passivo, recuperando o engajamento entre a arte e a sociedade (SANTOS, 2013, p. 267).

---

<sup>21</sup>Entrevista com Arnaldo Antunes disponível no youtube sob o título de “ONCOTO Entrevista com Arnaldo Antunes”, publicado em 13 de março de 2014. Site de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=M-XCG-L01iQ> <acessado em 20 de setembro de 2017>.

## 2 ARNALDO ANTUNES: A PALAVRA DENTRO E FORA DE SI

### 2.1. “n.d.a.” e seu DNA lírico: um breve panorama histórico

A lírica, dentro de uma perspectiva histórica, sociológica e teórica, normalmente está atrelada a uma forma de expressão poética, atribuída de valores subjetivos, e com grande apelo emocional. Ao remontarmos as referências gregas de nossa história literária para daí buscarmos algum apoio para uma reflexão sobre a lírica, veremos que a conceituação do “eu” na literatura, desde sempre, foi uma grande questão. Se na contemporaneidade há toda uma sensação de esgotamento para o que é literário, e principalmente para o sentido da poesia nesses tempos, talvez, por isso, ainda possamos re-marcas e reforçar o valor que a lírica exerce sobre nossa história literária, e que por isso nos faz repensá-la tanto no seu estado categórico e/ou não categórico, ainda hoje.

Longe de uma análise diacrônica, faremos, aqui, num breve percurso histórico da categorização da lírica para, mais adiante, falarmos da lírica na poesia de Arnaldo Antunes. Perceberemos que a conceituação do “eu” nem sempre diz respeito aos aspectos pessoais que o poema pode evocar, mas também reforça a relação lírica do eu com o outro – o “eutro” – reforçando o conceito desenvolvido no capítulo anterior, numa tradução objetiva e metalinguística de um “nós” (autores/leitores/etc) que sempre há de habitar cada poema.

Arnold Hauser, na sua *Historia Social da Arte e da Literatura* (2003), ao traçar um quadro sócio-cultural da Grécia de 700 a.C, já nos chama atenção para o fato de que com o crescimento do individualismo em todos os campos da vida cultural, por conta do desenvolvimento do comércio e da sociedade urbana, e com o triunfo da ideia de economia competitiva, assinala-se, com isso,

[...] o fim da compilação das épicas e o início de uma tendência subjetiva na poesia, com predomínio da lírica. Essa tendência revela-se não apenas na temática, que na poesia lírica é normalmente de caráter mais pessoal que na épica, mas também numa nova reivindicação do poeta para que seja reconhecido como o autor de seus poemas [...] Os poetas do período arcaico, não aqueles que, como Alceu e Safo, escreveram poemas líricos impregnados de sentimento pessoal, mas também os autores de poemas líricos e discursivos e corais, dirigiam-se ao público na primeira pessoa. Os tipos estabelecidos de poesia diluem-se agora numa multiplicidade de estilos individuais; em cada poema é o poeta que expressa diretamente seus próprios sentimentos ou faz uma comunicação direta ao público (HAUSER, 2003, p.73).

O quadro – com traços sociológicos, históricos, e, mesmo, teórico – desenhado, não de forma desinteressante por Hauser nos apresenta características marcantes que perfilam a conceituação do “eu” em relação à poesia, no decorrer da nossa história literária. O teórico, nesse caso, mostra o quanto este “eu” do poeta está ligado à dinâmica da história em que o autor/artista está inserido. Vemos que com o crescimento do individualismo a partir de um determinado momento na história da Antiguidade grega determina o fim da compilação das épicas para que a poesia lírica entre em consonância histórica com este momento, que então desponta para um caráter mais individualista. Hauser aponta também como traços característicos dessa nova guinada - a multiplicidade de estilos individuais, a relação direta do eu/autor/poeta em comunicação com seu público, e, principalmente, uma nova reivindicação do poeta pela autoria dos seus poemas – que, de certa forma, definirão uma relação cada vez mais comum entre obra, artista e público, ao longo da nossa história literária. Hauser desenvolve, por uma perspectiva teórica que enfoca mais o caráter individualista do poeta – submetido às condições históricas assinaladas - e de como essas condições acabam por influenciar a poesia até os dias de hoje.

Dentro desse breve percurso aqui traçado, vale chamarmos atenção para um evento relevante, segundo Octavio Paz, para a conceituação do eu – figura central da lírica - em nossa história literária. Segundo o crítico mexicano, com o aparecimento do eu na poesia de Dante Alighieri, a primeira pessoa do singular se converte, pela primeira vez, no protagonista do poema longo, transformando, então, a figura da primeira pessoa numa figura alegórica (PAZ, 2001). De acordo com Paz (2001) a personificação é um momento da alegoria em que o poeta traça uma ponte entre o invisível e o visível, a ideia e a coisa, a abstração e o objeto, por meio de uma operação de linguagem. Nesse caso, as figuras alegóricas não são realmente formas, e sim configurações de signo. O ser, nesse caso, é um ser signo.

Com a multiplicidade de estilos individuais e a relação autor/obra/público – pontos característicos que Hauser demarca em relação à poesia na Antiguidade grega, junto a uma concepção alegórica do eu, que conforme vimos com Paz (2001) aparece pela primeira vez no poema longo de Dante, vale observar, entretanto, que serão esses mesmos pontos que farão Benjamin (2000), mais tarde, já no século XIX, avaliar a posição do poeta e leitor comprometida por uma estrutura social que se encontra numa relação em crise – entre a memória e a experiência – a configurar um contexto sombrio – no qual se insere o poeta e o leitor - marcado pelo avanço do capitalismo. A essa altura, o fazer poético já se encontra num alto grau de conscientização, que exige uma postura crítica tanto do poeta como do leitor em

relação à obra, o que dará um tom mais objetivo na concepção da lírica. Nesse caso, o poeta identifica-se com o seu interlocutor como “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”, conforme bem alertaram esses versos de Baudelaire em sua apresentação às suas *Flores do Mal*. Sobre este processo de transformação, as palavras de Costa Lima são bem apropriadas para ilustrar este momento histórico:

Em uma sociedade de que o poeta deixou de ser o porta-voz, para ser o marginal maligno que fala do que não se quer reconhecer, a subjetividade pessoal passa ter menos importância do que os elementos de choque, a realidade reconhecida, recoberta com a capa da “universalidade”, menos importância que a hostilidade ou a repugnância com que se descobrem aspectos ocultos ou desagradáveis. Portanto, a desconfiança da emocionalidade, a penetração de virtudes mais concretas e inteligenciadas no poema têm uma razão social, não resultam tão só, como pensariam as “almas líricas”, de uma originalidade absolutíssima do espírito baudelaireano. Só a partir desta razão social, foram estimulados modos estéticos diferenciados (COSTA LIMA, 1968, p.11).

Mesmo com essa visada crítica e objetiva da lírica proposta pela poesia de Baudelaire, levando em conta também o contexto histórico do poeta analisado por Walter Benjamin e endossado por Costa Lima na passagem supracitada, é um lugar comum, (re)visitar o conceito estilístico da lírica como aquele que dá conta das exaltações pessoais/emocionais do artista, ou como afirmou Adorno, a lírica como uma esfera da expressão que tem sua essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização (ADORNO, 2003).

Há também na lírica um traço característico de dissonância, que se faz frequente nos estudos desse conceito estético em nossa história literária. Será, pois, essa dissonância que contribuirá para o desenvolvimento da nossa pesquisa deste conceito estético, e, até mesmo, ético, em relação à poética de Arnaldo Antunes.

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 falarmos 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, que tonificaram as vanguardas artísticas do século XX, que muito contribuíram para a poética de

Arnaldo Antunes, podemos, então, esclarecer, um pouco mais, o caráter lírico dentro do processo poético desse multiartista.

Apesar de Arnaldo Antunes ter em seu histórico, as conquistas estéticas e éticas das vanguardas artísticas, isso se torna um desafio cada vez maior num momento em que “[...] a ausência de movimentos poéticos reflete uma das grandes mudanças experimentadas por nossa época: o ocaso da tradição da ruptura [...] (que) é um dos signos que anunciam o fim da modernidade ou sua transformação [...]” (PAZ, 2001, p.113). Antunes, entretanto, multiartista de uma geração em transição entre o século XX e XXI, pertencente e ciente de sua condição nesta época, argumenta, numa entrevista concedida a José Miguel Wisnik:

O fato das linguagens terem se misturado, muito com função da tecnologia também, de certa forma abriu territórios de conversa entre alta e baixa cultura, esse trânsito se tornou mais fluente. Mas eu cresci num meio em que isso já tinha sido conquistado. Para mim não é mais uma meta. Já é um *a priori* do qual eu parto com naturalidade, porque venho de uma geração posterior à da Tropicália, da Poesia Concreta, do Cinema Novo, do cinema *underground*, coisas que trabalharam nessa direção (ANTUNES, 2006, p. 341).

Por outro lado, o hibridismo com que Arnaldo Antunes articula sua poética, o que caracterizará também sua lírica redimensionada pelo “eutro”, de certa forma, reflete o sintoma de uma época em que seu arcabouço histórico, cultural, e formal não está exatamente saturado, mas, sim, com um excedente informacional a fazer com que o artista trate todos os códigos contribuidores para as suas composições como um processo poeticamente multifacetado. Como bem salientou Octavio Paz sobre o conceito da poesia na contemporaneidade, “A poesia que começa agora, sem começar, busca a intersecção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente” (PAZ, 2001, p. 57). Nesse caso, leva-se em conta a poiesis enquanto um fazer, um (des)construir, no qual o “eu” é o objeto pessoal/social/instrumental do seu próprio processo (re)criativo. José Miguel Wisnik, na entrevista citada com o poeta, ao falar que Arnaldo “é uma espécie de artista de última geração *desdramatizado* [...]” (ANTUNES, 2006, p. 348), atenta para os seguintes pontos:

O fato de que, no mesmo instrumento, o computador, você lida com a música, com a poesia, com a colagem. O fato de que o princípio da não-linearidade, uma conquista da modernidade, desde o início do século 20, veio a se tornar um dado cotidiano, da ordem das coisas. Tudo isso se relaciona com o que você falou, sobre o artista como aquele que assume uma potência individual produtiva [...] você (Arnaldo) não se ocupa de dilemas. Sempre são jogados para diante, para a frente. Quer dizer, você faz uma poesia em que os opostos são colocados para colidir e se superar

instantaneamente. Nesse sentido, é como se não houvesse dramatização (ANTUNES, 2006, p. 348).

A desdramatização na arte contemporânea, seguindo os apontamentos sugeridos por Wisnik, reforça, assim, a forma com que a lírica é concebida objetivamente no processo criativo de Arnaldo Antunes. Pois o poeta, diferente de se utilizar da arte como um meio de expressão, procura nela, entretanto, “um espaço de potência diante do mundo [...], uma forma de potência transformadora [...]” (ANTUNES, 2006, p. 348), enfim, “(uma) potência em relação à linguagem”(idem). Lembrando que o artista, nesse caso, atua de maneira consciente perante tal processo – configurando, então, uma característica da arte contemporânea.

Vale ressaltar que em Arnaldo Antunes, como bem frisou Marcos Siscar, o caráter lúdico do seu processo criativo revela o primitivo, a infância e, mesmo, a ignorância que constituem a figura de uma regressão pela qual a poesia procura revalorizar o uso das tecnologias mais avançadas, mas de uma nova forma, pela desdramatização dos jogos de linguagem erudita e programática, pelo afastamento da discussão sobre o sentido cultural da poesia (SISCAR, 2005, p. 53). Seguindo a lógica de Siscar, “Neste movimento, a poesia tecnológica do contemporâneo parece abrir-se no sentido de abandono do projeto humanista que era da poesia precedente característica da época das vanguardas.” (SISCAR, 2005, p. 53)

A lírica, nesse caso, não está isenta de tal caracterização nos impelindo, assim, cada vez mais, a refletir a arte, enquanto poiesis, ou seja, enquanto apelo (des)construtivo da e para com a linguagem – essência, ou seja, aquilo que vigora, de toda arte. Vale ressaltar que mesmo com o caráter objetivo da lírica na poética de Arnaldo Antunes, este artista engendra toda a sua poética como uma maquinaria que articula dissonâncias entre o “eu” e o outro. Um consolidador antropofágico de eutros. Um verdadeiro pedagogo da estranheza. Dissonâncias essas que não só mantêm contato com os apelos da lírica na tradição literária. Dissonâncias que perfazem o caráter de estranheza tão comum ao trabalho de Arnaldo Antunes, que fará, assim, um recorte singular na relação deste artista para com o *star system* – no qual ele está inserido.<sup>22</sup>

Entretanto vale reforçar que a voz poética de Antunes – como se ao som da lira - é diferenciada e transformadora, e, não, necessariamente, comunicadora, porém, sempre,

---

<sup>22</sup> Levando em conta essas “dissonâncias” que perfazem o caráter de estranheza tão comum ao trabalho, e, até mesmo, a *persona* Arnaldo Antunes, vale aqui sublinharmos as considerações de AGUIAR e CÁMARA (2017) sobre o artista, “ Paralelamente, a essa imersão no *star system*, Antunes é um artista visual, poeta e *performer*, que expõe seus trabalhos em festivais, galerias e museus de arte contemporânea. Entre grandes e pequenos circuitos foi construindo uma *máscara* e uma *pose*, conforme mencionado no capítulo anterior, que dialogam com a figura do autômato, com o objetivo de problematizar tanto os modos de inserção nesses circuitos quanto a relação entre sujeito e linguagem.” Voltaremos a este tópico no capítulo 3.



humanamente, acolhedora – apesar de dissonante. Sobre este acolhimento, muito pertinentes são as palavras de Rancière que nos faz refletir sobre a configuração de um “nós” nesta poética redimensionada pelo “eutro”, de Arnaldo Antunes:

a questão do lirismo emerge quando a poesia toma consciência de si mesma como sendo o ato de se acompanhar, como a co-extensividade do *eu* a seu dito (quer o poema seja ou não na primeira pessoa), ou seja, uma certa maneira, para o poeta de se constituir seu semelhante, seu irmão, o “hipócrita leitor” de Baudelaire, como caixa de ressonância do seu canto [...] esse *eu* que acompanha o poema e se produz como ressonância do seu ato é uma subjetividade de viajante que percorre um certo território, nele faz coincidirem palavras com coisas, enunciados com visões, e estabelece nesse percurso uma relação com o nós da comunidade (RANCIÈRE, 1995, p.108).

## 2.2. “n.d.a.” e seu DNA lírico: um breve panorama histórico brasileiro

Arnaldo Antunes, numa entrevista, ao falar sobre a relação da sua poesia de caráter rarefeito por fazer um contraponto com a cidade de São Paulo (cidade em que vive) diz:

Acho que é uma coisa de tradição, mesmo, de poesia [...] de a gente querer depurar ao máximo e [...] ao mesmo tempo você viver dentro de uma cidade excessiva como é São Paulo. Você buscar o silêncio, a ausência [...] buscar um contraponto [...] Tradição de poesia que me seduz [...] da síntese que vem de João Cabral, a poesia concreta [...] síntese, coesão, a interação da forma e conteúdo [...] busca da condensação que eu acho que dá essa coisa rarefeita [...]<sup>23</sup>

Arnaldo Antunes – poeta que publicou seu primeiro livro em 1983, artista, que, aqui, bem representa a geração contemporânea de nossa poesia – ao falar deste método caro àqueles que se enveredam por esta via aberta pela poesia moderna, ao invés de citar Manuel Bandeira como referência de tradição, palavra usada pelo próprio Arnaldo Antunes no trecho da entrevista supracitado, apresentará João Cabral como o tal. Antes de falarmos sobre esta relação entre Antunes e João Cabral, vale aqui, pois, fazer uma breve passagem pelo primeiro poema de “Membrana Página” – do livro *n.d.a.* - em que o poeta bem demonstra a sua força de concisão cabralina sem perder o fôlego lírico de conseguir extrair o poético das situações mais prosaicas, tal qual Manuel Bandeira:

<sup>23</sup> Entrevista concedida a Mario Sergio Conti no programa “Diálogos”, exibido na GloboNews, no dia 11/06/2015. Site de acesso: <http://g1.globo.com/globo-news/videos/t/todos-os-videos/v/mario-sergio-conti-entrevista-o-musico-arnaldo-antunes/4247142/> <Acessado em 26 de março de 2018.>

e essa membrana  
 de lembrança  
 ileza  
 sobre a toalha  
 da mesa  
 da sala  
 que o olhar acaricia  
 todo dia  
 mas não vê  
 em que colírio água ou lágrima  
 lavá-la

Podemos salientar aqui dois pontos que provavelmente o faz apontar João Cabral, como o fez no trecho da entrevista apresentada, mesmo que possamos enxergar as afinidades dos dois poetas pernambucanos. Sobretudo, vale ressaltar que Antunes o faz não por colocar um poeta em detrimento do outro, mas, por João Cabral ter sido primeiramente o poeta que numa perspectiva de virada acentuada em relação aos predecessores de 22 - lembrando que este está situado, cronologicamente, na Geração de 45 – apostou na radicalização de uma poesia tão concisa quanto uma pedra – palavra que então simbolizará de maneira objetiva a poética de João Cabral. Poeta que, segundo Leminski (1997), num tom bem-humorado, “só se comove com agrestes, caatingas e canaviais pernambucanos.” (LEMINSKI, 1997, p. 25). Há em João Cabral um grau de busca – principalmente para com a lírica - que exige todo o cuidado para aqueles que querem se arriscar nos caminhos da poesia. Aqui vale a leitura de dois poemas de *n.d.a.* que muito bem salientam um discurso poético entre Antunes e João Cabral. O primeiro poema mostra um Antunes comedido, sabendo explorar o campo semântico das palavras pela capacidade de substantivar todo adjetivo ou qualificação que possa soar excessivo num poema. Entretanto, numa espécie de jogo irônico, os adjetivos estão lá, à primeira vista como substantivos, neste poema que se chama pedra cristal, fazendo então jus à figura temática da poesia cabralina:

por fora pedra,  
 dentro cristal

e entre as camadas  
 o caminho

do minério  
ao mineral

No segundo poema – “a flor” – Antunes traça um diálogo com aquele Cabral dos poemas filosóficos e críticos sobre as coisas que o cerca, e a cada gesto que nos incita ao verbo expressivo:

minha visão  
visita  
a flor  
(por que não?)  
Sem fita  
No ar sem busto  
(ou mão)  
e destila  
dela  
(não menos que amor,  
não mais que susto)  
o gesto  
justo  
(mira precisa)  
que o instante  
seguinte  
(não menos que horror,  
não mais que brisa)  
logo desfaz  
(ou descompensa)  
quando diz  
(ou pensa)  
: que  
bonita!

Obviamente, e este é o nosso segundo ponto a mostrar o motivo de Arnaldo Antunes ter citado João Cabral, é pelo fato deste acabar sendo uma das grandes referências diretas à poesia concreta – movimento nascido nos anos de 1950 que, acentuando o grau de radicalidade deste poeta pernambucano, chegará a propor uma poesia que não seja mais pautada no verso, mas, sim na palavra com toda sua carga objetiva a semantizar, através do mínimo e das múltiplas possibilidades semióticas, a poesia em si. Podemos dizer que Arnaldo

Antunes é um herdeiro dos poetas concretos, chegando a fazer parcerias com os irmãos Campos e com Cid – filho do Augusto, mesmo que o seu trabalho seja entrelaçado por mais duas vias definidas, conforme aqui já citado: “um lado lírico, da tradição lírica, que vem em grande parte das letras de música e de outras formas de poesia. E tem um terceiro lado, que é um apego as coisas da contracultura, da conquista formal estar ligada sempre a uma conquista comportamental”(ANTUNES, 2006, p. 349).

Vemos aqui que Arnaldo Antunes referencia João Cabral pela influência sobre seu fazer poético, que se dá pelo “poder de depuração e condensação da linguagem” – traços, antes, primordiais da poética de Manuel Bandeira, bem apontados por Arrigucci (2009). Mas, devemos ressaltar, também que o próprio Arnaldo Antunes fará uma alusão direta a Bandeira, em seu “Poema tirado de uma notícia de jornal 2” do livro *agora aqui ninguém precisa de si* (2015).

Este poema refere-se diretamente ao Poema tirado de uma notícia de jornal de Manuel Bandeira, publicado primeiramente no jornal carioca *A Noite* em dezembro de 1925, e que mais tarde apareceria no livro *Libertinagem*, de 1930. Segundo Arnaldo Antunes, este poema de Bandeira “[...] é talvez um dos primeiros ready-mades da poesia brasileira”<sup>24</sup>. Assim diz o poema de Bandeira:

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem  
[número]  
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro  
Bebeu  
Cantou  
Dançou  
Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.(BANDEIRA, 1986, p. 107)

Se Poema tirado de uma notícia de jornal, de acordo com Arnaldo Antunes, é um dos primeiros ready-mades da poesia brasileira, este mesmo poeta fará um ready-made do próprio poema de Manuel Bandeira, então intitulado “Poema tirado de uma notícia de jornal 2”<sup>25</sup>.

Se diante do jornal, Manuel Bandeira vê-se desafiado a (re)pensar a linguagem no seu estatuto poético, e, assim, repensar também o desgaste do vocábulo poético diante da nova condição da sua época, necessitando, então, a incorporação do vocábulo prosaico na poesia, Arnaldo, por sua vez, não hesita em lançar mão do método dadaísta inaugurado por Duchamp.

<sup>24</sup> Entrevista concedida a Mario Sergio Conti no programa “Diálogos”, exibido na GloboNews, no dia 11/06/2015. <http://g1.globo.com/globo-news/videos/t/todos-os-videos/v/mario-sergio-conti-entrevista-o-musico-arnaldo-antunes/4247142/><Acessado em 26 de Março de 2018>.

<sup>25</sup> Para uma visualização melhor do poema em questão, o recorte do jornal correspondente a este poema, encontra-se na seção anexo.

Assim, o poema que é extremamente depurado pelo manejo verbal de Bandeira ao sintetizar o prosaico e o trágico ao ponto de conservar a fluidez originária das palavras (ARRIGUCCI, 2009), com Arnaldo Antunes, torna-se a notícia, em seu puro estado de jornal, a própria poesia, que assim conta a história da imigrante russa Helena Kuchnia e de seu filho João Alberto, que, no momento da reportagem, há uma semana se encontravam trancados dentro de casa, à espera da morte.

Em *Pau-Brasil*, Oswald de Andrade já havia experimentado o mesmo método ao utilizar trechos das cartas de Pero Vaz de Caminha, de Gandavo, de Claude d'Abbeville, de Frei Vicente do Salvador etc. que, ao recortar e remontar, convertem-se, assim, em “cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou sabores de tempero irônico” (CAMPOS, 1990, p. 25). Entretanto, Arnaldo Antunes ao utilizar uma página de jornal que guardara há mais de 20 anos, a expõe, assim, como um dos poemas que integram o livro, obtendo um efeito visual particular que o diferencia dos poemas ready-made de Oswald de Andrade, em *Pau-Brasil*. Em *agora aqui ninguém precisa de si* (2015), o poeta extrapola o procedimento de antropofagia, deglutindo formas que variam desde versos regulares e visuais, passando por fotografias para chegar à peça de reportagem de um “poema tirado de uma notícia de jornal 2”, o que traduz toda a potência de linguagem como emblema das formas da lírica na poesia contemporânea brasileira.

Dentro de uma perspectiva cronológica, podemos observar que o diálogo entre Cabral e Bandeira mostra uma pré-ocupação, não só desses dois poetas que se correspondem contemporaneamente como também do próprio Arnaldo Antunes, guardando, claro, as suas devidas proporções temporais, em buscar a síntese, através do exercício da linguagem, diante das condições, desafiadoras ou não, sempre atualizadas entre o poeta e seu tempo presente.

Nesse processo a lírica há de se redimensionar. Se pensarmos em todo plano estético literário do século XX, a virada deste mesmo século sofre um grande choque em que a lírica pode tomar formas que, por exemplo, vão incorporando, e, assim, rompendo os limites, entre a poesia e a canção popular. O que no Brasil temos inúmeros casos, lembrando aqui principalmente de Vinicius de Moraes – colega de profissão e poeta contemporâneo de João Cabral. Por outro lado, essas formas também vão se tornando expressões de grande aspereza muito bem representadas pelos poemas deste último e todos os desdobramentos causados pela poesia concreta, a criar um artista como Arnaldo Antunes, que trafega tanto pela palavra cantada como escrita e grafada, a trazer maior aspereza e reflexão sobre a poesia enquanto canção popular. É importante ressaltar que Arnaldo Antunes faz uma tradução muito singular

da vertente da poesia concreta que é uma grande referência para o seu trabalho artístico. Se por um lado a poesia concreta “vê a palavra em si mesma [...] como um objeto dinâmico [...]”(CAMPOS e PIGNATARI, 1975, p. 158) e que assim tinha a intenção de “[...] chegar a uma quase desapareção elocutória do eu [...] um poema anônimo”<sup>26</sup>, por outro lado, Arnaldo Antunes se utiliza desta vertente construtivista para dar voz ao “eu” e a “eutros”, através da sua poética.

É importante observarmos no caso de João Cabral, que a lírica, apesar do seu timbre mais opaco e pela sua dissonância, ainda assim mantém-se como tal, ou seja: lira. Entretanto, o poeta rigoroso para com o seu labor poético, acentua, de uma forma inaugural, o que o tísico já tinha como meta da sua arte poética: poder de depuração e condensação de linguagem (ARRIGUCCI, 2009). Vale aqui então, trazer um comentário que Manuel faz em relação ao livro *Cão sem plumas* na época que João Cabral acabara de lançar (1950), numa das correspondências trocadas entre os poetas, que data do primeiro dia de 1951:

Nunca me pareceu onanista o intelectualismo dos seus livros anteriores. Parecia-me, sim, uma espécie de exercício, mas exercício que não excluía a categoria altamente poética. Exercícios, estudos como são em música os de Chopin, Debussy e outros, só que você os fazia para si mesmo, como querendo apurar o ponto (misturo aqui poesia, música e técnica doceira... mas não é tudo a mesma coisa?). No *Cão sem plumas* você já se sentiu habilitado a fazer a técnica servir ao seu sentimento e não, como antes, pôr ao seu sentimento no aperfeiçoar a técnica (MELO NETO, 2001, p. 126).

Ao traçarmos aqui este breve panorama de relações entre os poetas aqui em discussão, percebemos, pois, que o século XX apresenta-se, no seu todo, como uma grande guinada da lírica para com o exercício poético e seus desdobramentos. Nesse momento de transição significativa para a literatura brasileira, como bem apontou Costa Lima (1968) em seu famoso estudo sobre a lírica modernista representada por Mário de Andrade, Drummond e João Cabral, “pôr em xeque a posição da emocionalidade no poema termina por levar à discussão do tipo de elo existente entre a palavra poética e a realidade contemporânea” (COSTA LIMA, 1968, p. 10). É claro que esse “pôr em xeque” requer uma problematização sistemática da lírica, que, no Brasil, a partir do modernismo reforçará a responsabilidade crítica do poeta para com o seu ofício poético, e “a comunidade”:

Enquanto a função da arte e a existência do artista não foram *sistematicamente* problematizadas havia, por assim dizer, uma comunhão natural entre o que o artista

<sup>26</sup> Entrevista com Haroldo de Campos concedida ao programa Roda Viva (TV Cultura), em 1996. Site de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag> <acessado em 22 de setembro de 2017>

expressava, sua subjetividade e o mundo que explorava. Não se punha em dúvida seu direito de exprimir seus sentimentos, seus anseios ou frustrações. A partir do instante, porém, em que os vínculos diretos entre o poeta e a comunidade, entre a linguagem poética e a comunitária se romperam e se “especializaram” coube a pergunta o que validamente fala o poeta (COSTA LIMA, 1968, página – grifo do autor).

Os três poetas aqui em destaque, nesse caso, perfilam assim uma amostra representativa de como se instaura tal percurso na história da nossa poesia. Autores como Paulo Leminski e Haroldo de Campos, que foram citados aqui, num primeiro momento, podem parecer um tanto discrepante, ao aqui estarem tecendo comentários a uma figura como Manuel Bandeira, que já durante as décadas de 50 e 60, o poeta, ou, nas palavras do próprio Haroldo de Campos, “o decano da poesia” já despontava como um membro da Academia Brasileira de Letras – o que de certa forma apontava uma relação estável para com o *status quo*. Algo, que por outro lado, destoava, conforme aqui já marcado, com esses poetas que assumiam uma postura mais irreverente para com este *status quo*. De qualquer forma, o reconhecimento de tais poetas em relação a Bandeira não só demonstra toda força poética que este poeta pernambucano deixou como legado às gerações posteriores como também a dinâmica de um poeta altamente preparado, por uma vida-poética que exigiu de si muito labor e reflexão sobre uma vida *in poiesis*. Os três poetas aqui em questão, cada um a seu momento – e nisso vão todas as implicações possíveis e necessárias - apresentam, assim, três dinâmicas aparentemente distintas que relacionam a poesia para com a lírica, porém, todas essas dinâmicas fundamentadas por um único propósito, que, diríamos, imperioso, não só aos que estão aqui em jogo, mas a todos que se arriscam na poesia: o labor poético como meta do desenvolvimento da (sua própria) linguagem.

### 2.3 **Intro: uma dimensão lírica da linguagem – Apontamentos sobre verbivocovisualidade**

Se os mass media fazem parte de um contexto que representa os grandes avanços tecnológicos no Brasil e no mundo, Haroldo de Campos (1997) diz que a vanguarda é a busca de uma linguagem comum no horizonte de um mundo transformado. Sob a perspectiva da antropofagia oswaldiana, em um país em circunstâncias favoráveis de se edificar

simbolicamente Brasília, uma “capital futuroológica, barroquizante e construtivista” (CAMPOS, 1997, p. 266), o teórico situa a poesia concreta nos seguintes termos:

Nos anos 50, a poesia concreta brasileira pôde entreter esse projeto de uma linguagem ecumênica: os novos bárbaros de um país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira “descentrada” (porque “excêntrica”) da razão “antropofágica” (a analógica do “terceiro excluído”), desconstrutora e transconstrutora desse legado, agora assumido sob a espécie da devoração. Avocar a totalidade do código e reoperá-lo pela óptica expropriadora da circunstância evolutiva da poesia brasileira, que passaria, por sua vez, a formular os termos da nova *língua franca*, de trânsito universal (CAMPOS, 1997, p. 266 – grifos do autor).

Dentro desse contexto promissor, estamos falando aí ainda dos anos 50 do século passado – período em que o país aspirava ser o país do futuro. A poesia concreta surge como um movimento de vanguarda, porém ainda dentro de um contexto em que a literatura ainda é uma grande referência para o desenvolvimento cultural brasileiro. Apesar de a Poesia Concreta apontar para os novos suportes – desde a paginação e o utópico livro – o hipertexto? – mallarmaicos à sacada verbivocovisual – transformadora de sentidos - emprestada por James Joyce, à computação gráfica, às experiências sonoras propiciadas pelos novos equipamentos de som, o vídeo, entre outros dispositivos - que viriam a contribuir para o desempenho da palavra em seu múltiplo status poético – e isso foi uma conquista muito cara para a poesia dos dias atuais – reforça-se aqui que a poesia concreta é, antes de toda sua consequência histórica para o mundo contemporâneo, um movimento de ruptura com um sistema literário em que a palavra ainda estava muito atrelada ao espírito convencional da forma expressiva da poesia, pois a poesia ainda fazia parte do ciclo histórico do verso. Esse sistema literário, de certa forma, ainda apresenta reminiscências de um Brasil arcaico, levando em conta as propostas do plano piloto da poesia concreta que tinha como um dos objetivos: dar por encerrado este ciclo histórico do verso.

Por sua vez, a palavra na poética de Antunes, assume uma posição intermediária que forma assim um escopo muito interessante para a sua prática poética. Nesse caso, vale então lembrarmos das três vertentes que formam essa práxis poética de Antunes. Há notoriamente um caráter construtivista que permeia todo seu labor poético, herdado dos poetas concretos, que chegaram a ser parceiros de trabalho, como também há uma corrente lírica que perpassa seu trabalho, oriunda das canções e de outros tipos de poesia lírica, como também há uma postura contracultural, que se dá por essa paixão pelo rock, e por que não dizer pelo próprio samba, que engendram neste multiartista uma personalidade bem punk – no que há de mais



autêntico neste termo<sup>27</sup>. Apesar das três vertentes que atravessam a poética de Antunes, é importante ressaltar, como o próprio artista o faz a todo momento que se refere ao seu próprio trabalho, de que a palavra é o eixo de toda a sua engrenagem poética.

Tendo a palavra este grande valor para o trabalho artístico de Arnaldo Antunes, é necessário, nesse caso, tratarmos da dinâmica entre lírica e metalinguagem para estudarmos aqui alguns poemas do livro *n.d.a.* sob a perspectiva da verbivocovisualidade, que nos auxilia, não só em termos de referência histórica e suas conseqüentes atribuições ao trabalho de Arnaldo Antunes, como também é um instrumento conceitual utilizado pelo próprio poeta para explorar os limites da lírica em sua poética. Sob a luz do propósito crítico da metalinguagem poética, (re)conhecer e investigar o “eutro”, que se dá por um redimensionamento lírico da palavra na poesia de Arnaldo Antunes, é um exercício inviável, se não levarmos em conta o conceito e prática da verbivocovisualidade - termo que os poetas concretos pegaram emprestado do escritor irlandês James Joyce. Seguindo este conceito, os aspectos estruturais/funcionais (som, forma visual, carga semântica) de um poema concreto devem ser considerados, simultaneamente, na interação entre o leitor e o poema. De acordo com o “Plano piloto para poesia concreta”,

o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica - "verbivocovisual" - que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens (CAMPOS e PIGNATARI, 1975, p. 157).

Se para Adorno, uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual, e a substancialidade dessa lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito (ADORNO, 2003) esse sujeito que, de acordo com Adorno, se supera através da linguagem, em Arnaldo Antunes, via poesia, transforma-se numa potência transformadora que, a partir da linguagem, através do

---

<sup>27</sup> É importante lembrar que Antunes lançou recentemente um disco – RSTUVXZ - em que trabalha com os estilos musicais rock e samba, dentro de uma equiparação conceitual que consegue traduzir a semelhança – de força e apelo – entre esses dois estilos. Assim declara Antunes no show de estreia do disco (Circo Voador, 16/06/18), “O rock e o samba no fundo, no fundo, são a mesma coisa... São as apresentações africanas na América”.

instrumental multimidiático verbivocovisual se individualiza num eu-signo, ao mesmo tempo, que se espalha em eco(s) singular(es) da e na sociedade.

É, pois, a inquietude do escritor paulista, segundo Luciene Souza Lima (2001) num artigo em que situa Arnaldo Antunes na lírica contemporânea, que “distingue e autentica o seu modo de representação, a sua subjetividade, e caracteriza-se pela aproximação da palavra-objeto de forma obcecada” (LIMA, 2001, p. 327). Essa obsessão pela palavra-objeto reforça a sua alteridade no que diz respeito a uma lírica normalmente convencionada pelo tom confessional e emotivo, e o que também o diferencia da Poesia Concreta no que diz respeito ao valor não só da lírica, mas principalmente do “eu” na poesia.

Se a Poesia Concreta “vê a palavra em si mesma [...] como um objeto dinâmico [...]” (CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 157) e que, dessa forma, tinha a intenção de “[...] chegar (a) uma quase desaparecimento elocutória do eu [...] um poema anônimo”<sup>28</sup>, o “eu”, na poética de Arnaldo Antunes, é, conforme já mencionado, o objeto pessoal/social/instrumental do seu próprio processo (re)criativo, no qual a palavra é o eixo central.

Nesse caso, a palavra na poética de Arnaldo Antunes materializa-se, conjugando, num só espaço, elementos humanos, e, aparentemente não-humanos, configurando tensões que dentro do próprio corpo/plano poético são “objetivadas” –sem perder o caráter dissonante da lírica no campo linguístico e existencial– mantendo, desse jeito, uma articulação orgânica própria do poema. Isto é muito bem apresentado no poema “palavra” do livro *n.d.a.*:

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

palavra

No poema, a binaridade de substantivos, aparentemente integrados por uma relação significativa mútua, o que forma a maior parte dos versos do poema, são vertidos e integrados numa só “palavra” final. A palavra em Antunes carrega essa polivalência sígnica, que dá um

---

<sup>28</sup> Entrevista de Haroldo de Campos concedida ao programa Roda Viva, que foi ao ar em 1996. Programa disponibilizado no youtube. <Acessado em 22 de setembro de 2017>.

direcionamento conceitual e lírico para a performance das palavras que costumam a engendrar e permear os “eus” e “eutros” do seu trabalho artístico. É essa polivalência sígnica que dá o caráter tridimensional, em termos intersemióticos, a uma palavra como “ninguém”, que ao ser cantada pelo poeta torna-se, “uma pessoa/ ninguém/nenhuma pessoa/ ninguém/ uma pessoa/ ninguém/ também/ numa pessoa”<sup>29</sup>.

Conforme bem salientou Luciene Souza Lima, na poética de Arnaldo Antunes, “a aparição do eu é substancialmente feita de flashes, quase sempre virtual” (LIMA, 2001, p. 332). Levando isso em conta, ao pensarmos, seguindo a lógica de Antunes, que afirmou que, numa espécie de reaproximação originária, a poesia nos dias de hoje nos sugere mínimos flashbacks de uma possível infância da linguagem – momento em que a linguagem não era separada da poesia (ANTUNES, 2006) – devemos com isso observar que esta aparição do eu substancialmente feita de flashes incorporada à palavra poética – a palavra que assim supera a convencional dicotomia (significante/significado), a palavra explorada na sua tridimensionalidade verbivocovisual, a reconfigurar a sensibilidade humana, carrega, todo momento, na poesia de Antunes, este eu sígnico/existencial, sempre à margem do “outro”, sendo também o “outro”, ou seja, o “eutro” impresso em todas as coisas, e, com isso, as integrando, pois “coisa em si/ não existe/ tudo tende/ pende/ depende/ o mar que molha/ a ilha molha/ o continente/ o ar que se/ respira traz/ o que recende/ coisa em si/ não existe/ só existe/ o que se/ sente (ANTUNES, 2006, p.208-209).

Esta simbiose entre o eu e o outro – este eutro – que permeia a poética de Antunes, é muito bem apresentada neste poema visual – “planeta placenta” – que integra a última parte do livro *n.d.a.* – chamada de nada de dna – que numa síntese crítica sobre a fixidez dos discursos científicos perde aqui portanto a sua rigidez pelo fato da poesia trazer à linguagem referencial o tom aquoso integrador/desintegrador a vibrar, paradoxalmente, uma lira dissonante.

---

<sup>29</sup> Trecho da letra “ninguém” do CD intitulado “Ninguém”, lançado em 1995.

Figura 3 – Poema placenta planeta



Fonte: ANTUNES, 2010, p. 180

Não à toa que a imagem/símbolo da água é recorrente nos poemas de *n.d.a.* nos sugerindo essa integração/desintegração que dissolve um eu-sígnico a todas as coisas. Ao estarmos nesse mundo, ao estarmos nesse planeta placenta, fazemos parte então daquela “civilização líquida”, termo que Arnaldo Antunes utilizou para qualificar a década de 80 em seu artigo – comentado no capítulo anterior – “Bom dia, década”, e que ainda vigora caracterizando os dias atuais, uma época em que, conforme Antunes diz no próprio artigo, as coisas acontecem nessa ordem de convergência e dissolução.

É no mar, por exemplo, do poema “mar é maré” (ANTUNES, 2010, p. 22)<sup>30</sup>, que temos a “interseção/ de estrangeiros/ apartados” esses “estrangeiros”, anteriormente – seguindo uma sequência cronológica do livro *n.d.a.* – figura o poema “eutro”, que diz “intruso entre intrusos intraduzo” (ANTUNES, 2010, p. 13). Será esse mesmo mar de mar é maré “denso extenso imenso”(ANTUNES, 2013, p. 24) que cabe “tudo que penso”( ANTUNES, 2013, p. 24).

Este mar, seguindo uma ordem cronologicamente do livro em questão, que figura novamente no poema “margem” questionando este “eu” que está e é margem deste “mar”

---

<sup>30</sup> O poema completo está em anexo.

(que pode, nesse caso, ser o melhor símbolo para água) e do deserto - a que também podemos chamar de nada, que de uma maneira cíclica remonta o título do livro *n.d.a.*.

No poema “margem” a formatação verticalizada dos versos que são minuciosamente articulados entre si, faz com que as palavras se reconfigurem visual e semanticamente de acordo com o segmento propositalmente vertical do poema. Numa espécie de linha-limite, o poema, a “margear” isomorficamente um eu que está entre o limite do mar e do deserto, faz-se portanto, verbo, voz e imagem deste eu – sempre fundido num eutro – que sempre encontra um ponto de fuga, pelo seu carácter verbivocovisual.

qual  
 mar  
 gem  
 vir  
 gem  
 de á  
 gua  
 fico  
 dist  
 ant  
 e e  
 pert  
 o o  
 bast  
 ante  
 do m  
 eu de  
 serto (ANTUNES, 2010, p. 30)

Semelhante à qualidade da água o livro *n.d.a.* assume esse carácter integrador, que intersecciona estrangeiros apartados, assim como também pode desintegrar limites supostamente fixados pela margem da linguagem referencial. A palavra por estar numa zona limítrofe, carrega em si este sentido de “mar-gem”, que margeia e perfila coisas estranhas, rompendo, entretanto, os limites normativos da língua e nutrindo este “eutro” sígnico – portador de um “puro devir” deleuziano:

o sumo do suco do extrato grosso espesso concentrado da palavra leve aérea  
 perfumando o ar onde soa o mar onde ecoa mar onde escoo a palavra mar onde

escorra a palavra porra até o óvulo ouvido da próxima palavra pessoa (ANTUNES, 2010, p.182).

Tendo em vista o sujeito narcísico traçado por Byung-Chul Han na *Agonia do Eros*, o “eu” em relação ao outro

não consegue estabelecer claramente seus limites. Assim, desaparecem os limites entre ele e o outro. O mundo se lhe afigura como sombreamentos projetados de si mesmo. Ele não consegue perceber o outro em sua alteridade e reconhecer essa alteridade. Ele só encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo. Vagueia aleatoriamente nas sombras de si mesmo até que se afoga em si mesmo. (HAN, 2017, p. 10)

No poema “pêndulo”, Arnaldo Antunes - já consciente e crítico dos limites entre si e o outro e atento ao que diz o velho mito de Narciso - traça no poema um sujeito que vê na sua própria imagem refletida no espelho do banheiro um golpe inevitável do inimigo. Assim diz o poema:

meu corpo camba  
 leia lã  
 guido larga  
 do ergui  
 do mas  
 bem  
 bambo  
 ainda  
 sobre ambas  
 as pernas  
 descansando  
 um tanto  
 ou canta  
 rolando algo  
 ambíguo  
 sob  
 a lâmpada  
 apagada  
 do banheiro  
 pêndulo  
 adiando  
 o novo  
 golpe

inevitável  
do inimigo  
espelho (ANTUNES, 2010, p. 26-27)

Vale observarmos inicialmente na estrutura sincopada que recorta o poema na sua forma verbivocovisual, que remete não só ao movimento pendular – já sugerido pelo título – como também à relação simbólica entre Eco e Narciso. De acordo com Brunel (1998) em seu *Dicionário de Mitos Literários*, a ninfa Eco, por ter falado demais e pelo uso enganador das suas palavras, acaba sendo privada da forma fluente e abundante da palavra, conseguindo repetir os últimos sons ouvidos, sem poder comunicar desejos, inquietudes ou sinais de alerta. Por outro lado, ela é vítima de Narciso a amar, e perde sua substância corporal (ela se reduz à voz), desfalecendo, tal como ele, por efeito de uma languidez amorosa (BRUNEL, 1998).

Percebemos, conforme já comentado, na estrutura formal do poema essa característica marcante da ninfa Eco. Isso é muito bem evidenciado nas cesuras silábicas das palavras que cortam os versos do poema, e uso frequente de palavras paroxítonas – cambaleia, largado, erguido, bambo, ainda - que dão um efeito de atraso sonoro reforçando o movimento pendular e sublinhando formalmente a relação simbólica entre Eco e Narciso – que podemos identificar no poema, alicerçando uma leitura mais abrangente do “sujeito narcísico” de Byung-Chul Han (2017) para com a nossa leitura do “eutro” na poética de Arnaldo Antunes.

Se para Lucchesi o eutro é um portador de um discurso sintonizado com as vozes da maioria, para que assim possa ter a sensação de bem-estar, pois “vive a eutridade como um estado de suspensão de sua dramaticidade” (LUCCHESI, 2006, p. 20-21), para Byung-Chul Han, atravessamos uma época em que “a erosão do Outro, que por ora ocorre em todos os âmbitos da vida e caminha cada vez mais de mãos dadas com a narcisificação do si-mesmo” (HAN, 2017, p. 11) põe em xeque essa “sensação de bem-estar” comentada, então, por Lucchesi (2006), pois com o “inferno do igual, a chegada do outro atópico pode tomar uma forma apocalíptica” (HAN, 2017, p.11). Mas do que trata este outro atópico? Este outro sem-lugar? Byung-Chul Han, no seu livro *Agonia do Eros*, diz que o desaparecimento do outro é um sinal da sociedade que vai se tornando cada vez mais narcisista. Uma sociedade que se esgota a partir de si, e que não consegue se libertar para o outro, tornando-se então numa sociedade sem Eros.

O Eros aplica-se em sentido enfático ao outro que não pode ser abarcado pelo regime do eu. No inferno do igual que vai igualando cada vez mais a sociedade atual, já não mais nos encontramos com a experiência erótica. Essa experiência pressupõe a assimetria e exterioridade do outro. Não por acaso, Sócrates enquanto amante, chama-a de *atopos*. O outro que eu desejo e me fascina é sem-lugar. Ele se retrai à linguagem do igual [...]. A cultura atual da comparação constante não admite a negatividade do *atopos*. Estamos constantemente comparando tudo com tudo, e com isso nivelamos tudo ao *igual*, porque perdemos de vista justamente a experiência da *atopia* do outro (HAN, 2017, p. 8-9).

É por esta experiência da *atopia* do outro que também (re)clama a poesia de Antunes. A poesia, em seu estado de Eros, essa força geratriz – essa potência transformadora, conforme grifado pelo próprio poeta - pode ser uma acolhedora deste outro, enquanto alteridade(s), como também pode ser o espaço para a experiência da *atopia* do outro. É, pois, sob a perspectiva deste “outro *atópico*”, que Antunes altera criticamente o mito de Narciso, pois diante do “novo golpe inevitável do inimigo espelho” estão em questão pendular: o poema, o poeta, o leitor, o corpo humano e os corpos não-humanos, e (por que não?) o próprio livro. Ou seja, esses elementos que se desdobram, isomórfica e intersemioticamente, em movimentos crítico-reflexivos colaboram aqui para uma visada maior sobre a dimensão do “eutro” na poética de Arnaldo Antunes, e que, por sua vez, ganha eco numa leitura mais abrangente do livro em questão. Neste momento, vejamos, então, como os aspectos intersemióticos que constituem esse poema, e que reforçam um eco significativo ao longo do livro *n.d.a.*, nos põe diante de uma reflexão crítica não só sobre o mito, aqui em discussão, como também retroalimenta o nosso diálogo com o “sujeito narcísico” denunciado por Byung-Chul Han (2017).

Sobre o desarranjo formal do poema valem aqui as palavras de Agamben (2002) que bem explicam a “relevância estrutural” de uma tensão necessária à poesia “entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica”. Segundo o filósofo italiano, sobre o instituto poético a que ele define como o fim do poema,

O desarranjo do último verso é um indício da relevância estrutural e não contingente que tem, na economia poética, o evento que denominei “fim do poema”. Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido. No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética (AGAMBEN, 2002, p. 146).

No poema em questão, podemos notar isso de uma maneira um tanto especial. Vale, nesse caso, observarmos que o sujeito do poema executa um movimento cambaleante – um



corpo que “camba/leia lân/guido larga/do ergui/do mas/bem/bambo/ainda/sobre ambas/as pernas [...]”(ANTUNES, 2010, p. 26) - em direção ao “novo/golpe/inevitável/do inimigo/espelho” (ANTUNES, 2010, p. 26-27). Este movimento cambaleante do corpo do sujeito, que não dista do corpo do poema, não só remonta isomorficamente o mito de Eco e Narciso - vale notar que o movimento pendular do poema remete ao estado desfalecente tanto de Eco quanto de Narciso - como também põe o próprio poema sob um olhar crítico sobre si. Pois o poema, neste caso, também está sob a mira do “novo/golpe/inevitável/do inimigo/espelho”( ANTUNES, 2010, p. 26-27).

Numa leitura contemporânea do mito de Eco e Narciso, sob o propósito crítico da metalinguagem, Antunes apresenta o “eutro” sob três movimentos cruciais para discutirmos este conceito, a princípio num plano intersemiótico, através do poema em questão. Num primeiro movimento o poema inicia em primeira pessoa identificada pelo pronome possessivo “meu” do verso “ meu corpo camba”, que logo em seguida transfigura-se no corpo do poema, muito bem apresentado pela sequencia de versos que aparentam um jogo vocabular avulso (“leia lân/ guido larga/ do ergui/ do mas/ bem/ bambo/ ainda”) – essa passagem entre o primeiro movimento e o segundo movimento do poema é bem marcada pelo verbo “camba” ainda no primeiro verso. Este verbo além de ter a acepção comum de mudar, e alterar, ele também realça o sentido sinuoso do movimento pendular que será constante por todo o poema, e que dará o tom metalinguístico de transfiguração de um “eu” para um “eutro” desenvolvido no poema.

Logo após o verso “ainda” temos o terceiro movimento que se divide em duas sequências de versos bastante emblemáticas para este movimento. Numa sequência temos os versos “sobre ambas/ as pernas/ descansando/ um tanto” (ANTUNES, 2010, p. 26) que remetem a uma estrutura humana, e logo em seguida temos a sequência de versos “ou canta/ rolando algo/ ambíguo/sob/ a lâmpada/ apagada/ do banheiro” (ANTUNES, 2010, p. 26) que dá força ao próprio corpo do poema, como também remete à voz “eikônica” do mito de Eco e Narciso. A interação dessas duas sequências de versos correspondem-se, intersemioticamente, integrando o corpo humano ao corpo do poema - “[...] algo/ ambíguo/ sob/ a lâmpada/ apagada/ do banheiro” – que logo é surpreendido pela sequência de versos – “pêndulo/ adiando/ o novo/ golpe/ inevitável/ do inimigo/ espelho” – que “numa declaração de estado de emergência poética”(AGAMBEN, 2002, p. 146) nos lança uma questão pendular tripartida do eutro. Vale aqui portanto sabermos que o verso “pêndulo” pode se dividir em três novos movimentos, que podemos atribuir ao “eutro”.

Num primeiro movimento entre o “eu” e o “outro” temos um aspecto humano que prefigura o poema – este “meu corpo camba/ [...] bambo/[...]sobre ambas/ as pernas/ descansando” (ANTUNES, 2010, p. 26). Já no segundo movimento entre o “eu” e o “outro”, temos um movimento pendular que atravessa o próprio corpo do poema – “[...] canta/ rolando algo/ ambíguo/ [...] pêndulo/ adiando/ o novo/ golpe/ inevitável [...]”(ANTUNES, 2010, p. 27), que não só afeta o primeiro movimento, que é de caráter humano, como também afeta um terceiro movimento entre o “eu” e o “outro”, que diz respeito aos objetos e o lugar centrais do poema: “a lâmpada/ apagada/ do banheiro [...]/(o) inimigo/ espelho” (ANTUNES, 2010, p. 27).

Os objetos que compõem esse terceiro movimento são fundamentais para avaliarmos o valor do outro em sua alteridade no poema em discussão. Ressalta-se que alteridade na perspectiva de Byung-Chul Han (2017) diz respeito a algo estranho, algo que provoca alguma espécie de reação. Os objetos “a lâmpada” e o “espelho” renovam o mito de Narciso de uma maneira crítica e significativa, pois por conta desses objetos somos forçados a fazer uma leitura deste mito, tendo em vista o eu e outro, numa dimensão que vai para além do si-mesmo narcísico, ou, para falarmos com Han (2017) do próprio “sujeito narcísico”, que diante do “inferno do igual” - igualando cada vez mais a sociedade atual – se afoga em si mesmo.

Conforme Brunel de acordo com a fábula ilustrativa do mito, “certa vez no Campo, Narciso aproxima-se de uma fonte límpida que nunca homem ou animal algum havia tocado, rodeada por uma erva fresca e macia. Por instantes ele descansa, mas sentindo vontade de beber,debruça-se sobre a água para matar a sede. Percebe, então, sua imagem e imediatamente apaixonase por ela [...]. Sem saber, deseja a si mesmo” (BRUNEL, 1998, p. 747 ).

O ambiente campestre e, aparentemente, ameno descrito na fábula, no poema de Antunes ganha contornos prosaicos e apresenta um sujeito a ser iluminado por uma hesitante “lâmpada apagada do banheiro”. Acrescenta-se aqui o adjetivo hesitante pois a lâmpada ao ser ligada poderá iluminar o momento chave do poema em que o sujeito está diante do “novo golpe inevitável do inimigo espelho”. Os adjetivos “novo” e “inevitável” que qualificam este golpe contra o sujeito do poema, imprimem uma certa dramaticidade para a cena – o que mantém o diálogo do poema com o mito original - mas, que por sua vez não perde o tom prosaico pelo fato de aqui estarmos diante de uma cena cotidiana: alguém diante do espelho, no banheiro. A lâmpada tem um valor simbólico bem relevante pois ao ser acionada traz clareza a uma reflexão crítica sobre o sujeito (narcísico ou não) do poema, o poema em-si, e o próprio leitor do poema.

O emblemático verso “pêndulo”, que muito bem justifica o título, configura todo movimento intersemiótico do poema. Primeiramente faz referência à “lâmpada apagada do banheiro”, em seguida, numa leitura isomórfica, podemos fazer referência ao corpo do próprio poema – “cantarolando algo ambíguo” – que se caracteriza por uma estrutura cambaleante – “lân/ guido larga/ do ergui/ mas/ bem/ bambo”, e também devemos fazer referência a um alguém – “meu corpo camba/ leia [...]/ ainda/ sobre ambas/ as pernas”. Mas vale a ressalva de que o “pêndulo” marca um divisor no poema pois é este verso que faz a transição crítica de todo o percurso do poema para o *adiar* do “novo/ golpe/ inevitável/ do inimigo/ espelho”.

Aqui, a relação isomórfica entre o poema de Arnaldo Antunes e o mito em questão é ainda mais realçada quando, ainda seguindo as definições de Brunel, observamos que “a analogia assinalada por Ovídio entre a reflexividade do som e da imagem provocará toda uma corrente de interpretação [...], uma vez que o nome de Eco é entendido nesse texto (mítico) como sendo eikôn, ou seja, imagem[...]” (BRUNEL, 1998, p. 290) . Nesse caso, vale atentarmos para o fato de que o espelho – no poema de Antunes - será o objeto principal para que possamos fazer a correlação com o mito de Narciso. Principalmente, se levarmos em conta a sequência de versos “adiando/ o novo/ golpe/ inevitável/ do inimigo/ espelho”. Pois temos nessa sequência, uma carga de dramaticidade que traz um certo contraste para a cena cotidiana apresentada no poema, o que fica mais evidente quando é atribuído o adjetivo “inimigo” ao objeto principal desta passagem: o espelho, que remete à “fonte límpida que nunca homem ou animal algum havia tocado” (BRUNEL, 1998, p. 747) correspondendo ao antigo mito.

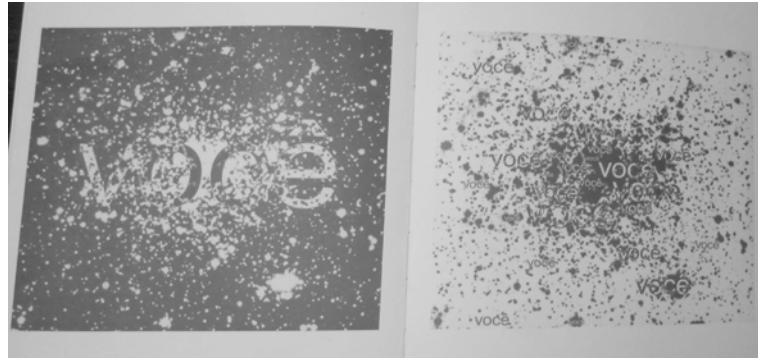
Ora, estamos sob a lâmpada apagada diante de um pêndulo adiando o novo golpe inevitável do inimigo espelho. Em outras palavras, estamos diante de uma espécie de “golpe” de dados mallarmaico. O poema-pêndulo aqui se desdobra para além do eco sonoro e imagético provocado pelo antigo mito, e também nos faz refletir criticamente sobre o espelho, agora, contemporaneamente, inimigo. Se para Agamben (2009, p. 63) contemporâneo é “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”, estamos aqui, sob a lâmpada apagada a refletirmos sobre nós mesmos diante do inimigo espelho. Ao acendermos a lâmpada do banheiro, um ato tão trivial, estamos nos dispondo ao golpe inevitável do inimigo espelho.

Diante do inferno do igual onde o “sujeito narcísico” (HAN, 2017) não consegue perceber o outro em sua alteridade e reconhecer essa alteridade o espelho, então, torna-se o seu próprio inimigo. Ou seja, aquilo que lhe é verdadeiramente estranho, aquilo que realmente



de poemas que compõem *n.d.a.*) é “você” – refletido espocado em duas páginas. Este outro, ou melhor, este eutro.

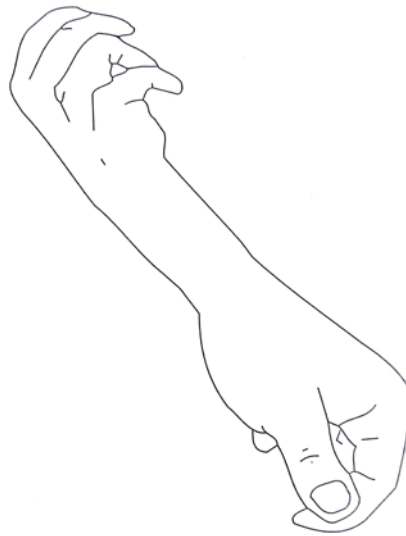
Figura 4 – Poema você



Fonte: ANTUNES, 2010, p. 202-203.

No mais temos dois hand-mades, que evocam tanto o movimento do leitor ao passar as páginas do livro que se encerra, como as mãos da escrita do próprio livro. Esses dedos e mãos que evocam aquele “golpe inevitável do inimigo espelho”.

Figura 5 – Poema hand made 6



Fonte: ANTUNES, 2010, p. 204.

Figura 6 – Poema hand made 7



Fonte: ANTUNES, 2010, p. 205.

#### 2.4. **eutro: uma dimensão lírica da linguagem – a voz e o verbo**

Para compreendermos a lírica na poesia de Arnaldo Antunes precisamos, por princípio, resguardar a palavra, enquanto matéria poética - não no seu estado de isolamento (expressivo) do indivíduo - mas, sim, na voz acolhedora que (re)inaugura *as coisas* para com o ser humano. Nesse caso, sim, esta voz – como se ao som da lira - é diferenciada e transformadora, e, não, necessariamente, comunicadora, porém, sempre, humanamente, acolhedora – apesar de dissonante. Sobre este acolhimento, vale observar que todo poema, mesmo que sob a voz limítrofe de um eu, há sempre de ser a configuração de um “nós”. Sobre esta referência ao “nós”, o sujeito adere à experiência colectiva tanto mais intimamente quanto mais rebelde ele se torna à sua expressão linguística objectivada (ADORNO, 2008 ). Sobre esta rebeldia perante a expressão linguística objectivada, a poesia de Arnaldo Antunes, por um percurso de subversão e reapropriação das normas da(s) língua(s), faz-se assim um “[...] espaço criativo [...] um espaço de potência diante do mundo [...]” (ANTUNES, 2006, p. 348). Sobre esta rebeldia perante a expressão linguística objectivada, vale aqui, então, fazermos uma leitura do “eutro” – poema que abre o livro *n.d.a.*:

*Intruso entre intrusos intraduzo*

o me *sno*  
 me  
 me  
 me  
*no* me io  
 yo  
 i  
 je  
*do* eu *tro* (ANTUNES, 2010, p. 13)

É importante observarmos o processo – antropofágico e telegráfico, à moda oswaldiana - em que o poema devora criticamente o eu a brincar assim com a variação deste sujeito através de possibilidades, principalmente, fonológicas e visuais que trazem, assim, a configuração de um “nós” pautada num eu e um “eutro”. Ressalta-se aqui que a performance lírica deste poema pouco se importa em informar sobre o estado de espírito do poeta, mas, sim, há, através do propósito crítico da metalinguagem poética, uma reapropriação crítica do sujeito, para falarmos com Deleuze, que enquanto poiesis e enquanto linguagem, “destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2003, p. 3).

É, pois, na palavra, na linguagem, e na poiesis que encontraremos a voz fundamental deste eu lírico, e não fora desta conjuntura. Sobre esta tensão do “eu” e do eutro que se dá pela linguagem, André Gardel ao utilizar o exemplo da canção “Fora de si”, do CD *Ninguém*, elucida bem esta dissonância através 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” de *n.d.a.*, 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, tudo se dá em função da “trajetória de relacionamento do estranho com o outro”. Nesse caso, o segmento significativo “me” que recorta o vocábulo nominal “me *sno*” e também o vocábulo verbal “no me io” – que também pode se passar pela parte integrante de um vocábulo adverbial – 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).

Ainda sobre o vocábulo verbal “no me io”, devemos lembrar que será o verbo nomear uma ação constante na poética de Antunes. Nomear coisas é um ato poético, por natureza. Levando isso em conta, pautada numa poética dimensionada no “eutro”, percebemos na letra de “Nome” – título do primeiro trabalho solo de Antunes - que o eu e o outro, o homem e o outro, o humano e a(s) coisa(s) atuam num estranho equilíbrio que só é possível atentarmos através do ambiente poético. Neste 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)

Além de “eutro” ter um apelo visual, o jogo vocabular com o pronome “me” e os pronomes estrangeiros que traduzem “eu” faz com que o poema também, numa leitura em voz alta, evoque efeitos sonoros, ecoando bem os poemas da série “Poetamenos” de Augusto de Campos, em especial o poema “eis os amantes”, que, em certo aspecto, remete à temática do poema de Arnaldo Antunes em destaque.

Nesta série de poemas, Augusto de Campos (1975) ”aspirando à esperança de uma *KLANGFARBENMELODIE* (melodia de timbres) com palavras [...] como em Webern: uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente sua cor [...]”(CAMPOS e PIGNATARI, 1975, p. 15), faz com que a composição gráfica e cromática do poema se estruture como uma espécie de partitura para vozes. Em “eutro”, esta



composição é propiciada pela composição visual do poema, pelo jogo pronominal do me/eu e os pronomes estrangeiros que se articula numa leitura (des)construtiva do poema, e também pela variação gráfica das palavras em itálico. Conforme bem observou Gonzalo Aguiar e Mario Cámara,

A poesia concreta foi estudada mais em sua dimensão material, nos usos que deu à página em branco, em sua forma e tipografia do que na dimensão sonora e vocal que o projeto concreto também propunha. Ou seja, foi estudada mais em seu aspecto verbal e visual do que em seu aspecto vocal (AGUILAR e CÁMARA, 2017, p. 75).

Arnaldo Antunes, herdeiro direto da poesia concreta, seguindo essa consideração tímbrica do verso, organiza a sua sintaxe poética a causar uma estranheza, não só no aspecto visual do poema, como também na dimensão sonora, na leitura em voz alta.

Além de “eutro” Antunes utiliza-se desse recurso em poemas de *n.d.a.* como “a dor” e “margem”, que, apesar de serem compostos numa tipografia convencional, remetem à ideia que o poeta tem sobre a caligrafia – técnica muito recorrente no trabalho de Antunes. Nesse caso, ao invés de o poeta se utilizar da técnica convencional da caligrafia – na qual a “irregularidade do traço denuncia o tremor da mão” (ANTUNES, 2006, p. 326) – a irregularidade do traço, aqui, está na (des)construção sintática dos versos que se confrontam isomorficamente com as palavras que compõem esses mesmos versos.

De acordo com Antunes (2006, p. 326), “Assim como a voz apresenta a efetivação física do discurso (o ar nos pulmões, a contração do abdômen, a vibração das cordas vocais, os movimentos da língua) a caligrafia também está intimamente ligada ao corpo, pois carrega em si os sinais de maior força ou delicadeza [...] a irregularidade do traço denuncia o tremor da mão.” Nesse mesmo ensaio sobre a caligrafia – Escrita à mão - o poeta diz que a caligrafia também se utiliza de “características construtivistas” (ANTUNES, 2006, p. 326) que se dá com a “organização gráfica das palavras na página”. Num processo inverso, poderíamos dizer que Arnaldo Antunes, mimeticamente, traduz o traço irregular da caligrafia através da quebra de versos e vocábulos que estruturam os poemas em questão. Essa quebra sintática e vocabular acabam afetando a performance sonora e significativa desses poemas. Vale aqui lembrarmos do clássico conceito poundiano sobre o fazer poético que para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos de três meios principais: fanopeia, melopeia, logopeia. A fanopeia está relacionada à “imaginação visual”, a melopeia produz correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala, já a logopeia produz efeitos estimulando as associações intelectuais e emocionais através das palavras ou grupo de

palavras (POUND, 1988). Arnaldo Antunes, leitor de Ezra Pound, em seu trabalho artístico, potencializa ao máximo o conceito tripartido desse teórico/poeta norte-americano.

Vemos com isso que a lírica, numa perspectiva objetiva, reforça o caráter dissonante que na poesia de Arnaldo Antunes desenvolve uma conceituação singular do “eu”, sob um traçado metalinguístico e altamente crítico. Esta conceituação do “eu” dá-se por um processo de fratura/transformação/(des)integração que só se realiza pela intersemiose da prática artística de Arnaldo Antunes.

Tendo em vista o eu como um signo a atravessar e permear a poética de Arnaldo Antunes, será, pois, a verbivocovisualidade uma das estratégias mais profícuas para uma leitura do eu-lírico no trabalho multidisciplinar deste poeta. Vale aqui ressaltar, nesse caso, que a verbivocovisualidade, como bem apontou Aguilar e Gonzalo:

não era uma propriedade exclusiva dos poetas concretos brasileiros, mas um âmbito de pesquisa compartilhado por diversas artistas, de diferentes disciplinas e de várias nacionalidades, em torno de uma arte que começava a ser pensada como campo experimental e articulava, ao mesmo tempo que ultrapassava, poesia, música e artes plásticas. As referências procuram tomar visíveis matrizes de composição que músicos e poetas compartilhariam, basicamente procedimentos “seriados” e “aleatórios”, que os concretos postulavam como formas de composição poética, destinada a controlar os excessos de lirismo e as intromissões da subjetividade (AGUILAR e CÁMARA, 2017, p. 82- 83)

### 3 A CONSTRUÇÃO PERFORMÁTICA DOS EUTROS EM N.D.A.

#### 3.1. Entre o eu e o outro: a máscara e a pose de Arnaldo Antunes – um “autômato desregulado”

Vimos no capítulo anterior que a vibovocovisualidade – termo caro ao desenvolvimento da poesia concreta – é um traço característico e de grande importância para compreendermos a relação entre a lírica e metalinguagem no projeto artístico de Arnaldo Antunes e de como essa relação dinâmica é fundamental para levantarmos aqui uma conceituação do eutro a partir da poesia de Antunes. Junto a isso devemos, pois, realçar um aspecto distintivo no trabalho artístico deste poeta. Uma vez que todo seu trabalho é centrado num único eixo, que é a palavra, será, pois, a palavra um objeto em constante movimento. Ou seja, um ato de performance pelo fato da palavra, na poética de Antunes, não se compartimentar no campo convencionalmente literário da poesia – que se organiza, a princípio, por versos e o suporte livro tradicional, mas, sim, num *campo experimental* em que as dimensões intersemiótica, multimidiática e outros multimeios propiciados pela e à palavra estão em jogo. Segundo Gonzalo Aguilar e Mario Cámara em *A máquina performática – a literatura no campo experimental*,

A dimensão performática da literatura possui uma série de efeitos que nos interessa explicitar. Os textos, romances, contos, poemas não serão considerados isoladamente, farão parte de uma máquina, a *máquina performática*, na qual irão adquirindo novas significações. Interessa-nos fazer ver a ineficácia dos enfoques compartimentados e da separação em disciplinas com uma grande tradição histórica (literatura, artes plásticas, cinema) que impedem que se pense o *campo experimental*. Isso posto, ao mesmo tempo em que se analisa essa articulação (que não é uma soma dos diferentes saberes, nem uma apelação ao interartístico, e sim um campo indeterminado de signos que provocam novas sensibilidades), se põe a ênfase no literário como ponto de partida (AGUILAR e CÁMARA, 2017, p.9).

Numa entrevista ao falar sobre as diversas atividades que atravessam o seu trabalho artístico, Arnaldo Antunes declara que se sente mais pleno ao estar no palco fazendo seus shows, pois é nesse momento que ele se transforma numa outra pessoa<sup>31</sup>. Esse transformar-se

---

<sup>31</sup> Entrevista concedida ao programa “Roda Viva”, exibido no Canal Cultura em 09/10/2000. A entrevista pode ser vista na íntegra através do site: <https://www.youtube.com/watch?v=TPu5oR9uozA> <acessado em 13 de julho de 2017>.

numa outra pessoa, sobre um palco, exposto a um público de “carne e osso”, chama atenção para um fato muito importante que se dá com a arte contemporânea face à sociedade do consumo. É justo nessa interação ao vivo com o público que o artista pode incorporar a palavra enquanto potência transformadora, de uma forma mais direta. Sobre essa força da palavra, vale aqui a declaração do próprio poeta em relação à palavra em seu ato performático ao vivo,

Eu sempre acreditei também nessa coisa do espaço criativo ser um espaço de potência diante do mundo. Sentia isso muito forte, por exemplo, na época dos Titãs, na atitude que a gente tinha em cima do palco ao cantar uma música como “Comida”, ou “Polícia”. Na hora que a gente dizia “Polícia para quem precisa de polícia” e todo mundo cantava junto, milhares de pessoas cantando juntas, aquilo passava a ser verdade naquele momento. Mesmo que depois elas saíssem do *show* e levassem *blitz* da polícia na rua, mesmo que fosse uma realidade ideal, utópica. Mas o desejo de berrar aquilo instituíra uma forma de potência transformadora, em algum nível. Nutria de impulsos, como escreveu Ezra Pound – que a função da literatura é “nutrir de impulsos” (ANTUNES, 2006, p. 348-349).

Jorge Glusberg diz que as vanguardas europeias, em especial o futurismo e o dadaísmo, estabelecem uma “pré-história” da performance, pois esses movimentos, além de proporem novas dinâmicas para a conceituação e prática da arte, utilizavam-se também da performance “como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte”(GLUSBERG, 1987, p. 12). Segundo Glusberg, havia um niilismo, de certa forma, orientador para esses grupos vanguardistas, que era carregado de ironia e de um certo espírito lúdico; mas era ao mesmo tempo, a expressão de uma originalidade criativa e de uma busca de envolvimento do público na atividade artística. Poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciavam a estagnação e o isolamento da arte de então, o que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social ( ou estético-social) (GLUSBERG, 1987, p.12).

Sabemos que a partir de então a performance ganhará cada vez mais espaço como forma de expressão artística, e principalmente como um conceito orientador para uma dinâmica prática entre as artes e a sua atuação na contemporaneidade marcada pelo desenvolvimento dos meios técnicos, tecnológicos, e com o crescimento desenfreado de uma sociedade do consumo. De acordo com a passagem supracitada de Glusberg, podemos perceber de imediato pontos importantes para uma leitura atualizada da poesia de Antunes. Diga-se atualizada pelo fato de Arnaldo Antunes já fazer parte de uma era em que a indústria

cultural já é um fato consumado, e que com isso estabelece-se uma nova dinâmica entre a arte, obra, e público, na qual a estética de vanguarda ainda se faz presente, apesar de suas novas conotações de acordo ao meio – tempo/espaço – em que se inserem.

Apesar de Arnaldo Antunes se sentir muito à vontade em relação ao processo criativo numa era em que a sociedade do consumo é também um dado cultural e formador do próprio artista, ele, por outro lado, se diz, pessoalmente, angustiado pela voracidade imposta por um mundo marcado pelos ditames do mercado<sup>32</sup>. Será a partir desta tensão que perpassa a condição de um sujeito dividido entre o prazer do processo criativo e as angústias de um mundo orientado pelas leis do mercado – afetando até mesmo a sua práxis enquanto persona artística - que Aguilar e Cámara traçarão a máscara e a pose de Arnaldo Antunes, “o autômato desregulado” (AGUILAR e CÁMARA, 2017, p.90). Um artista que, nesse caso, dialoga com a figura do autômato, com o objetivo de problematizar tanto os modos de inserção em grandes e pequenos circuitos (culturais) quanto a relação entre sujeito e linguagem (AGUILAR e CÁMARA, 2017, p.90).

De acordo com esses teóricos argentinos, enquanto a pose está relacionada aos aspectos corporais (vestimenta, gestos, traços fisicamente aparentes etc) que definem uma relação entre o artista e o público, a máscara, por sua vez, precisa da textualidade, do discurso “que inclui não só a obra poética ou ficcional, mas também todo discurso público do escritor” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.141). Sobre a pose construída por Antunes, ele encarna o autômato em suas performances e o faz, surpreendentemente, no mundo do espetáculo e do rock. Nesse caso, Arnaldo Antunes,

em vez de encarnar a estrela do rock espontânea e dionisíaca [...] leva seu corpo ao limite, até quase desmontá-lo como aquelas máquinas em que as molas saltam. Em todo caso, é um êxtase dionisíaco que ele cruza – daí sua originalidade – com a linha mallarmeana-concreta da desapareção elocutória do eu. Se a poesia concreta recorria à música contemporânea para reler a poesia e o grupo Nuvem Cigana recorria ao Carnaval, Antunes provoca um curto-circuito inverso: leva a impessoalidade do autômato e da linguagem ao mundo carismático e muitas vezes confessional do rock (CÁMARA; AGUILAR, 2017, p.94).

Talvez seja pelo fato deste trânsito entre a impessoalidade do autômato desregulado e da linguagem ao mundo carismático e muitas vezes confessional do rock, que faça Antunes declarar o seu grande apreço às apresentações ao vivo. Podemos dizer que é no palco, por

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida ao programa “Roda Viva”, exibido no Canal Cultura em 09/10/2000. A entrevista pode ser vista na íntegra através do site: <https://www.youtube.com/watch?v=TPu5oR9uozA> <acessado em 13 de julho de 2017>

força do seu apelo performático, que Antunes consegue ativar os dispositivos de sua maquinaria poética. É no palco que Antunes reforça de maneira viva e direta esse trânsito ao desenvolver sua pose que “dramatiza o gozo, mas também o desprazer, conexão e desconexão, continuidade e interrupção, domínio e sujeição” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.94). Há nesse trânsito uma exigência ao seu público, que de forma consciente deve acompanhar todo o percurso performático/metalinguístico do artista baseado nesses pares disjuntivos – gozo/desprazer, conexão/desconexão, continuidade/interrupção, domínio/sujeição – que constroem um sujeito estranho dividido por um si mesmo – um eu - e o outro, ou seja o “eutro”.

Por isso sua “dança espasmódica” ao vivo se dá por um processo “desaturizante”, como bem apontou Aguilar e Cámara (2017, p.30), daquilo que se apresenta. Através de um limite metalinguístico, Arnaldo Antunes transforma-se no objeto apresentado que envolve de maneira consciente o público como também provoca reações diversas pelo fato deste limite metalinguístico está contido no mesmo corpo – tenso - performático.

O corpo performático pode ganhar dimensões maiores junto a um cenário em que a verbivocovisualidade desenvolve-se dentro de um *campo experimental* em que o contexto da cultura de massa é mesclado às experimentações vanguardistas. No show de estreia do seu disco mais recente *RSTUVXZ* (Rosa Celeste, 2018) – em que utiliza a linguagem do samba e do rock de forma equiparadamente conceitual – o artista com a sua banda ao trabalhar com elementos eletrônicos que simulam instrumentos percussivos relacionados ao universo do samba – como cuíca, tamborim, reco-reco, e até mesmo palmas – mais uma vez cria uma espécie de estranhamento ao público por não só contrabandear informações entre gêneros e meios díspares, como também quebra a expectativa daqueles que vão a um show de samba, e assim esperam encontrar a formação convencional de um grupo de samba, sobre o palco. Entretanto através de sequências eletrônicas ativadas pelo baterista da banda – Curumin - todos esses elementos sonoros característicos do samba estão lá soando - ora como playback, ora como execução ao vivo - que não só serve de fundo para a voz de Antunes que oscila entre o sambista e o rockeiro entre uma música e outra, como também para uma banda de formação básica de rock com baixo, violão, guitarra, teclado e bateria.

A voz de Antunes, com um grave muito peculiar, dimensiona as palavras de forma muito apropriada para as suas músicas como também para as suas leituras em performances poéticas em que o poeta participa mundo afora. Entretanto o cantor também se utiliza de uma

variação tímbrica que vai do extremo grave para a região média da voz. Sobre as variações da voz de Antunes, valem aqui as observações de Aguilar e Cámara:

Por um lado, um canto, ou uma recitação monocórdia, distorcida em algumas ocasiões com o uso de sintetizadores, samplers e amplificadores, cujo resultado é o “apagamento” de todo rastro “humano”, figurando uma espécie de máquina falante. Por outro, o uso do grito, primal, corpóreo, que Antunes insere em doses breves e intempestivas. Desse modo, sua modulação vocal oscila entre uma citação pós-humanista maquinal e um grito pré-linguístico (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.92).

Para complementarmos as considerações sobre a construção da pose de Arnaldo Antunes, valem aqui também as palavras de André Gardel em seu texto *A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o Pedagogo da Estranheza*, em que diz que para a configuração performática da imagem pública de Arnaldo Antunes, há “uma mescla de informações culturais contrastantes que surge nas roupas formais que usa, geralmente pretas, entre o *design* executivo e o quimono, no corte exótico do cabelo meio *punk* meio *clean*, nos anéis artesanais, primitivos que traz e apresenta nos dedos” (GARDEL, 2004, p. 115).

É importante observarmos que estes elementos que compõem a pose de Antunes estão sempre o colocando numa zona limítrofe entre o eu e o outro, um eutro a se apresentar publicamente. Vimos que desde o corpo performático do poeta, passando pela sua vestimenta, sua postura cênica (no palco e fora dele), seu cabelo até chegarmos à sua voz, há uma composição de tópicos disjuntivos – o gozo e o desprazer, conexão e desconexão, continuidade e interrupção, domínio e sujeição - que estão a todo momento em jogo para a construção de uma pose que está sempre a se apresentar como um eutro, e nunca um único “eu”. Dos tópicos disjuntivos citados acima, Aguilar e Cámara destacam o último par – domínio e sujeição – como o que melhor emblematiza a produção escrita, ou, nos termos dos teóricos argentinos, a *máscara* de Arnaldo Antunes.

Se para Arnaldo Antunes, uma das coisas que o move é o desejo de definição “[...] a multiplicidade de ângulos em que você pode conceber uma ideia, uma coisa, um objeto, uma pessoa (que é) infinito. O foco total seria o ‘Aleph’ de Borges – o ponto que contém todos os pontos do universo. O intuito de chegar perto deste foco é uma das coisas que me move”<sup>33</sup>, devemos, a partir disso, fazer uma leitura da sua produção poética, ou em termos melhores, uma leitura da sua *máscara*, que dentro deste “mover-se” e “desejo” de definição articula

<sup>33</sup> Entrevista com Arnaldo Antunes disponível no youtube sob o título de “ONCOTO Entrevista com Arnaldo Antunes”, publicado em 13 de março de 2014. disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M-XCG-L01iQ> <acessado em 26 de março de 2018>.

mais uma faceta performática deste multiartista. Mas, é importante mantermos em vista que para essa definição buscada por Antunes é necessário que este artista organize a sua poética dentro de uma multiperspectiva, em que a palavra é a lente central a percorrer diversos ambientes que possibilitem a chegar mais perto deste foco alephico, comentado pelo poeta.

Segundo Cláudia Neiva de Matos, em seu artigo *Vanguardas poéticas e tecnologias sonoras da voz: poesia é risco*, o trânsito nas várias mídias responde a um apelo à performatização que se encontra nas obras poéticas da linhagem concretista. A performatização, nesse caso, atua, de forma decisiva, na construção/aposta de sentido (MATOS, 2010, p.102). Tendo em vista que a obra poética de Antunes entra, de certa forma, em consonância com essa linhagem concretista, devemos, assim, avaliar a *máscara* de Arnaldo Antunes – que diz respeito à sua produção escrita – como um ato de performatização intensa, exigindo de seus interlocutores exercer um ato de performatização, através da sua interpretação. Para Antunes, então, este ato de performatização se dá por aquela busca intensa de definição – um movimento que se torna incessante na sua obra poética.

Sobre a sua busca incessante de definição, segundo Aguilar e Cámara, aos clássicos procedimentos de montagem, *ready-made* ou *assemblage*, teríamos que somar no caso de Antunes, o de “dicionarizar”, pois o poeta “não deixa de definir as palavras, mas o faz escrevendo outro dicionário que realiza deslocamentos mínimos dos lugares- comuns e das cristalizações de sentido nos jogos de linguagem com os quais habitualmente uma comunidade se comunica” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.95).

Em “eutro” Antunes propõe no poema curtos-circuitos de linguagem “que enlouquecem todo o maquinário (literário) em um jogo sem fins comunicativos ou produtivos” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 96), numa problematização dos limites entre a sujeição e a autonomia, utiliza a palavra numa espécie de objetivação máxima para tentar transpor esse limite entre sujeição e liberdade. Nesse ponto

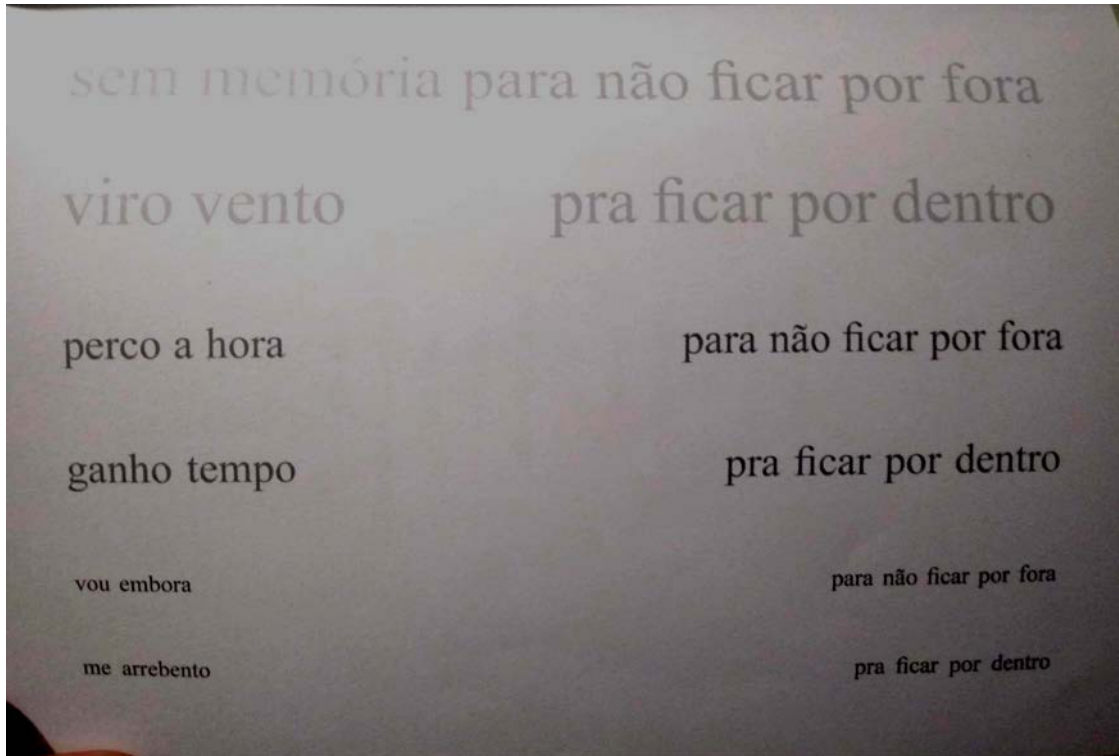
Os efeitos de deslocamento e da neutralização parecem poder transformar as palavras em objetos ao restringir, desativar seus usos cotidianos. Essa objetualização supõe na produção de Arnaldo Antunes, uma premissa prévia, a ruptura, em um tempo mítico das relações de necessidade entre palavra e coisa. A linguagem, desse modo, deixa de nos pertencer e esse não pertencimento tem duas consequências; a liberdade de dizer uma palavra de várias maneiras e a sujeição do eu à linguagem (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.96).

Em “fora dentro”, temos uma espécie de jogo entre os níveis subjetivo e objetivo do “eu”, em que “memória” e “tempo” – por um estatuto de condição existencial – acabam por desfazer essas zonas fronteiriças entre o eu e outro. Nesse caso, o estatuto da poiesis reforça



uma espécie de simbiose que se dá num jogo dinâmico – no poema, isso é reforçado pela tipografia e a formatação do poema sobre a página - entre tempo/espaço/memória e o “eu”.

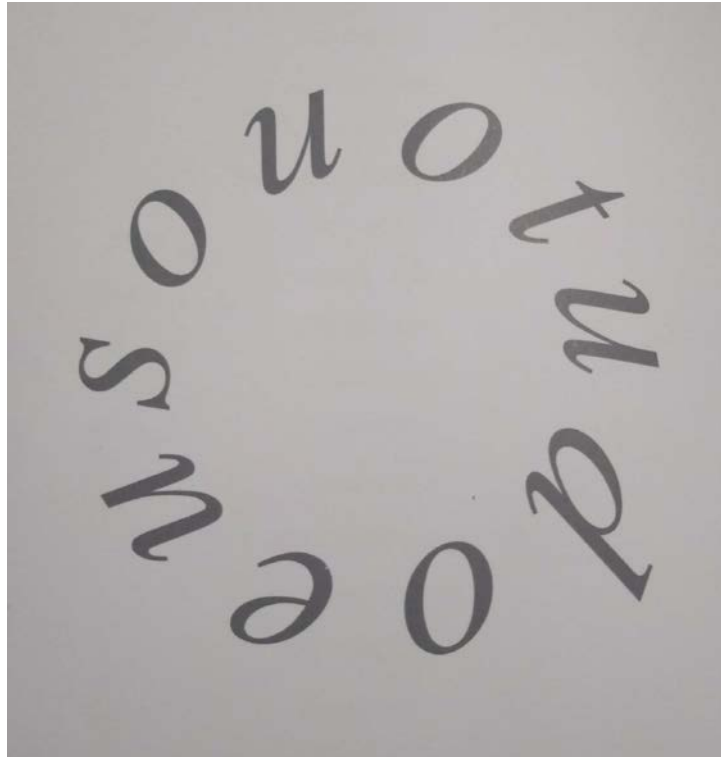
Figura 7 – Poema fora dentro



Fonte: ANTUNES, 2010, p. 35.

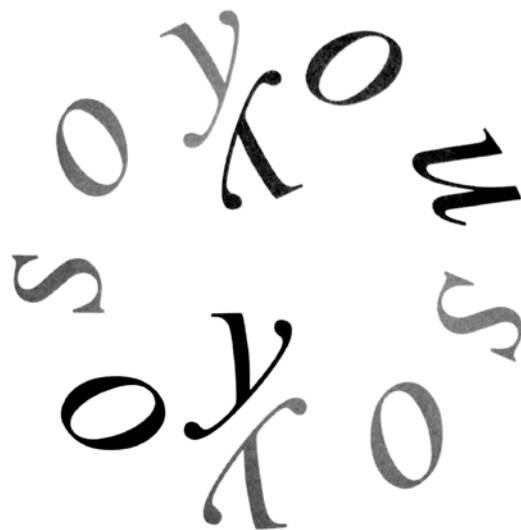
Em “tu do eu” e “Yo soy you”, Arnaldo Antunes re-utiliza a forma visual cíclica para mais uma vez brincar com os pronomes pessoais de língua estrangeira (yo/you) reforçando então uma máxima que já havia sido lançada no poema “eutro”: “*intruso entre intrusos intraduzo*”. Vale observarmos no poema “tu do eu” que não só incorpora um pronome ao outro (eu/tu) como também estabelece a possibilidade de relação do eu com tudo.

Figura 8 - Poema “tu do eu”



Fonte: ANTUNES, 2010, p. 42.

Figura 9 - “yo soy you”



Fonte: ANTUNES, 2010, p. 43

Temos também o ready-made que integra a segunda parte do livro – composta por uma sequência de 37 fotos (de que falaremos melhor mais adiante) – em que um “eu” grafado no muro de uma residência, sobre uma lata de lixo, sugere o único vestígio sígnico de humano na imagem apresentada. O “eu” apresentado na fotografia dá o tom da configuração performática da cena registrada, em que “acaso” e “construtividade” realça mais uma das máscaras do “eu” que compõem a poética de Antunes.

Figura 10 - retirada da seção “cartões postais”



Fonte: ANTUNES, 2010, s/p.

Em “por mim”, a máscara do “eu” é desenhada de maneira mais clara, no que diz respeito à estruturação convencional do poema:

não sei  
se é meu  
ou de mim  
o eu  
que rima  
com fim

talvez  
ali  
ou além

alguém  
seja eu

por mim (ANTUNES, 2010, p. 80)

Desse par disjuntivo entre domínio e sujeição nutre-se, pois, esse eu-signo, que por sua vez torna-se também a máscara do eutro da poética de Arnaldo Antunes. É, pois, na palavra, na linguagem, e na poiesis que encontraremos a voz performática deste eu lírico, que se desdobra em diversos “eutros” sem deixar pistas de que haja um único “eu” na poética de Antunes. *n.d.a.*, assim como os outros livros de poemas do Arnaldo Antunes, lida com esta singularidade configuradora de um eu e um “eutro” a tecer este próprio “nós” comum na linguagem/poesia, e, assim, na composição do próprio livro que pode se dá por um poema de versificação relativamente regular como “li o livro”:

li o livro,  
vi o vidro,  
minha sola absolveu o chão.

fui o que deseja  
(o que quer  
que seja).

Agora sou o mundo  
Que me inunda,  
Só.

minha sola absolveu o solo (ANTUNES, 2010, p.77).

Como também podemos encontrar, sugestivamente, a foto deste mesmo solo que fecha o poema acima, em mais uma fotografia da série intitulada “Cartões Postais” em que as palavras que aparecem numa sequência de fotos de lugares e objetos comuns como hotéis, vitrines, placas de sinalização, letreiros, entre outros símbolos cotidianos, apresentam, assim, um valor significativo para um eu ou um “eutro” traçado(s) ao longo do livro que só se extrai através do olhar e da perspicácia artesanal da poiesis.

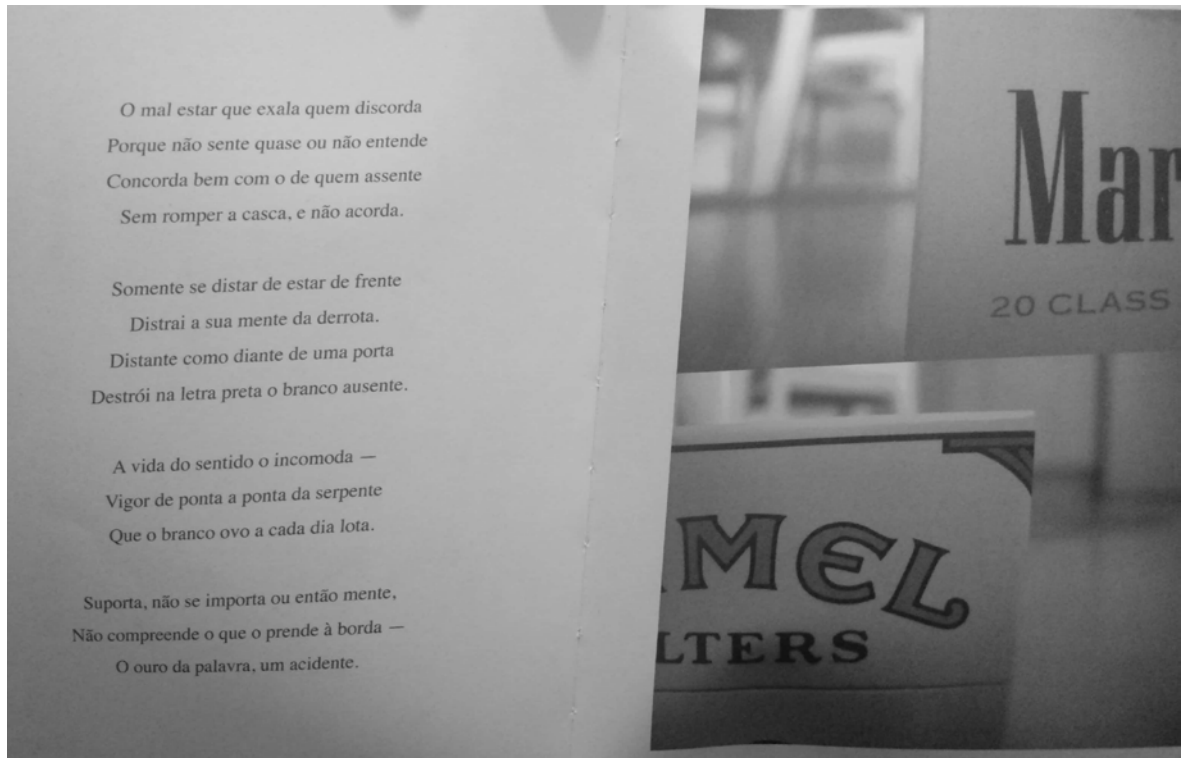
Figura 11 - retirada da seção cartões postais do livro *n.d.a*



Fonte: ANTUNES, 2010, s/p.

Obviamente, que essas formas semióticas não só se dão por indicadores não-verbais, mas, também, pelo exercício de diversas formas poéticas, consagradas ou não, conforme é bem apresentado e representado pelo soneto “um acidente” (ANTUNES, 2010, p. 186-187) que, segundo o autor, está “[...] ao lado de uma colagem fotográfica, com a palavra ‘mar’ tirada de ‘Marlboro’ e a palavra ‘mel’ tirada de ‘Camel’”. Esse olhar que recorta casualmente a embalagem de duas marcas de cigarro para criar uma analogia, dialoga com o verso final do soneto ao lado, que diz *o ouro da palavra, um acidente*” (ANTUNES, 2006, p. 351 – grifos do autor). A chave de ouro do soneto é, pois, desencadeada por um “acidente”, ou ecoando Mallarmé, “por um acaso”, causado pela própria palavra, que por sua vez, dialoga com a colagem fotográfica posta numa posição estratégica ao lado do soneto, mostrando, nesse caso, a funcionalidade do suporte do próprio livro, enquanto material integrador da concepção significativa do livro como um todo.

Figura 12 - Poemas um acidente e mar mel do livro *n.d.a.*



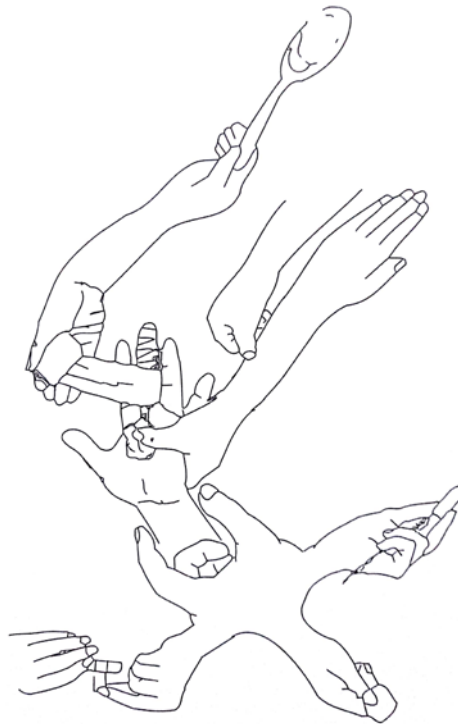
Fonte: ANTUNES, 2010, p. 186-187.

*n.d.a.*, assim, dentro de uma esteira pós-mallarmaica, na qual o livro e o verso já são referências (ex-) e (im)plodidas dentro de uma tradição literária, conforme bem apontou Francisco Bosco numa entrevista com Arnaldo Antunes:

[...] do ponto de vista da fatura, ele apresenta quase todos os recursos que você (Arnaldo Antunes) vem utilizando ao longo da sua trajetória. Tem poemas visuais, poemas em prosa, poemas em verso, colagens, tem desenhos extraordinários [...] O livro todo pratica uma espécie de negação da fixidez. Daquilo que o humano tem tido como determinações rígidas, e do quanto isso coagula a cultura, coagula a poesia... E ao mesmo tempo tem os desenhos de mãos, que remetem a uma espécie de mais humano, que é o tátil, o artesanal (ANTUNES, 2006, p. 375-376)

Sobre esses desenhos de mãos, que são utilizados como ready made no livro, mas que Antunes intitulou, numa espécie de jogo paródico, como “hand made”, diz o próprio poeta: “Na verdade são desenhos de mãos tirados de folhetos de instruções, ou de embalagens de produtos, que eu fui coletando e depois trabalhei em cima, fazendo essas junções. Tem uma mão segurando uma colher, de um livro de receitas, outra mostrando como se introduz um OB, outra ilustrando um truque de mágica etc.” (ANTUNES, 2006, p. 374)

Figura 13 - Poema hand made 5



Fonte: ANTUNES, 2010, p. 201.

Para Cláudia Neiva de Matos (2013), no texto lido, o receptor é o performer primeiro e único, pois atua decisivamente na construção/aposta de sentido na obra proposta pelo poeta, uma vez que haja nessa obra “um cruzamento entre meticulosa construtividade e provocante indeterminação a fazer interagir obra e receptor” (MATOS, 2013, p. 102). Esta provocante indeterminação em Arnaldo Antunes se dá pela *máscara* do eutro que habita e performatiza a sua obra.

### 3.2 *n.d.a.* de Arnaldo Antunes: um livro em performance(s)

Vimos que Aguilar e Cámara ao tratar sobre o conceito de performance na literatura, faz dessa disciplina uma máquina performática a atuar no campo do experimental. Dessa forma, os signos se rearticulam pondo em xeque a própria dimensão convencional do texto literário. Tendo esta proposta em vista, podemos até mesmo reformular a estrutura/suporte do livro – uma estrutura histórica e simbolicamente tão carregada de sentidos - como um corpo humano em performance. Com isso, assim para com o livro,

As relações que o homem mantém com o seu próprio corpo são estáveis em cada período histórico. Nas performances, esta estabilidade que proporciona identidade e segurança vai ser quebrada e convertendo-se num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura (GLUSBERG, 1987, p. 90).

Considerando a passagem de Glusberg, não à toa que Antunes irá se utilizar deste título-chave *n.d.a.* que funcionalmente projetará todo o projeto estético/ético do livro que muito bem se redimensiona em anagramas como: nada, DNA, e, que de forma um pouco mais forçada (mas por que não aventar a possibilidade?) se relaciona com o próprio nome do poeta Arnaldo Antunes. Mesmo criando uma rede de possibilidades, essas “micro-relações”, conforme grifou Antunes (2006, p. 374), suscitadas pela leitura do livro, devemos estar atentos ao que o próprio poema “n.d.a.” nos sinaliza desde o início:

Nenhuma das alternativas  
jaz

Em meu peito –  
nem o gordo salário  
nem o alto conceito  
nem o traço precário  
nem o plano perfeito

nem a pústula  
nem a pétala  
nem a ruga  
nem a rédea  
nem a curva  
nem a reta  
nem a dúvida  
ou a vida

só a que nega  
o resto  
ao redor  
resta  
e cega  
me leva  
pelo cor  
redor  
à porta  
(certa, in  
certa, não  
importa  
da saída (ANTUNES, 2010, p. 16-17) <sup>34</sup>

Arnaldo Antunes, numa entrevista que integra a antologia *Como é que chama o nome disso* (2006) – em que os poemas de “nada de dna” foram publicados pela primeira vez –

---

<sup>34</sup> Poema completo anexo.



esclarece um pouco sobre a temática dessa última seção de poemas do livro de Antunes, que de uma certa forma já apresenta o conceito a ser explorado em *n.d.a.* como um todo:

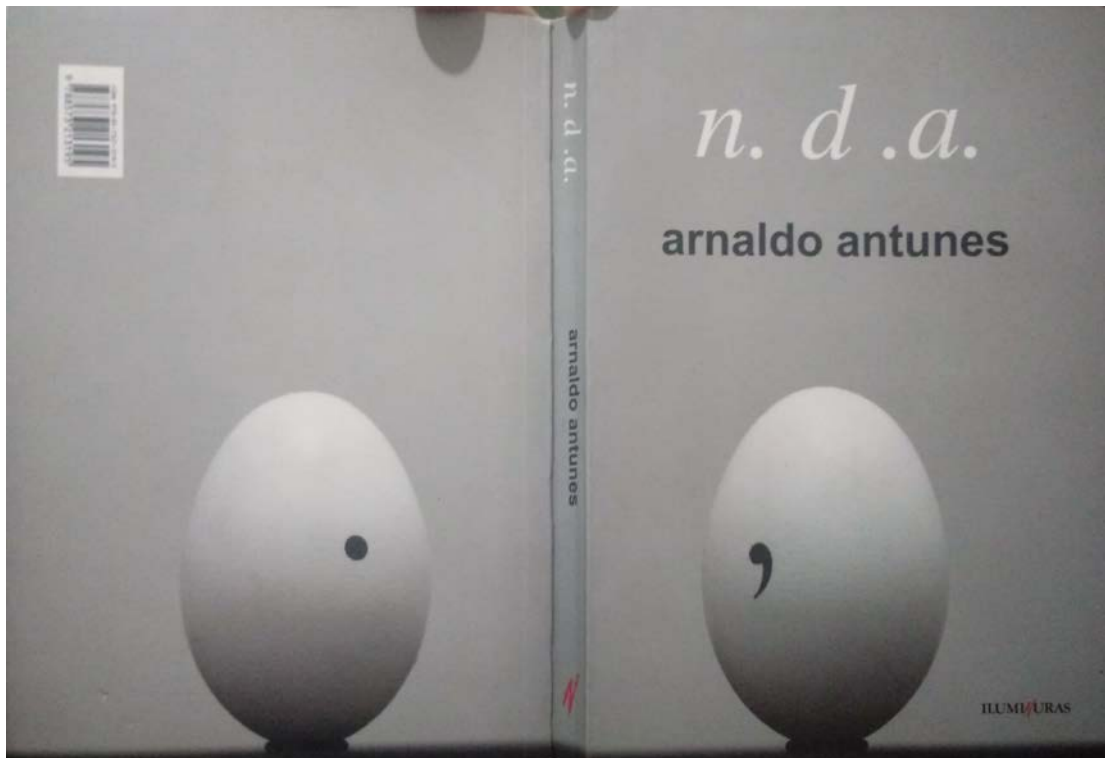
Esse título, “Nada de dna”, foi tirado do final de um dos poemas. Tem três poemas no livro que tangeiam a linguagem científica. Um fala de “cromossomos”, outro de “gen” e esse, de “dna”, o que é uma coincidência, mas acaba criando um contexto comum. Acho que os próprios desenhos das mãos<sup>35</sup> que se interligam têm alguma relação com a ideia de cadeia genética, de dna, dessa rede invisível de micro relações que atua em nós imperceptivelmente e cuja configuração vem sendo desvendada cada vez mais pela ciência (ANTUNES, 2006, p. 374).

É dessa rede invisível de micro-relações que atua em nós imperceptivelmente que não só será apresentada nos poemas que, de certa forma, seguindo as próprias palavras de Antunes, centralizam a temática desta seção, como também será a esteira conceitual que colocará em reflexão não só a temática como também a própria ideia de suporte do qual o livro se utiliza. Desde a capa, a contracapa, e as orelhas do livro já temos um jogo lúdico do poeta ao tratar da questão sobre a definição da origem. Se na capa temos um ovo – símbolo do nascimento, da origem – com a inserção de uma vírgula – o que já põe em xeque o que veio antes do próprio ovo, ou seja, a origem – na contracapa, também com a fotografia de um ovo, teremos um ponto que fará a diferença em relação a vírgula da capa. Mas, observemos que, mesmo que o ponto estabeleça uma definição, um ponto final, a ser atribuída à última parte do livro – fisicamente falando – entretanto, ao abrirmos a capa e a contracapa, juntas, veremos que o ponto e vírgula estabelecem relativamente a função semelhante de uma vírgula, que está inserida na capa inicial. Ressaltando também que ovo continua tanto na capa como na contracapa, já questionando desde aí, a condição de origem, arrematada, numa interlocução cíclica semiótica - pelo título do livro – *n.d.a.* - na parte superior da capa.

---

<sup>35</sup> Arnaldo Antunes se refere às diferentes imagens com mãos que são utilizadas no livro “n.d.a.” sob o título de “hand made”.

Figura 14 - Capa e contracapa do livro *n.d.a.*



Fonte: ANTUNES, 2010.

Francisco Bosco comenta que só na seção de poemas de “nada de n.d.a.” Arnaldo Antunes já apresenta quase todos os recursos que vinham sendo utilizados ao longo da sua trajetória artística. Nisso temos os poemas visuais, poemas em prosa, poemas em versos (uns com sintaxes sintéticas e outras mais complexas), colagens, desenhos, enfim, uma seção cheia de “relações internas”, uma espécie de antologia dentro da própria antologia (ANTUNES, 2006)<sup>36</sup>. Bosco se diz “completamente aturdido” por todas essas “relações internas”. O que devemos ressaltar é que esta seção se situa num breve espaço de tempo. Tendo isso em vista, ao pensarmos sobre a teoria da aldeia global de McLuhan, que numa das suas consequências práticas, nos deu a possibilidade de concebermos o mundo como um texto, emaranhado de interfaces, um hipertexto somente inteligível pelas tecnologias da eletrônica informática cibernética universal, que num passe de mágica transfigura o caos num sistema de signos, símbolos, linguagens, metáforas, emblemas, alegorias, simultaneamente (IANNI, 1996, p.100), podemos, então, considerar o livro *n.d.a.* como um exercício performático de leitura

<sup>36</sup> É importante mencionar que Francisco Bosco participa da entrevista com o poeta que foi publicada na antologia “Como é que chama o nome disso” (Publifolha, 2006). A coletânea de poemas “nada de dna” foi publicada pela primeira vez nessa antologia, e mais tarde integraria a coleção de poemas de “n.d.a.” publicada em 2010.

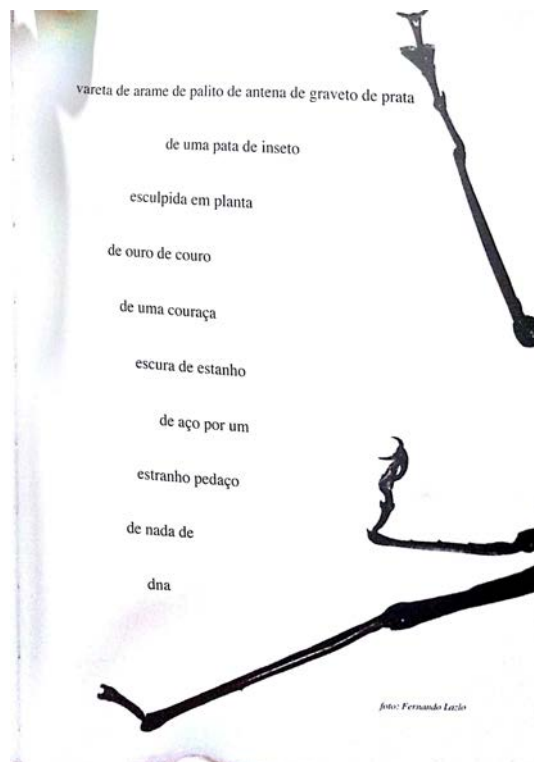
crítica de toda essa engrenagem paradoxal que está atrelada à essa aldeia confabulada, construída e praticada, especialmente, pela linguagem.

Sobre as possibilidades interpretativas de sua engrenagem, devemos, pois, refletir sobre os aspectos intersemióticos propostos pela configuração da aldeia global e da necessidade da passagem do leitor passivo para um leitor mundializado, ou em outras palavras, um leitor performer – que consiga interagir, de maneira crítica, para com os apelos da linguagem no mundo contemporâneo.

Nesse aspecto *n.d.a.* convoca e provoca o leitor a uma leitura dinâmica do livro, ou seja, um estar atento a esse apelo da linguagem, que, poeticamente, provoca a todo instante a uma devoração crítica. Se de um lado convivemos nessa aldeia global que pode ser uma metáfora e uma realidade, uma configuração histórica e uma utopia (IANNI, 1996), devemos, então, pensar até que ponto estamos preparados e, mesmo dispostos, a ser o leitor dessa e nessa aldeia. Ou seja, até que ponto articulamos a herança da verbivocovisualidade para com uma leitura devoradora e crítica desta aldeia em que habitamos?

Antunes ao comentar a seção “nada de dna” – comentário que podemos estender para o livro como um todo – nos sugere uma leitura/escuta/olhar atento para o que o presente tem a nos dizer. Nesse caso, estar atento ao presente é estar atento ao instante, que é, como bem salientou Octavio Paz, “o tempo do prazer mas também da morte, o dos sentidos e o da revelação do mais além” (PAZ, 1993, p.55). Dentro dessa perspectiva, para Arnaldo Antunes, “nada de dna” parece com isso. “É como se afirmasse que a instantaneidade, o acaso, as manifestações do presente valem mais do que aquilo que você tem garantido como configuração orgânica. Claro que a gente é uma interação de tudo” (ANTUNES, 2006, p. 375). Junto às palavras de Antunes, vale aqui uma leitura dos poemas que contribuiram, criativamente, para o título desta seção do livro, que abordará de forma direta, o tema central a dar força conceitual ao livro em questão:

Figura 15 – Poema dna (ANTUNES, 2010, p. 169)



Fonte: ANTUNES, 2010, p. 169.

É interessante observarmos as antenas apresentadas pela fotografia de Fernando Lazlo, que sugere as patas de um inseto, mas que pela leitura do próprio poema, já podemos descartar o dado real desta sugestão, assim como todas as outras sugestões apresentadas e deglutidas pelo próprio poema. A foto, por estar em preto e branco, reforça o caráter sugestivo do poema. Diferente do DNA – códigos que definem, segundo o discurso científico, os traços biologicamente humanos – o poema – que bem emblematiza o livro em questão - nos mostra que a palavra é uma célula, que ao alcance dos nossos sentidos, principalmente sonoros e visuais, está a todo instante a se regenerar só nos deixando rastros para sua (impossível) decodificação. Ou melhor, a sua *real* deglutição. Como bem salientou Antunes, ao traçar um paralelo entre a letra de “Hereditário” e “nada de dna”, “A potencialidade do organismo se traduz e se completa no que você vive. Mas essa letra<sup>37</sup> valoriza mais o lado da vida que se faz a cada dia, contra aquilo que se herda. E “nada de dna” parece estar dizendo isso também, mas ao mesmo tempo você tem um anagrama em que a palavra “dna” está dentro de “nada”,

<sup>37</sup> Arnaldo Antunes faz referência à letra “Hereditário” – composta em parceria com Titãs, e gravada por eles no CD “Titanomaquia”(1993). A letra fala “A cada parto,/ a cada luto,/ a cada perda,/ a cada lucro,/ o sol que dura só um dia,/ a cada dia/ o sol diário,/ contra o que for hereditário./ Em cada mira,/ em cada muro,/ em cada fresta,/ em cada furo,/ o sol que nasce a cada dia,/ a cada aniversário,/ contra o que for hereditário.”

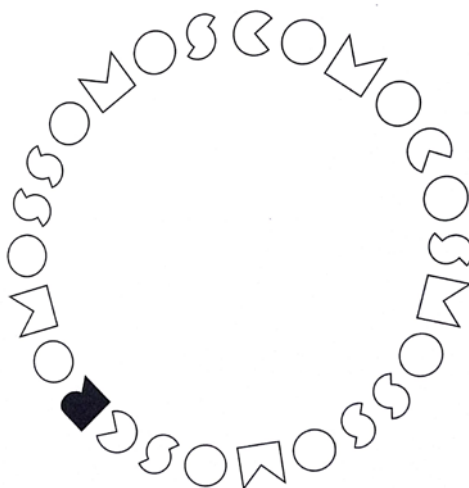
como se tivesse a sua estrutura genética gravada ali. O dna da palavra “dna” dentro da palavra “nada” é quase um paradoxo em si” (ANTUNES, 2006, p. 375).

Em “gen” – poema que também tangencia a linguagem do discurso científico – temos também essa tensão isomórfica que desencadeia uma reflexão em relação à própria genética da linguagem, conforme dito anteriormente.

quem lê o gen de  
 quem protege quem  
 projeta quem dejeta  
 quem deleta quem  
 sujeita quem objeta  
 quem aceita quem  
 assina  
 a sina? (ANTUNES, 2010, p. 194)

No poema visual “cromossomos”, Antunes, a partir da forma circular do poema, mais uma vez trabalha com o anagrama. Nesse caso, a partir do título do poema, surge a expressão “como cosmos somos”, que expande o conceito de definição do humano, a que se pode chegar através dos códigos genéticos.

Figura 16 – Poema cromossomos



Fonte: ANTUNES, 2010, p. 197.

Sobre os poemas diz Antunes, “são contaminações de um pensar científico que estão ali, mas muito diferentes [...] da forma como o Augusto dos Anjos faz, que é um estranhamento vindo do léxico desse universo. Aqui os termos são todos usuais, as pessoas já falam de cromossomos, gens, dna” (ANTUNES, 2006, p. 375). Nesse caso, é a partir dos termos usuais, do lugar comum que Antunes irá traçar sua decodificação poética. A busca da estranheza que transforma o prosaico numa espécie de decodificação poética do cotidiano. Essa busca faz com que o poeta se aproprie da linguagem de forma performativa exigindo uma participação ativa do leitor para com a (des)construção de sentido - que se dá de forma coletiva, ou nas palavras de Rancière,

a revolução poética moderna tem como princípio a liberdade entendida como uma maneira de que o poeta dispõe para acompanhar seu dito. Esse acompanhamento tem como condição de possibilidade uma nova experiência política do sensível, uma maneira nova que a política tem de se tornar sensível e afetar o *ethos* cidadão na era das revoluções modernas. Pois o político, na era moderna, vem se alojar exatamente lá onde estava, para Platão ou Aristóteles, o insignificante, o não-representativo (RANCIÈRE, 1995, p. 108).

Em tempos atuais, Antunes se propõe com a sua poética um projeto de reeducação do sensível, o que se dá por uma *pedagogia da estranheza*, conforme visto anteriormente. Se de acordo com Rancière, com a revolução poética moderna, há uma conquista da *experiência política do sensível*, Antunes ainda assume a palavra como uma potência transformadora no sentido de resgatar e manter essa experiência política, proposta por Rancière.

### 3.3 O prosaico e o poético: as dimensões imagéticas do “eutro” em “n.d.a.”

Seguindo a proposta de uma reeducação do sensível, destaquemos no livro *n.d.a.* uma série de fotografias intitulada “cartões postais”. Nesta seção do livro, um continuum fotográfico indica rastros verbais que registrado em situações cotidianas como sinalizadores de trânsito, letreiros comerciais, entre outros vestígios urbanos, faz um recorte e montagem no livro que nos mostra o quanto estamos impregnados de “a poesia de cada dia”, mesmo que não estejamos dispostos a corresponder ao apelo da linguagem – enquanto poesia. A sequência é composta por 37 fotos, que são apresentadas na segunda parte do livro – visto que o livro, na primeira parte, iniciado pelo poema “eutro”, é composto, principalmente, por poemas versificados – regularmente ou não. Há um dado importante sobre esta primeira parte,

que é o poema “enquanto isso” que fecha essa, digamos, primeira fase do livro. O poema (completo) diz: “*enquanto isso/o poema está parado*” (ANTUNES, 2010, p. 85), que, numa atmosfera irônica, enseja um segundo plano para as palavras se articularem em seu estatuto poético: o plano das fotografias.

O panorama semiótico, em que os dizeres corriqueiros apresentados no livro através das fotos feitas, em sua grande parte, pelo próprio poeta, traça essa redescoberta das coisas ainda não vistas pela poesia. Essa busca que se dá por um porvir, essa busca do “eutro” através de códigos vários deglutidos/destroçados, que por meta tem a própria linguagem.

Em “cartões postais”, uma coleção de fotografias tiradas, em sua maior parte, durante as viagens feitas pelo próprio Antunes, que se passam por ready-mades duchampianos, explora bem essa decodificação performática da palavra solta no cotidiano, disposta ao olhar sensível do poeta, como também do receptor que “atua na construção e aposta de sentido de uma obra” (MATOS, 2013, p.102). Arnaldo Antunes como um flaneur contemporâneo utiliza-se da sua máquina fotográfica para registrar cenas cotidianas, ao acaso, para daí, então, montar o seu arranjo poético de acordo com que as cenas capturadas podem sugerir.

É importante ressaltar que todas as fotografias utilizadas nessa seção, há sempre uma palavra ou frase – mesmo que de forma fragmentada – que nos incita a articular a leitura tanto da imagem como também do texto que está inserido na fotografia. Dessa forma, analogias são propostas pelo performer que a cada imagem apresentada nos incita a uma releitura desta seção de “postais” como uma montagem de um poema, ao estilo dadaísta, se juntarmos cada fragmento textual apresentado nas fotografias.

Na primeira foto da série, temos a frase “As coisas como são.” que já nos sugere o frescor contido na poesia de cada dia, reforçando os versos oswaldianos “Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi”.

Figura 17 - retirada da seção cartões postais do livro *n.d.a.*



Fonte: ANTUNES, 2010, s/p.

De acordo com Haroldo de campos,

O traçado que Oswald faz da evolução das artes sob o signo da era industrial é de uma admirável pertinência. Vai ele direto ao miolo do problema, percebendo que, com as técnicas de reprodução (pirogravura, máquina fotográfica, piano de manivela, objetos fabricados em série) houve o fenômeno de “democratização estética nas cinco partes do mundo”. Era a “aura” do objeto único que entrava em processo de falência (CAMPOS, 1990, p.22).

Se Haroldo de Campos chama atenção para essa visada estética de Oswald de Andrade, que faria da sua poética da radicalidade um cataclismo na história da literatura brasileira ainda no início do século XX, Arnaldo Antunes, em pleno século XXI incorpora naturalmente a *máscara* do bárbaro tecnizado que dá voz ao eutro através do seu olhar fotográfico, propondo uma nova leitura do poético a partir da exposição de “cartões postais” pessoais.

Os traços humanos que prefiguram as fotografias dessa seção, ou são apresentados, de forma simulada, através de manequins de lojas – que numa foto contrasta com a palavra “gente” e na outra com a palavra “analogia” - conforme as duas imagens abaixo



Figura 18 - retirada da seção cartões postais do livro *n.d.a.*



Fonte: ANTUNES, 2010, s/p.

Figura 19 - retirada da seção cartões postais do livro *n.d.a.*



Fonte: ANTUNES, 2010, s/p.

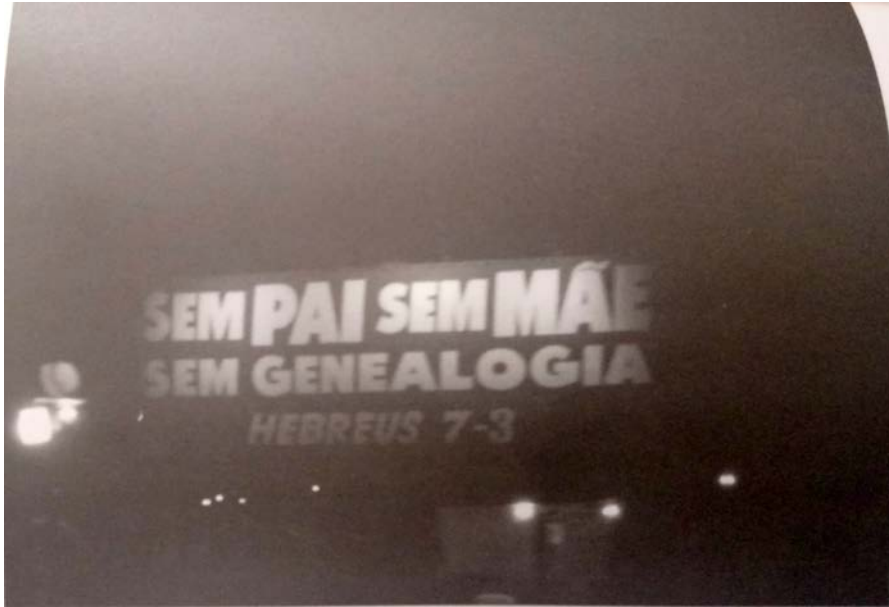
A impessoalidade com que Arnaldo Antunes organiza as fotografias em “cartões postais”, distanciando-se, ao máximo, do registro de pessoas em suas fotos, nos provoca para um olhar que não só se caracteriza pelo poético, mas, principalmente pelo que há de mais humano neste termo. A ausência de pessoas nas fotos provoca o leitor pelo seu caráter

objetual, e principalmente pelos textos e signos que são traçados pelo olhar do fotógrafo de acordo com as cenas apresentadas. Aqui valem as considerações de Benjamin sobre o valor aurático da fotografia. Segundo o crítico alemão em seu clássico texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, com o surgimento da fotografia,

A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor do culto. O mérito inextinguível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa um local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam num sentido predeterminado, a contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhe indicadores de caminho – verdadeiros ou falsos, pouco importa nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias (BENJAMIN, 1994, p.174-175).

Os textos das duas fotos seguintes, nesse ponto, dialogam com o título do livro *n.d.a.*, que pode ser tratado sob a analogia de: “nenhuma das alternativas” – conforme dito na orelha do livro – ou como “nada de dna” em que o poeta além de jogar com a possibilidade de formular a palavra através das três letras (dna), também faz uma crítica à decodificação genética como forma de estabelecer a origem humana. Como Antunes afirmou, “Nada de dna (título da última seção do livro em questão) é um título que, num primeiro momento, aponta para a negação dessa estrutura que nos compõe e nos predestina de alguma forma” (ANTUNES, 2006, p. 374-375). Os textos que são apresentados nas fotos assim como “as legendas explicativas”(BENJAMIN, 1994, p. 175) só apresentam cifras para que o leitor criticamente as devore.

Figura 20 - retirada da seção cartões postais do livro *n.d.a.*



Fonte: ANTUNES, 2010, s/p.

Figura 21 - retirada da seção cartões postais do livro *n.d.a.*



Fonte: ANTUNES, 2010, s/p.

Haroldo de Campos ao tratar da complexa relação entre vanguarda e cultura de massa, diz que “a nova arte é uma arte no horizonte do precário, que se despe dos nobres e exclusivos implementos do eterno, para incorporar a categoria do contingente” (CAMPOS, 1990, p. 23). Guardando as devidas proporções críticas em que o texto de Campos foi publicado (1965) para então fazermos uma comparação com o momento em que se insere *n.d.a.* (2010), nesse

caso, detritos e emblemas da cultura de massa ainda integram o arsenal poético de Arnaldo Antunes, assim como o próprio texto vertido – como versos – em fotografias de “cartões postais” reivindicará dessa forma por uma nova perspectiva de leitura do poético. Como num lance de dados contemporâneo, o texto de Antunes, por seu caráter performatizador, articula construtividade e acaso. Um jogo em que nenhum signo é mais importante do que outro, pois como bem observaram Aguilar e Cámara,

*O campo experimental*, resultado da máquina performática, constitui-se como conclusão de uma série de operações: abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos. No campo experimental, o que está em crise é a hegemonia textual como única fonte de autoridade, mas não textualidade em si mesma. Nele os signos ingressam numa constelação que os despoja de suas marcas originais e permite construir novos sentidos transversais (AGUILAR e CÁMARA, 2017, p. 11-12 – grifos do autor)

#### 3.4 “cartões postais”: um lance de dados contemporâneo

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 circula em forma de imagens e discursos. A *imaginación pública* como um instrumento conceitual para uma abordagem da literatura contemporânea, ou para melhor falar com Ludmer (2006), das *literaturas postautónomas*, instalam-se, assim, num regime de significação ambivalente, e esse é precisamente o sentido da literatura contemporânea, segundo a teórica argentina.

Figura 22 - retirada da seção cartões postais do livro n.d.a.(ANTUNES, 2010, s/p)



Fonte: ANTUNES, 2010, s/p.

Arnaldo Antunes, sob essa perspectiva, revigora a sua linguagem poética lançando mão de um acervo pessoal de fotografias que o poeta foi montando ao longo de dez anos. Os “cartões postais”, nesse caso, revelam muito desse olhar pessoal (crítico) sobre as imagens e discursos que nos convocam diariamente, seja onde for, para a poesia de cada dia. Imagens aparentemente de lugares distantes, mas que por indícios verbais sugerem uma América Latina de origem hispânica, ou, mesmo, da cidade natal do próprio poeta – São Paulo - compõem esse olhar singular que retira as divisões entre o individual e social, o local e o global, e/ou real e virtual. O eutro – esta dimensão característica da lírica de Arnaldo Antunes – se fortalece nesse caráter ambivalente – como bem apontou Josefina Ludmer – em relação às *literaturas postautónomas*, que segundo ela:

[...] saldrian de “la literatura”, atravesarían la frontera, y entrarían em um medio [en una material] real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo ló que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y publico y ‘real’. Es decir, entrarían em um tipo de matéria donde no hay ‘índice de realidad’ o ‘de ficción’ y que construye presente y realidadficción. Y por ló tanto se regirían por outra epísteme. Y ló que contarían em la imaginación pública sería una pura experiencia verbal [de la lengua: la lengua se hace em ellas recurso natural e industria] subjetivapública de la realidadficción del presente em una isla urbana latinoamericana. Experiencias verbales de la imaginación y del ‘subsuelo’: de ciertos sujetos que se definen afuera y adentro em relación con territorios (LUDMER, 2006, s/p).

Em “cartões postais”, a palavra, seguindo a proposta teórica de Josefina Ludmer (2006, s/p) faz parte de uma “pura experiencia verbal [de la lengua: la lengua se hace em ellas recurso natural e industria subjetivapública de la realidadficción del presente em una isla urbana latinoamericana]”. A poesia de Antunes, seguindo a reflexão teórica de Ludmer, estabelece um trânsito entre as possibilidades de uma “pura experiência verbal”, “subjetivapública”, em que a linguagem se faz como um “um espaço de potência diante do mundo [...]” (ANTUNES, 2006, p. 348).

A poética de Antunes, nesse caso, dá-se enquanto poiesis da *imaginación pública*, ou seja, enquanto apelo (des)construtivo da e para com a linguagem, que já não é mais, com a literatura, um campo autônomo, mas, sim “una fuerza e um trabajo colectivo, que fabrica ‘realidad’[...]” (LUDMER, 2012, s/p), enfim, uma forma de potência transformadora.

Mais uma vez vale destacar sobre os anagramas – nada, DNA - possíveis a partir do título do livro *n.d.a.*, que colaboram para uma leitura crítica do livro, uma vez que o poeta ao se apropriar do conceito científico de decodificação genética, se lança, e também convoca o leitor a esse lançar-se, numa aventura arriscada: decodificar a linguagem. Ou nos termos oswaldianos, como enxergar com os olhos livres a poesia que existe nos fatos?

Portanto o caráter multidisciplinar do poeta é, seguindo a lógica de uma reeducação do sensível através da pedagogia da estranheza, uma espécie de contaminação do poético em todos os campos da linguagem. Por isso esse eu-signo (esse eu-código) desse artista se desdobra em distintas “máscaras” e “poses”, músicas, “cartões postais”, hand makes, sonetos, outros versos, e outros “eus” mais. Pois esse eu poético de Arnaldo Antunes “que acompanha o poema e se produz como ressonância de seu ato é uma subjetividade de viajante que percorre um certo território, nele faz coincidirem palavras com coisas, enunciados com visões, e estabelece nesse percurso uma relação com o *nós* da comunidade” (RANCIÈRE, 1995, p. 108).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente o projeto – que veio a culminar neste trabalho – intencionava em desenvolver um estudo acerca da relação entre metalinguagem e lirismo a partir da leitura de *n.d.a.* (2010). Obviamente mantivemos alguns pontos em comum com esta proposta inicial. Entretanto, durante o processo de trabalho percebeu-se através da leitura do poema “eutro”, um redimensionamento da lírica numa perspectiva mais ampla, na qual a relação entre o eu e o outro, subjetividade e objetividade, exigia um cuidado maior para com o conceito “eutro”, que acabou tornando-se o tema principal deste trabalho.

Se inicialmente a pesquisa pretendia, sob a luz do propósito crítico da metalinguagem poética, (re)conhecer, investigar, e, até certo ponto, esclarecer a dimensão lírica da palavra na poesia de Arnaldo Antunes, esse esclarecimento da dimensão lírica acabou por ser um dos tópicos que estudamos durante o trabalho. Esse tema foi abordado no capítulo 2, o qual teve como objetivo a elaboração de uma breve reflexão sobre a concepção diacrônica e sincrônica da lírica para, assim, avaliarmos a importância da palavra no trabalho artístico de Antunes, e de como ela se redimensiona para com o conceito do eutro que acabamos privilegiando como o foco central deste trabalho. Para isso, nos amparamos na verbivocovisualidade – proposta pelos poetas concretos - para fazemos uma leitura crítica de alguns poemas de *n.d.a.* tendo em vista que essa é uma das práticas recorrentes na obra de Antunes.

Ao pensar, então, sobre a dimensão lírica da palavra na poesia de Arnaldo Antunes, nos deparamos com algumas questões basilares a serem estudadas com seu devido cuidado. Isso nos fez reavaliar e ampliar as pesquisas sobre o trabalho de Antunes. Dentre outras, destacaríamos algumas questões: como estudar a relação entre lírica e metalinguagem na poesia de Antunes? Quais são seus reflexos para o desdobramento de sua poética? E o que é linguagem? O que é (isso) poesia?

Tendo em vista o caráter multidisciplinar e a força performativa da poética de Antunes, optamos por desenvolver uma reflexão acerca do eutro, o tornando, então, num conceito que não necessariamente abarcasse algumas das questões acima levantadas, mas que nos auxiliasse numa observação mais pontual não só sobre o livro *n.d.a.* mas também sobre o trabalho artístico de Arnaldo.

Vimos que de acordo com Antunes, a “origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem” (2006, p. 323) fazendo com que sua poesia seja uma “via de acesso

sensível mais direto entre nós e o mundo” (ANTUNES, 2006, p. 323). Tendo isso em vista, a palavra na obra deste multiartista não é necessariamente um veículo, mas, sim, uma unidade potencial transformadora, pois palavra e coisa tornam-se uma unidade criticamente singular. É a partir desta unidade singular que adotamos o termo eutro para o desenvolvimento teórico deste trabalho.

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 consigamos reconhecer esta figura de linguagem, de natureza poética, 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 um instrumental crítico para que possamos – “*intruso entre intrusos intraduzo*” (ANTUNES, 2010, p. 13) interagir, interpretar e reler este mundo, esta aldeia global, ou (por que não?) esta Babel.



## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I* São Paulo; Duas Cidades: Ed. 34, 2003

\_\_\_\_\_, Theodor W. *Teoria estética* Portugal: Edições 70, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. *Revista Cacto*. n. 1, ago. 2002.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8ed. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1999.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no Campo experimental*. 1ª 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.

\_\_\_\_\_. *Como é que chama o nome disso: Antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006.

\_\_\_\_\_. *tudos*. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

\_\_\_\_\_. *As coisas*. 10. ed. São Paulo: Iluminuras, 2010.

\_\_\_\_\_. *n.d.a*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

\_\_\_\_\_. *agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

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

\_\_\_\_\_, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

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

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

\_\_\_\_\_. *Uma poética da radicalidade*. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

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

\_\_\_\_\_ (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.

\_\_\_\_\_. *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.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.

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.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira e Antilira (Mario, Drummond, Cabral)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FREITAS FILHO, Armando. Poesia vírgula viva. In: *Anos 70 (Literatura)*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. E Edit., 1979-1980.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARDEL, André. A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza. *Terceira margem. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. UFRJ, Rio de Janeiro, n. 11, 2004

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. – (Paideia).

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

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

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. *Teorias da globalização*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. [S.l.]: Pólo Editorial do Paraná, 1997

LEMO, Masé. À procura de um novo lirismo: Mário de Andrade. *Matraga*. Rio de Janeiro, v.17, n.27, p. 58-70, jul./dez. 2010.

LIMA, Luciene Souza. Arnaldo Antunes: um poeta na lírica contemporânea. In: SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Vale a escrita?: poéticas, cenas e tramas da literatura*. Vitória: ; UFES, Programa de Pós-Graduação em Letras; Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001.

LUCCHESI, Ivo. O Eutro e a crise das quatro categorias. *Tranz*. Edição 1 – publicação ...etc (estudos transitivos do contemporâneo) dez. 2006. Disponível em: <[www.tranz.org.br/1\\_edicao/pdf/ivo\\_lucchesi\\_o\\_eutro.pdf](http://www.tranz.org.br/1_edicao/pdf/ivo_lucchesi_o_eutro.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2017.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. In: <[http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que_18.html)>. Último acesso em: 30 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. 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.

MATOS, Cláudia Neiva de. Vanguardas poéticas e tecnologias sonoras da voz: Poesia é risco. *Matraga*. Rio de Janeiro, v.17, n.27, p. 94-113, jul./dez. 2010.

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

MELO NETO, João Cabral de. *Correspondências de Cabral com Bandeira e Drummond/ organização, apresentação e notas de Flora Sussekind*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1997.

NETO, Torquato. *Os Últimos dias de Paupéria (Do Lado de dentro)*. [S.l.]: Editora Max Limonad Ltda, 1982

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.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Musas e sereias na poesia contemporânea; ou realismos sirênicos. In: WERKEMA, Andréa Sirihal. et al. *Figurações do real: literatura brasileira em foco VII*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2017.

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

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

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

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

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

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *Sibila*. ano 5, n. 8-9, set. 2005.

\_\_\_\_\_. ‘Cou Coupé’. *Matraga*. Rio de Janeiro, v.17, n.27, p. 14-27, jul./dez. 2010.

TODOROV, Tzvetan. “Os poderes da poesia”. In: CICERO, Antonio. *Forma e sentido contemporâneo: poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012

WISNIK, José Miguel. Estado irreduzível da linguagem. In: CICERO, Antonio. *Forma e sentido contemporâneo: poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

#### **ENDEREÇOS ELETRÔNICOS E SITES:**

<https://www.youtube.com/watch?v=M-XCG-L01iQ>. Acesso em: 26 mar. 2018.

<http://canalbrasil.globo.com/programas/o-som-do-vinil/videos/2760799.htm>. Acesso em: 26 mar. 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=mnJ7yVd7nYA>. Acesso em: 27 mar. 2018.

<http://g1.globo.com/globo-news/videos/t/todos-os-videos/v/mario-sergio-conti-entrevista-o-musico-arnaldo-antunes/4247142/> . Acesso em: 26 mar. 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag>. Acesso em: 22 set. 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=TPu5oR9uozA>. Acesso em: 13 jul. 2017.

[www.tranz.org.br/1\\_edicao/pdf/ivo\\_lucchesi\\_o\\_eutro.pdf](http://www.tranz.org.br/1_edicao/pdf/ivo_lucchesi_o_eutro.pdf). Acesso em: 20 set. 2017.

[http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que_18.html). Último acesso em: 30 nov. 2017.

[http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes\\_doc03.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf). Último acesso em: 30 nov. 2017.

## ANEXO A – Poema tirado de uma notícia de jornal

## poema tirado de uma notícia de jornal 2

Fome, solidão, loucura e mistério mesclam-se dramaticamente na história da imigrante russa Helena Kuchnia, 66 anos, e de seu filho João Alberto, 28 anos, que há uma semana encontravam-se trancados dentro de casa, à rua Cabo José da Silva, 28, Parque Novo Mundo, à espera da morte. Alimentando-se apenas com água, sem dinheiro, sem ânimo e com nítidos sinais de perturbação mental, os dois foram obrigados a interromper o regime de abstinência graças à ação de vizinhos que, preocupados, avisaram a polícia. Ontem pela manhã, policiais do 19º Distrito (Vila Maria), sob ameaça de arrombamento da porta, conseguiram prestar-lhes alguma assistência. Mas mãe e filho recusam ajuda e continuam desejando a morte.

Com precário domínio da língua e muitas falhas de memória, dona Helena não explica muito bem por que deseja a morte. Com resignação, ela conta que após a morte do marido Nicolau, em 1981, um certo Donis Vladislau, seu patricio e também morador no Parque Novo Mundo, "fez uma macumba" contra ela e seu filho que, depois disso, nada poderiam fazer para escapar à morte. "Não tenho medo de morrer. Tenho medo de roubar, matar e ser presa", disse ela, assustada, no 19º DP. Também afirma não acreditar em Deus, entidade que lhe parece desconhecida e insignificante diante da força da "macumba".

João Alberto, o filho, é o que apresenta comportamento mais estranho: quase não fala, não manifesta vontades, medo ou emoções. É apático e frio. Trajando roupas relativamente novas, com sinais de depilação das sobrancelhas e cabelo

arruma, emprego. Já desisti de procurar, a competição é muito grande", afirma. Conta que é técnico em contabilidade e que foi demitido de seu último emprego, como ajudante-geral numa transportadora do bairro onde reside.

## Morte misteriosa

Há cinco anos, João Alberto foi internado por seu falecido pai em um hospital psiquiátrico de Bom Jesus de Pirapora, onde permaneceu por três meses em tratamento. Vizinhos contam que o motivo da internação foi um comportamento excessivamente nervoso e violento que o teria levado a agredir o próprio pai. A mãe, ao visitá-lo, acabou também internada por um mês.

Natural da Ucrânia (URSS), dona Helena fugiu dos horrores da guerra em 1942, rumando para a Alemanha, onde conheceu o marido. Sete anos depois chegaram a São Paulo, onde o marido trabalhou durante 30 anos como almoxarife de uma mesma empresa. Homem digno e muito honesto, segundo os vizinhos, sua morte também está revestida de mistério. Consta que, depois de aposentar-se, ele reuniu toda a documentação da casa e da pensão, juntou-a a algum dinheiro e sentou-se na varanda da casa. No dia seguinte foi encontrado morto, no mesmo local.

A casa em que residem no Parque Novo Mundo bem cuidada e razoavelmente grande, é própria, tem dois quartos e uma edícula nos fundos, com quarto e banheiro. "Ela raramente saía de casa, nunca conversava com ninguém", conta Eduardo da Fonseca Pinho, dono de um bar nas proximidades. "Várias

um ano, todos os móveis por ficaram com e pas", prossegue.

A única possibilidade de sobrevivência dos dois, a pensão do marido, é rejeitada por dona Helena, que rasgou o carnê previdenciário. Seu filho chegou a tirar uma segunda via, mas esta extraviou-se em setembro do ano passado. Impassível, João Alberto reage com indiferença e desdém quanto à possibilidade de resgatar a pensão atrasada. Atitude que é reforçada por sua mãe que, cansada e ansiosa, intervém para manifestar seu único desejo: "Senhor jornalista, não queremos ajuda de ninguém. Queremos ir para casa e morrer devagar".

Ontem, depois de medicados no Hospital de Vila Maria, onde tomaram soro, eles alimentaram-se bem, repetindo várias vezes a comida oferecida pelo 19º DP. No final da tarde, em viatura policial, foram encaminhados à assistente social Ligia Maria Fonseca, da Delegacia Seccional Norte, que pretendia informar-se sobre o caso e, até o final da noite, providenciar melhor assistência. "Não vamos deixá-los voltar para casa, pois já percebi que eles estão decididos a morrer. O mais certo é que os encaminhe para algum ambulatório psiquiátrico para tratamento", informou. Para sua surpresa, porém, os dois fugiram da delegacia por volta de 20 horas, depois de serem entrevistados. Como estavam sem dinheiro e a distância até o Parque Novo Mundo é grande, policiais foram acionados para procurá-los nas imediações, mas até o final da noite não haviam sido localizados.



## ANEXO B – Poema mar é maré

*mar é maré*

*o resto é  
peixe sal sargaço alga  
água até*

*leito para a lua  
ventre para o rio*

*concha sol sereia arca  
de Noé*

*rastos de jangada  
e de saveiro  
desenhados*

*intersecção  
de estrangeiros  
apartados*

*porto casco rocha  
cais*

*“grande massa  
de água salgada  
Cercada  
por terras continentais”*

*golfo lágrima enseada  
de corais*

*música do búzio  
amnésia da bússola*

*cabelos de medusas decepadas  
ao escarro de Cesário  
misturados*

*um só horizonte  
de todos os lados*

*profundo lindo limpo imundo*

*fundo superfície  
superfície fundo*

*denso extenso imenso  
tudo que penso  
cabe  
no mar*

*murmúrio de memória  
submersa*

*de antes a um antes  
mais distante*

*de baleia ao grão de areia  
de Ipanema a Zambujeira  
do Mar*

*também chamado oceano  
reino de Netuno  
ou Janaína*

*Una  
Iracema  
Amaralina*

*vento chuva espuma  
útero até*

*onda onda onda onda  
até não dar  
mais pé*

*pedra como a pedra é  
terra como a terra é  
tudo como tudo mais*

*praia atol baía, mas*

*mar é*

*maré (ANTUNES, 2010, p. 22-25)*



## ANEXO C - Poema n.d.a.

*nenhuma das alternativas*

*me atrai –*

*nem a lua que brilha*

*nem a folha que cai*

*nem a fome da filha*

*nem o nome do pai*

*nenhuma das alternativas*

*me dá medo –*

*nem olhar a mulher*

*nem saber o segredo*

*nem a bruxa de Blair*

*nem o bispo Macedo*

*nenhuma das alternativas*

*me seduz –*

*nem a voz do deserto*

*nem a mão que conduz*

*nem o sonho desperto*

*nem o lustro da luz*

*nenhuma das alternativas*

*me convence –*

*nem a bola que rola*

*nem o time que vence*

*nem a chuva que chora*

*nem a água que benze*

*nenhuma das alternativas*

*me desperta –*

*nem a borda que alarga  
nem a corda que aperta  
nem a boca que amarga  
ou o açúcar que empedra*

*nenhuma das alternativas  
me alivia –  
nem a lâmpada acesa  
nem o sol da Bahia  
nem o dom da beleza  
nem a anestesia*

*nenhuma das alternativas  
me liberta –  
nem a cama desfeita  
nem a página aberta  
nem o peito que aceita  
o que a cuca deserta*

*nenhuma das alternativas  
jaz  
em meu peito –  
nem o gordo salário  
nem o alto conceito  
nem o traço precário  
nem o plano perfeito*

*nem a pústula  
nem a pétala  
nem a ruga  
nem a rédea  
nem a curva  
nem a reta*

*nem a dúvida*

*ou a vida*

*só a que nega*

*o resto*

*ao redor*

*resta*

*e cega*

*me leva*

*pelo cor*

*redor*

*à porta*

*(certa, in*

*certa, não*

*importa*

*da saída* (ANTUNES, 2010, p. 14-17)