

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS**

LEONARDO PRUDÊNCIO

**ARNALDO ANTUNES: POR UMA POÉTICA PÓS-CONCRETA,
HIPERMODERNA**

**GOIÂNIA
2021**

LEONARDO PRUDÊNCIO

**ARNALDO ANTUNES: POR UMA POÉTICA PÓS-CONCRETA,
HIPERMODERNA**

Dissertação apresentada à Banca de
Qualificação, do Programa de Mestrado
em Letras – Literatura e Crítica Literária,
da PUC Goiás, sob a orientação da Prof.
Dra. Maria Aparecida Rodrigues.

Goiânia/ 2021

P971a Prudêncio, Leonardo
Arnaldo Antunes : por uma poética pós-concreta, hipermoderna
/ Leonardo Prudêncio.-- 2020.
100 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2020.
Inclui referências: f. 97-100.

1. Antunes, Arnaldo, 1960 - Crítica e interpretação.
2. Poesia brasileira - História e crítica. 3. Lipovetsky,
Gilles, 1944 - Crítica e interpretação. I. Rodrigues,
Maria Aparecida. II. Pontifícia Universidade Católica
de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 2020.
III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(81)-1.09(043)



**PUC
GOIÁS**



ARNALDO ANTUNES: POR UMA POÉTICA PÓS-CONCRETA, HIPERMODERNA

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
aprovada em 25 de fevereiro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria Aparecida Rodrigues / PUC Goiás

Prof. Dr. Acir Dias de Silva / UNIOESTE

Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior / PUC Goiás

Prof. Dra. Custódia Anuncieta Spencer de Oliveira / PUC Goiás

Prof. Dr. Norival Botto Júnior / UEMS

AGRADECIMENTOS

A CAPES pela bolsa ofertada em parceria com o mestrado da PUC-Goiás, sem a qual minha estadia por mais um tempo em solo goiano estaria comprometida, grato por financiarem este trabalho voltado ao campo das artes, ciência tão essencial como o pão quentinho da padaria;

À prof^a Dr. Maria Aparecida Rodrigues por ter acreditado nesse trabalho e por ter melhorado a qualidade dele;

Os professores que compuseram a banca avaliadora deste trabalho;

Aos meus pais por me ensinarem a importância dos estudos;

À Jocelia Melo pela companhia e apoio incondicional;

Aos amigos do mestrado pela companhia e por me acolherem tão bem nessa turma, escrever seus nomes, aqui, é uma forma de fincá-los na materialidade deste trabalho: Antônia de Paula, Cristiano G. Silva, Edna Gomes, Everaldo Júnior, Almiro Franco, Gil, Glauciane, Lizia Machado, Marcelo Polizelli, Marcus Óliver, Simone Carneiro de Mendonça e Valéria Maria;

Aos professores do mestrado da PUC-Goiás, todos sem exceção;

À coordenadora pedagógica, da escola em que trabalho, Ilda Patrício pelos ajustes nos horários de meu trabalho, colaborando para que eu pudesse cumprir com a agenda prevista;

Aos amigos do Ceará pela torcida;

Aos meus colegas de trabalho e alunos que torceram e vibraram comigo.

Não gosto muito do termo poeta,
que às vezes é usado num sentido apenas emotivo,
bem distinto do de um trabalhador da linguagem verbal.

ARNALDO ANTUNES

RESUMO

O trabalho artístico de Arnaldo Antunes tem se destacado por conter uma amplitude estética que engloba diversas ramificações do campo artístico. Isso o coloca como um dos mais inventivos poetas da atualidade. Ao lermos o que Gilles Lipovetsky (2015) salienta sobre a hipermodernidade, conseguimos encontrar algo de sua teoria evidenciado tanto na postura quanto na produção artística de Arnaldo Antunes. Para uma compreensão sobre o fazer literário moderno elencamos nomes como os de Paul Valéry (2018), Peter Bürger (1993) e Harold Bloom (2003). Elencamos também teóricos que trabalham o tema da literatura contemporânea para nos auxiliarem nesse olhar condizente com o agora como Augusto de Campos (2015); Leonardo Villa-Forte (2019) Carlos Felipe Moisés (2019) e Antonio Cicero (2017). O ensaio crítico que Alessandra Santos (2012) desenvolveu sobre a obra do poeta Arnaldo Antunes nos auxiliou a uma compreensão mais ampla de sua seara poética, bem como, ter algum norte teórico sobre a poética contemporânea. Durante a feitura desse trabalho, foi pensada a estrutura de três capítulos: o primeiro aborda o histórico de como chegamos até a era da hipermodernidade, começando pelos Modernistas de 1922; o segundo capítulo nos apresenta as influências da Poesia Concreta na obra de Arnaldo e o último capítulo nos é mostrada a hipermodernidade em sua obra. Espera-se que esse trabalho, sobre a Hipermodernidade em Arnaldo Antunes, auxilie pesquisadores e entusiastas da obra do poeta paulistano e pós-concretista, como também fornecer amparo teórico sobre a literatura feita nesse início de século.

Palavras-chave: Arnaldo Antunes. Gilles Lipovetsky. Hipermodernidade. Poesia brasileira.

ABSTRACT

Arnaldo Antunes' artistic work has been highlighted for its esthetic amplitude that comes with many ramifications in the artistic field. That puts him on the spot being one of the most creative poets in our days. When we learn about what Gilles Lipovetsky (2015) says about the hypermodernity, we can reach something in his theory that sees eye to eye with Arnaldo Antunes' posture and artistic production. To Enlarge the view about this specific subject we can cite some modern writers such as Paul Valéry (2018), Peter Bürger (1993) and Harold Bloom (2003) and also some theorists that work with the contemporarity literature such as Augusto de Campos (2015); Leonardo Villa-Forte (2019), Carlos Felipe Moisés (2019) and Antonio Cicero (2017). Alessandra Santos' essay (2012) about the poet Arnaldo Antunes enlightens us to understand much more about his poetry and also helps us to find more information about the contemporarity poetry. This dissertation is structured in three chapters: the first one brings a historical situation of the Hypermodernity since the Modernists from 1922; the second chapter shows us the influences of the Concrete Poetry in Arnaldo Antunes' work; the third chapter shows us the hypermodernity in his work. We expect that this work about the hypermodernity in Arnaldo Antunes helps the researchers and enthusiasts of the paulistano and post-concretist poet and offers more knowledge about the literature in the beginning of the century.

Key words: Arnaldo Antunes. Gilles Lipovetsky. Hypermodernity. Brazilian Poetry.

Sumário de figuras

Figura 1 - Fonte: Google Imagens	74
Figura 2 - Fonte: Site oficial de Arnaldo Antunes	80

Sumário

RESUMO.....	7
INTRODUÇÃO.....	11
1. POR UMA POÉTICA QUE AMPLIE OS HORIZONTES DA LINGUAGEM – DO QUE É MODERNO E DO QUE É HIPERMODERNO.....	16
1.1 Poéticas: moderna e de vanguarda	20
1.2 A poesia concreta	24
1.3 Diálogos concretos	31
1.4 O artista hipermoderno	34
2. DA POÉTICA VERBIVOCOVISUAL EM ARNALDO ANTUNES	41
2.1. A pós-concretude do verso	44
2.2 A poesia como palavra em desenvolvimento	47
2.3 Cantar como quem desenha letras no papel	56
2.4 Uma escrita de pedra, pedra	63
3. POR UMA POÉTICA PÓS-CONCRETA: HIPERMODERNA.....	69
3.1 Uma poética urbana	74
3.2 Entre o código verbal e o visual	79
3.3 O território livre da palavra	84
3.4 O indivíduo: hipermoderno	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Alguma coisa é desintegrar o branco da folha
Arnaldo Antunes

A produção atual de poesia não se limita à publicação em livros. Observa-se uma inquietude por parte dos poetas em disseminar seus trabalhos em todos os códigos comunicativos possíveis. Esse olhar hipercomunicativo é algo que intrigam consumidores de arte, artistas e filósofos. Essas questões já foram trabalhadas por autores como Augusto de Campos (2015) e Gilles Lipovetsky (2015), que foram importantes para a composição desta pesquisa que tem por foco observar o comportamento hipermoderno na obra de Arnaldo Antunes.

Essa escolha pela poética arnaldiana se deu devido a ao aspecto simultâneo e a facilidade com que ele articula a palavra em outros códigos, como o vídeo, a performance nos palcos, a letra de canção e, claro, o poema impresso em livro. O autor em estudo é reconhecido, também, por sua habilidade em atuar em hipercampos semióticos, sem desvalorizar a potencialidade que cada código pode trazer para a sua comunicação artística e comercial.

O estudo que Alessandra Santos, intitulado *Arnaldo Canibal Antunes* (2012), faz sobre o todo da obra arnaldiana, cujo todo abrange poesia, canção e artes plásticas, enriqueceu e ampliou o nosso olhar para a obra do poeta paulistano. Retiramos, dessa pesquisa, comentários pertinentes para nos auxiliar na compreensão dos poemas do poeta aqui estudado. Outros críticos, da obra de Antunes, foram citados em nosso texto, como David Byrne (1999), Sandra Mina Takakura (2019) e Nielson Ribeiro Modro (1996).

A coletânea de entrevistas reunidas no livro *Encontros*, organizada por Barbara Ribeiro (2016), juntamente com os ensaios críticos que Arnaldo Antunes escreveu e que foram coletados/organizados por João Bandeira, em dois livros, *40 Escritos* (2014) e *Outros 40* (2014) nos serviram como guias para uma melhor compreensão do que o poeta paulistano pensa acerca tanto de seu tear poético como também o de artistas que ele admira e que de certa forma o influenciaram.

Arnaldo Antunes é poeta já conhecido internacionalmente, teve alcance nacional quando participou da banda de rock brasileira Titãs, ficou nesse grupo por dez anos, gravando sete discos com eles, interessante que mesmo após a sua saída, ele continua

compondo com o grupo e encontrando-se com eles em momentos esparsos. Em 1992 ele anuncia sua saída do Titãs para uma carreira solo que, até o momento desta pesquisa, já consta com dezessete álbuns gravados, contando os de estúdio e ao vivo.

Nos anos 2000 junta-se com Marisa Monte e Carlinhos Brown para juntos lançarem o *Tribalistas*, o primeiro disco é lançado em 2002, quinze anos depois o grupo retorna para lançar o que ficou conhecido como *Tribalistas 2*. Nesse entremeio, Arnaldo participa do projeto de músicas para crianças *Pequeno Cidadão* e de um projeto em trio com Edgar Scandurra e, o maliense, Toumani Diabaté denominada *A curva da cintura*. Interessante também pontuar que o autor chegou a cursar Letras pela USP, mas não chegou a concluir o curso. Sobre a origem do seu interesse pela poesia ele comenta:

Comecei a fazer meus primeiros poemas na adolescência, com uns treze ou catorze anos de idade, já desde cedo motivado a criar a partir da experimentação com procedimentos que lidassem com o ludicamente com a linguagem e subvertendo regras gramaticais para conquistar alguns efeitos estéticos. Na mesma época comecei a ter aulas de violão e a compor as primeiras canções por uma necessidade de entoar, de dar ao verbal outra carga de significação, que o atrito com a música despertava. (2016, p. 129)

Entendemos que estudar a obra de um poeta contemporâneo nos coloca em contato, não apenas com quais suportes técnicos os autores estão trabalhando, mas também nos deparamos com o pensamento vivo de nossa era. O crítico Leonardo Villa-Forte nos lança luz sobre essa literatura do século XXI:

Não há, hoje, uma corrente ou movimento literário único, mas tendências e dicções atuantes: a autoficção; a poesia em verso livre; a prosa em verso buscando certa velocidade da poesia; o uso de referências a lugares, datas ou artistas, que funcionam como piscadelas para o leitor; referências só encontráveis por meio de buscas no Google; a mistura de diversos registros dentro de uma obra; a novela que tenta se passar por romance; o romance policial que luta contra si mesmo com a intenção de não ser mero entretenimento; a revisão do passado ditatorial; o desencanto com a cidade grande; a poesia que se aproxima do ensaio; a emergência de vozes não hegemônicas ou periféricas; a linguagem de roteiro de audiovisual usada como linguagem de romance; o retorno do romance (2019, p. 203).

Nessa profusão de temas e estéticas é que se debruça a hipermodernidade do “artista capitalista”, esse é o pensamento crítico de Gilles Lipovetsky (2015) o teórico norteador de nosso estudo sobre a hipermodernidade com foco na produção artística de Arnaldo Antunes. O filósofo francês assim comenta uma das implicações dessa arte hipermoderna:

À medida que o campo da arte se autonomiza, os artistas reivindicam em alto e bom som uma liberdade criadora tendo em vista obras que não tenham contas a prestar a ninguém, a não ser a elas mesmas, e que não se dobrem mais às demandas vindas de fora (2015, p.21)

Portanto essa é uma estética que prioriza a autonomia de autores e de suas respectivas obras, assim como evidencia a sociedade que a cerca, embora essa não seja a preocupação maior desses artistas, pois aqui o que vale, dentre outras características, é a hibridização de códigos estéticos, como veremos no capítulo terceiro que analisa melhor essas visões filosóficas na produção arnaldiana.

A priori boa parte da crítica reconhece Arnaldo Antunes como um dos herdeiros da Poesia Concreta, arquitetada por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari na década de 1950. Em entrevista o poeta aqui estudado comenta melhor suas influências e interesses literários, nesse trecho é comentado sobre esse olhar concretista debruçado em sua poética:

Eu me interesso pelo Modernismo de 1922, especialmente Oswald, por João Cabral de Melo Neto, que nos anos 1940 foi o mais representativo, como Guimarães Rosa foi para a prosa. E o concretismo, que considero uma das coisas mais vigorosas que aconteceram neste século na literatura brasileira. Abriu perspectivas que não se tinha até então, foi responsável por uma série de coisas de importância inegável, como a visualidade, o pensamento menos discursivo, menos verborrágico, a busca do sintético, da materialização da palavra enquanto tal. Bebi de outras fontes também, li muita poesia beat. Existem caras que fazem hoje uma produção interessante retomando o verso que passou pelo não verso da poesia concreta, como Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Meu livro tem isso, uma sintonia com diversas coisas, mas sem se filiar a nenhum movimento. A cultura convive hoje com diferenças, a novidade aponta pra muitos lados. Não acredito numa crença estética dirigida ao futuro num sentido unívoco (2016, p. 20).

Ao elencar suas influências e leituras literárias, Arnaldo nos dá uma pista de como entender a sua produção, que é inclassificável, e que flerta com possibilidades hiperartísticas que transcendem a materialidade das páginas de um livro. É um entender que aponta para as inúmeras possibilidades de se conceber o poema sem se prender a algum método específico. Em outra entrevista o poeta nos revela:

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 de 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 entusiasmaram e acho que a paixão pelo *rock'n'roll* tem a ver com isso (2006, p. 349).

Observamos que a poética de Antunes já está apontada para um pós-concretismo que se compreende tanto em sentido cronológico quanto estético. Esse pós-concretismo aponta para uma produção mercadológica e que abrange todos os códigos de linguagem possíveis, essas características já estavam apontadas no *plano-piloto* (1975) redigido pelos três poetas-mentores da estética concretista brasileira, mas compreendemos que o fazer estético de Arnaldo Antunes conseguiu atingir certos públicos que os poetas da primeira fase do Concretismo, e alguns outros, não conseguiram.

Entendemos que isso ocorre devido ao envolvimento que Arnaldo tem com a estética concretista. Por ser a sua poética influenciada por esse levante, arquitetado por Augusto, Décio e Haroldo, que visa o alcance e difusão da arte por mídias populares, como a televisão e o rádio, Arnaldo acaba levando a estética concretista para um público que, talvez, por outros artistas poderia ser pouco provável ter este tipo de contato, e aqui me incluo nesse público.

Mas nada disso inferioriza os demais componentes da Poesia Concreta, cada escritor possui uma poética própria que chama para si (in)determinados públicos e lembramos que vendagem de mercado não é sinônimo direto para qualidade estética, porém, é inevitável que a obra de Antunes seja mais conhecida, talvez por seu envolvimento com a música de massa, que consegue ser difundida mais facilmente, essa discussão não é o foco central de nossa dissertação. Porém, compreendemos o fazer literário dos Poetas Concretos como algo necessário para se entender o alcance da poesia em territórios além-página-livro, até porque o pontapé inicial, ao menos no Brasil, foi dado por eles: Augusto, Décio e Haroldo.

Toda essa influência da tríade concretista, na produção de Antunes, foi destaque no segundo capítulo da dissertação. Onde analisamos, a sua produção tanto em livro quanto em letra de canção. Algumas dessas letras, bem como alguns de seus trabalhos voltados para o universo das artes plásticas, foram coletadas na antologia *Como é que chama o nome disso* (2006) livro organizado pelo próprio Arnaldo.

Já deixamos aqui ressaltado que há letras de canções que primeiro surgem em livro e depois ganham a materialidade da canção, assim como também há poemas que surgem em formato de letra de canção e depois eles migram para a materialidade do livro, assim como também existe a possibilidade dessas formas se encontrarem em uma galeria de artes plásticas ou nas performances de Arnaldo. Essas pontuações criativas

foram comentadas no referido segundo capítulo desta dissertação e algumas foram mais exploradas no terceiro capítulo.

Nesse terceiro capítulo analisamos indícios de hipermodernidade circunscritos na produção do poeta em estudo. Fizemos um recorte de sua obra que está em diálogo com a hipermodernidade, mas de início já deixamos pontuado que haverá outras evidências ainda por surgir em sua obra, pois o autor ainda está em efervescente produção artística.

Esperamos que esta pesquisa levante outras perspectivas sobre os estudos da hipermodernidade tendo como ponto de referência a obra de um dos poetas mais respeitados da contemporaneidade. Almejamos possibilitar um olhar, até então, inédito sobre a sua produção, que é o olhar dessa hipermodernidade acentuada pelo filósofo francês Lipovetsky.

1. POR UMA POÉTICA QUE AMPLIE OS HORIZONTES DA LINGUAGEM – DO QUE É MODERNO E DO QUE É HIPERMODERNO

O que cabe na poesia é a linguagem que sabe de si
Arnaldo Antunes

Em texto ensaístico Arnaldo Antunes comenta que a “origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem” (2014, p. 24), em seu entender a poesia é originária na pré-linguagem que é quando a palavra ainda está afeiçoada ao silêncio. Antes de a palavra tomar corpo na página em branco ela vai aos poucos sendo elaborada no imaginário do artista-criador e mesmo quando impressa ela ainda pode passar por modificações até tomar forma final.

Esse olhar místico em torno da criação literária está presente em incontáveis textos como também nas discussões em mesas redondas. Toda essa discussão sobre a criação literária ter como base a inspiração ou a necessidade de alguma transfiguração sacra teve seu início com Platão no diálogo *Íon*, como podemos constatar no seguinte trecho:

Pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado e ficado fora de seu juízo e o senso não esteja mais nele. Enquanto mantiver esse bem, o senso, todo homem é incapaz de fazer poemas e de cantar oráculos. Mas como não é em virtude de uma técnica que fazem poemas e dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira (2011, p. 39)

No mesmo diálogo, Platão dirá que “os poetas não nada além de interpretes dos deuses” (2011, p 41), ele ainda complementar que a poesia não é fruto de técnicas, mas de intervenções divinas, uma ideia que se repetirá com força durante o romantismo. Porém a modernidade e os modernos compreendem a poesia de outra forma, ela é vista como força exploradora que ultrapassa os limites da linguagem e dos suportes literários, como diz Paul Valéry:

Ela utiliza, por exemplo, para seus fins próprios, as propriedades fônicas e as possibilidades rítmicas do falar, negligenciadas pelo discurso ordinário. Ela até mesmo as classifica, as organiza e as utiliza de modo sistemático, estritamente definido. Também lhe acontece de desenvolver os efeitos que podem ser produzidos pelas aproximações de termos, por seus contrastes, e criar contradições ou usar substituições que impelem o intelecto a produzir representações mais vivas do que aquelas que lhe bastam para compreender a linguagem ordinária. (2018, p. 12)

Até o poema chegar a sua versão final, se é que um poema pode ser dado como concluído, existiram vários testes para que se chegasse àquele estágio de conclusão. Todas as possibilidades possíveis de linguagem são postas diante do poema. Sobre o fazer poético muito se tem discutido. Essa mesma reflexão sobre o processo de escrita, chamada de metalinguagem, já foi debatida em versos por vários poetas, e no caso de Arnaldo Antunes ela foi discutida no poema-canção:

Sou Volúvel

(Arnaldo Antunes/ Marisa Monte/ Dadi Carvalho)

página vazia, melodia
onde é que a palavra vai cair?
onde vai cair?
acho que ela vai aterrissar em território perigoso

de onde a ideia vai sair?
por onde vai andar?
onde o pensamento vai chegar?
acho que ele pode atravessar um território perigoso

só porque eu falei não quer dizer que eu sei
só porque eu falei não quer dizer que eu não posso estar errado
só porque eu falei não quer dizer que é lei
só porque eu falei não quer dizer que se eu falei está falado

eu já mudei de ideia
e você com isso?
eu sou volúvel
não tenho compromisso
(ANTUNES. 2013)

Para Arnaldo, o campo da página em branco é território perigoso¹. A indeterminação sobre não saber ao certo os meandros de como a palavra poderá ser utilizada na página é comentado nas duas últimas estrofes em que o poeta fala sobre não ter o controle sobre a feitura do poema e que toda ideia inicial pode ser modificada, o criador-artista é um ser volúvel sem compromisso com a verdade². Harold Bloom lança uma luz sobre essa questão ao comentar:

Deixem-me reduzir meu argumento de modo irremediavelmente simplista; poemas, como eu digo, não são nem sobre “sujeitos” nem sobre si “mesmos”. São necessariamente sobre *outros* poemas; um poema é a resposta a outro poema, como um poeta é a resposta a outro poeta, ou uma pessoa uma resposta a seus pais. A tentativa de escrever um poema transporta o poeta de volta às origens do que um poema *foi no início para ele*, e assim devolve o poeta além

¹ Encarar a página como território do poema é uma concepção estética que evoca Mallarmé que também compreendia o campo espacial da página em branco como território de composição poética como veremos adiante.

² Em entrevista, Arnaldo comenta que a arte, diferente do jornalismo, não tem “necessidade de comentar a vida, ela de certa forma é uma experiência de vida” (ANGIOLILLO 2021, n.p.).

do princípio do prazer, ao encontro inicial decisivo e a reação que o iniciou. (2003, p. 30)

Poema e poeta nascem como respostas a provocações de poemas e poetas passados/lidos. Lembramos ainda a máxima dita por Mallarmé de que um poema se faz com palavras e não com ideias. O labor do poema envolve páginas e páginas de rascunhos à espera que o poeta os recolha e faça um trabalho de lapidação nele. O poeta contemporâneo trabalha com a materialidade da linguagem e não meramente com inspirações divinas ou devaneios.

Cada autor possui uma versão diferente sobre como lapidar o poema, mas a partir de Baudelaire a compreensão desse lapidar poético ganha contornos mais racionais e não explicações romantizadas sobre o assunto. O escritor ao trabalhar em sua obra verifica, ali, todas as hiperpossibilidades de palavras, jogos vocabulares, estruturas semânticas, recursos metafóricos e suportes de texto (papel, vídeo, música, etc). Segundo o ensaísta Calos Felipe Moisés:

Ler um poema (com as devidas adaptações, valerá também para escrever um poema) significa acionar mecanismos de percepção que, de forma mais ou menos elaborada, captam os vários estratos do texto – o visual, o sonoro, o semântico, o sintático –, aos quais adere, por associação ou analogia, uma quantidade de referências de ordem psicoafetiva, biográfica, histórica, geográfica etc., que todo poema, por elementar que seja, contém. E, seja no caso do leitor, seja no do poeta, é preciso atentar também no modo como tudo isso dialoga com o espaço em branco da página. (2019, p. 191)

Ler um poema é saber que antes dele ter sido publicado havia muito de silêncio guardado nele e que a poesia ganha voz e vida ao ser materializada pela palavra, que nasce na rasura da página. Muito se especula sobre como é que um poema nasce, entretanto, para nós, ele nasce a partir da compreensão de mundo do poeta e de sua sensibilidade enquanto oleiro da linguagem. A angústia da criação é retratada no seguinte comentário de Paul Valéry:

Porém, o conhecimento dos autores e de sua época, o estudo das sucessões dos fenômenos literários, só pode levar-nos a conjecturar o que pode ter acontecido no íntimo daqueles que fizeram o que foi necessário para conseguir ser inscritos nos esplendores da história das letras. Se eles obtiveram isso, foi pelo concurso de duas condições que ainda podemos considerar independentes: uma é necessariamente a produção mesma da obra; a outra é a produção de um certo valor da obra por aqueles que a conheceram, que impuseram seu renome e garantiram sua transmissão, sua conservação, sua vida ulterior (2018, p. 23-24).

Quando nos propomos a ler a fundo algum poeta inevitavelmente acabamos entrando em contato com a sua biografia, que implica referências para apreciação de

outros poetas esses, a saber, que influenciaram a obra daquele que estamos lendo. Pelo pensamento exposto por Valéry notamos que durante a feitura textual há uma preocupação em querer transpor a palavra para o suporte mais apropriado que ela peça. A sua valorização e permanência no mercado livreiro e na memória afetiva dos leitores se dá não pelo anseio da venda, mas pelo seu cuidado construtivo.

São muitos os estudos que debatem sobre o fazer artístico. É provável que o estudo mais conhecido, em termos de poética, seja o que o filósofo Aristóteles escreveu. O parágrafo inicial dessa obra nos direciona para um entendimento geral do termo:

Da arte poética, dela mesma e de suas espécies, da função que cada espécie tem, do modo como se devem compor os enredos – se a composição poética se destina à excelência – e ainda de quantas e de quais são suas partes, assim como de todas as outras questões que resultam do mesmo método; eis sobre o que falaremos, começando, como é natural, pelos princípios básicos (2015, p. 35 – 37).

Segundo Paulo Pinheiro (2015) o tratado aristotélico sobre a poética deve ser compreendido como uma discussão sobre o fazer do poema mimético, que é o poema que representa os seres como eles poderiam ser e não sobre como o ser é. “A *Poética* é (...) um tratado sobre o poema mimético, isto é, sobre o poema trágico, embora Aristóteles trate também do poema épico, que é uma modalidade do poema mimético” (PINHEIRO 2015, p. 10.)

Mas não apenas o poeta deve se limitar a imitar os seres e o mundo, ele deve também subverter a ideia de imitação. Embora estejamos cronologicamente à frente de Aristóteles, de certo modo, a sua compreensão de poesia permanece atual. A ideia de poética e o que ela representa é que foi sendo modificada no decorrer dos séculos, ou seja, com o passar do tempo o que se pensava sobre poética foi acrescentada com mais escritos e, conseqüentemente, por mais pensadores. Nesse sentido a reflexão de Valéry é apropriada:

O nome POÉTICA nos parece conveniente a ela, entendendo-se essa palavra segundo sua etimologia, isto é, como nome de tudo o que se relaciona com a criação ou com a composição de obras em que a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio – e não com o sentido restrito de recolha de regras ou de preceitos estéticos relacionados à poesia. (2018, p. 13)

Na mesma obra Valéry irá comentar que o uso do termo *poética* está ligado à sua compreensão primária, como um tratado sobre o fazer literário que é fruto da linguagem e que subverte a linguagem. Podemos comentar também que a poética serve como um tratado de reflexões acerca do ofício de escrita e não como um manual de instruções que deve ser seguido à risca por artistas ou por quem aspira a escritor.

Na *Poética* (2015) de Aristóteles a criação artística possui caráter mimético, já em Valéry a poética é um estudo que “teria por objeto os efeitos propriamente literários da linguagem” (2018, p. 1). Será a partir dessa concepção sobre poética, a que o poeta francês teoriza, que o nosso trabalho seguirá.

Portanto, esse olhar de entender a criação de Antunes pelos moldes da linguagem e da palavra enquanto objeto de arte serão estudados nessa dissertação, mas para chegar até chegar a esta etapa de nossa análise será necessário observar com mais criticidade as referências literárias que o poeta paulistano nos deixa pelas entrelinhas dos signos poéticos, como a influência que os poetas concretos têm em sua obra.

1.1 Poéticas: moderna e de vanguarda

O fazer artístico moderno remodela o uso da linguagem ao se apropriar de seus possíveis nichos, como norma culta, a variedade regional e os estrangeirismos, mas não apenas nesse nível de reelaboração estética, ela visa reelaborar o campo de atuação da palavra. Nessa perspectiva, a poesia atual se propõe a recriar não somente o mundo, mas também a palavra, pois ela é a partícula mínima de mundo. Sobre a potencialidade da palavra Barthes reflete:

A palavra tem aqui uma forma genérica, é uma categoria. Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. Essa fome da Palavra, comum a toda a poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos. (2004 p.45)

A palavra é o oráculo do mundo e partícula formadora da poesia. Há um trabalho contínuo com a utilização da linguagem e da palavra dentro da construção poética, formulando, assim, palavras “cheias de luzes”, de “buracos” e de “ausências”. A poética feita por autores contemporâneos tem procurado mais o aspecto revolucionário da palavra. Os poetas tem se ocupado não apenas com a mensagem, mas com a linguagem e, conseqüentemente, com a palavra que vai grafada na folha/tela, antes em branco. A imagem que a palavra traz, espelhada de mundos, é de bastante relevância como bem atesta o teórico Eikhenbaum:

A imagem poética é definida como um dos meios da língua poética, como um procedimento que, na sua função, é o correspondente dos outros procedimentos da língua poética, tais como o paralelismo simples e negativo, a comparação, a repetição, a simetria, a hipérbole, etc. [...] a imagem não

procura facilitar a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto, busca a criação de sua visão e não de seu reconhecimento. (1976. p.14 e 15)

A produção moderna de poesia abrange muitas características, mas como diz Hugo Friedrich (1991. p.100) “a poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem”. Em um ensaio sobre a poética moderna o poeta João Cabral de Melo Neto enumera alguns aspectos importantes desse fazer artístico:

Esse enriquecimento técnico da poesia moderna manifestou-se principalmente nos seguintes aspectos: a) na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e enjambement); b) na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente); c) na estrutura da palavra (exploração dos valores musicais, visuais e, em geral, sensoriais das palavras: fusão ou desintegração de palavras; restauração ou invenção de palavras, de onomatopeias); d) na notação da frase, (realce material de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação), e e) na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos). (1997. p.98)

Segundo Michael Hamburger (2007) as tensões modernas da poesia começam a se situar no que Baudelaire apresentou em suas *Flores do mal*, sendo que antes do poeta francês outros já estavam no percurso moderno da arte em verso, porém não com a força locomotiva de linguagem, e inovação, que o poeta francês apresentou. As formas e projeções da palavra no campo poético alçadas por Baudelaire desmistificavam mitos sobre a poesia, lembrando que o autor das *Flores do mal* também escrevia versos em prosa e sua poética ousava abordar temas considerados antilíricos para muitos teóricos e poetas calcados na longa tradição da poesia lírico-moderna.

O pensamento de Hamburger nos remete a era clássica de Platão e Aristóteles, em que o poeta era um representante do povo e subvertia a realidade com suas composições poéticas. A arte, nesse período clássico, era tida como imitação da realidade, mas como Platão antevia: a arte é mimese da mimese, pois esta realidade nossa já é cópia, ainda que imperfeita, de uma outra realidade, logo tudo o que por aqui for criado já foi criado no mundo das ideias.

Pode-se dizer que o projeto moderno de poesia teve seu recorte teórico retirado em Aristóteles, que pregava que a arte era voltada para a nossa realidade, pois ela já conseguia exprimir em sua confecção linguística as angústias de nossa realidade. O poeta-lírico, lembrando Hegel em seu *Curso de estética* (2014), não tem como ponto de

partida o mundo exterior, pois há no âmago do poeta-lírico toda a feitura lingüepoética que será necessária para a feitura da poesia.

O projeto inicial dessa abertura moderna nas artes, especialmente na literatura, começava pela compreensão de que o artista era um ser autônomo, no sentido de que ele era livre para seguir e construir a sua produção da forma que ele sentisse e quisesse. A citação abaixo de Hamburguer é necessária para que possamos compreender o estágio inicial dessa poética que pretendia não reinventar o que foi preposto, mas compreender a arte como um fenômeno moderno e atual:

Desde o começo, houve certa tendência de os poetas confundirem a autonomia da arte com a autonomia do artista, uma confusão que chegou facilmente a uma época em que o artista era cultuado como um herói e um “homem representativo”. Paradoxalmente, esse “homem representativo” insistiu em seu caráter único, na verdade, em tudo o que o separava e isolava da humanidade como um todo. Daí o mal-estar difuso dos poetas quanto a seu “eu empírico” e o culto das máscaras ou da impessoalidade, que converterem esse mal-estar numa nova liberdade imaginativa e moral. Sem essa liberdade, usada numa grande variedade de formas por um sem-número de poetas em toda a Europa e América, não teria havido nenhuma poesia moderna do tipo que floresceu internacionalmente na primeira metade do século XX. (2007 p. 133)

A literatura produzida no século XX, e até os nossos dias, pretende hibridizar gêneros textuais em outros gêneros e culturas. Esse pensamento teórico entende que tudo o que já foi produzido serve como gatilho para uma nova produção artística, Antonio Cícero é enfático quando argumenta que:

O verdadeiro sentido da vanguarda não foi o fechamento de portas abertas, mas a abertura de portas fechadas; não foi a renúncia, mas a desprovincianização ou cosmopolitização da poesia. Ao mostrar novas possibilidades, o que a vanguarda fez foi relativizar as possibilidades antigas; mas relativizar uma coisa não é destruí-la. (2012 p.76)

O poema tem em sua raiz-construtora inovações que de certa forma abrem novas portas para a compreensão e apreciação da poesia. No final do século XIX o poeta francês Mallarmé (apud HOLLI, 2000) ao idealizar e publicar o poema *Un coup de deis*, acabou sendo um dos precursores da vanguarda artística do século XX. Esse poema, de aproximadamente vinte páginas, quebrava as convenções tipográficas ao estabelecer uma poética em que o verso linear praticamente desaparecia, dando um acabamento a mais de leitura e interpretação. As palavras eram sobrepostas em escala, como uma partitura musical. Cada poema preenchia uma página, e o poeta francês entendia que a página em branco era o silêncio. Já no início do século XX, em 1914, Marinelti publicava um livro bem à parte do ideal comum de poesia. O livro intitulado *Zang*

Tumb Tumb era formulado por onomatopeias e o lema do poeta era “*parole in libertà*”, o mesmo Richard Hollis comenta sobre a publicação:

Nela, o poeta tentou achar equivalentes visuais para sons através do uso de diferentes formatos e tamanhos de palavra. A obra era um exemplo do programa de Marinetti para a literatura futurista, que prognosticava as muitas maneiras de as palavras virem a ser utilizadas no design gráfico: “É preciso destruir a sintaxe e espalhar os substantivos... é preciso abolir o adjetivo... abolir o advérbio... é preciso que se confunda deliberadamente o objeto com a imagem que ele provoca... é preciso abolir até mesmo a pontuação” (2000, p.36).

Desse modo, ambas as obras, de Mallarmé e Marinetti, possuíam propostas que inovaram as concepções artístico-literárias da época, como a maneira de representação do texto na página em branco e de inovações de linguagem a partir da sintaxe e da pontuação. Segundo Alfonso Berardinelli:

A modernidade é canonizada e teorizada, em geral, como negação, grau zero e fusão magmática, subversora dos gêneros (mais que “mistura de estilos”: a mistura de fato requer que existam elementos heterogêneos a serem misturados, isto é, gêneros suficientemente distinguíveis). E em poesia a modernidade definiu-se como anti-realismo, “fantasia ditatorial”, auto-referencialismo, pura textualidade, evasão de semântica, automatismo psicolinguístico, autopoesia hiperpoética: antes, poesia da poesia; depois, poesia da ideia da função poética ou poesia da teoria. (2007 p.176)

A vanguarda é captada pelo sentimento de ruptura, como foram muitas das tradições poéticas adquiridas aos longos dos séculos. “A história da poesia no século XX é, como a história do século XIX, uma história de subversões, conversões e abjurações, heresias, desvios” (PAZ, 1984 p. 141). O poeta de vanguarda reavalia os conceitos sobre poesia de outras esferas literárias e propõe uma nova poética tendo como um dos aspectos fundamentais a crítica da estética, em outras palavras:

Não se trata de uma súbita evolução, mas da ruptura de uma tradição. O que distingue a aplicação da categoria do novo no moderno de qualquer aplicação precedente, inteiramente legítima, é o radicalismo de sua ruptura com tudo o que até então se considerava em vigor. Já não se negam os princípios operativos e estilísticos dos artistas, válidos até esse momento, mas a tradição da arte na sua totalidade. (BÜRQUER, 1993, p. 107)

Essa vertente artística tem por finalidade não apenas se utilizar ou se alimentar de elementos novos para a criação artística, mas, de reafirmar o que já foi predisposto teoricamente sobre a poesia e reinventá-la ou quem sabe até mesmo recriá-la. Portanto, a vanguarda e o seu fazer literário é fincado não apenas no que há de novo para o poeta, mas sim na capacidade de ressignificar a palavra dentro da esfera artística, no caso, a

poesia. Uma dessas formas vanguardistas de criação literária é dar à poesia aspectos de inclassificação, como comenta Augusto de Campos:

A poesia de vanguarda [...] é precisamente aquela que não se ajusta aos cânones classificatórios da historiografia literária e que por definição, se destina a fornecer um mínimo de redundância informativa, um máximo de informação original, imprevista, “inqualificável”. (2015 p.104)

Os poetas observam suas criações como livres de classificação de gênero textual-literário. As formas do fazer poético a partir dessa regência implica em mesclar todas as formas possíveis de se produzir poesia. Portanto, um poema pode ser feito a partir de imagens, colagens, caligrafias, fotografias, vídeos ou até páginas de redes sociais na internet. Todo e qualquer recurso tecnológico está apto para conceber a poesia que é feita na contemporaneidade.

O momento contemporâneo pede uma atuação que ultrapasse o alcance das páginas físicas de um livro físico para o meio digital das páginas de blogs, redes sociais e vídeo-poemas. Esses experimentos tornam o alcance poético maior e, de certa forma, até mais acessível, tendo em mente que vivemos em um momento em que tudo ao nosso alcance pede alguma intervenção por meios digitais.

É importante frisar que não é porque tenhamos outros suportes, além do livro, que o poema está assegurado de um alcance que o meio físico não tenha. O artista deve estar atento sobre como utilizar os suportes e se é viável que determinada obra receba o deslimite territorial de um livro. Há poemas que pedem apenas o espaço da página em branco de uma obra que ganhe estantes de livrarias e bibliotecas, assim como também há obras que pedem os espaços dos muros das casas ou de um suporte cinematográfico de um vídeo-poema. Cabe nessa hora a sensibilidade do artista-criador em perceber por qual caminho a palavra será conduzida, já que o poema é uma experimentação de linguagem.

No Brasil, os poetas ligados ao concretismo são os responsáveis por elevar as vanguardas às suas últimas consequências. Essa poética é permeada por experimentalismos de linguagem verbivocovisual em que a poesia se aproxima, e em alguns casos ela se reaproxima, de outras artes, como o cinema, os quadrinhos, a fotografia, as artes plásticas, etc.

1.2 A poesia concreta

A Semana de Arte Moderna organizada por poetas como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, em 1922, abriu portas para que a arte brasileira pudesse olhar para si mesma enquanto entidade que transmite a identidade de uma nação. Foi a partir desse olhar, mais íntimo consigo mesmo, que nossos poetas puderam abraçar a ideia de que nós podemos fabricar nossa própria literatura sem ter que necessariamente importar estéticas europeias. Alfredo Bosi, em estudo historiográfico da Literatura Brasileira, comenta:

No contexto da poesia brasileira, o Concretismo afirmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas europeias. Os poetas concretos entendem levar às últimas consequências certos processos estruturais que marcam o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo... (2017, p. 510).

A poesia concreta, como já dissemos, tratou de levar às últimas consequências algumas vertentes da vanguarda, como o Futurismo e o Dadaísmo. No momento em que a estética concretista foi difundida e criada, pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o Brasil passava pela chamada geração de 45. Foi nesse momento cronológico que a poética concreta foi implantada.

Segundo o teórico Paulo Franchetti (2012) a poesia concreta começa a ser definida em 1955 e passou por diversas fases, podemos citar a fase em que ela “deixa de lado as pretensões figurativas da expressão [...] passa a poesia sem verso [...] volta a ser poesia em que é possível o verso [...], e finalmente torna-se poesia sem palavras” (2012, p. 25). O teórico ainda comenta sobre a problemática em se definir o que é um poema concreto, algo que ele resume como:

Um tipo de composição poética sistematizada na metade da década de 1950, centrada na utilização de poucos elementos dispostos no papel de modo a valorizar a distribuição espacial, o tamanho e a forma dos caracteres tipográficos e as semelhanças fônicas entre as palavras; e o que o Concretismo seja definido como o movimento literário que produziu os poemas concretos (2012 p. 22).

Alfredo Bosi (2017) esmiúça a poética concretista em seis campos/inoações em que o poeta atua: *semântico*, uso de comunicação não verbal; *sintático*, ilhamento ou esquartejamento da palavra; *léxico*, uso de neologismo, estrangeirismo, termos plurilíngues; *morfológico*, desintegração de prefixos e deslocamento dos mesmos; *fonético*, repetição de sons e o esquema palavra-puxa-palavra; e *tipográfico*, uso construtivo dos espaços em branco da página, de pontuação ou a sua ausência em outros

termos: verso não-linear. O poema *uma vez* de Augusto de Campos (1979, p.100) é um exemplo de poema concreto para a discussão que desenvolvemos até agora:

uma vez
 uma fala
 uma f o z
 uma vez **uma bala**
 uma fala **uma voz**
 uma f o z **uma vala**
 uma bala **uma vez**
 uma voz
 uma vala
 uma vez

Nesse poema, observemos sua parte fônica: a ideia palavra-puxa-palavra (a palavra *fala* que puxa a palavra *bala* que puxa a *fala* que puxa *vala*; e *vez* que puxa *foz* que puxa *vez* que puxa *voz*) gera um encadeamento musical no poema *uma vez*. Esse recurso de chamamento da palavra pelo recurso fônico é bastante utilizado pelos poetas concretos³. Perceba que a poesia concreta faz uso de todo o espaço gráfico da página, esse recurso tipográfico é frequentemente usado em livros de poetas que beberam da fonte concretista e até em poetas mais recentes, que mesmo sem terem conhecimento da poesia concreta o fazem em seus livros ou em *posts* nas redes sociais.

O uso gráfico da página como intervenção/criação poética é uma das heranças do poeta Mallarmé que em seu *Un Coup de Dés* utilizou a página do livro como um elemento de construção do poema, como lembra Augusto de Campos cuja fala cai bem no poema que analisamos:

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção. (1975, p. 18)

Notamos, também, que ao fazer uso do espaço em branco o poeta nos mostra o vazio da existência. Uma vida que é *uma vez* e que termina *uma vez*, por isso o discurso que se repete no início e no último verso do poema. Esse silêncio que permeia todas as palavras do corpo poético é o mesmo silêncio que tateia a vida de pessoas esquecidas

³ Bosi lembra: “Outra norma comum à maioria dos poemas concretos já compostos é a exploração das semelhanças sonoras (*paronomásia*), no pressuposto de que há relações não arbitrárias entre o significante e o significado” (2017 p. 511)

socialmente, temos então um poema de caráter social. A repetição do artigo indefinido *uma* nos passa uma visão de vida efêmera, mas não é apenas os artigos indefinidos que se repetem, os substantivos se repetem como um mantra. Outra observação sobre a poética concretista é o uso de substantivos e a quase anulação de adjetivos. O texto concreto se faz na compreensão não apenas de sua temática, mas em sua estrutura verbo-visual. Em um dos textos fundadores da poesia concreta, Augusto de Campos, nos fala que:

Diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não que dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são *coisas*, aqui esta distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os poemas concretos caracterizam-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (1975, p. 34)

Essa visão gráfica em torno do poema envolve o livro como um todo. Pois, o poema é composto pelo todo do livro. Logo: capa, contracapa, orelhas e lombada são vistas como artifícios para a composição poética. Ainda nessa coletânea, *Viva vaia* (1979), que reúne poemas de Augusto de Campos temos exemplos de poemas que extrapolam o limite da página. O projeto gráfico de um livro de poesia concreta é um objeto de arte por si só.

Sobre a estética concretista, Valdemar Valente Júnior ressalta:

O que resulta da experiência que a Poesia Concreta empreende confirma-se no poema como manifestação que contraria o verso tradicional em favor de uma observação que dispensa a inspiração para desenvolver o olhar como uma espécie de câmera a redimensionar o sentido. A discussão acerca dessa postura faz com que a Poesia Concreta seja alvo da crítica de poetas atrelados ao subjetivismo que se repete sem que a isso corresponda qualquer modalidade de pesquisa que amplie os recursos expressivos da inspiração. Por conta disso, define-se um marco a estabelecer a fronteira entre vanguardistas e conservadores, face ao caráter inócuo do que estes últimos defendem. Por esse meio, a Poesia Concreta alia-se à condição de um país que busca atualizar-se, em vista de manifestações como o Cinema Novo e a Bossa Nova, que por vias distintas almejam um objetivo próximo, em torno de uma expressão cultural descolonizada. (2019, p. 88)

Em todas as fases do movimento de poesia concreta houve uma unidade teórica que a sustentou e a tornou reconhecível em poemas de autores adeptos ao movimento. Ainda, segundo Paulo Franchetti (2012), os primeiros textos teóricos do grupo, esses

que são importantes para a concepção e adequação do movimento, datam de 1955⁴ e todos foram publicados nos jornais da cidade de São Paulo, local este em que o grupo fora concebido e expandido⁵. Para ampliar e difundir melhor as ideias do grupo foram criadas duas revistas: *Noigandres*, palavra retirada de um poema do trovador da era provençal Arnalt Daniel, e *Invenção*. É interessante o comentário sobre essas duas revistas feitas por Omar Khouri:

O Concretismo brasileiro chegou a ter duas revistas, cada uma marcando fase diferente de produção: NOIGANDRES e INVENÇÃO (e outros projetos: um número de NOIGANDRES, que seria o 5, dedicado inteiramente à Música, mas que acabou por abrigar a antologia: do verso à poesia concreta e a revista LYNX, dedicada inteiramente às Artes Plásticas, cujo nome foi até registrado, porém, nem chegou a ser organizada). Nas tais revistas, as tiragens variaram: de 100 a 1000 exemplares, o que torna essas publicações, somando-se o fato à distância no tempo, raridades adentrando o universo da lenda. As técnicas de impressão utilizadas foram: Tipografia-Clicheria, Serigrafia e o Offset. (2006, p 24)

A *Revista Noigandres* editou quatro números: o primeiro em 1952, o segundo em 1955, o terceiro em 1956 e o quarto número foi publicado em 1958. Embora essas revistas tivessem uma distribuição restrita a pessoas próximas do grupo e a críticos, pois eram de produção artesanal e não contavam com uma ampla rede de distribuição nacional, elas serviram para divulgar os artigos dos integrantes do Grupo Noigrandes e publicar os poetas ligados ao movimento que tinham por objetivo, como todo movimento de arte, expandir os seus limites territoriais e ganhar o mundo.

Em sua última edição, de número 4, foi publicado o *Plano piloto para poesia concreta*, esse texto é assinado pelos três idealizadores do movimento e segundo Paulo Franchetti (2012) o texto nada mais é do que uma compilação de trechos de diversos artigos publicados por Haroldo, Augusto e Décio. Esse *Plano piloto* pode ser visto como uma síntese das ideias difundidas pelos idealizadores da Poesia Concreta, o trecho final, desse *plano piloto*, resume bem a ideia do grupo:

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas

⁴ Segundo o livro *Teoria da poesia concreta – textos críticos* há uma sinopse/cronograma do que foi o movimento de Poesia Concreta no Brasil. E nesse texto o grupo *Noigandres*, que deu origem ao Concretismo, já estava ativo em 1952, conforme lemos: “1952 - Fundação do Grupo *Noigandres*, com o lançamento em SP da revista-livro de mesmo nome, por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari” (p. 193) Augusto de Campos (2015) também irá afirmar que o grupo iniciou as atividades na mesma data.

⁵ Os três poetas, que arquitetaram o movimento de Poesia Concreta, se conheceram em 1948 durante o Congresso Brasileiro de Poesia e seus poemas já circulavam em jornais e revistas. No ano de 1950 todos dão início a sua produção poética publicada em livro: Haroldo de Campos publica o *Auto do possesso*; Décio Pignatari lança *O carrossel* e Augusto de Campos edita por conta própria *O rei menos o reino*.

exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. poema-produto: objeto útil. (1975, p.158)

Como notamos, os idealizadores dessa estética que aprofunda a ideia de vanguarda pretenderam impulsionar a criação poética de poemas que fugissem as estéticas do verso linear, ou seja, ela buscava uma construção verbal em que prevalecesse, sobretudo, a linguagem. Fazendo um breve comentário retrospectivo sobre o que foi o movimento Augusto de Campos nos diz:

Usando uma caracterização de Pound, quando afirma que a poesia se manifesta por melopeia, fanopeia ou logopeia, isto é, poesia em que predominam o aspecto sonoro, visual ou semântico (definições que, como a de inventores, mestres e diluidores, não é absoluta, admitindo mesclas de comportamento), eu diria que Haroldo é mais logopaico, Décio mais fanopaico e logopaico, eu mais fanopaico e melopaico, pouco logo. Talvez por isso nos completemos tão bem (2015 p. 242).

O grupo *Noigrandes* estabeleceu o *Paideuma* que trazia uma lista dos autores que tanto influenciam como produziram poesia concreta. Podemos citar desse *Paideuma* a poesia de João Cabral de Melo Neto, e. e. cummings, Ezra Pound, James Joyce, Mallarmé e Sousândrade. Conforme teorizado por Augusto de Campos:

Pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Um coup de Dés* (1897), o “poema-planta” de Mallarmé, a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da ideia”, e a espacialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances *Ulysses* (1914-1921) e *Finnegans Wake* (1922-1939), e sua “técnica de palimpsesto”, de narração simultânea através de associações sonoras. Com Ezra Pound e *The Cantos*, poema épico iniciado por volta de 1917, e que o poeta trabalha há 40 anos, empregando o seu método ideogrâmico, que permite agrupar coerentemente como um mosaico, fragmentos de realidade díspares. Com E. E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e folego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema. (1975 p. 34)

No Brasil eles elencaram nomes de poetas que já praticavam o aspecto sonoro-ótico da poesia, como João Cabral de Melo Neto que “constrói seus poemas como que a lances de vidro e cimento” (CAMPOS, 1975 p. 34). Entre os diversos objetivos do grupo havia um desejo de por a poesia ao alcance de todos os leitores possíveis, ou nas palavras de Paulo Franchetti:

A poesia concreta parece ter estado sempre, segundo os textos teóricos, a buscar a consecução de uma obra inspirada na tradição erudita, de uma obra que atuasse no âmbito da cultura erudita, mas que utilizasse procedimentos ou recursos típicos dos *mass media*: não se trataria de uma tentativa de “massificar” a produção erudita, mas sim de “eruditizar” a comunicação de massas. (2012, p. 94-95)

De uma forma geral eles pretendiam atingir todos os públicos possíveis e para isso eles se utilizariam de todos os campos de linguagem possíveis: a música, a pintura,

a dramaturgia e, claro, a poesia. Era um projeto de arte bastante ousado e que revela uma inquietação artística por parte de seus idealizadores.

Os poetas concretos criaram uma forma de linguagem que acompanha a evolução tecnológica. Essa forma tecnológica de compor compreende o interesse da cultura de massa em também absorver esse tipo de composição, pois faz parte do plano-piloto atingir esse público ao inserir elementos cotidianos da vida e da indústria. Todo suporte tecnológico serve à poesia e aos interesses do artista em expandir o seu leque de possibilidades de linguagem, Augusto de Campos ao fazer um panorama do que foi a poesia concreta comenta:

Almejava-se, num primeiro momento, estruturar uma linguagem congruente com os novos meios de comunicação, àquela altura balizados pelo cinema e pelos primórdios da TV, pré-cor e pré-vídeo, e instituir uma sintaxe espaçotemporal, um parolibrismo não palavroso mas funcional, onde a materialidade da palavra tivesse a primazia e onde o texto se libertasse graficamente, acoroçoando um polidirecionamento de leituras, mas no qual cada palavra fosse justificada tanto em sua escolha como em sua posição e relevo na página do papel ou em outro suporte alternativo (2015 p. 316).

O artista utiliza todos os módulos comunicativos possíveis, pois a arte anseia chegar ao público em geral e para isso utiliza-se das variadas facetas e componentes para a dissolução de sua arte. Entre esses módulos de linguagem, temos o livro, a música, as artes plásticas e o cinema. Todo e qualquer suporte serve à produção literária. A poesia concreta se utilizará destes outros suportes alternativos, no sentido de que a poesia não está mais presa aos espaços da página, o papel não é mais o único veículo transmissor poético, há outros campos e espaços para abrigar a palavra carregada de lirismo⁶. Haroldo de Campos (1977) comenta que a literatura entrará em estado de interação com o leitor, formulando dessa forma, uma carnavalização de gêneros e estruturas semióticas. Sobre esse pensar unificador da literatura Maurice Blachot comenta que:

Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais o poder de lhe atribuir seu lugar e determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura como se essa detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade livro. (2005, p.293)

⁶ Tom Zé em seu disco *Todos os olhos*, de 1973, tem como diretor de projeto gráfico o também poeta e idealizador da poesia concreta Décio Pignatari. No encarte desse disco encontramos o poema *Olho por olho* de Augusto de Campos (1979 p. 125) que também escreve um release e é có-autor da canção *Cadamar*, faixa 3 do lado A. Como podemos notar, a poesia está impressa em qualquer veículo que a possa acolher, como no encarte de um álbum de canções.

É uma poesia pensada para além das páginas de livros. Qualquer suporte pode e deve comportar a palavra, lembrando que a palavra é o que move o poeta, ele se sensibiliza com as novas mídias e faz uso delas para compor peças-híbridos. É uma poética contra o atrofiamento da linguagem.

A vanguarda concretista, ao elaborar uma estética que propõe dialogar com o mundo tecnológico, reconfigura a linguagem literária para a visão industrial que avança no mundo. As vanguardas são uma resposta artística que faz uso das revoluções tecnológicas dos últimos tempos. O artista possui o leque de formulações poéticas, abraçando com mais êxito as que auxiliam a chegada dessa produção a todo o meio consumidor, seja esse consumidor erudito ou não, talvez por isso a interação entre gêneros, o uso de recursos de fala erudita e coloquial, recursos metalinguísticos e reestrutura da página no livro.

1.3 Diálogos concretos

Um poeta nasce em resposta a outro poeta, como lembra Harold Bloom (2003). Assim sendo, Arnaldo Antunes se formula poeta como uma resposta ao seu envolvimento com a poesia concreta. Ele transita com liberdade entre um poema visual, o poema verbal, a canção, a fotografia e as artes plásticas, mas na verdade é a palavra quem transita com liberdade por esses veículos, cabe ao poeta saber utilizar os meios tecnológicos de seu tempo para poder compor o poema.

Ao pensar dessa forma ele nos mostra que está em diálogo com a estética concretista elaborada por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que desde 1952 conduzem a poesia de uma forma onde todo veículo propulsor de linguagem, o livro, o cinema, a música servem para projetar a palavra que é o elo do poeta com o mundo. O crítico Marcos Hidemi de Lima ao comentar a obra de Antunes nos diz:

De acordo com a receita concretista, sua poesia apresenta um tipo de escrita amiga da concisão, da reinvenção da palavra, da valorização dos espaços em branco da página, da tendência da palavra quase a se transformar em ideograma. Porém, o escritor não se deixa prender na camisa de força da poesia concreta. Ela a reinventa, busca fundi-la a outras vanguardas poéticas e a outras áreas artísticas (2016, n.p.)

O comentário acima é perceptível nos três primeiros livros de Arnaldo Antunes *Ou E* de 1983, a qual se destaca de sua bibliografia por ser um livro-objeto, os poemas

estão impressos em páginas soltas e alguns desses poemas-objetos apresentam ideia de movimento: o passar das páginas constrói o poema. O livro *Psia*, primeira edição de 1986, contava com um trabalho mais visivelmente verbivocovisual da obra de Arnaldo, o livro não consta com numeração nas páginas o que induz o leitor a criar a sua própria ordem de leitura. O livro seguinte *Tudos*, de 1990, segue a mesma referência de *Psia*, um diferencial desse terceiro livro é um amadurecimento de Arnaldo em aproveitar a página como elemento gráfico para a construção do poema. Alguns poemas dele chegam a extrapolar, no bom sentido do termo, os limites semióticos da palavra-lírica. Toda forma de linguagem é cabível para a criação poética, como o caso do poema *Bocas* (2006, p. 81):



No poema acima o poeta trabalha com as possibilidades do que Augusto de Campos (2015) chama de poemas semióticos, nesse aspecto o poeta trabalha sob a ótica do silêncio que se faz transitável apenas pelo corpo verbal de uma palavra escrita no papel, o indizível é lido com os olhos livres de significantes audíveis, no caso, uma fotografia que repete a boca pelo rosto do poeta Arnaldo Antunes. O poema não existe apenas na palavra escrita, mas também na palavra enquanto signo ou na palavra materializada enquanto coisa. O poema hipermoderno é uma apropriação de linguagens. Podemos interligar o poema *Bocas* de Arnaldo Antunes com o poema *olho por olho* de Augusto de Campos:



(1979, p. 125)

É oportuna a fala do poeta Augusto de Campos sobre a feitura de poemas-semióticos (2015, p.108)

Os poemas-sem-palavras, os “poemas semióticos”, que constituem apenas uma das vertentes da poesia concreta – pois esta, em outros textos, continua a explorar as virtualidades da palavra, com ênfase no parâmetro semântico –, têm sido normalmente apresentados, ao lado de poemas-com-palavras, em publicações e antologias de cunho internacional. O que os distingue da produção propriamente pictórica é a clara intencionalidade semântica (2015, p. 108).

Esses “poemas-sem-palavras” convivem em harmonia com “poemas-com-palavras” quando são editados em livros e revistas, ou mesmo quando aparecem em suportes que não sejam apenas o livro, como galerias de arte, muros, fotografias, vídeos e todo e qualquer outro veículo que sirva à poesia. Esse diálogo que Arnaldo formula com a poesia Concreta teve início na época em que ele era aluno do Colégio Equipe, local onde ele, também, conheceu quase todos os integrantes do grupo de rock Titãs, como ele mesmo declarou em uma entrevista:

Desde adolescente me interessei por música e por literatura, simultaneamente. Na mesma época (lá pelos 13, 14 anos de idade) em que tive aulas de violão, já com o desejo de compor canções, comecei também a escrever os primeiros poemas. Também escrevia contos. No segundo grau, publiquei livrinho de prosa chamado camaleão, que imprimi na gráfica do colégio equipe. Fiz um lançamento lá, e depois vendia em bares e portas de teatro, o que era também um jeito de eu descolar uma grana. Ao mesmo tempo já compunha canções em parceria com o Paulo Miklos, que era da minha classe e, depois, com outros futuros integrantes dos titãs. As coisas chegaram juntas para mim. Era ligado, por exemplo, em João Gilberto, Gil, Caetano, e ao mesmo tempo nas revistas de poesia mais experimental. Depois fui descobrindo as conexões entre esses dois universos, como o balanço da bossa, do augusto de campos (sic), ou as

canções do Caetano sobre os poemas dele, na caixa preta, e outros poetas que transitavam entre a palavra impressa e a cantada, como Torquato Neto, Waly Salomão, Leminski, entre outros. Depois do colégio entrei na Faculdade de Letras da USP e, um tempo depois, estreamos com os Titãs. Aí a agenda de shows e viagens foi ficando cada vez mais cheia, até que ficou impossível continuar com a faculdade. (2013, p. 31)

O contato/trabalho com a palavra sempre o estimulou a não apenas procurar ler mais, mas a também querer participar desse universo das letras por meio de publicações e até a ingressar no curso de Letras da USP. Ao ser indagado sobre suas influências, Arnaldo se dizia “admirador da poesia concreta” (2014 p.80) e muitos críticos de arte costumam catalogar a sua proposta literária como algo voltado de viés concretista, mas após um olhar mais apurado sobre o desenrolar cronológico de sua obra, percebemos que ele ultrapassou os limites temporais do concretismo.

Sua obra não se limitou a ficar repetindo o que os Concretos haviam posto, porém não há como negar a influência que eles tiveram em sua obra. Uma análise mais aprofundada nas questões do concretismo em Arnaldo Antunes será trabalhada no segundo capítulo de nossa dissertação.

Arnaldo contribuiu com novos caminhos para se fazer arte com a palavra carregada de poeticidade. Mas antes de chegarmos até suas transgrinovações, temos que compreender primeiro do que se trata a hipermodernidade que Gilles Lipovetsky, anuncia em suas obras, e como ela contribui para que poetas como Arnaldo Antunes pudessem avançar tecnologicamente no híbrido território da linguagem.

1.4 O artista hipermoderno

A poesia é um veículo disseminador de linguagens, mas não somente isso, ela também possui a capacidade de formar cidadãos críticos, sem abdicar da tonalidade linguística de seu tempo. Estudar o poema é se colocar na linha contemporânea da vida, é entender, também, as nuances (a)temporais de uma sociedade e de seu viés filosófico. Por isso, esse estudo sobre a hipermodernidade se faz necessário, para não apenas compreender a arte que nos rodeia, mas para entendermos melhor o comportamento da sociedade contemporânea. A poesia é um estado de espírito que nunca caduca e poetas sempre olham para o horizonte líquido do presente. Como também lembra o filósofo Gilles Lipovetsky:

Atribui-se a arte o poder de fazer conhecer e contemplar a própria essência do mundo. Desde então, a arte está situada acima da sociedade, desenhando um novo poder laico. Não mais uma esfera destinada a proporcionar deleite, mas o

que revela as verdades últimas que escapam à ciência, e à filosofia: um acesso ao Absoluto e ao mesmo tempo um novo instrumento de salvação (2015, p. 22).

O mundo é também contemplado pela atmosfera da arte. Em tempos hipermodernos artistas afirmam sua autonomia criadora. A criação estética é algo que visa o gosto do artista, tendo em mente que ele é o soberano de sua criação, só ele pode dizer o que é ou não é arte. Lipovetsky (2015) lembra ainda que antes tínhamos uma arte para os deuses, depois uma arte para os príncipes, uma arte pela arte e que agora vivemos uma arte para o mercado. Mas essa arte para o mercado atende não apenas as necessidades mercadológicas, ela compreende o indivíduo hipermoderno: transtético, solitário, isolado, nômade e efêmero. Qualidades que notamos nos trabalhos mais recentes do poeta Arnaldo Antunes, poeta que se diz inclassificável cuja não-classificação é um dos posicionamentos dessa poética: pós-concreta, hipermoderna.

Em tempos de democracia digital, o poeta sente que alguns dos veículos de suporte poético já não são mais suficientes para a produção de sua escritura, entrando assim o vídeo, as ruas, os museus e as publicações em ambientes eletrônicos/digitais. Sendo um indivíduo nômade, desterritorizado, temos uma poética com território híbrido de ambientes que não sejam apenas físico, como expor em galerias ou publicar em livros físicos, o ambiente urbano é atrativo para a exposição de arte assim como também publicar de forma instantânea em redes sociais serve como fermento para a diversificação artística. Lipovetsky argumenta:

Afirmando sua autonomia, os artistas modernos se insurgem contra as convenções, cercam sem cessar novos objetos, se apropriam de todos os elementos do real, com fins puramente estéticos. Impôs-se assim o direito de tudo estilizar, de tudo transmutar em obra de arte, até mesmo o medíocre, o trivial, o indigno, as máquinas, as colagens resultantes do acaso, o espaço urbano: a era da igualdade democrática tornou possível a afirmação da igual dignidade estética de todos os assuntos, a liberdade soberana dos artistas de qualificar de arte tudo o que criam e expõem (2015.p. 23).

Os artistas de estro hipermoderno não ignoram os espaços urbanos como fonte receptora de arte. Temos, portanto, uma estética da transmutação em que o mundo exterior aos museus se afirma como galeria de arte. É, em certo sentido, uma visão mercantilista, pois se não há tempo para as pessoas frequentarem um museu, já que tempo é dinheiro neste mundo capitalista, as obras que poderiam estar em um museu podem estar ambientadas também nas ruas, como as intervenções urbanas de arte que

frequentemente ocorrem em capitais brasileiras como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e outras.

O poeta sabe que para estar situado em seu tempo é necessário estar aliado com os acessórios que a tecnologia lhes oferece. A poesia acompanha a moda incorporando nela todos os meios de composição poética possíveis. Lembrando que escrever é movimentar as palavras, então as palavras se movimentam de um muro a outro. Sébastien Charles, filósofo da hipermodernidade, diz:

É a idade da moda definida e consumada, em que sociedade burocrática e democrática é submetida às três componentes essenciais (efêmero, sedução, diferenciação marginal) da forma-moda e se apresenta como uma sociedade superficial e frívola, que já não impõe a normalidade pela disciplina, mas pela escolha e pela espectacularidade (2018, p.21)

Sendo assim essa arte promove uma sedução efêmera, logo, líquida. Essas intervenções artístico-urbanas não possuem caráter de ficarem expostas *ad aeternum*, logo são apagadas e substituídas por outro grafite, ou por outro cartaz. A obra impressa na rua é de controle efêmero. Visitantes aglomerados nas ruas das cidades capitalistas passam por essas movimentações artístico-urbanas, tiram *selfies*, postam nas redes sociais movidos pelos *likes* e de forma indireta acabam divulgando um grafite, uma colagem ou um poema. A rua virou a nova página de livro, a nova angústia da página em branco que Mallarmé falava.

Há um individualismo presente nessas intervenções e *posts*. O leitor, assim como o artista, anseia por uma visibilidade social, ainda que passageira. Sendo esta uma arte que seduz e morre na liquidez, ao ser exposta em outras mídias há um alcance de visibilidade, servindo como ferramenta para apresentar o artista para o público de forma gratuita a partir de um argumento de massa. O processo de composição em tempos tecnológicos é bem ressaltado por Augusto de Campos:

O que ocorre é a viabilização, num grau sem precedentes, das linguagens e procedimentos da modernidade – a montagem, a colagem, a interpretação do verbal e do não verbal, a sonorização de textos e imagens – em suma, a multimídiação do processo artístico. A circunstância de que esses recursos possam também ser utilizados convencionalmente, ou de que possa, por outro lado, criar obras inventivas e originais com procedimentos não informatizados, não desqualifica a importância das novas mídias, as quais tendem a se impor como extensores sensíveis que facilitam e multiplicam as habilidades individuais (2015, p. 294-295).

É preciso formular que não é porque se utilizam meios de composição midiáticos que se terá obra de arte com qualidade, não é bem isso o que estamos discutindo aqui. Lipovetsky (2018) lembra-nos que o hipermoderno é um artista híbrido

que recicla fórmulas de composição do passado com as fórmulas de compor de hoje, eis um sujeito livre, legislador de si próprio. O poeta é livre para escrever um poema com palavras ou sem palavras, não compete ao fazer hipermoderno negar essa ou aquela forma de escrever ou de divulgar arte, estamos em uma era do híbrido, da fluidez e do movimento. Temos uma escrita integradora de sentidos e não uma escrita que prega a ruptura com coisas do passado.

Não é apenas a escrita que possui uma integração com a moda, todo comportamento é reciclado, nota-se uma era em que tudo passa pelo superlativo, pelo excesso, onde tudo é *hiper* e não *pós* ou *super*. O que foi gerado pela pós-modernidade desembocou em uma sociedade de exageros, de excessos e ao mesmo tempo de vazios e de silêncios. O indivíduo da hipermodernidade é um sujeito autônomo, nômade, sem ideologia, sem visão do depois, ele é um indivíduo imediatista e líquido. Lipovetsky faz uma demarcação dessa sociedade:

Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpoder, hiperterrorismo, hipermercado, hipertexto, o que já não é *hiper*? O que é que já não revela uma modernidade elevada à potência superlativa? Ao clima de epílogo segue-se uma consciência de fuga para a frente, de modernização desenfreada feita de mercantilização proliferante, de desregulações econômicas, de um furor tecnocientífico cujos efeitos trazem em si tantas promessas como perigos (2018, p. 55).

Sendo um hiperartista ele é também um artista do espetáculo, que não é apenas poeta, é também artista visual, músico, videomaker, apresentador de programa televisivo, editor de revista, diagramador do próprio livro, performer, elaborador de trilha sonora para grupo de dança e crítico de arte e todas essas características se encontram na figura de Arnaldo Antunes, que faz arte se apropriando de outros códigos, que não apenas a página do livro. Essas questões serão melhores desenvolvidas no último capítulo dessa dissertação.

Essa dinâmica do artista espetáculo é ainda descrita por Lipovetsky:

É uma hipercultura midiática-mercantil, que se constrói não apenas com as indústrias do cinema, da música ou da televisão, mas também com a publicidade, a moda, a arquitetura, o turismo. Uma cultura que tem como característica implantar-se sob o signo hiperbólico da sedução, do espetáculo, da diversão de massa. (2015, p. 263)

Sendo uma arte hipermidiática, ela está em conexão com tudo o que lhe sirva como suporte técnico para ganhar as multidões aglomeradas em frente à televisão, as telas de cinema ou as telas de computadores ligados no *YouTube*, ou no *Instagram*. Tudo serve como advento para o artista na era do hipercapitalismo, pois a cultura já está incorporada, também, como via de regra, na economia de um país. Esse capitalismo

artista tem suas primeiras manifestações na metade do século XX e vai ganhando novos contornos com o passar dos anos. Lipovetsky nos adianta que:

Por capitalismo artista não entendemos apenas o sistema em que a economia é cada vez mais movimentada pelas produções culturais, mas também um sistema que produz em massa cada vez mais produtos high-tech que possibilitam práticas de consumo estético. Os instrumentos de música, os videogames, as filmadoras, aparelhos fotográficos e estereofônicos, leitores, mesas digitalizadoras, leitores de e-book, tablets, tocadores digitais de áudio “pertencem” assim ao campo do capitalismo artista, tanto quanto o turismo, o cinema, a publicidade, a moda, os artigos de luxo, as edições musicais. (Idem, p. 66)

Por estarmos vivendo em uma sociedade de consumo desenfreado e onde o capitalismo dita as regras de consumo e comportamento, não tem como o poeta ficar indiferente a essa realidade que o cerca, caberá a ele saber utilizar dos recursos de capital e de moda estética para a produção artística.

No caso da poesia, nosso objeto de estudo nessa dissertação, caberá ao poeta fazer a ponte entre um código e outro código. Um poema escrito no papel e veiculado em livro possui potência para se tornar uma letra de canção, assim como uma letra de canção pode depois ser reinterpretada como poema publicado em livro, assim como um poema visual possui autonomia para ser catalogado em museus e galerias de arte, ou temos a possibilidade de trechos de poemas ganharem estampas de camisas ou estarem impressas em canecas de café.

Observamos que estamos diante de uma arte que visa entreter, que não é algo feito meramente para deleite estético-artístico, mas uma produção que servirá para entreter, para expor, para enfeitar e para ganhar visualização em redes sociais. Arnaldo no poema *algoritmos* comenta sobre a possibilidade de estarmos apenas sendo influenciados pelos algoritmos das redes sociais:

E01S10T100A11M10111S

N001S D0E1S0T0R1U1I0N1DO

O101U S100Ã001O

O10S A0L0G100R1I1T1M001S

N0110100S R010E

D1I1S0T1R0I1B0U1I0N1DO?

(2021, p. 133)

A arte hipermoderna está ligada à sociedade de consumo, por vezes essa produção demonstra ser vazia de conteúdo por ser algo para entreter, para vender. A produção de arte visa atingir ao máximo de pessoas possíveis. Estaremos nós decidindo por nós mesmos, ou são os algoritmos trabalhando pela gente?

Augusto de Campos lembra-nos que “a arte só é considerada válida como distração. As pessoas só vão ao teatro ou ao concerto para aliviar-se das tensões provocadas pelas “coisas sérias” que as fadigam” (2015, p. 306). É também comentado por Lipovetsky que:

Arte, animação, lazer, ambivalência, marketing, tudo se mistura e se interpreta permanentemente, dando à própria noção de cultura e de arte uma extensão e uma definição novas: não mais o território patrimonial da alta cultura clássica, mas uma hipercultura de objetivo mercantil baseada nos recursos do espetáculo e do divertimento generalizados. O capitalismo artista é o sistema que conseguiu criar um regime de arte inédito, um império estético que cresce a cada dia: o do espetáculo e do *intertainment* que se apresenta como arte de massa e que faz veículo de um consumo transestético definido (2015, p. 264).

Isso não significa que não tenhamos bons exemplos de filmes, músicas e literaturas que consigam atingir públicos dos mais variados gostos e de estilos. E não podemos esquecer que vendagem não significa necessariamente qualidade, embora não seja essa a discussão pretendida por aqui. Não existem fronteiras entre os gêneros artísticos, tudo se faz pelo campo do híbrido, do transestético. É através desse cruzamento de gêneros que temos o novo, o instantâneo e o efêmero. Não há mais separação entre arte para intelectuais ou arte para massa, tudo é arte, é tudo ao mesmo tempo agora. A arte está aqui para abstrair em linguagens o efêmero.

Na esfera hipermoderna a obra artística mergulha na estética do feio, do grotesco, do chulo e do vulgar. Toda linguagem falada e escrita serve à poesia. O poeta não tem que prestar contas à religião, ou ao governo, por se utilizar desta ou de outra linguagem. Ele, o poeta, é quem dita as regras de linguagem e temática que seus poemas receberão. O artista é portador de sua própria voz, ele não levanta nenhuma bandeira nem se propõe a ter uma obra para fins puramente panfletários, mas isso não quer dizer que haja política na arte, embora isso englobe outro assunto que não é interessante no contexto deste trabalho.

Esse artista hipermoderno busca testar todos os veículos de reprodução artística possíveis para um poema. Tem poemas que podem nascer como poema semiótico e depois se desintegram em um poema verbal ou tem poemas que nascem para ser reproduzidos em livros, mas depois se transcriam em letras de canções. As

possibilidades de reprodução artística são amplas e o autor tem total autonomia para escolher em qual campo transestético aquela obra será reproduzida/impressa/veiculada.

Ainda nos cabe falar aqui sobre o indivíduo hipermoderno, este ser que não possui religião, sexualidade e viés político definidos. É um ser independente, solitário, individualista, vazio, autossuficiente, nômade, efêmero, egocêntrico, midiático, extremista, híbrido, desterritorizado, alguém que não pertence a movimentos coletivos e se por ventura participa o faz meramente por interesses pessoais.

Sendo assim, não existe necessidade de movimentos culturais, como Arnaldo Antunes nos lembra:

Nosso momento histórico-cultural não reflete a necessidade nem a possibilidade de movimentos coletivos que apontem o futuro numa única direção. Multiplicam-se os meios, os procedimentos e as formas de enfrentar a questão da novidade frente à tradição. A poesia brasileira avança para muitos lados (2014, p. 94)

Essa poética da hipermodernidade não aponta para uma única mão, ela nos mostra hiperdireções, hipersaídas e hiperentradas. Não há mais necessidade de classificar se esse livro é poema ou prosa, se é arte visual ou arte não-visual, estamos diante de uma poética que abraça a inclassificação da obra e do artista. Pois definir é limitar o alcance que certa obra poderia ter, e limitar-se é excluir a poeticidade da obra.

Sendo uma poética nômade não existe território ou veículo de reprodução que não agregue valor para o artista. Sendo um comportamento ainda em desenvolvimento, segundo Lipovetsky (2018), e que ainda não alcançamos o ponto final da hipermodernidade. Muito ainda será apresentado a essa sociedade do hiperconsumo e do hiperartista.

2. DA POÉTICA VERBIVOCOVISUAL EM ARNALDO ANTUNES

[...] um poema pode ser feito sem palavras
 Arnaldo Antunes

Antes de analisar o hipermoderno em Antunes é preciso redigir um capítulo que demonstre a influência do concretismo na escritura de Arnaldo, pois essa influência marca profundamente a visão embrionária sobre o que é poema na obra dele. Lembramos o dizer de Alessandra Santos (2012) ao comentar que seus três primeiros livros possuem uma estética visivelmente gráfica que reporta influência e apego pela poética concretista. Mas essa influência gráfica não se limita unicamente em suas primeiras três publicações literárias, ela é refletida em toda a obra de Antunes, sendo ele, inclusive, o responsável pelo projeto gráfico da maioria de seus livros.

Alessandra Santos sintetiza a estética literária de Antunes ao dizer que:

Sua poesia dá preferência aos versos livre, no entanto, há algumas exceções. Seu trabalho resiste ao eu-lírico, mas às vezes o desestabiliza. Mesmo nos poemas que são mais rigorosamente formulados em termos de métrica e rima, não há regras de identificação com uma persona poética, mas sim uma tentativa de transgredir o subjetivismo. Nota-se uma preferência e presença da simultaneidade (semântica e sintática) dos vocábulos e figuras de linguagem como inversões, repetições, sinestesia e justaposição, assim como trocadilhos, deslocamentos, colisões, ecos, reticência e pleonasmos. Em termos visuais, estão presentes na sua poesia a caligrafia, as imagens fotográficas, as ilustrações, os jogos espaciais, a exploração dos espaços gráficos e os deslocamentos visuais (em termos de separação dos vocábulos, pontuação usada como versos etc.) Além disso, a tipografia e a diagramação são exploradas ao máximo no seu potencial de contribuição visual ao poema. (2012. p. 91,92)

Arnaldo utiliza-se de todo alcance gráfico do livro para a performance do poema. Não há regras e nem limites para a confecção literária, assim como aprendido pela sua influência direta com a poesia concreta que observava todo o aspecto gráfico do livro como um campo propagador do poema e que enxergava como válida todas as possibilidades de linguagem.

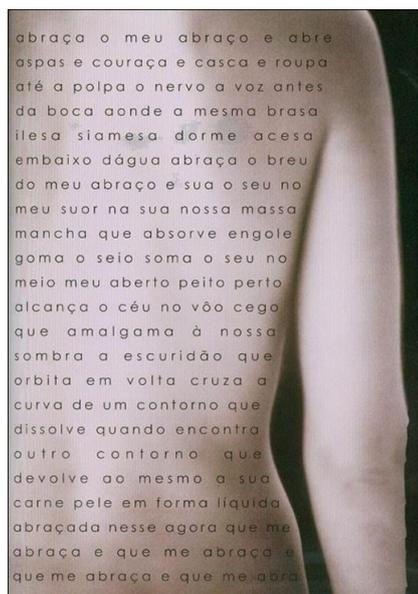
Em sua obra o projeto gráfico conversa com a estética proposta pelo conjunto de poemas inseridos, portanto são os poemas que ditam o andar gráfico da publicação. Alguns livros não possuem numeração de página, permitindo uma leitura livre no sentido de que o leitor pode começar por qualquer página, não há linearidade na leitura poética de suas obras.

Os poemas não estão presos à normalidade linear do livro eles estão soltos/livres da prisão espacial da página em branco. É uma poética que reinterpreta o uso, não apenas da página, mas, do todo-gráfico do livro que são: capa, orelha, contracapa, lombada, textos de apoio e gênero literário. Os recursos gráficos contribuem para abranger os códigos estéticos, formando uma mixagem entre projeto gráfico e literatura, que é também uma das prerrogativas hipermodernas já teorizada por Lipovetsky (2015).

Em obras como *Et Eu Tu* (2003) a poética arnaldiana está em via de cruzamento com as fotografias feitas pela artista plástica Márcia Xavier, que trabalhou com ele na diagramação da obra aqui citada. Nesse livro o poema não está ali para servir como legenda para as fotografias, mas sim para provocar uma simbiose estética entre os gêneros fotografia e literatura. Em *Et eu tu* poema e fotografia estão unidos, eles formam um corpo simbiótico únicos, indissociáveis. O projeto é comentado também por Sandra Mina Takakura que diz:

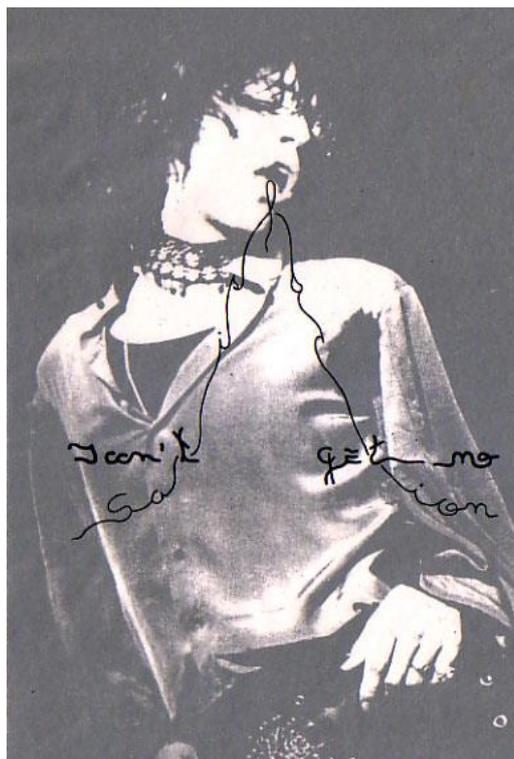
A artista plástica Márcia Xavier vale-se do meio fotográfico para expressar sentimentos, emoções e ações, por meio de imagens de espaços, corpos e objetos. Já Arnaldo explora a poesia predominantemente estruturada em versos livres, assumindo um lirismo, pautado na escolha por unidades lexicais com sentido concreto que sugestionam sensações, ações e estados de alma. (2019, p. 199)

A obra arnaldiana tem esse viés de hibridizar a arte, fazendo dela uma soma onde tudo se encontra com o auxílio da palavra, que é o meio conector do poema com outras linguagens. Podemos apreciar esse encontro de linguagens abaixo onde o poema de Arnaldo abraça a fotografia de Márcia:



(2006, p. 201)

No primeiro livro de Arnaldo, *Ou E* de 1983, já nota-se uma preocupação gráfica como a palavra inserida no livro. Os poemas-objetos dessa obra formam um conjunto de 29 poemas soltos, literalmente soltos, sendo que cada peça-poética desse livro foi impressa em papéis diferentes de formatos diferentes utilizando-se de fotografia, impressão a cores, movimento cinematográfico, colagens, releituras e caligrafias. Um bom exemplo é o poema *satisfaction* em que a fotografia de Mick Jagger é sobreposta por um papel de seda com a frase *I cant't get no satisfaction*:



(2006, p. 27)

O uso da fotografia é um elemento recorrente na poética de Antunes, assim como a utilização de figuras e expressões da cultura pop, como o vocalista da banda Rolling Stones. Percebemos o uso de elementos rústicos, como o fato de escrever a mão um verso de uma canção famosa da banda americana de Jagger. O uso de anglicismo é outro fator recorrente em sua obra, esses elementos também são recorrentes em poetas concretistas.

O hiperartista apropria-se de alguns recursos de ordem tecnológica para reproduzir a obra artística e sendo Arnaldo Antunes um poeta que se utiliza do elemento primário da poesia que é a palavra, não se encontra alheio ao que transcorre nas mixagens de gêneros. Em entrevista ele comenta que:

Os movimentos de vanguarda começaram a usar a colagem não só do papel, mas a escrita como colagem de informações fragmentárias, estilhaços de palavras, de várias formas, até a partícula mínima, que é a letra. Isso ocorre na literatura, nas artes plásticas e no cinema, que apresentou a possibilidade de decupar, usar a montagem como efeito de colagem sequencial. Sinto-me um fruto dessa tradição (...) os meios digitais são muito adequados a esse pensamento mais fragmentário. (2016, p. 154)

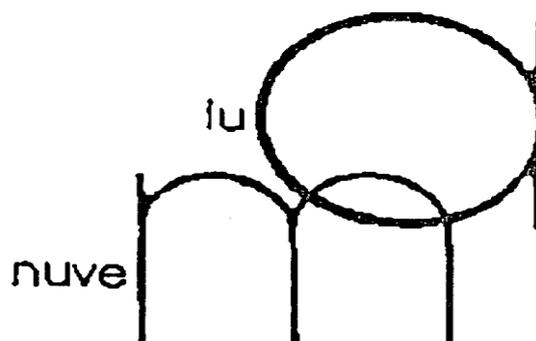
Essa sensibilidade para realocar os gêneros, mixando-os, começa a ter essa consciência, ao menos aqui no Brasil, a partir do movimento de poesia concreta. No capítulo anterior demos uma pequena amostra de como Arnaldo trabalha essa influência em seu repertório artístico, analisamos o poema semiótico *Bocas* (2006, p.81). Iremos nos aprofundar mais sobre esse recorte concretista nesse capítulo, para depois chegarmos a hipermodernidade e ver como o poeta Antunes fez esse percurso passando pelo crivo dos concretos.

2.1. A pós-concretude do verso

A palavra é o trampolim que o poeta usa para realizar suas mixagens literárias. Entendemos a poesia como uma vertente literária que trabalha a linguagem no seu grau artístico máximo e Antunes reflete sobre isso quando fala que:

O código verbal é como se fosse um porto seguro de onde eu parto para visitar outros códigos. Eu faço música, faço canções, uso a palavra cantada. Faço trabalhos visuais, palavras para serem lidas e vistas ao mesmo tempo. Faço vídeo, a palavra falada em movimento... Eu nunca me senti, por exemplo, artista plástico, o que eu faço é poesia visual. Também nunca me senti músico, no sentido de querer fazer música instrumental. Eu faço canções que têm o uso da palavra associada a todo um universo musical. (2016, p. 107)

Arnaldo Antunes utiliza-se da palavra, qualquer palavra, como princípio articulador de sua construção literária. A sua poética reinterpreta os campos de atuação palavresca, lembrando as palavras de Sartre (1993, p.13) quando diz que “na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisa e não como signo”. O poema *Lua* é um exemplo bastante expressivo da palavra-coisa:



(ANTUNES 2013, n.p.)

No poema acima Antunes desenha, no espaço branco do papel, uma noite de lua cheia. A palavra-coisa *lua* por ter a letra *a* em maiúsculo, e em destaque, remete a forma da lua-cheia. A palavra *nuvem*, grafada com a última letra em maiúscula, faz alusão a uma nuvem que encobre a lua-cheia no céu. Ainda sobre esse poema, podemos elencar a aproximação com a pintura, por desenhar, em código verbal, uma paisagem de lua-cheia.

Como já comentado, estamos diante de uma produção que faz uso da mixagem para produzir algo interativo, que dialogue com todos os públicos. No entender do poeta concreto “todas as manifestações visuais o interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso” (PIGNATARI, 1975 p.40). Logo, a escrita de poesia pode ganhar contornos que extrapolam os limites impostos pelo livro impresso, podendo ganhar corpo em outdoors, muros, encarte de CDs, cartão-postal etc.

Arnaldo através da coleta pessoal de fotografia de placas, letreiros, becos e ruas nos mostra uma poética híbrida, de mixagem, entre a palavra escrita e a imagem deflagrada do real. Isso é recorrente em várias de suas obras, mas gostaríamos de voltar a nossa atenção ao livro *n.d.a.* (2010), no qual, há uma antologia desses recortes fotográficos. Alessandra Santos comenta:

A maioria destas fotografias inclui palavras, letras ou sinais gráficos e se caracteriza por uma qualidade do inusitado no ambiente urbano. Quase todas as imagens foram capturadas em lugares externos, em encontros inesperados e transformadores do cotidiano. [...] O lúdico toma conta das associações encontradas aleatoriamente nessas imagens, pois são todos objetos achados, no melhor sentido da prática de vanguarda de *found objects*. Alguns deles oferecem jogos de palavras e coincidências óticas ou momentâneas [...] o mundo desses postais é um mundo onde o acaso é muito mais interessante do que o premeditado (2012, p 145 e 146).

Ao trazer o exterior para o interior do livro, em uma proposta de jogos poéticos, observamos que ele completa o não-dizer da poesia escrita com o silêncio provocador de um poema visual. Ao trazer o real em fotografias para o livro o poeta nos provoca a repensar as possibilidades agregadoras de um livro que se pretende ser de poesia. Em uma entrevista (2016) ele comenta que a ideia, dessa sessão de postais, era seguir uma linearidade, como uma fotonovela, como quem conta uma história sem palavras.

Inserir a linguagem publicitária na construção da poesia é outra característica recorrente em sua poética. Mas não falamos aqui da publicidade que tende a vender algo ou da publicidade como argumento de convencimento mercadológico, nos referimos sobre trazer essa linguagem lúdica dos letrados publicitários, dos slogans e dos jingles. Como lembra Franchetti:

A poesia concreta se propõe a apresentar procedimentos que lembrem os utilizados nos anúncios, na diagramação dos jornais, etc., mas não pretende mais, em primeiro lugar, uma utilização desses procedimentos no sentido de conquistar um público mais amplo, sua relação com a tradição, por outro lado, é, como em 1955, uma relação de continuidade e superação (2012, p. 90).

Essa linguagem é repercutida em alguns poemas de Arnaldo, mas o livro *Palavra desordem* nos mostra um cuidado e uma apuração mais trabalhada nesse tipo de linguagem que é simples, curta, minimalista e direta. Como mostra o poema abaixo:

VIVER NÃO
TEM VOLTA

(2002, n.p.)

Quando voltamos nossa atenção para a ficha catalográfica do livro *Palavra desordem* não encontramos classificação de gênero literário. O trabalho gráfico assinado pelo próprio Arnaldo Antunes é peculiar, pois não temos textos de apresentação, nenhuma informação crítica nas orelhas do livro, nenhuma fotografia ou biografia do

autor. A capa é de cor branca, já o título e o nome do autor estão escritos em relevo branco, sem contar que não temos paginação numerada. O trabalho gráfico é simples, minimalista até, mas gostaríamos de acentuar com relação a este livro é que, como um todo, ele dialoga com a inclassificação, ou melhor, com a indefinição. Deixando em aberto suas possibilidades interpretativas e de alcance de público.

O título, e proposta deste projeto, é comentado por Sandra Mina Takakura:

O título do projeto, *Palavra desordem*, pauta-se na quebra da expressão “palavra de ordem”, por meio da substituição do sintagma “de ordem” pela forma derivada “desordem” (des + ordem), constituída pelo prefixo de negação –des. O tema ou conceito do projeto centra-se, assim, na ligação da ordem, da mensagem clara e transparente, preferindo-se no seu lugar uma linguagem concisa e opaca. Essas experiências arnaldianas resultam na instabilidade de sentidos, provocada principalmente pelas rupturas semânticas, estruturadas por meio das relações de *contraste* e *oposição* (2019, p. 172 e 173).

Os textos desse livro são independentes e podem ser lidos seguindo ou não a ordem em que os poemas vão surgindo de forma cronológica ou não. É um livro-livre que interage com variados códigos de linguagem e de reprodução, já que alguns desses poemas reaparecem nas exposições plásticas que Arnaldo organiza e algumas das frases desse livro são reutilizadas em letras de canções e há algumas frases que já apareceram em canções passadas. O livro nos causa não um sentido apenas, mas vários sentidos interpretativos, dado o seu minimalismo tanto no aspecto gráfico quanto na concepção poética das frases. Sendo assim, é importante considerarmos como a palavra se comporta na estética arnaldiana enquanto fragmento.

2.2 A poesia como palavra em desenvolvimento

A palavra, como fragmento de composição, aparece como recurso estético na obra de Antunes, mas não por acaso, pois ao fragmentar a palavra, outra nos é mostrada e, por conseguinte, outros sentidos nos é mostrado, esse trabalho em dar sentidos a palavra é mote em alguns poemas como o poema *ex-astros*:

a luz
de mais
de mil
ex
astros
ex
tintos
hes
ita
ante

meus
olhos
ex
austos
do êx
ito
do pass
ado
(2010 p. 34)

Durante a leitura/escritura do poema a fragmentação morfológica vai gerando novas palavras a partir/parir de uma mesma palavra, o mesmo jogo morfológico acontece em poemas do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1998), esses poemas exploram o “potencial linguístico do leitor e da linguagem ao máximo, seja como elemento comunicativo, seja como matéria-prima dos seus poemas.” (SANTOS 2013, p.147). Há um estranhamento, por parte de quem lê o poema, quando se depara com poemas como *ex-astros* em que a linguagem é fragmentada, esses jogos morfológicos do poeta nos mostram a capacidade linguística e sensorial que o poema concreto oferece.

Arnaldo explora todos os limites da palavra, seja fragmentando seja incorporando a ela outros morfemas. Ele testa a concretacapacidade vocabular arranhando-a e às vezes a depredando como no poema-caligráfico *hentre*:

hentre
hos
homimais
hestranhos
hell
hestralho
hos
hestranhos

(2010, p. 51)

Cada palavra do poema acima sangr’escorre pela página. Ele, o poema, nos transmite estranheza, mas não apenas pela forma como foi reproduzido na página, sendo

que a repetição da letra *h* no início de cada palavra nos passa um sentido não meramente ótico, e não apenas sonoro, essa letra é um elo entre cada vocábulo do poema. Há uma aproximação com as artes plásticas, extrapolando, assim, os limites entre poesia e arte visual, logo, temos um poema verbivocovisual, pois esses três elementos (palavra, som e visual) se encontram no poema acima para reformular os sentidos de cada palavra inserida nele.

Todos os códigos de linguagem podem contribuir à execução da poesia, em Arnaldo Antunes e, sobretudo, nos sucessores dessa estética concretista. Essa associação híbrida da palavra inserida em outras manifestações artísticas, que não apenas o da literatura impressa em livros é recorrente na poética concreta.

Ao por a palavra em ação/movimento o poeta insere dados de vanguarda na confecção poética e isso se dá, em parte, graças à popularização do cinema. Esse interesse pela inserção de elementos cinematográficos é algo que interessa a poesia concreta, poetas como Décio Pignatari já haviam experimentado esse recurso cinematográfico em seus poemas, se bem que a ideia de movimento não é algo próprio da contemporaneidade ela já existe desde tempos remotos, mas como bem já explicamos, em nosso primeiro capítulo, os autores de nossa era recuperam dados estéticos anteriores e os reciclam a luz de artefatos tecnológicos de nossa era, no caso aqui o cinema.

Há dois poemas, em especial, na obra de Arnaldo Antunes em que o elemento cinematográfico está presente: “Volve” (1998 p. 98-115) e “Agouro” (1998 p. 116-133). No primeiro poema citado, o vocábulo *volve* é apresentado em uma célula. À medida que vamos passando as páginas vai-se formando um close nas letras até chegar à letra *v*, na última parte é apresentado o mesmo desenho celular, mas desta vez em seu núcleo está o vocábulo *desen*.

Note que o passar das páginas ajuda na performance do poema, novamente percebemos Antunes utilizando-se de recursos gráficos para elaborar o poema. Novamente o poeta faz uso do objeto-livro na elaboração e execução do poema propriamente dito.

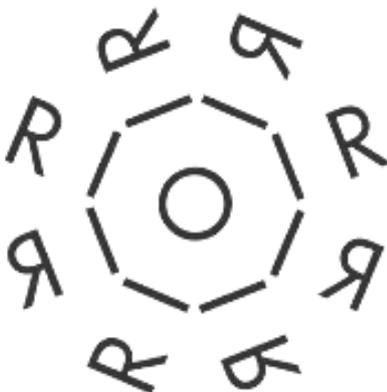
O segundo poema, “agouro”, na primeira página é nos apresentado há inúmeros vocábulos de *agouro* na página. Na segunda página a palavra *agora* é posta no meio dos agouros. À medida que o poema prossegue o *agora* vai dominando o *agouro* até apagar todas as palavras na página. Sobre a interatividade e movimento, desses dois poemas,

Alessandra Santos (2013) comenta que o interessante nessas construções poéticas é o jogo perceptivo/sensorial com o leitor, possibilitando assim a interatividade. Um dos blocos visuais do poema “agouro” pode ser visto logo abaixo:



(ANTUNES, 2010, p. 130)

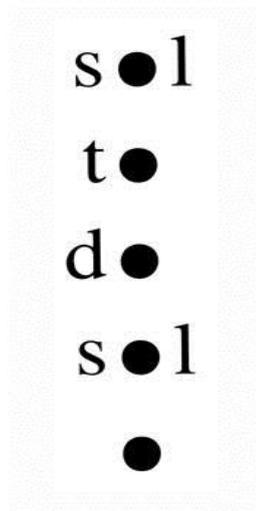
Essa intenção de dar movimento à palavra está presente, também, em poemas onde o formato circular é adotado, como também em que o passar da página forma a leitura e andamento da peça-poética. Em “rio: o ir” utiliza-se de processo rítmico vocabular, como também o eco das palavras e o desmembramento delas. Nele as palavras estão livres no espaço gráfico da página, como nos lembra Mallarmé, aliás, a repetição vocabular e o eco são notadas nele também, podemos conferir esse poema abaixo:



(1998, p. 45)

O recurso visual-circular permite que o leitor comece a leitura por qualquer ponto de partida, pode ser lido tanto a partir da letra *r* como também a partir da letra *o*, ou seja, pode-se recitar o poema lendo da esquerda para a direita e depois o lendo da direita para a esquerda. Alessandra Santos (2012 p. 125) comenta que “onde o vocábulo *rio* espelha-se em *o ir*, impresso em um círculo no qual a mesma letra *o* serve para oito repetições de *rio* ou *o ir*.”

Em entrevista Arnaldo explica que (2006 p. 352) “existe um pouco essa ideia de fazer a parte de uma palavra indicar outra, ou parte de outra.”. Essa estética é bastante utilizada em vários de seus poemas, mas gostaríamos de voltar a nossa atenção ao livro *2 ou+ corpos no mesmo espaço* (1998), nela o poeta explora recursos visuais, desintegração de vocábulos, ecos, arquétipos cinematográficos, anglicismos, fotografias, colagens e releituras. Outro exemplo de poema visual-sonoro é o “solto”, em que o aspecto lúdico é explorado:



(1998, p.13)

Nesse poema há duas possibilidades de leitura: *solto do solo* ou *sol todo solo*. A forma que o poeta decidiu reproduzir o poema provoca essa interatividade com o leitor. Esse leque de possibilidades interpretativas sobre um único poema é lembrado por Paul Valéry quando diz que:

Divergências podem manifestar-se entre as interpretações poéticas de um poema, entre as impressões e as significações, ou melhor, entre as ressonâncias provocadas, numa e noutra pessoa, a ação da obra. Eis porém que essa observação banal precisa assumir, com a reflexão, uma importância de primeira grandeza: essa diversidade possível de efeitos legítimos de uma obra é a marca mesma do intelecto. Ela corresponde, aliás, a pluralidade das vias que se oferecem ao autor durante seu trabalho de produção. É que todo ato do

intelecto é sempre como que acompanhado por certa atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível (2018, p. 34).

A indeterminação desse e de outros poemas de Arnaldo Antunes é característico da modernidade que nos oferece uma pluralidade de linguagens para conceber e expor o objeto artístico, essa mesma pluralidade irá se refletir nas obras que se apresentam em aberto para o público e crítica. O autor de nosso tempo não está preocupado em ser compreendido, mas em produzir algo para ser lido e até mesmo provocar aqueles que o ler, eles fazem isso por meio de obras como os poemas acima mencionados de Arnaldo, em que há uma provocação de receptividade.

Outro poema que amplia e provoca as possibilidades de interatividade com o leitor está presente no livro *Psia*, que ao abdicar da numeração de páginas promove uma experiência interativa que se segue com poemas como:

Há milhares de _____s.
 Um _____ acontece quando se vai longe demais.
 A miragem que um sujeito cava pra si mesmo é a face escura do _____.
 A face clara do _____ é o _____.
 O _____ é o lugar de se cultivar a sede.
 Não há _____s quentes.
 O Saara e o Polo são _____s frios,
 Como tudo que a distância faz.
 No _____ se anda em círculos.
 Não se sabe o tamanho de um _____,
 se ele vai mais fundo.
 De dentro tem o tamanho do mundo.

(2013, n.p.)

Nesse poema a interatividade fica por conta das lacunas/espços deixadas na página. No poema “solto”, comentado há pouco, a interatividade acontece na leitura, já nesse aqui apresentado, o leitor é instigado tanto na leitura quanto na própria composição poética ao imaginar o que pode ser preenchido em suas lacunas. Nesse caso não apenas deve-se ler o poema, mas deve-se quase que literalmente construí-lo.

Ainda sobre esse poema nota-se ainda o rompimento com certos valores e códigos literários. Esse e outros poemas apresentam uma proposta para uma reinterpretação dos códigos poéticos, em que o leitor é coparticipante da obra literária, através disso o autor explora os aspectos sensoriais e recepcionais do leitor, induzindo-o a também ser o agente construtor do livro.

As reformulações gráficas aparecem em outros poemas, um deles chama-se “o que”. A estrutura circular desse poema nos lembra “rio: o ir” (1998), que já comentamos anteriormente, mas em “o que”, apresentado abaixo, a leitura além de

circular, pode-se começar partindo de qualquer ponto do poema que brinca com as possibilidades sonoras da frase *que não é o que não pode ser*:



(2006, p.51)

O poema foi viabilizado às execuções de rádio, televisão e apresentações em teatros; casas de show e ginásios, por ter ser musicado pela banda de rock *Titãs* no disco *Cabeça Dinossauro* (1986), disco esse que Arnaldo participou enquanto compositor e integrante do grupo. Esse reaproveitamento de poemas inseridos no universo da canção é algo rotineiro em sua obra. Antunes é um poeta que frequenta outros lugares que não apenas o ambiente gráfico do livro, seu trabalho envolve reaproveitar todos os códigos e suportes artísticos possíveis como forma de dar palco e força a palavra.

O artista da palavra tem um apego sobre como a aplicabilidade, de certos códigos linguístico-visuais, irão se comportar ao se defrontarem com a palavra que é a matéria-prima do poema. Há temas que são historicamente recorrentes na poesia, como as relações amorosas e a temática da morte. Esses motes não passam batido na feitura concreta da poesia de Arnaldo Antunes, não interessa tanto o tema, mas a forma como ele será apresentado ou representado, se em forma de letra, arte visual ou poema impresso em livro.

Notemos o mote amoroso, Antunes se apega tanto a um formato mais lírico, o que nos lembra as cantigas trovadorescas, como também se aproxima de um formato mais lírico-moderno, com colagens e citações a outras obras. A indeterminação estética de alguns desses poemas é uma das marcas dessa escrita concretista que brinca com a inclassificação. Um desses poemas, de estro inclassificável, é:

porque eu te olhava e você era o meu cinema, a minha Scarlat O'Hara, a minha Excalibur, a minha Salambô, a minha Nastassia Filípovna, a minha Brigitte Bardot, o meu Tadzio, a minha Anne, a minha Lou Salomé, a minha Lorraine, a minha Ceci, a minha Odete Gracy, a minha Capitu, a minha Cabocla, a minha Pagu, a minha Barbarella, a minha Honey Moon, o meu amuleto de Ogum, a minha Honey Baby, a minha Rosemary, a minha Merlin Monroe, o meu Rodolfo Valentino, a minha Emanuelle, o meu Bambi, a minha Lília Brick, a minha Poliana, a minha Gilda, a minha Julieta, e eu dizia a você do meu amor e você ria, suspirava e ria. (2006, p. 47)

Arnaldo ao trabalhar esse tema, não se utiliza de uma linguagem excessivamente empregada com adjetivos e com exageros sentimentais, como eram também as cantigas trovadorescas de vassalagem amorosa. O poeta, Antunes, trabalha o tema com metáforas e imagens/referências concretas e do universo da cultura pop. O final trágico-humorístico, pois a musa apenas suspira e ri diante das declarações do poeta, nos lembra até uma célula de filme de comédia romântica.

Um fato interessante no poema acima são as referências citadas para exemplificar o amor sentido pelo poeta, sobre essas referências o estudioso Nielson Ribeiro Modro comenta que:

São referências que remetem a mitos ("Brigitte Bardot"), à pureza ("Bambi"), ao amor eterno ("Julieta"), à sensualidade ("Merlin Monroe... Rodolfo Valentino"), à sexualidade ("Emanuelle"). Note-se que Antunes realiza um interessante jogo vocabular em "Merlin Monroe", pois trata-se de "Marylin", famosa atriz norte-americana cujo trocadilho com "Merlin", mago da Idade Média, fica mais próximo da ideia da capacidade que ela possuía de enfeitiçar os homens (1996, p.48).

Portanto, a linguagem poética da vassalagem amorosa é reforçada por elementos de cultura emergidos da popular como também de exemplos fígados da literatura e do cinema. Esses elementos culturais postos em mesmo nível são característicos da produção do poeta Arnaldo Antunes e de poetas que beberam da fonte de poetas concretistas, reforçamos o comentário de Alessandra, por ser também abrangente sobre o poema acima:

Esse poema de conteúdo sentimental contextualiza suas referências em tom paródico, mais uma vez imitando uma linguagem e invertendo-a. Antunes utiliza um discurso romântico, modificando noções comuns do papel da poesia e marcando a presença do cinema e da cultura norte-americana. O poema rompe expectativas ao combinar a cultura popular com a cultura erudita (cinema e literatura), personagens fictícios da literatura brasileira com personagens da história, uma escritora comunista com a cultura comercial de massa. Além disso, essa confluência de elementos evidencia a justaposição de elementos temáticos ímpares na poesia de Antunes (2012, p. 103-104).

A poética lírico-amorosa é uma constante não apenas na obra de Antunes, mas também na produção literária mundial. A questão aqui é a forma como o poeta traduz

essa temática para um contexto contemporâneo. O pensamento de Antonio Cicero é pertinente quando diz:

Jamais um grande poeta temeu abordar pela enésima vez um tema poético (Fausto, Ulisses, Orfeu, Narciso, a brevidade da vida, a juventude, a velhice, o sol, a noite, o amor, a saudade, a beleza, etc.). Ele o aborda e é capaz de fazê-lo como se ninguém o tivesse feito: como se não fosse um tema poético. Só o poeta fraco quer fazer algo tão “novo” que não possa ser comparado com o que os grandes mestres do passado já fizeram. O poeta forte, longe de temer tal comparação, provoca-a (2012, p. 78).

No mesmo livro, Cicero comenta que a novidade do poema é a forma como o poeta traduziu determinado tema dentro de sua poética, porque os temas são os mesmos desde tempos remotos. Ainda na seara da temática amorosa, o poema “O amor”, logo abaixo, continua provocando as possibilidades estéticas que a poesia concreta pode nos ofertar para um dos temas mais comentados na literatura mundial:

O amor, sem palavras. Ou. A palavra amor, sem amor. Sendo amor, ou. A palavra ou. Sem substituir nem ser substituída por. Si, a palavra si, sem ser di sígnada ou gnificada por. O amor. Entre si e o que se. Chama amor, como se. Amasse (esse pedaço de papel escrito amor). Somasse o amor ao nome amor, onde ecoa. O mar, onde some o mar onde soa. A palavra amor, sem palavras. (ANTUNES 2014, p.104).

Nele encontra-se outra característica da poesia de Arnaldo Antunes que é trazer a palavra em estado de coisa, ou seja, dar forma, textura, cor e densidade às palavras. Nesse caso não é apenas a palavra *amor* escrita no papel, mas sim a essência do significado do que o amor apresenta aos amantes. Ele quer jogar para o leitor o *amor* enxuto de caracteres, é a palavra em sua essência de significado. Mesmo ao tentar definir o amor o poeta deixa o poema norteado por uma inclassificação, pois ele nem classifica e nem o desclassifica, o amor é posto como uma palavra nula de significantes. A palavra enquanto protagonista e abarcadora de sentidos é experienciada quando o poeta diz:



Todas as coisas do mundo não cabem numa idéia. Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo.

(ANTUNES. 2006 p. 92 e 94)

Essa provocação de sentidos, de colocar o todo e o tudo na palavra, percorre toda a sua produção, seja ela enquanto poema impresso em livro, ou a palavra posta em movimento como canção e vídeo. Essa provocação abre espaço para uma estética do estranhamento. Estética esta tão cara aos poetas concretos, podemos observar essa poética do estranhamento na letra de “Inspirado”, que diz:

Inspirado como um boi no pasto
 Inspirado bem alimentado e casto
 Inspirado como um boi sem saco
 Pacato, capado, sem pecado

Como um boi mascando seu amido
 Tudo lindo e semi-adormecido
 Som macio e gosto colorido
 E o vazio lotado de infinito

Inspirado e gordo como gado
 Carne fresca recheando o couro
 Com um olho para cada lado

Inspirado como nenhum touro
 Inspirado como um boi pesado
 Esperando amor no matadouro
 (2006, p. 252)

O que imprime o estranhamento, neste caso, é onde o poeta foi buscar a inspiração que surgiu de uma cena, talvez incomum para a poesia, de um boi comendo enquanto espera a morte no matadouro. A crítica Alessandra Santos aprofunda a questão ao dizer:

Em *Inspirado*, com música de Edvaldo Santana, a letra de Antunes tem a forma de um soneto, questionando a rigidez da forma e sua artificialidade, satiricamente usando como tema “um boi no pasto”, ou seja, uma antítese da inspiração e musa fulminante dos sonetos. (2012, p. 178)

Questionar as formas fixas e questionar o uso do verso, reinterpretando-os, é um dos atributos da poesia concreta, que colocou o verso em crise ao desintegrá-lo em outras formas e módulos. Essas questões radicais entre a estética do verso e de seu desempenho temático são debatidas na obra de Antunes, como vimos na letra de “Inspirado” e em todos os poemas aqui citados.

Os concretos ambicionavam resignificar os campos de atuação da palavra enquanto objeto artístico. Ao adentrar no campo da canção, Arnaldo coloca em prática mais um atributo concretista em sua seara artística. No tópico seguinte analisaremos a estética letrista de Arnaldo Antunes.

2.3 Cantar como quem desenha letras no papel

Não é de se estranhar que a poesia dialogue com o universo da canção. O poeta procura, ao escrever, formular um ritmo sonoro que contribua para que cada palavra dê sentido(s) ao poema quer ele seja cancionista ou literato. Em tempos hipermodernos fica cada vez mais comum que poetas de livros transitem livremente pelo território híbrido da canção popular.

Esse diálogo entre poema e canção já era praticado desde a antiguidade grega, que enxergava o conjunto artístico como uma só linguagem. Essa ocupação palavresca-sonora era aplicada nas epopeias e no teatro grego cujo coral de vozes era importante para dar vida àquilo que antes fora escrito pelo poeta. É na leitura que o poema ganha corpo. Em sua *Poética*, Aristóteles faz a seguinte observação:

De fato, assim como muitos mimetizam muitas coisas, apresentando-as em imagens por meio de cores e esquemas (em função da arte ou do hábito); outros o fazem por meio do som, tal como nas artes aqui mencionadas: todas elas efetuam a mimese por meio do ritmo, da linguagem e da melodia, quer separadamente ou em combinações (2015 p. 39-41)

O sentir a palavra dando-lhe corpo enquanto signo sonoro é dom de quem sabe e compreende que cada palavra representa uma partícula do mundo. É a partir dela que compomos e exercitamos o viver-social, não que seja exigido do poeta um posicionamento sobre algo que aflige o mundo, tendo em mente que a poesia é uma expressão sensitiva do mundo que acomete o artista, mas não pretendemos entrar na seara da poesia-social. Antonio Cicero ao comentar a poesia grega nos fornece mais um panorama da situação poético-sonora:

A poesia foi um gênero artístico oral na Grécia muito antes da adoção da escrita. O poema – que os gregos chamavam *epos* (plural: *êpea* ou *epe*) – era o discurso que se reiterava, isto é que se conservava ou guardava, em oposição a *mythos*, que era o discurso que não se reiterava. Ora, entre os *êpea* contavam-se os vocábulos, os provérbios, as canções, as profecias e os oráculos. Quando se introduziu a escrita na Grécia, ela foi usada, em primeiro lugar, para registrar os poemas de Homero. Assim, manteve-se a tradição de que os discursos que mereciam ser conservados deviam ser escritos em versos, mesmo que não fossem poemas, mas tratados de medicina – como os hipocráticos – ou de filosofia – como o de Empédocles. (2017 p. 45)

Avançando um pouco no tempo iremos perceber que os trovadores medievais respeitavam isso em suas cantigas, pois quando as cantigas eram entoadas em praça pública havia espaço para o *epos* em forma de crítica social, deboche, sarcasmo ou até mesmo fofoca. A lírica poética dá voz e cabe nela tudo o que o poeta ousar escrever. Com a invenção da imprensa de Gutenberg a poesia foi se afastando aos poucos da

música, a poesia acabou sendo relegada ao veículo impresso da página, essa separação implicou perdas e ganhos, Carlos Felipe Moisés comenta:

Na passagem da forma oral para a escrita – de poesia para os ouvidos à poesia para os olhos – há perdas e ganhos. Poesia sempre foi e continua a ser, também, massa sonora, qualidade acústica, e não há evidência de que esse atributo tenha deixado de existir, quando a escrita passou a prevalecer. A forma escrita não circunscreve a poesia ao olho e à materialidade da folha em branco, apenas serve-se dos sinais gráficos, não sem profundas repercussões, claro está, como representação circunstancial da totalidade dos seus estratos, incluindo o sonoro. (2019, p. 80 e 81)

Imprimir o texto na página implica também em tentar reproduzir os efeitos sonoros do poema, ao colocar os sinais de pontuação (vírgula, ponto e vírgula, dois pontos e etc.) o poeta dá ritmo sonoro ao texto ali reproduzido. E cabe ao leitor, de forma solitária, tentar desvendar o ritmo ali impresso.

O crítico Antonio Cicero (2017) comenta que a apreciação mais completa que alguém faz de um poema escrito é quando ele é lido em voz alta, fazendo com que a voz do poema possa se fundir com a voz de quem o lê. Em suas palavras, Cicero diz que “ao ler um poema dessa maneira, o tornamos nosso: fazendo nossas as suas palavras, no sentido de que pensamos com elas e em torno delas, como se fossem nossas” (2017, p. 55 e 56). Arnaldo Antunes, que também é reconhecido por seu trabalho como autor de canções, comenta que:

Uma canção não é uma letra entoada. Uma canção não é uma melodia que diz. Uma canção é algo que ocorre entre verbo e som, sem privilegiar nenhum deles (...) a canção não é um código composto pela junção de dois códigos primários, pois sua origem conjunta é anterior a essa divisão. (2014 p. 72)

Note que para Antunes a canção possui uma estilística própria e deve ser encarada como uma linguagem artística que possui suas características bem demarcadas, a canção também trabalha com a palavra mesma matéria-prima do poema. Em outra entrevista o poeta nos diz:

Para mim, a letra de música é indissociável da melodia. Canção é canção. Agora, há um preconceito muito comum, de desvalorização da letra da canção. Muitas vezes, uma letra de música pode ter uma sofisticação construtiva mais interessante do que um poema escrito. Não é o registro cantado ou escrito que vai dar essa qualificação de valor. Muitas vezes uma letra de música pode se sustentar como um poema escrito. E um poema maravilhoso musicado inadequadamente vai resultar numa canção fraca. Para mim, é claro que se tratam de códigos diferentes, apesar de a música popular brasileira, em geral, ter uma sofisticação textual. Qualquer pensamento sobre o corpo poético brasileiro tem que incluir a tradição da canção popular. Isso para mim é inegável. Mas é um registro específico, não dá para dizer que é a mesma coisa que um poema. (2016, p. 60)

Há uma discussão que permeia o mundo acadêmico e popular que é se letra de música é ou não poesia. A nossa intenção nesse estudo não é discutir se ela é ou não poema, embora reconheçamos que ao trabalharmos algumas letras de canção de Antunes já deixamos, mesmo que não intencionalmente, a nossa visão sobre o assunto. Claro que, e isso ficou explícito na fala do poeta, a forma de compor uma letra de canção se difere da composição de um poema que ganhará as páginas de um livro, mas é perceptível o trabalho com a linguagem que alguns letristas tiveram na história da canção popular brasileira. Ao se debruçar sobre a produção letrista/cancionista de Arnaldo a crítica Alessandra Santos comenta algumas constantes em sua obra:

Suas letras de música ainda exploram o estranhamento, as metonímias e a aliteração, especialmente nos jogos de palavras e ludismo; porém, sua temática é bem mais direta, em um tom irreverente e desafiador da ordem institucional. Em termos literários, o teor temático das suas letras pode vir a ser até mais explicitamente social e politizado, abordando também o cotidiano como tema; quanto ao teor formal, há uma diferença notável na maioria das suas letras, onde a adaptação à canção é evidente, utilizando recursos da lírica musical em termos de repetição, refrão, motes e rimas. (2012, p.159)

É interessante comentar que o poema impresso na página de um livro receberá uma recepção que algumas vezes será diferida caso esse mesmo poema seja musicado, isso acontece na obra de Arnaldo em que algumas letras aparecem primeiramente em livro e depois em canção, ou pode ocorrer o contrário o texto aparecer já musicado e depois virar poema impresso em livro.

O trabalho de transição de um código para o outro, no caso do poema grafado na página para o poema gravado em LPs ou CDs, implica em cortes ou acréscimos. David Byrne comenta essa tradição de poetas brasileiros que transitam entre vários códigos:

Esta é nossa situação pós-industrial do século 20. É um mundo em que o texto não é mais rei. Como disse McLuhan, retornamos a uma sociedade pré-industrial de orientação oral e visual, em parte graças à nossa tecnologia e à comunicação de massas. Para nós, palavras funcionam tanto como imagens quanto pelo que dizem, não são apenas símbolos de algum significado externo, mas coisas em si. A televisão e a Internet são montagens de todo tipo de coisas. Imagens, textos, sons. Nós "lemos" esses sons, as texturas de uma publicidade, os gestos nas fotos, nos anúncios, ou de uma performance. Para nós, fazê-lo é instintivo, pois somos animais além de tudo, mas não há livros ginasiais de gramática que definam as regras dessa "linguagem". Com essa linguagem de formas e sons e imagens retornamos a uma espécie de sensibilidade pagã pré-alfabeto, onde todos os lugares, coisas e objetos têm vida, um espírito, e não só pessoas e animais. O mundo está vivo. Esse é o mundo que Arnaldo habita e está tentando definir. E é nosso mundo também. (1999, n.p.)

É válido lembrar que a poética concretista é agregadora de linguagens, tendo em mente que a ideia é questionar velhos códigos e os reinterpretar. De início os poetas

concretos foram acusados de querer eliminar o *verso* da poesia, acreditamos que eles queriam mesmo era ressignificar o verso moderno inserindo nele outras possibilidades de veiculação que não únicaexclusivamente o papel.

A letra de “Céu contra o muro” surge, primeiramente para o público, como poema impresso na página do livro *Agora aqui ninguém precisa de si*, de 2015, depois o mesmo poema ressurgue enquanto letra de música no disco *Rstuvxz*, de 2018. Essa prática já é bastante utilizada por Arnaldo, mas vamos tomar como exemplo o poema já citado, abaixo temos ele na sua versão publicada em livro:

céu contra
o muro

Sol contra
o muro

ar contra
o muro

flor contra
o muro

-

furo
a favor

(2015, p. 109)

O poema aparece cercado pelo espaço branco/vazio da página do livro. Ele aparece em destaque no vazio silencioso que apenas a voz do leitor poderá dar significados para ele. Estruturalmente temos uma construção poética que nos remete ao concretismo quando notamos essa poética do dizer muito dizendo pouco. Há também resquícius de concretismo nesse poema que é o jogo: palavra-puxa-palavra. Esse racionamento de vocábulos e preenchimento de espaços vazios na página ampliam os dizeres sobre o poema por deixarem a sua interpretação mais aberta possível.

A experiência sensitiva ganha nossos ares quando ouvimos o poema no suporte da canção, que tem o acréscimo de um verso: *eu contra o muro*. A faixa tem início com ruídos que lembram os sintetizadores do rock psicodélico dos anos 1970 e de sons ambiente da natureza. Para depois ouvirmos a voz de Arnaldo que recita/canta o poema inteiro a capela para depois a banda ir entrando aos pouquinhos num crescendo junto à voz do poeta que recita novamente o poema junto com a banda toda em um looping.

Na canção escolhida acima se observa um pouco da estética oriental, que é buscado em poemas dos primeiros concretos quanto nos poemas dos pós-concretos, a canção nos passa uma tranquilidade em meio ao caos, e a repetição de seus versos é um mantra para o poeta que vive no isolamento/solitário de sua casa.

A imagem urbana está em contraste com a delicadeza da flor que não se sente impelida a nascer em um muro, metáfora da separação ou do individualismo que cerca os habitantes das metrópoles, que mesmo cercado de rusticidade consegue florescer. A metáfora do muro sendo corroído pela flor nos remete a um poema de Carlos Drummond de Andrade, aquele que diz que:

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.
 (2012 p. 33)

Ambos, Arnaldo e Drummond, objetivam na flor uma metáfora para a quebra cinzenta do urbano, temos aqui o belo, simbolizada pela flor, nascendo em uma brecha de muro ou furando o asfalto, ambos ambientes rústicos que não conseguem brechar o lirismo dos poetas.

Esse lirismo arnaldiano carregado de poeticidade-zen possui canções que exploram o oposto, como o poema-canção *Saia de mim* que anos depois de aparecer em um disco do *Titãs* foi realocado em uma antologia, organizada pelo próprio Arnaldo reunindo poemas, entrevista, ensaio, caligrafias e letras, notadamente uma obra onde indeterminação de gênero se faz presente, a letra em questão diz:

Saia de mim como suor
 Tudo que eu sei de cor
 Saia de mim como excreto
 Tudo que está correto
 Saia de mim

Saia de mim como um peido
 Tudo que for perfeito
 Saia de mim como um grito
 Tudo que eu acredito
 Tudo que eu não esqueça
 Tudo que for certeza

Saia de mim vomitado
 Expelido, exorcizado
 Tudo que está estagnado
 Saia de mim como escarro
 Espirro, pus, porra, sarro
 Sangue, lágrima, catarro

Saia de mim a verdade
 Saia de mim a verdade
 Saia de mim a verdade
 (2006, p. 242)

O escatológico é recurso de linguagem já utilizada tanto por autores da primeira fase do concretismo quanto por poetas neoconcretos. O uso desses termos em uma canção pop demonstra o cuidado e a atenção ao infiltrar termos que são de uso coloquial, mas que não perdem o teor lírico-poético. A estranheza aplicada aqui serve para um resgate do uso dessa linguagem nos registros canceiros. O direcionamento do zen comenta que os sentimentos devem ser expelidos, no caso desta canção, *Saia de mim*, a verdade.

O experimentalismo praticado na esfera literária dos livros é também recurso estético na obra letrista de Antunes, evidenciando que o poeta é um experimentador de linguagem. A palavra se encontra como objeto a ser esculpido pelo autor seja em um livro ou em uma letra de canção.

O convite que Arnaldo recebeu do grupo de dança *O corpo* para trabalhar em uma trilha sonora, levou o experimentalismo de linguagem que ele já praticava a outra esfera: a dança. Que fique claro que ele não teve participação na coreografia, a sua colaboração ficou a cargo da elaboração da trilha sonora desse espetáculo. Impulsionado pelo título do grupo, *Corpo*, Antunes fez uma trilha sonora denominada, também, de *Corpo*, ele comenta:

O tema também me levou a usar (ou a querer simular) ruídos orgânicos: grunhido, grito, respiração, pulsação, arfar, salivação, o sangue bombeado dentro das veias, roçar de pele, os cabelos batendo, o roncar da barriga. Eu queria ritmos muito primários, tribais, tratados com modernidade tecnológica. Como se criasse um híbrido (às vezes harmônico, às vezes contrastante) do corpo como organismo e do corpo como mecanismo. Isto é, pensando o corpo como uma manifestação da natureza e ao mesmo tempo como uma tecnologia muito sofisticada. (2014, p. 39)

Esse disco é dividido por *momentos*, e não *faixas* como normalmente são catalogadas as canções. Ao colocarmos o disco para ser executado notamos que um momento/faixa está interligada a outra. Só a audição desse trabalho, de forma linear, já nos coloca diante de uma obra que mescla poesia declamada com auxílio de *samples*. Assistindo ao espetáculo em questão, teremos o poema em forma de dança, movimento corporal-rítmico. Ainda cabe aqui o comentário de Carlos Felipe Moisés sobre o avanço da tecnologia e o trabalho do poeta contemporâneo:

Um bom poema cantado em praça pública, na Idade Média, não deixou de ser bom só porque outros bons poemas começaram a circular em folhas de papel, lá por volta do século XV; estes por sua vez, não serão “ultrapassados”, umas centenas de anos depois, por outros bons poemas que comecem a ser registrados no mesmo papel ou exibidos numa tela ou reproduzidos por qualquer outro meio oferecido pelo avanço tecnológico à inventividade dos poetas, desde que a palavra, plena de significação, continue a ser parte integrante da matéria poética. (2019, p. 94)

O trabalho com a palavra é que permeia esses envolvimento do poeta com várias plataformas tecnológicas, tendo em mente o tecer artístico e sempre tendo como permuta a experimentação de linguagem e rebuscamento de uma arte que explora os deslimites da palavra inserida como matéria-prima da poesia.

2.4 Uma escrita de pedra, pedra

A poética de Arnaldo Antunes é uma escrita que valoriza os campos semânticos, e semióticos, da palavra por provocar jogos de linguagens que permeiam entre o erudito e o coloquial. Para isso ele utiliza de todo o campo espacial da página em branco, como os concretos fazem, e amplia a capacidade poética do campo verbal ao repensar o livro como um todo que contribui para a captação literária da linguagem.

O poeta Arnaldo desenvolve essa reflexão do seu labor literário em alguns de seus poemas, um deles foi comentado no primeiro capítulo trata-se do poema-canção “Sou volúvel”. Essa escrita, corroída de vazios, é também descrita em um poema de três partes chamado “pedra de pedra”, nesse poema Antunes discute a impermeabilidade da linguagem em causa da poesia:

pedra de pedra de pedra
o que a faz tão concreta
senão a falta de regra
de sua forma assimétrica
incapaz de linha reta?

talvez a sua dureza
que mão alguma atravessa
tateia mas não penetra
o amálgama dos átomos
no íntimo da molécula?

será por estar parada
com sua presença discreta
sobre o chão mimetizada
obstáculo na pressa
onde o cego pé tropeça?

pedra de pedra de pedra
impenetrabilidade

íntegra ilesa completa
 igual na luz ou na treva
 do Cáucaso ou da Sibéria
 (2015, p. 67)

Inicialmente trata-se de um poema que segue o estro metalinguístico. Na parte estrutural, da forma como o poema está disposto no perfil gráfico da página, estamos diante de um poema em que o heptassílabo prevalece em boa parte dos versos, o que nos remete, como ponto de referência de forma e conteúdo, ao poeta João Cabral de Melo Neto, que era conhecido por ser um poeta que estudava a estrutura fixa de seus versos, como também, pela escolha temática de assuntos que atravessavam a antilírica.

No poema “pedra de pedra”, observamos, na primeira estrofe, uma síntese da seara poética de Antunes ao dizer que possui forma assimétrica, ou seja, livre de regras. Essa ideia é reforçada pelo uso imagético-metafórico da palavra *pedra*.

Na estrofe seguinte o poeta reflete sobre o núcleo do poema e que ele se assemelha a estar dentro de uma *pedra*. O poema/pedra é por si só um artefato rochoso, impenetrável, que mesmo se tocada não alcançamos o seu magma, também de *pedra*.

Na terceira estrofe o poeta faz referência à outra *pedra*, não a sua, mas a de Drummond:

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra
 (2012, p. 237)

O uso que Arnaldo fez do vocábulo *pedra* não é o mesmo uso que Drummond fez, pois para o poeta paulistano a *pedra* é uma transposição metafísica do poema e para o poeta mineiro, além do jogo de linguagem-palavra, ele coloca a palavra *pedra*, com toda sua carga imagética, como um uso mais carregado de complicações da vida do que meramente um objeto para se pensar o poema. Mas a disposição que cada um, Drummond e Antunes, fazem da mesma palavra, em vez de afastar, os conecta. Ao usar de um recurso imagético que imediatamente é reconhecida pelo leitor, no caso a *pedra*, Arnaldo conecta o seu poema ao mesmo artifício que Drummond e tantos outros poetas modernos também fizeram.

Na estrofe final do poema, Arnaldo reforça a questão da impenetrabilidade do que não é de *pedra*, nesse caso o poema é um artefato poético feito com labor rochoso, duro, e que pode ferir o leitor, como uma pedra também é.

O poema segue com uma segunda parte:

o que a faz tão concreta
de pedra de pedra pedra?
será sua superfície
que expõe a mesma matéria
da entranha mais interna?

casca que continua
por dentro do corpo espesso
e encrua até o avesso
sem consistência secreta
repleta apenas de pedra?

de pedra pedra de pedra
pousada em cima da terra
alheia à atmosfera
que a faz repousar pesada
no berço de sua inércia.

com sua massa compacta
onde planta não prospera
e nem bactéria medra
sobre a crosta que o sol cresta
até o seu nome empedra.
(2015, p. 68)

O poema inicia fazendo reflexões que podem ser interpretadas como provocações sobre a concretude da pedra/poema. O autor interroga ao próprio poema se a sua superfície concreta se afirma também em seu âmago. Na estrofe seguinte Arnaldo faz uma análise da casca do poema/pedra, isso já indica ao leitor que o poema possui partes internas a ele e que constituem varias cascas/camadas, também de pedra?

A terceira estrofe, dessa segunda parte, nos indica que o poema está fincado no solo. Esse elemento terra, que diz respeito à prudência, é algo recorrente em alguns poemas de Arnaldo⁷. Toda a massa poética do texto é rochosa, então não há nada que brote dela, pois a sua concretude não permite que algo nasça dali, a não ser que seja o vazio, cujo *nome empedra*.

Assim, seguimos para a última parte do poema:

penha de penha de penha
fraga rocha roca brenha
por que se faz tão concreta?
por sua idade avançada

⁷ A *água* é outro elemento bastante recorrente em seus trabalhos

ou por rolar pela estrada?

talvez por estar inteira
entre uma e outra beira
de sua forma coesa
que se transforma em areia
quando o tempo a desintegra?

ou só porque não anseia
ser outra coisa e não esta?
nem pessoa nem floresta
nem mesmo a mera matéria
que a ideia não alcança?

No final do poema, o que era de *pedra* agora é de *penha*, fruta também de dura casca, cuja espessura lembra a *pedra*. Quando ele questiona se a concretude da *penha* é pela idade avançada, nos lembra que o poema é fruto de trabalho de reescrita e que às vezes um poema para ficar pronto demora dias, semanas, meses e às vezes até anos. O tempo é que constrói a concretude do poema/pedra, antes pedra agora fruto: penha.

Algumas imagens e temas são recorrentes na obra de determinados autores e com Arnaldo isso não é diferente. Há outros poemas em que a imagem da pedra é revisitada, como o intitulado “De pedra” (2014), que foi escrito em decorrência do lançamento do livro *Imagem escrita*, publicado em 1999, de Nuno Ramos. Podemos ler um trecho desta prosa poética abaixo:

é pedra desde dentro pedra impenetrável sólida maciça nela o espaço aperta e pesa o espaço espessa a massa se contrai condensa aglomerado de átomos amalgamados formando um calombo de matéria crassa concreção calcárea de árida epiderme acidentada crosta crespá acinzentada por fora porosa em toda a superfície fóssil concentrada como um diamante mas gigante e opaca se for oca é gruta mas bem mais escura por dentro é de pedra tão ou mais secreta quanto a parte externa se estiver ao sol mas olho algum parar pra ver aquele enorme contrário de pérola enrugado e ainda mais rasgado ao meio emoldurando o vento sem recheio em sua rachadura pois se é mesmo dura então como se quebra? como isso acontece nela? leva muito tempo? estala? racha quando o raio raia? chuva? sol? tremor de terra? vento? quanto tempo leva? a pasta entra e ali se instala se conforma bem na forma que já estava entre as partes pedras que antes foram uma e ainda são inteira com seu vão que a cera agora redesenha desde fora é cera talvez de sintética fatura mas da mesma consistência que a cera que sai de dentro de uma abelha até pousar na pedra pegajosa nela o espaço mela quando toca mole gruda se apalpada muda de figura amolda-se acomoda-se ao que a mão lhe impõe a cada novo toque toma nova forma doce? amarga? (2014, p. 142).

Diferente do poema “pedra de pedra”, que faz reflexões sobre a feitura do poema, o “De pedra” é uma prosa-poética acompanhada de fotografias em preto e

branco de uma pedra, aparentemente, colada⁸. O uso do poema em prosa é recorrente também na obra arnaldiana, vimos ao longo desse capítulo o autor fazendo uso dessa formatação de escrita em alguns poemas, sobre essa prosa poética a reflexão de Felipe Moisés esclarece-nos que:

Nas últimas décadas do século XIX, quando passa a ser praticada regularmente por vários poetas, como Cruz e Sousa, a poesia em *prosa* tem um claro sentido de rebeldia contra as formas fixas, os padrões preestabelecidos, e com isso se insere no largo anseio de liberdade – social, política, moral e também estética – que vem se desdobrando pelo menos desde a grande fase romântica (2019, p. 174).

O teórico, no mesmo livro, nos adverte que esta prática começou com Baudelaire e é vista como um grito de rebeldia dos poetas que é o verso livre praticado na prosa, também, livre. Esse estilo de escrita é um prenúncio das vanguardas e é vista como mais uma conquista da poética moderna. Nessa prosa há um ritmo mais livre e aberto, basta notar que no trecho recolhido do “De pedra”, de Antunes, não há pontuação vigente, o texto está livre para qualquer ritmo de leitura que o leitor lhe queira dar.

Outra ocorrência da metáfora da pedra ocorre no poema “pedra cristal”:

por fora pedra,
por dentro cristal

e entre as camadas
o caminho

do minério
ao mineral
(2010, p. 78)

Diferente dos poemas anteriores, este é conciso, por conter menos vocábulos, mas traduz a poética arnaldiana por outro ângulo: o da cristalização do núcleo do poema. Em “pedra de pedra”, o núcleo é ainda de *pedra*, mas neste o núcleo é *mineral*, pois a pedra já se metamorfoseou em *minério*. Para este processo ocorrer levam-se anos, séculos, milênios. Essa espera pelo minério se equipara à espera do poeta pelo poema conciso, cujo trabalho leva muito tempo para ficar pronto, lembrando que estamos falando de um poeta que não encara seu ofício como algo inspirativo, pois, como

⁸ A sequência e o número de fotografias mudam conforme for a edição escolhida para a leitura. Na segunda edição do livro *40 Escritos* (2014) o texto possui três fotografias, no entanto, o mesmo texto ao aparecer na edição de *Como é que chama o nome disso – antologia* (2006) está acompanhado por quatro fotografias; sendo que no último livro citado há duas fotografias a mais que não aparecem na edição de *40 escritos* que, por sua vez, possui uma fotografia que não aparece na antologia de 2006.

colocamos na epígrafe deste trabalho, Arnaldo considera que o ofício do poema está alinhado ao ofício de um trabalhador da linguagem, o que nos lembra Pignatari (1975) quando fala que a arte concreta está ligada à arte geral da linguagem.

Essa poética do concreto, da palavra reinterpretada e que atua em campos híbridos percorre o fazer literário não apenas dos poetas ligados ao movimento concretista, mas a toda uma leva de novos escritos que veem no acesso democratizado das mídias tecnológicas uma forma de levar o seu trabalho mais adiante e para mais pessoas. O professor Paulo Franchetti reflete sobre isto também, pois para ele “a arte da poesia está sempre em evolução, em transformação, e, por isso, o poeta deve tratar de identificar a direção em que se processa essa evolução, sob pena de não participar da literatura de seu tempo, de produzir uma arte ultrapassada. (2012, p. 42)”.

A estética concretista amplia as possibilidades de atuação da palavra. Todo o tipo de suporte é agregador para essa estética, por isso Arnaldo atua em campos diversos solidificando a palavra/pedra em outras plataformas que não apenas a do papel. Ele é um poeta inquieto e atento ao presente, e é por estar atento ao que se produz atualmente que ele insere prerrogativas hipermodernas em sua obra, como veremos no capítulo a seguir.

3. POR UMA POÉTICA PÓS-CONCRETA: HIPERMODERNA

O poético não é a expressão de sentimentos, mas a sensibilização da linguagem
Arnaldo Antunes

Arnaldo Antunes desconsidera rótulos que sirvam meramente como encaixes estéticos para o que se faz. Sendo uma arte hipermoderna o fazer poético não está amarrado em categorias preestabelecidas por algum gênero clássico ou pós-moderno, embora historicamente essa poética esteja na pós-vanguarda, ela não se preocupa com amarraduras que a insiram em uma categoria. Sendo assim, uma poética que abraça a hiperlocomoção livre da palavra. Pois, a arte de agora não está presa, ou, amarrada em algum rótulo, inclusive o rótulo de *artista multimídia*⁹, como o próprio Arnaldo comenta:

Eu não sei se essa é a melhor expressão para designar a forma como eu trabalho. O fato é que eu nunca me senti muito identificado com a ideia de especialização. Talvez por uma questão de temperamento, talvez por uma inquietação ligada às diversas alternativas (tecnológicas, artísticas, comportamentais) que o mundo moderno nos oferece. Ou talvez mesmo pela maneira como essas alternativas reverberam numa cultura de formação híbrida como a nossa. O eixo do meu trabalho é a palavra; mas a palavra quase sempre misturada a outros códigos (gráficos, musicais, videográficos, plásticos, performáticos etc.) esse desejo de transitar entre linguagens diferentes também é para mim um reflexo da dissolução de outros limites (entre gêneros, credos, classes, repertórios etc.) (2016 p.67).

A palavra encontra-se deslocada da página, para se aventurar em territórios híbridos, como a poesia digital, a poesia na canção e a poesia como objeto de arte/galeria, para o artista não interessa tanto a classificação, mas a viabilização da arte por meios que a levem cada vez mais longe. Alguns desses códigos já foram visitados anteriormente, como o campo da letra de canção, mas é esse olhar revisitador de lugares adormecidos pelo tempo que o poeta frequenta. Como lembra Carlos Felipe Moisés:

A razão é paradoxal: o intento do poeta só será genuíno e verdadeiramente singular se ele estiver firmemente atado, ao presente e ao passado, à realidade imediata e à tradição. Os avanços tecnológicos são bem-vindos e indispensáveis para inúmeros afazeres e ofícios, no âmbito dos quais só o último avanço de fato interessa; mas é diferente com a poesia, em cujo âmbito, a cada momento, é necessário reaprender tudo de novo para poder avançar (2019, p. 198).

A poesia está ligada ao presente, ao seu tempo, mas nem por isso o poeta deverá negar algo de uso estético utilizado no passado que não possa ser reaproveitado na

⁹ Segundo Arnaldo: “as pessoas são muito apegadas a nomear gêneros, estilos, linguagens, para identificar certas obras com outras. Mas a definição pode ser redutora do potencial de cada uma delas” (2016, p. 156).

efemeridade desses tempos hipermodernos. Assim como também, utilizar-se de meios tecnológicos não dá ao escritor uma qualidade irretocável, cabe a cada autor saber aproveitar dos recursos que dispomos ao trabalhar sua poética.

O autor não está alheio à realidade capitalista que o circunvizinha. Todo esse arsenal de mídias que servem à população, como TVs e computadores, também servem ao escritor hipermoderno. O ponto de vista que Leonardo Villa-forte comenta amplia ainda mais essa relação de hiperlugares literários:

Os textos estão por todos os lugares e podem ir de um local a outro muito rapidamente. As multifunções que são operadas num computador ou num smartphone facilitam o deslizamento ao reunir, num único suporte, vídeos, músicas, fotos, textos e outros materiais. Na tela formatos diversos são abertos uns ao lado dos outros ou, ainda, são tratados juntos num mesmo programa, como os de edição de vídeo, que aceitam música, imagem e vídeo. Quando um formato desliza sobre o outro quebra-se a rigidez das fronteiras. Juntam-se autorias diferentes, materiais poéticos e não poéticos, cinematográficos e não cinematográficos, literários e não literários etc.. (2019, p. 61).

Trata-se de uma arte sem fronteiras onde toda tecnologia está a favor do artista que a utiliza de forma a viabilizar e disseminar sua produção, como também a utiliza como forma de composição estética. O olhar crítico de Antunes não está alheio ao que ocorre na sociedade que o circunvizinha, essa visão é compartilhada, por exemplo, na letra da canção reproduzida abaixo:

Dizem (Quem me dera)
Arnaldo Antunes / Marisa Monte / Dadi Carvalho

o mundo está bem melhor
do que há cem anos atrás, dizem
morre muito menos gente
as pessoas vivem mais

ainda temos muita guerra
mas todo mundo quer paz, dizem
tantos passos adiante
e apenas alguns atrás

já chegamos muito longe
mas podemos muito mais, dizem
encontrar novos planetas
pra fazermos filiais

quem me dera
não sentir mais medo
quem me dera
não me preocupar

temos inteligência
pra acabar com a violência, dizem
cultivamos a beleza,
arte e filosofia

A modernidade agora
vai durar pra sempre, dizem
toda a tecnologia
só pra criar fantasia

deuses e ciência
vão se unir na consciência, dizem
vivermos em harmonia
não será só utopia

quem me dera
não sentir mais medo
quem me dera
não me preocupar
quem me dera
não sentir mais medo algum
(ANTUNES, 2013, n.p.)

O olhar crítico do poeta não passa alheio frente ao que ocorre na sociedade. Embora, algumas vezes, a hipermodernidade aponte para uma produção vazia de conteúdo, como lembra Lipovetsky (2015), Arnaldo faz o contrário ao escrever letras de canções que podem ser consideradas como *peças-poéticas* devido a inserção literária da palavra e como ela se insere no contexto musical/cancionista, mas não apenas nesse contexto, o de canções, pois ela, a palavra, se move livremente por todos os campos de linguagem que o poeta pretende traçar.

Na letra, de “Dizem (Quem me dera)”, Antunes reflete sobre o vazio que assola o contexto hipermoderno, notamos que ele está questionando sobre a paz, tão prometida há tempos, ainda não surgir e utiliza-se de um discurso de tom quase profético ao dizer que “*deuses e ciência/ vão sumir na consciência, dizem/ vivermos em harmonia/ não será só utopia*”, embora o indivíduo hipermoderno esteja soterrado no vazio das respostas/certezas o poeta encara o futuro como algo que pode vir a ser promissor, cultivando uma visão otimista sobre o que poderá vir.

Nota-se, a partir da leitura da letra, que a humanidade já chegou muito longe, mas que pode muito mais. Essa reflexão vem acompanhada de uma série de possibilidades utópicas a serem alcançadas como a possibilidade de fazer filiais em outros planetas, a tão esperada vida em harmonia, a valorização do pensamento científico e do fazer artístico; mas essas reflexões esbarram na normalização da violência¹⁰ que é supracitada no íterim do refrão da canção quando ele diz: “*quem me*

¹⁰ Não apenas o teor de violência, pois há também a angústia a incerteza e o sentimento de ansiedade consigo e com o rumo da humanidade.

dera/ não me preocupar/ quem me dera/ não sentir mais medo algum”. Trata-se de uma citação, de certa forma sutil, que Arnaldo faz sobre o medo e a banalização da violência, que é algo refletido pelo filósofo hipermoderno Lipovetsky que diz:

De fato, consumimos cada vez mais violência, através das imagens televisivas dos conflitos armados, dos enfrentamentos sociais, do terrorismo, da criminalidade. No cinema, os filmes de guerra não são os únicos a difundir imagens sangrentas: os filmes de artes marciais, os filmes de terror, os filmes “gore”, os trillers de ação, os filmes de ficção científica erigem a violência num espetáculo que os efeitos especiais transformam em hiperespetáculo. O sangue escorre aos borbotões nas telas, como escorre em toda uma parte da arte contemporânea que se compraz em exhibir corpos mutilados e desmembrados, cenas de terror de dar náusea (2015, p. 411).

O que Arnaldo faz é refletir sobre essa sociedade que diz olhar pra frente sem aprender com os erros do passado, o trecho “*tantos passos adiante a apenas alguns atrás*” ou no trecho “*já chegamos muito longe/ mas podemos muito mais, dizem*” são trechos que trabalham esse olhar hipermoderno de forma irônica, mas ao mesmo tempo também é um olhar de esperança, ainda que digam, que especulem, são dessas especulações utópicas que o poeta alimenta a letra da canção.

Na letra de *muito muito pouco* Arnaldo faz uma descrição/reflexão/provocação mais direta, mas nem por isso menos poética, sobre a sociedade de consumo e sobre o vazio dessa mesma sociedade:

Muito muito pouco

tem muito carro e muito pouco chão
tem muita gente e muito pouco pão
tem muito papo e muito pouca ação
muito parente e muito pouco irmão

e então?
o que vamos fazer então
com mais um milhão?
e depois?
o que vamos fazer depois
com um grão de arroz?

tem muito pouca dúvida e muita razão
tem muito pouca idéia e muita opinião
muita pornografia e muito pouco tesão
muita cerimônia e muito pouca educação

e então?
o que vamos fazer então
com mais um milhão?
e depois?
o que vamos fazer depois
com um grão de arroz?

tem muito pouca dúvida e muita razão

tem muito pouca ideia e muita opinião
 muita pornografia e muito pouco tesão
 muita cerimônia e muito pouca educação
 tem muito carro e muito pouco chão
 tem muito dente e muito pouco pão
 tem muito papo e muito pouca ação
 muito pouca gente e muita multidão

e então?
 e depois?
 e aí?
 (ANTUNES, 2013, n.p.)

Nesse poema-canção o poeta provoca o leitor/ouvinte a pensar sobre o avanço que a modernidade proporcionou para a humanidade, mas em contrapartida ele mostra o lado negativo de cada uma dessas etapas vencidas. É uma sociedade dos excessos, do hiperexcesso, em que o outro não é importante na coletividade, que, aliás, nem existe. O que importa não é o outro, mas o sujeito individual o sujeito que enxerga apenas a si próprio. Um olhar bastante imediatista, que está fincado no que é efêmero. As indagações que Arnaldo faz no final da canção questionando sobre o depois, e não o agora, quebram essa perspectiva imediatista.

O olhar, ainda que caótico, que o artista hipermoderno tem para esse momento histórico que vivenciamos será debatido neste capítulo que está mais direcionado à produção estética de Arnaldo Antunes com viés hipermoderno. Ao lermos a produção do poeta paulistano nos damos conta de que há uma preocupação não apenas de linguagem, mas também de viabilização de público, como bem demonstrado na letra de “Dizem (quem me dera)” e “Muito muito pouco” que não apenas refletem sobre a sociedade hipermoderna, mas nos fornecem um direcionamento estético do que iremos discorrer por aqui. Mas não apenas haverá esse lado para o agora, mas também uma revisitação ao passado, o comentário de Lipovetsky atesta melhor essa perspectiva:

O que define a hipermodernidade não é exclusivamente a autocrítica dos saberes e das instituições modernas, mas também a memória revisitada a remobilização das crenças tradicionais, a hibritização individualista, do passado e do moderno. Já não se trata apenas da desconstrução das tradições, mas a sua reutilização sem imposição institucional, o seu reajustamento perpétuo de acordo com o princípio da soberania individual. Se a hipermodernidade é metamodernidade, ela apresenta-se igualmente com os traços de uma meta-tradicionalidade de uma meta-religiosidade sem fronteiras (2018, p. 103-104).

O que irá demarcar essas tensões hipermodernas na arte não será apenas o olhar crítico sobre o mundo e suas instituições capitalistas, há nesse fazer estético um olhar

não apenas nostálgico, já que esses artistas adentram esse passado histórico com uma perspectiva de ressignificação estética, já que o artista de pós-vanguarda não encara o passado como uma porta fechada de possibilidades a serem revisitadas como, bem veremos, também, no decorrer deste capítulo.

3.1 Uma poética urbana

O percurso da hipermodernidade foi explicado na última parte do primeiro capítulo desta dissertação. Lá discutimos sobre os hipercampos que o artista contemporâneo pode percorrer, o poeta, por exemplo, pode, e até deve, se aventurar em outros suportes que não exclusivamente o livro, sendo assim, temos uma gama de poetas infiltrados em outros territórios que não o papel, como a canção e a performance. O poema, por sua vez, está cada vez mais percorrendo territórios híbridos.

Refletindo sobre o campo híbrido percorrido pela literatura no século XXI, Villa-forte comenta o seguinte:

Percebe-se que “literatura” trata-se de um termo aglutinador e móvel. Se do século XVIII para o XIX o seu sentido foi alterado, do século XIX para o XXI também foi. Uma coisa é certa: a ideia de “literatura” só pode mudar se também sofrem mudanças os conceitos de escrita e de leitura (2019, p. 50.)

Arnaldo Antunes questiona “*os conceitos de escrita e de leitura*” ao permitir que um poema visual de sua lavra seja impresso num muro de um prédio, localizado na esquina da Rua São João, com a Rua Duque de Caxias, em São Paulo, conforme a imagem abaixo:



Figura 1 - Fonte: Google Imagens

O poema acima, de título “apenas pensa”, já possuía uma versão impressa em livro e nem por isso houve uma impossibilidade de que ele fosse transposto para outro suporte, esse movimento mutável que ocorre na poética de Antunes já foi estudado no capítulo anterior, quando observamos o movimento natural que o poeta faz da palavra impressa em livro para a palavra impressa em canção, da mesma forma como ocorre um livre deslocamento estrutural da palavra em poemas que exploram figuras geométricas. A palavra enquanto impulso-motor é o que leva Arnaldo a explorar outros códigos híbridos. Vale ainda observar como o poema “apenas pensa” se comporta no corpo gráfico da página em branco de um livro:



(2006, p. 151)

Esse deslocamento do livro para o espaço público do muro de um prédio evidencia a preocupação do autor em tentar aproximar a sua poesia do público de forma democratizada. Inserindo ela em um espaço público o poema ganha contornos de realidade, pois ele não existe apenas aprisionado em livros, ele vive na cidade e faz parte do cotidiano dela. Ambientar os poemas além-livro é uma forma não apenas de questionar gêneros estéticos, o poeta faz isso tendo em mente que a poesia é um corpo vivo que transita livremente entre os espaços públicos (muro de um prédio: à vista de todos) e privado (folha de um livro: à vista do consumidor).

E convenhamos que imprimir um poema visual cujo tema está em torno do jogo-sonoro com a frase “apenas pensa” é bastante provocador se olharmos o contexto em que tal poema foi impresso: num prédio de uma metrópole cujo pensamento capitalista do não-pensar está quase sempre imposto no inconsciente das pessoas: apenas pensemos isso.

O poeta hipermoderno percorre os meandros da cidade. Ele vive e fala sobre-para-ela. Enquanto individualista ele sente os próprios anseios e os transmuta em uma arte que se apropria de ruas, becos, avenidas e marginais. Essa investida publicitária da poesia é retratada por Lipovetsky:

Os debates que suscita essa poesia do contemporâneo, particularmente ligada à publicidade, dizem muito sobre sua aposta estética. (...) Mais que a questão moral da manipulação, é o ângulo estético que alimenta em uns a condenação da publicidade, dos painéis, dos letreiros agressivos das lojas, acusados de desfigurar a paisagem urbana, em outros, ao contrário, a adesão entusiasta ao que consideram uma magia de luzes, um espetáculo inventivo e incessantemente renovado, capaz de provocar emoções artísticas inéditas. (2015, p. 220)

Os poetas do concretismo renunciavam essa aproximação da linguagem publicitária com a poesia, como forma estética não apenas criadora, mas também divulgadora de poesia pelas veias das cidades. Arnaldo não considera que o livro seja o veículo exclusivo por onde a poesia deve transitar, em suas palavras ele diz:

Eu acho que esta ideia do livro, como veículo único da poesia, está em crise desde o começo do século passado, desde o surgimento destas novas mídias, do rádio, da televisão. Você vê a poesia, de certa forma, ela está nos livros, mas também, está em cartazes, na tela do cinema, está no CD, no teatro, numa camiseta. Você vê uma contaminação em outros ambientes. Eu acho que tudo é positivo. A própria poesia dos livros se enriquece com isso também. Você acaba tendo uma atenção maior para a materialidade gráfica com que ela é inscrita. Você passa a se preocupar mais com o próprio objeto. (2016, p. 89)

Esse trânsito livre de códigos é uma recorrência no todo da obra arnaldiana. Especificamente, na obra *n.d.a.* (2010) a sua segunda parte é dedicada a uma coletânea de fotografias que o autor batiza de “cartões-postais” que nos mostra como o poeta consegue retirar do espaço urbano a poeticidade que ele busca nas palavras ao escrever seus poemas. Nesse sentido é interessante colocar nesse debate o comentário de Susan Sontag sobre o ato de fotografar:

Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder. Supõe-se que uma queda primordial — e malvista, hoje em dia — na alienação, a saber, acostumar as pessoas a resumir o mundo na forma de palavras impressas, tenha engendrado aquele excedente de energia fáustica

e de dano psíquico necessário para construir as modernas sociedades inorgânicas. (2004, n.p.)

A fotografia, não deixa de ser, um registro de uma época. A sociedade hipermoderna é um ambiente onde a imagem/fotografia é importante para a construção do indivíduo, desse modo, Arnaldo provoca não apenas uma reinterpretação estética sobre um livro de poemas conter fotografias, o seu questionamento permeia uma ideia envolvendo também o espetáculo das imagens de um mundo onde o hiperespetáculo é constante.

Vemos que o poeta promove uma interatividade entre ele e o público leitor permitindo que a interpretação fique em aberto possibilitando uma experiência lúdica e livre dessa coleção de poemas-postais. O comentário de Alessandra Santos elucida essa seleta de postais:

A maioria destas fotografias inclui palavras letras ou sinais gráficos e se caracteriza por uma qualidade do inusitado no ambiente urbano. Quase todas as imagens foram capturadas em lugares externos, em encontros inesperados e transformadores do cotidiano. Esses cartões postais definitivamente não são turísticos e jogam com a falta de referencialidade geográfica. Eles poderiam ter sido fotografados em qualquer lugar do mundo, onde nem mesmo a língua empregada (português, espanhol, inglês) conseguiria revelar sua localização exata. O lúdico toma conta das associações encontradas aleatoriamente nessas imagens, pois são todos objetos achados, no melhor sentido da prática de vanguarda de *found objects* (2012, p. 145 e 146).

Essa prática de revisitar práticas de vanguarda é uma constante na obra de Arnaldo, uma delas é a que ficou conhecida como *ready-made*, estética batizada por Duchamp, cuja estética consiste em basicamente retirar elementos do cotidiano e inseri-los em local artístico, como museus e galerias, questionando a autoridade desses ambientes. As obras de Duchamp brincam com a fragmentação de objetos que ao se unirem a outro objeto formam um híbrido artístico. Villa-Forte diz que:

Duchamp retira de si, como artista, o papel de ser o responsável pelo que a sua arte é. Divide os resultados e consequências entre ele e os espectadores apreciadores e pensadores das coisas que ele apresentou e aqui a maior parte da responsabilidade na doação de sentido não é do artista. O seu trabalho abala as fronteiras entre produtor e receptor justamente porque as coisas que ele apresenta não foram coisas que ele produziu, mas coisas que ele observou e sobre as quais pensou, assim como o “público” fará depois que ele as apresentar. (2019, p. 59)

Uma dessas provocações em *ready-made*, na obra de Antunes é o poema-instalação “sol”:



(2010, p 49)

O uso da fotografia, como agregador da poesia, também já foi mostrada em alguns poemas no segundo capítulo desta dissertação, portanto não iremos delongar muito sobre ele, mas, a projeção de luz e imagem jogam no poema uma possibilidade de releituras sobre a palavra *sol* que é reinterpretada, ganhando corpo e projeção, enquanto objeto de *ready-made* num esqueleto de guarda-chuvas.

Esse resgate, lúdico, que Arnaldo proporciona às vanguardas é uma das interferências de hipermodernidade que Lipovetsky prenuncia:

A época contemporânea é aquela em que as criações de vanguarda se mostram mais repetitivas do que revolucionárias: a repetição, a monotonia das desconstruções, a competição à toa tomaram o lugar das grandes rupturas e invenções modernistas. Excetuado um pequeno meio, esse tipo de arte associado ao “vale tudo” suscita, com muita frequência, incompreensão, desorientação, irritação, repulsão ou indiferença, em particular porque questiona a própria noção de arte, abolindo as fronteiras que separam a arte da não arte e da banalidade cotidiana (2015, p. 247).

A intenção de Arnaldo, e dos artistas da hipermodernidade, não é fazer algo que revolucione as fronteiras da arte, até porque vivemos um esgotamento pós-vanguardístico, o que se espera desses artistas é religar o cotidiano, talvez banal, ao território híbrido da arte em que tudo é cabível/passível de deslocamentos significantes de realidades.

A performance do poema é um dado importante tanto na estética hipermoderna quanto na poética arnaldiana, esse poeta que ora permeia no código verbal, ora no código visual. Como veremos a seguir.

3.2 Entre o código verbal e o visual

O filósofo e teórico da hipermodernidade Gilles Lipovetsky (2015) ressalta a importância da arte enquanto espetáculo, cuja função não é mais mudar a visão de mundo dos espectadores, mas trazer algo que proporcione um choque visual-estético, é uma arte que se propõe a trabalhar a estranheza, como o próprio Lipovetsky nos diz:

A arte contemporânea, por sua vez, se pretende “experencial”, proporcionando sensações fortes, um choque visual pelo espetáculo do desmedido, do excessivo, do sórdido do imundo, da violência hiperbólica. Não mais “mudar a vida”, mas criar o jamais-visto, o espetacular, o inesperado. Não se trata de fazer sonhar nem de emocionar, mas de provocar reações “primárias”: ficar estarelecido, impressionado, enojado, chocado. Para além de tudo o que opõe a arte de consumo, de massa à arte contemporânea, deve-se ver nesta uma arte em fase com o neoconsumidor que procura “sair para o mundo”, experimentar sem cessar novos temperos, sentir a “embriaguez” de escapar da banalidade dos dias. Não mais se formar, educar seu gosto e se elevar, mas ser excitado pelo espetáculo do jamais-visto (2015, p. 282).

O poeta Arnaldo Antunes explora essas emoções, que Lipovetsky denomina como primárias, em suas performances poéticas. Nessas performances Arnaldo explora todas as nuances possíveis da voz. Há poemas cuja declamação vai do berro ao sussurrado, é um trabalho que envolve não apenas a entoação das palavras, ele incorpora também o aspecto visual do poema, pois enquanto está acontecendo a declamação, projeções de vídeo e imagens vão acompanhando sua apresentação. Como explicita Alessandra:

Em suas performances, Antunes ainda proporciona um papel de destaque para a linguagem e suas interações com as outras artes, seja por meio do cuidado com a entonação das palavras, de projeções de vídeo que incluem palavras, cenários que contém suas caligrafias e textos, seja por meio de gestos, como na performance em que escreve palavras em pedaços de papel para depois estufá-las dentro da sua roupa. Assim, Antunes procura inserir suas preocupações conceituais no seu procedimento performático. (2012, p. 218)

Esse recurso de vocalização nos remete ao trabalho de um jogral medieval, claro que Arnaldo utiliza de recursos tecnológicos de nossa época, porém é inegável a importância de uma influência estética-vocalizante em suas apresentações. O crítico Paul Zumthor fala sobre a utilização dessa vertente na literatura medieval:

É por isso que à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. (1993, p.21)

A poética arnaldiana é performática em sua essência. Sendo, portanto, a palavra o elemento que permite com que Arnaldo transite entre um aparato artístico e outro, notamos a sua preocupação estética em entregar ao público algo que os deixem desassossegados. No sentido de estranheza mesmo, mas uma estranheza agregadora de sentidos.

A imagem abaixo mostra um trecho da performance *Nome* apresentada na cidade de Porto no ano de 2001. Nessa fotografia podemos ter uma pequena amostra panorâmica-visual do que essas apresentações podem/puderam expressar ao público:



Figura 2 - Fonte: site oficial de Arnaldo Antunes

Partindo para o campo da apresentação musical, ou seja, do Arnaldo enquanto intérprete de canções, o mesmo comentário sobre a atitude performática em palco é aplicável. Cada turnê é pensada com figurino, arranjo e *set-list* próprios daquele momento musical, dando ao expectador uma experiência única, pois cada turnê desses artistas que prezam pelo espetáculo é única. Alessandra Santos avalia bem essa junção performática que Antunes emprega em suas apresentações musicais:

Como músico, Antunes atua em suas turnês musicais, no sentido de que apresentações de músicas também são atos performáticos. Em seus shows de música, Antunes presta atenção ao figurino, ao cenário, aos gestos, movimentos e acessórios de cena.[...] No espetáculo *Nome*, o cenário (de concepção do artista plástico Nuno Ramos) incluía camisas brancas gigantes suspensas sobre o palco, sob as quais havia projeções de seguimentos do vídeo *Nome*. Antunes vestia uma camisa branca igual às do cenário (2012, p. 217).

Quando ainda participava do grupo Titãs, Arnaldo Antunes já chamava atenção do público pelas suas performances nos shows da banda. Quando ele saiu, para seguir carreira solo, seu primeiro trabalho já marca uma ruptura estética com o que havia feito com os parceiros de banda. Este primeiro projeto solo de Arnaldo, *Nome* (1993), é um híbrido que envolve livro, disco e vídeo cuja concepção é explicada pelo poeta:

Quando saí dos Titãs, em 1992, quis juntar todas essas frentes em um mesmo projeto, o *Nome*, em que coloquei minhas ansiedades nas áreas da música e da poesia. Essas referências vieram a se encontrar numa terceira linguagem, no vídeo, e na utilização dos recursos de animação digital. Explorei a simultaneidade que se tem ao ler uma palavra em movimento e ao mesmo tempo ao escutar outra palavra, ao atritar as duas vias de recepção do verbal. Pude usar todos os recursos gráficos que aprendera em artes-finais de livros ou na poesia visual e ainda inserir movimento, a dimensão do tempo (2016, p. 153).

Interessante notar como ele consegue transitar de um espaço para outro com liberdade e naturalidade. Esse trabalho, como um todo, explora a capacidade sonora-visual da palavra. Aqui Arnaldo explora os conceitos concretistas às últimas consequências.

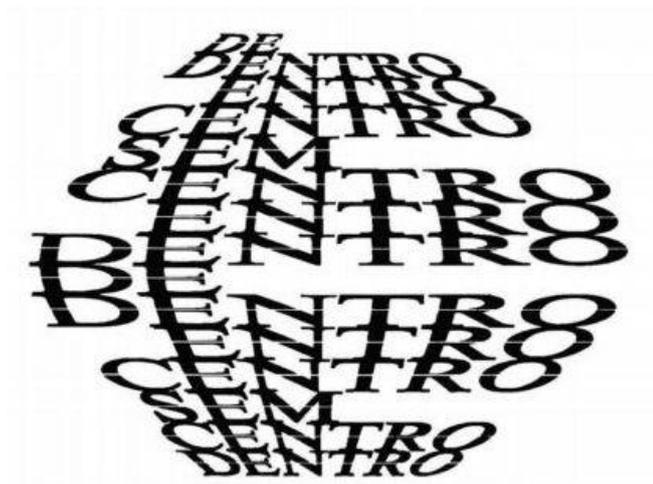
Ao fazer uso do vídeo-clip, Antunes provoca outros sentidos para a palavra enquanto objeto performático, pois os vídeos desse projeto solo, *Nome*, são vídeo-poemas que não tem como direcionamento único ilustrar os poemas, pois, juntos poema, livro e canção formam um objeto híbrido-único, porém coeso. Essa conjunção de ideias em um produto comerciável é citada por Lipovetsky:

Não são mais as artes, apenas, tradicionais ou novas, que constituem a cultura, mas todo o nosso ambiente comercial de imagens e de lazeres, de espetáculos e de comunicação. É uma hipercultura midiática-mercantil, que se constrói não apenas com as indústrias do cinema, da música ou da televisão, mas também com a publicidade, a moda, a arquitetura, o turismo. Uma cultura que tem como característica implantar-se sob o signo hiperbólico da sedução, do espetáculo, da diversão de massa (2015, p. 262 e 263).

O projeto *Nome* nos mostra uma tentativa de resignificar tanto o conceito de vídeo-arte, quanto o conceito de música pop, pois Arnaldo (2016) em entrevistas comentava que esse primeiro trabalho solo foi pensado como um produto com potencialidade de comercialização e aceitação do grande público, portanto além de ser

um projeto com estética demarcada na arte pós-vanguarda é um objeto comerciável: pop.

Há temas em *Nome* (1993) que chegam a agredir, no bom sentido, o conceito de letra de canção. O poema *Dentro* nos remete ao formato concretista de escrever poemas, como vemos abaixo o referido poema:



(2006, p. 120)

Quando esse poema passa para a linguagem em movimento do vídeo é proporcionado ao leitor-espectador uma nova visão sensorial sobre o que já havia sido apresentado, tendo em mente que este poema já havia aparecido anteriormente no livro *Tudos* de 1990. É como se Arnaldo no projeto *Nome* estivesse testando hiperplataformas para os poemas, pois quando o poema está no vídeo o espectador tem uma sensação a qual não é a mesma quando inserido apenas na página de um livro, que por sua vez quando tocada enquanto faixa do disco *Nome* (1993) já transfere ao ouvinte uma nova interação/recepção. Sobre o conceito do vídeo, do poema acima, Santos argumenta:

Com um aparelho de endoscopia, ao som de batimentos cardíacos, Arnaldo penetra no seu corpo numa implosão da subjetividade. O interior “sem centro” dos versos do poema é completamente desestabilizado na paisagem das partes internas do corpo humano, especialmente na passagem pela garganta, na qual a voz é produzida. Ao explorar os mecanismos do corpo, Antunes explora uma performance nos espaços-tabus do consumo e da digestão, entrando em espaços tão próximos a nós e ao mesmo tempo tão distantes, observando o interior do sujeito como um objeto. (2012, p. 236)

Nem tudo em *Nome* (1993) versa sobre a estranheza e a desconstrução do gênero canção nem em torno de experimentos concretistas. A canção “alta noite” possui apelo comercial sem deixar de soar experimental, com sua letra que nos mostra alguém que vagueia desértico, por um caminho que pode ser tanto o espaço urbano quanto o espaço

rural, aliás, ambos os espaços são tematizados em seu vídeo, a leitura dessa peça-poética é válida:

alta noite já se ia,
ninguém na estrada andava.
no caminho que ninguém caminha,
alta noite já se ia,
ninguém com os pés na água.
nenhuma pessoa sozinha
ia, nenhuma pessoa vinha.
nem a manhãzinha,
nem a madrugada,
alta noite já se ia,
ninguém na estrada andava.
no caminho que ninguém caminha,
alta noite já se ia,
ninguém com os pés na água.
nenhuma pessoa sozinha
ia, nenhuma pessoa vinha.
nem a estrela guia,
nem a estrela d'alva,
alta noite já se ia,
ninguém na estrada andava.
no caminho que ninguém caminha,
alta noite já se ia,
ninguém com os pés na água.
(2010. p, 68)

Esse poema que pode ser lido no suporte impresso do livro, entoado como canção, ou assistido como vídeo-performance, todos esses suportes de linguagem, para “alta noite”, se encontram em *Nome* (1993).

O que podemos perceber nessa “alta noite”, impresso em livro, é a solidão que vagueia por entre as frases que se alternam na paisagem da página em branco. O aspecto hipermoderno do nômade, sem lugar fixo, do indivíduo que caminha e observa o vazio ao redor de si, dá o entorno dessa peça-poética que possui paisagem noturna, já que não estamos nem entre *a manhãzinha* nem entre *a madrugada*, mas em um tempo suspenso denominado como *alta noite*, que *já se ia* logo, já estava em curso. Sobre ele Alessandra nos diz:

O último seguimento do projeto é *Alta noite*, no qual imagens de uma instalação do artista plástico Tunga passam pela tela, indicando um movimento dentro de um túnel e uma jornada da cidade ao campo, ao soar de uma canção lírica que contrasta com ruídos sobrepostos a ela. Novamente, percebemos a nostalgia de uma era pré-consumo, evocando a natureza e as estrelas, problematizada pela interferência dos ruídos e da urbanidade e pelo retorno ao túnel, última imagem que serve como reflexão sobre a velocidade da imaginação e a persistência da observação diante da era atual. (2012, p. 240)

O projeto *Nome* (1993), como já comentamos, foi pré-concebido para ser um híbrido no mercado fonográfico por incluir disco, vídeo e livro em um único produto. E

segundo Arnaldo (2016) esse trabalho já estava sendo desenvolvido quando ele ainda era integrante do grupo Titãs, e que o *Nome* foi feito para ser um produto pop, ou seja, um produto que abrangesse um público amplo. Sobre a arte cinematográfica é pertinente o comentário de Paulo Roberto Arruda de Menezes:

O cinema é, neste contexto, uma criação do imaginário para o imaginário e não, como quer o pensamento singelo, uma reconstrução de uma realidade exterior qualquer. O cinema não fala diretamente do real, não é uma reprodução mais que perfeita deste real, e sim uma construção a partir dele e que dele se distingue. Mas, ao mesmo tempo, ele necessita que a ilusão da representificação esteja sempre presente. É aí que se faz a mágica. O filme faz a interligação entre imaginário e memória através da construção de espaços e da proposição de experiências diferenciais de tempos (1996, p. 89).

O elemento do vídeo não aparece para meramente ilustrar a canção, mas ele surge como um código agregador para a canção que, por sua vez, comporta o poema. Nessa obra temos uma mixagem de gêneros que se une a favor do estético artístico de veiculação para o público, seja ele leitor de poesia, seja ele um cinéfilo ou um musicólogo. Lipovetsky ao falar sobre a inserção do vídeo enquanto um hipersuporte da canção pop comenta que:

Todas as categorias de imagem, todos os estilos convivem sem ordem nem hierarquia, as imagens se sucedem sem organização linear e sem ligação evidente com a letra de canção, as montagens são fragmentadas, as mise-en-scènes rivalizam em frenesi sem pé nem cabeça, “desconexo” e “irônico:” explorando as fragmentações, as multiplicações e justaposições de figuras bem como a velocidade extrema do desenrolar das imagens (2015, p. 294 e 295).

A ideia de Arnaldo, através do *Nome* (1993), é ampliar o alcance poético de seu trabalho, sem perder a qualidade estético-artística. Como ele mesmo afirma: “pode ser utópico, mas a minha utopia é fazer um produto de comunicação de massa, para ser veiculado em rádio, TV, mas que consiga empurrar o gosto do senso comum” (2016, p. 41). Arnaldo propõe jogar com hipersignos em *Nome*, ao intercalar som, imagem e movimento aos poemas. Todos os códigos de linguagem-arte fazem morada em sua obra, que não impõe limites para a palavra partir ou chegar.

3.3 O território livre da palavra

Conforme observamos anteriormente a palavra é o elo entre Arnaldo e o trabalho artístico. É ela que permite que o poeta trace voos de linguagem que salta das páginas de livros e às audições de LPs. Ele entende o trabalho artístico como algo que passa pela racionalidade, pelo rascunho, e não meramente por algo, que muitos chamam, de

inspiração. O poeta é um criador de sentidos, um veiculador da palavra que não vê fronteiras entre um código/suporte e outro.

Isso inclui, também, a noção do fazer artístico, como lembra Carlos Felipe Moisés (2019) o poeta está atado ao seu tempo e se utiliza desse tempo para avançar nos sentidos que a arte pode ter/levar ao público, seja esse público leigo ou acadêmico. E, como também já falamos nesse texto, o território do poema é qualquer lugar. Lipovetsky reflete:

Afirmando sua autonomia, os artistas modernos se insurgem contra as convenções, cercam sem cessar novos objetos, se apropriam de todos os elementos do real com fins puramente estéticos. Impôs-se assim o direito de tudo estilizar, de tudo transmutar em obra de arte, até mesmo o medíocre, o trivial, o indigno, as máquinas, as colagens resultantes do acaso, o espaço urbano: a era da igualdade democrática tornou possível a afirmação da igual dignidade estética de todos os assuntos, a liberdade soberana dos artistas de qualificar de arte tudo o que criam e expõem. Em face da soberania absoluta do artista, não há mais realidade que não possa ser transformada em obra e percepção estéticas. Após Apollinaire e Marinetti, os surrealistas lançam o slogan “a poesia está em toda parte” (2015, p. 23)

Esse pensamento remete ao que faz Arnaldo Antunes em sua poética que é a inserção da palavra em suportes híbridos. Há um código em específico que é a caligrafia. Enquanto expositor, sabemos que Arnaldo já produziu diversas coisas, mas gostaríamos de voltar a nossa atenção para o trabalho que ele faz com a caligrafia, cujo trabalho é refletido na fala de José Thomaz Brum:

Arnaldo Antunes medita sobre o precipício das palavras. Armado com tintas de carimbo, ele produz um vaivém incessante, um jogo de esconde-esconde entre as letras e as formas. Ora o poema se destaca — nítido — na superfície, ora naufraga lentamente em uma mancha cuidadosamente desenhada. Há uma espécie rara de tensão entre as peças: umas se decidem pela significação, e se entregam ao contemplador com mensagens claras. Outras, abnegadas (ou eufóricas) mergulham na volúpia da hesitação. Entre esses extremos, várias gradações se sucedem — como se os grafismos incorporassem tonalidades de voz ou entonações diferenciadas de locução. Mas a língua colorida, aqui, é a do traço, que ora se esgueira acompanhando o sentido, ora o pulveriza com uma sonora gargalhada. Há, nas obras, prazeres híbridos a percorrer: o da decifração, o da leitura, o da correspondência entre as cores, e até o do gesto excessivo que transborda para o informe. Letras de criança, letras de fôrma, assinaturas ilegíveis, uma sugestão de enigmas manuscritos — tudo conduz à meditação sobre o dilúvio das palavras. (2003, n.p.)

A arte caligráfica, em Antunes, passa pelo sensorial fônico-visual. É como se cada letra, ali impressa, representasse o traço corporal da voz. O traço do corpo também acompanha a impressão caligráfica como o próprio Arnaldo nos lembra:

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, rapidez ou lentidão, brutalidade ou leveza do momento de sua feitura.

A irregularidade do traço denuncia o tremor da mão. O arco de abertura do braço fica subentendido na curva da linha. O escorrido da tinta e a forma de sua absorção pelo papel indicam velocidade. A variação da espessura do traço marca a pressão imprimida contra o papel. As gotas de tinta assinalam a indecisão ou precipitação do pincel no ar.

Rastos de gestos. (2014, p. 82 e 83)

Ao trabalhar com a caligrafia, Arnaldo consegue adentrar o espaço dos museus e das galerias de arte, colocando a sua obra em outros campos de atuação que, como temos estudado, o artista hipermoderno não enxerga limites nos territórios que podem ser explorados, todos os códigos, e espaços, converge para a veiculação democrática da arte. Podemos observar a palavra inserida no hipercampo da caligrafia no obra “instanto”:



(2006, p. 219)

Em *instanto*, esse neologismo de instante e instinto, possui a rusticidade das marcas do instante guiadas pelo instinto da mão que caligrafa a palavra, borrando de vermelho o que antes era branco. A escolha das cores é algo a se comentar e dar atenção, o vermelho nos lembra do perigo, da atenção/tensão, da violência, dentre outras coisas que envolvem o caos gerado pelo instante. O branco é a paz e ao mesmo tempo

simbolizando o corpo-silente a ser manchado pela tonalidade em vermelho. O comentário de Alessandra Santos nos dá também um norte:

Em *Instanto*, há um encontro entre o instante e o instinto, em letras longas e vermelhas que se cruzam e refletem. Em muitos casos, as palavras guardadas em outras emergem em movimentos rápidos da mão do artista em meio a borrões de tinta, jogando com a percepção e a cognição do público simultaneamente. (2012, p. 250)

Esses trabalhos brincam com a pluralidade de sentidos que ela pode vir a causar no público. O vermelho como vivacidade, trata-se de uma cor gritante, o que confirma a insanidade do instante. Com isso o poeta cria um neologismo que parte de uma homologia. O movimento, a paleta de cores, a fragmentação e a junção de vocábulos adicionam a peça “Instanto” sentidos que talvez ela escrita de forma isolada na página não conseguiria.

A caligrafia *pé*, abaixo, é um ideograma que serve de exemplo sobre como a palavra pode transmutar as partes do corpo em sua feitura e composição:

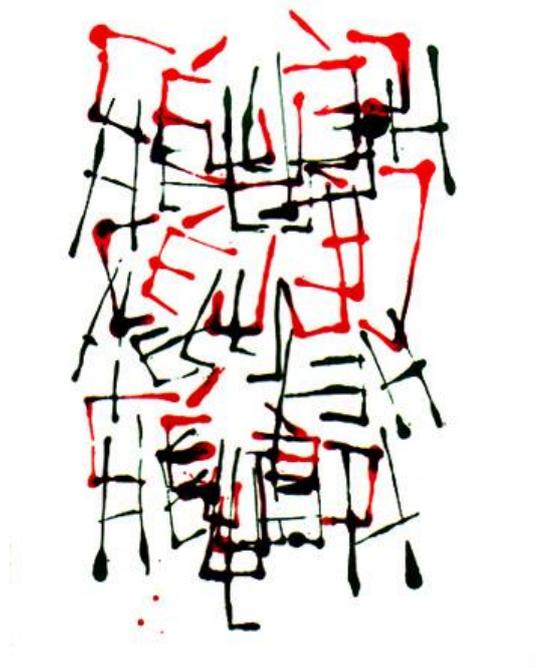


(2006, p. 217)

A extensão do traço vertical da letra *p* simula a perna da palavra *pé*, ou seja, aqui, Arnaldo provoca uma semântica visual do que a palavra representa. Ele joga com o ideograma em que a palavra, *pé* desenhada no papel, carrega simultaneidades visuais com seu significado, o próprio Arnaldo comenta “que a poesia é justamente o espaço de

linguagem onde a forma significa; onde significante e significado se amalgamam um ao outro, indissociáveis” (2014, p. 92).

Há outras possibilidades no jogo da caligrafia como o uso de trocadilhos fônicos e gráficos entre palavras de idiomas diferentes, isso decorre em *céu hell* onde o trabalho é construído a partir desses trocadilhos, conforme anteriormente apontado, e de recurso mais geométrico-caótico, pois as palavras em curso estão centralizadas no papel como pode ser notado:



(2006, p. 224)

Ao encaminhar essas peças para exposição, Arnaldo questiona e, de certa forma, ele também acaba provocando qual é o lugar de fala e de atuação que um poeta/músico/performer e artista visual pode/deve exercer. O efeito lúdico que essas caligrafias provocam é um traço característico de toda a obra de Antunes, ao produzir algo que interage sensorialmente com o público, seja ele inteirado com a estética caligráfica ou não.

Essa pluralidade de códigos e suportes interagindo uns com os outros servem como ponto de ligação não apenas entre uma linguagem artística e outra, mas também como uma forma de dialogar com as novas correntes de mercado. O artista apresenta um trabalho que visa vários públicos que procuram, na visita em museus, não apenas

contemplar e pensar arte, mas também como uma forma de entretenimento, como bem lembra Lipovetsky:

A expressão simbólica da arte e sua aura não bastam mais: é preciso elaborar uma “ambivalência” de sedução, um ambiente distrativo, um espetáculo completo, teatralizado em excesso. Estamos no momento da hibridização do museu e do sistema empreendedor, mas também da arte e do consumo, do patrimônio e do show, da educação e da distração: o capitalismo transtético fez surgir o setor híbrido do *edutainment*, em que se confundem as fronteiras tradicionais entre cultura erudita e distração, arte e lazer, educação e turismo (205, p. 288).

Ao permitir que seu trabalho frequente o espaço de galerias e museus ele acaba, automaticamente, levando o público que acompanha o seu trabalho, tanto na literatura quanto na música, para estes espaços. E movidos pela curiosidade e pela transição de um campo para outro acabam tendo acesso a outros artistas do meio das artes plásticas.

Ao inscrever a palavra em outras estruturas de linguagem, o poeta não apenas amplia a sua produção, como também, direciona o acesso do seu público a esses espaços, que o leva a fazer publicidade de sua obra em outros ambientes. Esse movimento que os artistas fazem de um código para outro é comentado por Augusto de Campos:

A arte se torna o negócio de um pequeno círculo fechado de homens que se aprofundam em conceitos e tecnologias especializados. Chegamos, então, a uma arte de crescente excelência, que é cada vez mais remota, infuncional e autossuficiente. Isto nos leva ao último degrau do processo. Se o artista quiser reconquistar seu público, ele deve “integrar-se no seu tempo”. Mas isso – adverte Ellul – o fará ser apanhado pelas duas mandíbulas de um vício criado por nossa sociedade tecnológica – de um lado, o “utilitário”, de outro, o “supérfluo”. (2015, p. 305)

Ao levar a palavra para outros territórios, Arnaldo alcança não apenas outras camadas de linguagem com sua arte, ele leva a esses lugares a sua marca estética, isso evidencia a liberdade e a autonomia que o artista hipermoderno tem em frequentar outros campos de linguagem/suporte.

Augusto de Campos (2015) nos lembra, também, que para alguns poetas isso poderá ser perigoso, pois ele poderá correr o risco de produzir algo vazio e meramente comercial ou de puro marketing artístico, isso é algo que não decorre na obra híbrida de Antunes, como podemos perceber, nesse subcapítulo e em outros também, que o poeta que estamos estudando consegue transitar livremente em outras mídias de arte sem perder o tônus condutor de sua obra, que é produzir algo que seja viabilizável comercialmente, mas sem colocar em risco a qualidade artística impressa na obra.

3.4 O indivíduo: hipermoderno

O indivíduo hipermoderno é um ser dotado de excessos consumistas e egoístas, mas também é um ser antissocial, apartado de ideologias, sem fronteiras, imediatista, racional, nômade, globalizado, autónomo e performático-midiático. O pensamento de Lipovetsky explora melhor esse campo temático:

A cultura hipermoderna caracteriza-se pelo enfraquecimento do poder regulador das instituições coletivas e pela autonomização correlativa dos interventores sociais face às imposições de grupo, sejam elas da família, da religião, dos partidos políticos, das culturas de classe. Pelo que o indivíduo se mostra cada vez mais aberto e imóvel, fluido e socialmente independente (2018, p. 88).

Na letra da canção *Disneylândia*, escrita por Arnaldo Antunes em parceria com o Titãs, a sociedade hipermoderna é descrita de forma globalizada, híbrida e nômade. A forma como essa letra foi registrada, na gravação do disco *Titanomaquia* de 1993, Paulo Miklos, intérprete da canção, recita a letra, como se estivesse em um saral com trilha sonora:

Filho de imigrantes russos casado na Argentina com uma pintora judia, casou-se pela segunda vez com uma princesa africana no México.

Música hindu contrabandeada por ciganos poloneses faz sucesso no interior da Bolívia.

Zebras africanas e cangurus australianos no zoológico de Londres.

Múmias egípcias e artefatos incas no museu de Nova York.

Lanternas japonesas e chicletes americanos nos bazares coreanos de São Paulo.

Imagens de um vulcão nas Filipinas passam na rede de televisão em Moçambique.

Armênios naturalizados no Chile procuram familiares na Etiópia.

Casas pré-fabricadas canadenses feitas com madeira colombiana

Multinacionais japonesas instalam empresas em Hong Kong e produzem com matéria prima brasileira para competir no mercado americano.

Literatura grega adaptada para crianças chinesas da comunidade europeia.

Relógios suíços falsificados no Paraguai vendidos por camelôs no bairro mexicano de Los Angeles.

Turista francesa fotografada seminua com o namorado árabe na baixada fluminense.

Filmes italianos dublados em inglês com legendas em espanhol nos cinemas da Turquia.

Pilhas americanas alimentam eletrodomésticos ingleses na Nova Guiné.

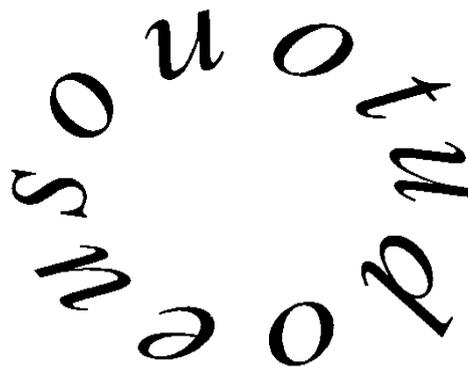
Gasolina árabe alimenta automóveis americanos na África do Sul.

Pizza italiana alimenta italianos na Itália.

Crianças iraquianas fugidas da guerra não obtêm visto no consulado americano do Egito para entrarem na Disneylândia.
(2006, p. 244 e 245)

A hipermodernidade é uma sociedade híbrida em que todos os povos é, na verdade, apenas um só. Essa ideia foi apresentada em uma letra de Arnaldo já comentada páginas atrás, chamada *dizem (quem me dera)* (2013), em que o olhar crítico-utópico do poeta paulistano se faz presente, isso é um ponto recorrente em sua obra. Mas em *Disneylândia* (2006) há essa temática da globalização acrescida de humor, hibridismo e a temática da globalidade mais acentuada e visível do que na letra de *dizem (quem me dera)*, por caracterizar pessoas de híbridas partes do mundo se encontrando não apenas fisicamente, mas através, também, da veiculação do comércio e da cultura.

O olhar para o meio urbano é um tema presente na poética de Antunes, observamos esse olhar mais amplo em *Disneylândia* (2006) onde a multiplicidade de espaços amplia o alcance estético-temático dela. Esse eu-individualista e por vezes cosmopolita abarca para si o todo de si, como no poema “tu do eu”:



The image shows a circular arrangement of letters in a cursive font. The letters are arranged in a circle, with 'e' and 'u' on the left side and 't' and 'u' on the right side, forming the words 'eu' and 'tu' in a circular pattern.

(2010, p. 42)

A forma circular, como já vimos, é uma constante na estética arnaldina esse efeito provoca uma circularidade na frase que pode ser lida *ad infinitum* e cada leitor

encontra o começo do poema de forma individual, assim cada leitura dele é uma leitura única. Conforme Gonçalves e Amaral:

Sua apropriação, embora participe da produção da possibilidade de leitura, atua em conjunto com um efetivo trabalho em intersecção, sobreposição e transformação de sentidos dados por meio do deslocamento de formas conservadoras de estabelecer relações de sentido. (2019, p.117)

Há poemas em que o poeta volta a sua atenção para os locais mais íntimos, que dizem mais sobre ele, como a cidade de São Paulo, cidade esta em que o poeta nasceu e ainda mora, esse poema chama-se “não posso dormir em São Paulo”:

não posso dormir em São Paulo
pois não posso dormir em mim

não posso andar em São Paulo
pois não posso andar em mim

não posso morar em São Paulo
pois não posso morar em mim

mas posso sair de São Paulo
e posso voltar a mim
(2015, p. 127)

Tanto nele, quanto em “alta noite” (ANTUNES, 2010), a voz-temática retrata um personagem que está peregrinando pelos espaços, em “alta noite” observamos o trabalho com hiperespaços e nesse outro poema, não posso dormir em São Paulo, o espaço está demarcado de forma específica que é a cidade de São Paulo, e é nessa peregrinação solitária que o poeta se encontra.

No poema acima o personagem-lírico só se encontra em si quando está fora da cidade. O olhar antilírico do poeta para a cidade que o habita, e que ele habita, é uma forma de demonstrar o sentimento de aprisionamento que o meio urbano provoca na população que ali reside.

O sentimento de morar em um ambiente cosmopolita é refletido outra vez num ensaio em que Arnaldo trabalha, novamente, a vida urbana de uma metrópole, no caso, a capital paulistana. O curioso é que mesmo se tratando de um ensaio, em que espera-se que a linguagem esteja na terceira pessoa, Antunes faz o inverso escrevendo um texto ensaístico em primeira pessoa:

Ao mesmo tempo, creio só terem sido possíveis tais formulações pessoais pelo fato de eu haver nascido, crescido e vivido sempre em São Paulo. Por essa ser uma cidade que permite, ou mesmo propicia, esse desapego para com raízes geográficas, raciais, culturais. Por eu ver e viver São Paulo como um gigante liquidificador onde as informações diversas se misturam, se atiram gerando novas fagulhas, interpretações, exceções.

Por sua multiplicidade de referências étnicas, linguísticas, culturais, religiosas, arquitetônicas, culinárias...

São Paulo não tem um símbolo que dê conta de sua diversidade. Nada aqui é típico daqui. Não temos um corcovado, um berimbau, uma arara, um cartão postal. São Paulo são muitas cidades em uma — do Brás a Pinheiros, do Morumbi à Freguesia do Ó, de Osasco ao Jardim Europa, da Consolação ao Pacaembú, da Móoca a Higienópolis, do Paraíso ao Ipiranga, da Vila Madalena à Liberdade. De um bairro a outro pode mudar tudo — a paisagem, os rostos, os letreiros, as praças, as lojas, o jeito, os sotaques.

(2014, p. 52 e 53)

Outro fator interessante é que os poemas, aqui citados, assim como o trecho do ensaio acima, estão em primeira pessoa, ou seja, o poeta, hipermoderno, parte de sua própria fala, pois são as suas angústias, os seus medos e receios que devem receber atenção na escrita, pois ele é individualista e falando de si próprio ele acaba encontrando outros pares que se conectam com a sua hipervoz. E os que se conectam com essa hipervoz estão munidos de interesses e anseios de ordem pessoal, pois cada um procura no outro aquilo que está perdido em si. Esse teor individualista é retomado no poema “coleção de esquecimentos”:

eu tenho uma coleção de esquecimentos
e apenas duas mãos pra ver o mundo
meu dia passa inteiro num segundo
mas nada abafa a voz dos pensamentos

nem frontal e nem melatonina
eu tenho as saudades de um soldado
do que haveria de ser o meu passado
de tudo que escapou da minha sina

desculpas, culpas, lapsos de sinapses
impregnam minha corrente sanguínea
e sigo apassivando a carne ígnea
e aplainando os vértices dos ápices

eu sou o super-homem submisso
às rotas da rotina e ao tempo escasso
enquanto esqueço do próximo passo
anoto um outro novo compromisso

queria estar a sós comigo mesmo
e ter a eternidade toda em torno
desfalecer no fogo desse forno
até me desfazer como um torresmo

(2015, p. 47)

O olhar efêmero perante a vida é citada quando o poeta diz que tem “uma coleção de esquecimentos”, essa efemeridade se contrapõe à urgência que ele tem em desbravar a vida e hiperespaços quando ele diz que têm *apenas duas mãos pra ver o mundo*; que desagua no imediatismo *meu dia passa inteiro num segundo/mas nada*

abafa a voz dos pensamentos. Aqui ainda cabe o comentário crítico de Manuel da Costa Pinto, quando diz:

O poema que começa pelos versos "eu tenho uma coleção de esquecimentos/ e apenas duas mãos pra ver o mundo" remete de imediato a Drummond não apenas pelo óbvio paralelo com "Sentimento do Mundo" ("Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo") mas também pelo rebaixamento cósmico-cômico do final, tão característico do poeta mineiro: "queria estar a sós comigo mesmo/ e ter a eternidade toda em torno/ desfalecer no fogo desse forno/ até me desfazer como um torresmo". (2016, n.p.)

Na estrofe seguinte o poeta se questiona sobre os rumos que sua vida poderia ter tomado caso tivesse escolhido outro caminho, logo um ser perdido que ainda não está satisfeito com as decisões tomadas no passado, ou seja, uma figura nostálgica que é outra característica hipermoderna.

Quando ele diz que tem *as saudades de um soldado* encontramos nesse trecho um traço de concretismo, pois nessa estética as metáforas são construídas de forma viva, sem clichês que nos remetem a lugares-comuns ou um poema repleto de adjetivos, que é o mesmo mote metafórico seguido por poetas da modernidade pós-Baudelaire, que citamos no início do primeiro capítulo ao comentar as configurações modernas da poesia descritas por Hamburguer (2007).

Seguindo essa pegada concretista, temos um jogo de palavra-puxa-palavra no primeiro verso da terceira estrofe. A palavra *desculpas*, que puxa a palavra *culpas*, que puxa sonoramente o verso *lapsos de sinapses*. Nessa brincadeira de palavra-puxa-palavra, que Alfredo Bosi (2017) chama de paronomásia, o poeta nos conduz ao antisuperhomem de Nietzsche, pois ele é submisso *as rotas da rotina e ao tempo escasso*, sendo um indivíduo da hipermodernidade ele é efêmero então não adianta anotar *um outro novo compromisso* pois o tempo e a rotina são ferrenhas com ele.

A estrofe seguinte do poema começa com metáforas que remetem ao indivíduo hiperegoísta quando ele diz que *queria estar a sós comigo mesmo*, então ele próprio é o bastante para suprir a sua existência, não tem por que ele querer criar laços com outro(s) sere(s).

O poeta brinca com os jogos de palavras, a linguagem é seca, não há floreamento sobre a rotina vivida por ele, por isso esse encerramento magistral em que ele diz que quer a todo instante *ter a eternidade toda em torno/ desfalecer no fogo desse forno/ até me desfazer como um torresmo*.

A obra de Arnaldo encontra-se adentrando mais o mundo hipermoderno, seja pela utilização de suas técnicas ou, seja pela apropriação e uso do meio tecnológico que a contemporaneidade nos oferta. Vimos ao longo deste capítulo o uso de outros espaços artísticos, e até não-artísticos, para a viabilização da poesia, esse trânsito livre que a obra arnaldiana faz não lhe confere apenas uma colocação hipermoderna, mas revela que ele está antenado com o que acontece ao redor.

Embora haja um alinhamento estético de Arnaldo com variadas características hipermodernas, a sua obra se mantém como uma matéria viva que transita por várias vias de linguagem sem perder o frescor inovador do tempo presente, essa sim a matéria que dá impulso à palavra: o agora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas temos esses pequenos oásis — os poemas — contaminando o deserto da referencialidade.
 Arnaldo Antunes

Em nosso trabalho procuramos localizar e analisar o que há de hipermoderno na obra arnaldiana. No primeiro capítulo, fizemos um levantamento histórico até chegar na hipermodernidade, isso foi uma maneira de entender como o fenômeno hipermoderno foi gestado. No segundo capítulo, observamos a influência da poesia concreta e como Arnaldo foi trabalhando esse recurso estético ao longo de sua carreira até chegar a hipermodernidade, tema trabalhado no último capítulo desta dissertação.

Ele afirma que “gostaria mais de ser visto como um fazedor de coisas que não se detém em uma linguagem específica” (2014, p.139). E foi dessa forma que enxergamos o seu trabalho: como um poeta que não tem âncora fincada em apenas uma possibilidade de território a ser explorado, para Arnaldo todo território é passível de exploração artística. Como ele mesmo comenta:

Sempre acreditei que qualquer pessoa pode ser um artista em seu ofício, talvez porque a natureza da arte venha menos do “o que” se faz e mais do “como” se faz algo. A lavadeira ensaboando as roupas no tanque, o guarda de trânsito acenando para os carros, a secretária batucando no teclado do computador – todos podem exercer suas atividades com a mesma intensidade que caracteriza o que chamamos de arte, apenas pela maneira de se entregarem a elas (2014, p. 113).

Como ficou mais do que evidenciado, ao longo do nosso percurso de pesquisa, todas as possibilidades de comunicar, produzir e reproduzir arte interessam ao poeta Antunes. Esse olhar atento às hiperpossibilidades de transitar pelas artes faz dele um artista de seu tempo, não vamos aqui afirmar que ele é um poeta que está mirando o futuro, pois ele está no presente e olhando para o presente, como todo artista hipermoderno também está: com os olhos afeiçoados de agoras. O que nos remete a fala de David Byrne:

Arnaldo Antunes continua essa tradição inovadora, mas com um fio mais cortante, mais nervoso. Mais urbano, mais escrachado, mais global. No trabalho de Arnaldo sinto que ele não vê diferença qualitativa entre cultura elevada e popular... entre escrever rocks e publicar um livro de poesia concreta. Isto é sinal seguro de que os guardiões da cultura perderam controle. Um sinal de que os animais escaparam dos zôos culturais e institucionais onde eram mantidos, e agora estão se encontrando e se misturando... e quem sabe que tipo de estranhas criaturas nascerão. (1999, n.p.)

A poética arnaldiana percorre território livre onde não há preconceitos ou incompatibilidade tanto estética quanto temática. Isso se dá devido não apenas ao tempo cronológico em que o autor está situado, isso se dá, também, a sua leitura e percepção estéticartística de mundo. O que caracteriza a sua produção como atual e que privilegia os aspectos de conectividade com as hiperpossibilidades geradas pelo hiperartista naquilo que Lipovetsky em seus trabalhos.

O fato de Arnaldo classificar o seu trabalho como inclassificável, dá margem a hiperleituras estéticas sobre sua produção. Embora nós tenhamos apresentado uma leitura de chave hipermoderna haverá outras possibilidades de leitura e interpretação, pois a sua arte, a de Antunes, não está fechada em uma única vertente, ela pode se manifestar como poesia concreta, aos moldes clássicos do conceito concretista, ou numa poesia pós-concreta, que vai além dos moldes iniciais do movimento, conforme trabalhado no segundo capítulo.

Reconhecemos essas outras possibilidades não como uma forma de diminuir o que pesquisamos, mas como uma maneira de reafirmar que a escritura arnaldiana não encontra barreiras estéticas. Encontramos, em nosso trajeto de escrita, pesquisas trabalhando a estética arnaldiana sobre o concretismo, semióticas, de viés cancionista, multimídia e antropofágica, aliás, o recorte teórico que mais utilizamos em nosso trabalho foi o de Alessandra Santos (2012) pautado em uma leitura antropofágica de Antunes.

Sua produção artística abraça todas as tribos e se conecta a todas elas, pela palavra. É remodelando o contorno do verbo que Arnaldo constrói o seu trabalho no presente: pós-concreto, hipermoderno.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANGIOLILLO, Francesca. Arnaldo Antunes volta à poesia em tom de crítica. *Folha de Londrina*, 11/ 02/2021. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/arnaldo-antunes-volta-a-poesia-em-tom-de-critica-3057999e.html>> acesso em 20/02/2021.
- AMARAL, Marcos Roberto dos Santos; GONÇALVES, João Batista Costa. A escrita subversiva de “n. d. a.”: um corpo desgarrado e grotesco. *Revista Rua 13*, Campinas, Vol. 25, Nº 1, 2019.
- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. São Paulo: BMG, 1993. 1 CD
- _____. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Palavra desordem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Et Eu Tu*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Como é que chama o nome disso?* São Paulo: Publifolha, 2006.
- _____. *Tudos*. 7º ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. *n.d.a.* São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. *Melhores poemas*. Org. Noemi Jaffe. São Paulo: Global, 2010.
- _____. *Psia*. 6º ed. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- _____. *Disco*. São Paulo: Rosa celeste, 2013. 1 CD
- _____. Entrevista. *Revista palavra – SESC literatura em revista*, Rio de Janeiro, nº 4, ano 5, 2013.
- _____. *40 Escritos*. Org. João Bandeira. 2º Ed. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- _____. *Outros 40*. Org. João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- _____. *Agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *Encontros*. Org. Bárbara Ribeiro. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

_____. *Algo Antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios*. 2º Ed. São Paulo: Martins fontes, 2004.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. 2º ed. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 51º ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BRUM, José Thomaz. Escrita à mão. *Arte contemporânea 2003*. Disponível em: <https://arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=2&id=63> acesso em 16 de Mai. de 2020.

BÜRGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

BYRNE, David. Prefácio. *Double duplo*. 09/1999. Disponível em: <https://arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3> acesso em 16 de Jun. de 2020.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2º ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia (Poesia 1949 – 1979)*. São Paulo: Duas cidades, 1979.

CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *A poesia e a crítica: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

EIKHENBAUM, B. *A teoria do método formal*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura – os formalistas russos*. 3º ed. São Paulo: Editora Globo, 1976.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da poesia concreta*. 4º ed. Campinas: Unicamp, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna – da metade do século XIX a meados do século XX*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética – Vol. IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 23ª ed. São Paulo: Loiola, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.

HOLLI, Richard. *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JÚNIOR, Valdemar Valente. Visões e interseções: uma proposta de leitura da Poesia Concreta. *Revista entrelaces*. Nº 17, Vol. I, Jul-Set 2019.

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção revistas porta-vozes da Poesia Concreta. *Revista Facon*, Nº16, 2006. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf> Acesso em: 2 de Dez. de 2019.

LIMA, Marcos de. Múltiplos caminhos. *Jornal Rascunho*, Curitiba, Edição nº191. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/multiplos-caminhos/>>. Acesso em: 2 de Dez. de 2019.

LIPOVETISKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles; Sébastien, Charles. *Os tempos hipermodernos*. Lisboa: Edições 70, 2018.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, São Paulo, Outubro de 1996. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ts/v8n2/0103-2070-ts-08-02-0083.pdf>> Acesso em: 22 de Mai. de 2020.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia para quê? A função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

- MODRO, Nielson Ribeiro. *A obra poética de Arnaldo Antunes*. 1996. 166 f. Dissertação (mestrado em Letras) – curso de Letras, Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 1996.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PINHEIRO, Paulo. *Introdução*. In: ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- PINTO, Manuel da Costa. À poesia o que é da prosa: os livros de Arnaldo Antunes e João Bandeira. *Jornal Folha de São Paulo*, 03/06/2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/03/1746423-a-poesia-o-que-e-da-prosa-os-livros-de-arnaldo-antunes-e-joao-bandeira.shtml>> Acesso em: 23 de Mai. de 2020.
- PLATÃO. *Íon*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- SANTOS, Alessandra. *Arnaldo Canibal Antunes*. São Paulo: nVersos, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura*. 2º ed. São Paulo: Ática, 1993.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das letras: 2004.
- TAKAKURA, Sandra Mina. *Criação e criatividade em gêneros híbridos: a expressividade na poética de Arnaldo Antunes*. 2019. 269 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- TITÃS. *Cabeça dinossauro*. São Paulo: WEA, 1986. 1 CD
- VALÉRY, Paul. *Lições de poética*. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.
- VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.