

Rubens Vaz Cavalcante

Arnaldo Antunes:
A Poética da Simultaneidade



1910001067



RUBENS VAZ CAVALCANTE

**ARNALDO ANTUNES:
A POÉTICA DA SIMULTANEIDADE**

Dissertação apresentada ao Instituto de Educação, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Agninaldo José Gonçalves



**São José do Rio Preto
2002**

RUBENS VAZ CAVALCANTE

**ARNALDO ANTUNES:
A POÉTICA DA SIMULTANEIDADE**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: *Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves*



T. 1067/02

**São José do Rio Preto
2002**



Cavalcante, Rubens Vaz.

Arnaldo Antunes: a poética da simultaneidade/ Rubens Vaz Cavalcante. – São José do Rio Preto: [s.n.], 2002.

161 f.: il. ; 30 cm.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura Brasileira. 2. Poesia contemporânea. 3. Arnaldo Antunes. 4. Poética da simultaneidade. I. Gonçalves, Aguinaldo José. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869(81) – 1

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me permitido chegar a esta etapa da minha vida.

Agradeço também aos meus pais, por todo o amor e apoio que me deram ao longo da vida.

Aos professores da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em especial ao professor Dr. Carlos Roberto da Silva, por sua orientação e incentivo durante a realização desta pesquisa.

Aos amigos, em especial aos meus colegas de trabalho, por sua paciência e compreensão durante a ausência.

Aos meus irmãos, por sua compreensão e apoio durante a realização desta pesquisa.

Aos meus pais, por todo o amor e apoio que me deram ao longo da vida.

Aos meus amigos, em especial aos meus colegas de trabalho, por sua paciência e compreensão durante a ausência.

Aos meus irmãos, por sua compreensão e apoio durante a realização desta pesquisa.

Aos meus pais, por todo o amor e apoio que me deram ao longo da vida.

Aos meus amigos, em especial aos meus colegas de trabalho, por sua paciência e compreensão durante a ausência.

**À minha família de um modo
geral e em especial à parceira
Carlinha e à nossa Clara Luz.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que contribuíram de forma material, intelectual ou espiritual para que esta idéia se realizasse.

Em especial, sou grato às seguintes pessoas:

Ao professor Aguinaldo José Gonçalves pela orientação precisa e quase silenciosa de quem confia e pela sintonia fina com que acompanhou o meu plano de voo.

À Milena, pela interlocução orientadora e pela leitura criteriosa e crítica que fez desta escritura, à qual, por vezes, inadequadamente chamei de “revisão”.

Ao Junior da Arte Engenho, pela cumplicidade no suporte técnico e pela paciência que só amigo tem com o outro.

Ao Oswaldo, pelo lar acolhedor, em Vilhena-RO, e pela amizade inteligente.

Aos colegas de turma, pelas discussões, sugestões e momentos de lazer que tornaram o mestrado um ambiente de interação.

Ao departamento de letras da UNIR, Porto Velho-RO, especialmente à área de literatura, pela confiança depositada nesta pesquisa.

À Universidade Federal de Rondônia, UNIR-RO, pela oportunidade de cursar este programa de mestrado.

À CAPES, pelo auxílio financeiro para a realização desta pesquisa.

SUMÁRIO

SINTOMAS E SINTONIAS DA POÉTICA DA SIMULTANEIDADE: UMA INTRODUÇÃO----- 10

Os instrumentos analítico-interpretativos e seus limites-----	12
A simultaneidade como objeto de desejo da literatura-----	15
O <i>corpus</i> da aplicação do conceito e as profecias literárias-----	17
Os vários modos da simultaneidade -----	19
Sintomas e sintonias-----	22

SIMULTANEIDADE DE SUPORTES: O MULTIAINTUNES----- 25

“Como é que chama o nome disso?” -----	26
O nome disso é esclarecimento-----	32
O nome disso é “dentro”-----	35
O nome disso é “soneto” -----	48
O nome disso é “agora”-----	54
O nome disso é <i>simultaneidade de suportes</i> -----	59

SIMULTANEIDADE DE TRAÇOS DE LEITURA ----- 61

Diálogo ou influência? -----	62
Traços e leituras dos concretos -----	66
Traços e leituras dos modernos-----	76

SIMULTANEIDADE DE TRAÇOS DE ESCRITURA ----- 90

2 ou + <i>corpos</i> no mesmo espaço: versos e versões-----	91
Traços e escrituras no “espelho” -----	97
Traços e escrituras em “ávida” e “agouro” -----	102
Cinematografia em “Sumo de mim”-----	107
Estilemas em “apenas”, “hentre” e “perter” -----	109
2 ou + <i>corpos</i> no mesmo espaço: releitura e invenção -----	115

SIMULTANEIDADE DE FORMAS E CONTEÚDOS ----- 118

Formas e conteúdos em <i>As coisas</i> -----	119
Formas e conteúdos em <i>Psia</i> -----	127

SINTOMAS E SINTONIAS DA POÉTICA DA SIMULTANEIDADE: UMA CONCLUSÃO

142 10

ABSTRACT 152

BIBLIOGRAFIA 153

Publicações em periódicos 160

Discografia e videografia 161

POÉTICA - SIMULTANEIDADE - ARNALDO ANTUNES

RESUMO

Esta pesquisa pretende contribuir para as reflexões sobre questões ligadas à criação literária contemporânea, por meio da elaboração de um conceito de poética que emerge da observação e do questionamento a respeito das condições de produção dessa literatura.

| Partiu-se da hipótese de que a poesia pós-moderna, complexa e diversa, tem recorrido, freqüente e simultaneamente, a diferentes modalidades de linguagem e de suportes de comunicação. O *corpus* é a obra literária, musical e videográfica de Arnaldo Antunes, ambiente no qual, mediante uma abordagem descritiva, analítica, interpretativa e crítica, configurou-se o conceito de “Poética da Simultaneidade”. |

A aproximação dialógica ao *corpus* eleito discute a sintonia das criações artísticas atuais (livros, CDs, vídeos) com os avanços tecnocientíficos do planeta. Principalmente no que diz respeito à identificação estética dessas artes com as vanguardas históricas e tardias e sua postura sensível à hipertextualidade do presente que incitam a operacionalização de suportes simultâneos de expressão. O conceito, modalizado em subconceitos, propõe um instrumento de abordagem à poesia do 3º milênio que dialogue com ela no mesmo nível de fragmentação e de superposição das criações artísticas.

POÉTICA – SIMULTANEIDADE – ARNALDO ANTUNES



SINTOMAS E SINTOMAS DA POÉTICA DA SINGULARIDADE

UMA INTERPRETAÇÃO



SINTOMAS E SINTONIAS DA POÉTICA DA SIMULTANEIDADE:

UMA INTRODUÇÃO

|| A *poética da simultaneidade* surge afinada à condição pós-moderna das sociedades contemporâneas que impõem à poesia uma situação, em um único e mesmo gesto, privilegiada e conflituosa. Embora correndo o risco de destitui-la da clandestinidade e da resistência que lhe são marcas, a estética da civilização da imagem – a qual vivemos – elegeu a linguagem poética como uma das expressões artístico-culturais que otimizam as relações socioeconômicas globalizadas. Graças aos suportes verbal, vocal e visual, cada vez mais interagindo com o discurso publicitário da mídia, a poesia é parte do cenário cotidiano dos centros urbanos. A invenção e a sedução promovidas pelo som, sentido e plasticidade da poesia, incitam ao prazer e à fruição hipertextual: excitam-nos a encenar o espetáculo virtual da produção e do consumo. A fragmentação do discurso poético, mesmo parecendo esquizofrênica, ensina-nos a lidar com a rapidez e variedade das informações que nos freqüentam. A poética de nosso tempo procura trabalhar as diferentes modalidades de linguagem e entra na vida das pessoas de forma lírica, utilitária e interativa.

No instante em que o tempo pula o muro do século, e os teóricos e críticos de arte discutem a existência de um Modernismo perene ou de um Pós-modernismo, a poesia, de mãos dadas com a publicidade, desvela a



cena urbana e reinventa os velhos suportes da palavra, trazendo hipóteses à tona. A poesia agora é parte do espetáculo, e a palavra, assim como a própria vida, é simulacro. Pastiche rima com fetiche. O lírico, agenciado pelo verbal, pelo vocal e pelo visual, recompõe-se no *outdoor* da multinacional, no CD do *megapopstar* ou na vinheta de um programa de TV. O “eu” do eu-lírico, assim como o conceito de autoria, perdeu-se no anonimato das máscaras estilísticas.

Diante de estado tão complexo, tão diverso, tão simultâneo, uma curiosidade instigante faz-nos querer entender melhor a escritura poética do nosso tempo. O acontecimento decisivo para a escolha do objeto desta escritura – *Arnaldo Antunes: a poética da simultaneidade* – deu-se a partir de uma fala do próprio autor em entrevista concedida à revista CULT, na qual ele argumentava: “Gosto de trabalhar nesse interstício entre as linguagens, da inclusão das várias manifestações que foram me formando” (1997, p. 9). O “interstício entre as linguagens” foi a grande pista para a construção do conceito e o afunilamento temático. Outra curiosidade se somou com a primeira: entender o estranhamento experimentado diante da emergência do hipertexto, no sentido dado por Pierre Lévy – “virtualização do texto e virtualização da leitura” (2001, p. 41), advento das mídias informatizadas, registrado nas comunicações e nas artes a partir da segunda metade do século XX –, que possibilita a leitura, a audição e a visão, a um só tempo, das criações do presente.

Os instrumentos analítico-interpretativos e seus limites

Arnaldo Antunes: a poética da simultaneidade surgiu também da insatisfação com os resultados obtidos na abordagem da poesia contemporânea – verbal, vocal e visual – usando os instrumentos da teoria e da crítica literárias, tradicionais ou vanguardistas, legitimados pela academia. O metro, a rima, o tema, o assunto, o conteúdo, a forma, o fundo, embora possam ser operacionalizados, soam insuficientes, na maioria das vezes, à aproximação exigida pela poesia atual. Essa insatisfação gerou a reflexão sobre uma forma de abordagem aos textos que buscasse compreender as relações (i) do poeta com as tendências estéticas do mercado editorial (sob a égide do hipertexto) e com as poéticas onipresentes das vanguardas históricas e tardias (ocorridas no início e nos meados do século XX); (ii) do leitor com a produção da poesia otimizada pelos multimeios e pelas variantes de suportes de comunicação e expressão existentes; e (iii) do crítico com os atuais modelos de análise e interpretação que dialogam com essa produção. A reflexão sobre as práticas analítico-interpretativas que optam pela generalização, no momento em que se constatou a incompletude das teorias canonizadas, oportunizou a pergunta: precisa-se realmente dos sistemas e dos métodos totalizantes para interagir com a poética do nosso tempo ou a realização da interpretação se

dá no instante mágico em que o leitor aborda uma obra e dessa abordagem surgem os sentidos que a alteridade e a arte legitimam?

A idéia é trabalhar uma aproximação a textos de criação poética sem os maneirismos tautológicos das poéticas tradicionais, realizando-a, sem ser simplista ou rasa, por meio de uma leitura que atualize conceitos e terminologias, elegendo-se a abordagem sensível e diversificada exigida pelos novos tempos. A essa forma de abordagem, mediante as evidências recorrentes na obra criticada, chamou-se de *poética da simultaneidade*. O método proposto é descritivo, analítico e interpretativo – leitura crítica da obra e a construção de um conceito –, numa visada que tem a ver com o conceito de *bricolage* de Claude Lévi-Strauss (1989), no instante que trabalha qualquer instrumento – intelectual ou sensorial – que possa promover e até mesmo facilitar o contato do homem com o conhecimento: instrução ou cultura. Valorizou-se o que se tinha à mão – instrumentos racionais e subjetivos – com o rigor e a sensibilidade permitida pela fragmentação do pensamento contemporâneo. A escritura que atende à sintaxe múltipla de seu tempo é digna de uma visada, tanto quanto possível, caleidoscópica: olhar atento e sensato que flagra a estética fractal em que a *poética da simultaneidade* se legitima. É necessário perscrutar a fragmentação dos sentidos na criação do presente, com uma abordagem tão epifânica quanto técnica. Uma abordagem que dialogue de igual para igual com o esfacelamento do sujeito no discurso poético, registrado pela estética



contemporânea, e que adote um comportamento metodológico também fragmentado e bricolado.

Muito já se falou de poética e de simultaneidade, entretanto nunca esses dois vocábulos se juntaram para significar um conceito. O que se propõe é essa junção, como uma lente que *a priori* surgiu e estará focada, em *close-up*, na criação de Antunes. A idéia, porém, é que *a posteriori* (pensando aqui numa tese) se abra em *grande angular* sobre a poesia que habita e habilita o nosso tempo. O conceito poderá contribuir no diálogo entre o leitor e a obra historicamente instalados no presente, na medida em que registra o entrecruzamento das modalidades de linguagem nas quais o autor se expressa, relacionando-as com a natureza simultânea, fragmentária e urgente do século XXI.

Do meio do concerto dialógico de vozes modernas e pós-modernas, dos credos das vanguardas construtivistas ou iconoclastas, partiu-se em busca da corroboração e da consolidação do conceito. Na tradição literária, a poética é a arte e a ciência da poesia, no entanto, é crível no meio crítico-teórico o fato de as estéticas, traços marcantes dos diferentes períodos da arte, terem sido, na contemporaneidade, substituídas pelas poéticas, mais afeitas ao caráter conceitual da criação atual. Poética, portanto, é o equivalente à estética, estilo, conceito estabelecido pelo artista do presente na produção de sua arte.

O conceito de *poética da simultaneidade*, dessa forma, tem caminhado para a efetivação de um instrumento de abordagem que dê conta de proporcionar um diálogo crítico e criador entre o leitor e a produção poética do nosso tempo. O *corpus* é a obra de Arnaldo, por ser esteticamente significativa e sintonizada com o mundo de agora – “Os artistas são as antenas da raça”, diria Pound (1997, p. 17) – além de ilustrar muito bem os conceitos que serão desenvolvidos.

A simultaneidade como objeto de desejo da literatura

A simultaneidade sempre se caracterizou como um modelo expressivo ideal ao discurso literário, sendo meta e objeto de desejo de poetas e prosadores em diferentes períodos da história da literatura. O momento em que o discurso mais se aproximou de um paradigma simultâneo aconteceu durante as experiências modernistas do começo do século passado, orquestradas pelas vanguardas européias, nas quais foram propostas novas atitudes estéticas para a poesia e a prosa. Os cubistas, a exemplo dos vários “istas”, legitimaram um estágio raro de ilogismo, simultaneidade, instantaneísmo e humor, influenciando, sobremaneira, as tendências literárias posteriores: modernas ou pós-modernas. Octavio Paz dá-nos, de forma sintética, notícias de um movimento surgido em Paris

(1911) com o nome de *dramatisme* e que mais tarde passou a chamar-se *simultanéisme*:

Em resumo, na segunda década do século XX, surgiu na pintura, na poesia e no romance uma arte feita de conjunções temporais e espaciais que tende a dissolver e a justapor as divisões do antes e do depois, do anterior e do posterior, do interno e do externo. Esta arte teve muitos nomes. O melhor, o mais descritivo: simultaneísmo. (1993, p. 48-49)

No Brasil, de acordo com Haroldo de Campos (*apud* Andrade, 2001), o escritor Oswald de Andrade consolidou parte do sonho modernista ao realizar uma prosa que simulava fragmentos de seqüências cinematográficas em *Memórias sentimentais de João Miramar*. Em *A escrava que não era Isaura* (1972), Mário de Andrade teorizou sobre a simultaneidade, denominando-a “polifonia poética”. Os concretistas (Campos, Campos e Pignatari, 1987), nas décadas de 50 e 60, levaram a cabo a experiência do texto verbhivocovisual: conceito desenvolvido por James Joyce que aponta para a simultaneidade do discurso. A teoria ideográfica de Ernest Francisco Fenollosa, via Ezra Pound, foi revisitada pelos concretistas na busca da tal simultaneidade signica. Na citada busca, os métodos das “subdivisões prismáticas da idéia”, de Stéphane Mallarmé e o da “pulverização fonética”, de e. e. cummings, também foram revistos pelos concretistas.

É, entretanto, a voz multimidiática e intersemiótica da pós-modernidade que, por meio de uma sintaxe diversificada e complexa, área

de atuação de autores tão dispares quanto inclassificáveis, parece realizar a fantasia da simultaneidade verbal, vocal e visual, transcendendo os limites bidimensionais das páginas do livro tradicional. Dentre os autores da tribo pop-porânea¹ desta virada de século, a obra de Antunes é uma das que melhor exemplifica o conceito de *poética da simultaneidade*.

O corpus da aplicação do conceito e as profecias literárias

Os livros *Psia* (1991), *As coisas* (1993a), *Nome* (1993b), *Tudos* (1993c) e *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997); o CD *Nome* (1993) e o vídeo *Nome* (1993), ao mesmo tempo em que representam a assunção das *profecias* à literatura pós-industrial, feitas por autores como Walter Benjamin (1995), Octavio Paz (1993) e Italo Calvino (1994), correspondem aos anseios imediatistas da geração da imagem: a pop generation ou a sociedade de consumo. Em 1926, no alto modernismo, Benjamin anunciava para o futuro uma *escrita-imagem*, na qual os poetas seriam, como nos velhos tempos, antes de tudo calígrafos (1995, p. 28). Em 1985, nas suas *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino previa a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade como as qualidades fundamentais à a escritura do século XXI e dizia que “o sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência com que nos interrogamos

¹ Neologismo criado nesta escritura para evidenciar a visada pop da cultura contemporânea.



sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica dita pós-industrial” (1994, p. 11).| Por sua vez, em 1990, Paz foi contundente ao argumentar que o poema do devir seria *ouvido e lido, visto e escutado*, e que “sobre a página animada da tela, a tipografia será um fornecedor de signos, traços e imagens dotadas de cor e movimento; por sua vez, as vozes desenharão uma geometria de ecos e reflexos, um tecido de ar, sons e sentidos enlaçados” (1993, p. 132). Os modernos, como se pode verificar, previram o que iria acontecer na escritura do homem do terceiro milênio. Essa constatação, ao invés de dar por encerrado o assunto, abre um leque múltiplo de questionamentos sobre o fazer literário em tempos de revolução informatizada. Os livros, CD e vídeo do autor escolhido, além de realizarem as previsões elencadas, são as concretizações da *poética da simultaneidade* no discurso artístico, vislumbrada a partir das reflexões surgidas e sugeridas nas limitações constatadas ao aplicarmos os canônicos sistemas de analisar e interpretar poesia na explicitação da criação lírica do presente.

Esta poética é composta, como não poderia deixar de ser, em função de sua natureza concomitante, por modalidades diferentes de simultaneísmos: de suportes, de traços de leitura, de traços de escritura, de formas e conteúdos, as quais serão desenvolvidas e aplicadas, uma a uma, em quatro capítulos. Esta terminologia foi criada em razão das

acontecências recorrentes e verificáveis na obra do Arnaldo Antunes e também para aprofundar, delimitando, o olhar perscrutador.

Cada uma das modalidades é resultado de leituras e releituras cuidadosas da obra, apreendendo as lógicas e não-lógicas da criação e da técnica na poesia que aporta o terceiro milênio. Os modos de simultaneidade ocorrem de forma isolada ou conjunta, justapondo no mesmo poema procedimentos estéticos, técnicos e estilísticos diferentes. Tais comportamentos não enfraquecem o conceito, mas, ao contrário, fortalecem-no, à medida que reforçam a natureza simultânea das formas de expressar a arte dos autores atuais. Nessa direção, os vocábulos “justaposição”, “superposição” e “sobreposição”, constantes nesta escritura, comparecem significando “simultaneidade” e/ou “concomitância”.

Os vários modos da simultaneidade

A simultaneidade de suportes é, provavelmente, o procedimento mais visível na obra de Arnaldo Antunes. Podemos citar como exemplo o kit multimídia *Nome* (1993), composto de um livro, um CD e um vídeo, em que objetos distintos veiculam a idéia *Nome*, na forma verbal, vocal e visual, sem caírem na mera repetição do tema: o diálogo dá-se no *interstício* das modalidades de linguagem. O livro *2 ou + corpos no mesmo*

espaço (1997), acompanhado de um CD, também ilustra o conceito de obra multimídia.

A *simultaneidade de traços de leitura* realiza-se na confluência das influências perceptíveis na obra do citado poeta. Algumas são visíveis ao leitor comum, outras esperam do leitor uma cultura literária mais afinada com as vanguardas artísticas. A mais visível, funcionando como bordão para a urgência da crítica do presente – em parte acostumada a ficar estagnada na superfície do óbvio –, é a influência da poesia concreta. Por outro lado, estudos efetuados por pesquisadores em diferentes universidades do país, tendo como objeto a obra em questão, apontam para possibilidades de abordagem mais abrangentes. São os casos, por exemplo, das aproximações dialógicas de Adriane Rodrigues de Oliveira (2001), que analisa “movimento e circularidade na poesia de Arnaldo Antunes”, Júlio França, que investiga “na obra cancionista de Arnaldo o uso da palavra vocalizada como materialização de um som” (1996, p.63) e de Antônio Fábio Mernelli (1998), que estuda o comportamento hipertextual da poesia do autor e discute questões relativas à produção poética e à tecnologia. Embora a crítica continue a abordar Antunes como porta-voz e epígono do laboratório *verbivocovisual* formalista dos concretos, estudos como esses dão conta de um verdadeiro concerto de vozes tonitroando na sua trova: Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, e. e. cummings, Francis Ponge, Oswald



Andrade, Edgar Braga, Torquato Neto, Waly Salomão, entre muitos, compõem o concerto só escutado mediante uma audição mais cuidadosa.

A simultaneidade de traços de escritura, resultante da de traços de leitura, em princípio é entendida somente como o procedimento em que dois ou mais vocábulos ocupam o mesmo espaço sintático e gráfico. O conceito estende-se também às várias faces estilísticas (estilemas) que se desenham no corpo dos poemas de Antunes. Essas faces, mais que máscaras, são identidades plasmadas na composição do artista contemporâneo, desprendido de conceitos superados como autoria e estilo pessoal: a cada obra novas faces se sobrepõem às antigas, sem culpas. Algumas das antigas resistem. A soma dessas diferenças estilísticas soa inter e intratextualizada na escritura de Arnaldo.

A simultaneidade de formas e conteúdos realiza-se no entrecruzamento de gêneros e subgêneros na escritura do multiartista. Lírico, narrativo e, às vezes, dramático, o poeta desfila um repertório múltiplo: prosa poética, poesia em prosa, visual, verbal, vocal, entre outros, elegendo conteúdos que distam entre a natureza objetiva/subjetiva dos seres e a reflexão física/metafísica sobre as coisas. O criador tem a seu favor os deslimites da estética que lhe permitem ousar invenções e experiências que privilegiam a atualização da memória e da comunicação poética no discurso artístico. As fronteiras sensíveis dos gêneros e das

formas rompem-se em nome da concomitância recorrente na arte contemporânea.

Outras modalidades de simultaneidade poderiam ser acrescentadas às expostas, como, por exemplo, a *simultaneidade de discursos*: filosóficos, poéticos, dicionarísticos (em forma de verbetes), genéticos e fabulares, como é o caso do discurso desenvolvido no livro *As coisas* (1993a). Contudo, essa modalidade apenas corroboraria as *simultaneidades de traços de escritura e de formas e conteúdos*, contribuindo mais para uma confusão terminológica do que para o esclarecimento conceitual dos procedimentos discursivos na escritura de Antunes. Ficam, pois, somente as quatro modalidades supracitadas, que serão aplicadas em diferentes poemas escolhidos para *corpus* desta construção de conceito.

Sintomas e sintonias

Tomando como base o percurso feito na tentativa de construção do conceito de *poética da simultaneidade*, corroborado pela herança dos poetas inventores da modernidade e da pós-modernidade (vanguardas européias, norte-americanas e brasileiras), é possível estabelecer um perfil, ainda que indefinito, da poesia multifacetária do limiar dos séculos. A poesia aposta na interatividade com o leitor, lançando mão de todos os suportes discursivos disponíveis. A simultaneidade expressiva

contemporânea é a resultante da releitura e da atualização dos leitões abertos pelas enxurradas experimentais do século XX; enchente de invenção que deliciou e continuará deliciando os *designers* da linguagem.

No entanto, esse perfil da poesia em época de revolução informatizada está sempre em mutação. A substituição da magia pela técnica acelerou o processo de simulacro nas formas de expressão da arte. O criador que queira manter atualizada a sintaxe da sua tribo precisa acompanhar a velocidade da evolução dos instrumentos de comunicação e acessar a magia virtual da linguagem possibilitada pelos avanços técnico-científicos que freqüentam os nossos dias. O leitor acompanha, entre incrédulo e tiete, o malabarismo do poeta na busca de uma sintonia fina com a escritura de seu tempo, a qual se define pela natureza hipertextual. O crítico apenas repete o bordão de que a crítica está em crise, impossibilitada de explicitar as obras do agora, seja por insuficiência dos métodos ou pela incipiência das produções (Tadié, 1992). O poeta, enquanto artífice da palavra e disseminador de sentido, adequou sua poesia aos novos anseios da civilização da imagem. Não existe resistência nem ruptura com o multimeio: o criador tem consciência da inevitabilidade da linguagem cibernética, aceita-a como instrumento de otimização na expressão de sua arte. O fazer artístico é sua resistência, e a morte das vanguardas, sua ruptura. Ou como escreveu Octavio Paz:



A arte e a literatura deste fim de século perderam paulatinamente seus poderes de negação; há muito tempo suas negações são repetições rituais, fórmulas suas rebeldias, cerimônias suas transgressões. Não é o fim da arte: é o fim da *idéia* da arte moderna. Ou seja: o fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura. (1993, p. 53)

Nem *mudança* nem *ruptura*? A criação poética contemporânea está necessariamente inscrita na diluição dos credos das vanguardas do modernismo? Ou a escrita artística hoje é somente uma releitura da escrita do passado imediato agenciada pelas novas tecnologias de comunicação e expressão? É o que veremos, entre outras coisas, no desenrolar da presente escritura.



SIMULTANEIDADE DE SUPORTES: O MULTIA NTUNES

Um novo tipo de artista aparece, que não conta mais história. É um arquiteto do espaço dos acontecimentos, um engenheiro de mundos para bilhões de histórias por vir. Ele esculpe o virtual. Pierre Lévy

A simultaneidade de suportes é um procedimento bastante recorrente na produção artística de Arnaldo Antunes e provavelmente o mais perceptível em sua obra. O que seria exatamente essa simultaneidade? No modo posto, é o comportamento adotado na produção de objetos de arte em que o criador lança mão, ao mesmo tempo, de diferentes modalidades expressivas para confeccionar e veicular suas criações. Esses modos de expressão geralmente se imbricam nas formas verbais, vocais e visuais, de modo que possa otimizar a veiculação do objeto estético criado e possibilitar maiores alternativas de leitura. Esse conceito, que se construiu a partir da problematização no entendimento da poética de Antunes, emerge de uma hipótese possível de ser corroborada na observação dos objetos de linguagem construídos pelo artista.

Na sua relação dialógica com o discurso estético das vanguardas históricas e retardatárias da modernidade, extensiva à emergência das poéticas de comportamento complexo e diversificado da pós-modernidade, o multiartista relê o percurso da arte construtivista ou iconoclasta, atualizando seu credo com os recursos proporcionados pela revolução

técnica, científica e informatizada do presente. A possibilidade de uma escritura verbivocovisual, projetada por James Joyce e divulgada entre nós, via transcrição, pelo poetas concretistas, vê-se realizada na poesia poporânea – multimidiática e intersemiótica – do autor do objeto estético *Nome*. O intermediatismo de *Nome* dá conta de exemplificar o conceito de *simultaneidade de suportes* – uma das modalidades da *poética da simultaneidade* – formulado nesta escritura. O mesmo conceito estende-se ao livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), composto de livro e CD; no entanto, *Nome* é o exemplo mais acabado, dada a sua completude hipertextual.

“Como é que chama o nome disso?”

O kit multimídia *Nome* tem no livro (suporte verbal) o mote que motiva a glosa com o hipertexto almejado e que se completa no CD (suporte sonoro) e no vídeo (suporte visual). Tal fato nos conduz para o entendimento de que a poesia de Antunes não abre mão do suporte tradicional, mas estabelece uma relação dialética de aceitação e negação com esse na medida em que o assimila e supera-o. O arrojado projeto gráfico-visual do livro é já a referência e a representação dessa superação.

O livro *Nome* (1993b) não é visto nesta abordagem como uma espécie de libreto do concerto sonoro/visual do CD *Nome* e do vídeo *Nome*,

e sim como o espaço de materialização gráfica e verbal da virtualidade sonoro-visual dos outros componentes da sua composição híbrida. Na bidimensionalidade do livro, lemos o anúncio das multidimensões exploradas pelo som e pela imagem dos outros dois suportes.

O CD *Nome* (1993), por seu turno, é o projeto estético-sonoro consolidado no objeto CD (capa, encarte, disco), cuidadosamente trabalhado para compor o conjunto em que se insere. O repertório do CD volta-se para as tendências experimentais da música pop, consubstancializadas nos recursos técnicos e eletrônicos de estúdio. Recursos esses que têm nas técnicas de samplear e de mixar uma forma evoluída de expressão na superposição de estilos, gêneros, formas e conteúdos da música popular contemporânea. O artista canta/recita nos mais diversos ritmos: roque, balada, regue e canção, só para citar alguns, de maneira a experimentar operações com o som, que vão do ruído ao silêncio, efetuadas por meio de incisões e inserções de precisão cirúrgica.

No citado CD, constata-se os experimentos realizados com a poesia sonora, como é o caso de “fênis” (faixa 1), “o macaco” (faixa 7), “luz” (faixa 11), “dentro” (faixa 14), “soneto” (faixa 18), “armazém” (faixa 20) e “agora” (faixa 23). Antunes dialoga com a noção de poesia sonora surgida com o advento das poéticas experimentais da voz no século XX, conceito esse entendido como a tendência que concentra “a elaboração fonética, vocal, acústica, eletroacústica das poéticas de experimentação do nosso

século” (Menezes, 1992, p. 9), o que, por sua vez, diferencia a poesia sonora tanto da letra de música quanto da oralização recitativa dos poemas. A proposta estética em seus poemas sonoros parece preencher um espaço até então não legitimado na poesia brasileira. Para Philadelpho Menezes, estudioso e crítico da questão, “não houve no Brasil a poesia experimental dos sons, paralelamente à poesia visual, esta sim com larga tradição na poesia brasileira do pós-guerra” (1992, p. 16). Ao comentar essa ausência da poesia sonora nas invenções e experiências poéticas brasileiras, Menezes tem como referência comparativa as experimentações das vanguardas e pós-vanguardas (poesia oral, poesia eletroacústica e poesia total), ocorridas na Europa e nos Estados Unidos, no século passado. Segundo ainda o autor:

há também o fato de que as derivações da poesia sonora, em seus cruzamentos com a visual e a performática, de alguma maneira sempre se colocam quando se fala da *poesia intermídia*, ou seja, do poema trabalhado em vídeo, computação e outras tecnologias. Essas interfaces que criam a poesia experimental tecnicista do presente jogam essas questões para dentro da nossa poesia, auxiliando na sua reflexão teórica e crítica, para sua reciclagem e devida avaliação. (1992, p. 16)

Dentro dessa compreensão, *poesia intermídia* é um conceito que, considerados os procedimentos técnicos reiterativos observados na produção artística de Antunes, dialoga com o construto estético comentado, no instante em que o CD *Nome* é apenas parte de um todo multimidiático.

A *poesia intermídia* autoriza a existência da modalidade *simultaneidade de suportes* como extensão do conceito mais abrangente de *poética da simultaneidade*.

O vídeo *Nome* (1993) é a assunção do conceito de escritura *verbivocovisual* que povoou o discurso dos modernos nos experimentos com a linguagem: realização que legitima a simultaneidade dos suportes verbal, sonoro e visual na poesia da pós-modernidade. O vídeo vem, cada vez mais, firmando-se como um dos meios que melhor suporta os procedimentos criativos e técnicos da cultura pós-moderna. Para Fredric Jameson, pensador de esquerda que politiza e critica *a lógica cultural do capitalismo tardio*, “o vídeo pode ser considerado como o *medium* mais distintamente novo do pós-modernismo e, na melhor das hipóteses, pode ser visto como uma forma totalmente nova” (1997b, p. 19).

A presença de Fredric Jameson nesta escritura é conflituosa, porém necessária. As diferenças entre as duas miradas são consideráveis, mas as similitudes são qualitativas. O crítico marxista norte-americano está preocupado em desvelar as questões ideológicas na produção artística da globalização (*capitalismo tardio*), a qual acusa de perda de historicidade, mera mercadoria de consumo, desatenta à dialética entre texto e contexto: o pós-modernismo, como dominante cultural e não social ou ideológica, sinaliza com novas formas de utopias sociais. Portanto, em alguns momentos, o que para esta estética conceitual resulta positivo, para Fredric



soa social e politicamente incorreto (choque epistemológico?). É um risco necessário que reforça a nossa postura de *bricoleur*.

Jameson (1997b) dedica um capítulo ao tema, intitulado “Vídeo: surrealismo sem inconsciente”, abordando-o de forma lúcida e crítica. A partir da *teoria do cinema*, dominante no modernismo, constrói a possível *teoria do vídeo*, hegemonia do pós-modernismo. No capítulo citado, denuncia o ocaso do sentido, ao narrar a saga do *signo* que, uma vez *referente*, foi *reificado* e teve o *significante* separado do *significado* – o que provocou a problematização do *conteúdo*, tornando-o jogo dos significantes.

O autor coloca o vídeo na vanguarda estética e técnica da contemporaneidade, ao mesmo tempo em que vê na natureza coisificada e fragmentária da produção artística pós-moderna, veiculada pelo vídeo experimental, a razão da ausência de grandes obras em nossos dias. O texto, desligado do contexto, volta-se exclusivamente para a intertextualidade, despedaçando-se em referências a outros textos. Fredric Jameson, para quem o pós-modernismo é uma tentativa de pensar historicamente o presente, conclui afirmando:

Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo – o significado – é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem

potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que canibalizam outros textos – tal é a lógica do pós-modernismo em geral, que encontra uma de suas formas mais fortes, mais originais e autênticas na nova arte do vídeo experimental. (1997b, p. 118)

O vídeo *Nome* (1993), resultado das experiências contemporâneas com as artes pop e op intensificadas pelas mídias tão afeitas às aspirações da civilização da imagem e do som, é um texto que pode ser lido ora como clipoema, ora como *clip* musical, ora como vídeo experimental, ora como videotexto. O leque de leitura aberto coloca em xeque a possibilidade do leitor acompanhar os vários discursos que o nosso tempo permite circular simultaneamente. Lemos uma coisa, escutamos outra e vemos miríades de imagens em movimento. A animação dos poemas, sobreposta a imagens do cotidiano ou do ciberespaço, cria corpo nas vozes que ressoam entre o canto e a performance, aproximando do leitor/ouvinte/telespectador um mundo de sons e de silêncios, do qual este não se havia dado conta e com o qual é convidado a interagir. O vídeo *Nome* é um hipertexto, capaz de deslocar os sentidos para uma percepção multiplicada pela tridimensionalidade, promovendo a leitura de gestos de linguagem diferentes e simultâneos, o que nos causa tanto estranhamento quanto sedução. É um fetiche da linguagem tridimensional que reensina a ler por meio da arte da simulação virtual, motor da independência e da confusão nos sentidos. Podemos pensar numa espécie de sinestesia mediática que,

somada à experimentação videográfica, referenda o sensacionismo/sensacionalismo dos fetiches.

O nome disso é esclarecimento

Antes, porém, de dar início à abordagem dialógica aos textos de Arnaldo Antunes – para a qual serão basilares os conceitos atuais de texto e de hipertexto –, *é preciso esclarecer como a textualidade e a hipertextualidade estão sendo entendidas.*

Toda e qualquer expressão humana passível de leitura é um texto. Entre essas expressões, encontram-se as obras de arte, na condição de linguagens destituídas de suas formas orgânicas ou monumentais e substituídas pela textualidade. Jameson coloca a questão da seguinte maneira:

Tudo agora pode ser, nesse sentido, um texto (a vida cotidiana, o corpo, as representações políticas), enquanto os objetos que antes eram “obras” podem ser relidos como imensos conjuntos ou sistemas de textos de vários tipos, superimpostos uns aos outros por meio de várias intertextualidades, sucessões de fragmentos ou, ainda mais uma vez, por puro processo (daqui por diante chamado de produção textual ou textualização). A obra de arte autônoma, desse modo – juntamente com o velho sujeito autônomo ou ego –, parece ter desaparecido, ter-se volatilizado. (1997b, p. 100-101)

Por outro lado, com a suposta volatilização da *obra de arte autônoma* e do *ego*, a superposição de linguagens e suportes nos meios de

comunicação do homem contemporâneo é o comportamento expressivo que identifica o hipertexto. A hipertextualidade é, desde a Antigüidade Clássica, perseguida pela arte: intuitivamente o artista estabelecia com suas obras uma rede de comunicação que envolvia questões múltiplas (culturais, morais, religiosas e filosóficas). Na literatura, entre os suportes tradicionais do gênero, a poesia é a que mais se tem aproximado dessa modalidade textual, graças ao seu múltiplo poder sugestivo de sentido, sonoridade e visualidade. Essa idéia, a do hipertexto, veio da necessidade de superação da leitura e da escritura linear, melhor contemplada com o advento dos sistemas informatizados. Um dos muitos estudiosos do fenômeno *hipertexto*, o filósofo francês Pierre Lévy, torna o conceito mais claro quando argumenta que:

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estreia, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (2000, p. 33)

Tal argumentação, considerada a distância cronológica as separa uma da outra, afina-se com os enunciados arquitetados pelo filósofo francês Michel Foucault, ao conceituar o livro enquanto texto:

E que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. (1987, p.26)

Considerando que tudo é basicamente *texto* aos olhos atentos das ciências e dos homens, sujeito a *nós, conexões e redes*, compreende-se como se configura na atualidade, ao lado do hiper-realismo, os domínios da hipertextualidade. A compreensão dá-se em razão dos conceitos de texto e hipertexto, embora aplicáveis a situações diferenciadas, apontarem para um sentido comum: conectar e motivar as múltiplas possibilidades de escritura e leitura do homem. É como se, de repente, pudéssemos asseverar, sem sermos óbvios, que o hipertexto é a extensão técnica do texto. Lemos, ouvimos e vemos, a um só tempo, numa velocidade dantes nunca imaginada, mesmo que pareçamos lentos diante dos suportes textuais do presente.

O kit Nome, nesse sentido, é uma realização sintonizada com o seu tempo. Partindo dessa consciência conceitual, os poemas “Dentro”, “Soneto” e “Agora” serão abordados em suas três formas. A abordagem tem caráter descritivo, analítico e interpretativo, na intenção de explicitar como se dá, nesses poemas, a *simultaneidade de suportes*.

O nome disso é “dentro”

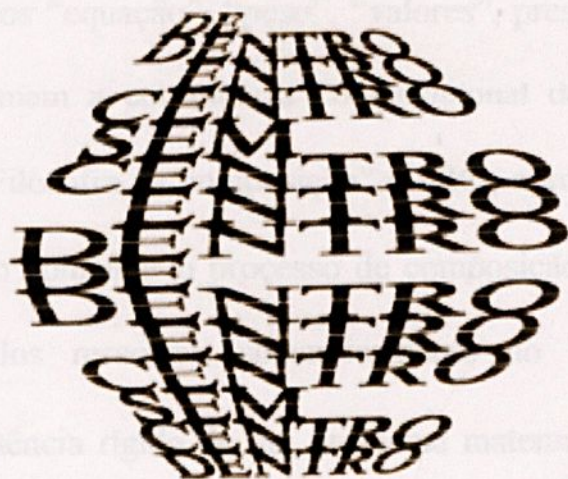
No livro *Nome*, o poema “Dentro” (ver página seguinte) refaz o percurso da invenção gráfica já experimentada pela poesia visual. Retomando a “evolução das formas” dos concretos, axiada na evolução tecnológica da pós-modernidade, a fisionomia do poema vai ganhando significados a partir do momento em que a plasticidade verbal e visual encurta o caminho entre os significantes e os referentes. Os versos “DE/ DENTRO/ ENTRO/ CENTRO/ SEM/ CENTRO/ ENTRO/ DENTRO/ DE/ DENTRO/ ENTRO/ CENTRO/ SEM/ CENTRO/ DENTRO”, ao tomarem a forma achatada e convexa de um globo, denotam uma circularidade visual reforçada textualmente pelo *moto perpétuo* sugerido na ausência de espaço entre os significantes. É como se as preposições (de, sem), o advérbio (dentro), o verbo (entro) e o substantivo (centro) que compõem o poema, num gesto de invenções léxica, sintática, semântica e visual, se tornassem auto-referenciais: a forma do poema significando o conteúdo, e o conteúdo, a forma. Chama a atenção a presença marcante da vogal “O”, que, na sua visualidade gráfica (circunscrição aprisionante da forma), reforça a interiorização e a circularidade semantizadas nos vocábulos “entro”, “dentro” e “centro”, movimentadas pela ação do verbo “entro”, presente em “dentro” e “centro”, acompanhando o vôo achatado e convexo das fontes manipuladas no computador. O invento e a experimentação,

dentre as linguagens eleitas pelo poeta, são metáforas da identidade e da diferença na criação poética.

Esse poema já havia sido publicado no livro *Tudos* (1993c,) de modo inverso ao apresentado no livro *Nome* (1993b). Enquanto no primeiro o enunciado é exposto com as fontes em preto sobre o fundo branco, no segundo se dá exatamente o contrário (ver página seguinte). Contudo, a forma convexa e achatada dos versos é a mesma. Em *Nome*, o poema apresenta ainda duas versões de forma reduzida (ver página seguinte), trabalhando apenas o significante “dentro”. Na primeira versão, “Dentro”, em fonte branca sobre fundo preto, apresenta-se na forma convexa, numa seqüência crescente das fontes que o conduz quase à indefinição léxica, na pseudo-raiz “entr”. Na segunda, “dentro” está realmente dentro, interiorizado em um recorte fotográfico circular da garganta do poeta e sobreposto em cores diferentes.

Ainda em relação ao poema “Dentro”, é esclarecedor um trecho da abordagem ao texto poético de Arnaldo Antunes feita por Ricardo Araújo, autor de *Poesia visual – vídeo poesia*, na qual ele argumenta:

Esse poema, como todos os outros desse trabalho, tem um peculiar jogo de vocábulos, pois, de uma decomposição fonética, o poeta vai de um conjunto fônico superior a um inferior, e. g. “Dentro” e “Centro”, que se desarticulam fonicamente em “De” e “Sem”. Nota-se, portanto, que há uma equação que pondera os pesos específicos de cada um dos significantes com seus respectivos valores musicais. Nesse sentido, o “Dentro”, seguindo essa equação, passa por uma metamorfose que vai do “De” + “Entro” (que se resolve na forma sintética, significante-musical) = “Dentro”. E o mesmo pode ser feito com “Sem” + “Entro” = “Centro”.



Por outro lado, o “Dentro”/“Centro” aponta para uma ponderabilidade significativa de todos os outros significantes do poema, que correm centrifugamente para esses dois pólos, de certo modo eqüitativos, uma vez que a locução “de Intro” também aponta para um centro. (1999, p. 103)

Os vocábulos “equação”, “peso”, “valores”, presentes na citação, de certo modo, retomam a consciência composicional de Edgar Allan Poe, que, no ensaio “Filosofia da composição” (1986), aproximou a poesia das ciências exatas ao comentar o processo de composição de “O Corvo”. Os referidos vocábulos ressonam semanticamente no enunciado “com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático” (p. 62), eleito pelo poeta norte-americano para explicitar a equação composicional do poema. Tal relação leva-nos especificamente ao ponto em que Poe, falando do seu canônico poema que, segundo o próprio autor, foi feito sob medida para agradar à crítica e ao público, disserta:

É meu designio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático. (1986, p.62)

O procedimento gráfico-visual e prosódico adotado em “Dentro” – perfeitamente afinado com o ideário composicional de Poe – pode ainda ser relacionado com o dos poemas (ver página seguinte) “O Ovo”, de Símias de Rodes, poeta grego que o escreveu por volta de 300 a.C., e “Ovonovelo”, de Augusto de Campos, poeta concretista (Campos, Campos

Κατίλας
 τῇ τῷ ἔτριον νίον
 πείθων δὲ θυμὸν δέξαι· δὴ γὰρ ἄγνως
 τὸ μὲν θεῶν ἐριβίας Ἑρμῆς ἔκειτο κάρυξ
 ἄνωγε δ' ἐκ μήτρον μονοβόμηνος μίγαν πάροιθ' ἄξειεν
 θεῶς δ' ὑπερθεὶν ἄκα λείχρειον φίλον νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφανσκεν
 θεαῖς ἰσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσαν ὀρεσιπέδων ἰλάφων τέκεσσι
 πᾶσαι κραιπνῆς ὑπὲρ ἄκρων ἰόμεναι ποσὶ λείφον κατ' ἀρθρίας ἵχνος τιθήνας
 καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἰψ' αἰδᾶν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαβᾶν μυχοιτάτης
 αἰ.τ' ἄκα βοῆς ἀκοὰν μεθέπων, ἔγ' ἄφαρ λᾶσιον τιφοβύλων ἀν' ὀρέων ἱεσνται ἔγκοι
 ταῖσι δὴ θαίμων κλυτὰς ἴσα θεαῖς δονέων ποσὶ πελὺπλοκα μετίει· μέτρα μολπᾶς
 βίμφοι πετρόκοιτον ἐκλιπὼν ὕρουσ' εὐνᾶς, ματρὸς πλαγυτὸν μαίμενος βαλλίαι ἐλεῖν τέκος
 βλαχαὶ δ' οἶον πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν ταυροφύρων ἐς ἀν' ἔστρα Νευφῶν
 τὰ δ' ἀμβρότην πύθῃ φίλας ματρὸς βύοντ' αἶψα μεθ' ἡμερόντα μαζὸν
 ἵχνος θένων . . . ταν παραίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδᾶν
 ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἵχνιον κόσμον νέμοντα ρυθμῶν
 φύλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἄλων πτεροῖσι ματρὸς
 λίγειά μιν κᾶμ' ἴφι ματρὸς ὤδῃς
 Δωρίαι ἀηθέρας
 ματέρας.

ovo
 novo
 novo no velho
 o filho em folhos
 na jaula dos joelhos
 infante em fonte
 feito feito
 dentro do
 centro

e Pignatari, 1987, p. 134-35), naquilo que têm de circular tanto na forma quanto no conteúdo. Antunes estabelece uma rede intertextual com a tradição e as vanguardas da poesia visual e constrói, a partir dessa rede, paradigmas estéticos, com os meios oferecidos pela comunicação informatizada. A intertextualidade resulta da sobreposição de leituras do sujeito produtor que transcria influências e confluências formais na superfície e na profundidade estrutural do poema. Esse acontecimento serve para anunciar uma modalidade de *simultaneidade* que será desenvolvida posteriormente nesta escritura: a *de traços de leitura*.

No CD *Nome* (1993), depara-se com a resolução sonora de “Dentro”, agenciada pelas tecnologias de estúdio e pela intervenção performática do autor que coloca a voz (uma extensão do corpo) a serviço da interpretação. A voz do poeta lê/interpreta os versos de “Dentro”, apoiada pelos recursos técnicos do *sampler* e do *mixer* que tratam de redimensioná-la, dando-lhe profundidade em ecos e dobras. Ao efeito de sofisticação sonora obtido na sobreposição de leituras e no tratamento dado à voz, soma-se a interferência instrumental a um só tempo primitiva e progressiva da guitarra de Arto Lindsay e do baixo acústico de Rodolfo Stroeter. O sensacionismo estético permite intuir que esses instrumentos simulam a desconstrução da circularidade do poema ao sugerirem a música aleatória como trilha para a *voz do dono* (como diria Chico Buarque), reforçando a melopéia do *dono da voz* (*idem*), sem cederem à atração centrífuga do

ritmo iterativo dos versos. No livro, a circularidade dos versos é formalizada pela ausência de espaço entre os significantes e pela fisionomia convexa e achatada do poema; no CD, é sugerida pela superposição das várias mesmas vozes que se repetem *ad libitum*. A performance das vozes – a do autor e a dos instrumentos – retoma uma questão dialética de presença/ausência entre o sujeito lírico e o sujeito histórico na superfície das obras. Embora se perdendo muito da presença na fixação da voz mediada pela eletrônica, a marca de humanidade que fica gravada no suporte é motivada a revelar-se a cada reprodução do registro sonoro. Nesse caso, a ausência, representada pelo grafismo silencioso do encarte, torna-se presença na execução vocal, fonograficamente registrada, do poema pelo autor. Paul Zumthor, estudioso, entre outras coisas, da performance, da recepção e da leitura em suas relações com a voz e a poesia, desde a tradicional *poesia oral* da Idade Média até a *poesia sonora* do século XX, questiona a *mimesis* da presença do homem, via voz, simulada pela virtualidade mediática:

Parece-me ao menos poder dizer isto: de todo modo, aquilo que se perde com os *mídias*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão. Daí, naquele ao qual o meio se dirige (e talvez naquele mesmo cuja voz é assim transmitida), uma alienação particular, uma desencarnação, da qual ele provavelmente só se dá conta de maneira muito confusa, mas que não pode deixar de inscrever-se no inconsciente. (2000, p. 19)

A inscrição *no inconsciente*, promovida pela audição da voz gravada no CD, transforma-se em consciência da *corporeidade*, metonimicamente, à medida que identificamos a autoria da voz. A *idiossincrasia interpretativa* construída por Arnaldo – não só no CD *Nome*, mas na totalidade de sua relação existencial e criativa com a poesia – dá conta, no presente, de personificar com clareza as marcas estilística e performática que lhe são próprias, superando a *alienação particular* e a *desencarnação* das quais fala Zumthor. O poeta, mais uma vez, coloca à prova nossa sensibilidade de leitores ao apontar os paradigmas da comunicação artística surgidos com o advento das mídias contemporâneas. Reforçando esse argumento, a consciência crítica de Philadelpho Menezes esclarece tais mudanças:

A fusão tecnológica das formas expressivas, o produto estético dirigido exclusivamente à sensorialidade redentora e apaziguadora, o poema com efeito óptico ou acústico nas atuais poéticas visuais e sonoras, que extravasa seus limites para uma arte do corpo e do espaço, são respostas para essa nova situação em que experimentar, nesse âmbito, é a norma e a expectativa e não mais o desvio e o estranhamento. (1992, p. 15)

Antunes, no momento em que *extravasa seus limites do corpo e do espaço*, ilustra, de forma convincente, os novos paradoxos da poesia de invenção e experimentação, realizando no poema sonoro o plano de vôo do poema verbal. Dessa maneira, estabelece os nós e as conexões que justificam a rede hipertextual na sua escritura. A impressão causada é a de que o poeta realiza a escritura em voz alta (fonética e não fonológica),

incluída por Roland Barthes na sua estética do prazer textual, a qual procura:

os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. (1999, p. 85-86)

Indo em direção ao vídeo *Nome* (1993), vamos encontrar no poema “Dentro” a forma sintética do conceito de *simultaneidade de suportes*. Tal síntese, resultante da sobreposição de linguagens videoprogramadas, viabiliza os discursos verbal, vocal e visual comungarem o mesmo suporte simultaneamente. Ao comentar o vídeo *Nome* e o seu conjunto de videopoesia, Antônio Fábio Mernelli, pesquisador da obra de Antunes, dá-se conta dessa realidade, estendendo-a à relação criador e criatura:

Dos três aparatos de nome, o vídeo é o que melhor sintetiza a idéia da obra. É na tela que se dá a comunhão palavra-som-imagem, radicalização do trabalho de um poeta que surgiu na mídia como cantor/compositor de rock e se lança como vídeo-maker que utiliza recursos gráficos do computador como instrumento de visualização da escrita e gerador de imagens em movimento que só poderiam vir do cyber-space. (1998, p. 219)

O videopoema “Dentro” é, antes de qualquer coisa, a representação da referência à gênese da voz do sujeito criador que faz do próprio corpo o seu espaço poético. O vídeo começa quando a câmara enfoca a boca do autor, num processo de aproximação e distanciamento que anuncia uma viagem endoscópica pelo interior do poeta, a qual o leitor presenciara

durante a execução vocal e instrumental do poema “Dentro” (a mesma do CD). Duodeno adentro, as imagens do seu órgão fonador, em total funcionamento, conduzem-nos ao lugar de produção dos sons que compõem o corpo de verso do poema. A sensação de que a qualquer momento algo de misterioso será revelado mantém o leitor numa sintonia que ultrapassa a curiosidade genética e aprofunda-se na busca de algo mais abstrato como a alma, o espírito, a inspiração ou, até quem sabe, a materialidade da poesia. Ouvimos os instrumentos e os versos que se repetem e se sobrepõem e lemos/vemos a animação da palavra “dentro” que, na contramão do sentido, salta para fora da tela continuamente; por seu turno, o aparelho fonador vai sendo descortinado: paredes impregnadas de sons e imagens sendo reveladas, a casa da voz sendo desmi(s)tificada pela visão do seu interior corpóreo, seu funcionamento físico, até o instante em que, cessados o som e a animação dos vocábulos, a câmara retorna silenciosa ao ponto de partida: a imagem da boca que, dessa vez, se estende à visão fugidia do rosto. Antunes realiza em vídeo o que Barthes havia projetado para o cinema:

Basta com efeito que o cinema tome de *muito perto* o som da fala ... e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano ... para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (1999, p. 86)

Entrevistado por Ricardo Araújo, o autor de *Nome* deu um depoimento que esclarece alguns aspectos gráficos e videográficos do percurso criativo e técnico do poema e do videopoema “Dentro” nos suportes eleitos para sua veiculação. Para a melhor compreensão formal do objeto estético *Nome*, correndo o risco das longas citações, é necessário reproduzir na íntegra o depoimento do seu criador:

Esse poema, “De Dentro, Entro, Centro sem Centro...”, tinha uma versão original feita no livro *Tudos*, que já era uma versão circular onde os espaços entre as linhas eram eliminados. Então, já tinha um pouco da sugestão de distorção de tipologia, sem ter, ainda, a coisa da tridimensionalidade, que foi o que eu quis incluir ao fazer a animação. Fiz duas versões dele em animação: uma para o meu vídeo *Nome*, como eu já citei, e outra para LSI (Laboratório de Sistemas Integráveis-USP). O meu roteiro inicial incluía uma distorção em que a palavra “dentro” pudesse ficar côncava e convexa, como uma borracha que você pode dilatar e condensar; e isto acabou sendo impossível de se realizar. A gente tentou de inúmeras formas. Eu queria que a palavra “dentro” aparecesse escrita dentro de uma superfície que viesse para fora e para dentro, literalmente. E acabei tendo que adaptar este roteiro inicial para uma outra coisa, um aspecto apenas convexo e não a impressão do côncavo, que foi uma ilusão ótica que parecia ser impossível de ser realizada. E então, ficou apenas convexa. Daí tive a idéia dela ir saindo para fora da tela e “de dentro” da palavra “dentro” surgindo outra palavra: e aí o poema foi se fazendo nessa coisa de explodir um pouco para fora da tela. Seria um movimento ao mesmo tempo inverso do que diz o poema, pois está saindo para fora, o poema diz “dentro”, “de dentro” e, ao mesmo tempo, tem o sentido de “de dentro” pelo fato de, “de dentro” dessa palavra que está se expandindo, vir surgindo uma outra coisa por trás. Então acabei adaptando um pouco a idéia do poema, mas acho que ficou bacana, porque, a partir das limitações e dos recursos que eram disponíveis ali, eu fui adaptando o roteiro e a gente foi transformando em função do que dava para fazer e acabou-se chegando a um consenso. No vídeo *Nome* eu fiz uma versão um pouco diferente da LSI. A versão da animação, na verdade, é muito parecida, mas eu inseri um fundo, que é uma endoscopia que eu fiz especialmente para inserir, para relacionar, para associar com o poema; eu, na verdade, também tive que adaptar um pouco o projeto dessa endoscopia, porque o meu projeto inicial com que o endoscópio fosse aquele que entra pelo nariz. Eu queria parar ele na garganta e pegar a boca do lado de dentro filmando a leitura do poema. Eu queria que se visse o poema sendo dito do lado de fora da

boca. E tornou-se impossível fazer o endoscópio entrar pelo nariz e parar na garganta, em virtude da própria aparelhagem que a gente dispunha. A coisa acabou sendo impossível. Então, fiz uma endoscopia que entra pela boca e vai indo do duodeno até o máximo que dava para chegar. Então, foi essa coisa de ir também cada vez mais “dentro”. Eu acho que ficou mais interessante até do que a idéia inicial. (1999, pp. 107-108)

Diante do esclarecimento em relação à trajetória composicional do poema “Dentro”, é quase impossível não atentarmos para os limites apontados pelo autor entre a imaginação criadora e as interfaces informatizadas. Homem e máquina tentam adequar suas naturezas distintas na criação artística e superar o tradicional impasse entre magia e técnica.

Walter Benjamin, no artigo intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994), de 1935/36, alertava para os perigos que a *reprodutibilidade técnica* acarretaria para a autenticidade das obras de arte, culminando na destruição da sua aura. No entanto, as tecnologias da inteligência do presente optam por apostar na *humanização das máquinas*, divulgando uma *ecologia cognitiva* que tornará os sistemas informáticos amáveis e imbricados ao sistema cognitivo dos homens. Essa visada levou Pierre Lévy a afirmar:

Há toda uma dimensão estética ou artística na concepção das máquinas ou dos programas, aquela que suscita o envolvimento emocional, estimula o desejo de explorar novos territórios existenciais e cognitivos, conecta o computador a movimentos culturais, revoltas, sonhos. (2000, p. 57)

No poema “Dentro”, em suas bases diferenciadas de realização – livro, CD e vídeo –, é a natureza híbrida de texto e hipertexto que inscreve a simultaneidade na cena da poesia contemporânea. “Dentro” é um poema que poderia, além de ser lido, tocar no rádio e ser visto na televisão; contudo sua índole ventríloqua, no que dá continuidade à voz das vanguardas poéticas da modernidade, toca na tendência *cult* do pastiche tecnicizado e faz com que a sua circulação seja mais bem acolhida pelas tribos *cabeça* e *tecnopop*, ou seja, os intelectuais (professores, alunos, críticos, teóricos e autores) e pelo filão dos jovens fãs que acompanha o artista desde o *Titãs*.

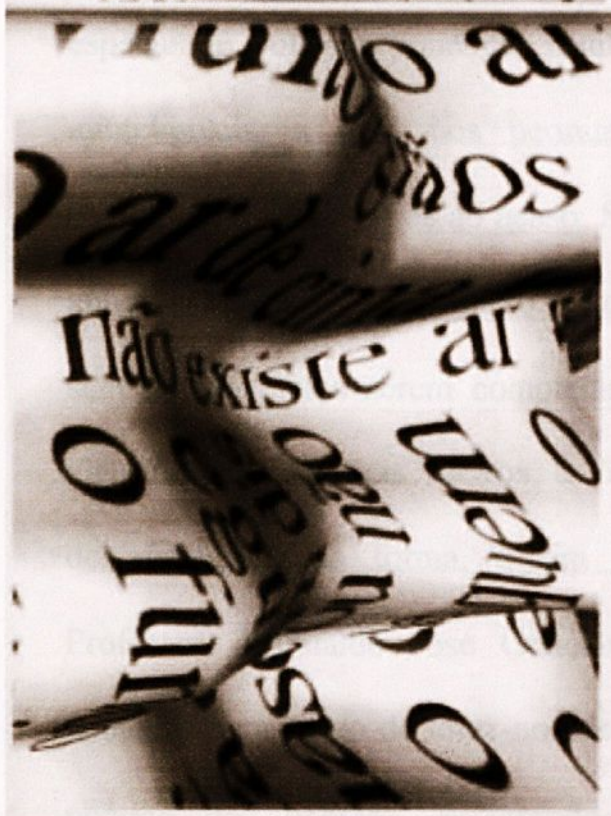
O nome disso é “soneto”

Lendo a primeira das duas versões de “Soneto” (ver página seguinte) no livro *Nome*, salta aos olhos uma modalidade cristalizada de poema – talvez por isso o título – que se instala enquanto sentido apenas na visualização da **forma** anunciada. Os catorze versos do soneto são praticamente impossíveis de serem lidos linearmente (afora uma ou outra frase que adivinhamos mais do que lemos), em virtude da sobreposição de significantes na escritura dos versos, o que, por sua vez, fomenta a insinuação de novos signos lingüísticos. O efeito produzido lembra o princípio de superposição do **ideograma chinês**. A rasura efetuada na

superposição dos enunciados apaga os sentidos silogístico-lineares que estamos acostumados a ler nos sonetos tradicionais e nos seduz a entrar no jogo de montagem fonética autorizado pelo arquiludismo das linguagens conceituais de arte. O leitor vê-se na obrigação de atualizar os conceitos de interpretação endurecidos pelo exercício da leitura decodificadora e atar as *conexões* e os *nós à rede* do novo texto.

No “Soneto”, o enunciado “A vida do sentido o incomoda”, legível no primeiro verso do primeiro terceto do poema, parece estar falando da situação de tensão em que o leitor é colocado. A comunicação ideal, sem ruídos, é descartada pela inclusão da rasura mimetizada no discurso poético. Deslemos (o poema ensina) os significantes verbais para podermos acompanhar a invenção e a experimentação na forma gráfico-visual. Ficamos à caça de uma palavra que possa atar o nó do sentido, enquanto esse, paradoxalmente, se desconstrói mediante o adensamento gráfico promovido pela sobreposição. No último verso do soneto, adivinhando nossa procura das palavras, um sentido toma-nos de assalto: “O ouro da palavra, um acidente”. O acaso dos fonemas é formador de palavras, e não de idéias. O som e o sentido nem sempre viajam juntos.

A segunda versão do poema “Soneto” (ver página seguinte) confirma visualmente a última afirmação, não mais por meio da sobreposição de significantes, mas, sim, da justaposição multidirecional de significantes. Na virtualidade gráfica gerada pelo computador e impressa no livro,



visualizamos os labirintos fonéticos formados por palavras e por pedaços de palavras fugidias, esgueirando-se nas dobras das páginas simuladas. Os signos, motivados pela incompletude sugerida, promovem um jogo com a linguagem, no qual somos convidados a participar na (re)construção do sentido: o arquiludismo da arte contemporânea faz-se presente. O modo de simultaneidade que resulta do comportamento gráfico em “Soneto”, sobreposição de significantes, foi denominado de *simultaneidade de traços de escritura*, que também será desenvolvida como uma das modalidades da *poética da simultaneidade*.

No CD *Nome*, “Soneto” efetiva o trabalho com a poesia sonora projetado no momento de sua (des)composição verbal. A montagem, uma espécie de colagem fonética, resulta numa série de versos sonoramente ininteligíveis, a qual nos permite adivinhar, mais do que ouvir, os neologismos construídos ao acaso. Sobre um *groove* criado a partir de sons guturais sampleados, o soneto é verbalizado em sua totalidade de versos sem os vocábulos serem completamente reconhecidos, mas permitindo a identificação de seus metros e fragmentos poéticos. O soneto não é descristalizado na forma, e sim *deslexicalizado* (termo utilizado pelo Professor Aguinaldo José Gonçalves, da UNESP, em suas aulas) no conteúdo; um modo de levar-nos de volta à gênese da voz na comunicação poética dos homens, resgatando a transracionalidade dos elementos rítmicos e fônicos que, pelo viés da discursividade, a poesia perdeu em

ceder aos encantos da prosa. O som do poema, numa operação técnica inventiva e experimental, afasta o sentido que se quer institucionalizado dos significantes e investe mais uma vez na capacidade interativa e criativa do leitor/ouvinte. Paul Zumthor toca na questão do estranhamento diante da confusão fonética que a poesia sonora nos causa ao se afastar da sua natureza de *arte da linguagem*:

As tradições ocidentais sempre consideraram a poesia como a arte da linguagem. A Poesia Sonora e, não menos, a Poesia Visual (por meio da gráfica) esforçam-se juntas para superar essa lei, superar a lógica, esquecer as regras constritivas; com isso revelam-se energia vital, emanção da própria matéria de que somos feitos. O poema é objeto, configuração de traços físicos. É coisa. Depois se verifica que a palavra nasce dessa coisa. Essa é a realidade da qual a poesia sonora e a poesia visual constituem a prova. Todavia ambas nos falam: fazem-no numa outra linguagem, reconstruída com elementos adulterados, reduzidos a sua limpidez, com a articulação de corpos simples, com a articulação sonora que dilacera o silêncio e a letra do alfabeto que emerge do branco da página; *vocemas, grafemas*, refugos das vertigens da transcendência, pura imanência do universo com o qual estamos às voltas. (*Apud* Menezes, 1992, p. 144)

“Soneto” é essa “outra linguagem, reconstruída com elementos adulterados, reduzidos a sua limpidez de corpos simples, com a articulação sonora que dilacera o silêncio e a letra do alfabeto que emerge do branco da página”, da qual fala Zumthor. Na *simultaneidade de suportes*, livro e CD, em que circula o “Soneto”, vemos reforçada a relação com a poesia sonora e a visual, caminho *hipertextual* que culmina no vídeo *Nome*.

O videopoema “Soneto”, ao contrário de “Dentro”, não surpreende o leitor pelo estranhamento imagético, pois o que vemos é a animação da

visualidade das formas gráficas que aparecem na sua segunda versão, no livro *Nome*, e o que ouvimos é a gravação constante no CD. Apesar de ser a realização tridimensional do projeto hipertextual *Nome*, o videopoema “Soneto”, ao mimetizar um voo em 3D sobre e entre o volume sugerido pelas dobras da página do poema *sobrevoado*, nas quais repousam tipografismos e encantações verbais, revela aos olhos e aos ouvidos uma preocupação de sobreviver à simples interação dos suportes gráfico e sonoro. A desformatação da forma cristalizada da poesia não acontece na superfície de sua estrutura gráfica e visual, mas na reorganização sonora. No entanto, a índole hipertextual do videotexto como que o lança à frente dos dois outros suportes, tornando-o instante de realização do apenas projetado no livro e no CD: exemplo da sobreposição de suportes na condução da comunicação estética que a poesia *multimídia* traz ao leitor do terceiro milênio.

O nome disso é “agora”

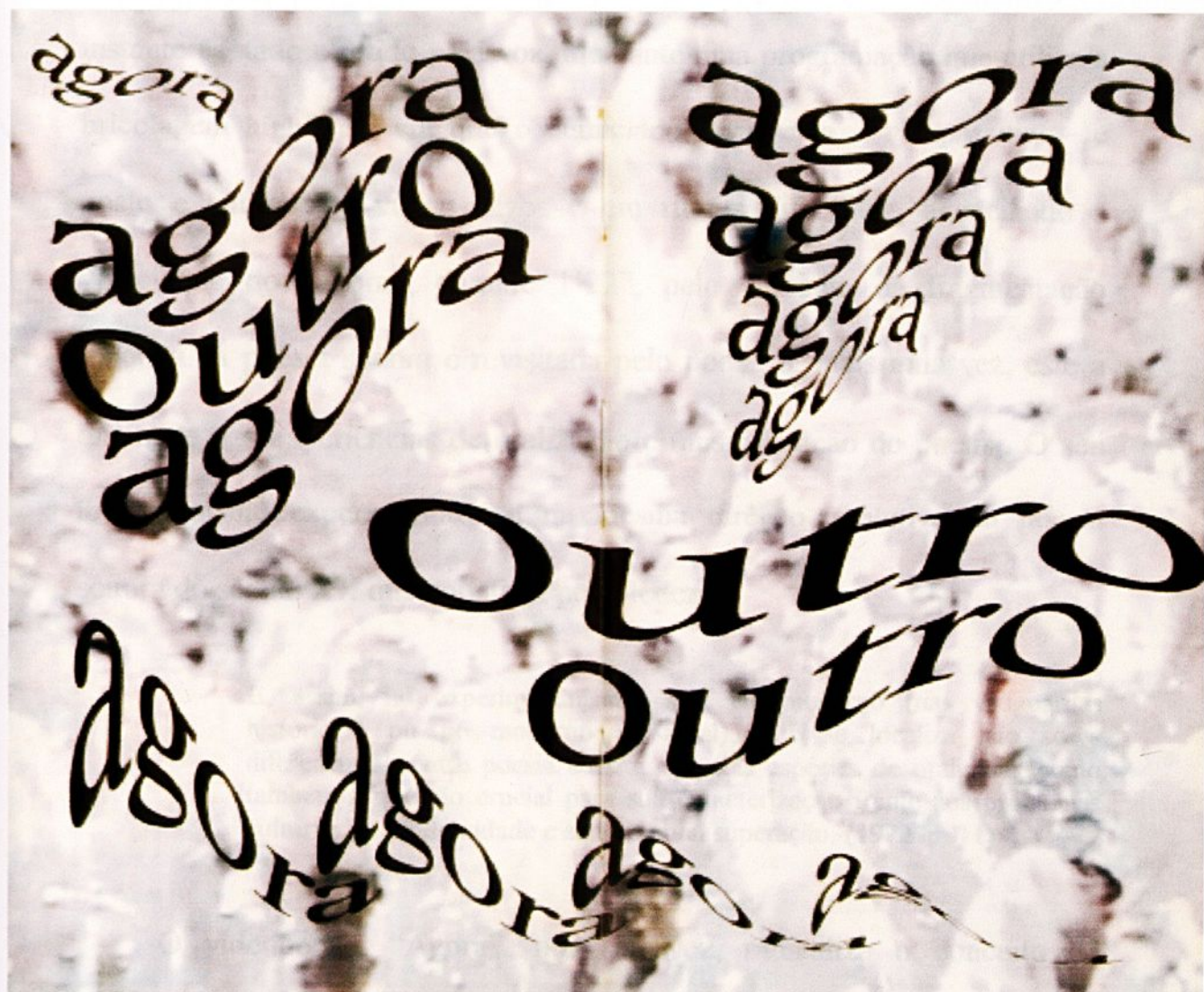
O terceiro poema elencado, “Agora” (ver página seguinte), no livro *Nome*, apresenta-se de duas formas. Na primeira, o único verso, “já passou”, tem multiplicado os grafemas, grafados brancos em fundo preto, até preencher toda a página e transformar-se em fundo. Sobre esse fundo, sugerindo a desaceleração da velocidade do “agora” que passa, negro e



ondulante, imitando vôo de folha levada pelo vento, o título parece deslizar sobre o enunciado. Título e verso simulam o passar lento do tempo na tela da página, desacelerados pela tecnologia multimidiática aplicada aos seus significantes, e tentam reter a fugacidade do presente: o “agora” que “já passou”.

O “agora” subsiste na virtualidade do espaço gráfico do vocábulo “agora”, atormentado pela impossibilidade do presente contínuo que os grafemas multiplicados do enunciado “já passou” noticia. Ou então, o “agora” é sempre outro “agora”. Assim sendo, a proposta apresentada pelo poema para retermos o tempo do “agora” é desdobrá-lo por meio de uma “pulverização fonética” (lembrando e. e. cummings) a partir do enunciado, que culmine por estender o tempo de duração no desdobramento dos fonemas ou rubrique a infinitude na posteridade da escritura: no poema é sempre “agora”. Ou melhor, a duração do poema é o “agora”.

Em sua segunda forma (ver página seguinte), o poema apresenta-se com outra proposta de enunciado: dois vocábulos, “agora” e “outro”, são combinados em diferentes performances, na intenção de uma ampliação semântica que possibilite múltiplas interpretações. Usando o mesmo efeito de “vôo de folha levada pelo vento”, os vocábulos efetuam a *passagem* do “agora” na visualidade performática permitida pela informática. As combinações poderiam ser comportadas nos seguintes versos: “agora/ agora outro agora/ agora, agora, agora/ outro, outro/ agora, agora, agora,



agora”, que funcionam como variantes do mesmo tema, mas é preciso que sobrevivam enquanto constelações de sentido para reforçarem a efemeridade do “agora”, continuamente transformado num “outro agora”, num “outrora”, metáfora da fugacidade do tempo.

No CD *Nome*, o poema “Agora” trabalha sonoramente a duração do instante captado e retido pela voz, mediante uma programação que utiliza a bricolagem high-tech, em que o enunciado do poema – “já passou” – é posto e sobreposto várias vezes e em ritmos diferentes, agenciando a velocidade do “agora”, durante 1’22”, pelo caminho da fragmentação fonética. A poesia sonora é revisitada pelo poeta, e, mais uma vez, este a distingue das experiências de oralização e musicalização do poema. O seu invencionismo experimental vai na mesma direção evolutiva da poesia sonora do século XX que, apontada por Menezes:

É, assim, no experimentalismo, seja ele moderno (nas vanguardas históricas) ou pós-moderno (o atual), que se localiza não só a diferenciação entre poesia sonora e outras espécies de oralidade, como também a questão crucial para sua caracterização frente aos problemas culturais da modernidade e sua eventual superação. (1992, p. 11)

O videopoema “Agora”, por sua vez, radicaliza o conceito de hipertextualidade, desde o instante em que lemos um enunciado, ouvimos outro e assistimos à justaposição em altíssima velocidade de várias imagens: cotidianas, cinematográficas, ciberespaciais. Lemos a animação concebida a partir dos significantes “agora” e “outro” e escutamos o único

verso do poema (a mesma gravação do CD) na sua multiplicidade fragmentária e iterativa, enquanto vemos o mundo num movimento rítmico frenético em milhares de imagens dos “agoras” que compõem a nossa história.

Por outro lado, a simultaneidade não deixa de apresentar um elemento de complexidade: tal simultaneidade (equivalência de tempos) realiza-se num terreno onde vigora a diferença, como o “agora” que é sempre “outro”. A “outridade” introduz um aspecto negativo (descontinuidade) dentro da positividade do simultâneo (superposição de tempos).

O nome disso é *simultaneidade de suportes*

Reverendo os exemplos abordados, a idéia que os perpassa aponta para a superposição de estratégias expressivas que encontra na noção de hipertextualidade a *garantia de corroboração teórica*, respaldada pela interação entre a poesia verbal e a visual (veiculadas pelo livro), a sonora (veiculada pelo CD) e a multimídia (veiculada pelo vídeo). Livro, CD e vídeo são suportes simultâneos na medida em que veiculam o mesmo construto estético.

Nada mais natural que uma investida desse porte parta de um poeta (“ciberpoeta” no dizer de Augusto de Campos) preocupado em falar a



linguagem *tecnopop*. Tal comportamento, multimediático e intersemiótico, é retomado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), composto de livro e CD, que ainda será trabalhado na perspectiva de ilustração da *simultaneidade de traços de escritura*. A sobreposição de suportes tornou-se marca estilística, se é que podemos falar em estilo nos nossos dias, do autor que projetou e executou o complexo poético *Nome*. Desse modo, a sua poesia inscreve-se na produção contemporânea com requintes de *invenção, surpresa e experimentação modernas e pastiche, arquiludismo e simulacro* pós-modernos. É a digitalização da intensificação do *ludismo*, da *ironia*, da *crítica* e da *utopia* modernista, agenciada pela revolução tecnocientífica do nosso tempo.

SIMULTANEIDADE DE TRAÇOS DE LEITURA

O seu olhar melhora o meu.

Arnaldo Antunes

Influência e confluência são as palavras que melhor definem os traços de leitura que se superpõem na superfície e na profundidade do corpo dos versos de Arnaldo Antunes. Essa modalidade simultânea se dá de forma natural e fluente, como se a *angústia da influência*, teorizada por Harold Bloom, não atingisse o procedimento intertextual dos escritos do poeta. Senão, lembremos o que escreveu o crítico sobre a sua teoria da poesia:

A influência poética – quando envolve dois poetas autênticos, fortes – procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de criação corretiva que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida. A história das influências poéticas produtivas, que é a história da tradição central da poesia do Ocidente a partir da Renascença, é uma história da angústia e da caricatura autoprotetora, da distorção, do revisionismo voluntarioso e perverso, sem o que a poesia moderna, como tal, não poderia existir. (1991, p. 62)

Pensar a *angústia da influência* como mal necessário à poética de nosso tempo, conduzida por uma *desleitura*, uma *criação corretiva*, ou uma *interpretação distorcida*, soa mais “apocalíptico” do que “integrado”. Entretanto, se nos dermos conta de que *desleitura* e *criação corretiva* também podem significar releitura, fugiremos um pouco da *interpretação distorcida*, aludida por Bloom, e pousaremos na realidade intertextual em que é tecida, de forma cada vez mais intensificada, a criação

contemporânea. *A história das influências poéticas produtivas* faz-nos lembrar a famosa *linha evolutiva da tradição*, percebida e comentada nos vários períodos da história da arte, conhecida em nossos dias como cânone ocidental. O artista coloca em funcionamento, pela abordagem dialógica, procedimentos propostos pelas vanguardas ou já testados pela tradição. Dessa forma, ser-nos-ia permitido afirmar que ao artista contemporâneo não incomoda muito as questões da originalidade e do ineditismo? O que incita à resposta positiva é constatar que a intertextualidade, enquanto recurso estético, desobriga a criação artística de ser original ou inédita. A interlocução com a grande temporalidade, onde transitam vozes expressivas na arte, é o que importa.

Diálogos ou influências?

O comportamento dialógico dos criadores afastou em parte o fantasma do plágio. O processo tomou uma dimensão mais dialética do que mimética: o período ou o autor *a priori* assimila o outro e *a posteriori* supera-o. Nesse sentido caminha o fazer artístico de Antunes. Sua voz contracena com outras vozes num cenário de invenção e experimentação. Suas escrituras visitam as leituras feitas sem que a *angústia*, a *caricatura autoprotetora*, a *distorção* e o *revisionismo voluntarioso*, divulgados por Bloom, instalem-se na obra.



A influência mais apontada na sua poética é a da Poesia Concreta. Influência que o autor nunca negou e, no entanto, não privilegiou, ampliando de maneira panorâmica o leque de influências (leituras?) recebidas na construção de sua poética. Na revista CULT, ao responder a Heitor Ferraz a pergunta “Você se considera um poeta de linhagem concretista?”, Arnaldo expôs o lastro dos seus traços de leitura:

Hoje em dia não vejo mais essa coisa de filiação. Vejo projetos individualizados dentro de situação muito mais diversa e múltipla, onde a novidade pode acontecer para muitos lados. No meu caso, tem uma influência que veio da poesia concreta, mas não só. A própria tradição da música popular brasileira, além da cultura pop e da tradição do rock'n'roll, acabam influenciando não só minha produção musical, mas também a produção poética e de uma maneira intensa. Porém, é claro que meu repertório de influências inclui uma contribuição preciosa de Augusto e de Haroldo de Campos e o Décio Pignatari. Mas há também outros poetas, como João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Recebi também influências da prosa a partir da leitura de Guimarães Rosa, José Agripino de Paula e do Leminski de *Catatau*. Também não nego um certo repertório que vem das artes plásticas, dos trabalhos do Tunga, Nuno Ramos, Regina Silveira, Jac Leirner, Waltercio Caldas, Hélio Oiticica e Lígia Clark. São coisas que acabam fazendo parte do meu repertório de influências. Gosto de trabalhar nesse interstício entre as linguagens, da inclusão das várias manifestações que foram me formando. (1997, p. 8)

Essa citação, necessariamente longa, servirá em vários instantes deste capítulo como ponto de articulação para explicitar a modalidade *simultaneidade de traços de leitura*. Analisando a resposta de Antunes, fica claro que o autor em nenhum momento deixa transparecer qualquer tipo de angústia ao reconhecer e referendar suas influências. Da música às artes plásticas, ele reconhece as *várias manifestações* que foram formando sua poética. Os modernos estão *maciçamente* presentes nessa formação, o que

pressupõe a leitura das poéticas e estéticas das vanguardas históricas e tardias.

Talvez pelos despropósitos do acaso, Antunes situou suas influências literárias entre as musicais e as pictóricas. Isso nos faz lembrar uma afirmação de Décio Pignatari no livro *Comunicação poética*, na qual tece o argumento “A poesia parece estar mais do lado da música, das artes plásticas e visuais do que da literatura” (1993, p. 3), ao que se acrescenta o fato de Ezra Pound não considerá-la literatura e Paulo Prado identificar a filosofia e a literatura como suas arquiinimigas. Ocorre que, não por acaso, além de poeta, Arnaldo é compositor e videomaker: a arte sonora e a arte visual compõem com a arte verbal na construção de sua prosódia, de sua *poética da simultaneidade*.

Observando-se os traços de leitura que perpassam sua escritura, não é difícil identificar “a ordenação do conhecimento”, construída pelos concretistas, somando-se às invenções e experiências do poeta nas diversas modalidades de linguagem. Citando Pound, Haroldo de Campos, na *Teoria da Poesia Concreta*, ao relacionar os princípios da *cultomorfologia* (Frobenius) à arte da poesia, conceituando a última como um contínuo meta-histórico, reafirma o valor da *ordenação* na construção do *conhecimento* de um percurso evolutivo criador:

“A ordenação do conhecimento, de sorte que o próximo homem (ou geração) possa encontrar de maneira mais rápida a parte viva do mesmo,

e gastar o menos tempo possível com caminhos obsoletos” é a metodologia crítica, tácita ou expressa, que conduz à obra de criação. (1987, p.32)

A influência que, para Bloom, gera aflição, soa na crítica concretista como sinônimo de conhecimento. A seleção das *partes vivas* do conhecimento, pensando aqui em técnicas composicionais, facilitada para os futuros criadores, não angustia o poeta contemporâneo, ao contrário, dá-lhe um caráter mais digno e dinâmico: organizador de um cânone evolutivo.

Essas reflexões teóricas dão o pano de fundo para corroborar a *simultaneidade de traços de leitura*, vista como o instante em que as influências formadoras de um determinado poeta aparecem, ao mesmo tempo, no corpo de sua escritura artística. Essa simultaneidade pode dar-se no mesmo poema ou no conjunto da obra. No caso específico de Arnaldo, foram escolhidos poemas de livros diferentes (mais como índice de recorrência do que de variedade), nos quais ele dialoga com a modernidade e, apesar de negar, com a pós-modernidade. No seu entendimento, ainda vivemos uma extensão da cultura modernista.

|Ao afirmar que “seu repertório de influência inclui uma contribuição preciosa de Augusto e Haroldo de Campos e do Décio Pignatari” (Cult, 1997, p. 8), o autor fornece uma informação fundamental para desvendar alguns de seus traços de leitura. Ao evocarmos a poesia concreta, é quase

impossível não relacioná-la a Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce e e. e. cummings, poetas inventores que serviram de base para a estética da sua poesia; assim como a relacionamos aos formalistas e estruturalistas que embasaram sua teoria. No livro *PSIA*, o primeiro publicado por uma editora, esses traços podem ser focalizados nos constantes diálogos estabelecidos pelo autor com o seu *paideuma* (justaposição das partes vivas de uma cultura) poético. O poema “H2Omem”, por exemplo, resulta dessa abordagem dialógica que Arnaldo realiza com a *ruptura da tradição ou tradição da ruptura*, lembrando Octavio Paz, em que se transformaram a literatura moderna e a contemporânea.

Traços e leituras dos concretos

O poema “H2Omem” (ver página seguinte) é concebido numa forma bastante recorrente na poesia concreta, em que o fundo antes branco do papel é tornado negro, e os tipos passam a ser brancos sobre este fundo. O recurso, embora absorvido pela produção em escala comercial de papéis e de esferográficas coloridos, não se banalizou: escrever em cores claras sobre fundos escuros ainda causa estranhamento. O efeito lembra os negativos fotográficos, as lâminas de raios-X e os anúncios luminosos. O suporte, a princípio, ganha o estatuto de *matriz invertida*: contraria o procedimento gráfico mais comumente encontrado nos livros, onde o tipo

preto e a folha branca são o positivo revelado. A radiografia do poema reforça a preocupação estrutural centrada no conflito entre forma e fundo, que os concretistas denominaram “isomorfismo”. Enquanto luminoso, o poema torna-se anúncio de si mesmo: é o caráter auto-reflexivo da poesia contemporânea, herdado da poesia concreta, que elegeu como tema a própria poesia, o próprio poema e a arte de modo geral.)

O enunciado do poema é o seu próprio título: “H2Omem”. Tal fato nos faz recordar que a poesia concreta visava ao mínimo múltiplo comum da linguagem: dizer o máximo com o mínimo. A proposta de escritura que mistura dígitos, símbolos e signos está relacionada com os princípios matemáticos e geométricos que nortearam os concretistas, razão por que insistiram na relação da arte com a técnica e a ciência. O símbolo H2O, composto de dígitos e grafemas, representa a porção água que compõe o ser humano. Acrescido da sílaba “mem”, renova a escritura do significante “homem” ao mesmo tempo em que reforça seu significado. Sabedores de que o corpo é composto em sua maior parte por água, e que por isso mesmo somos mais líquidos que massas, assistimos à invenção poética separar nossa porção maior (H2O) e manter-nos intactos em “mem”, aproximação sonora com o significante inglês *man* (ou seu plural *men*) que significa “homem”. O princípio é ideográfico, no sentido de Ernest Fenollosa: “duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (*apud* Campos, 1994a, p. 116). É o que



acontece em “H2Omem”: a coisa “H2O” somada à coisa “mem”, símbolo e signo, não produzem uma terceira, em virtude da água está simbolicamente ligada ao homem, uma espécie de metonímia dominante: é comum ao se falar da água, a do corpo ou a do planeta, falar-se do homem. Água e homem sugerem uma relação fundamental que qualifica o procedimento como ideográfico.

Entre os concretistas, quem mais utilizou a técnica de inversão entre forma e fundo, como recurso estético e poético, foi Augusto de Campos. No livro *despoesia* (1994), podemos encontrar vários exemplos dessa técnica composicional: pó do cosmos (p. 18-9), afazer (p. 22-3), sos (p. 26-7), nuvem-espelho para sinisgali (p. 40-1), lunograma (Musset) (p. 56-7), o som (mandelstam) (p. 62-3), canção noturna da baleia (p. 112-13), viv (p. 116-17) e bio (p. 124-25) são poemas que seguem um mesmo projeto de escritura poética.

O poema “pós-tudo” (ver página seguinte), publicado no livro *à margem da margem* (1989), do mesmo autor, submetido a esta técnica de inversão (sua versão no livro *despoesia* é “normal”), tornou-se a pedra de toque da poesia concreta. Seu enunciado – quis/ mudar tudo/ mudei tudo/ agora póstudo/ extudo/ mudo – gerou um rebuliço nos meios literários, incomodando críticos e criadores com o tom ambíguo da atitude anunciada pelo “mudo” (verbo? adjetivo?) final do poema: ação ou qualidade? Mudança ou silêncio? Mudança em silêncio?

É interessante perceber que Arnaldo Antunes, ao lançar mão de um grafismo tão rudimentar e primitivo, a fim de fazer a expressar as ideias de modernidade que relaciona com a música e que se fazem diálogo no mesmo sentido para os novos poetas. O mesmo comportamento

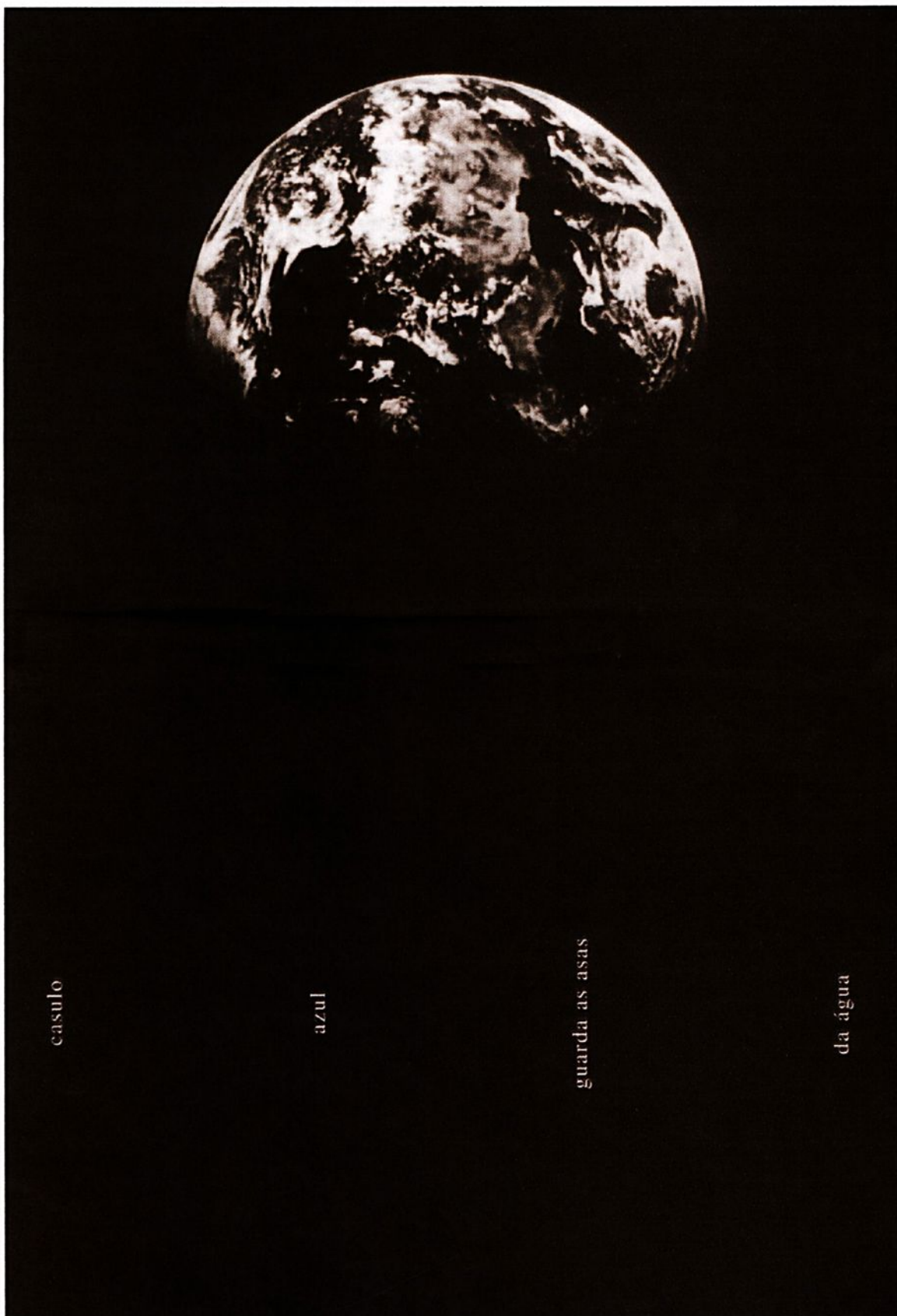
QUIS
TUDO
TUDO
TUDO
AGORA PÓS
EXTUDO
MUDO

É interessante perceber que Arnaldo Antunes, ao lançar mão de um procedimento eminentemente concretista, o faz de forma a evocar as invenções da modernidade que romperam com a tradição e agora se fazem tradição ao serem modelos para os novos poetas. O mesmo comportamento pode ser visto nos videotextos expostos por Alice Ruiz e Paulo Leminski na mostra Arte Poesia, dentro da 17ª Bienal de São Paulo, em 1983 (Menezes, 1998, p. 116), ou nos poemas em néon dos poetas marginais, como o conhecido “VAI FUNDO”, de Ronaldo Bastos, “que serviu de motivo e elemento de cenografia para um espetáculo de poesia no Parque Lage, RJ, por ocasião de um dos lançamentos do grupo Nuvem Cigana” (Hollanda e Pereira, 1982, p. 23). “H2Omem” é o instante da releitura dessa tradição distante e próxima, independente de ser assimilação ou superação: o diálogo estabelecido com as vanguardas das poéticas resulta na superposição de traços de leitura que comparece na prosódia de Antunes.

Esse procedimento estético é novamente retomado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), no poema “terra” (p. 40-1). Desta feita, a *simultaneidade de traços de leitura* apresenta-se como a confluência das influências da poesia concreta e do poema postal. O enunciado do poema – “casulo/ azul/ guarda as asas/ da água” – divide a cena com uma fotografia aérea, em preto e branco, do planeta azul (ver página seguinte). O poema é verbal e iconográfico. De imediato lembramos o tema em “H2Omem”: a



uma que se estende a milhares de quilômetros por todo o planeta



casulo

azul

guarda as asas

da água

uma pequena região tropical, visto que o resto do planeta apresenta uma

água que simboliza o homem naquele poema tem agora as asas encasuladas pela terra. No primeiro caso, a importância da água está num plano maior (a começar pela ordem de entrada dos signos) na relação com o ser humano; no segundo caso, a água, mesmo sendo a dominante da face do planeta, é posta num plano menor, como protegida (observe-se ainda que “água” é o último significante do poema), e a terra (“casulo azul”) ganha em importância ao ser revelada guardiã dos olhos d’água que formam as nascentes de igarapés, rios e mares (metaforizados em “as asas da água”). Missão mágica e necessária que alia água, terra e homem, numa comunhão de elementares e seres, na qual cada um cumpre a sua parte no acertado cósmico. O tema acusa uma consciência ecologicamente correta diante da vida e do universo, tocando com leveza e economia discursivas as coisas caras ao homem na interação com o cosmos.

Pelo viés da influência concretista outros traços de leitura são detectados. Ainda no livro *PSIA*, por exemplo, o poema “o/ olho/ (fêmea)/ olha/ o/ (/ filho/)/ filme.” (ver página seguinte) apresenta procedimentos comuns à poesia de e. e. cummings. De forma mais comportada, Antunes lança mão da técnica “sinestesia do movimento”, utilizada por cummings em “l(a/ le/ af/ fa/ ll/ s)/ one/ l/ iness” (ver página seguinte), composto de uma palavra (loneliness/solidão) e uma frase (a leaf falls/uma folha cai).

Ao retomar a técnica cummingsiana, o poeta brasileiro utiliza-a de uma maneira menos complexa, visto que o autor da técnica promovia uma

o
olho
(fêmea)
olha
o
(
filho
)
filme.

l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

verdadeira “pulverização fonética” em seus poemas. Para cummings, as sílabas e os vocábulos interessavam menos que os grafemas e os sinais. No seu poema, observa-se a iconização da folha caindo na própria fragmentação dos significantes que se processa verticalmente. Arnaldo trabalha mais o poder sugestivo dos parênteses que iconizam o perfil do olhar da fêmea: o parêntese que abre olha o passado e o que fecha, o futuro, na ação presente do poema. Indo por outro caminho, podemos argumentar que o olho é fêmeo, pelo fato de tanto a câmara fotográfica quanto a cinematográfica terem sido gestadas a partir da observação do funcionamento do nosso instrumento ótico, e é esse mesmo olho que agora olha o filme, seu rebento, num abrir e fechar de parênteses: a fêmea olha o filho. O comportamento semântico é também muito próximo: o poema é formado das palavras *fêmea* e *filho* que interagem com a frase *o olho olha o filme* numa relação de sentido tão afinada quanto a da palavra *solidão* com a frase *uma folha cai*. De qualquer modo, é visível o procedimento dialógico que Arnaldo estabelece com a invenção poética de e. e. cummings. Esse procedimento se estende a vários outros poemas de sua autoria: *simultaneidade de traços de leitura* na obra.

Traços e leituras dos modernos

Outro traço de leitura está ligado à poesia-definição desenvolvida pelo poeta Francis Ponge no livro *O partido das coisas*, escrito em 1942.

Na “Introdução ao Partido das Coisas”, o autor argumenta:

Por muito tempo eu me fiz as perguntas mais difíceis. Aplico-me atualmente às coisas mais simples.

Trata-se para mim de fazer falar as coisas, pois eu mesmo não consegui falar, isto é, justificar-me por meio de definições e de provérbios.

Tratarei, pois, de formar as coisas em noções práticas. Mas práticas em quê? Para a conversa mais terra-a-terra ... Tenderei, pois, às definições. (2000, p39)

Antunes lançou um livro chamado *As coisas* que se enveredou pelos mesmos caminhos trilhados por Ponge, na tentativa de poetizar a natureza das coisas com clareza, humor e leveza. No poema “O campo”, esses três elementos se somam: “Um campo tem terra. E coisas plantadas nela. A terra pode ser chamada de chão. É tudo que se vê se o campo for um campo de visão” (1993b, p. 18-9), exemplo patente de definição. Também estão presentes no tom proverbial e até mesmo filosófico do poema “tudo”: “Todas as coisas do mundo não cabem numa idéia. Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo” (op. cit.p. 24-5) .

Consideradas as diferenças de olhares, os dois poetas apresentam temas em comum – a água, a chuva, o cigarro, o fogo etc. –, o que reforça a possibilidade de uma abordagem crítica e criativa promovida por Antunes. Como forma de exemplificar o traço de leitura que sintoniza o poeta

contemporâneo ao moderno, escolhemos as interpretações da coisa *chuva* efetuadas pelos dois autores.

O poeta francês Francis Ponge, no poema “CHUVA” (op. cit., p. 47-8) (ver página seguinte), empreende uma prosódia descritiva e de definição que enfoca o momento em que a chuva cai: é o presente da ação pelo olhar do sujeito lírico. Ponge preocupa-se em precisar as sensações visuais (“a chuva no pátio em que a olho cair, desce em andamentos diversos”), táteis (“provavelmente bastante leve”) e auditivas (“a cada uma corresponde um ruído particular”), compondo com isso um todo rítmico e sonoro que se resolve em “O repique no solo dos filetes verticais, o gluglu das calhas, as minúsculas batidas de gongo se multiplicam e ressoam ao mesmo tempo em um concerto sem monotonia, não sem delicadeza” – a chuva com a precisão de uma engrenagem complicada e exata que nela funciona e pára: “Então, se o sol reaparece, tudo logo se desfaz, o brilhante aparelho evapora: choveu”. As imagens criadas da chuva pelo poeta francês estão mais ligadas à questão da definição do que à do provérbio. A preocupação com a informação precisa que norteia a poesia de Ponge gera instantes e clarões de perfeita ordenação na disseminação dos sentidos, como quando ele perfaz o percurso em que a água da chuva vai da calha até o solo: “Da calha contígua onde escoia com contenção de um riacho fundo sem grande declive, cai de repente em um filete perfeitamente vertical, grosseiramente entrançado, até o solo, onde se rompe e espirra em agulhetas brilhantes”.

CHUVA

A chuva, no pátio em que a olho cair, desce em andamentos muito diversos. No centro, é uma fina cortina (ou rede) descontínua, uma queda implacável mas relativamente lenta de gotas provavelmente bastante leves, uma precipitação sempiterna sem vigor, uma fração intensa do meteoro puro. A pouca distância das paredes da direita e da esquerda caem com mais ruído gotas mais pesadas, individuadas. Aqui parecem do tamanho de um grão de trigo, lá de uma ervilha, adiante quase de uma bola de gude. Sobre o rebordo, sobre o parapeito da janela a chuva corre horizontalmente ao passo que na face inferior dos mesmos obstáculos ela se suspende em balas convexas. Seguindo toda a superfície de um pequeno teto de zinco abarcado pelo olhar, ela corre em camada muito fina, ondeada por causa de correntes muito variadas devido a imperceptíveis ondulações e bossas da cobertura. Da calha contígua onde escoia com a contenção de um riacho fundo sem grande declive, cai de repente em um filete perfeitamente vertical, grosseiramente entrançado, até o solo, onde se rompe e espirra em agulhetas brilhantes.

Cada uma de suas formas tem um andamento particular; a cada uma corresponde um ruído particular. O todo vive com intensidade, como um mecanismo complicado, tão preciso quanto casual, como uma relojoaria cuja mola é o peso de uma dada massa de vapor em precipitação.

O repique no solo dos filetes verticais, o gluglu das calhas, as minúsculas batidas de gongo se multiplicam e ressoam ao mesmo tempo em um concerto sem monotonia, não sem delicadeza.

Quando a mola se distende, certas engrenagens por algum tempo continuam a funcionar, cada vez mais lentamente, depois toda a maquinaria pára. Então, se o sol reaparece, tudo logo se desfaz, o brilhante aparelho evapora: choveu.

Antunes, no seu poema “a chuva” (ver página seguinte), do livro *As coisas* (1993^a, p. 46-7), optou não pela descrição, mas por micros seguimentos narrativos de precisão instantânea. Essas micronarrativas são compostas com vistas a aplicar a lei de causas e efeitos nos resultados da relação da chuva com as coisas (“a chuva derrubou as pontes”); o que, por sua vez, aciona uma ação passada, que se reflete de forma nem sempre positiva no presente. É como se o poeta titânico começasse o seu poema a partir do ultimo vocábulo de Ponge: *choveu* (única ação passada nos versos desse último). Quando Arnaldo escreve que “A chuva enferrujou as máquinas”, é difícil não relacionarmos, mesmo que por um diferencial, com “o mecanismo complicado, tão preciso quanto casual” com que Ponge define a chuva (“o brilhante aparelho”): a chuva agora não como uma máquina de precisão, mas como causadora da danificação da máquina. Esse procedimento só se rompe quando, por alguns instantes, o discurso narrativo cede lugar à descrição, feito em “A chuva com a sua crina. A chuva com suas gotas grossas. A chuva de pingos pretos. A chuva senhora da lama. A chuva sem pena. A chuva apenas”. De modo geral, esse será o comportamento discursivo do poema até chegar à mesma conclusão (“A chuva secou ao sol”) do poema de referência: “se o sol reaparece ... o brilhante aparelho evapora”.

A precisão sensorial atingida no poema “a chuva” é mais completa, pois envolve mais sentidos: olfativo (“a chuva e seu cheiro de terra”), tátil



A chuva derrubou as pontes. A chuva transbordou os rios. A chuva molhou os transeuntes. A chuva encharcou as praças. A chuva enferrujou as máquinas. A chuva enfureceu as marés. A chuva e seu cheiro de terra. A chuva com sua cabeleira. A chuva esburacou as pedras. A chuva alagou a favela. A chuva de canivetes. A chuva enxugou a sede. A chuva anoiteceu de tarde. A chuva e seu brilho prateado. A chuva de retas paralelas sobre a terra curva. A chuva destroçou os guarda-chuvas. A chuva durou muitos dias. A chuva apagou o incêndio. A chuva caiu. A chuva derramou-se. A chuva murmurou meu nome. A chuva ligou o pára-brisa. A chuva acendeu os faróis. A chuva tocou a sirene. A chuva com a sua crina. A chuva encheu a piscina. A chuva com as gotas grossas. A chuva de pingos pretos. A chuva açoitando as plantas. A chuva senhora da lama. A chuva sem pena. A chuva apenas. A chuva empenou os móveis. A chuva amarelou os livros. A chuva corroeu as cercas. A chuva e seu baque seco. A chuva e seu ruído de vidro. A chuva inchou o brejo. A chuva pingou pelo teto. A chuva multiplicando insetos. A chuva sobre os varais. A chuva derrubando raios. A chuva acabou a luz. A chuva molhou os cigarros. A chuva mijou no telhado. A chuva regou o gramado. A chuva arrepiou os poros. A chuva fez muitas poças. A chuva secou ao sol.

(“a chuva arrepiou os poros”), auditivo (“a chuva e seu ruído de vidro”) e visual (“a chuva de canivetes”). Dessa forma, o poeta valoriza seus traços de leitura e aponta na direção da simultaneidade com que ela acontece na sua obra. O livro *As coisas* encontra ecos nos seus livros seguintes, nos quais volta a lançar mão da técnica do poema-definição. Podemos citar como exemplo o poema “os sapatos”, no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), e também a reedição do poema “tudos”, no livro de título idêntico (1993c), que havia sido publicado em *As coisas*. O poeta não só relê seu *paideuma*, mas também a si mesmo: intertextualidade e intratextualidade na poesia do presente.

Outro traço provável de leitura na poesia de Antunes está atrelado ao modo de compor de Octavio Paz, principalmente no poema *Blanco*, que utiliza, de modo diferenciado, a página aberta do livro. Se para Mallarmé o poema estar nos dois lados da página é uma questão de equilíbrio (*palavra-peso*), para Paz a questão é mudar a forma verticalizada de utilizar as páginas, deitando os poemas sobre as duas páginas, obrigando o leitor a um novo manuseio do objeto livro, que lembra a experiência do passar de páginas sanfonadas. Na “Advertência de Octavio Paz”, no Livro *Transblanco*, o autor explica sua invenção:

assinalo que este poema deveria ser lido como uma sucessão de signos sobre uma única página: à medida que avança a leitura, a página se desdobra: um espaço que em seu movimento que de certa forma o produz. Algo assim como uma viagem imóvel a que

nos convida um rolo de pinturas e emblemas tântricos: se o desenrolamos, se dispõe diante de nossos olhos um ritual, uma espécie de procissão ou peregrinação. (Campos, 1994b, p. 29)

No poema “Deus, avoa” (ver página seguinte), do livro *Tudos* (1993), Arnaldo Antunes experimenta a técnica do poeta mexicano. Se no poema “branco”, Octavio Paz desenvolve o tema da criação poética, partindo da gênese (“o começo/ o cimento/ a semente/ latente a palavra na ponta da língua”) e indo até o instante em que o poema se concretiza (“Dá realidade à visão”), Arnaldo Antunes, por seu turno, desdobrando o tema de modo conflituoso (“Deus-pecado./ Indecifrado./ Incomunicado.”), termina por estabelecer uma relação entre Deus e a palavra (“Sai da boca qual palavra./ Qual palavra se perca./ Qual palavra não se cumpra./ Qual palavra não venha na hora agá.”). Na relação estabelecida entre criador e criatura (Deus/homem), há, da parte do segundo, um descrédito com relação ao primeiro. Esse descrédito está ligado à incapacidade comunicativa do criador (“Incomunicado/ incomunicável”) que adquire a condição de viajante do vento, um Deus sem milagres e sem ateus, aconselhado a manter-se no ar como o vento (“Deus-ar, não venha./ No ar se mantenha./ Intocável./ Irrespirável./ Incomunicável./ Chova de cima para o alto./ Deus sem pouso./ Deus sem repouso./ agora e sem/ Deus, avoa.”). Uma oração às avessas em que Deus sem Deus avoa.

Deus, avoa.
No vento onde deve haver deus
vivo, não visto
no que se não vê.
Deus sem milagre,
Deus sem ateus.
Além do seio dos seus
e de seus anseios.
Além dos braços dos seus
e de seus abraços.
Além dos bentos, dos rebentos
dos ovos,
sobe aos céus.
Sai da boca qual palavra.
Qual palavra se perca.
Deus-pecado.
Indecifrado.
Incomunicado.
Chova de baixo pra cima.
Além dos lares dos seus
e de seus olhares.
Qual palavra não se cumpra.
Qual palavra não venha na hora agá.
Deus-ar, não venha.
No ar se mantenha.
Intocável.
Irrespirável.
Incomunicável.
Chova de cima para o alto.
Deus sem pouso,
Deus sem repouso,
agora e sem
Deus, avoa.

Essa forma já havia sido utilizada nos poemas “COISAS FORTES” e “COISAS FRACAS”, no livro *PSIA* (1991), e retomou no poema “reza”, no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997). Mais uma vez, os traços de leituras aparecem simultaneamente no conjunto da obra do autor.

O poeta não se limita à levada dos poemas verbais e propõe construtos que aproximam imagem e idéias, num jogo de espelho que denota o clima de experimentação gráfica em que sua escritura é produzida. Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Oswald de Andrade e Edgar Braga vão sendo incidentalizados no concerto intersemiótico que Arnaldo compõe e rege ao valorizar os espaços em branco, a utilização de fontes de tamanho e forma diferentes, os princípios ideográficos, os poemas-minuto, os poemas-piada e o caligrafismo – ícones das vanguardas históricas.

O poema “a palavra não vem” (ver página seguinte), do livro *Tudos* (1993c), faz-nos lembrar as “subdivisões prismáticas da idéia”, desenvolvida por Mallarmé no livro *Um lance de dado jamais abolirá o acaso* (Campos, Campos e Pignatari, 1991). Nesse método de composição, o emprego de tipos diversos, a posição das linhas tipográficas, o espaço gráfico e uso especial da folha são fundamentais na construção de sua verbalização, sonoridade e visualidade, ajudando o intérprete (leitor) na performatização de seus versos. No caso do texto poético de Arnaldo, os tipos de tamanhos diferentes nos significantes “pensa” e “nunca” estão ligados à seqüência crescente da voz que reforça o significado e

a palavra não vem

*pensa
pensa
pensa
pensa
e a palavra não vem*

*nunca
nunca
nunca
nunca
nunca
nunca
nunca*

a palavra vem

encaminha-o para conclusão na página seguinte em “a palavra vem”, num tipo ainda maior. Os espaços gráficos, os “brancos”, têm uma função de substantivar o silêncio e ao mesmo tempo propor uma pontuação que elida os sinais a que estamos acostumados. O poema termina no final da segunda página como se fosse uma nota de rodapé em letras garrafais, ficando o restante da página em branco, numa espécie de suspense: o susto do sujeito lírico, metaforizado na página em branco, que pensa e a palavra não vem, nunca a palavra vem. A impossibilidade da palavra, na contramão do tema, torna-se as palavras que formam o corpo de verso do poema.

O “método ideográfico”, construído por Pound a partir da leitura de Ernest Fenollosa, influenciou toda a poesia contemporânea de invenção e experimentação do século XX. Não poderia ser diferente com Arnaldo que chegou a confirmar em várias entrevistas a idéia do ideograma presente nos seus livros: “em que as partes formam uma terceira coisa, só que elas se preservam enquanto informação autônoma” (Cult, 1997, p. 8). Nesse sentido, o poeta brasileiro aperfeiçoou esse princípio ideogramático à medida que foi tornando sua escritura mais próxima das artes visuais. No poema “Numa estação de metrô”, do livro *Ezra Pound: poesia* (Campos, 1993, p. 93), Pound consegue desenvolver sua comentada linguagem de *essência e medula* em apenas dois versos – “A visão destas faces dentre a turba:/ pétalas num ramo úmido, escuro” –, fazendo-nos recordar as recorrências de formas sintéticas (dísticos, hai-kais, quadras) na poesia de

Arnaldo. Não por acaso, seus poemas costumam abordar a questão da economia discursiva na poesia como em “pouco”, do livro *Nome* (1993b), em que o enunciado do poema informa que “sempre é pouco quando não é demais”. Reforçando a idéia do ideograma, na qual “as partes formam uma terceira coisa”, o mesmo poema pode ser ouvido e visto no CD e no vídeo que acompanham o livro.

O poema “um cachorro louco/ não se pode se soltar/ se um dono louco segurar”, do livro *PSIA* (1991), poderia passar por instantâneo nonsense captado pelo poeta Oswald de Andrade. Por dois motivos: é um poema-piada e busca sua substância lírica nos fatos humorísticos do cotidiano, características encontradas com muita constância na poesia do citado modernista. Assim como o poema “gera” (ver página seguinte), do livro *2 ou + mais corpos no mesmo espaço* (1997, p. 55), está ligado a uma técnica desenvolvida pelo poeta alagoano Edgar Braga (1897-1985), chamada poema-carimbo. Essa mesma técnica já havia sido utilizada no livro *Psia* (1991), no poema “que não é o que não pode ser”. A forma circular do poema-carimbo permite uma leitura de movimento *ad infinitum*, na qual o final do verso coincide com o início: é a serpente mordendo o próprio rabo, o mito refaz-se na poesia. Ainda de Edgar Braga, contemporâneo dos modernistas e dos concretistas, que, paralelo ao culto do tipografismo na poesia visual, resolveu investir nos traços afetivos e inventivos da manuscritura (Menezes, 1998), é outra técnica bastante

era regenera gera zera zera
zera degenera zera zera

utilizada, o caligrafismo, que tem a ver com a escrita oriental e aproxima a arte do verbo da arte visual. São exemplos de poesia caligráfica os poemas “Sumo de mim”, do livro *Psia* (1991), “Asas”, do livro *Tudos* (1991) e “apenas”, do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997).

Outros traços de leitura poderiam ser enumerados extensivamente, contudo foram eleitos os mais recorrentes a fim de corroborar o modo de *simultaneidade de traços de leitura* que está sendo construído. Sobre o conjunto da obra ou na superfície de um mesmo poema é possível observar essas recorrências – quase sempre ligadas ao conceito de ideograma. Desta feita, o *paideuma* de Antunes está ligado aos poetas que, de uma maneira ou de outra, têm suas invenções e experimentos poéticos ligados à lógica da escrita oriental, a qual tem sua pedra de toque na simultaneidade, por muito tempo, impensável na caligrafia ocidental. A tradição oriental influenciou sobremaneira as vanguardas artísticas do ocidente.



SIMULTANEIDADE DE TRAÇOS DE ESCRITURA

A escritura é isto: A ciência das fruições da linguagem. Seu kama-sutra (desta ciência só há um tratado: a própria escritura). Roland Barthes

A simultaneidade de traços de escritura, que resulta, em parte, da simultaneidade de traços de leitura, é compreendida de duas maneiras. O primeiro entendimento é de que tal modalidade de simultaneidade se dá quando ocorre a superposição de dois ou mais vocábulos no mesmo espaço sintático e gráfico, com a intenção de multiplicar a leitura e redimensionar o sentido, abrindo um horizonte de possibilidades interpretativas para o leitor que pode jogar com os significados a partir da manipulação dos significantes. O outro entendimento é de que essa simultaneidade acontece quando múltiplos estilemas ocupam o corpo de verso de um poema ao mesmo tempo, ou seja, o poema torna coetâneas modalidades de escritura que caracterizam estilos de autores e épocas diferentes. Sobrepostos, os estilemas trançam um tecido de signos grafados, grafitados, caligrafados, tipografados, digitalizados, o qual forra, de traços distintos, o tempo/espço simultâneo da escritura poética contemporânea.

A multiplicidade de estilos, epicentrada na poesia de Arnaldo Antunes, diferencia-se da natureza do pastiche (imitação de estilo ou gênero) por resultar de uma releitura cuidadosa e criativa da tradição erudita (modernismo, concretismo etc.) e pop (tropicália, marginália etc.) –

poética e tecnicamente elaborada – traduzida na poesia pop-porânea do autor. Não é a imitação de determinado estilo, e sim o diálogo simultâneo e interativo com vários.

2 ou + corpos no mesmo espaço: versos e versões

|O objeto estético escolhido para ilustrar esta aventura simultaneísta é o livro/CD *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), pois exemplifica a contento as duas noções de *simultaneidade de traços de escritura*.|Quando tornar-se necessário mapear o percurso inter e intratextual dos diferentes estilos na construção de sua obra., a aventura se estenderá aos outros livros.

Desde sua concepção e confecção em suportes diferentes, o livro/CD aponta para a elaboração de um discurso poético simultâneo que se afina com a já desenvolvida *simultaneidade de suportes*.||No entanto, a elaboração que se constata a partir do poema/capa (ver página seguinte) – visualidade e textualidade conjugadas na composição poética (faculdade do ideograma aplicada aos signos e sinais do código ocidental) – corrobora o primeiro entendimento da superposição de traços de escritura. A superposição das modalidades de discurso visual e textual, apoiada pelas cores primárias e secundárias, reforça a simultaneidade dos significantes e dá maior auto-reflexibilidade ao poema. Os signos ocupam o mesmo espaço gráfico e enunciam exatamente isso.|

Figura 11





Figura 11

|O poema/capa chama a atenção também pelo que tem de desconstrucionista da lei da física que enuncia: “dois corpos não podem ao mesmo tempo ocupar o mesmo espaço”. No espaço poético, superando os limites encontrados pela física, o objeto estético criado, ao sobrepor signos e cores, realiza o só virtualmente possível: a poesia como espaço de realização das potencialidades da linguagem.|

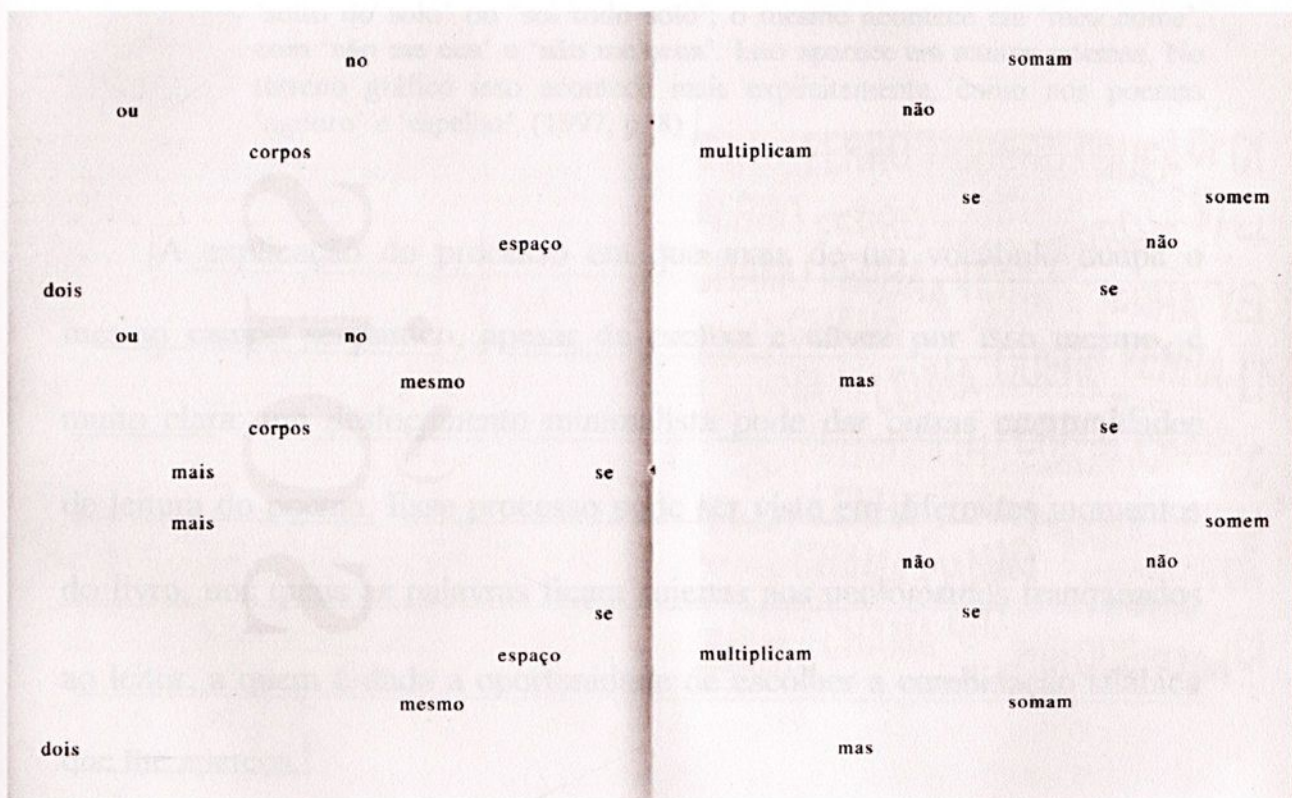
O mesmo poema comparece em outros momentos do livro (ver página seguinte).|Na página nove, em versão preta e branca, retoma-se a idéia de que dois corpos podem ocupar o mesmo espaço e tempo, repetindo a experiência da sobreposição dos significantes. O claro e o escuro dos signos tocam-se sem toldar a superfície do conteúdo. O leitor vê-se desafiado a montar o poema, já que lê, em princípio, cada vocábulo ou sinal isoladamente, até que a estrutura do enunciado clareie na organização da frase.|

Ainda no mesmo livro, na página oitenta e seis, o enunciado/título do poema, “dois ou mais corpos no mesmo espaço” (agora com o 2 e o + por extenso), é subdividido iterativamente em *constelações* ou em *prismas*² e, na página seguinte, numa espécie de auto-definição que referenda o recurso

² Eugen Gomringer e Stéphane Mallarmé respectivamente (in *Teoria da Poesia Concreta*, 1987)



2011 dois mesmo espaço



estilístico da página anterior, reforça o sentido conceitual do poema ao
enunciar que “se multiplicam mas não se somam se não somem”. É o
conceito do ideograma posto a serviço da simultaneidade sígnica.
Analisando a proposição/enunciado do poema, “dois ou mais corpos no
mesmo espaço se multiplicam mas não se somam se não somem”,
flagramos a releitura sensível da noção de ideograma. O poema é a
explicitação do método pelo qual foi composto: metáfora da criação.

Na revista Cult, comentando o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*,
 o autor argumenta o seguinte:

Mas a origem da expressão ‘dois ou + corpos no mesmo espaço’ veio de um procedimento formal, que foi se tornando recorrente em minha poesia: o fato de mais de um vocábulo ocupar o mesmo espaço sintático. Por exemplo, o poema ‘solto’ permite mais de uma leitura, pode-se ler ‘solto do solo’ ou ‘sol todo solo’; o mesmo acontece em ‘meu nome’, com ‘não me coa’ e ‘não me ecoa’. Isso aparece em muitos poemas. No terreno gráfico isso acontece mais explicitamente, como nos poemas ‘agouro’ e ‘espelho’. (1997, p. 8) |

|A explicação do processo em que mais de um vocábulo ocupa o
mesmo campo semântico, apesar de prolixa e talvez por isso mesmo, é
muito clara: um deslocamento minimalista pode dar outras oportunidades
de leitura do poema. Esse processo pode ser visto em diferentes momentos
do livro, nos quais as palavras ficam sujeitas aos neologismos franqueados
ao leitor, a quem é dada a oportunidade de escolher a combinação silábica
que lhe apeteça. |

A visada sobre a obra em questão será, em princípio, pelo viés do conceito de ideograma, enquanto recurso simultaneísta. Fenollosa, no ensaio *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*, falando do processo de composição por meio de ideogramas, enuncia: “Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (*apud* Campos, 1994a, p. 116). Antunes, na supracitada revista, comentando o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, afirma: “Ele contém a idéia do ideograma, em que as partes formam uma terceira coisa, só que elas se preservam enquanto informação autônoma” (1997, p. 8). Considerando-se o descompasso conceptual entre “duas coisas que se somam não produzem uma terceira” e “em que as partes formam uma terceira coisa”, tanto Fenollosa quanto Antunes estão assuntando a mesma coisa: dois caracteres ou vocábulos ocupam o mesmo espaço sintático e gráfico, ou seja, a simultaneidade de traços de escritura é efetivada pela invenção poética da escrita ideogrâmica. “A poesia supera a prosa sobretudo porque o poeta escolhe, para justapô-las, palavras cujos matizes se misturam em clara e delicada harmonia”, ensina Fenollosa (*apud*, Campos, 1994a, p. 136). Portanto, a justaposição (significando tanto contigüidade quanto concomitância) das palavras é um recurso simultaneísta que está mais afeito à poesia, o que reforça “o fato de mais de um vocábulo ocupar o

mesmo espaço sintático” e, por extensão, o mesmo terreno gráfico, na poesia de Arnaldo.

Traços e escrituras no “espelho”

Percorramos, pois, o poema “espelho” (1997, p. 79), citado como exemplo de sobreposição de vocábulos no mesmo espaço gráfico pelo autor (ver página seguinte), o qual é a assunção da modalidade de simultaneidade construída.

Lendo e vendo o poema “espelho”, é possível rastrear alguns procedimentos que são característicos da *poética da simultaneidade*. A superposição signica, por exemplo, é bastante recorrente nessa poética, legitimando a primeira ocorrência da *simultaneidade de traços de escritura*. Não custa lembrar que a superposição de signos na poesia ocidental é, na verdade, a atualização de um comportamento herdado da composição ideográfica, pois o princípio do ideograma é homólogo ao da natureza: podemos acompanhá-lo em movimento, em ações simultâneas, superpondo gestos e sentidos.

O termo superposição (com variantes em sobreposição e justaposição) significa a estratégia de composição textual concomitante: um princípio constitutivo do ideograma que se aplica à *poética da*

?

OU

ESQUEÇO

OU

?

simultaneidade. Em qualquer das três formas de ocorrência, o significado será sempre o de simultaneidade.

O título “espelho”, confrontado com o conteúdo do poema, aponta para uma possibilidade tanto de reflexo quanto de reflexão: “escrevo/esqueço” (reflexo); “ou escrevo ou esqueço” (reflexão). As formas “escrevo ou esqueço?” e “esqueço ou escrevo?” são estruturas de superfície – servem ao raciocínio imediatista de algumas leituras óbvias. O trabalho com a linguagem parte do princípio a um só tempo paronomástico e amalgâmico dos verbos “escrevo/esqueço”. Nas duas dimensões cromáticas da página, na presença e ausência de luz, os signos, ensimesmados em reflexos de sentidos, hibridizam-se. No preto e branco da superposição dos verbos “escrevo/esqueço” surge o verbo “escureço”, entronizando o sentido justamente no horizonte matizado de escuro/claro que divide a página. Os verbos “escrever” e “esquecer”, aparentemente antagônicos na disputa dos espaços semântico e sintático, revelam-se solidários na (des/re) construção dos espaços fonético e gráfico-visual do poema.

Os verbos, de forma transitiva na origem, no poema “espelho”, tomam a forma intransitiva. Fenollosa (*apud* Campos, 1994a, p. 119), ao comentar essa metamorfose, constata: “Dessa maneira, obtemos sentenças enfraquecidas e incompletas, que suspendem a representação e nos levam a pensar em alguns verbos como indicativo de estado e não de ação”. A

forma verbal “esqueço” é mais um índice de estado do que de ação. O sujeito lírico escurece frente ao espelho do poema que simula um sujeito biográfico em conflito com a memória e a oralidade. Para não esquecer, é preciso escrever. Racional e dialético, o enunciado resolve-se sem muita perspectiva de ação, mas em condição de criar situações propícias à disseminação de sentidos.

Outra leitura da sobreposição “escrevo/esqueço”, resultante de uma aproximação progressiva da representação fonética, é a forma “escrevesse”: $\text{esc[qu]r[e]v[ç]o} \pm \text{escreveço} \pm \text{escrevesse}$. Tal aproximação promove uma pseudo-escapada da postura crítica textualista assumida diante do poema para uma leitura contextual. A interatividade que o arquiludismo pós-moderno agencia nos convida a jogar. A linguagem é cada vez mais um jogo, o que possibilita intuir um diálogo entre o sujeito-lírico que confessa “ou escrevo ou esqueço” e o leitor ideal que aconselha “escrevesse”. Essa possibilidade dialógica com o leitor pode ser corroborada pela decorativa e sugestiva utilização dos sinais de interrogação: “escrevo ou esqueço?” e “esqueço ou escrevo?”, que insinuam tanto o monólogo (diálogo interno?) quanto o exercício da *outridade*, no sentido de Antonio Machado (Paz, 1982, p. 116) do sujeito lírico: a comunicação poética no diálogo com o receptor.

Em “espelho”, as interrogações são sinais a um só tempo independentes e limítrofes do poema e servem mais à visibilidade do texto



do que à caracterização de uma pergunta: é uma interrogação retórica. Os signos não são motivados a serem pergunta, e sim constatação: ou escrevo ou esqueço. Tal constatação, sobrepostos os vocábulos “escrevo” e “esqueço”, plurissignifica ao obscurecer (ou seria “escurecer”?) o sentido. O poema é um brinquedo que gira como os chaveiros que formam palavras. Mimetiza o movimento e a visualidade ao superpor signos e matizes: um simulacro comum à *simultaneidade de traços de escritura*.

Outros poemas do livro 2 ou + corpos no mesmo espaço obedecem ao mesmo princípio composicional de “espelho”, ficando claro o procedimento semipictórico herdado das escolas invencionistas e experimentalistas que, de algum modo, tomaram conhecimento da poesia ideográfica. São os casos de “Átomo divisível” (p. 24-5), “rio” (p. 44-5), “the and” (p. 47), “taovez” (p. 48), “gera” (p. 55) e “transborda” (p. 72-3), poemas que dialogam estilisticamente tanto com a poesia visual quanto com a ideogrâmica. Entretanto, com relação ao conceito explicitado em “espelho”, somente “ávida” (p. 39) e “agouro” (p. 116-33) refazem o mesmo percurso na sobreposição de vocábulos que disputam o espaço semântico e gráfico.

Traços e escrituras em “ávida” e “agouro”

No caso de “ávida” (ver página seguinte), o poema é predominantemente verbal, porém, ao trabalhar com fontes de tamanhos diferentes – recurso entoativo que nos lembra as “subdivisões prismáticas da idéia” mallarmeanas –, promove um movimento de distanciamento e aproximação com o leitor que se conjuga perfeitamente à temática espiritualista de “a eternidade/ dividida/ em vidas”. A simultaneidade significa se dá no meio do poema, instante em que a entoação ganha maior intensidade e volume, à medida que “à vida” e “ávida” se superpõem na disputa pelo espaço semântico e gráfico. O enunciado do poema, “a eternidade/ dividida/ em vidas/ não interessa/ à vida ávida (?)/ só interessa/ a eternidade/ inteira/ de uma vez”, toca numa questão bastante conflituosa, que é a eternidade. À poesia não interessa uma eternidade que signifique reencarnações (“dividida/ em vidas”), mas uma eternidade *ad infinitum* (“inteira/ de uma vez”), o que, por sua vez, conduz o significante “eternidade” para o significado “posteridade”: a obra ávida aspira à vida eterna. A simultaneidade de traços de escritura, nesse caso, atende tanto aos ecos promovidos pela similaridade fonética (anagrama) quanto às disseminações de sentido auspiciadas pelo jogo semântico entre o substantivo e o adjetivo (“vida/ávida”). É possível ler “vida da vida”, “dádiva”, “vida à vida”, “vida vadia”, “dívida” etc., até a realização do

dividida

em vidas

não interessa

à à à à à à à à à à

só interessa

a eternidade

inteira

de uma vez

palíndromo que se efetua em “a diva vida”. Silabas/cartas no baralho e no barulho da poesia.

Em “Agouro” (ver página seguinte), no primeiro quadro (o poema é sequencial), a superposição do único vocábulo, “agouro”, tem a intenção de suggestionar o leitor com relação ao campo semântico que a palavra traz em si: o escurecimento central do poema, propenso a sugerir uma azaração de morte, causa certo desconforto ético e estético.

No movimento seguinte, a inserção do vocábulo “agora”, em branco, acende uma luz no meio do poema; luz que se vai propagando nas páginas restantes à medida que novas palavras “agora” são inseridas na superfície densa de “agouro”. O processo é cinematográfico: no quadro a quadro do poema, vemos a luz branca do “agora” apagar o luto negro do “agouro”, via sobreposição de signos, página a página, até restarem apenas pequenos pontos pretos (pó?) na superfície da última página. Nesse caso, a concomitância de traços de escritura, ao invés de ampliar as probabilidades de sentidos, estabelece antes o caos apoiado na urgência fragmentária do “agora” para que, após o caos, novas possibilidades semânticas emirjam do pó sígnico. Cabe reforçar essa abordagem semântica com o lirismo teórico de Pierre Lévy ao conceituar o sentido:

O sentido de uma palavra não é outro senão a guirlanda cintilante de conceitos e imagens que brilham por um instante ao seu redor. A reminiscência desta clareza semântica orientará a extensão do grafo luminoso disparado pela palavra seguinte, e assim por diante, até que uma forma particular, uma imagem global, brilhe por um instante na

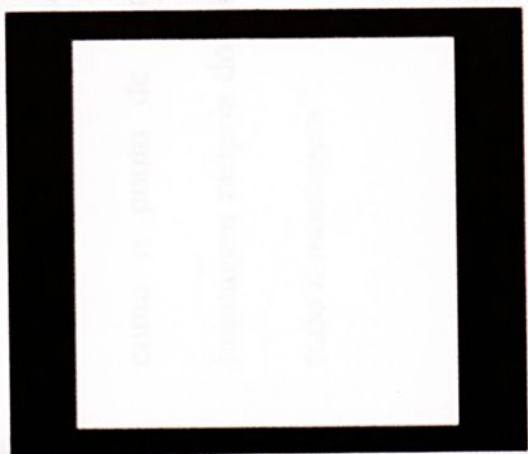
noite dos sentidos. Ela transformará, talvez imperceptivelmente, o mapa do céu, e depois desaparecerá para abrir espaço para outras constelações. (2000, p. 24-5)

A “guirlanda cintilante” ao redor da palavra “agouro” é a orientadora da “extensão do grafo luminoso disparado pela palavra seguinte”, “agora”, que a transforma até o seu desaparecimento total, abrindo “espaços para outras constelações”. O mesmo procedimento cinematográfico é utilizado nos poemas “Quero” (p. 88-97) e “Volve” (p. 98-115), do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*. No primeiro, o recurso é iconográfico: vários poemas murais, tematicamente ligados, são fotografados, criando a possibilidade de continuidade e de simultaneidade, haja vista a sobrecolagem realizada com o material gráfico. No segundo, o processo simula uma câmara que brinca de grande angular e close-up com o significante “desenvolve” invertendo o processo de leitura que se inicia com a raiz e a vogal temática de “volve”, do verbo volver, voltar para o ponto de partida, e, justamente como a câmara simula, o poema termina no prefixo “desen”, o qual seria seu início. A sensação ótica é a de que a fita do poema está retrocedendo suas imagens na tela da página.

Cinematografia em “Sumo de mim”

No livro *Tudos* (1993c), os poemas “asas” e “vôo” são compostos pelo mesmo processo quadro a quadro do cinema. Igual acontece ao “Sumo de mim” (ver página seguinte), no livro *Psia* (1991). Esse poema apresenta um caso curioso, pois promove uma *simultaneidade de traços de escritura antropofágica*. Em “Sumo de mim”, a escritura é projetada na página, num quadro de fundo preto, na forma de um ideograma ocidental. Nas páginas seguintes (o poema é seqüencial), o quadro fica branco e, na sua superfície, aparece o texto caligráfico “sumo de mim”, que se vai amalgamando e autocanibalizando na superposição dos signos, a cada nova página, até sumir por completo, ficando somente o quadro numa moldura negra. O apagamento do sujeito e da escritura, concomitantemente, faz-nos imaginar o quadro a quadro do vídeo ou do cinema. Por analogia, o apagamento do sujeito relaciona-se com a *fragmentação do sujeito*, citada como característica da pós-modernidade por Fredric Jameson (1997b).

Tal procedimento cinematográfico (o famoso quadro a quadro) é herdado das experimentações concretistas dos anos 60 e 70, principalmente na poesia de Décio Pignatari, e tornou-se recorrência na poesia de Arnaldo, tanto pelo viés do caligrafismo e do grafismo quanto do tipografismo. O poema seqüencial mais conhecido de Décio (1986, p. 129) é o “organismo” (ver página seguinte), de 1960, comentado no capítulo anterior.



o organismo quer perdurar

o organism

o organismo quer repet

orgasm

o organismo quer re

O O

o organismo quer



A relação entre o cinema e a poesia foi abordada por Sierguéi Eisenstein (*apud* Campos, 1994a, p. 149), no ensaio *O princípio cinematográfico e o ideograma* (1929), no qual cristaliza a *montagem* como o ponto de convergência das duas artes. Eisenstein cunhou a linguagem própria do cinema de “Cinematografia: antes de tudo e acima de tudo a montagem”.

Estilemas em “apenas”, “hentre” e “perter”

Para ilustrar o segundo entendimento do conceito desenvolvido, a escolha recai sobre o poema “apenas” (1997, p. 83), no qual é possível acompanhar a sobreposição de estilemas comum a esta modalidade de simultaneidade.

Em “apenas” (ver página seguinte), o trabalho com a linguagem se dá, em princípio, pela vertente caligráfica. Desenvolvido no período experimentalista, posterior à geração de 45, o caligrafismo foi introduzido no Brasil pelo poeta Edgar Braga. Antunes, no artigo “Caligrafias”, originalmente escrito e publicado no caderno *Mais!*, da Folha de São Paulo, de 23/6/96, comenta a respeito do caligrafismo:



Pode-se dizer que, de alguma forma, tais procedimentos inserem na escrita similares gráficos dos recursos entoativo da fala. Isto é, as sugestões de sentidos que as diferentes entonações da voz despertam num discurso obtêm equivalência nos tremores e movimentos da mão que traça o papel. Também o gesto, dado contextual relevante no



acompanhamento da fala, tem na arte da caligrafia uma grande importância. É dele que brotam os ângulos e curvas, a consistência e textura do traço: pegadas de maior firmeza ou indecisão, precipitação ou lentidão, brutalidade e leveza. (2000, p. 36-7)

Mesmo trabalhando com os instrumentos do caligrafismo em “apenas”, o poeta, sintonizado com as tendências marginais dos anos 70 e 80, transcribia dentro da poesia caligráfica a marca indelével da urbanidade: os grafites poéticos dos muros. Ao mesmo tempo em que personifica uma pintura rupestre, a visualidade do poema vai, aos poucos, transformando-se na representação de um tecido cerebral. A concomitância dos estilemas epocais – caligrafismo, grafitagem e pintura rupestre – vem confirmar a segunda noção de simultaneidade de traços de escritura.

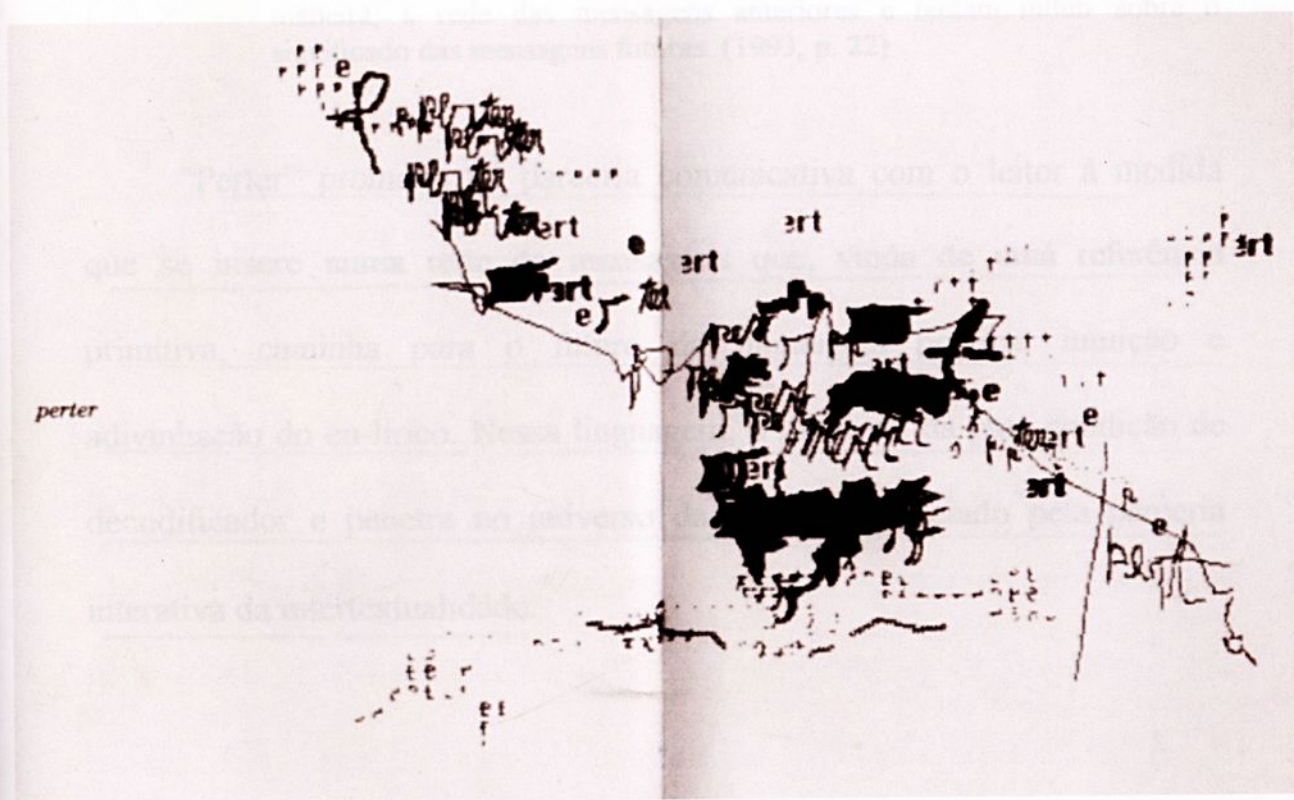
Composto de um único enunciado anagrâmico, “apenas pensa”, o poema retoma, ainda uma vez, o princípio de iteratividade visual dos vocábulos: verso que se repete até virar imagem e movimento. “Apenas”, além de ser verbalizado e visualizado, é também sonorizado. A sobreposição sonora do enunciado “apenas pensa” cria um espaço pleno de simultaneidade que as vozes conduzem até o silêncio do pensamento. As experiências com a poesia sonora na lírica brasileira são poucas, o que, de certo modo, denuncia um criador preocupado em reler as vanguardas universais de seu tempo. De acordo com Philadelpho Menezes, poesia sonora “passa a ser o termo geral e atemporal para designar poemas feitos essencialmente de sons distintos da declamação professoral e da prosódia

conversacional” (1992, p. 11). É o que constatamos na audição de “Apenas”, no CD que acompanha o livro.

Experiência similar, exceto no contato com a poesia sonora, havia sido realizada no livro *Tudos* (1993c), no poema “hentre” (ver página seguinte), no qual o caligrafismo, o grafitismo e o primitivismo disputam o mesmo espaço gráfico. Os versos apontam mais uma vez para o ludismo lingüístico: “hentre/ hos/ hanimais/ hestranhos/ heu/ hescolho/ hos/ humanos”. A oitava letra do alfabeto é muda quando inicia sílaba, nesse poema todas as sílabas iniciais dos versos estão caligrafadas, grafitadas e pintadas com agá, o que por si é “hestranho” a um leitor acostumado a decodificar os significantes na sua forma corrente. O jogo proposto pelo sujeito-lírico é o da identificação da estranheza no comportamento e na escritura humana, presente desde seus traços rupestres registrados nas cavernas até as grafitação urbanas nos muros. A superposição de traços de escritura, nesse caso, tem a função antropológica de rastrear os nossos passos na relação de referência e representação com os signos, símbolos e ícones.

É também do livro *Tudos* o poema “perter” (ver página seguinte) – palavra criada por Zaba Moreau, parceira de Antunes –, em que o próprio título já apresenta uma proposta de jogo de linguagem. No seu desenvolvimento verbal e visual, novamente o caligrafismo, o tipografismo e o grafismo simulam, agora com mais visualidade, uma pintura rupestre. O

prate
parimais
restorais
corinas



neologismo criado é espalhado sobre a superfície branca das duas páginas, criando constelações e nebulosas de signos que fragmentam literalmente o sentido, ao jogar nossas noções semânticas no vácuo estabelecido pela contração dos verbos “perder” e “ter”. “Perter” –|perder e ter o que se foi e é|– a dialética de uma tradição que nos acompanha desde sempre: somos o que fomos. Dessa forma, a *simultaneidade de traços de escritura* resgata as formas de comunicação escrita do homem em vários momentos da sua história: das paredes das cavernas pré-históricas às telas dos computadores contemporâneos. Pierre Lévy, reforça esses argumentos:

O jogo da comunicação consiste em, através de mensagens, precisar, ajustar, transformar o contexto compartilhado pelos parceiros. Ao dizer que o sentido de uma mensagem é uma “função” do contexto, não se define nada, já que o contexto, longe de ser um dado estável, é algo que está em jogo, um objeto perpetuamente reconstruído e negociado. Palavras, frases, letras, sinais ou caretas interpretam, cada um a sua maneira, a rede das mensagens anteriores e tentam influir sobre o significado das mensagens futuras. (1993, p. 22)

“Perter” promove tal parceria comunicativa com o leitor à medida que se insere numa rede de mensagens que, vinda de uma referência primitiva, caminha para o futuro da linguagem poética: intuição e adivinhação do eu-lírico. Nessa linguagem, o leitor sai da pura condição de decodificador e penetra no universo da criação, agenciado pela parceria interativa da intertextualidade.

2 ou + corpos no mesmo espaço: releitura e invenção

No livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, experimentam-se outras posturas formais da poesia contemporânea, como, por exemplo, os poemas postais (“gertrudiana” e “terra”), os poemas murais (“mundo cão” e “quero”), os poemas puramente verbais (“agá”, “foco”, “sol”, “esquecimento” etc.). A consciência criadora de Antunes consegue desviar-se da obviedade do pastiche pós-moderno, por meio das constantes releituras dos métodos de invenção que compõem o repertório da poesia universal. Na entrevista à *Cult*, essa consciência se mostra com clareza:

Não vejo a necessidade de se encaminhar a tradição para uma direção única. É muito mais saudável esse estado de coisas com o qual a gente convive cotidianamente, um estado pluralista, diverso, no qual a novidade pode despontar para muitos lados e acaba-se criando um repertório mais solto. (1997, p. 9)

A constante referência à pluralidade e à diversidade diretamente ligadas à novidade é o elo que filia sua produção artística aos paradigmas e paradoxos da escola modernista. Dissertando especificamente sobre os paradoxos da modernidade, Antoine Compagnon (1996) enumera cinco desses: *a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão da negação*. Apesar de cada paradoxo estar ligado a um período específico do modernismo, de Baudelaire aos nossos dias, seus reflexos são visíveis na produção contemporânea. A

superstição do novo, por exemplo, ressona na eterna busca de processos inéditos de composição, estampada nas experimentações com as linguagens artísticas.

Arnaldo, ao reler a modernidade, toca na superfície sensível de cada um desses paradoxos. Em conversa com Luiz Coelho, na revista BACKSTAGE, ele afirma: “Eu prefiro continuar acreditando na extensão da modernidade, vamos dizer assim. Eu acho que vale a pena ser moderno ainda. (Risos)” (1995, p. 33).

O livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, assim como o restante da sua obra, pode ser considerado confluência e foz das águas invencionistas da linguagem literária moderna e pós-moderna: interfaces do discurso poético da civilização do som e da imagem. Ao sobrepor signos e estilemas, gráfica e semanticamente, o autor reforça a questão da influência ideogrâmica na poesia ocidental e dá sustância às questões ligadas à simultaneidade de vozes na escritura do presente.

O artista vem de há muito experimentando as formas cristalizadas nas invenções vanguardistas, num processo de identidade e superação que funda uma dialética propensa a construir um novo paradigma, apoiado tanto nas tradições quanto nas rupturas, sem, no entanto, descambar para a obviedade da mera repetição. Acreditando nas novas tecnologias comunicativas, Antunes manipula e atualiza algumas das poéticas, construtivas ou iconoclastas, surgidas a partir do final do século XIX. Do

decadentismo à cultura pop-porânea que nos freqüenta, ele perfaz uma caminhada relendo as numerosas técnicas inventadas pela linha evolutiva da poesia universal. Salta aos olhos a necessidade do autor de continuar algumas escolas e de inaugurar outras simultaneamente.

A *simultaneidade de traços de escritura* é provavelmente a modalidade que mais comparece em seus poemas, razão que só a hipertextualidade e a intertextualidade ousariam esclarecer. O conjunto de *nós e conexões* que compõe a escritura do presente elide a distância temporal entre as várias vozes na história da poesia, dando-lhes a faculdade de dividirem os mesmos espaços na superfície atemporal da linguagem de criação.

Sem desmerecer o trabalho das vanguardas retardatárias (concretismo, praxismo, processismo), no Brasil, foi preciso a tropicália e a marginália estabelecerem um paradigma pop-porâneo de discurso (de)lirico, um (des)concerto dialógico de sons e sentidos, para que se retomasse a linha inventiva e popular tanto da poesia quanto da música. Arnaldo Antunes conseguiu assimilar e superar o modelo muito bem e é, no momento, uma das vozes autorizadas dessa sinfonia concomitante de signos poéticos que se espalha pelos livros, dials e vídeos do país.

SIMULTANEIDADE DE FORMAS E CONTEÚDOS

Árvore/ pode ser chamada de/ pássaro pode ser chamada de/ máquina/ pode ser chamada de/ carnaval/ carnaval/ carnaval. Arnaldo Antunes

A *simultaneidade de formas e conteúdos* é a modalidade que engloba dois acontecimentos recorrentes na literatura contemporânea: a sobreposição de gêneros (lírico, narrativo e dramático) e subgêneros (prosa poética, poesia em prosa, poesia visual, poesia sonora, poesia verbal, para ficar apenas nos subgêneros do lírico) na mesma obra – da qual resulta o rompimento com a classificação compartimentada da natureza da escritura literária – e a sobreposição de temas diferentes no mesmo espaço de criação, abrangendo, por exemplo, desde a natureza objetiva/subjetiva dos seres às questões físicas e metafísicas das coisas.

Na obra de Antunes, é possível observar essa sobreposição de formas e conteúdos. As formas apresentam-se diversificadas no lirismo objetivo da poesia pós-cabralina, nas poesias sonora e visual potencializadas no século passado pelo advento da revolução informática, e nas micronarrativas poéticas que seguem a linha pongeana dos poemas-definição. A força dramática da poética, acalmada pela velocidade dos versos, aparece de modo bastante sutil em seus escritos, como nos dois poemas-diálogo sem título que compôs: um no livro *Psia* (1991) e outro no *Tudos* (1993) (ver

página seguinte). Suas potencialidades dramáticas têm sido mais utilizadas nos espetáculos musicais e nas experiências com as trilhas sonoras escritas especialmente para grupos de dança contemporânea. Os conteúdos também apresentam-se de maneira diversificada e sobreposta, os temas eleitos vão das coisas banais às complexas, estabelecendo uma polifonia de motivos temáticos. Os próprios títulos dos livros apontam para essa diversidade: *Tudos, As coisas, Nome e 2 ou + corpos no mesmo espaço.* |

Formas e conteúdos em *As coisas*

Partindo de tal argumentação, o livro *As coisas* (1993) será o exemplário para corroborar a *simultaneidade de formas e conteúdos*. A obra é ímpar enquanto gênero e pode caracterizar-se, a um só tempo, como prosa poética, fábula, aforismo, poesia e outros, transitando confortavelmente entre o contar, o comentar e o poetar. A variedade genérica apresentada é o que chama a atenção no instante em que o abordamos. *As coisas* circula como “livro de poesia” no universo literário, no entanto sua estratégia de comunicação com o leitor sugere gêneros concomitantes. Ao leitor cabe a identificação das nuances no discurso dos gêneros narrativo, dramático e lírico. É a *poética da simultaneidade* pelo viés da superposição de gêneros.



- Qual o ser mais puro?
- O que não fala.

- Por que o homem pensa?
- Por falta de disciplina.

- Os fatos que ninguém viu aconteceram?
- Ponho fé.

- Qual o ser mais puro?
- Bambi.

- Quando você vai voltar pra casa?
- Lá pelas onze.

- O que não cabe na cabeça?
- A cabeça.

- Gosta de leite?
- Só com nescau.

A NOITE: Vocês são meus.

OS HOMENS DAQUELA CIDADE: Eu sou eu!

AS LUZES ACESAS DAS CASAS: Ha Ha Ha!!!

AS LUZES APAGADAS: Ho Ho Ho!!

AS LUZES DA RUA: Sh sh sh.

A NOITE: Vocês fazem para mim.

UM HOMEM: Amor!

OS OUTROS HOMENS: Fazem amor!

A NOITE: Fazem comigo.

AS MULHERES: Eu sou a noite.

AS LUZES APAGADAS: Eu sou a noite.

AS MULHERES: Eu sou Deus.

A NOITE: Eu sou eu.

OS HOMENS DAQUELA CIDADE: Ha Ha Ha!!

O DIA: Ho Ho Ho!

A NOITE: Eu fui eu.

O DIA: Fazem amor.

OS HOMENS: Ao trabalho!

A escritura de Arnaldo Antunes, em *As coisas*, pensada como narrativa, apenas no primeiro texto do livro afina-se com as especificidades temporais épicas: “Todos eles traziam sacolas, que pareciam muito pesadas. Amarraram bem seus cavalos e um deles adiantou-se em direção a uma rocha e gritou: ‘abre-te, cérebro!’” (p. 11). É consenso teórico que narramos quase sempre no pretérito. Isso se dá mais intensamente na narrativa histórica. Na narrativa de ficção, esse passado épico é atualizado pelo leitor, ao qual a voz narra, como um *quase-passado*, “um recuo estético em forma de aproximação dramática” (Nunes, 1995, p. 43-4). Esse efeito de aproximação também ocorre no tempo presente e no tempo futuro. O leitor, a voz e o tempo. É o que acontece em “abertura” (p. 11). Estabelecendo um diálogo intertextual com a fábula de “Ali Babá e os quarenta ladrões”, o narrador (a voz) cuida em dar a si e ao leitor a oportunidade de atualizá-la temporalmente quando efetua a substituição, no enunciado original - “abre-te, sésamo!” -, do vocábulo “sésamo” por “cérebro”: metáfora nuclear dessa atualização. O tempo da história, o do discurso e o da leitura, ao serem atualizados, confundem-se, resultando em simultaneidade temporal. A prosa e a poesia imbricam-se no mesmo texto, na forma de fábula e poema em prosa, contemporaneizando, com o seu conteúdo atualizante, a tradição e a memória literária universal.

Do segundo texto em diante - “tudos” -, aproveitando a deixa do enunciado final de “abertura” - “abre-te, cérebro!” -, o discurso cede lugar

a uma voz cerebral que se simultaneiza: conta, critica e poetiza ao mesmo tempo; cria situações de *locução narrativa* (narra) e de *locução discursiva* (comenta)³. Tais situações de locução, acontecendo concomitantemente, reforçam a simultaneidade formal com que os textos se apresentam, as quais são ajudadas pela variedade temática dos conteúdos: é a superposição de formas e conteúdos estampada na escritura de Antunes. Vejamos nos fragmentos textuais de *As coisas* o efeito dessa estratégia enunciativa:

As pedras são muito mais lentas do que os animais (p. 13). O mar está sempre em movimento para não sair do lugar (p. 15). As cores acabam azuis (p. 17). A terra pode ser chamada de chão (p. 19). Para passar de um lugar a outro existem as portas (p. 21). O corpo existe, dado que exala cheiro (p. 23). Os olhos piscam quando os flashes flecham (p. 27). Perfil é um fio (p. 39). A chuva derrubou as pontes (p. 47). Dinheiro é um pedaço de papel (p. 77).

Nesse processo, que aparentemente elide o narrador, instaura-se o *presente intemporal*: “as vivências recônditas de vários personagens, que escapam do conflito entre o tempo cronológico e o tempo vivido pela fresta do presente imóvel, intemporal” (Nunes, 1995, p. 63). A personagem em *As coisas* é a voz que narra/comenta/poetiza. A voz vária do persona pensa falas soltas, simulando um monólogo interior que:

sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, no rastilho de imagem ou idéias associadas (op. cit., p. 65).

³ Conceitos utilizados por WEINRICH, Harald *apud* NUNES, Benedito. *O tempo da Narrativa*, 1995.

Essa voz se estenderá pela escritura restante de *As coisas*. Nesse monólogo quase diálogo, tem-se a impressão de que o “narrador” responde a perguntas apagadas da superfície do discurso. Impressão quase certeza. Em “tudos”, há a confirmação: “Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem num adulto” (p. 13). O narrador do primeiro texto agora é a personagem que conduz a voz explicitativa da natureza das coisas. O tom do livro, muitas vezes, é oracular. A voz que responde às indagações implícitas das crianças enuncia a sabedoria óbvia das respostas dos adultos. O autor, explicitando a ilustração de *As coisas*, revela essa tonalidade: “E eu pedi para ela (Rosa, sua filha) fazer os desenhos porque o tom do livro tinha uma poética inspirada na forma como criança raciocina e faz aquelas associações e tudo mais” (BACKSTAGE, 1995, p. 34). Traços do ambiente externo (cotidiano) transcriados no ambiente interno (discurso) da linguagem. Alquimia tão conhecida e ainda assim surpreendente.

“Abertura” possui o tom fabular das narrativas infanto-juvenis, ou seja, retoma uma forma de narrar (“historietas de ficção, de cunho popular ou artístico”, registra o *Novo Aurélio*) ligada à tradição ocidental: a fábula. Essa fabulação, no decorrer do livro, vai cedendo lugar à prosa poética que busca definições claras e precisas das coisas do mundo – o que liga, até

certo ponto, os poemas-verbete de *as coisas* aos poemas-definição do *Partido das coisas* (2000).

Muitas vezes, as escrituras de Arnaldo soam como se fossem aforismos de uma clareza tal que beiram a obviedade, como no poema “o tempo”: “o tempo todo o tempo passa” (p. 55). Tal obviedade é aparente, pois essa argumentação nos remete, por exemplo, ao artigo chamado “O tempo e o ser”, de Martin Heidegger, incidentalizando o diálogo com o pensamento do filósofo alemão, no qual “temporal é aquilo que passa como o tempo, pois o tempo mesmo passa. Mas, enquanto o tempo constantemente passa, permanece com o tempo” (1999, p. 252).

Outro exemplo que segue a tendência dialógica com o discurso filosófico é o poema “as coisas”:

As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz. (p. 91)

Há uma lógica discursiva que permeia esse e outros textos do livro, desarticulada algumas vezes pelo humor e pela subjetividade lírica, a qual nos faz lembrar os aforismos de Ludwig Wittgenstein, no livro *Investigações Filosóficas* (1989), que tratam da lógica nas proposições da linguagem. O texto “as coisas” encontra eco na asserção wittgensteiniana que filosofa serem as coisas a substância do mundo. Argumenta o filósofo:

“Para conhecer um objeto tenho de conhecer não as suas propriedades externas, mas todas as suas propriedades internas” (op. cit., p. 21) Antunes engloba propriedades externas e internas na construção de seu conhecimento das coisas (“forma”/“sentido”) , o que lhe autoriza poder dizer que “As coisas não têm paz”.

Outras vezes, os poemas são releituras humoradas de velhos ditos populares, feito o poema “a água” (p. 67): “a água molha porque não sabe cuspir”, paródia de um antigo ditado, que diz “o boi baba porque não sabe cuspir”. Naturalmente, poderá parecer ao leitor, em especial neste livro *As coisas*, que a intenção é apenas a de expor, do modo mais natural, impressões poéticas sobre o mundo das coisas e dos homens. Há uma certa lógica nessa aparência simplista de seus escritos que levaria qualquer um a pensar assim. As formas discursivas dos poemas – narrativas ou comentários – e os conteúdos (temas do cotidiano) escolhidos ajudam o leitor na decodificação dos versos e fomentam a aparente facilidade de compreensão. Entretanto, a proposta vai bem mais além: o poeta, na verdade, busca mostrar ao leitor a grandiosidade poética, filosófica, existencial que há por detrás das coisas mais simples. Essas coisas, que por fazerem parte do dia-a-dia terminam passando despercebidas, são reexpostas aos olhos acostumados às mesmices cotidianas, a fim de poderem ser reavaliadas sobre nova ótica. Pensando um tema como “dinheiro”, não vemos nenhum conteúdo poético imediato. Porém, ao

utilizarmos as lentes do poeta, o tema ganha um relevo que embora já esteja em nós, parece novo:

Dinheiro é um pedaço de papel. O céu é um. O céu na foto é um pedaço de papel. Pega fogo fácil. Depois de queimar dinheiro vai pro céu como fumaça. Também é fácil rasgar, como as cartas e as fotografias. Aí não se usa mais. Pode até remendar com durex, mas não é todo mundo que aceita. O que não se quer melhor não comprar. O que não se quer mais melhor jogar fora do que guardar em casa. Dinheiro tem valor quando se gasta. Um pedaço de papel é um pedaço de papel. Dinheiro não se leva para o céu. (1993a, p.77)

A simplicidade discursiva ganha em profundidade reflexiva: o poeta faz-nos repensar o tema sem exigir elucubrações intelectuais complexas. O “dinheiro” e o “céu” são colocados numa relação de equivalência – “o dinheiro é um pedaço de papel” e “o céu na foto é um pedaço de papel” –, na qual “dinheiro” e “céu” se confundem no “pedaço de papel”. No entanto, racionalmente, “um pedaço de papel é um pedaço de papel”, nada mais que isso, resgatando-se a velha tradição bíblica de que “dinheiro não se leva para o céu”. Os conteúdos misturam-se na forma híbrida da prosa poética: *simultaneidade de formas e conteúdos*.

Por outro lado, a preocupação com a linguagem, constante na obra de Antunes, tem como ponto de partida trabalhar a logicidade das proposições nos jogos lingüísticos da comunicação. Ele realiza esse jogo construindo micronarrativas, nos moldes das orações diretas (sujeito, verbo e predicado), que lembra o discurso das crianças. Os poemas apontam para

essa preocupação com a clareza da informação poética, como se o sujeito lírico que fala de dos dentro de seus versos arrancasse da objetividade toda a subjetividade. O livro *As coisas* é, nesse sentido, provavelmente a realização mais completa de sua obra.

Formas e conteúdos em *Psia*

O livro *Psia* (1991), primeiro a circular nacionalmente, traz uma gama variada de experiências com a forma e o conteúdo: poemas-colagem (como os que misturam trechos bíblicos com trechos da lista telefônica de São Paulo), poemas verbais que apresentam uma melopéia já definida, em que o metro e o ritmo aparecem remaçados nas rimas que explodem em figuras de sonoridade), poemas visuais (em que o princípio ideográfico amalgama-se às experiências caligráficas e tipográficas ocidentais) e outras formas de poemas ligadas à tradição (hai-kais, quadras, dísticos etc.). No conteúdo dessas formas, identificam-se, no mínimo, três temas bem delineados e interligados na prosódia do poeta – a identidade, a presença e a ausência, que se desenvolvem simultaneamente nos seus poemas. Os sentidos disseminados no livro em questão apontam quase sempre em direção aos questionamentos auto-reflexivos da linguagem e do sujeito lírico. A reciprocidade conceitual entre identidade e linguagem, construída mútua e simultaneamente, resulta na reavaliação da noção de alteridade na

comunicação poética. O sujeito lírico não quer ser tão-somente o outro do sujeito biográfico e do leitor: quer ser também o outro da linguagem. Para tanto, insiste nos jogos de presença e ausência, metaforizando-os em sons e silêncios: substâncias das quais é feita a linguagem dos homens.

Psia é um projeto arrojado de composição gráfica, com a variedade de formas e conteúdos de uma revista de poesia, no qual o autor deixa vir à tona os traços de sua leitura, percorrendo os caminhos da modernidade e (talvez a contragosto) os da pós-modernidade, no que têm de múltiplos e experimentais. Poemas verbais, vocais e visuais que veiculam os mais diferentes temas compõem o corpo de verso do *Psia*; sobreposição de formas e conteúdos, assunção de alguns credos da vertente evolutiva da poesia e da música brasileira são alinhavados a um conceito de arte universal e pop. O livro não possui índice nem sumário: os poemas não têm títulos e as páginas não são numeradas. O único com título é o hai-kai *CARÍCIA DE SEREIA* (“ter seda/ sem/ter meia”), no qual seria possível afirmar que o título é já o primeiro verso do poema. Em *Psia*, os poemas são suas próprias referências.

O título *Psia*, no mínimo enigmático, parece apontar para a fragmentação ou mesmo a amputação do vocábulo *poesia*, desfocando, logo de início, a atenção tonal do leitor, sintonizando-o com a linguagem desautomatizada da criação e disseminando sentidos aos seus olhos. No poema-orelha (ver página seguinte), pseudo-explicação do título, o autor –

Psia é feminino

de psiu;

que serve para chamar a atenção

de alguém, ou para pedir

silêncio.

Eu berro as palavras

no microfone

da mesma maneira com que

as desenho, com cuidado,

na página.

Para transformá-las em coisas,

em vez de substituírem

as coisas.

Calos na língua; de calar.

Alguma coisa entre a piscina e a pia.

Um hiato a menos.

ou seria o sujeito lírico? – arrisca: “Psia é feminino/ de psiú;/ que serve para chamar a atenção/ de alguém, ou para pedir silêncio”; e no final do mesmo poema-orelha: “Alguma coisa entre a piscina e a pia./ Um hiato a menos”. Está registrada nesses versos a concomitância dos sentidos de *Psia*: feminino de psiú, algo entre piscina e pia e hiato a menos. Na contramão do sugestivo discurso dos verbetes de dicionário, os sentidos atribuídos ao vocábulo *Psia*, pelo inusitado das definições, correspondem muito mais à ausência de sentido. Ausência que se quer confirmada no verso “Um hiato a menos”. A esse jogo de presença e ausência o autor também referiu-se: revelando: “Eu mesmo tenho muito um procedimento que já aponta para um duplo, ou seja, falar da coisa, mas da coisa pela própria ausência” (Cult, 1997, p. 8). Tal revelação nos faz retomar Jean Jacques Rousseau, no livro *Confissões* (*apud* Derrida, 1973), quando argumenta que a fala corresponde à presença e a escritura à ausência do sujeito, o que o leva, segundo Jacques Derrida, a condenar “a escritura como destruição da presença e como doença da fala” (*op.cit.*, p.174) . Vale ressaltar que a partir do *Confissões*, Derrida construiu o conceito que, talvez, seja o mais caro à sua *Gramatologia*: o ambíguo conceito de suplemento (excesso/substituição) - a escritura como suplemento, imagem representativa: “O signo é sempre um suplemento da própria coisa” (1973, p. 178).



Ainda no poema-orelha, comparecem mais marcas do jogo, presença/ausência no esclarecimento que o autor faz sobre os seus métodos de tratar com as palavras – fala ou escritura – em suportes diferentes: “Eu berro as palavras/ no microfone/ da mesma maneira com que/ as desenho, com cuidado,/ na página./ Para transformá-las em coisas,/ em vez de substituírem/ as coisas./ Calos na língua; de calar”. Submergem do texto dois atos recorrentes em Arnaldo: o diálogo estabelecido com os concretistas – “poesia concreta: tensão de palavras-coisa no espaço-tempo” (1987, p. 51) – e a associação da sua poesia com a filosofia moderna, da qual uma realização bem articulada é o livro *As coisas* (1993a), anteriormente comentado. A primeira recorrência, já bastante explorada pelos críticos, revela traços de influência advindos das vanguardas retardatárias, da qual os poemas “H2Omem” (já analisado) e “exagera zero” (ver página seguinte) são exemplos perfeitos, por transcreverem muitas “coisas” do concretismo. A segunda – traço de influência do alto modernismo (vanguarda histórica) – pode ser explicitada a partir de Benedito Nunes, no livro *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*, quando pontua tal ocorrência na poesia moderna: “Esta associação ... permitiria a moderna experiência dos gêneros híbridos ... como o poema filosófico, que é uma noção moderna, mas que foi projetada por nós na Antigüidade” (1999, p. 13). Híbridismo aqui tem a ver com *simultaneidade de forma e conteúdo*: linguagem poética e filosófica. Exemplificando: os

versos “Para transformá-las em coisas,/ em vez de substituírem/ as coisas”
semelham dialogar com o conceito de *palavras-coisas* de Jean Paul Sartre:

As palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem, se *queimam* e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a *frase-objeto*. (1989, p.16)

A relação da poesia de Antunes com a filosofia ainda pode ser detectada, se comparados os seus versos aos conceitos de palavra como representação das coisas, desenvolvidos por Ludwig Wittgenstein (“quadros” e “utensílios”) e por Michel Foucault (“Semelhanças” e “Similitudes”). Tal relação merece um estudo mais detido e escapa ao nosso propósito de apenas reforçar o exemplo do diálogo com Sartre. E, finalmente, no antagonismo entre “Berro as palavras” e “Calos na língua; de calar”, o poeta retoma, pelo viés do barroco moderno, a velha antítese do som (presença) e do silêncio (ausência?), encenada em vários momentos de sua obra.

No primeiro poema do livro, o único verso, ao mesmo tempo, pergunta e propõe uma complementação: “Quem com ouro fere?”. O enunciado reporta-se à antológica máxima bíblica: “quem com ferro fere com ferro será ferido”. A interrogação parece simular reticências... Podemos responder ao poema com outra pergunta – com ouro será ferido? – ou simplesmente completar a sentença – com ouro será ferido. O fingimento da linguagem poética, nesse caso, pode ser entendido como

jogo, interacionismo, hiper-ludismo, ou qualquer coisa que signifique aproximar escritura e leitor pelo desafio da decifração. O efeito é alegórico, no sentido de que evoca metáforas bíblicas, e intertextual, por realizar um entrecruzamento de textos. Esse efeito é aprofundado no próximo poema (ver página seguinte), que coloca, lado a lado, fragmentos do *Livro da geração de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão* (O Evangelho segundo Mateus, cap. I) e da lista telefônica de São Paulo: uma apropriação paródica característica dos procedimentos intertextuais. Tal comportamento poético continua no último poema do livro (ver página seguinte). A quase sobreposição do texto bíblico ao da lista telefônica propõe um deslocamento dessas duas modalidades textuais para outro campo semântico, em que, simultaneamente, se focalizam caminhos e descaminhos do homem na busca de suas origens: “DEPOIS DO ZÊ/ ANTES DO ZERO”. A virtualidade dos grafemas e dos dígitos materializa nas escrituras a nossa identidade cósmica que repousa em algum lugar entre a Bíblia e as páginas amarelas. Sobreposição de formas e conteúdos. O reaproveitamento desses dois suportes discursivos (palimpsesto?), mediado pela invenção poética, leva, dentre outras coisas, aos questionamentos: onde a árvore do homem? No sagrado? No mundano? Na arte? São procedimentos reflexivos que vêm para desmitificar a “angústia da influência” nos processos criativos e na busca de originalidade, (des)assombração adâmica na genealogia e na genialidade dos

contemporâneos: acontecimento que é ao mesmo tempo invenção e transcrição estilística. O comportamento composicional é ideogrâmico, visto que dois fragmentos de textos comparecem como a simbolizar a fragmentação do texto-homem no novo (con)texto produzido. Identidade e fragmentação do sujeito. *Simultaneidade de formas e conteúdos*.

Um poema a calma a ânsia de eternidade, unindo nossos olhos de perscrutar sonhos e sentidos, como a água benta da poesia:

Primeiro veio o homem, depois sua morte./ Ou vieram juntos?/ A morte de um homem tem a cara de sua cara./ A cara dá a bandeira do que o cara é./ Quando um velho não morre de dia ele vê a noite./ Depois a noite passa./ Quando uma coisa é demais dizem que é de morte./ Depois passa./ O tédio é a ausência de morte./ Ou de sorte./ Quem morre é porque nasceu./ Ou vieram juntas?/ Um doente deve se curar. (1991)

A presença (vs. 1 e 2), a identidade (vs. 3 e 4) e a ausência (vs. 9 e 10) são tematicamente retomadas nesse poema. A poesia aproxima-se da metafísica com olhos de descrença, numa evolução que percorre as funções referencial, metalingüística e poética (vs. 5, 6, 7 e 8), exteriorizando um saber indagador no qual o sujeito lírico busca “se curar” (vs. 11, 12 e 13). Os motivos fundamentais (presença, identidade e ausência) são abertos à visitação pelo *maneirismo* do poeta, atuando como procedimento neobarroco no trato iterativo dos temas. Esse neobarroquismo surpreende em várias “instâncias” do andamento de seus versos: “O incerto é/ O incêu./ Anjos na tela e demônios/ no pincel./ A noite sem sonhos/ desceu,/ e desperto”.

O conflito, rascunhado pela presença de figuras antagônicas (anjos/demônios, noite/desperto) e pela dança das idéias refletida na superfície dos sentidos (incerto/incéu, tela/pincel, noite/sonho), pouco se diferencia da (con)fusão dualista do homem barroco, silogismo da razão e da fé. O poema retoca um quadro celestial pintado no ateliê da insônia do eu-lírico – anjos ganhando forma e perspectiva, à luz e sombra dos incertos pincéis, no incéu da tela. O vocábulo “incéu” lembra “skylessness”, criado por e. e. cummings, e transcriado por Augusto de Campos como “incéudade”, no livro *e. e. cummings – 40 POEM(A)S* (1986). A escritura de Antunes, dessa maneira, segue apontando para uma performance simultaneísta em que convivem estilos vários, várias vozes e toda uma tradição de poesia atualizada na leitura que faz do mundo. Esse olhar decifrador, refletindo na voz do sujeito lírico, constrói a identidade intelectual e espiritual de um ser que se volta e olha o outro para se (re)conhecer: “Olho o olho do outro,/ penso o que ele pensa./ Voltar a mim é a minha/ diferença./ Olho o ralo até turvá-lo,/ penso que ele não pensa./ Ir com a água é a minha/ recompensa” (1991).

Os quatro versos iniciais do poema ventilam uma identificação ideológica entre o *eu* (sujeito lírico) e o *outro* (sujeito histórico?) que se consolida através do olhar: “Olho o olho do outro/ penso o que ele pensa”; uma identificação axiada na consciência da natureza heterogênea do sujeito: “Voltar a mim é a minha diferença”. Na quadra final do poema, o

olhar do *eu* que olha o olho vazado do ralo personifica o *outro* em coisa: “Olho o ralo até turvá-lo,/ penso que ele não pensa”; e o fio d’água fugidio é o disfarce lírico que possibilita interligar o sujeito à coisa: “Ir com a água é a minha/ recompensa”. O reconhecimento do outro objetiva a noção de identidade enquanto diferença: eu e o outro, os seres e as coisas. O homem, os outros homens, as coisas e as diferenças que os cercam: acontecimento auto-reflexivo recorrente na linguagem poética; aquilo que o poeta espanhol Antonio Machado chama de *outridade* – “essencial heterogeneidade do ser” (*apud* Octavio Paz, 1982, p. 166) – e os estudos contemporâneos do discurso nomeiam *alteridade*. Reforçando o tema, o jogo de presença/ausência reverbera nos verbos voltar (inclusão) e ir (exclusão), mais estado do que ação do sujeito da linguagem: “voltar a mim é a minha/ diferença” e “ir com a água é a minha/ recompensa”, pontuando ainda uma vez a simultaneidade de conteúdos.

A simultaneidade de formas e conteúdos é retomada na forma de haicais que continuam a tematizar a identidade, a presença e a ausência: “quem? / mim-/ guém” e “desaparente/ ou/ desapareça/!!!!!!”. As aproximações sonoras (paronomásias?) reatam o sentido da identidade na dicotomia ser/parecer e são, a um só tempo, apagamento e construção da identidade. Em “quem?/ mim-/ guém”, por exemplo, estão inclusos alguém (“mim”) e ninguém, presença e ausência do sujeito lírico. Em “desaparente ou desapareça” estão contidos não parecer (*ser?*) e desaparecer (*não ser?*),

reversos do mesmo vazio taoísta. Mais hai-kais comparecem para reforçar uma certa orientalidade que o poeta parece (per)seguir em seus poemas: “A rosa se rosa/ A rosa rosa/ Arroz” e “Algo no mar/ Alga/ Algo no mar”. O anagrama fonético “A rosa/Arroz” liga ocidente e oriente pela metamorfose telúrica da flor em grão: a beleza que se transforma em alimento. A mesma ambigüidade sugerida entre “psia” (feminino) e “psiu” (masculino) repete-se em “algo/alga”, conjugando o incerto (algo) com a certeza (alga). A orientalização do ocidente (característica contemporânea), encabeçada pela idéia do ideograma, é visível no poema “nem o que fiz por que quis” (ver página seguinte), composto à maneira minimalista do poeta coreano Yi Sâng (1910-1937), no poema “A Borboleta” (ver página seguinte) e em outros do livro *Olhos de Corvo e outras obras* (1999). No livro *Psta*, formas e conteúdos, sobrepondo-se, criam um repertório múltiplo e simultâneo que amplia o horizonte do leitor e possibilita-lhe contatar as tendências da poesia contemporânea. É a *poética da simultaneidade* construindo o leitor e afinando-o com o seu tempo.

Nos livros *Tudos* (1993c) e *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), intensifica-se a idéia do livro como uma revista de poesia, variedade de formas e conteúdos, em que os subgêneros da lírica comparecem para suportar os temas diversos do sujeito lírico. No caso do segundo livro, a poesia sonora é chamada para compor o conjunto, na forma de CD, abrindo espaço para a linguagem hipertextual na poesia contemporânea. Outro

nem o que fiz por que quis me faz
 fe liz nem me en tris te ce o
 que fiz mas não quis nem me se duz
 o que não fiz nem me con duz o
 que jaz nem me a praz es se triz
 nem o que des faz es se triz me
 traz paz nem es sa paz tan to faz
 nem tan to diz o que a voz faz
 nem o que a voz diz vem só da
 tez nem só de deus a mu dez nem
 deus é só três nem se u sa a
 mes ma luz mais de u ma vez

POEMA N. 10 A BORBOLETA

No pa pel de pa re de ras ga do ve jo u ma bor bo le ta que a go ni za. A
 qui lo é u ma a ber tu ra se cre ta por on de o di li gen te trân si to pa ra
 o ou tro mun do² ja mais ces sa. Um di a, ve jo u ma bor bo le ta que a
 go ni za na bar ba do cen tro do es pe lho. A bor bo le ta de a sas ca í das
 sem bri o be be um po bre or va lho que se cris ta li za ao meu so pro.
 Se se tam pas se bem a a ber tu ra com a pal ma da mão e eu mor res se,
 a bor bo le ta i ri a vo ar co mo quem re pou sa e de pois se le van ta. Tra
 to de fa zer com que es sas pa la vras ja mais va zem pa ra fo ra.

livro, *Nome* (1993b), publicado na forma híbrida de um kit multimídia (livro, CD e vídeo), já havia potencializado essa noção de hipertextualidade em sua poética. A *simultaneidade de suportes*, desenvolvida que usou como exemplo o composto estético *Nome*, parece reforçar a noção de *simultaneidade de formas e conteúdos*, no momento em que simultaneiza a poesia verbal, a vocal e a visual, em experiências com o vídeo-arte. Tais acontecimentos se completam nas sobreposições de suportes, traços de leitura, traços de escritura, formas e conteúdos: é a *poética da simultaneidade* em movimento conjunto.



SINTOMAS E SINTONIAS DA POÉTICA DA SIMULTANEIDADE:

UMA CONCLUSÃO

A noção de literatura contemporânea está apoiada em dois substantivos abstratos: complexidade e diversidade. Há tempos não se fala em movimentos, vanguardas, estilos de época ou qualquer coisa que os valha. Multiplicidade é o nome da *mancha cega*⁴ que nos guia. Tanta trama teórica tecida e, ainda assim, vivemos um tempo de pouca clareza conceptual: a conflituosa pós-modernidade.

Se, para alguns, “pós-modernismo” não passa de mais uma terminologia modernosa, a outros a coisa parece séria e tem estatuto de uma estética coetânea. Marshall Berman (1986) exemplifica bem o primeiro caso: defende a modernidade perene e diagnostica o equívoco dos que se autodesignam “pós-modernistas” para justificar o descompromisso estético de suas produções. Seguindo uma linha de pensamento similar, Octavio Paz satiriza: “Ao período atual se tem chamado de ‘pós-moderno’. Nome equivocado. Se nossa época é ‘pós-moderna’, como chamarão a sua época nossos netos: pós-pós-moderna?” (1993, p. 6). Tomando outra direção, Linda Hutcheon (1993) postula ser ingenuidade desconhecer a presença de um novo comportamento estético que, se por um lado dá continuidade a algumas invenções e convenções modernistas, por outro as

⁴ Terminologia utilizada por DERRIDA em Gramatologia (1973)



subverte, por meio da ironia, questionando-as, “a partir de dentro”, sobre o humanismo liberal que as domina e limita. Segundo a autora, “Não existe – ou ainda não existe –, de forma alguma, nenhuma ruptura” (1993, p. 16). Poderíamos chamar para compor com Hutcheon – consideradas as diferentes visadas da pós-modernidade –, Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Steven Connor e David Harvey, entre outros, na defesa deste conflitante movimento do agora.

Teóricos e críticos da pós-modernidade têm buscado uma compreensão do momento em que atravessamos de um século para outro pela janela do tempo. Essa compreensão passa necessariamente pelas questões sociológicas, filosóficas, ideológicas, econômicas e culturais, analisando a conjuntura como um todo, e não especificamente a estética da arte do presente. Nesse sentido, a literatura dita pós-moderna tem sido objeto de problematização muito mais pelo viés da narrativa do que da poesia. Aos estudiosos da escritura artística contemporânea interessa principalmente questionar o fato de as narrativas serem históricas ou anistóricas, ou se a morte das grandes narrativas é o traço mais marcante desse período.

A poesia, enquanto movimento conjunto, perdeu-se no anonimato da *complexidade* e da *diversidade* da literatura de nossos dias, em que prevalece a individualidade criadora que cada poeta desenvolve com a ajuda das mídias. No Brasil, as opiniões multiplicam-se. Ítalo Mariconi, por

exemplo, no ensaio intitulado *Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira*, escreve:

Se a cena poética dos anos 90 desdobra traços definidos a partir de um começo localizável no início da década anterior, quem tenta esboçar com mais clareza o perfil literário de ambas ainda se depara com dificuldades, embora nos últimos dois ou três anos se possa verificar uma tendência à *homogeneização* dos projetos individuais, pela feliz (ou infeliz) conjugação entre poetas e poder jornalístico. (Pedrosa, Matos e Nascimento, 1998, p. 11)

Flora Süssekind, em artigo intitulado *Escalas & ventríloquos*⁵, também toca na ferida aberta dos *projetos individuais* ao fazer um balanço da produção literária brasileira do final de século, elidindo o negativismo reinante e abrindo “uma perspectiva tripla de uma crise de escala, de uma tensão enunciativa e de uma geminação entre econômico e cultural” como premissas dominantes do presente. No primeiro caso, a autora discorre sobre as noções de *expansão* e *compressão* na escritura literária, das quais são exemplos a “narrativização da lírica” e a “miniaturização narrativa” que freqüentam a literatura do agora. No segundo, desenvolve-se a noção de *ventriloquismo*, que “no terreno lírico, se manifestaria por meio de uma utilização recorrente, com funções distintas, do monólogo dramático, das teatralizações internas do poema”. No terceiro caso, enfoca os reflexos das questões econômicas no universo da cultura, ao argumentar que “há em áreas diversas da prática cultural a reiterada exposição de uma situação de

⁵ Publicado no Suplemento literário Mais!, da Folha de São Paulo, de 23/07/2000.



‘desmedida’, que parece dialogar com a experiência contemporânea da financeirização da economia”.

A problemática da pós-modernidade não é de fácil resolução, visto que os olhares sobre ela lançados apresentam um vasto leque de leituras, o que, por seu turno, dificulta a construção de uma conceituação definitiva de sua natureza camaleônica. No entanto, não é a proposta desta escritura eleger os contras e os a favor do pós-modernismo, mas retomar a contextualização do ambiente estilístico em que coexistem esta interpretação, a escritura interpretada e o autor que a assina.

Nesse sentido, seria fundamental, talvez, sabermos o que pensa o autor estudado sobre a pós-modernidade. Na revista BACKSTAGE, Arnaldo Antunes argumenta:

Por exemplo, não me agrada muito essa coisa de pós-moderno. Acaba sendo uma desculpa pra uma coisa meio “vale-tudo”, isso de tratar indiferentemente as informações do passado e mixar. Então, tudo acaba sendo nomeado como pós-moderno e acaba sendo uma espécie de leitura. Eu prefiro continuar acreditando na extensão da modernidade, vamos dizer assim. Eu acho que vale a pena ser moderno ainda. (Risos). (1995, p. 33)

A postura do autor, exposta na superfície clara da linguagem, parece dialogar com os posicionamentos críticos de Berman e Paz, que apostam numa modernidade em expansão. O artista resiste estoicamente aos apelos do “vale-tudo” pós-moderno, mas nem sempre a funcionalidade moderna denota satisfazê-lo. *Inclassificável* é o nome do homem. Numa leitura mais

atenta, pode-se inferir que a (in)consciência irônica em “Eu acho que vale a pena ser moderno ainda” é já um procedimento pós-moderno (se fosse um freudiano interpretando esse argumento diria, imediatamente, tratar-se de uma denegação). Acreditar numa “extensão da modernidade” é crer que existe outra coisa que vem depois da modernidade. Uma continuidade, embora diferente. O simulacro da perenidade moderna. Enunciados como “informações do passado” e “uma espécie de leitura” anunciam a historicidade e a memória tanto quanto os procedimentos auto-reflexivos do fazer artístico. Isso lembra a “metaficção historiográfica” da Linda Hutcheon (1993). Não é fácil ser moderno em plena revolução informática, é frágil: como ser totalitário num ambiente fragmentário e múltiplo? É difícil mesmo quando, ao autor, não “agrada essa coisa de pós-moderno”. *Inclassificável* é a cara da contemporaneidade de Antunes.

| Voltada para as experimentações e invenções do modernismo, a sua poesia não se nega a utilizar os suportes técnicos proporcionados pela revolução informatizada da pós-modernidade. O poeta lança mão das estratégias que o multimeio oferece, utilizando-as na otimização das condições de produção e circulação dos seus livros. Some-se a isso a participação no meio pop, enquanto cantor e compositor, que termina levando os fãs de sua obra musical aos livros que vem escrevendo desde o fim da década de 80. |

Essa otimização multimídia é, em parte, a responsável pela *poética da simultaneidade* que se realiza nos poemas, CDs e vídeos. O hipertexto, por exemplo, com o qual nos deparamos em várias instâncias da obra de Antunes, aponta diretamente para a presença de procedimentos simultaneístas, na medida em que lemos, vemos e ouvimos sua escritura ao mesmo tempo.

Na construção do conceito de *poética da simultaneidade* e suas modalidades, constatou-se que essa noção de simultâneo não se aplica apenas à poesia de Arnaldo, mas é um conceito que tem a ver com a relação entre arte e tecnologia, presente na produção cultural do século XX, e que, provavelmente, se estenderá por este século adentro. Tal constatação permite pensar que o instrumento de abordagem construído pode ser utilizado na obra de outros poetas.

A *simultaneidade de suportes* é uma recorrência estabelecida na poesia contemporânea. Basta observarmos a grande quantidade de livros acompanhados de CD e/ou vídeo surgidos no mercado editorial. Pode parecer a alguns que a simultaneidade não é de suportes, mas de estratégias, o que daria no mesmo. No entanto, a primeira terminologia é mais completa, visto que o mesmo objeto estético é veiculado inter ou plurissemioticamente, em suportes diferentes, flutuando no interstício das modalidades de linguagem: verbal, vocal e visual.

A simultaneidade de traços de leitura e a de traços de escritura são conseqüências da natureza intertextual da leitura e da escritura contemporânea: escrevemos o que lemos. Questões como autoria, ineditismo e influência não atormentam mais a história da literatura: escritura e releitura hoje são quase sinônimas. Ao poeta cabe desfilhar o elenco de autores que o ajudou na construção de sua cosmovisão, relendo-o pelo filtro criativo dialético que assimila e supera o modelo. Quando não ocorre a assimilação e a superação, estabelece-se o pastiche, no sentido de Fredric Jameson: acontecimento recorrente na estética pós-moderna.

A simultaneidade de formas e conteúdos vai pelo mesmo caminho das outras modalidades, à medida que a poesia contemporânea perfaz o percurso canônico da tradição, cultivando-o ou questionando-o, e retoma os valores literários da literatura, abandonando de vez a contestação, a rebeldia e o engajamento que pontuou os primeiros instantes da pós-modernidade (no Brasil, com a tropicália, a marginália e a poesia social acontecendo simultaneamente). Nessa caminhada, a poesia retoma as formas cristalizadas pela tradição e pelas vanguardas e abre um leque de reflexões temáticas que vai desde o próprio fazer poético até a transformação do corpo em espaço subjetivo da criação. Isso nos faz retomar o ensaio de Mariconi quando esse asserta que:

É visível o despertar de um novo interesse pela releitura das vastas obras deixadas pelos grandes poetas modernistas brasileiros, tarefa mal executada tanto pelas vanguardas quanto pela maioria dos marginais.



Parece que no Brasil, o questionamento dos cânones literários não diminuiu a vontade de simultaneamente cultivá-los e dotá-los de maior pregnância pedagógica. Em consonância com isso, é também bastante sensível hoje o estímulo à busca de ampliação de repertório poético através da leitura e tradução de poetas estrangeiros, mais difíceis, mais canônicos. (Pedrosa, Matos e Nascimento, 1998, p. 20)

Dentro deste contexto, a poética de Arnaldo Antunes está em completa sintonia com o seu tempo. Sintonia que pode ser corroborada pelos sintomas abordados em toda a extensão desta escritura. Por mais que o autor negue a pós-modernidade enquanto período literário em que vivemos, é dentro de seus domínios espaciais de teorização e criação que a sua poesia se cristaliza, dialogando com a tradição estabelecida pelo modernismo e legitimando a *poética da simultaneidade* enquanto procedimento criativo.

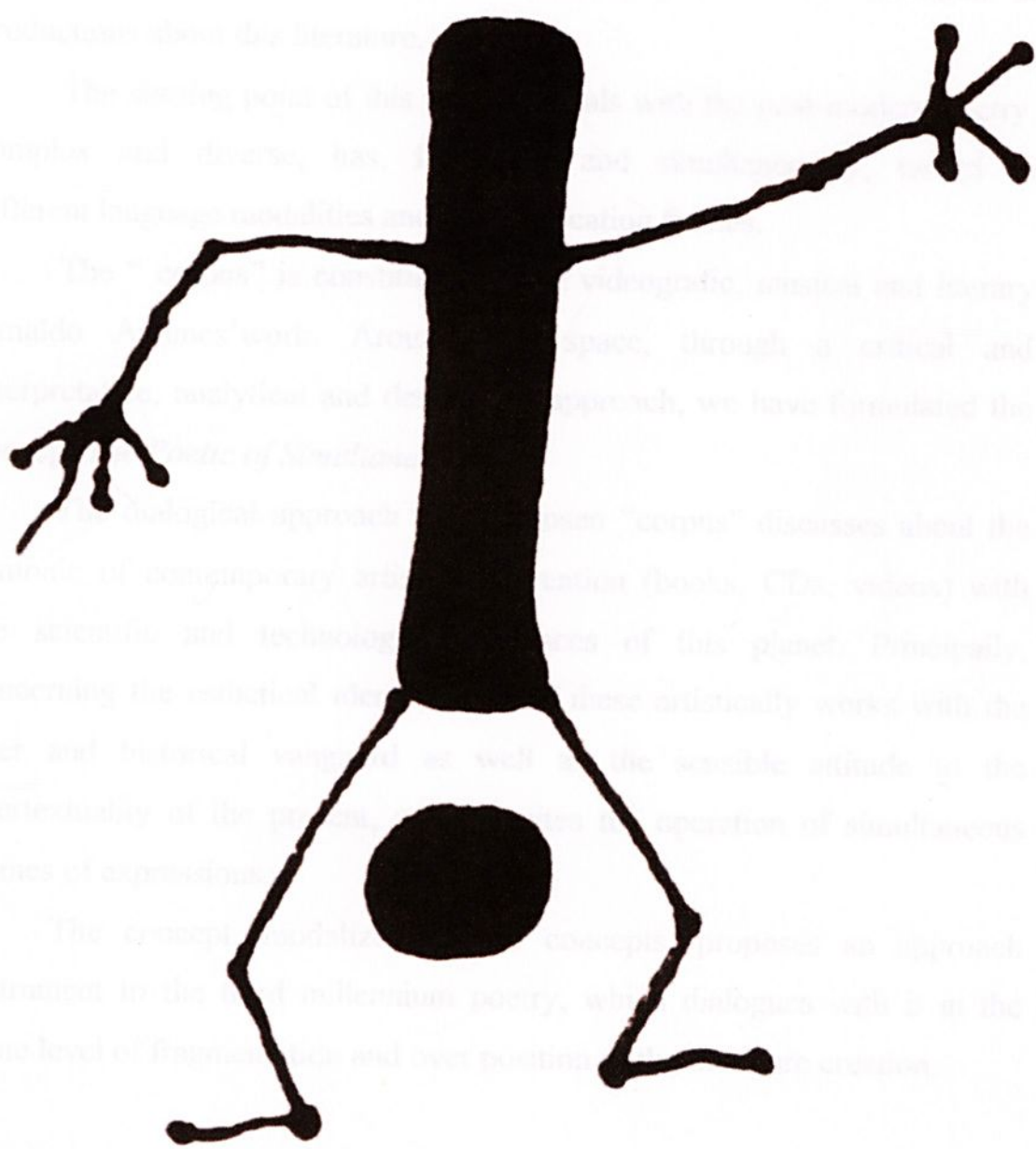
Não há dúvida de que um maior aprofundamento na análise, interpretação e crítica da poesia de Antunes pode reforçar ainda mais o conceito de *poética da simultaneidade* e suas modalizações. Entretanto, a experiência nos alerta para o fato de que um construto teórico é, na maioria das vezes, apenas uma instância de sua construção. Levado em conta o sentimento de incompletude que emana tanto da ciência quanto do senso comum, achamos por bem trazer para o centro das discussões este olhar metonímico lançado sobre a poesia de Antunes, na tentativa de entender o que está acontecendo na poética do terceiro milênio.



Nesta intenção, se, por um lado, o método de bricolagem (sugerido pelo próprio comportamento da obra) muitas vezes foi insuficiente para a definição e operacionalização dos conceitos, por outro lado, oportunizou o diálogo, por meio de leituras – concordantes e discordantes –, com vários pensadores da natureza do fenômeno literário do presente. Tal exercício possibilitou a confirmação de uma idéia há muito defendida: encontram-se na própria obra os elementos fundamentais a sua compreensão. O jogo de presença e ausência que a obra estabelece com o leitor e o crítico fornece os instrumentos necessários à construção de uma teoria e de um método que a ela se aplique. O método não pode anteceder à obra: é ela que mostra os caminhos a seguir.

Desse modo, a *poética da simultaneidade*, teorizada nesta escritura, é mais uma peça que está sendo inserida no intrincado jogo conceptual da pós-modernidade e surge do contato com o re-lance de dados promovido por Arnaldo Antunes na poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT



ARTIST: ANTONIO SIMILAN (1910-1980)

ABSTRACT

This dissertation aims at contributing to the reflections concerning contemporary literary creation through the elaboration of poetic that comes up from the observation and the questioning about the condition of productions about this literature.

The starting point of this research deals with the post-modern poetry, complex and diverse, has, frequently and simultaneously, turned to different language modalities and communication frames.

The “corpus” is constituted by the videografic, musical and literary Arnaldo Antunes’ work. Around this space, through a critical and interpretative, analytical and descriptive approach, we have formulated the concept *The Poetic of Simultaneousness*.

The dialogical approach to the chosen “corpus” discusses about the syntonie of contemporary artistically creation (books, CDs, videos) with the scientific and technological advances of this planet. Principally, concerning the esthetical identification of these artistically works with the later and historical vanguard as well as the sensible attitude to the overtextuality of the present, which incites the operation of simultaneous frames of expressions.

The concept, modalized in sub concepts, proposes an approach instrument to the third millennium poetry, which dialogues with it in the same level of fragmentation and over position of the literature creation.

ARNALDO ANTUNES- SIMULTANEOUSNESS – POETIC



BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 13. ed. São Paulo: Globo, 2001.

ANDRADE, Mario de. *Obra imatura*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *As coisas*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1993a.

_____. *Nome*. São Paulo: Companhia das Letras (acompanhamento gráfico e distribuição), 1993b.

_____. *Tudos*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1993c.

_____. *dois ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *40 Escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual – vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsberg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e Política. Obras escolhidas I*. Trad. S. P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.



- _____. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. C. F. Moisés e A. M. L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. A. Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. Trad. R. Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. I. Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. textos críticos e manifestos: 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS Augusto de e CAMPOS Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CAMPOS, Augusto. *e. e. cummings 40 POEM(A)S*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *À margem da Margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



_____ (Org. e Intr.) *Poesia: Ezra Pound*. 3. ed. Trad. A. Campos (et al). São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. EnB, 1993.

_____ *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____ *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de (Org.) *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1994a.

_____ *Transblanco: Octavio Paz*. São Paulo: Siciliano, 1994b.

_____ *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____ *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CICERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CHALUB, Samira. (Org.) *Pós-moderno & Artes Plásticas, Culturas, Literatura, Psicanálise, Semiótica*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

_____ *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. A. U. Sobral e M. S. Gonçalves. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.



DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. M. Schnaiderman e R. T. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1973.

_____. *A escritura e a diferença*. 2. ed. Trad. M. B. M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FERNANDES, José. *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da antigüidade ao Século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 3. ed. Trad. L. F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *Isto não é um cachimbo*. 2. ed. Trad. J. Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria Concreta*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1992.

FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: Configurações Institucionais Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. A. U. Sobral e M. S. Gonçalves. 9 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. E. Stein. São Paulo: Nova Fronteira, 1999. Coleção "Os pensadores".

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia jovem – anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982. Coleção "Literatura Comentada".

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história teoria e ficção*. Trad. R. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. V. L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *As sementes do tempo*. Trad. J. R. Siqueira. São Paulo: Ática 1997a.

_____. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. M. E. Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997b.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. T. Pelegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. C. I. Da Costa. 9. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. *O que é virtual*. Trad. P. Neves. São Paulo: Ed. 34, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. R. C. Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988.

_____. *Moralidades Pós-Modernas*. Trad. M. Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

MENEZES, Philadelpho. (Org. e intr.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

NIETZSCHE, Frederich. *Obras Completas*, VI. Trad. R. R. T. Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1974.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

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

_____. *A outra voz*. Trad. W. Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PEDROSA, Célia, MATOS, Cláudia e NASCIMENTO, Evando. (Org.). *Poesia Hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Comunicação poética*. 4. ed. São Paulo: Moraes, 1983.

_____. *Poesia pois é poesia e Poetc*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.

POE, Edgar Allan. *O corvo*. Trad. O. Mendes e M. Amado. São Paulo: Expressão Ltda., 1986.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. Trad. I. A Neis et ali. São Paulo: Iluminuras, 2000.

POUND, Ezra. *A arte da Poesia (ensaios de)*. Trad. H. L. Dantas e J. P. Paes. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.



- _____. *Abc da Literatura*. Trad. A. Campos e J. P. Paes. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- PROENÇA FILHO, Domicio. *Pós-modernidade e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- SANG, Yi. *Olho de corvo*. Trad. Y. J. Im. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTOS, Jair Ferreira. *O que é pós-moderno*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* Trad. C. F. Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre memória e globalização*. Trad. E. Brandão. São Paulo: Studio Nobel, 2001.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica literária no século XX*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.
- VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Trad. G. G. de Souza. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Variedades*. Trad. M. M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. J. C. Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1989. Coleção "Os Pensadores".
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. J. P. Ferreira e S. Fenerich. São Paulo: educ, 2000.

Publicações em periódicos

- BAKSTAGE: áudio, música e instrumento. Rev. n. 9. Rio de Janeiro: H. Sheldon Serv. de Mkt. Ltda, 1995. Mensal.
- Cult: Revista brasileira de literatura. Rev. n. 4, São Paulo: Lemos Editora, 1997. Mensal.
- FRANÇA, Júlio. *Arnaldo Antunes: nem nomes nem coisas*. Rev. Gragoatá, EdUFF (Niterói), v. 1, p. 61-78, 1999.
- MERNELLI, Antônio Fábio. *Arnaldo Antunes: os nomes do homem*. Contexto: Revista do Departamento de Línguas e Letras, v. 5, p. 217-28, 1998.
- OLIVEIRA, Adriane Rodrigues. "Acordo": *Movimento e circularidade na poesia de Arnaldo Antunes*. Ver. Poesia e Contemporaneidade: Leituras do Presente, Argos (Chapecó), p. 187-202, 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. *Escalas & Ventriloquo*. Folha de São Paulo, São Paulo, domingo, 23 jun. 2000. Mais!, p. 6.

Discografia e videografia

ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. BMG 7432116536-2. São Paulo: 1993 (CD).

_____ *Nome*. BMG 7432116641-3. São Paulo, 1993 (VHS).

_____ *Ninguém*. BMG 7432126593-2. São Paulo: 1994-5 (CD).

_____ *O silêncio*. BMG 7432139014-2. São Paulo: 1996 (CD).

_____ *Um som*. BMG 7432161012-2. São Paulo, 1998 (CD).

_____ *Paradeiro*. BMG 7432187426-2. São Paulo: 2001 (CD)

