

NIELSON RIBEIRO MODRO

## **A OBRA POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa.

CURITIBA  
1996

NIELSON RIBEIRO MODRO

A OBRA POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira, do setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela comissão formada pelos professores:

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa  
Universidade Federal do Paraná

Prof. Dr. Luis Augusto de Moraes Tatit  
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Alcides Celso de Oliveira Villaça  
Universidade de São Paulo

Curitiba, 22 de agosto de 1996

O tempo todo o tempo passa  
Agora  
já passou

Sempre é pouco quando não é demais .

Arnaldo Antunes

A presente dissertação foi concretizada com recursos de bolsa concedida pelo CNPq.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>vii</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>viii</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
<b>I - POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>05</b>
I.1 - Introdução.....	05
I.2 - Concretismo.....	06
I.3 - Neoconcretismo.....	11
I.4 - Tendência.....	15
I.5 - Poesia Práxis.....	17
I.6 - Violão de Rua.....	20
I.7 - Poema Processo.....	23
I.8 - Tropicalismo.....	26
I.9 - Poesia Marginal.....	29
I.10 - Poesia dos anos 80.....	34
I.11 - Conclusão.....	40
<b>II - ARNALDO ANTUNES: O POETA.....</b>	<b>41</b>
<b>III - ARNALDO ANTUNES: O CACIONISTA.....</b>	<b>76</b>
III.1 - Algumas considerações iniciais.....	76

III.2 - Arnaldo Antunes e a banda Titãs.....	78
III.3- Arnaldo Antunes solo.....	97
III.4 - Arnaldo Antunes por outros intérpretes.....	98
IV - NOME: A PROPOSTA MULTIMÍDIA DE ARNALDO ANTUNES.....	105
CONCLUSÃO.....	137
BIBLIOGRAFIA.....	140
ANEXOS.....	146
CURRICULUM: ARNALDO ANTUNES (SÃO PAULO, 1960 -).....	147

## RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de pesquisa a obra lançada comercialmente pelo poeta, músico e *performer* contemporâneo Arnaldo Antunes. Realizamos inicialmente um estudo sobre os principais procedimentos adotados pelas manifestações poéticas de Vanguarda e Pós-Vanguarda mais significativas ocorridas no Brasil durante as últimas décadas (desde o trabalho realizado exclusivamente com a palavra até ao essencialmente visual) por entendermos que Arnaldo Antunes demonstra incorporar à sua obra as várias possibilidades existentes (procedimentos, meios, tecnologia) para desenvolver uma poesia com características próprias. No segundo capítulo realizamos um estudo sobre os poemas de Antunes publicados de forma tradicional, isto é nas páginas de um livro. Nestes foram verificados as práticas adotadas para sua construção e quais as características que demonstram o aproveitamento de recursos oriundos das diversas manifestações poéticas vistas no capítulo anterior numa procura por novos caminhos poéticos. No terceiro capítulo selecionamos alguns poemas que, apesar de estruturalmente possuírem características idênticas aos poemas publicados em livros, sofreram um deslocamento e foram gravados em disco, na forma de canções. Foi verificado que, mesmo não utilizando tantas práticas experimentalistas como nos poemas encontrados em seus livros, basicamente há também o uso de recursos oriundos de manifestações literárias distintas. No último capítulo nos dedicamos a um estudo sobre a obra **Nome**, uma proposta multimídia em que os poemas são trabalhados a nível intersignico ao serem registrados em livro/ vídeo/ CD/ *show*, assumindo possibilidades verbais, visuais e acústicas, extrapolando assim a bidimensionalidade do papel. Procuramos detectar como Arnaldo Antunes consegue, nesta proposta poética, concretizar a possibilidade de dar movimento à palavra, deslocando a poesia para campos mais amplos que apenas o restrito espaço do papel.

## ABSTRACT

The object of study of this thesis is the work of the contemporary Brazilian poet, musician and performer Arnaldo Antunes. Chapter one analyses the practices of the main avant-gard and post-avant-gard poetic manifestations of the last decades in Brazil (going from dealing exclusively with the word, to the essentially visual), as Arnaldo Antunes has incorporated into his work the several existing possibilities (procedures, means, technology) to develop a poetry with specific characteristics. Chapter two studies those of Antunes's poems that were published in a traditional way, that is, in book form. The techniques of composition of those poems are examined, as well as the characteristics that demonstrate the fact that the poet has made use of resources from the several poetic manifestations seen in the former chapter, in his search for new poetic ways. Chapter three brings a selection of poems that, despite their structural characteristics - identical to those of the poems published in books - have suffered a certain displacement in order to be recorded as songs, in disc form. It is observed that even if Antunes does not make use of so many experimental techniques in his music as he does in his books, basically, he still adopts a great deal of resources from distinct literary manifestations. The last chapter is dedicated to the study of the work **Nome**, a multimedia proposal in which the poems are dealt with on an "intersign" level, as they are recorded on book/ video/ CD/ show, assuming verbal, visual and acoustic possibilities, therefore transcending the two-dimensional scope of the page. This thesis attempts at detecting the ways in which Arnaldo Antunes manages, as a poetic proposal, to fulfill the possibility of giving movement to words, expanding poetry into wider fields than the restrict space of the page.



## INTRODUÇÃO

Arnaldo Antunes desperta a atenção devido ao visual adotado, que lembra o Dr. Spock da série Jornada nas Estrelas, e pelo nome completo: Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho. Porém é como artista que consegue ficar em evidência, tanto pelo seu trabalho como poeta quanto pelo seu trabalho como músico (seja pela longa participação na banda Titãs ou em sua recente fase solo).

É como poeta e músico que Antunes possui várias facetas artísticas que desenvolve há mais de uma década e devido a isto, há muito, já tem seu nome inscrito junto a um restrito grupo de artistas com destaque a nível nacional. O público que acompanha sua produção artística varia desde jovens roqueiros até velhos poetas, como os *concretos* Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Isto se deve ao fato de seu trabalho ser desenvolvido em áreas distintas, porém que possuem uma íntima ligação: poesia, música e vídeo.

Antunes nasceu na capital de São Paulo em 02 de setembro de 1960, tendo vivido um período de infância marcado historicamente pelo golpe militar de 64, as movimentações contraculturais do final dos anos 60 e a fermentação cultural do Tropicalismo no início dos anos 70. Também durante os anos 70 foi aluno de Letras na USP, alcançando destaque entre seus professores ao ser considerado como um aluno promissor na área; porém não chegou a concluir seu curso. Ainda bastante novo, durante este período de faculdade, foi um dos poetas que participou de forma atuante na manifestação literária da época: a Poesia Marginal. Já no início da década de 80, abandona a universidade para participar ativamente da banda Titãs, que viria a ser um ponto de referência marcante em sua carreira. Durante a década de oitenta publica comercialmente seus poemas. No início dos anos 90, após cerca

de uma década junto com a banda Titãs, parte para uma carreira solo, na qual procura conciliar suas facetas de músico, poeta e *performer*.

Pode-se afirmar que na área musical Arnaldo Antunes teve uma participação bastante intensa no cenário do *rock* nacional. No início da década de 80 participou da Banda Performática, chegando a lançar um disco com o grupo. Logo após foi um dos fundadores da banda paulista Titãs, referência histórica da música brasileira na década de 80. Tratava-se de um grupo formado originalmente por oito músicos: Arnaldo Antunes, Branco Melo, Charles Gavin, Marcelo Fromer, Nando Reis, Paulo Miklos, Sérgio Britto e Toni Belloto. A banda lançou seu primeiro disco, **Titãs**, no início dos anos 80 (1982), justamente na época de gestação e fermentação do *rock* no Brasil; em grande parte causado pelo surgimento de bandas com uma linguagem acessível e próxima dos jovens e pela inclusão do Brasil na rota de grandes *shows* internacionais a partir do **Rock in Rio**, ocorrido em janeiro de 1985. Arnaldo Antunes lançou, junto com a banda, sete discos entre o período de 1982 a 1992: **Titãs**, **Televisão**, **Cabeça Dinossauro**, **Jesus Não tem Dentes no País dos Banguelas**, **Go Back**, **Ô Blésq Blom** e **Tudo ao Mesmo Tempo Agora**. Também com a banda recebeu vários discos de ouro e platina, advindos de uma das maiores vendas de discos em termos de bandas de rock. Os Titãs conseguiram um lugar de destaque no cenário do *rock* nacional ao serem considerados como uma das cinco melhores bandas do país. Prova disto são as excursões realizadas por todo o Brasil; além de *shows* em Portugal, Estados Unidos e Suíça, onde participaram do Festival de Montreux em 1989. Também em 1989, com “Flores”, os Titãs conquistaram o prêmio de melhor videoclipe estrangeiro na MTV Awards. Mesmo com a saída de Arnaldo Antunes dos Titãs, em 1992, os outros sete integrantes continuaram trabalhando normalmente com a banda; e nos dois discos lançados pela Titãs, na fase sem Antunes, ainda é possível encontrarmos composições suas.

Na área poética podem ser destacados os trabalhos que Antunes realizou como editor das revistas de poesia **Almanak 80** (1980), **Kataloki** (1981) e **Atlas** (1988). Com relação a publicações individuais lançou o livro **Ou/E** (1983), uma edição do autor em forma de álbum com poemas visuais; trata-se de uma edição limitada, rara e que é composta por diversos cartões agrupados em forma de fichário. Seu trabalho inicial constituía-se de esparsas publicações num sistema praticamente manufatureiro. Porém Antunes foi um dos

diversos novos nomes da poesia nacional que conseguiu reconhecimento de uma parcela da crítica e com isto teve a oportunidade de lançar seus trabalhos a nível comercial, via editora. Comercialmente lançou os livros *Psia* (1986), *Tudos* (1990), *As Coisas* (1992) e *Nome* (1994). Seu último lançamento trata-se na realidade de uma proposta multisígnica composta de livro/disco/vídeo/show e como tal merece portanto um destaque especial já que a sua *leitura* foge aos padrões convencionais.

Na presente dissertação temos a intenção de realizar um estudo sobre a obra de Arnaldo Antunes por entendermos que se trata de um artista emergente tanto poética quanto musicalmente. Alguns dos objetivos que temos é verificar quais são os procedimentos utilizados por ele para realizar sua poesia, quais são os meios utilizados para concretizá-la e por que conseguem despertar tanta atenção. Para isto procuraremos realizar um estudo sobre sua obra seguindo um percurso que se dividirá em quatro momentos distintos, caracterizados na presente dissertação em quatro diferentes capítulos.

No primeiro capítulo traçaremos um panorama das principais manifestações literárias ocorridas a partir do início da era das vanguardas literárias, mais precisamente a partir do Concretismo. Serão vistas as teorias e práticas adotadas por cada manifestação e procuraremos seguir uma delimitação cronológica didaticamente já estabelecida. Este capítulo teórico se justifica por entendermos que é necessário traçar um panorama das Vanguardas e Pós-Vanguardas deste século por termos como hipótese que Antunes não apenas demonstra ter conhecimento dos recursos encontrados nestas manifestações literárias, mas aproveita-os exaustivamente para concretizar sua obra poética.

No segundo capítulo pretendemos propor a realização de algumas leituras sobre poemas encontrados nos três primeiros livros publicados comercialmente por Antunes. Para isto utilizaremos basicamente análises que procurem decompor os poemas para podermos observar quais os caminhos e processos construtivistas utilizados para a feitura dos mesmos. Procuraremos ainda observar possíveis conexões com as teorias e processos construtivistas adotados em manifestações literárias de Vanguarda e Pós-Vanguarda, estudadas no primeiro capítulo, para poder estabelecer possíveis vínculos entre a poesia de Antunes e este contexto. Portanto, centraremos os esforços no sentido de procurar determinar caminhos utilizados pelo poeta, isto é, quais os processos adotados pelo mesmo para construir seus poemas, principalmente por termos como hipótese que a poesia de

Arnaldo Antunes é baseada no uso de recursos poéticos de manifestações literárias distintas, numa busca por uma síntese em um trabalho que possua características próprias.

No terceiro capítulo centraremos esforços em propostas de leitura sobre algumas canções de Arnaldo Antunes, procurando seguir sua trajetória enquanto cancionista. As leituras serão realizadas enquanto texto, num trabalho idêntico ao realizado no capítulo anterior. Mesmo tendo claro que há outros níveis de leitura em uma canção, realizaremos um recorte apenas com característica poético/textual por entendermos que um dos traços peculiares de sua música se encontra no fato de ele *transportar* seus poemas do papel para o campo da canção. Para isto dividiremos sua carreira musical em três segmentos distintos. Um segmento que se insere na época em que Antunes participava da banda Titãs; outro a partir de sua carreira solo; e um terceiro, paralelo aos dois anteriores, constituído por canções suas que foram gravadas por outros compositores e intérpretes.

Teremos ainda um quarto capítulo que se constituirá numa proposta de leitura apenas da obra Nome. O trabalho de 1994 é uma proposta multisignifica baseada em um trabalho único que alcançou uma repercussão extraordinária ao participar de diversas mostras, festivais e exposições, não apenas no Brasil mas também em muitos outros países. Por sua característica de complementariedade a partir de várias linguagens distintas (livro, disco, vídeo, show) entendemos que se justifica este recorte pois sua *leitura* deve ser realizada em diferentes níveis. Para isto proporemos uma leitura não apenas enquanto decomposição dos poemas, mas também enquanto possibilidade de ligações intersemióticas a partir da utilização de meios distintos para a realização de um mesmo poema.

Temos assim o percurso que procuraremos seguir para traçar algumas características da obra de Arnaldo Antunes e para tentar apontar quais motivos levam sua obra a adquirir tanta repercussão em parcelas tão diferentes de público.

# I - POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

## I.1 - Introdução

No primeiro capítulo da presente dissertação teremos como objetivo realizar um panorama das principais tendências literárias ocorridas no Brasil durante a segunda metade do século XX. Apesar de o Modernismo ser o marco inicial da modernidade, realizaremos um estudo a partir do primeiro acontecimento literário significativo ocorrido após as três gerações modernistas: o Concretismo. Entretanto, não devemos esquecer que a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922 em São Paulo, é um dos momentos decisivos da Literatura Brasileira, já que foi um movimento de rompimento com padrões estéticos até então vigentes. Havia uma sugestão de redescobrimto do Brasil, com características antropofágicas. Propunha-se uma poesia livre dos temas que não estivessem inseridos no dia-a-dia das pessoas e, por isso, preocupava-se em conter a realidade cotidiana e o linguajar comum. O Modernismo propôs, em síntese, uma nova concepção de arte, mais próxima da realidade cotidiana, e por extensão, uma nova concepção de Literatura. Fato que possibilitou uma imensa fermentação criativa que três décadas após culminou com o surgimento de manifestações diversas, com novas propostas de rompimento estético.

Procuraremos realizar um percurso pelas tendências literárias surgidas após os três momentos modernistas (localizados historicamente entre as décadas de 20 a 40) as quais inserem-se em dois grupos maiores: o das Vanguardas e o das Pós-Vanguardas. Não se trata portanto de um estudo da poesia *modernista*, ou *moderna*, numa alusão à Semana de Arte Moderna, ou ao Modernismo. Esclarecemos ainda que o termo vanguarda é entendido como um movimento consciente de cunho inovador e no caso da poesia se trata daquela “que, experimentando novos procedimentos de composição de poemas choca-se

com o sistema estético vigente enquanto reflexo de uma ordem ideológica mais ampla, e, por isso, propõe, mesmo que subliminarmente uma transformação desse complexo cultural”<sup>1</sup>, isto é, propõe um rompimento com as estéticas poéticas anteriores e a inauguração um novo fazer poético.

Pela proximidade temporal das Vanguardas e Pós-Vanguardas que serão estudadas não é possível realizar uma distinção didaticamente exata com relação às datas de início, ou término, de uma ou outra manifestação literária. Autores como Afonso Romano de Sant’Anna, Alfredo Bosi e outros mais, possuem divergências com relação a nomenclaturas e datas; fato que pode ser explicado pela proximidade dos acontecimentos que neste caso requerem um certo distanciamento. A presente dissertação, no que diz respeito às manifestações literárias que serão vistas, partirá do Concretismo e seguirá a delimitação utilizada por Afonso Romano de Sant’Anna no seu livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*<sup>2</sup>, obra que apresenta uma clara divisão didática.

Utilizaremos portanto uma divisão idêntica à realizada por Sant’Anna. Por ordem cronológica, as tendências literárias são classificadas por ele da seguinte forma: Concretismo (1956), Neoconcretismo (1959), Tendência (1957), Práxis (1962), Violão de Rua (1962), Poema Processo (1967), Tropicalismo (1968), Poesia Marginal (1973). Será realizada ainda uma abordagem sobre a poesia dos anos 80, divisão esta não inclusa na obra de Sant’Anna. Tais manifestações podem ser divididas em dois grandes grupos: Vanguardas (anos 50/60) e Pós-Vanguardas (anos 70/80).

## 1.2 - Concretismo

Com o término da Segunda Guerra Mundial, a geração modernista de 45 volta-se em busca de um rigor esteticista, muito próximo de um cunho classicizante. Surge uma dissidência poética, a Poesia Concreta, numa busca de algo inovador e revolucionário, fora dos moldes tradicionais. Seus postulados básicos reunidos em uma série de manifestos e

---

<sup>1</sup> MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade: Uma Trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991. p. 10.

artigos, bem como um panorama histórico do movimento, podem ser encontrados de forma abrangente no livro **Teoria da Poesia Concreta**<sup>3</sup>.

Logo depois do pós-guerra (1948), os irmãos Augusto e Haroldo de Campos juntamente com Décio Pignatari, cujas obras iniciais ainda têm pontos de contato com o formalismo da geração de 45, reúnem-se e formam o que viria a ser o embrião básico de todo o movimento concretista. Em 1950 o trio rompe com o Clube da Poesia (liderado por poetas e críticos da geração de 45) e declara publicamente a oposição oficial a sua poética formalista. Dois anos após, lança a revista-livro **Noigrandes** (Emil Lévy, personagem que aparece no canto XX de Ezra Pound, define esta palavra enigmática de um poema do trovador Arnaut Daniel como *antídoto do tédio*) e funda um grupo de nome homônimo em São Paulo. Em 1955, Augusto de Campos publica um artigo tendo como título o termo "Poesia Concreta", utilizado então pela primeira vez; e, no ano seguinte, o Grupo Noigrandes lança oficialmente o movimento da Poesia Concreta durante a realização da Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM - SP). A partir de então, a poética concretista sempre foi alvo de muita divulgação e polêmica por sua concepção estética. As polêmicas são infundáveis. Um texto que fala a respeito destas polêmicas, e no qual é citada a constante discussão existente em torno da estética concretista, é um artigo recente de Marcos Augusto Gonçalves:

Com respeito à poesia e literatura, terreno minado, os legisladores compreenderiam muito bem que viveríamos melhor se fossem evitados ataques caudalosos ao grupo concreto, notadamente com o intuito de criar "polêmicas" infundáveis as quais todos já sabem, há décadas, todos os argumentos de todos e ninguém vai mesmo mudar de posição.<sup>4</sup>

A estética concretista surgiu propondo que os poemas não falassem necessariamente da ou sobre a cidade, mas sim da percepção e da sensibilidade urbanas. Culturalmente propunha uma mudança de eixo referencial, do rural para o emergente

<sup>2</sup> SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1977.

<sup>3</sup> CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta/Textos Críticos e Manifestos 1950-1960**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>4</sup> GONÇALVES, Marcos Augusto. Por uma lei anticlichê. **Revista da Folha**, nº 133, 06 de novembro 94, p. 30.

mundo urbano; e, para isto, o *eu* (sujeito lírico) desaparece em prol da plenitude da superfície gráfica e visual. Um poema é feito propositalmente a partir de palavras e silêncios: o poeta concreto vê a palavra em si mesma, em suas dimensões gráfico-espacial/acústico-oral/semântica. Em outras palavras, podemos dizer que a Poesia Concreta tende à simultaneidade (Ou-Vê-lê<sup>5</sup>), ou, conforme uma afirmação de Décio Pignatari “o olhouvido ouvê”<sup>6</sup>. Seu material é composto de palavra enquanto som, forma visual e carga semântica.

A novidade estética do Concretismo se apóia em grandes escritores. Se realizarmos uma leitura minuciosa dos diversos manifestos concretistas que discorrem acerca dos escritores e propostas estéticas que servem como base para a Poesia Concreta é possível formularmos a seguinte equação: a espacialização visual do poema (Mallarmé) + o método ideogrâmico: agrupar coerentemente realidades díspares (Pound) + a apresentação verbivocovisual: entidade todo dinâmica (Joyce) + a sintaxe espacial: desintegração de palavras (Cummings) + o sintetismo poético (Oswald) + o rigor construtivista (João Cabral) = organograma (organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica) = Poesia Concreta.

Assim, podemos afirmar que a Poesia Concreta utiliza recursos como:

- a) emprego de tipos diversos;
- b) uso, como recurso, do posicionamento das linhas tipográficas;
- c) uso do espaço gráfico, do espaço em branco;
- d) uso espacial da folha que passa a compor-se de duas, ou mais, folhas desdobradas;
- e) a não-necessidade de pontuação;
- f) uso da palavra tomada como objeto;
- g) rejeição da poesia discursiva/verbal/narrativa;
- h) uso da compreensão sintético-ideográfica (análogo-visual, duas coisas reunidas não produzem uma terceira, mas geram uma relação fundamental entre elas - enunciado básico do ideograma) ao invés da analítico-discursiva (lógico-discursiva).

Com a utilização de recursos até então inimagináveis, extrapolando a bidimensionalidade do papel, por seu método ideogrâmico e pelo seu caráter

<sup>5</sup> CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *op. cit.* p. 91.



intersemiótico, a Poesia Concreta se aproxima muito das artes plásticas. Porém é numa tendência posterior, o Poema Processo, que tal proximidade chegará aos limites máximos ao extrapolar as diferenças entre Literatura e Artes Plásticas. E é apenas mais recentemente que se tornou viável a possibilidade de extrapolar tecnologicamente a bidimensionalidade do papel com o advento e uso de recursos como a computação gráfica e o raio laser.

Há também que se fazer uma ressalva para que não sejam confundidos Poesia Concreta e Figurativismo, visto que este consiste em dispor os versos do poema de forma a criar figuras geométricas análogas ao tema proposto no poema. O figurativismo consiste, portanto, apenas em *escrever* os versos em forma de figuras e se materializa no campo visual que necessariamente se inter-relaciona com a carga semântica do poema; o que, conforme visto nas características acima, não ocorre na Poesia Concreta.

A título de exemplo considere-se um poema concreto incluso num trabalho de Augusto de Campos:

palma pé roda carangueijo  
 palma pé roda peixe  
 palma pé roda é<sup>7</sup>

A ditongação da sílaba tônica em “carangueijo” estabelece uma aproximação fônica com o vocábulo “peixe” e possibilita uma analogia com a linguagem falada, reforçando a característica básica do texto que pode ser identificado como uma conhecida canção de roda de domínio popular, transmitida oralmente de geração a geração. Sua leitura, enquanto canção, é realizada seguindo o sentido vertical dos versos: “palma, palma, palma, pé, pé, pé...”. Entretanto, é criada uma nova perspectiva de leitura ao agrupar as palavras em grupos (blocos) verticalmente idênticos, com exceção do último. Há a possibilidade ainda de uma nova leitura, horizontalmente: “palma, pé, roda, carangueijo, palma...”. Tal recurso permite, inclusive, que muitos leitores não identifiquem numa única leitura de que se trata da canção em questão, por mais popular que seja.

---

<sup>6</sup> *ibid.* p. 48.

<sup>7</sup> *ibid.* p. 122.

As experimentações poéticas podem agrupar vários processos num mesmo poema. Décio Pignatari realiza um poema em que são várias as implicações experimentais:

hombre	hombre	hombre
hambre		hembra
	hambre	
hembra	hembra	hambre <sup>8</sup>

O poeta utiliza vocábulos de origem espanhola. Poderia utilizar os mesmos vocábulos, em português: homem, fome e mulher, porém neste caso a aproximação fônica e visual não existiria por se tratarem de palavras com fonemas e dimensões vocabulares distintas, o que acabaria por restringir o poema apenas a sua dimensão semântica. Visualmente, há a possibilidade de separar o poema em três blocos distintos. No primeiro, há uma aproximação de homem/fome, causada pelo distanciamento da mulher. No segundo, a aproximação se realiza entre mulher/fome, e é causada pelo distanciamento do homem. A solução para este problema é encontrada no terceiro bloco, no qual estão próximos homem/mulher, e, como consequência do saciamento de ambos, a fome é que se encontra distante. Há portanto uma clara intenção erótica no poema, que fica bastante explícita quando analisamos os vocábulos dispostos espacialmente no *espaço em branco* do papel.

Podemos ressaltar ainda outra característica da Poesia Concreta que é encontrada neste poema: o desdobrar ou nascer de uma palavra a partir de outra previamente exposta. Neste caso temos um vocábulo inicial *hombre* que, ao ser tratado como objeto, antecede e prepara visualmente e sonoramente os vocábulos *hambre* e *hembra*.

Podemos verificar ainda outro exemplo claro de Poesia Concreta ao analisarmos o seguinte poema de José Lino Grünewald:

vai	e	vem
e		e
vem	e	vai <sup>9</sup>

<sup>8</sup> *ibid.*, p. 126.

<sup>9</sup> in: SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius de Ávila. *Poesia Concreta/Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982. s. p.

A disposição espacial dos verbos “vai” e “vem”, ocupando as extremidades da folha (espaço em branco) e intercalados pela conjunção “e” possibilitam uma leitura em sentido circular. O movimento de ir e vir, ou vice-versa, é realizado independentemente do sentido de leitura (horário ou anti-horário). A disposição dos verbos em posições opostas reforça ainda a oposição semântica que os mesmos possuem.

Além dos aspectos acima observados deve ser acrescentado ainda que o Concretismo foi a primeira manifestação literária brasileira nascida na dianteira da experiência artística internacional, sem a defasagem de uma ou mais décadas. Teve, inclusive, conceitos *exportados*. Coincidentemente numa época marcada pelo desejo exacerbado de crescimento nacional provocado pelo então Presidente da República, Juscelino Kubitschek, e sua vontade de realizar “50 anos em 5”.

O Concretismo, enquanto manifestação literária, se fez presente até meados dos anos 60. Augusto de Campos cita na introdução à segunda edição de *Teoria da Poesia Concreta* um texto de 1967 como sendo “mais um texto de Pignatari (*sobre os rumos tomados pela Poesia Concreta*), com alguns toques dos dois Campos - um quase testamento, ou textamento”<sup>10</sup>. Entretanto, seus conceitos, e polêmicas geradas a partir deles, ultrapassaram sua época. Ainda hoje existem inúmeros exemplos de poetas que utilizam procedimentos da Poesia Concreta em seus poemas. Isto prova que Décio Pignatari, num comentário sobre as controvérsias existentes com relação ao Concretismo, estava correto ao afirmar: “é estranho que um grupo de poetas tenha aterrorizado a poesia brasileira. Ou esta era muito fraca ou as idéias deles eram muito fortes”<sup>11</sup>.

### 1.3 - Neoconcretismo

O Neoconcretismo é uma manifestação literária de vanguarda que surge a partir de uma intenção de rompimento com o racionalismo concretista. Sua proposta era a de uma teoria do não-objeto, abandonando o produto e voltando-se para o espectador e o

---

<sup>10</sup> CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio: CAMPOS, Haroldo de. *op. cit.* p. 12.

<sup>11</sup> *ibid.* contracapa.

fenômeno da poetização; isto é, o não-objeto se concretiza em um objeto no qual se pretende uma síntese das experiências mentais e sensoriais provocadas no receptor.

A proposta estética dos neoconcretos surge num momento muito próximo da construção de Brasília. Devido a isto, traz consigo influências de conceitos acerca da interação homem/meio, isto é, o homem agindo como ser participativo e estando envolvido com o meio em que vive, que estavam em voga na época.

O grupo neoconcreto surge de uma dissidência, provocada por artistas plásticos e poetas cariocas, ou residentes no Rio de Janeiro, como: Ferreira Gullar, Lygia Pape, Lygia Clark, Reinaldo Jardim e Amílcar de Castro. O grupo se desliga do Concretismo em 1957, e em 1959 lança sua nova proposta poética. Em seu manifesto inaugural explicita os pontos de atrito com relação à proposta concretista. Basicamente, explica que se trata de uma tomada de posição crítica frente aos rumos tomados pela arte concreta. Afirma que o Concretismo, com sua objetividade e racionalidade, retira o aspecto humano da arte, e a sua proposta é a de repor o homem como ser no mundo, pensando numa totalidade. A partir disto propõe ainda um resgate da subjetividade, enquanto noção tradicional.

O Neoconcretismo é uma arte não-figurativa, mas com linguagem geométrica. É uma arte visual, que mesclou pintura, escultura, gravura e literatura num movimento artístico único. Com relação à literatura, no *Manifesto Neoconcreto* pode ser lido que:

A poesia neoconcreta...fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do Concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de "verbo", isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre, dura.<sup>12</sup>

Percebe-se, no trecho acima, que a proposta dos neoconcretos é por uma poesia não-racionalista, não tratada como mero "sinal ótico", mas sim como uma poesia voltada

---

<sup>12</sup> in: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo/Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. RJ: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. p. 12-3.

para “o modo humano de apresentação do real”. Isto é, uma poesia emocional, realizada a partir de um interagir por parte do *leitor* em relação ao poema, ao participar ativamente de seu processo poético. Existe, portanto, uma preocupação em prol de uma poesia que flua em duração temporal, isto é, que não se constitua apenas em sinal visual mas sim em uma representação do real de forma a envolver o leitor.

É difícil encontrar exemplos de poesia neoconcreta. Sua produção poética é escassa e, apesar de ter uma teorização oposta à difundida pelos concretistas, o limite entre as duas manifestações poéticas é muito tênue. Além disto, muitos poemas eram objetos (ou não-objetos) muito mais no âmbito das artes plásticas.

Um dos poetas que integrou o grupo neoconcreto foi Ferreira Gullar. Na edição *Toda Poesia* (1950-1980) existem alguns poemas, anteriormente publicados, reunidos sob o título “Poemas Concretos/Neoconcretos (1957-1958)”. Um destes exemplos é:

			açúcar	
			algodão	
		fogo branca		
				FRUTA
escuro	prata		fogo	
	fruta		azuis	
	prata			
	fruta			
	prata			
	fruta			
				fruta <sup>13</sup>

Pela escolha do título, “Poemas Concretos/Neoconcretos (1957-1958)”, já fica evidente a sutil diferenciação entre estas duas manifestações literárias. No caso deste poema neoconcreto de Ferreira Gullar é possível perceber que fica ainda muito próximo dos poemas concretos, mais nitidamente devido a sua distribuição espacial pelo espaço em branco do papel. Quando o lemos, é nitidamente perceptível a intenção de economia discursiva por parte do poeta, pois este não utiliza versos tradicionais, da mesma forma que não utiliza nenhum verbo. Há a exploração visual do poema que é constituído por vocábulos (substantivos e adjetivos) que são *distribuídos* espacialmente no papel. Há uma

tendência de aproximação semântica dos vocábulos devido à sua localização espacial, numa procura por uma imagem única, tarefa esta que fica a cargo do leitor que deve participar de forma não-racional na leitura do poema. Desta forma, tenta-se ainda uma representação referencial do mundo, uma representação do real. Sua diferenciação com o Concretismo é justamente a existência da tentativa de envolver o leitor, que deve interagir com o poema para buscar significados relacionados com seu mundo, característica esta encontrada na proposta neoconcreta.

Um outro exemplo, que fica mais próximo do *happening*, fugindo da palavra impressa em livro, é encontrado no “Poema Enterrado”. O poema era uma sala de dois metros por dois, cavada no subsolo. O acesso a ela se dava por uma escada, permitindo assim que o *leitor entrasse* literalmente no poema. Ao descer, o *leitor* encontrava um cubo vermelho situado no centro da sala, sob o qual havia um cubo verde, com a metade das dimensões do primeiro. Embaixo do cubo verde havia um terceiro cubo, branco e compacto, com 12 centímetros de lado. No piso, sob o cubo branco, encontrava-se escrito “rejuvenesça”.

Esta experiência, marcada pela radicalidade, amplia o conceito de poesia, ampliando também os limites entre as artes plásticas e a literatura. Ressalte-se ainda o aspecto de participação ativa do homem enquanto ser presentificado no mundo, bem como *verbalizado* no imperativo “rejuvenesça”. Assim, o poema (não-objeto) deposita no leitor o fenômeno poético, já que este fenômeno se dá através da expressividade anterior, e expectativas, do leitor. É necessária e imprescindível esta relação poema/espectador para que se estabeleça o percurso poético. Pode-se afirmar, ainda, que a necessidade da *penetração* do *leitor* dentro do poema, literalmente, é uma experiência-limite na área da literatura, sendo que o Neoconcretismo é uma das vanguardas mais radicais neste sentido.

---

<sup>13</sup> GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia* (1950-1980). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 169.

#### 1.4 - Tendência

Em 1957, é lançada em Belo Horizonte a revista de poesia *Tendência*. Sua publicação durou até 1962, sendo que foram publicados um total de quatro números durante este período. O grupo mineiro criado em torno da revista era constituído por poetas como Affonso Ávila, Laís Correa de Araújo, José Lobo, Fritz Teixeira de Salles, Emilio Moura, Rui Mourão e, eventualmente, Affonso Romano de Sant'Anna, e propunha uma renovação poética ao trabalhar “uma poesia de maior abertura semântica, dentro de um processo comunicativo de rendimento mais imediato”<sup>14</sup>.

O grupo mineiro que se reúne em torno da poesia *Tendência* procura se desvincular da Geração de 45. Sofre influência direta dos poetas Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto com poemas que são fiéis ao verso e à palavra, restritos e valorizados em sua forma livresca, numa dissociação da fusão com as artes plásticas que marcou profundamente o Neoconcretismo e o Poema Processo. Há ainda uma valorização do aspecto sonoro da poesia. Estabelece, entretanto, uma ligação com o Concretismo pois seus poemas têm uma postura de criação de forma objetiva como aqueles.

Surge num momento em que já se discutem questões sociais e com isto seus temas referem-se a dados históricos ou à realidade social, sendo que alguns poemas têm caráter popular e aproximam-se dos encontrados no *Violão de Rua*. Procura não uma renovação a nível formal, mas a nível semântico, assumindo um posicionamento consciente frente aos fatos sociais.

O poema é feito a partir de um levantamento de palavras relativas a um tema histórico ou social. O poeta realiza este trabalho em busca de recursos sonoros, palavras que possuam semelhanças fônicas e que podem ter uma ligação semântica implícita, para que possa realizar um trabalho pelo qual obtenha imediata comunicação com o leitor, isto é, segue um “processo racional de execução, cujo propósito é o poema em si”<sup>15</sup>. Este processo criativo encontrará equivalência nos recursos da *Poesia Práxis*, que de forma similar realizará um trabalho que propõe um levantamento de palavras que contenham ligações semânticas. Há, porém, uma distinção básica: na *Tendência* o levantamento

---

<sup>14</sup> ÁVILA, Affonso. *O Poeta e a Consciência Crítica*. São Paulo: Summus, 1978. p. 80.

<sup>15</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. Vanguardas e Pós-Vanguardas na Poesia Brasileira: do Concretismo à Poesia Marginal. in: *CIÊNCIAS E LETRAS*. Porto Alegre: Faculdade Porto-alegrense de Educação, Ciências e Letras, nº 7, 1986. p. 26.

semântico-lexical se restringe ao ato criativo do poema procurando obter uma rápida comunicação com o leitor; e, na Práxis este mesmo levantamento busca proporcionar novos caminhos construtivos para o leitor que pode (deve) realizar possíveis intercâmbios entre os elementos do verso, ou mesmo entre versos.

Os poetas não seguem o caminho da pesquisa e experimentação formal (inventando estruturas e soluções verbais), mas trabalham enfatizando o aspecto semântico dos poemas, procurando obter uma comunicação imediata. O grupo é colocado numa posição de vanguarda engajada politicamente ao ser acusado pela crítica de ser nacionalista, devido ao posicionamento político que assume.

Há também a valorização da tradição por parte dos poetas do grupo ao efetuarem pesquisas referentes ao barroco mineiro. Este assunto servirá ainda como tema para a poesia, como “Cantaria Barroca” de Affonso Ávila, poeta que também editou a revista **Barroco**, a partir de 1969, pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Como exemplo de Tendência, pode ser utilizado um dos poemas que compõem **Código Nacional de Trânsito**, de Affonso Ávila:

não ultrapasse  
quando a faixa for contínua  
não ultraje a pátria  
quando a farsa for contínua  
não vire a página  
quando a farsa for contínua  
não pule a pauta  
quando a farsa for contínua  
não mude a prática  
quando a farsa for contínua<sup>16</sup>

O poema é desenvolvido a partir de uma norma de trânsito de caráter repressivo, pois se trata de uma ordem que deve ser seguida pelos motoristas. Há uma alternância entre os dois elementos centrais: “ultrapasse”/“ultraje” e “faixa”/“farsa”, sendo que esta alternância é calcada basicamente no aspecto sonoro, e estabelece ainda uma união com os elementos semânticos evocados. Podemos ainda verificar que a cada dois versos temos um enunciado completo. Há o aproveitamento da parte final do primeiro enunciado “quando a



faixa for contínua” nos enunciados posteriores, que possuem uma estrutura que é similar em sua parte final, porém, trocando *faixa* por *farsa*: “quando a farsa for contínua”. Por este aspecto pode ser percebido de forma clara e nítida o caráter contestatório do poema, numa espécie de revolta lúcida contra a “farsa contínua”. O fato de partir-se de uma frase feita constante do cotidiano das pessoas evoca uma tendência de aproximação com o popular. É portanto um poema que se insere no âmbito da contestação a nível político, procurando obter uma rápida assimilação por parte do leitor para que este, por sua vez, tome uma atitude de posicionamento não-passivo politicamente.

Note-se ainda que há uma preocupação por parte do poeta em estabelecer uma similaridade entre os versos do poema, possibilitada pelo trabalho de procura por vocábulos semelhantes fônica e semanticamente. Este recurso, que compreende um trabalho de trocas vocabulares, é praticamente uma previsão dos fundamentos teóricos que são adotados pela Práxis.

### 1.5 - Poesia Práxis

Em 1962, o poeta Mário Chamie publica o livro de poemas *Lavra Lavra*<sup>17</sup>. Em seu posfácio foi inserido o “Manifesto Didático” contendo os postulados inaugurais de uma nova manifestação literária: a Poesia Práxis, que surge como uma proposta de oposição ao Concretismo e seu “formalismo mecanicista”. O termo, práxis, é uma referência ao jogo dialético entre o subjetivo e o objetivo, que seria adotado pelos poetas.

Devido ao clima de efervescência política da época, havia uma tendência de cobrança com relação a uma maior participação da poesia nas questões político-sociais do país. A proposta de Mário Chamie era a de uma poesia que realizasse um levantamento lexical que englobasse a problemática referente a um determinado tema, o que possibilitaria uma tomada de posição frente a ele. Culturalmente a proposta da Práxis é a de ser uma

---

<sup>16</sup> ÁVILA, Affonso. *Discurso da Difamação do Poeta: Antologia/Affonso Ávila*. São Paulo: Summus, 1978. p. 54.

<sup>17</sup> CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra*. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

poesia dinâmica possibilitando que o leitor também participe ativamente no seu ato (re)criativo.

Segundo Mario Chamie, a criação poética deve passar por um trabalho de organização a partir de uma realidade existente. Seu trabalho no jogo dialético subjetivo/objetivo se dá em direção da eliminação da subjetividade. Propõe a abolição da estrofe e a adoção do “espaço em preto”, estrutura simétrica e intercambiável. Sua criação calca-se em relações sintático-semântico-pragmáticas. O poeta deve considerar três condições para a realização do poema: “a) o ato de compor; b) a área de levantamento da composição; e, c) o ato de consumir”.

O “espaço em preto” é a sugestão de uma simetria, enquanto estrutura (sintático-lexical). É esta similaridade que permitirá realizar um intercâmbio entre os elementos de blocos distintos. Devido ao levantamento lexical relativo ao tema do poema e sua estruturação em blocos sintaticamente idênticos é que existe a possibilidade de trocar (intercambiar) vocábulos sem causar interferência sintática. Assim é possível concretizar a intenção do poeta, que é ir de encontro ao mundo objetivo, deixando de lado o impulso criativo, e partindo para uma observação da realidade circundante, via léxico.

Após a realização dos trabalhos anteriormente descritos, o estudo e o levantamento vocabular tendo por base uma realidade circundante (lexical) e a criação a partir desse levantamento dos blocos da poesia (“espaço em preto”), há um terceiro nível a ser trabalhado: o pragmático. O leitor, ao tomar contato com a poesia Práxis, passa a ser um co-autor. Participa ativamente de forma lúdica e criativa. A possibilidade da co-autoria é facultada pelo fato de que os blocos do poema podem ser intercambiados entre si. Mário Chamie denominou esta possibilidade de várias leituras a partir de novas estruturações, por parte do leitor, como “mobilidade intercomunicante”. Em outras palavras, o “espaço em preto” consiste em um bloco, como se fosse um tijolo, que pode ser posicionado em outra localização qualquer, visto o trabalho sintático-semântico realizado anteriormente pelo poeta.

O poema “Rural”, do livro *Lavra Lavra*, incluso na antologia poética do poeta, pode servir para exemplificar e esclarecer melhor os aspectos acima descritos.

## Rural

Medir é a medida  
 medo  
 a terra, medo do homem, a lavra;  
 lavra  
 duro campo, muito cerco, varia várzea.

Medir é a medida  
 mede  
 o sítio, dote do homem, o sêmen;  
 some  
 capim seco, muito buço, tosca sebe.

Medir é a medida  
 mede  
 a área, fundo do homem, a sombra;  
 soma  
 torto galho, muito valo, frágil cana.

Medir é a medida  
 mede  
 a fôrna, rumo do homem, o sonho;  
 sonha  
 fofu brejo, muito lodo, fértil mofo.

Medir é a medida  
 mede  
 a choça, cave do homem, a cova;  
 cava  
 rasa poça, muito barro, planta morta.<sup>18</sup>

O poeta realiza um trabalho linear. Não parte da palavra para realizar um trabalho idêntico ao dos poetas concretos e neoconcretos, esmiuçando-a ou tentando realizar um trabalho fonético-visual. Ao contrário, Chamie realiza um levantamento lexical relativo ao assunto abordado ou o campo da realidade com que vai trabalhar, no caso do poema acima o meio rural. A construção do poema é então realizada a partir desse levantamento lexical previamente realizado pelo poeta:

Chamie valoriza não o “espaço em branco”, mas sim o “espaço em preto”. Isto é, constrói blocos cuidadosamente simétricos com a possibilidade de “mobilidade intercomunicante das palavras” a partir de um “suporte interno de significados”.

<sup>18</sup> CHAMIE, Mário. *Sábado na Hora da Escuta*. Antologia Poética. São Paulo: Summus, 1978. p. 49.

No caso anterior é possível realizar um trabalho de intercambiação de elementos, acrescentando novos significados ao poema. Poderiam ser tirados elementos de vários *blocos* distintos, criando um novo. Exemplificando, poderiam ser feitas as seguintes trocas:

Medir é a medida.  
 mede  
 a terra, o dote do homem, a sombra;  
 sonha  
 duro campo, muito valo, planta morta.

Ao substituir elementos do primeiro bloco por outros encontrados em blocos posteriores (re)escreve-se um novo. O significado enquanto elemento único é possível, bem como o significado enquanto um novo elemento composicional que pode ser inserido dentro do poema. As (re)combinações possíveis permitem que o contato com o poema seja expandido para novos significados, correlacionados com o núcleo central do mesmo. O leitor passa a ser um leitor ativo e co-autor ao realizar um trabalho lúdico de reescritura que permite a criação de novos “espaços em preto” e de novas significações.

Mário Chamie foi não apenas o criador da poesia Práxis como também o principal poeta desta manifestação literária. Entretanto, podem ser citados ainda Cassiano Ricardo, Armando Freitas Filho, Adailton Medeiros, Camargo Meyer, Antonio Carlos Cabral, Mauro Gama, Ione Gianetti e mesmo Chico Buarque de Holanda que, em composições como “Construção”, utilizou o “espaço em preto”.

## 1.6 - Violão de Rua

Violão de Rua é uma manifestação surgida no início da década de 60 que se concretiza numa Vanguarda de cunho muito mais político, a nível temático, do que estético. Sua tentativa é a de transformar o complexo político-cultural que se fazia presente na época. Isto ocorre como reflexo do panorama encontrado no início da década de 60 que já demonstrava o período conturbado por que não apenas o Brasil, mas o

mundo, passaria. No caso do Brasil, especificamente, havia um momento de adesão aos princípios de esquerda, com tendências marxistas, principalmente pela intelectualidade.

A manifestação literária *Violão de Rua* existiu durante os anos de 1962 e 1963, ocasião em que foram publicados três volumes com título homônimo. A publicação da Editora Civilização Brasileira continha textos de diferentes poetas, muitos deles ligados às vanguardas estéticas, caso de Ferreira Gullar. O traço comum entre os textos era o nítido engajamento político-social frente aos problemas da realidade nacional. Havia por parte da elite intelectual da época a crença de que a arte em geral (incluindo aí a poesia) pudesse organizar e movimentar as massas populacionais para atingir objetivos político-sociais que viessem em benefício destas mesmas massas.

O termo “Violão de Rua”, que denominava a publicação, acabou por definir e identificar um novo fazer poético diferenciado das Vanguardas anteriores devido ao seu caráter participativo. Sua tentativa é a de ser um movimento que ocupe uma posição de Vanguarda, tematicamente política, porém sem se comprometer com algum formalismo estético.

Formalmente há uma volta ao tradicional, sendo que a versificação é o elemento primordial. Há o uso de rimas, metros fixos e versos discursivos, sendo que ainda há a aproximação com formas populares, como o cordel e formas folclóricas, utilizando recursos da oralidade. Não há interesse por parte dos poetas em realizar poemas calcados no aspecto gráfico-visual, pois em primeiro plano se encontra a poetização ideológica e humanista.

Tematicamente há uma volta para o cotidiano. O dia-a-dia, a história e a política são utilizados de forma didática. O didatismo, aliás, é o elemento considerado essencial, suplantando por vezes o poético/estético. Por isso, muitos poemas se perdem no facilitário e ingênuo, não possuindo maior valor estético, e desta forma são ineficazes enquanto elemento capaz de alterar a realidade.

Estilisticamente o movimento propõe a utilização de todas as formas poéticas e populares, mas sempre priorizando a mensagem. Estabelece uma fusão entre poesia/música, explorando ainda a sonoridade do verso.

O interesse maior do Violão de Rua era o de ser um movimento coletivo, num direcionamento que levasse de encontro ao sentido humano da vida, estabelecendo um projeto histórico-social de um povo e de uma nação.

Vários poetas consagrados fizeram parte do Violão de Rua. Entre eles podemos encontrar nomes como Vinícius de Moraes, Ferreira Gullar, Paulo Mendes Campos e José Paulo Paes.

“Ah! Mérica”, de Felix de Athayde, é um bom exemplo dos poemas desta manifestação literária pois possui como uma de suas principais características o caráter de contestação político-ideológica. Funciona como uma canção de protesto que busca resposta num público dominado e passivo, mas com condições de começar a se impor perante seu dominador:

#### Ah! Mérica

América do Norte:  
 América rapina.  
     América da morte:  
     América Latina.  
 América do Norte:  
 América que come.  
     América de carga:  
     América que paga.  
 América do Norte:  
 América do muito.  
     América do povo:  
     América do polvo.  
 América do Norte:  
 América do tudo.  
     América sugada.  
     América do nada.  
 América do Norte:  
 América padrão.  
     América do pobre:  
     América sem pão.  
 América do Norte:  
 América patrão.  
     América Latina:  
     Começa a dizer NÃO.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> in: SANT'ANNA, Afonso Romano de. *op. cit.*, p. 156-7.

O poema tem como uma de suas características formais a similaridade no uso de estruturas sintáticas. Percebe-se nitidamente o tom político assumido pelo poeta, pois há uma confrontação entre as Américas “do Norte” e “Latina”; esta a América “sugada...do nada...sem pão” e aquela “rapina...do tudo...patrão”, como num jogo de contrastes entre o eterno embate entre o *Bem* e o *Mal*. O verso final, “Começa a dizer NÃO”, é a tentativa de um grito de resistência frente ao colonialismo norte-americano que já era nítido e que, na época, se impunha vorazmente ao avanço social-marxista que existia nos países latinos. A repetição exaustiva do termo “América” é um recurso utilizado para ressaltar a idéia principal: mesmo sendo Américas há diferenças entre a do Norte e a do Sul. Note-se ainda que, espacialmente, os versos que falam a respeito da “América do Norte” vêm em primeiro plano, enquanto que os versos correspondentes à “América Latina” vêm espacialmente dispostos num segundo plano, mais à direita, reforçando a idéia de dominante/dominado. Mesmo assim, constitui-se num poema cuja realização se dá muito mais no âmbito da mensagem, buscando caminhos alternativos, propostas de mudança do complexo político-cultural da época.

### 1.7 - Poema Processo

O Poema Processo é a manifestação literária que levou o Concretismo aos extremos. Surge simultaneamente no Rio de Janeiro e Natal, em 1967. Seus criadores e principais membros, Wladimir Dias Pino e Álvaro de Sá, assinam o manifesto “Poema Processo”<sup>20</sup>. Assim como em outras manifestações literárias de Vanguarda, apresentam-se com novas propostas de rompimento estético e apregoam uma mudança radical nos caminhos da poesia. São linhas mestras do movimento a não limitação do poema à literatura, o apego à radicalização da visualidade, o apoio teórico na semiótica e nas teorias da informação, e uma relação com a comunicação de massa. Já em seu manifesto deixam claro que “é preciso espantar pela radicalidade”.

---

<sup>20</sup> in: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 264-7.

O Poema Processo propõe uma poesia não-discursiva. Tem como meta não trabalhar a nível de língua, mas sim a nível de linguagem (universal). Chega desta forma a limites extremos ao, em muitos casos, dispensar o próprio signo lingüístico. Utilizando recursos que provoquem os sentidos (audição, olfato, paladar, tato e visão) há a intenção de levar o leitor a *sentir* a obra não apenas visualmente. Sua proposta é reunir diversas manifestações para formar uma arte intersemiótica. O Poema Processo é uma conseqüência do Concretismo, visto que sua manifestação fica muito próxima dos rumos tomados por esse movimento em sua fase final. Entretanto, no Poema Processo é tido como ideal a estrutura - o mesmo conjunto de tensões e relações do objeto artístico, porém sem a preocupação de uma organização ou unidade.

Em seu manifesto é acentuado ainda que procuram, como o próprio nome indica, a movimentação em busca do novo, do dinâmico, do produtivo. Elimina o verso, o conceito cristalizado de literatura e produz poemas essencialmente semióticos. Há a intenção de ser um movimento popular, sem entretanto conseguir o intento de fácil comunicação e compreensão.

Há a distinção entre os termos poesia/poema. Os poetas desta manifestação literária afirmam que não existe poesia processo, mas sim Poema Processo, “porque o que é produto é o poema”<sup>21</sup>. A poesia é metafísica (abstrata e individual), enquanto que o poema é físico (é produto e é coletivo).

Há um questionamento sobre o livro ser um veículo para a poesia. Neste campo há também uma radicalização ao propor poemas como o “Pão Poema Processo”, com 2 metros de comprimento e que foi literalmente “comido por 5 mil pessoas na Feira de Arte de Recife”<sup>22</sup> em 1970. Outro acontecimento marcante, como um *meeting* ou *happening* cultural, foi o “rasga-rasga” dos livros de Drummond, Cabral e seus contemporâneos nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 26 de janeiro de 1968 (objetivava-se chamar a atenção para um novo modelo em troca de outro dito já superado e consumido).

Interessante é o fato de que o consumo do poema processo se dá (no caso de poemas tridimensionais) através do uso, e conseqüente gasto.

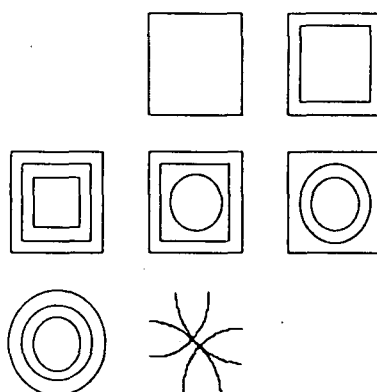
---

<sup>21</sup> *ibid.*

<sup>22</sup> *Jornal do Brasil*. 1º Caderno. 7/abril/70.



Observe o poema abaixo:



23

Há diversos exemplos de Poema Processo que possuem uma “chave léxica” que serve como se fosse uma bússola para facilitar o entendimento do poema por parte do leitor. Mas a título de exemplo será utilizado o poema anterior, de José Neumann Pinto, que é essencialmente gráfico.

Seu poema foge completamente de qualquer conceito tradicional de poesia. É possível notar que há uma evolução, de fora para dentro, até o terceiro momento. No quarto momento há o início de nova evolução, agora em sentido oposto, de dentro para fora. No sexto momento é completado um ciclo de transformação, de quadrado a círculo. No sétimo e último momento há uma nova forma composta de semicírculos. Outras possibilidades de leituras complementares ficam a cargo dos leitores, da mesma forma que a manifestação literária Poema Processo desejava realizar uma arte aberta, para que cada um descobrisse seus significados.

Dos nomes ligados ao Poema Processo podem ser destacados Wladimir Dias Pino, Álvaro de Sá, Moacyr Cirne, Nei de Sá e Ronaldo Neck.

Em 1972, surge um novo manifesto, desta feita de encerramento do movimento: “Parada - Opção Tática”. Entretanto, afirmam, ao seu final, que “poemas/processo continuarão a ser produzidos”, apesar de declarada oficialmente encerrada a participação coletiva em torno do Poema Processo.

<sup>23</sup> in: DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971. s. p.

## 1.8 - Tropicalismo

O Tropicalismo é uma manifestação artística surgida no final dos anos 60 (por volta de 68) simultaneamente a um momento histórico de conturbação e contestação de valores sociais a nível global, promovido pela geração da época. No Brasil, há uma agregação a essa movimentação mundial, via Tropicalismo, numa busca de respostas aos impasses estéticos e ideológicos da arte brasileira. Realiza um resgate do princípio de devoração cultural apregoado pelo Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade. Propõe uma arte que contenha as faces de um Brasil multifacetado, com realidade cultural múltipla e recheada de contrastes. Desenvolve-se em diversos campos de expressão artística (teatro, artes plásticas, MPB, cinema e poesia). No caso da poesia, esta fica muito próxima da música, num *casamento* que demonstra ser profícuo.

Como características estéticas do Tropicalismo podem ser citados o humor, a paródia, a carnavalização da arte, a incorporação do *Kitsch* (crítica ao mau gosto), crítica a comportamentos de cunho social (sobretudo o sexual) e difusão da arte através de meios de comunicação de massa. Resumidamente, constituía-se num movimento de crítica aos valores éticos-morais-estéticos da cultura tropical brasileira.

Nascido no momento de efervescência *underground* em todo o mundo, pode ser considerado como uma manifestação contracultural brasileira. Apropriou-se da *pop-arte* e *op-arte* norte-americanas e de conceitos das vanguardas brasileiras. Propunha um discurso a favor de uma arte popular, com estética precária. Chegou a ser considerada como uma “literatura do lixo”<sup>24</sup>.

A preocupação com a atualização da linguagem é fator preponderante em textos fragmentários e descontínuos. É, enfim, a expressão de uma crise cultural e a tentativa de recuperar a brasilidade.

O termo Tropicalismo adveio de uma canção de Caetano Veloso, “Tropicália”, de 1967. Porém uma canção que demonstra bem o espírito da época e cuja audição normalmente remete a esta manifestação artística, é “Alegria, Alegria”, também de 1967:

---

<sup>24</sup> O termo foi utilizado por Silvano Santiago ao intitular um artigo sobre o Tropicalismo como “Os Abutres: a literatura do Lixo”. O artigo em questão foi publicado pela primeira vez na *Revista de Cultura Vozes*, em dezembro de 1972.

## Alegria, Alegria

caminhando contra o vento  
sem lenço sem documento  
no sol de quase dezembro  
eu vou

o sol se reparte em crimes  
espaçonaves guerrilhas  
em cardinales bonitas  
eu vou

em caras de presidentes  
em grandes beijos de amor  
em dentes pernas bandeiras  
bomba e Brigitte Bardot

o sol nas bancas de revista  
me enche de alegria e preguiça  
quem lê tanta notícia?  
eu vou

por entre fotos e nomes  
os olhos cheios de cores  
o peito cheio de amores vão  
eu vou  
por que não? por que não?

ela pensa em casamento  
e eu nunca mais fui à escola  
sem lenço sem documento  
eu vou

eu tomo uma coca-cola  
ela pensa em casamento  
uma canção me consola  
eu vou

por entre fotos e nomes  
sem livros e sem fuzil  
sem fome sem telefone  
no coração do Brasil  
ela nem sabe até pensei  
em cantar na televisão  
o sol é tão bonito  
eu vou

sem lenço sem documento  
nada no bolso ou nas mãos  
eu quero seguir vivendo

amor  
 eu vou  
 por que não? por que não?<sup>25</sup>

“Alegria, Alegria” provocou uma verdadeira revolução na linguagem da MPB, coerentemente com a busca por respostas frente aos impasses estéticos e ideológicos presentes no Tropicalismo ao adotar alguns novos procedimentos. Uma das mudanças radicais na música/melodia se deu pelo uso da guitarra elétrica (até então utilizada apenas pelos integrantes da Jovem Guarda, que não eram vistos com bons olhos na época), introduzindo um elemento *estrangeiro* e incorporando-o, num processo de *antropofagia* à música brasileira. No plano poemático demonstra o inconformismo em contestações explícitas, como a crítica ao crescente volume de informações propagadas pelos meios de comunicação de massa, como o jornal (“o sol nas bancas de revista/ me enche de alegria e preguiça/ quem lê tanta notícia?”) ou implícitas, como a crítica político-cultural que retrata o período de governo militar no Brasil (“em caras de presidentes”). Há ainda uma crítica à aculturação brasileira em prol da norte-americana, assunto bastante em voga na época, em “eu tomo uma coca-cola”. Enfim, trata-se de um poema/canção de tom crítico que exige um posicionamento imediato, ficando explícito que a postura adotada é a de simplesmente ir “caminhando contra o vento”. A linguagem é fragmentária, quase que cinematográfica, ao agrupar elementos que se sucedem, acabam se confundindo e sendo neutralizados como: “crimes/ espaçonaves guerrilhas em cardinales bonitas”; procedimento que remete ao espaço urbano e aos meios de comunicação de massa que iniciavam a utilização de uma linguagem baseada na técnica da montagem. A atitude de andar “sem lenço e sem documento” remete ainda ao movimento *hippie*, em voga na época. A contestação a instituições tradicionais se faz presente, como a crítica ao “casamento”.

O Tropicalismo se fez presente em diversas manifestações artísticas, sendo possível relacionar a ele nomes como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Torquato Neto, Waly Salomão, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Capinam, Ruy Castro, Nelson Motta, Hélio Oiticica e José Celso Martinez.

---

<sup>25</sup> VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. 6328 497. Polygram, 1967.

### 1.9 - Poesia Marginal

Posterior à eclosão das vanguardas literárias brasileiras surge, na década de 70, a Poesia Marginal. Ao contrário das manifestações de Vanguarda, surgidas nas décadas de 50 e 60, que tinham em comum um projeto poético mais ou menos definido, a Marginalia se traduz numa manifestação sem grupo ou programa poético definidos. Não há uma homogeneidade prática ou retórica, e nem mesmo há um trabalho de ordem coletiva ou grupal com um direcionamento contra ou a favor de conceitos estéticos. Existe apenas uma tendência de traços comuns encontrados nos poetas da época: desorganização, desorientação, desinformação, despreocupação, descompromisso, enfim, quase que total displicência. Esta postura adotada pelos poetas marginais é um possível reflexo da época ditatorial que se impunha no Brasil. Ao lado de projetos faraônicos e megalomaniacos do governo, restava pouco espaço às manifestações artísticas e culturais que, mesmo desorganizadamente, apareceram em busca de espaços próprios. Pode-se perceber ainda que há uma aproximação com o Modernismo, guardadas as devidas proporções, se constataremos que existe uma busca pelo linguajar cotidiano, uma tentativa de agitar a literatura *gramatical* partindo intencionalmente para a pobreza de expressão numa poesia que busca uma aproximação com o público, em vez de situar-se num espaço restrito de um Olimpo intelectual.

Entra-se na era das Pós-Vanguardas, período em que as manifestações literárias não possuem o ideal da ortodoxia com relação aos princípios poéticos que pregam. Em 1974, Chacal e Jorge Salomão são responsáveis pela criação da revista de poesia *Navilouca*, de edição única, que reuniu nomes como Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Caetano Veloso e Torquato Neto, entre outros. Não há uma tendência por um agrupamento em torno de ideais estéticos delimitados e essa nova poesia passa em seguida a ser conhecida como “poesia marginal”. O máximo de organização, ou reunião, é encontrada na possibilidade de agrupar os diversos poetas, como Francisco Alvin, Cacaso, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Duda Machado, Glauco Mattoso, Waly Salomão, Torquato Neto, Caio Trindade, Glória Perez, Chacal, Lúcia Villaça, Sérgio Gama, Capinam, Charles, Tavinho Paes, que, como muitos outros ainda, possuem um sistema de produção, artesanal, com características idênticas. É este o caso da poesia gerada na década de 70 e início dos anos 80: uma legião de poetas que tentam a todo custo levar sua poesia às

peças. Como ponto de contato há o emprego de um vocabulário baseado na gíria e no chulo, o uso de uma sintaxe atípica às regras gramaticais e próxima do oral e, via de regra, o desconhecimento de estéticas literárias. Há um repúdio ao racionalismo e academicismo das manifestações anteriores, numa busca por uma poesia lúdica, visceral e emocional. Uma das grandes diferenças com as vanguardas literárias é exatamente o fato de que aquelas se baseavam em um sólido embasamento teórico para contrapor suas idéias, sendo portanto um movimento de elites, ao passo que a Poesia Marginal não possui, necessariamente, conhecimento de estética alguma, nem se caracteriza como movimento direcionado contra algo.

Não se trata de uma manifestação específica, idealizada por um grupo e com objetivos definidos. Entretanto há um *pipocar* literário-social de pessoas e idéias novas que atinge todo o país. Em virtude da dificuldade para publicar livros, os poetas saem do circuito editorial tradicional e todos os meios possíveis de publicação são utilizados: mimeógrafo, cartões-postais, pôsteres, cartazes, muros e paredes. É uma poesia jovem, feita por jovens, para jovens, com um ar de descompromisso, deboche e descontração. É, no Brasil, a evidência do chamado *desbunde* - reação coletiva de escapismo à repressão da época. Enfim, é uma manifestação literária em sintonia temporal com o movimento contracultural (questionamento de valores cristalizados como: trabalho, política, religião, casamento, sexo, alimentação e outros) a nível internacional, que propunha meios alternativos de vida. Mais especificamente com a geração *beat* e a *hippie*.

A Poesia Marginal não dialoga, nem pretende, com as elites culturais, responsáveis pelos meios de legitimação cultural. Seu meio de difusão é a rua, os bares, os shows, enfim o boca a boca. Foge dos meios acadêmicos, críticos e da comunicação de massa.

Sua manifestação poética foge da tentativa de criar qualquer experimentalismo formal ou estético. Parte sim para o coloquial, para o uso de uma linguagem voltada para um público não necessariamente preparado. É uma poesia dinâmica, ágil, direta, simples, despreziosa e de fácil comunicabilidade. A presença do lúdico visa conceder muito mais prazer ao leitor. É uma poesia espontânea intuitiva e vinculada à vida.

Num depoimento do poeta Bernardo Vilhena é possível verificar a postura adotada pelos poetas marginais frente ao fazer poético:

No momento em que você está diante do papel, jogando com as palavras, não importa a forma, seja concreta, práxis, processo, abscesso, retrocesso, caguei, qualquer forma de poesia, o que importa é o prazer que você tem em estar brincando com aquela forma.<sup>26</sup>

A postura adotada por Vilhena é reforçada por outro depoimento, que pode ser entendido como uma síntese da poesia marginal e seu poetar a vida:

(...) nessa poesia marginal, o poético que é visado não é um poético de linguagem (...) Quer dizer, é um poético vivido (...) E é por aí que se explica que tenha tido essa espécie de porosidade em relação à experiência da geração e a distância em relação à literatura (...) Quer dizer (...) de certo modo é a tentativa de descobrir o poético na vida (...) E não na linguagem (...) Por isso rompe com a tradição literária.

Informante J - Frenesi<sup>27</sup>

Com relação à nomenclatura utilizada, Poesia Marginal, há pelo menos três razões que podem ser relacionadas:

- A) os poetas não tinham acesso fácil para publicar seus trabalhos e uma alternativa era a publicação independente, utilizando por exemplo mimeógrafos. Sua divulgação era realizada pelos próprios poetas, num verdadeiro corpo a corpo com os virtuais leitores;
- B) os poetas estavam inseridos num momento contracultural de âmbito mundial. O *underground* americano e a *beat generation* são bons exemplos de similaridade. O repúdio ao sistema, usos, costumes, comportamentos e instituições em geral era uma prática comum adotada pelos poetas marginais. Os poetas não se inscreviam no sistema tradicional, e não faziam questão disso;
- C) uma terceira razão é a produção dos poetas ser realizada num período de censura, com a conseqüente possibilidade de sofrerem sanções por parte da *ditadura*. Entretanto, em muitos casos, o *desbunde* era adotado apenas pelo próprio *desbunde*; e, em outros, poderia ser encontrado como forma de resistência, contestação política à ditadura.

Vejamos um poema marginal de Sérgio Gama:

<sup>26</sup> MATTOSO, Glauco. *O Que é Poesia Marginal*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 38.

<sup>27</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época - Poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 94.

## Abrindo Parêntesis

E eu aqui abriria um parêntesis  
 para, de todo coração,  
 pedir perdão a vocês,  
     queridos leitores,  
 pois o que me resta de bom senso  
 (eu que me perdi olhando estrelas)  
 não me permite contar senão  
 a parte mais superficial, geral, abstrata  
 (a barra mais leve, enfim)  
 de nossas “fantásticas fascinantes  
 eletrizantes aventuras”;  
 sinceramente, é uma pena,  
 eu adoraria escrevê-las;  
 mas, pelos motivos que vocês já devem estar imaginando,  
 por enquanto não dá pé mesmo,  
 fica para outra vez  
 (e talvez seja melhor assim;  
     talvez, se eu vos contasse,  
 vocês nem  
     me acreditariam...<sup>28</sup>

O poema anterior pode esclarecer melhor a postura descompromissada adotada pelos poetas marginais, o tom de deboche e *desbunde*, bem como a utilização de características orais da linguagem.

É possível perceber que o tom do poema é coloquial, muito próximo da oralidade, podendo ser comparado a uma conversa entre amigos, pois os versos que o constituem ficam próximos do prosaico e, provavelmente devido a isto, não há no poema a presença de rimas nem de uma métrica definida. O coloquialismo do poema é induzido pelo próprio poeta que inicia seu poema se dirigindo aos “queridos leitores”. Há o reforço do aspecto coloquial pelo uso de gírias e expressões correntes na oralidade, como “a barra mais leve”, “não dá pé mesmo” e “fantásticas, fascinantes, eletrizantes aventuras”. Pode-se perceber que se trata, portanto, de um poema muito próximo da *curtição* e do *viver a poesia*, da mesma forma que o *curtir* a vida perdido “olhando estrelas”; mesmo porque, o poeta desculpa-se em não poder escrever as “...aventuras” devido aos “motivos que vocês já devem estar imaginando”, numa alusão implícita a alguma censura, social ou ditatorial; há

---

<sup>28</sup> in: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia Jovem (anos 70)*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 12.



ainda, numa extensão da idéia “talvez...vocês nem me acreditariam...”, uma possível alusão às *viagens* lisérgicas comuns à geração da década.

A presença de elementos cotidianos, bem como a presença constante da oralidade, pode ser vista ainda num outro exemplo: um poema sem nome de Chacal. Nele também é nítida a constante presença de gírias, comumente encontradas na fala. No caso deste poema, pode-se perceber que muitas delas compunham o léxico português durante o período vivido pela geração de 60, uma geração contestadora por excelência. São os casos de “mina felina”, “sarro” e “porrada”. A esse respeito note-se ainda que a expressão “de fuder”, cuja significação comumente encontrada é de cunho chulo, assume aqui uma outra acepção no sentido de *muito bom, excelente*. Mesmo nas expressões que se encontram em inglês há a presença de uma linguagem cotidiana, como em “don’t let me down” e “straight ahead”, sendo que essas expressões podem sofrer traduções livres, tais como “não me deixe *deprê*” e “*vai nessa*”.

aquela guitarrinha ranheta  
debochada disbocada  
my generation  
satisfaction

aquela mina felina  
cuba sarro cocaína  
do you wanna dance  
don’t let me down

aquela ginga genipapo  
elástica solta rasteira  
i’m free  
like a rolling stone

aquela ginga genipapo  
cheiro de porrada no ar  
street fighting man  
jumping jack flash

aquele som de fuder  
orelhas pra que ti quero  
who knows  
straight ahead<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 22.

O poema é dividido em cinco estrofes, sendo que cada uma destas estrofes possui uma segunda divisão: os dois primeiros versos são em português e introduzem determinado assunto, e os dois últimos versos são em inglês e servem como uma resposta para o primeiro segmento. Note-se ainda que os versos em inglês são advindos de títulos de canções *rock and roll* da década de 60 e que marcaram toda uma geração, tanto que até hoje são conhecidas em suas versões originais (ou em regravações recentes de bandas cujos componentes, por vezes, não eram ainda nem nascidos na década de 60), o que demonstra a eficácia das expressões e idéias contidas no poema.

A título de exemplificação, podemos perceber na estrofe inicial que a parte introdutória (em português) se refere à “guitarrinha”, motivo de discórdia durante a Tropicália por se tratar de um elemento musical *estranho* à MPB. A resposta para isto (em inglês) é o fato de que ela é parte da “minha geração” e motivo de “satisfação”. Tais referências retiradas de canções da banda inglesa Rolling Stones servem para montar um panorama cultural da época, da mesma forma que as outras referências musicais encontradas no decorrer do poema.

Finalizando, deve ser ressaltado ainda que houve diversos casos de contato entre a Poesia Marginal e a música. Pode ser citado a título de exemplo “Vida Bandida”, um dos vários poemas de Bernardo Vilhena que foi transformado em canção e gravado por Lobão.

### 1.10 - Poesia dos anos 80

Os anos 80 e 90 configuram-se como um momento de conturbação mundial. Muitas são as mudanças e o ritmo com que acontecem é alucinado, reflexo de uma sociedade cada vez mais urbana. Politicamente ocorreram mudanças radicais como a queda do muro de Berlim e do socialismo soviético. Tecnicamente há uma aproximação dos meios de comunicação de massa com o cotidiano das pessoas, sendo praticamente impossível não termos contato com algum desses meios. Os computadores, que surgiram em meados do século, diminuíram de tamanho e deixaram de ser um sonho distante, adentrando as casas e adquirindo um *status* de eletrodoméstico. Diante disto, as informações, hoje, circulam numa velocidade inimaginável há apenas alguns anos atrás.

Enfim, o ritmo da vida moderna, neste final de século, é marcadamente veloz, exigindo das pessoas uma agilidade muito grande para poder acompanhar todas as mudanças que ocorrem.

No Brasil, o quadro político e sócio-cultural não é muito diferenciado. Houve uma abertura política, cujo ápice foi a volta das eleições diretas para presidente da república. Há liberdade de expressão, garantida pela nova constituição. Houve períodos entre instabilidade e estabilidade econômica permeados por algumas trocas de moeda. Por fim, a vida das pessoas é cada vez mais solitária e veloz, reflexo do ritmo de vida encontrado nas megalópoles que crescem a cada dia.

Com relação à literatura, não se constitui uma tarefa fácil realizar um estudo sobre a poesia brasileira dos anos 80 e início dos anos 90. A dificuldade para isto está em função de não existir um distanciamento histórico que possibilite uma análise isenta de influências momentâneas. Some-se ainda o fato de não existir um agrupamento poético em torno de alguma proposta estética inovadora, pois a tendência atualmente verificada é a de trabalhos a nível individualizado e que apenas incorporam procedimentos verificados em manifestações literárias anteriores, sem procurar inovações radicais.

Apesar de existirem apenas escassos estudos sobre a poesia atual há algumas hipóteses que podem ser enumeradas. Porém, como são poucos esses estudos, bem como é muito pequena a distância temporal, há a possibilidade de possíveis falhas numa proposta analítica, o que só o tempo poderá apontar.

Já no início dos anos 80 há uma tendência de deslocar a literatura centrada na auto-expressão para uma poesia reflexiva. É o aparecimento de uma literatura muito mais meditativa, que substitui a paixão expressiva vista durante a década de 70, com a Poesia Marginal. Há também a criação de um mercado editorial que gera a *profissionalização* de muitos *marginais*. Cria-se também um espaço na mídia, principalmente televisão e letras de *rock*.

O espírito inovador apregoado pelas Vanguardas é descartado, não existindo mais uma pressão vanguardista em busca de novos caminhos. Não há na literatura da década de 80 nenhum choque teórico, nenhuma polêmica e nenhum barulho em torno de sua criação. Os poetas utilizam o pluralismo poético e dialogam com inúmeras fontes teóricas. Não existe norma qualquer a ser seguida, nem qualquer movimento organizado. A única

ruptura é, de forma implícita, o não romper com nada após todas as mudanças vividas. O poeta Augusto de Campos sintetiza bem esta relação em “Póstudo”, ao demonstrar a vontade de mudança, que foi concretizada, e que num momento posterior realiza uma volta a tudo aquilo “que quis mudar” e mudou:

Póstudo

                    QUIS  
MUDAR    TUDO  
MUDEI    TUDO  
AGORAPÓSTUDO  
            EXTUDO  
MUDO<sup>30</sup>

A poesia atual possui outras características que podem ser destacadas.

Há, em muitos casos, uma volta para a própria poesia, de forma reflexiva, com caráter metalingüístico, como se houvesse uma escassez temática: esgotadas todas as possibilidades de temas para a poetização restaria apenas poetizar sobre a própria poesia.

São bastante utilizadas técnicas de fragmentação, focalizando determinado instante ou imagem poética. Tem-se um *flash* ou *insight* que procura formar um mosaico idêntico ao mundo fragmentado em que vivemos atualmente.

Diferente da geração dos poetas marginais, atualmente há um trabalho literário mais cuidadoso e culto poeticamente, consciente de toda tradição literária anterior, num estilo neo-retórico, com preferência ao verso discursivo. Paralelamente, pode-se encontrar também poemas breves, irônicos ou satíricos, porém distanciados do caráter espontâneo e despreocupado encontrado na Poesia Marginal, sendo que há uma maior elaboração formal do poema e não um tom tão prosaico e cotidiano. Não significa, entretanto, que o uso do lúdico deixe de existir. Continua havendo ludismo, em jogos poéticos, porém com uma linguagem menos espontânea. A *sacação* dá lugar a uma sistematização poética, porém sem que isso impeça de continuar existindo. Uma outra diferença com relação à Poesia Marginal é que a poesia atual se incorpora ao sistema, deixando de lado o caráter artesanal, a pobreza mimeografada, partindo para o

<sup>30</sup> in: NUNES, Benedito. A Recente Poesia Brasileira - Expressão e Forma. NOVOS ESTUDOS - CEBRAP. São Paulo, nº 31, out. 1991. p. 177.

profissionalismo, para riqueza do *couché* e para a utilização de meios *high tech* (utilização extensiva de *performances*).

Podemos citar ainda a valorização do oral em detrimento do visual, embora não o descarte e a preferência por um centramento lírico subjetivo e pelo individual em vez do coletivo.

Podemos afirmar, portanto, que a poesia encontrada nos anos 80 e início dos anos 90, tende a ter um caráter verbal, subjetivo e discursivo. Há um conhecimento teórico a respeito da teoria da poesia tradicional, e de manifestações anteriores; é uma poesia intelectualizada e cuidadosamente elaborada. Há também uma maior profissionalização por parte dos poetas, entretanto não há um agrupamento em torno de uma proposta estética a nível grupal pois há uma tendência ao individualismo.

São vários os nomes dos novos poetas que podem ser citados, alguns conhecidos de manifestações literárias anteriores e outros mais recentes. Em uma lista organizada por Flora Sussekind e Augusto Massi a respeito dos “melhores livros de poemas publicados no período 1981-1990”<sup>31</sup> podemos conferir o nome de alguns destes autores, muitos dos quais poetas participantes da Poesia Marginal na década de 70 e que foram lançados comercialmente na década de 80: Ana Cristina César, Ronaldo Brito, Paulo Leminski, Dora Ribeiro, Paulo Henriques Britto, Orides Fontella e Alice Ruiz. A esta lista podemos acrescentar ainda nomes como: Régis Bonvicino, Paulinho Assunção, Armando Freitas Filho, Alcides Vilaça, Francisco Alvim, Arnaldo Antunes, Armino Trevisan, Sergio Wax, Luciano Figueiredo, Cacaso, Charles, Ledusha, Wally Salomão, Leila Miccolis e Chacal, entre outros.

Alguns exemplos da nova poesia brasileira podem ser retirados de livros que compõem a série **Claro Enigma**, que reúne a poesia de alguns dos nomes acima citados. Um destes novos poetas é Paulo Henriques Britto:

---

<sup>31</sup> MONTÓIA, Paulo. O Melhor da Poesia na Década. *Leia*. São Paulo, nº 147, ano XII, p. 28, 1990.

Para Augusto de Campos

Podar o sentido  
pudor

não recitar  
citar

citar apenas:  
“nada a dizer”

esta a suprema forma  
de escrever?<sup>32</sup>

Paulo Henriques Britto participa da série citada, com o livro *Mínima Lírica*. No livro pode-se encontrar o poema anterior, dedicado “Para Augusto de Campos”, que utiliza procedimentos da vanguarda concretista.

O poema divide-se em quatro estrofes, cada uma contendo dois versos. Este é um procedimento que se distancia das propostas da teoria concretista. Porém, já na primeira estrofe, tematicamente a idéia inicial do poema resume a teoria concretista de “podar o sentido” evitando a prolixidade. O segundo verso adota outro procedimento concretista pois é constituído por apenas um vocábulo, “pudor”, que já se encontra sugerido no início do verso anterior.

Nas estrofes seguintes o poeta volta a adotar procedimentos idênticos. Na segunda segue o mesmo padrão: “não recitar”, remetendo à teoria concretista do não-discursivo. O vocábulo “citar” que forma o segundo verso da estrofe também já se encontra sugerido no primeiro verso, em “recitar”. Na terceira estrofe há nova afirmação sobre uma das principais idéias teóricas do Concretismo: “citar apenas: nada a dizer”, reafirmando o caráter sintético dos poemas encontrados nesta manifestação literária. Note-se também que a terceira estrofe inicia com um vocábulo, “citar”, idêntico ao encontrado no final do quarto verso. A última estrofe, como uma conclusão, serve para formular uma questão que, como sugere o título, é endereçada a um dos criadores do Concretismo: “esta a suprema forma/ de escrever?”. A pergunta final soa de forma irônica, pois o tema do poema, assim como os vocábulos utilizados para construí-lo remetem à teorização

<sup>32</sup> BRITTO, Paulo Henriques. *Mínima Lírica*. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma) p. 89.

concretista pela maneira como são trabalhados, porém o poema se estrutura de uma forma tradicional, pois é constituído de versos que se agrupam em estrofes, sem qualquer preocupação em relação à utilização espacial do papel, ou seja, do “espaço em branco”. O que realça ainda mais o aspecto irônico da pergunta final.

Através da leitura proposta anteriormente podemos perceber que o poeta demonstra conhecer a proposta da vanguarda concretista. Devido a este nítido embasamento teórico, percebemos que o poeta realiza um trabalho de elaboração que se distancia da simples *sacação*. Mas, apesar da utilização de algumas práticas concretistas, pode-se notar que há um distanciamento em relação à Poesia Concreta. Some-se ainda que a utilização de seis formas verbais (podar, recitar, citar, citar, dizer, escrever) em um poema bastante sintético (18 vocábulos apenas), fica bastante distante do caráter não narrativo e discursivo daquela tendência literária. A utilização de exatos um terço de vocábulos verbais entra em choque com as teorias da vanguarda concretista e serve, mais uma vez, para reafirmar a pergunta final do poema.

Outro exemplo é o poema “Silogismo”, de Ronaldo Brito:

#### Silogismo

Método seria híbrido  
 constructo-onírico  
 sonho a ordem estrita dos versos  
 depois a rigor deliro<sup>33</sup>

Trata-se de um poema metalingüístico do próprio autor, que propõe um “método híbrido”, isto é, que realize um cruzamento entre diferentes estéticas literárias. O poeta, a partir desse trabalho híbrido, poderia ter como resultado um poema “constructo-onírico”, como numa síntese do trabalho objetivo, com a palavra, proposto pelo Concretismo e dos vãos de imaginação. Alia-se um apuro formal a um trabalho *artesanal*, numa poesia centrada no mundo físico e não no *eu-poético*. Percebe-se que os vocábulos são cuidadosamente escolhidos, possibilitando um poema sintético e objetivo. Nos dois últimos versos há o aspecto do poema enquanto elemento lúdico, e elemento de prazer, numa possibilidade de gerar uma intensa satisfação ao próprio poeta devido ao ato de criar. É

como se o poeta afirmasse que o poema elaborado ordenadamente, num trabalho cuidadoso e preciso, gera ao seu final o *delírio* do próprio poeta.

### I.11 - Conclusão

A síntese encontrada na poesia de hoje é reflexo de toda uma evolução poético-literária pela qual o Brasil passou. Se o Modernismo e seu rompimento com a métrica, forma, rima e padrões foi considerado revolucionário e foi pouco entendido no início, com certeza marcou o início de uma era. Muito mais viria com as Vanguardas brasileiras que foram esteticamente tão ou mais revolucionárias que o próprio Modernismo.

Ao final do panorama traçado nas páginas anteriores, podemos afirmar que a era das Vanguardas parece ter acabado, entretanto seus experimentalismos formais continuam sendo utilizados. Constata-se ainda que a tendência atual não é a de provocar um rompimento drástico, buscando propostas estéticas inovadoras, mas sim de realizar um aproveitamento de procedimentos utilizados em várias manifestações literárias anteriores.

---

<sup>33</sup> BRITO, Ronaldo. *Quartas do Singular* (desenho de Iberê Camargo). São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma) p. 47.



## II - ARNALDO ANTUNES: O POETA

A produção poética de Arnaldo Antunes, editada comercialmente em forma de livro, resume-se por enquanto a apenas quatro livros: **Psia**, **Tudos**, **As Coisas** e **Nome**. Procuraremos no presente capítulo propor algumas leituras de poemas que podem ser encontrados nas três obras iniciais, sendo que **Nome**, pelo seu caráter multimídia, merecerá destaque no último capítulo. Centraremos os esforços no sentido de procurar determinar caminhos utilizados pelo poeta, isto é, quais os processos construtivistas adotados pelo mesmo em seus poemas. Isto se dará por entendermos que a poesia de Arnaldo Antunes é baseada principalmente no uso de diversas práticas adotadas em manifestações literárias diversas, de Vanguarda e Pós-Vanguarda, numa busca por uma síntese em um trabalho com características próprias.

Seu primeiro livro comercial, **Psia**<sup>1</sup>, foi publicado em 1986. Realizando uma leitura da obra é possível perceber que se trata de um poeta que possui bastante desenvoltura ao trilhar caminhos adotados por distintas manifestações literárias. Nele, o poeta já demonstra trilhar com desenvoltura estes caminhos estéticos. Isto pode ser visto e confirmado já na apresentação do livro que é feita pelo próprio Arnaldo Antunes em forma de poema:

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,

---

<sup>1</sup> ANTUNES, Arnaldo. **Psia**. São Paulo: Expressão, 1986.

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.<sup>2</sup>

Arnaldo deixa aqui algumas pistas claras a respeito de seu trabalho, que “serve para chamar a atenção...ou para pedir silêncio” já que o livro traz diversas experiências poéticas que serão uma constante no trabalho do poeta, e que chamam a atenção pelo seu aspecto experimentalista. Deixa explícita a estreita relação na qual se entende como se dedica à música e à poesia: “Eu berro as palavras no microfone da mesma maneira com que as desenho, com cuidado, na página”; o berrar no microfone é próximo ao *desenhar* as palavras no papel: ao mesmo tempo em que se sugere algo brutal trata-se de algo realizado “com cuidado”, isto é, sugere o limite tênue entre o gutural primário e o som melódico, bem como entre o jogar as palavras com o jogar *com* as palavras no papel. Deixa explícito também o caminho que será incessantemente buscado em seu trabalho poético, ou seja, a transformação das palavras em “coisas...[deslocadas de sua função] de substituírem as coisas”; explicita aqui a sua aproximação com a Poesia Concreta ao utilizar procedimentos como os utilizados, já a seguir, em “calos na língua; de calar”, onde a palavra passa a ser um objeto concreto, o qual será trabalhado em seus vários campos semânticos. Sua poesia serve, portanto, como uma extensão de sua música, ou vice-versa, numa busca de complementaridade que permita um “hiato” (lacuna) a menos em seu trabalho artístico.

*Psia* é um livro em que quase a totalidade dos poemas não possui nome. Tem ainda outra característica peculiar que é o fato de que não possui paginação, já numa antecipação de uma proposta de leitura não linear, na qual o percurso pode ser determinado pelo leitor.<sup>3</sup>

Algumas características concretistas do poeta se evidenciam na postura poética adotada. Há a utilização do “espaço em branco” disponível nas páginas. Podemos observar um trabalho meticuloso com a palavra; o trabalho com tipografia diversa com finalidade estética; é constante o trabalho baseado na idéia da palavra ser tratada enquanto coisa,

<sup>2</sup> ANTUNES, Arnaldo. *idem*. orelha da capa.

objeto, e não a sua representação; também constante é o aspecto lúdico de sua poesia, do *prazer* literário, enquanto criação ou leitura.

Essa vinculação do poeta com uma estética concretista não é transitória. Segundo declarações suas: “sempre me senti muito atraído pela coisa construtiva da poesia concreta...trabalhar com a materialidade da linguagem. O que me emociona mesmo vem disso, e não de uma coisa mais subjetiva ou discursiva. Para mim a emoção vem da síntese, da condensação de sentidos dentro da poesia. Considero preconceituoso e equivocado esse mito de que a poesia concreta não tem emoção”.<sup>4</sup>

O poema inicial do livro que se encontra na página 7 é construído sobre um *ready made*, uma frase feita e cristalizada a nível cultural que pode ser encontrada no cotidiano. Antunes propõe a desarticulação de um provérbio culturalmente cristalizado:

Quem com ouro fere?

Trata-se do aproveitamento de um conhecido ditado popular: “Quem com ferro fere, com ferro será ferido”. Antunes aproveita um ditado de tom afirmativo, desarticula-o e acrescenta uma nova idéia ao mesmo, de forma interrogativa. Faz uma pergunta que, caso consideremos a elipse que realiza, tendo por base o texto original, poderia ser formulada da seguinte forma: quem com ouro fere, com ouro será ferido?

Ao realizarmos a comparação entre o poema e o provérbio podemos perceber que há uma perda da aliteração, recurso literário que “consiste na repetição do mesmo som ou sílaba em duas palavras ou mais, dentro do mesmo verso ou estrofe”<sup>5</sup>, encontrada no provérbio: “...ferro fere...ferro será ferido”. A perda desta aliteração põe em evidência o vocábulo “ouro”, que destaca-se no texto, isto evidencia o contraste entre *ferro/ouro* no sentido de valoração: os dois são metais, porém, apesar de o ferro ser utilizado e encontrado em objetos comuns no uso do dia-a-dia, é o ouro que é considerado como um metal nobre devido sua raridade e não-oxidação, e põe em dúvida o fato de se quem fere com “ouro”, algo valioso, será ferido de forma idêntica.

---

<sup>3</sup> Como não existe paginação no livro *Psia* indicaremos o número das páginas dos poemas analisados realizando uma contagem a partir da capa, como sendo a página 1, para facilitar a localização dos poemas analisados nesta dissertação.

<sup>4</sup> ANTUNES, Alex. *Agora tudo ao mesmo tempo. General*. São Paulo, n° 13, s. p., s. d.

<sup>5</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix. p. 16.

Podemos constatar ainda que, neste exemplo, Antunes realiza um poema que fica muito próximo dos *poemas minuto* de Oswald de Andrade. Poemas rápidos como um *flash* ou *insight* normalmente construídos a partir de um deslocamento poético sobre algo já existente no cotidiano.

O poema seguinte, encontrado na página 8, fica muito próximo das experiências da poesia semiótica, isto é, aproxima-se dos conceitos artísticos das artes plásticas e trabalhos com experiências visuais. Antunes também aproveita dois *ready mades* para sua realização. O poeta reproduz, lado a lado, dois recortes irregulares de páginas de livros que, apesar de terem impressos apenas letras e números, são distintos graficamente. Não há um poema tradicional, distribuído em versos, mas sim um *poema* em que o procedimento, a idéia e a visualização remetem ao ato poético.

Qualquer leitor, mesmo numa rápida visualização do poema, pode perceber que se trata de um trecho da bíblia no qual podemos encontrar a descrição da evolução genealógica da família de Abraão e de um trecho de um catálogo telefônico que traz os últimos nomes dos assinantes. Há aqui uma nítida ironia sobre duas *listas* distintas de nomes, que apesar de terem objetivos específicos distantes entre si aproximam-se muito enquanto organização de uma sequência nominal.

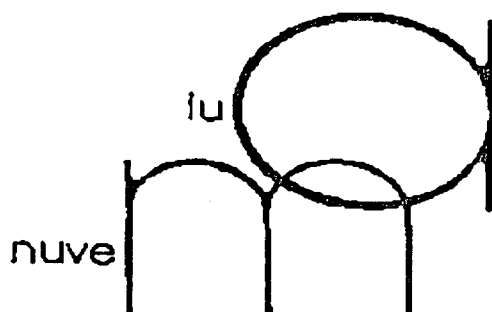
O fato de Antunes retirar estes fragmentos de *textos* e colocá-los lado a lado nas páginas de um livro de poesia provoca um deslocamento na perspectiva de leitura. O poeta realiza uma experiência muito próxima da encontrada no método ideogrâmico, adotado pela Poesia Concreta: “dois caracteres [no caso do poema, dois recortes textuais] são colocados juntos [em um livro de poesia] para formar uma palavra [aqui, para formar um ícone] que sugira uma terceira idéia”<sup>6</sup>, neste caso a idéia de similaridade na listagem lógica de nomes. Podemos afirmar que se trata de um poema na medida em que o procedimento adotado pelo poeta possibilita que se tenham novas leituras para textos que, se encontrados em seus lugares de origem, não possuem qualquer função esteticamente poética.

Na página 14 temos um poema que parece se desdobrar em várias páginas, encerrando apenas na página 17. Como não existe paginação no livro e como o tema central do(s) poema(s) é o mesmo, é possível que possamos afirmar tanto que se tratam de três poemas distintos quanto de que se trata de apenas um poema que se encontra dividido em

---

<sup>6</sup> MENEZES, Philadelpho. *op. cit.* p. 34.

três partes. Proporemos uma leitura considerando que o poema divide-se em três momentos distintos que se agrupam como um todo temático. Partindo-se desse pressuposto, na página 14, temos:



Trata-se de um poema visual, constituído por apenas dois vocábulos. Fica muito próximo de experiências concretistas nas quais se procura estabelecer um vínculo entre o vocábulo e seu campo semântico. A palavra “lua” possui em destaque sua vogal final “a” e, devido ao seu formato, fica muito próxima visualmente e semanticamente desse vocábulo. De forma idêntica é destacada a consoante final “m” da palavra “nuvem”, o que por analogia poderia nos remeter a uma nuvem com suas bordas arredondadas. Têm-se, portanto, duas letras que remetem visualmente ao aspecto semântico das palavras que as contém. Numa analogia final é possível fechar este ciclo semântico do poema ao notarmos que a “nuvem” sobrepõe-se à “lua”, evocando a imagem de uma noite de lua cheia parcialmente encoberta por uma tênue nuvem. Convém ressaltar que aqui não se trata de figurativismo, pois o que temos são dois vocábulos cujas letras finais aparecem em destaque devido a suas proporções maiores, ou seja, a idéia de uma lua coberta por uma nuvem se dá a partir não de um desenho, mas sim de uma inferência possível por parte do leitor, inclusive sugerida na continuação do poema, já que o segmento seguinte encontrado na página 15 apenas reforça e reafirma esta idéia:

A lua suja  
de nuvens  
surja nua  
de nuvens um  
dia.

Antunes adota uma prática concretista de desdobramento de vocábulos para construir seu poema; “lua” prepara e sugere “nua” assim como “suja” prepara e sugere “surja”. A idéia enfocada iconicamente no primeiro segmento é retomada aqui ao afirmar “a lua suja de nuvens”, como se as nuvens fossem uma espécie de poluição para a lua. Na parte final, esta *poluição* de “nuvens” é retomada como se fossem vestimentas, as quais a “lua” poderia dispensar para surgir “nua” em todo seu esplendor. Note-se ainda que o verso final é constituído por apenas um vocábulo, “dia”, que por ser um substantivo e ter seu respectivo artigo indefinido, “um”, no final do verso anterior, se constitui num nítido *enjambement*, isto é “o transbordamento sintático de um verso em outro; a pausa final do verso atenua-se, a voz sustém-se, e a última palavra de uma linha se conecta com a primeira da seguinte, estabelecendo a ruptura da cadência determinada pela simetria dos segmentos ou gerando a desuniformidade rítmica da estrofe”<sup>7</sup>. Além disso, há, aqui, um tom de coloquialidade ao aproveitar uma expressão idiomática, “te vejo um dia destes”, com o sentido de qualquer hora (dia ou noite) para indicar a possibilidade aleatória do surgimento da lua desnuda de nuvens.

O terceiro segmento, encontrado na página 17, também funciona como reforço para o que foi dito acima acerca do primeiro:

da nuvem nua  
a lua  
se desnuda

de que nuvem  
a nuvem  
se desnua?

Os processos construtivos adotados são muito próximos dos encontrados no segundo segmento. Resgatam-se os motivos “nuvem” e “lua”; e o desdobramento das palavras se faz presente em “nua”, “desnuda” e “desnua”. Pode-se notar ainda que há uma finalização de uma evolução poemática a nível estrutural: no primeiro momento apenas dois vocábulos distribuídos espacialmente no espaço em branco da página; no segundo apenas uma estrofe com cinco versos, com uma estrutura tradicional; e por fim duas estrofes com

<sup>7</sup> MOISÉS, Massaud. *op. cit.* p. 173.

três versos cada uma, sendo que a última estrofe desloca o alinhamento dos versos para a esquerda. Há a utilização de um motivo tradicional, “lua”, em estruturas poemáticas entre o tradicional e o experimental. A aliteração é uma constante em toda a extensão do poema, o que realça sua musicalidade. Este segmento *conclui* o ciclo poemático. Poderíamos dizer que há a possibilidade de identificar três momentos distintos: a lua *suja* de nuvens, a lua com a possibilidade de surgir *nua* de nuvens e a dúvida final sobre de qual “nuvem” a “nuvem nua...se desnuda?”.

Na página 25 podemos encontrar um poema que também adota práticas nitidamente concretistas em sua estrutura:

o	sol	acende
ou	só	ascende

Na disposição encontrada na página do livro o primeiro verso aparece centralizado na parte superior da página; e o segundo verso também centralizado aparece na parte inferior desta. Antunes aproveita o espaço em branco da página distribuindo espacialmente os versos de seu poema pelo espaço disponível no papel.

Há também o aproveitamento da aproximação fônica entre vocábulos, assim como seu desdobramento para a criação de outros novos, auxiliando a realização do poema. Desta forma, Antunes consegue, aqui, aproximar foneticamente todos os vocábulos de cada um dos versos: “o/ou”, “sol/só” e “acende/ascende”; sendo que os primeiros já sugestionam os últimos. Note-se que esta aproximação entre os vocábulos também se dá na sua extensão silábica. Especificamente com relação aos últimos vocábulos de cada verso o poeta provoca um jogo lúdico ao realizar uma associação entre a idéia de “o sol” *acender*, isto é, “fulgurar, cintilar, iluminar-se”<sup>8</sup>, ou então dele *ascender*, ou seja, “subir, elevar-se”<sup>9</sup>. A dupla possibilidade encontrada pelo poeta, ao aproximar vocábulos próximos fonética e visualmente é o *achado* poético, pois as duas possibilidades encontradas no poema são semanticamente possíveis já que o sol é o responsável pela luz e conseqüentemente por *acender* o dia, o que só é possível com o alvorecer e sua *ascensão* no horizonte.

<sup>8</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. 28ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 26.

<sup>9</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *idem*. p. 180.

Na página 27 temos um poema que fica muito próximo de um texto prosaico, e que possui um tom muito parecido com os poemas da Poesia Marginal. Trata-se de um poema nitidamente lírico, no qual se tem uma declaração de amor por parte do poeta para alguém que ele ama. Para se declarar, o eu-lírico utiliza referências retiradas do mundo da sétima arte que servem para demonstrar o que sente pela pessoa que é para ele como se fosse “o meu cinema”. O tom do texto é prosaico e informal, sendo que podemos mesmo afirmar que é como se estivéssemos em uma sala cinematográfica, numa sessão alucinada de imagens, como em um videoclipe:

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

É um poema que se aproxima muito do descompromisso e da aura de *sacação*. O tom prosaico do poema remete à linguagem oral, sendo que a repetição da idéia central, as referências cinematográficas, servem para reforçar o que o poeta quer dizer. Aliás, também as referências utilizadas remetem à Poesia Marginal, pois são muito mais próximas de uma cultura de massa que de uma cultura acadêmica. São referências que remetem a mitos (“Brigitte Bardot”), à pureza (“Bambi”), ao amor eterno (“Julieta”), à sensualidade (“Merlin Monroe...Rodolfo Valentino”), à sexualidade (“Emanuelle”). Note-se que Antunes realiza um interessante jogo vocabular em “Merlin Monroe” pois trata-se de “Marylin”, famosa atriz norte-americana cujo trocadilho com “Merlin”, mago da Idade Média, fica mais próximo da idéia da capacidade que ela possuía de *enfeitiçar* os homens. Deve-se observar ainda que alguns nomes são de personagens fictícios que pertencem ao mundo romanesco da literatura e foram *incorporados* posteriormente ao mundo cinematográfico.

Isso permite dizer que o tom do poema insinua quase que uma confissão amorosa por parte de adolescentes. Tom este encontrado nas palavras do poeta, que utiliza várias referências cristalizadas culturalmente para declarar seu amor, e nas reações da pessoa amada que apenas escuta enquanto “ria, suspirava e ria”. Assim como os marginais, o que



vale aqui é o viver a poesia, viver as referências utilizadas num mundo tão artificial e etéreo quanto o cinema.

Na página 33 encontramos um outro poema curto e rápido:

quem?  
mim-  
guém?

O poema é constituído por três versos com palavras monossílabas; sendo que a terceira trata-se de uma criação a partir de uma aproximação fônica com a primeira “quem/guém”. O poeta trabalha com a aproximação e a fragmentação vocabular para conseguir o resultado que deseja. Inicia o poema com um verso constituído por um pronome pessoal indefinido invariável, que assume a função de pronome interrogativo: “quem?”. A resposta é dada no segundo verso: “mim-”. Aqui Antunes utiliza, *erroneamente*, um pronome pessoal oblíquo tônico de primeira pessoa. Há um deslocamento no seu emprego, pois o pronome corretamente utilizado na função de sujeito seria *eu*, e não um pronome que se utiliza na função de complemento. Porém, no terceiro verso, temos o porquê de tal emprego: “guém?” trata-se de uma sílaba que não possui significado, mas ao o unirmos com o vocábulo anterior, note-se que há um hífen ao final de “mim” sugerindo uma divisão silábica, temos: “minguém?”. Tal vocábulo é muito próximo do pronome indefinido invariável *ninguém*, o que nos possibilita estabelecer uma analogia entre ambos.

Há, portanto, um trabalho que se realiza sobre três pronomes: “quem”, “mim” e “minguém”, um neologismo com o valor de eu/ninguém. No primeiro temos uma pergunta que procura receber uma resposta sobre alguém. No segundo temos um pronome que remete ao eu poético, primeira pessoa. Porém, ao realizarmos a junção vocabular entre o segundo e terceiro versos, obtemos um vocábulo próximo a um pronome que significa que não há *nenhuma pessoa*, conseqüentemente contradizendo o *eu* encontrado no segundo pronome. É possível, assim, verificarmos um esvaziamento do *eu*: mal ele assume afirmativamente sua posição, “mim”, esvazia-se e fica a interrogação sobre si mesmo, “minguém?”. Pode-se dizer que isso equivale ao próprio esvaziamento das pessoas neste

final de século, onde a própria individualidade fica perdida no meio de uma multidão de *ninguéns*.

Na página 34 encontramos o seguinte poema:

A rosa se rosa  
A rosa rosa  
Arroz

Este é um poema que fica muito próximo do Haikai (“poema japonês caracterizado pela brevidade, compõe-se de três versos que somam dezessete sílabas, o primeiro e o terceiro com cinco, e o segundo com sete”<sup>10</sup>, deve conter um *flash* poético ou filosófico com o máximo de simplicidade e o mínimo de descrição) por se constituir de três versos curtos que procuram criar uma única imagem num rápido *flash*. É um poema que possui características concretistas. O verso inicial, “A rosa se rosa”, provoca um questionamento acerca do vocábulo “rosa” com relação ao seu aspecto semântico ao possibilitar um remetimento à representação cromática (a cor rosa) ou ao *objeto* em si (a flor rosa). O segundo verso, no qual há a supressão da partícula “se”, funciona como se fosse uma reafirmação de que se trata de “A rosa rosa”; sintaticamente cor (adjetivo) e objeto (substantivo) ou vice-versa. No verso final é realizada uma supressão do vocábulo final (“rosa”) e uma aproximação fônica em relação aos vocábulos restantes (“A rosa”); ficando reduzido a um vocábulo apenas: “Arroz”. O procedimento básico adotado na criação do poema é a utilização da palavra como objeto passível de ludismo a partir de aproximações fônicas.

É possível ainda realizar uma outra leitura a partir de um trabalho intertextual com o poema “Rosa de Hiroshima”, de Vinícius de Moraes. O poema em questão é bastante conhecido, pois foi musicado por Gerson Conrad e posteriormente foi gravado pela banda Secos & Molhados, em disco homônimo de 1973. Tematicamente é um poema que serve de alerta e prenúncio de uma catástrofe nuclear que a partir da Segunda Guerra Mundial se fazia cada dia mais presente. O poema retrata Hiroshima, cidade japonesa que assim como Nagasaki foi destruída por uma bomba atômica lançada pelos norte-americanos em agosto de 1945.

Uma primeira analogia entre os dois poemas é o tema central: a *rosa*; ressaltando que Vinícius foi o primeiro a estabelecer uma relação entre a *rosa* e o *cogumelo* atômico formado após a explosão de uma bomba atômica. Além disso, se realizarmos uma comparação entre os dois poemas podemos perceber que o verso inicial do poema de Antunes, “A rosa se rosa” possui o mesmo início (“A rosa”) e um final (“se rosa”) que remete fônicamente ao final do verso “A rosa com cirrose” de Vinícius. A partir deste verso Antunes realiza um trabalho de supressão e aproximação fônica, conforme visto acima, e chega ao verso final “Arroz”. Chegamos, assim a dois elementos que sintetizam o poema de Vinícius: a *rosa* (cogumelo atômico) e o *arroz* (a principal fonte de alimentação dos japoneses).

Em *Psia* também podemos encontrar poemas de Antunes pouco usuais no campo poético. Tratam-se de poemas constituídos de pergunta/resposta. Um destes aparece isolado na página 53:

Para onde vão os covardes quando fogem?

- 1) espelho
- 2) travesseiro
- 3) escuro
- 4) braços do inimigo

Trata-se de um poema cujo tom assumido é o da ironia. É como se fosse parte de um questionário a ser respondido. Se propusermos uma análise lógica, entendendo que se tratam de covardes, obviamente todas as opções são inadequadas, pois o covarde não conseguiria se encarar no “espelho” se tivesse o mínimo de orgulho; a opção dois: “travesseiro”, apenas infantiliza e acentua o aspecto da covardia; também aumentaria seu medo, ou covardia, diante do “escuro” que remete à idéia do desconhecido; e se é covarde é porque já foge dos “braços do inimigo” seja ele qual for, real ou imaginário. Porém, em contrapartida, é possível ainda responder afirmativamente às quatro opções: ao fugir o covarde vai para diante do “espelho”, para o “travesseiro” ou esconde-se no “escuro” numa possível busca de forças para enfrentar o que o amedronta; assim como ir para “os braços do inimigo” pode indicar uma possibilidade de romper com o medo a partir de um

---

<sup>10</sup>MOISÉS, Massaud. *Op. cit.* p. 269.

confronto direto. Diante destas duas possibilidades de leitura é possível estabelecer o tom irônico do poema, pois quem se dá ao trabalho de vasculhar sua memória para descobrir ‘Para onde vão os covardes quando fogem?’ é porque coloca-se, conseqüentemente, nessa categoria.

Há no livro outros poemas com procedimento parecido, do tipo pergunta/resposta, que podem ser encontrados nas páginas 56-9. Nos 28 poemas encontrados nestas páginas há apenas perguntas simples e respostas diretas, sem opção para escolha como no poema acima. Podemos citar como exemplo um poema da página 56:

Qual o olho que vê melhor?  
 \_\_O do cíclope.

Há também a presença do aspecto irônico. O “cíclope” é uma figura mitológica que possui apenas um olho na testa e foi enfrentada por Ulisses em *A Odisséia*, do poeta grego Homero. Está presente um caráter lúdico na resposta, pois o único olho do cíclope é sem dúvida o que “vê melhor”, já que é único.

Também na página 56 encontramos outro poema da série pergunta/resposta, este construído sobre um ludismo semântico, ao utilizar uma pergunta culturalmente cristalizada:

Como vai?  
 \_\_A pé.

Há a utilização de um *ready made* comumente utilizado quando duas pessoas se encontram. A ironia no poema se dá na resposta, que é inesperada dentro deste contexto

Mesmo sendo um livro que adota diversas práticas encontradas em Vanguardas literárias, em Psia Antunes também publica poemas que se aproximam muito dos tradicionais. É o caso de:

Quem declara o seu amor  
 na noite fria  
 mas num dia de calor  
 calaria?

O poema, encontrado na página 27, é composto por quatro versos, impressos no meio da página, não havendo, portanto, uma preocupação espacial. Antunes usa as rimas em todos os versos num padrão AB/AB: “amor/calor” e “fria/calaria”. A extensão dos versos um e três, dois e quatro, também são semelhantes. O tema central do poema é o amor, um tema recorrente na poesia tradicional. O uso da aliteração também é nítido, auxiliando a sonoridade e o ritmo agradável do poema.

A partir desses componentes poderíamos dizer que se trata de um poema que possui uma forma muito próxima dos tradicionais. Porém, a maneira como Antunes o realiza permite dizer que há marcas características de sua poesia também neste exemplo. É constante a utilização de vocábulos antitéticos como “noite” e “dia”, sendo possível observar que na oposição entre o “frio” da “noite” e o “calor” do “dia” temos um vocábulo que prepara e sugestiona o encontrado no final, o verbo “calaria”, que servirá de oposição para o único outro verbo do poema: “declara”, encontrado no primeiro verso. O amor também é tratado ironicamente por Antunes. A afirmação sobre alguém que “declara seu amor na noite fria” é contraposta ao questionamento sobre se essa mesma pessoa faria a mesma declaração num “dia de calor” ou se simplesmente se “calaria”. Tematizar o amor, muito mais como uma necessidade de calor do que sentimento, fica muito próximo da atitude de descompromisso e da sacação adotada pela geração dos poetas marginais.

Arnaldo Antunes trabalha muito com a questão da sonoridade. O aspecto fônico de seus poemas é bastante valorizado, mesmo em poemas curtos como o encontrado na página 23:

O sim  
A mão

Há uma preocupação em tecer uma inter-relação semântico-sonora entre os dois elementos principais que formam o poema. Ambos são precedidos por um artigo definido, masculino e feminino respectivamente. O primeiro é o advérbio afirmativo “sim”, que encontrará seu oposto semântico no advérbio de negação “não”. Há, porém, um deslocamento sonoro em “não”, na utilização do fonema inicial bilabial “m” em vez do linguodental “n”, formando a palavra “mão”. Essa simples troca de um fonema ocasiona

uma mudança de classe gramatical, de advérbio para substantivo, da mesma forma que há uma mudança de gênero, de masculino para feminino. Há, portanto, um trabalho poético que perpassa pelo lúdico enquanto realiza uma procura por possibilidades sonoras e semânticas com as palavras, sendo que uma simples troca de fonemas pode gerar novas possibilidades de leitura.

Outro procedimento adotado por Antunes é o de possibilitar ao leitor que este seja um (co)autor ao ajudar a (re)escrever, de forma lúdica, um poema já construído. Um exemplo claro deste procedimento pode ser encontrado na página 31:

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

Antunes utiliza frases feitas, como que uma reunião de idéias, para formular seu poema. São várias frases que possuem um significado completo e que agrupadas formam o todo poemático. Porém, em todas as frases, com exceção da última, há lacunas cujos preenchimentos ficam a cargo do leitor. É ele quem decide com que vocábulo preencherá a lacuna em “Não se sabe o tamanho de um \_\_\_\_\_, se ele vai mais fundo”: se de forma pueril, irônica, surreal ou até mesmo erótica. Há um conjunto de versos que podem ser exaustivamente (re)escritos e modificados a partir das inúmeras possibilidades vocabulares. Antunes permite assim que o leitor seja não apenas passivo, mas permite-lhe participar também do ato de (re)escrever o poema.

O poema abaixo, encontrado nas páginas 60 e 61, é dividido em dois blocos, sendo que cada um contém um rol de “coisas” agrupadas segundo um critério de “fracas” ou “fortes”. Para que se possa realizar a leitura do poema é necessário que se dê um giro de 90 graus no livro, tanto para a esquerda como para a direita. Aqui Antunes provoca outra vez o leitor para que este tenha uma reação participativa, pois é necessário que o leitor mova o

livro para que possa realizar a leitura. É necessário que o leitor *participe* para que possa saber o que o poeta considera como sendo “coisas fracas” e “coisas fortes”.

Confira abaixo o poema:

**COISAS FRACAS.**

cabelos, peixes, lábio e língua, janelas, algumas pessoas, papel yes, bijuterias, penas de pombas, ruídos, telefones, ventiladores e leques, fim de tarde e aurora, olhos, filhos, cigarros, cáries.

**COISAS FORTES:**

patas de cavalos, tetas de vacas, borracha, alcatre, algumas pessoas, troncos e galhos, leite, álcool, espermatozóide, epilepsia, o cúmulo da noite e o meio dia, portas trancadas, outdoors, ídolos, crucifixos

Na página 39 encontramos um poema que também exige que o leitor mova o livro, porém aqui é necessário realizar um giro de 360 graus para realizar a leitura do poema:

QUE NÃO É O  
 QUE NÃO PODE  
 SER QUE NÃO É  
 O QUE NÃO PODE  
 SER QUE NÃO É  
 O QUE NÃO PODE  
 SER QUE NÃO É

A leitura do poema acima se dá de forma circular, como se fosse um moto-contínuo. Pode-se iniciar a leitura em qualquer ponto e interrompê-la também em qualquer ponto. As relações sintáticas possíveis são inúmeras e isto só é possível devido ao fato de o poeta não ter indicado um início e um fim para seu texto. Aqui o leitor participa ativamente não apenas girando o livro como também estabelecendo o(s) verso(s) que compõe(m) o poema.

Uma possibilidade de construção de versos a partir do poema acima foi realizada por Antunes na canção “O Que” inclusa no disco *O Blesq Blom*, lançado pela banda Titãs em 1989:

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

Os onze primeiros versos do poema acima possuem um aspecto circular. Aproveitado o poema publicado em *Psia* parte-se de um ponto inicial, o vocábulo “que” e



segue-se com a leitura dos outros circularmente. O ponto de interrupção de cada verso modifica semanticamente e sintaticamente os vocábulos, como por exemplo o advérbio de negação “não” que pode funcionar como sujeito da oração em “Não é o que não pode ser”. Os versos onze, doze e treze são idênticos e remetem ao título de forma interrogativa e são os únicos que não seguem o padrão de circularidade encontrada nos versos anteriores, como que justificando a interrogação “O quê [está ocorrendo]?”. A resposta vem a seguir com o último e maior verso do poema, que não apenas realiza a primeira *volta* em torno do círculo poemático mas ainda chega quase que até a metade da segunda. Tem-se, assim, a possibilidade de uma leitura a partir da circularidade do poema.

Nos poemas analisados anteriormente é possível verificar aspectos que demonstram o caráter inovador da poesia de Arnaldo Antunes. É uma obra marcada pelo experimentalismo com a adoção de práticas poéticas diferenciadas que possuem muito da Poesia Concreta, sua principal fonte, e de outras manifestações literárias. Percebe-se que apesar de ser seu primeiro trabalho comercial já possui bastante desenvoltura com a palavra ao procurar despojá-la de sua objetividade e dando-lhe novas cargas sintático-semânticas. Uma outra característica que demonstra é a de ser um poeta que procura a participação ativa de seu leitor ao permitir-lhe (re)criar ou interagir com alguns poemas. Trata-se portanto de um poeta que trilha caminhos pouco explorados mas cujo experimentalismo não se faz gratuito e cujos resultados obtidos são agradavelmente surpreendentes para uma obra de estréia.

**Tudos**<sup>11</sup>, segundo livro comercial de Antunes, segue a mesma tendência de sua obra inicial<sup>12</sup>. Também há uma grande variedade de poemas cujos procedimentos adotados em suas construções ficam bastante próximos de estéticas de Vanguarda e Pós-vanguarda.

Assim como em seu livro anterior é possível encontrar um poema já na parte interna da primeira capa. A orelha da capa frontal do livro que traz o poema abaixo possui um procedimento inovador pois ela contém um picote que a perpassa, dividindo-a em duas partes. Caso a pessoa deseje pode destacar esta parte e terá então um marca-página original: fundo laranja e o poema em lilás:

<sup>11</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.

<sup>12</sup> Assim como *Psia*, este livro não possui paginação. Para facilitar a localização dos poemas analisados adotaremos o mesmo procedimento utilizado para aquele livro.

O  
 UM  
 OU  
 UM  
 OU  
 TRO  
 OU  
 O  
 OU  
 TRO  
 OU  
 OU  
 TRO  
 UM  
 OU  
 OU  
 TRO  
 OU  
 O  
 OU  
 UM  
 OU  
 OU  
 TRO  
 OU  
 OS  
 TR  
 ÊS

Trata-se de um poema cujo procedimento fica muito próximo à decomposição das palavras ou pulverização fonética encontrada em Cummings. Em cada verso temos elementos fônicos de significação incompleta. Esta é uma prática que também será adotada em outros poemas do livro: a segmentação silábica e *enjambements* vocabulares, uma nítida característica de *Tudos*. Caso se realize uma leitura em sentido vertical é possível notar que existem cinco segmentos distintos dispostos horizontalmente: “T”, “R”, “O”, “U”, “M”; apenas nos versos 26 e 28 há uma variação: troca-se o “U” por “S” e o “O” por “Ê”, respectivamente.

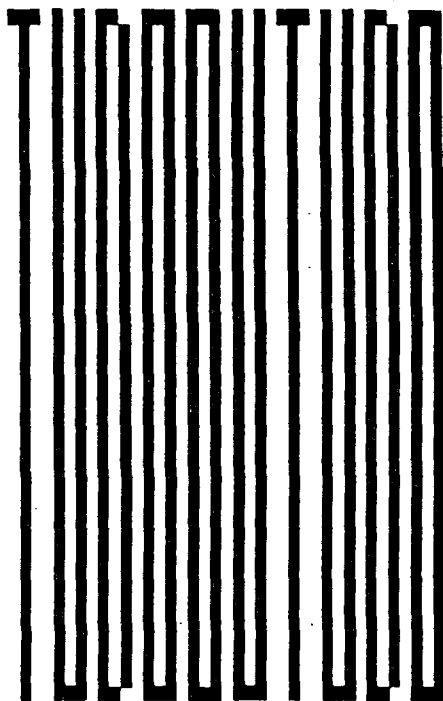
Caso sejam (re)agrupados os diversos segmentos, dispostos em 28 versos pode-se construir um (novo) poema com apenas cinco versos:

o um ou um outro  
 ou o outro ou outro um  
 ou outro ou o

ou um ou outro  
ou os três

Se for realizada esta junção entre os diversos segmentos uma leitura possível é a de uma brincadeira vocabular sobre a conjunção “OU” que segundo suas características semânticas propõe uma alternativa entre as possibilidades apontadas: “UM”, “UM OUTRO” e “OUTRO UM”; ou mesmo “OS TRÊS”. Trata-se de um aproveitamento de um *ready made* em que diante de uma dúvida (bi)optativa é requerida uma solução única, ou, em outras palavras, deve-se decidir entre *ou um ou outro*. Ludicamente Antunes acrescenta uma terceira opção que engloba as possibilidades existentes: as duas e a própria terceira opção, ou em outras palavras “o um ou um outro...ou os três”.

Esta mesma idéia de abrangência, da tentativa de englobar todas as possibilidades porventura existentes, é retomada em outro poema que pode ser encontrado na página 53:



As letras que compõem o poema são pequenas horizontalmente e grandes verticalmente, preenchendo todo o espaço em branco do papel dando-lhes um aspecto quase que de uniformidade. O leitor participa ativamente pois deve elevar o livro, aberto, colocando-o perpendicularmente em relação aos olhos para realizar a leitura (algo parecido

com alguns testes de ilusão de ótica encontrados em antigos almanaques) e identificar as palavras que compõem o único verso do poema: “tudo ou tudo”. Há uma retomada da idéia do poema anterior e serve como se fosse uma resposta para aquele, pois em vez de se escolher entre “um ou outro” a única opção é apenas “tudo” (“ou tudo”, como queira).

Um poema metalinguístico de Antunes pode ser encontrado na página 17. Antunes usa o recurso da anáfora, isto é a “repetição de uma ou mais palavras no princípio de sucessivos segmentos métricos (versos) ou sintáticos”<sup>13</sup>. Aqui a anáfora é encontrada do segundo ao último verso, sendo que até o penúltimo segue uma estrutura frasal idêntica: “a vida fora da” + vocábulo terminado em “grafia”:

Poesia -

A vida fora da autografia.  
 A vida fora da biografia.  
 A vida fora da caligrafia.  
 A vida fora da discografia.  
 A vida fora da etnografia.  
 A vida fora da fotografia.  
 A vida fora da geografia.  
 A vida fora da holografia.  
 A vida fora da iconografia.  
 A vida fora da logografia.  
 A vida fora da monografia.  
 A vida fora da nomografia.  
 A vida fora da ortografia.  
 A vida fora da pornografia.  
 A vida fora da quirografia.  
 A vida fora da radiografia.  
 A vida fora da serigrafia.  
 A vida fora da telegrafia.  
 A vida fora da urografia.  
 A vida fora da videografia.  
 A vida fora da xilografia.  
 A vida fora da zoografia.  
 - A vida inde.

A estrutura do poema é tradicional, pois divide-se em versos, todos iniciando com letra maiúscula e terminando em ponto final. Há similaridade em praticamente todos os versos, com exceção apenas do primeiro e do último. Existe por parte do poeta um trabalho de levantamento vocabular para estabelecer elementos que possam caracterizar o que é a

“poesia”. Pode-se dizer que o recurso anafórico realça a idéia de que a poesia se resume à “vida”, que pode ser encontrada fora das “grafias”, fora das formas preestabelecidas de escrita. Em outras palavras isto significa que a “poesia” é a capacidade de *dar* vida à “grafia”, é em síntese a própria vida. Isto pode ser reforçado ainda se for observado que pode ser encontrado o seguinte na página 8: “O poema ‘Poesia - A vida fora...’ é dedicado à memória de Paulo Leminski”, poeta curitibano cuja morte precoce interrompeu a carreira poética do apaixonado pelo uso prazeroso da linguagem. O prazer encontrado no ato de poetar existente na obra de Leminski é o mesmo que pode ser encontrado na obra de Antunes; em síntese, pode-se dizer que para ambos a poesia é antes de tudo “vida”. Esta homenagem é ainda mais nítida se observarmos que na página anterior (16) se encontra o poema “ABC”, (re)escrito em Nome e sobre o qual há uma proposta de leitura no quarto capítulo.

Um poema de Antunes que beira o bizarro encontra-se na página 23:

junte  
nos  
panis  
mais  
fe  
tran  
nos  
ped  
res  
col  
ho  
nos  
ab  
o  
man  
nos

Trata-se de um poema que aparece de forma manuscrita, como se tivesse sido *pichado* em algum muro qualquer e posteriormente *copiado* para a página do livro. Isto pode ser afirmado se notarmos que existem traços verticais de tinta, como se o excesso da mesma tivesse *escorrido*. Isto se nota também na característica do conteúdo que se

<sup>13</sup> MOISÉS, Massaud. *op. cit.* p. 24.

encontra expresso, pois via de regra as *pichações* encontradas em muros procuram refletir formas de pensamento, ou palavras de ordem. Neste caso temos um poema dividido em oito versos, sendo que cada verso contém apenas um vocábulo. Se considerarmos os *enjambements* e agruparmos todos os versos teremos apenas uma frase: “hentre hos hanimais hestranhos heu hescolho hos humanos”. Ortograficamente apenas o último vocábulo, “humanos”, está correto; porém a inclusão de uma letra “h” no início dos outros vocábulos desperta a atenção, ressalta e prioriza este último vocábulo.

Antunes resgata metaforicamente um *ready made* bastante conhecido, pois, quem nunca ouviu a desculpa de que *errar é humano*? Utilizando de forma irônica este provérbio popular, alguns *pichadores* o resgatam ao realizar inúmeras pichações pelos muros das grandes cidades: “herrar é umano”, justificando o próprio erro contido na grafia do verbo. Antunes propositadamente também *erra* de forma idêntica ao grafar os vocábulos com a letra “h” no início para justificar-se como mais um dos “hanimais hestranhos”. Pode-se dizer que há ainda uma metaforização do convívio grupal que é inerente ao ser humano. Ao escolher “hos humanos” vê-se a tentativa do não isolamento. Uma tendência atual nos grandes centros urbanos é o das pessoas se isolarem, o que vai contra as características do ser humano, que é naturalmente sociável.

Observe o poema encontrado na página 35:

palavra	lê
paisagem	contempla
cinema	assiste
cena	vê
cor	enxerga
corpo	observa
luz	vislumbra
vulto	avista
alvo	mira
céu	admira
célula	examina
detalhe	nota
imagem	fita
olho	olha

Este poema foi publicado sem título, mas posteriormente foi musicado por Antunes em Nome e foi intitulado “Imagem”. Trata-se de um poema constituído por dois blocos

vocabulares: o primeiro alinhado à esquerda e o segundo alinhado à direita. Pode-se observar que nesta divisão em duas colunas verticais a primeira é constituída apenas por substantivos e a segunda apenas por verbos. A relação existente entre as duas colunas é a possibilidade de relacionar o verbo (ação) com o substantivo a que se refere. Como por exemplo: quando alguém se depara com uma “palavra”, caso alfabetizado, “lê” o que está escrito; uma pessoa, diante de uma “paisagem”, “contempla” o visual a sua frente; quando alguém vai ao “cinema assiste” a um filme; e assim por diante. Pode-se notar que há recursos como a aproximação fônica entre vocábulos como “lê...vê”, “cor...corpo”, “mira... admira...examina”, “céu...célula”. Além das aproximações acima ainda existe uma no último verso em que o “olho olha”. Há, neste verso final, mais um *achado* poético de Antunes, pois em todas as alternativas anteriores não há uma similaridade entre o primeiro e o segundo vocábulo e aqui o substantivo “olho” é estruturalmente idêntico ao verbo que indica sua ação, sendo que a única diferença se encontra no “a” final (vogal temática). Além disto, trata-se de uma ação de mão dupla, isto é, a pessoa ao ver um “olho olha” para ele e para realizar isto “olha” com seu próprio “olho”.

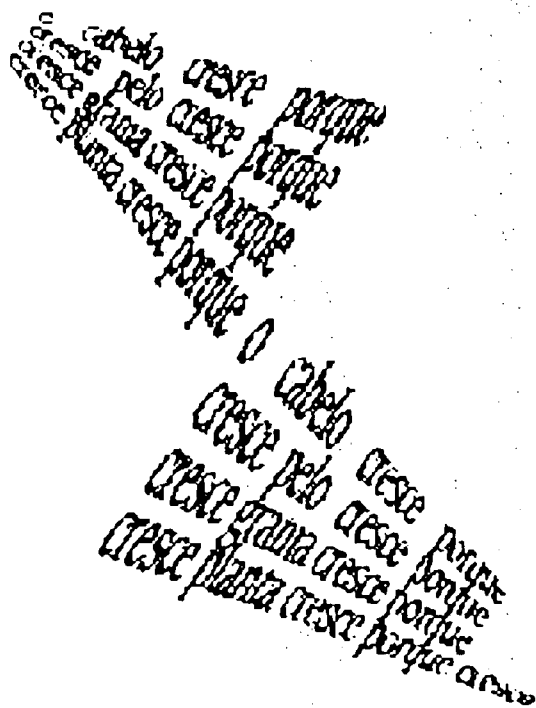
Por fim, é possível ainda dizer que o poema pode ser utilizado como se fosse um exercício de relacionar colunas, pois a “palavra” se “lê”, “vê”, “enxerga” ou “olha”, entre algumas das possibilidades. Isto é possível uma vez que todos os verbos utilizados na segunda coluna fazem parte do campo semântico da visão.

Na página 51 podemos encontrar um poema que emprega recursos concretistas e ao utilizar o espaço em branco da página cria um efeito visual que auxilia a sua leitura:

U  
 FOR IGUEIRO  
 E  
 CI ADO  
 CU EDE  
 U A  
 ONTANHA

O poema possui vocábulos distribuídos espacialmente pela página em dois blocos distintos: o primeiro com as letras levemente inclinadas para o lado direito e o segundo com inclinação para a esquerda. É um poema bastante sintético e funciona como um *flash*, ou *insight*, caracterizado pelo ludismo. Antunes realiza um *achado* poético ao dividir visualmente uma frase que possui nove palavras; destas, sete contêm a letra “m”, que foi suprimida. A exceção fica apenas na preposição “de” que acompanha “cu[m]e”; e “de” + artigo “o”, que acompanha “ci[m]a”. A distribuição gráfica das palavras permite que a letra “m” seja suprimida de tal forma que, aliada à inclinação das letras empregadas, dê um aspecto visual de um formigueiro, ou mesmo de uma montanha. A possibilidade icônica deste poema fica muito próxima das experiências encontradas em poemas semióticos.

Vejamos o poema da página 33:



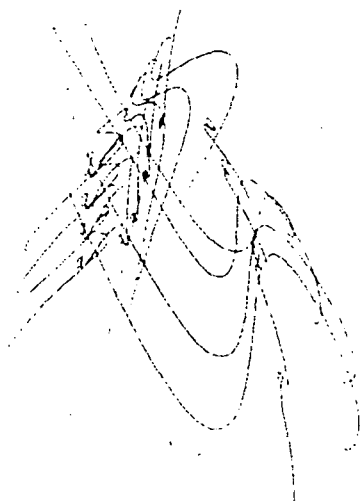
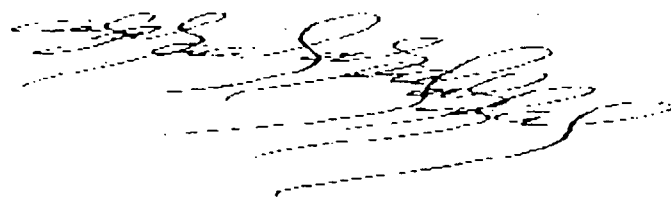
Apesar da disposição não convencional o poema possui duas estrofes divididas em quatro versos similares que se complementam e que dão uma idéia de circularidade ao poema. Apenas o último verso não segue o padrão de igualdade ao acrescentar ao seu final o vocábulo “cresce”. É um procedimento bastante próximo ao encontrado em “O que”, visto anteriormente. Assim como os elementos que aparecem no poema, que são



relacionados pela característica de *crescer*, também há o reforço desta idéia a nível visual, pois os tipos de letra empregados também fazem um movimento circular ao crescerem, na primeira estrofe, e decrescerem, na segunda. O ludismo se faz presente também neste poema, pois há uma brincadeira com a noção de crescimento; as coisas crescem porque crescem e isto basta, não há a necessidade ou busca por uma explicação de caráter científico. E a própria forma do poema metaforiza isto.

Há, no livro, a inclusão de outros poemas que ficam muito mais próximos do figurativismo e das experiências utilizadas na poesia semiótica. Como exemplo pode ser citado o poema "asas", cujo título aparece centralizado verticalmente e alinhado à esquerda na página 54. Nas páginas posteriores, 53 a 59, temos:





O poema divide-se nos cinco momentos distintos, reproduzidos acima. Em todos eles há a presença do vocábulo "asas" repetidas vezes e grafados à mão, de forma estilizada. A sobreposição da(s) palavra(s) "asas" serve como um ícone que remete à ideia de um alongamento do corpo que possibilita o ato de voar, seja em pássaros ou em objetos inanimados como aviões. Há por exemplo, no último momento, uma dispersão de três

agrupamentos vocabulares, em sentidos e direções contrárias, o que pode remeter a uma *revoada* de animais/objetos alados. A leveza dos traços aliada a um alongamento intencional dos “s” metaforizam ainda não apenas a trajetória de um voo como também a leveza sugestionada pela idéia de voar/planar livremente pelo espaço; idéia esta também reforçada pelo uso intencional do espaço em branco do papel. Por fim, deve-se notar que se considerarmos o momento inicial, o título, poderíamos afirmar que na realidade são seis os momentos poemáticos. O título estático, como se as “asas” ainda estivessem *presas* ao chão, para depois nos momentos seguintes, livres, *voarem* pelo espaço da página.

Um poema de Arnaldo Antunes que resgata idéias encontradas no Modernismo pode ser encontrado nas páginas 38-9:

Eu apresento a página branca.

Contra:

Burocratas travestidos de poetas  
 Sem-graças travestidos de sérios  
 Anões travestidos de crianças  
 Complacentes travestidos de justos  
 Jingles travestidos de rock  
 Estórias travestidas de cinema  
 Chatos travestidos de coitados  
 Passivos travestidos de pecatos  
 Medo travestido de senso  
 Censores travestidos de sensores  
 Palavras travestidas de sentido  
 Palavras caladas travestidas de silêncio  
 Obscuros travestidos de complexos  
 Bois travestidos de touros  
 Fraquezas travestidas de virtudes  
 Bagaços travestidos de polpa  
 Bagos travestidos de cérebros  
 Celas travestidas de lares  
 Paisanas travestidos de drogados  
 Lobos travestidos de cordeiros  
 Pedantes travestidos de cultos  
 Egos travestidos de eros  
 Lerdos travestidos de zen  
 Burrice travestida de citações  
 água travestida de chuva  
 aquário travestido de tevê  
 água travestida de vinho  
 água solta apagando o afago do fogo

água mole sem pedra dura  
 água parada onde estagnam os impulsos  
 água que turva as lentes e enferruja as lâminas  
 água morna do bom gosto, do bom senso e das boas intenções  
 insípida, amorfa, inodora, incolor  
 água que o comerciante esperto coloca na garrafa para diluir o whisky  
 água onde não há seca  
 água onde não há sede  
 água em abundância  
 água em excesso  
 água em palavras.

Eu apresento a página branca.

A árvore sem sementes.

O vidro sem nada na frente.

Contra a água.

Trata-se de um poema longo, com 45 versos, que podem ser divididos em sete estrofes, das quais seis possuindo apenas um verso. Segue uma estrutura tradicional sem inovações a nível espacial, sendo que as únicas permissões neste sentido se encontram no segundo verso, ao utilizar um parágrafo e tipo de letra maiores, e no último verso com a utilização de um parágrafo maior. Há o uso de versos brancos e não há uma preocupação com a métrica. O uso de pontuação também é escasso. Há, ainda, o resgate de elementos da cultura popular como na apropriação de “água mole sem pedra dura”, *ready made* que modificado (“sem” por “em”) é *encaixado* adequadamente no poema.

O poeta anuncia no início de seu poema que apresenta “a página branca./ CONTRA:/Burocratas...” só que isto se dá de forma irônica, pois, na seqüência de duas páginas que compõem o poema, as duas estão repletas de versos. A ironia reside no fato de que é possível notar que apesar de ser verborrágico o poema não diz nada, pois temos apenas “palavras travestidas de sentido” como se fosse a “burrice travestida de citações”. A “página branca” apresentada pelo eu-lírico é metafórica: apesar de estar(em) repleta(s), portanto não está(ão) em branco, a(s) página(s) contém apenas citações vagas, como se fosse(m) uma “árvore sem sementes”. Isto é reforçado ainda pela presença anafórica da

água; a “página branca...contra a água” é a mesma página cheia porém da mesma forma que a água, que pode encher um reservatório qualquer, é “insípida, amorfa, inodora, incolor”.

Este poema resgata o poema-manifesto “Os Sapos”, de Manuel Bandeira pois, a exemplo daquele que demonstrava a oposição que distanciava o novo poeta modernista do enfadonho poeta parnasiano, este demonstra a oposição entre o poeta sintético e o verborrágico ou, em outras palavras, estabelece os limites de diferenciação entre os “Burocratas travestidos de poetas” dos verdadeiros poetas que não usam “água em palavras”.

Por fim, faremos ainda uma leitura do poema final do livro, nas páginas 78-9, que resgata de forma antagônica a proposta concretista:

silêncio  
 não  
 se lê

O poema encontra-se centralizado na página esquerda do livro, sendo que a página direita encontra-se totalmente em branco. Isto deixa uma sugestão implícita de que o “silêncio” (página em branco ao lado) não pode (ou não deve) ser lido. A página em branco que “não/se lê” leva ao extremo a experiência concretista.

Teoricamente o espaço em branco do papel não pode ser lido por não conter grafismos. Porém, a partir de Mallarmé, sabe-se que o espaço em branco, se inserido em um contexto, não apenas pode como deve ser lido. Devido a isto, e também pelo fato de Antunes inserir em sua poesia elementos concretistas ao utilizar exaustivamente o espaço em branco, pode-se dizer que se trata de um poema irônico. A afirmação de que o “silêncio não se lê” vai contra a teoria concretista, mas ao mesmo tempo é correta, pois o “silêncio”, o espaço em branco, não pode e não deve ser *lido* da mesma forma que se lê um texto, constituído por vocábulos. Analogicamente, pode-se dizer que é um processo idêntico ao encontrado na música, na qual a pausa (silêncio) também é um elemento de marcação sonora e rítmica. Portanto, temos no poema um paradoxo - o silêncio se lê - que explicita a necessidade de um leitor do verbal e do não-verbal. Isto é, assim como na

música, em que a pausa/silêncio é musical, também na poesia o branco/silêncio tem uma função de constituir significado.

Como este é o poema que encerra o livro, pode-se afirmar ainda que o “silêncio” significa o fim de “tudos” o que tinha que ser dito.

**Tudos** é, portanto, um livro que segue basicamente o mesmo padrão adotado em **Psia**. Trata-se de uma obra que procura trilhar diversos caminhos poéticos, sendo que o experimentalismo ainda se faz presente apesar de não possuir tantas variantes como na obra inicial de Antunes. Há a exploração do espaço em branco da página. Há o trabalho objetivo com a palavra, seja esmiuçando-a, seja explorando-lhe as possibilidades sintático-semânticas, de forma irônica ou lúdica. E há ainda a exploração visual dos vocábulos numa aproximação icônico-semântica. Trata-se de um livro que apesar de não trilhar tantos caminhos distintos quanto o anterior também é nitidamente marcado pelo experimentalismo e pela desenvoltura em utilizar distintas práticas poéticas.

**As Coisas**<sup>14</sup> é o terceiro livro de poemas lançado comercialmente por Antunes. Possui uma uniformidade a nível de processos construtivistas. Seus poemas não possuem o experimentalismo intenso das obras anteriores e todos adotam a mesma prática: poemas de tom prosaico, de caráter verbal, que falam a respeito de obviedades do dia-a-dia. É uma experiência poética que fica muito próxima de um ludismo objetivo, como se fosse criado a partir do ponto de vista de uma criança que procura descobrir o mundo que a cerca. Isto é reforçado pelas ilustrações, feitas por Rosa Moreau Antunes, filha de Arnaldo Antunes.

Deve-se observar que em **As Coisas** há uma proposta de uma nova estrutura poemática que também pode ser encontrada em alguns trabalhos mais recentes de outros poetas. Nos poemas deste livro não se pode falar em estrofe e verso como tradicionalmente conhecidos. O que há é apenas um espécie de *moldura* ou *fôrma*, estabelecida pelo tamanho da página. Isto é, os tipos utilizados são de tamanhos diferenciados, porém aqui, servem apenas para *enquadrar* o poema dentro do espaço da página; em outras palavras, isto significa que um poema curto será escrito com letras grandes, para poder ocupar todo o espaço da página, e, ao contrário, um poema longo conterà tipos pequenos para que possa caber no mesmo. Portanto, nos poemas encontrados em **As Coisas**, o que determina o tamanho do tipo empregado é o tamanho

---

<sup>14</sup> ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.

do poema; porém este recurso não possui outras implicações que não o de preencher todo o espaço da página com as letras que compõem o poema. Como não se pode definir essa *moldura* ou *fôrma* como uma estrofe, e nem seu desenvolvimento como uma divisão em versos, utilizaremos uma distribuição em *linhas* para nos referirmos a trechos específicos dos poemas que serão vistos.

Outro aspecto que confere uniformidade ao livro é percebido ao notarmos que, ao contrário de *Nome* e de seus dois livros anteriores, este é o único que possui paginação. Em *As Coisas*, também ao contrário dos dois livros anteriores, todos os poemas possuem título, que aparecem indicados no índice.

O poema inicial, “Abertura”, encontrado na página 10, serve como uma prévia de como serão cosntruídos todos os outros poemas do livro:

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!”

Pode-se perceber que este é um poema que possui um tom muito próximo do encontrado na Poesia Marginal. Tem um caráter prosaico, narrativo, e fica muito próximo da *sacação*. Antunes utiliza um *ready made* que remete intertextualmente à história de Ali Babá e os quarenta ladrões. Segundo ela, Ali Babá observa a chegada, à cavalo, de quarenta ladrões que trazem sacolas que aparentam estar *muito pesadas*. Param à frente de uma rocha e para que possam adentrar na caverna do tesouro devem falar as palavras mágicas: “Abre-te, sésamo!”; palavras estas que causam a abertura da *porta* secreta. A parte inicial do poema, narrativa, poderia mesmo ser retirada da história; porém sua última linha é que causa estranheza e prepara o leitor para os poemas que encontrará no livro.

A ordem dada pelo poeta, na última linha, é: “Abre-te, cérebro”. Isto serve como uma indicação metafórica de que o cérebro se encontra fechado como uma rocha, e para receber (ler) poesia necessitaria ser, ou estar, aberto e receptivo. As “sacolas, que

pareciam muito pesadas” podem ser entendidas, metaforicamente, como os poemas do próprio livro, que, no caso de o “cérebro” estar aberto, poderão ser *descarregados e acumulados* com o restante do *tesouro* que se encontra guardado (o conhecimento).

É uma característica do poeta realizar estes jogos lingüísticos. Assim como no poema anterior, o ludismo encontrado em “Tudo”, página 24, é como se fosse uma descoberta infantil a respeito da noção da palavra homônima ao seu título:

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

“Tudo” é um vocábulo que pode abarcar a totalidade das coisas ou seres. Por mais que se queira é praticamente impossível abarcar “todas as coisas do mundo...numa idéia”, mas esse vocábulo pequeno pode ser tão abrangente e genérico como o vocábulo coisa, normalmente utilizado para indicar qualquer objeto inanimado, e por vezes animais/pessoas. O jogo poético reside no fato de uma “palavra” ter a capacidade de conter “todas as coisas do mundo...tudo”. É como se fosse uma descoberta, por parte de uma criança, do poder que as palavras possuem. Esta é, aliás, uma característica constante do livro. Os poemas funcionam como uma descoberta de mundo e das “coisas” que nos cercam, como se fossem ditas a partir do ponto de vista de uma criança, com uma linguagem simples, direta e objetiva.

Também podemos encontrar um jogo lingüístico, com características idênticas de ludismo infantil, no poema “Os Avós”, página 28:

Neto e neta são  
netos, no mas-  
culino. Filho e  
filha são filhos,  
no masculino. Pai  
e mãe são pais, no  
masculino. Avô e  
avó são avós.



Aqui há um trabalho com as palavras, como se uma criança estivesse descobrindo a noção de gêneros. A partir desta descoberta existe o trabalho de relacionar os pares, masculino e feminino. Dá-se, então, nova descoberta ao verificar que existindo um agrupamento dos dois gêneros a ocorrência normal é o uso do gênero masculino para indicar o plural, padrão que segue uma regra gramatical. A exceção se dá com o plural de avô/avó, que fica no feminino. Não há, porém, nenhuma indicação de um motivo para esta ocorrência possível, que fica a cargo do leitor. Mesmo porque ludicamente o que importa é a possibilidade lingüística e a descoberta de uma exceção possível à regra.

Esta mesma aura de *sacação* com sabor de um ludismo infantil pode ser encontrada em “O tempo”, p. 54.

Observe o poema abaixo:

O tem-  
po todo  
o tempo  
passa.

Trata-se de um poema que retoma um motivo recorrente na obra de Antunes: a efemeridade do tempo. O ritmo imposto por palavras paroxítonas, numa cadência binária, aliada às aliterações encontradas no poema funcionam como uma marcação temporal; isto é, se lermos o poema ininterruptamente, como um *moto contínuo* (“O tempo todo o tempo passa O tempo todo o tempo passa O tempo...”), a cadência será a mesma de um *tic-tac* de um relógio que culturalmente é cristalizado como uma representação da passagem do “tempo”. Isto pode ser reforçado se observarmos que *tic-tac* possui uma aliteração também marcada por uma vogal oclusiva “t” (lembrando que as vogais “p” e “d”, encontradas no poema também são oclusivas). A noção temporal, o agora, enfim, a passagem do tempo é tida como fato concreto e imutável. Porém, o aspecto lúdico se dá na descoberta da noção do “tempo” e da passagem constante do mesmo num jogo lingüístico com o ritmo.

“Cama e Cadeira”, p. 42, é um poema que utiliza um jogo verbal entre substantivos, ou “coisas”, e verbos ou outros substantivos:

Cama deitar, cadeira sentar.  
 Camisa braço, calça perna. Teto  
 parede chão. Porta janela. Leite  
 branco, café preto, manteiga  
 pão. Prato comer, copo beber  
 Carro ir, carro vir. Orelha en-  
 trar, boca sair. Gesto mão bra-  
 ço, perna pé passo. Luz enci-  
 ma, cena embaixo. De noite lâ,  
 sol de manhã. Direito certo,  
 ok perfeito. Pau esperma, leite  
 peito. Cadeira assento, cama  
 leito. Um por si, cem por cento.

Percebe-se que se tem algo como uma verificação de possibilidades de associação entre um e outro elemento ou ainda uma ação: “cama deitar, cadeira sentar./Camisa braço, calça perna...”. É como se fosse feita uma lista entre um elemento e sua função específica, ou ainda entre o elemento e sua associação lógica. Isto é reforçado pela falta de pontuação, separação por vírgulas, entre os vocábulos que possuem alguma relação entre si. Há versos inusitados como “carro ir, carro vir” que demonstra a quase que total dependência do automóvel adquirida no mundo moderno para “ir” e “vir” rapidamente; ou ainda “Um por si, cem por cento” em que há o resgate de um dito popular, “cada um por si”, acrescido da ironia do “cem por cento”, ou totalmente. Há o uso de rimas internas como em “lã...manhã”. As associações metafóricas também ocorrem como em “esperma... leite”. Outra vez temos a descoberta de mundo, agora a partir da noção de que “as coisas” existem com determinada finalidade e que podem ser associadas umas com as outras.

Acreditamos ser desnecessário nos alongar em possibilidades de leitura de poemas deste, pois, via de regra, todos seguem as mesmas características básicas enquanto procedimentos poéticos adotados: poemas compostos por períodos sintéticos que refletem uma descoberta de mundo de forma lúdica, como se fosse do ponto de vista de uma criança. Enfim, Antunes realiza neste livro o exercício de uma ingenuidade construída.

Após este percurso pelas obras comerciais lançadas por Arnaldo Antunes podemos ter uma noção das práticas poéticas adotadas por ele para realizar sua poesia. Nos três livros aqui vistos pode-se encontrar um poeta inovador; sendo que é nas duas primeiras obras que Antunes ousa mais, realiza mais experimentalismos. Percebe-se que Antunes utiliza, em todos os seus livros, recursos oriundos de tendências literárias distintas para

construir seus poemas, principalmente advindos do Concretismo e Poesia Marginal. O uso intencional do espaço em branco, o aproveitamento icônico, o jogo com as palavras, o ludismo, a ingenuidade construída, a utilização de *ready mades*, a originalidade, a síntese e a objetividade podem ser apontados como características suas. Antunes consegue reunir várias possibilidades poéticas distintas em sua obra de forma a traçar um caminho próprio; aproveita as possibilidades existentes, mescla-as e dá-lhes características próprias e peculiares. Os experimentalismos propostos por ele nestas obras iniciais podem ser vistos como estando em processo embrionário, pois serão (re)agrupados e (re)utilizados de forma radical em *Nome*, que será visto individualmente no quarto capítulo.

Diante disto, a partir de uma leitura de suas obras iniciais, pode-se afirmar que Arnaldo Antunes não é apenas mais um entre os muitos poetas contemporâneos.

### III - ARNALDO ANTUNES: O CACIONISTA

#### III.1 - Algumas considerações iniciais

Arnaldo Antunes é um artista que obteve reconhecimento por parte do grande público principalmente devido a sua faceta de músico: seja durante sua participação ativa na banda paulista Titãs, seja em sua carreira solo, ou ainda nas diversas composições suas que foram gravadas por outros músicos. Neste capítulo o objetivo é realizar um estudo sobre algumas composições de Antunes que adotam procedimentos idênticos aos encontrados em seus poemas. Apesar de uma homogeneidade em suas composições estas estão distribuídas entre as três fases distintas acima citadas e que optamos por seguir. Entretanto, num momento anterior às leituras que serão propostas é necessário realizar algumas considerações sobre o assunto música.

Falar de música não se constitui em uma tarefa tão fácil quanto parece. É possível ter uma definição ampla, e já cristalizada, do termo designando uma arte da combinação entre os sons de forma harmônica, sejam eles de origem natural ou mecânica/eletrônica. Pode-se ainda considerá-la enquanto um termo que abrange um todo sonoro que pode ser dividido em pelo menos duas partes distintas: melodia e letra, definição mais comum atualmente. Isto é, uma parte que se constitui na combinação de sons artificiais harmoniosamente combinados e uma segunda parte constituída de um *texto* igualmente harmonioso e realizado por meios vocais, também chamada de *letra*. Como é possível realizar esta divisão e pelo fato de não nos propormos a analisar as composições enquanto *melodia*, mas sim enquanto *texto* escrito (isto é, enquanto parte verbal da música, ou, em outras palavras, sua letra) utilizaremos o termo *canção*. Optamos por esta definição porque *canção* é um termo que pode ser definido como “toda composição poética destinada ao

canto e que encerra nítida aliança com a música”<sup>1</sup>, que numa definição mais genérica fica muito próximo da idéia de *composições poéticas* feitas para serem cantadas por um intérprete, ou composição enquanto *letra de música*.

Deve-se distinguir ainda o poema escrito para ser lido (exclusivamente publicado em livro) do poema escrito para ser cantado (reproduzido sonoramente em disco ou similar). Neste caso há implicações peculiares, pois o poema enquanto canção adquire uma nova dimensão, possibilitando novos caminhos interpretativos devido à associação com elementos sonoros.

Os poemas convencionais são aqueles publicados com o objetivo básico de destinarem-se à leitura. Há uma tendência de ligação com uma proposta estética que esteja em vigência e sua produção resume-se à impressão gráfica na forma de livro. São poemas tipicamente literários, isto é, poemas produzidos para serem apenas lidos. Porém existem casos em que estes poemas convencionais são *contrabandeados* para o campo musical e são transformados em canções. Em outras palavras, o músico utiliza um poema já escrito para criar uma melodia sobre o mesmo. No caso dos poemas convencionais é fácil identificar este processo de criação de canções, já que é bastante comum o uso de poemas bastante conhecidos e publicados comercialmente na forma de livros. Este pode ser um dos métodos utilizados na criação de composições musicais: parte-se de uma *letra* já pronta para criar uma *melodia*.

Um outro processo criativo consiste em escrever um poema para ser utilizado em uma melodia já existente. Neste caso há a necessidade de um maior trabalho perceptivo por parte do compositor para adaptar os vocábulos à melodia, aos acordes já criados. Como exemplo basta realizar uma associação com versões musicais, pois o procedimento de adaptação vocabular durante a tradução (nem sempre podendo ser literal, sob o risco de perder em musicalidade) é bastante encontrado em versões de canções estrangeiras. É ainda um processo de difícil identificação, pois em muitos casos é possível que ocorra a produção simultânea de melodia e letra. Como não é possível realizar uma dissociação entre poema/melodia apenas ouvindo a canção, seria necessário que os próprios compositores discorressem sobre o processo criativo utilizado; porém isto fica dificultado pelo fato de inúmeras vezes nem os próprios compositores saberem definir com exatidão como ocorreu

---

<sup>1</sup> MOISÉS, Massaud. *op. cit.* p. 68.

o processo criativo da canção, pois muitas vezes a mesma vai sendo criada num processo simultâneo de poema/melodia. Acreditamos não ser necessário realizar uma distinção do processo criativo para a análise das canções, mesmo porque, no caso de Antunes, pode-se afirmar que o processo mais utilizado é o de criar a melodia a partir do poema já existente. Comprova-se isto ao ser possível constatar que muitas de suas canções foram primeiro publicadas comercialmente em seus livros apenas na forma de poema.

Existem ainda outras implicações com relação à canção. A forma melódica dada a um texto perpassa por algumas intencionalidades por parte do compositor, pois “por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (‘simulacro’) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia)”<sup>2</sup>. Em outras palavras, poderíamos dizer que há uma intencionalidade por parte do cantor em realizar uma canção em que melodia e letra lembrem a fala coloquial, pois isto faria com que a mesma *grudasse* na mente das pessoas (que inconscientemente cantarolariam a mesma em qualquer hora ou situação). Ou seja, uma canção intencionalmente *grudenta* nada mais é que alguém *falando* melodicamente. Não desconhecemos estas possibilidades e não as descartamos, porém não teremos por objetivo aqui propor leituras neste nível. Todas as propostas de leitura neste capítulo ficarão basicamente restritas à *letra* da canção apenas enquanto poema.<sup>3</sup>

### III.2 - Arnaldo Antunes e a banda Titãs

Iniciando propostas de leituras sobre canções de Arnaldo Antunes partiremos de sua primeira fase musical (entenda-se como compositor e intérprete), que se dá na banda Titãs. Nos sete discos lançados neste período podemos encontrar diversas canções escritas por Antunes, muitas das quais exaustivamente tocadas em rádios de todo o país. O percurso seguido para a análise será o de escolher uma canção em cada disco lançado pela banda (mesmo nos dois posteriores, após a saída de Antunes dos Titãs). Para isto, priorizaremos

---

<sup>2</sup> TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986. p. 6.

as canções cujo autor seja apenas Antunes, as canções que tenham procedimentos poéticos que demonstrem características suas e as canções que atingiram reconhecimento de público, nesta ordem de critério.

O primeiro disco lançado pela banda em 1984 tem canções como “Sonífera Ilha”, “Marvin”, “Go Back”, “Toda Cor” e “Querem o Meu Sangue” (versão de Nando Reis para “The Harder They Come” de Jimmy Cliff; recentemente regravada pela banda Cidade Negra) que marcaram a geração *rock and roll* que despontava no Brasil. No disco intitulado *Titãs* é possível encontrar a participação de Antunes em três das onze canções: “Pule” (Paulo Miklos/ A. Antunes), “Demais” (A. Antunes) e “Seu Interesse” (A. Antunes/ Paulo Miklos). Destas podemos destacar a oitava faixa do disco: “Demais”.

Trata-se de uma canção de amor que mesmo não tendo sido uma das muitas que foram exaustivamente executadas nas rádios possui um ritmo bastante agradável, levemente dançante. Seu conteúdo é extremamente ingênuo; pode-se, inclusive, dizer que o eu-lírico assume um tom de paixão juvenil:

Tudo eu já fiz pra lhe esquecer  
Mas foi em vão, e agora quero voltar  
Todas essas noites passei sem dormir  
Com os olhos a jorrar.

Quando um amor é demais  
Não se pode jogar fora  
Olhá pra esses casais  
Com um sonho na memória

Mahatma Ghandi, Krishna, Deus  
Mas só você pode me salvar agora  
Quero ser de novo seu novo rapaz  
Com os olhos a brilhar.

O meu amor é demais  
Pra guardar e ir embora  
Nem a distância é capaz  
De apagar a nossa história.

---

<sup>3</sup> Caso haja interesse a respeito de uma abordagem exaustiva com relação a estas implicações é possível encontrar os seguintes livros de Luiz Tatit, originalmente publicados como dissertações: *A canção: eficácia e encanto*, e *Semiótica da canção*.

A canção é composta por quatro estrofes, todas elas com quatro versos. Mesmo adotando uma forma poemática tradicional não existe a preocupação em seguir um padrão métrico e as rimas não são uma constante pois existem apenas em “voltar...jorrar”, “demais...casais” e “demais...capaz”. No décimo primeiro verso há a presença de um eco: “Quero ser de novo seu novo rapaz”; em que o vocábulo “novo” aparece repetido, porém com acepções diferentes: primeiro com a função de advérbio com a finalidade de reforçar o desejo sentido pelo poeta, e no segundo como adjetivo com a finalidade de realçar as mudanças sofridas que o transformaram em um “novo rapaz”.

Mesmo utilizando diversos motivos românticos, como “noites...sem dormir” e “olhos a jorrar”, pode-se perceber que os versos funcionam como uma sucessão de *desabafos* amorosos que vão tecendo o texto. Apesar da preocupação formal ficar muito próximo de textos encontrados na Poesia Marginal pois não segue um padrão específico, utiliza uma linguagem próxima da coloquial, seu tom é descompromissado e utiliza muito o lugar comum (basta citar o primeiro e os últimos versos: “tudo eu já fiz pra lhe esquecer” e “nem a distância é capaz/de apagar a nossa história”). Trata-se portanto de uma canção ingênua, construída sob um texto igualmente ingênuo, o que reforça o tom juvenil assumido pelo eu-lírico.

Em *Televisão* (1985), segundo disco da banda, podemos encontrar a participação de Antunes em quatro das onze canções: “Televisão” (A. Antunes/ Marcelo Fromer/ Toni Bellotto), “Pavimentação” (Paulo Miklos/ A. Antunes), “Não Vou me Adaptar” (A. Antunes) e “Autonomia” (Paulo Miklos/ A. Antunes/ Marcelo Fromer). As canções mais conhecidas deste disco são “Televisão”, “Insensível”, “Pavimentação”, “Dona Nenê” e também a canção de Antunes transcrita abaixo “Não Vou me Adaptar”:

Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia,  
 Eu não encho mais a casa de alegria.  
 Os anos se passaram enquanto eu dormia,  
 E quem eu queria bem me esquecia.

Será que eu falei o que ninguém ouvia?  
 Será que eu escutei o que ninguém dizia?  
 Eu não vou me adaptar.



Eu não tenho mais a cara que eu tinha,  
 No espelho essa cara não é minha.  
 Mas é que quando eu me toquei, achei tão estranho,  
 A minha barba estava desse tamanho.

Será que eu falei o que ninguém dizia?  
 Será que eu escutei o que ninguém ouvia?  
 Eu não vou me adaptar.

Nesta canção é possível perceber que Antunes também utiliza um padrão poemático tradicional: quatro estrofes com quatro/três/quatro/três versos. Não há um padrão métrico específico, porém é possível perceber que há um padrão recorrente, pois em média há onze sílabas poéticas em cada verso. Há também uma preocupação com as rimas, sendo significativo que os únicos versos que não a possuem são o sétimo e o décimo quarto (que são iguais e que servem como eco): “eu não vou me adaptar”, reforçando a idéia de que mesmo estando incluso no todo textual não há uma adaptação harmônica com o restante; em outras palavras, pode-se afirmar que há uma não *adaptação* do verso em relação ao texto. Isto é reforçado também ao constatarmos que são ainda os únicos versos cuja métrica é bastante pequena em relação aos outros.

Existe a presença do coloquial ao utilizar, por exemplo, a expressão idiomática “quando eu me toquei”. Esta expressão comum na fala dos adolescentes remete metaforicamente à não adaptação destes em relação ao mundo adulto já a partir da linguagem adotada.

A temática central da canção é a passagem do tempo que ocasiona uma perda de identidade com relação às pessoas que cercam o eu-lírico, “eu não encho mais a casa de alegria”, e consigo mesmo, “no espelho essa cara não é minha”. Pode-se estabelecer aqui um contato intertextual com Cecília Meireles que em “Espelho”<sup>4</sup> diz: “Eu não tinha este rosto de hoje/ Assim calmo, assim triste, assim magro/ ...Eu não dei por esta mudança,/ tão simples, tão certa, tão fácil:/ \_\_Em que espelho ficou perdida/ a minha face?”; o diálogo intertextual se dá de forma idêntica ao termos um eu-lírico que, nos dois poemas, sente a passagem dos anos ao ver sua imagem refletida no espelho. Nas duas situações o eu-lírico estranha ao ver seu próprio rosto refletido de uma forma diferenciada, que contrasta com

---

<sup>4</sup> MEIRELES, Cecília. *Viagem*. in: *Obra poética em um volume*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Agular, 1972. p. 84.

aquela que se encontra congelada na sua memória. Ambos conseguem perceber que o tempo passou (“quando eu me toquei” e “eu não dei por esta mudança”) pelo fato de sua imagem real não corresponder mais à auto-imagem guardada em suas mentes.

Na canção o eu-poético é, portanto, um ser que está em uma situação de estranhamento em relação ao meio em que se encontra, pois tudo mudou sem que ele percebesse: “os anos passaram enquanto eu dormia”, e consigo mesmo. A “barba...desse tamanho” pode ser a metaforização da passagem da pré-adolescência imberbe para a (pós)adolescência e suas naturais turbulências emocionais, ou o “não...adaptar”.

Outro recurso utilizado por Antunes é o paralelismo existente entre a segunda e a quarta estrofes, que apesar de parecerem ser exatamente iguais, possuem sutis diferenças. Na segunda estrofe temos a associação entre “falei...ouvia” e “escutei...dizia”; na última existe a mesma idéia, porém há um cruzamento entre as formas verbais: “falei...dizia” e “escutei... ouvia”. Isto permite, se unirmos as ações expressas nas duas estrofes, que tenhamos uma complementação de sentidos: “falei o que ninguém ouvia/...dizia?” e “escutei o que ninguém dizia/...ouvia?”, em que o eu-poético se vê deslocado, perguntando para si mesmo se o que faz é apenas falar/escutar coisas sem importância para os outros, tanto que “ninguém” as ouve/diz. Isto deixa ainda mais explícita a relação de não adaptação do eu poético com relação ao meio em que se encontra, ao ter interesse em dizer/ouvir apenas coisas pelas quais “ninguém” dá importância.

O terceiro disco lançado pela banda Titãs pode ser considerado como o mais importante de todos. Justifica-se tal afirmação ao constatarmos que foi com **Cabeça Dinossauro**, lançado em 1986, que a banda firmou-se no cenário musical a nível nacional.

Arnaldo Antunes participou na criação da maioria das canções deste disco: “Cabeça Dinossauro” (Paulo Miklos/ Branco Mello/ A. Antunes) cujo instrumental é uma adaptação do cerimonial para afugentar os maus espíritos dos índios do Xingu e foi por muito tempo a música de abertura dos shows da banda, “A Face do Destruidor” (Paulo Miklos/ A. Antunes), “Porrada” (A. Antunes/ Sérgio Britto), “Tô Cansado” (Branco Mello/ A. Antunes), “Bichos Escrotos” (A. Antunes/ Sérgio Britto/ Nando Reis), “Família” (A. Antunes/Toni Bellotto), “Dívidas” (Branco Mello/ A. Antunes) e “O Que” (Arnaldo Antunes). Além destas oito canções, que têm a participação de Antunes, podem ser citadas ainda “AA UU”, “Igreja”, “Polícia”, “Estado Violência” e “Homem Primata” que

completam as treze canções de **Cabeça Dinossauro** e que, sem exceção, foram parte constante das programações das rádios em todo o país; fato que confirma ter sido este o disco mais importante já lançado pela banda.

De todas as canções, citadas acima, optamos por destacar “Família”. Esta escolha se justifica por ser esta uma canção que possui procedimentos poéticos bastante peculiares em sua estrutura:

Família, família,  
 Papai, mamãe, tia,  
 Família, família,  
 Almoça junto todo dia,  
 Nunca perde essa mania.  
 Mas quando a filha quer fugir de casa  
 Precisa descolar um ganha-pão  
 Filha de família se não casa  
 Papai, mamãe, não dão nenhum tostão.  
 Família é  
 Família á  
 Família.

Família, família,  
 Vovô, vovó, sobrinha,  
 Família, família,  
 Janta junto todo dia,  
 Nunca perde essa mania.  
 Mas quando o nenê fica doente  
 Procura uma farmácia de plantão  
 O choro do nenê é estridente  
 Assim não dá prá ver televisão.  
 Família é  
 Família á  
 Família.

Família, família,  
 Cachorro, gato, galinha,  
 Família, família,  
 Vive junto todo dia,  
 Nunca perde essa mania.  
 A mãe morre de medo de barata  
 O pai vive com medo de ladrão  
 Jogaram inseticida pela casa  
 Botaram um cadeado no portão.  
 Família é  
 Família á  
 Família.

A canção possui como tema central a instituição familiar tradicional, tratada aqui em tom de crítica irônica. Para trabalhar com o tema proposto é perceptível que Antunes realizou um levantamento lexical referente ao assunto: elementos que a constituem, rituais diários, fobias. Pode-se dizer, a partir disto, que há uma aproximação com a Poesia Práxis em sua construção pois, aliado ao levantamento lexical que percebe-se ter sido feito, a sua estrutura é composta por três estrofes que se aproximam da idéia de blocos estruturalmente idênticos e com versos que lembram os “espaços em preto”, também estruturalmente idênticos. Há uma possibilidade de se estabelecer uma similaridade sintático-lexical, que possibilitaria uma intercambiação entre os elementos de blocos distintos, ou mesmo a inclusão de novos elementos a partir de uma participação do leitor de modo (re)criativo.

Há nos versos/espaços em preto iniciais e finais a apresentação do tema: “família”.

Nos segmentos centrais dos blocos temos a apresentação de elementos constitutivos da família, que aparecem hierarquicamente organizados: “papai, mamãe, titia”, “vovô, vovó, sobrinha”.

Também nos segmentos centrais das estrofes/blocos há um retrato dos ritos familiares, realizados em conjunto “todo dia”: almoçar, jantar, enfim, viver. Ironizando a convivência diária a que as pessoas de uma mesma família por vezes têm que se submeter; os *rituais* diários - a vida em comum.

Há ainda nos segmentos centrais das estrofes/blocos outras críticas explícitas à instituição familiar tradicional. Seja com relação ao falso moralismo pregado pelas famílias, seja com relação ao filho temporão e o incômodo que gera, ou ainda com relação às fobias naturais nos centros urbanos: baratas e ladrões. São propostas algumas soluções paliativas (“descolar um ganha-pão”, “procura uma farmácia”, “inseticida pela casa...cadeado no portão”) que entretanto não solucionam definitivamente os problemas.

O poema abre a possibilidade de o leitor/ouvinte, caso queira, realizar a inclusão de novas estrofes/blocos que, seguindo os padrões sintático-semânticos das anteriores, serão harmônicas no todo poemático. Resguardadas as proporções poéticas poderíamos nos arriscar e propor a construção de uma nova estrofe/bloco como por exemplo:

Família, família  
 Titio, titia, priminha,  
 Família, família,  
 Sempre junto todo dia,  
 Nunca perde essa mania.  
 A mãe é a dona-de-casa  
 O pai fica até tarde no serão  
 O pai ganhou um aumento de salário  
 Deu pra mulher outro fogão.  
 Família ê  
 Família á  
 Família.

A possibilidade da estrofe/bloco acima, criada a partir de uma mesma estrutura sintático-lexical, poder ser incluída na canção sem causar prejuízo algum a seu todo (temático, rítmico, estrutural) permite afirmar que mesmo que não houvesse intenção alguma por parte de Antunes (que pela aproximação com o Concretismo tem naturalmente um afastamento em relação à Praxis) trata-se de uma canção cujo procedimento adotado é basicamente o mesmo encontrado na Poesia Práxis.

O disco seguinte lançado pelos Titãs, em 1987, é **Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas**. Ao todo podemos encontrar doze canções, sendo que as mais conhecidas pelo público em geral, devido à inclusão constante em programações de rádios, são: “Todo Mundo Quer Amor”, “Comida”, “Diversão”, “Corações e Mentes” e “Lugar Nenhum”.

Arnaldo Antunes participa da composição de cinco canções do disco: “Lugar Nenhum” (A. Antunes/ Charles Gavin/ Marcelo Fromer/ Sérgio Britto/ Toni Bellotto), “Armas pra Lutar” (Branco Mello/ A. Antunes/ Marcelo Fromer/ Toni Bellotto), “Nome aos Bois” (Nando Reis/ A. Antunes/ Marcelo Fromer/ Toni Bellotto), “Todo Mundo Quer Amor” (Arnaldo Antunes) e “Comida” (A. Antunes/ Marcelo Fromer/ Sérgio Britto).

Esta última, “Comida”, foi um dos maiores sucessos do disco pois teve os versos “A gente não quer só comida,/ a gente quer comida, diversão e arte” exaustivamente usados principalmente durante manifestações políticas na segunda metade da década de 80 e início dos anos 90. Porém não faremos aqui uma proposta de leitura sobre esta canção, mesmo porque pode ser encontrada uma análise sobre ela em **A Poesia da Canção**<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. 2ª ed. São Paulo: Scipione, 1996. (Margens do Texto). p. 66-7.

Veremos aqui “Todo Mundo Quer Amor”, que também foi exaustivamente tocada nas rádios de todo o país e pode ser considerada como um dos sucessos de **Jesus Não Tem Dentes no País dos Bangueias**. Trata-se de uma canção cuja temática é o amor, que encontra-se aqui delimitado em duas acepções distintas: o emocional e o puramente físico:

Todo mundo quer amor.  
 Todo mundo quer amor de verdade.  
 Uma pessoa boa quer amor.  
 Uma pessoa má quer amor.  
 Quer amor de verdade.  
 Quem tem medo quer amor.  
 Quem tem fome quer amor.  
 Quem tem frio quer amor.  
 Quem tem pinto saco boca bunda cu buceta quer amor.  
 Ele quer  
 Ela quer  
 Ele quer  
 Ela quer  
 Todo mundo quer amor de verdade.

A canção fala de “todo mundo” sem delimitar um sujeito específico, que poderia ser qualquer pessoa. Esta delimitação genérica possibilita a afirmação de que independente de ser “ele” ou “ela” “todo mundo quer amor de verdade”. De forma idêntica, também independe se a “pessoa” é “boa...má” pois a busca pelo amor é sempre a mesma, isto é, todos o buscam de forma incessante pois ele é uma necessidade básica; note que mesmo quem tem “medo...fome...frio” também “quer amor”.

Este sentimento “amor” é delimitado no poema em dois níveis: um emocional e outro físico. Note-se que é possível dividir a canção em duas partes, sendo que na primeira (os oito primeiros versos) existe a afirmação de que “todo mundo” e “uma pessoa...quer amor” sem que exista uma definição sexual entre homem/ mulher e remetendo o vocábulo “amor” a uma relação centrada no aspecto puramente emocional. Na segunda parte (os versos finais) o centramento se dá a nível físico, através de uma linguagem considerada, por muitos, como chula, como em “Quem tem pinto saco boca bunda cu buceta quer amor”; para já em seguida estabelecer um paralelismo nos versos seguintes, “ele quer/ ela quer...”, que delimitam “todo mundo” como macho/fêmea e remetem ao “amor” enquanto uma relação puramente sexualizada. Isto demonstra dois aspectos que envolvem o vocábulo

amor: um, emocional, que diz respeito a duas pessoas que possuem um forte sentimento entre si, despojado e que independe de qualquer fator interno ou externo; outro, físico, que diz respeito ao desejo despertado através de partes corporais erógenas. A grosso modo poderíamos afirmar que se trata de uma canção que fala acerca da *confusão* (ou fusão) que se estabeleceu entre amor/sexo. A falta de pontuação encontrada como recurso no décimo verso reforça ainda mais a relação quase que animalesca que remete ao “amor” enquanto ato/necessidade puramente física em oposição ao “amor de verdade”.

Por fim, deve-se notar ainda que esta canção retoma o tema central encontrado na primeira canção analisada, sendo que já é possível perceber que há nítidas diferenciações entre as duas: da simples ingenuidade de um desabafo apaixonado a um posicionamento crítico frente ao “amor”.

Em 1988 os Titãs lançaram o disco *Go Back*, que numa tradução livre poderia ser algo como *voltar para trás*. Trata-se de um disco ao vivo, gravado durante a apresentação da banda no Festival de Montreux (França) em 8 de julho de 1988. O disco contém treze canções, todas regravações de versões de estúdio encontradas nos quatro discos lançados anteriormente pela banda. Seis canções têm a participação de Arnaldo Antunes: “Bichos Escrotos”, “Pavimentação”, “Cabeça Dinossauro”, “Não Vou me Adaptar”, “Lugar Nenhum” e, a canção reproduzida abaixo, “Nome aos Bois”:

Garrastazu  
 Stalin  
 Erasmo Dias  
 Franco  
 Lindomar Castilho  
 Nixon  
 Delfim  
 Ronaldo Boscoli  
 Baby Doc  
 Papa Doc  
 Mengele  
 Doca Street  
 Rockefeller  
 Afanásio  
 Dulcídio Wanderley Bosquila  
 Pinochet  
 Gil Gomes  
 Reverendo Moon  
 Jim Jones  
 General Custer

Flávio Cavalcante  
 Adolf Hitler  
 Borba Gato  
 Newton Cruz  
 Sérgio Dourado  
 Idi Amin  
 Plínio Correia de Oliveira  
 Plínio Salgado  
 Mussolini  
 Truman  
 Khomeini  
 Reagan  
 Chapman  
 Fleury

O título da canção, “Nome aos Bois”, é o aproveitamento de um *ready made*, pois trata-se de uma expressão que ficou bastante conhecida e que significa algo como denominar corretamente os responsáveis por alguma coisa. A canção nos fornece uma listagem de nomes, como num processo que poderíamos chamar de *tempestade de idéias*; cabe ao receptor a tarefa de descobrir (a partir de seu conhecimento acerca dos nomes citados) qual a possibilidade de conexão entre os mesmos. Assim, trata-se de uma canção bastante atípica, pois todos os seus versos são, na realidade, apenas os nomes de pessoas que têm em comum o fato de serem reconhecidas a nível mundial ou que estiveram em evidência a nível nacional. Devido a isto não há um padrão métrico e recursos como a rima são praticamente inexistentes, aparecendo apenas em “baby Doc/ Papa Doc” e “Mussolini...Khomeini”. Também o padrão rítmico utilizado na vocalização fica muito mais próximo da simples recitação do que do cantar.

Ao todo são 34 nomes que a princípio não seguem um padrão lógico de seleção. Uma possibilidade de contato entre os nomes se dá nitidamente pelo fato de serem de pessoas que estiveram em evidência por alguma característica peculiar, sendo possível estabelecer um vínculo entre eles se observarmos o aspecto político: todos são reconhecidamente de extrema direita, ligados às mais diferentes áreas de atuação social, em diferentes épocas e países. Todos possuem em comum uma postura conservadora que pode ser mais ou menos extremada. Inclui-se aí desde ditadores notoriamente reconhecidos até matadores de índios e torturadores. Todos são “bois”, indistintamente, não sendo assim possível distingui-los entre si. Pode-se dizer que há, em todos esse nomes uma ligação



mesmo que tênue, pois seus nomes estão ligados à geração de violência (direta ou indireta, e em menor ou maior grau) a partir de seu posicionamento político frente à sociedade.

Trata-se enfim, de uma canção que, como o seu próprio título define, nitidamente tenciona dar o “Nome aos Bois”.

No ano seguinte, 1989, a banda lança um novo disco de estúdio: *Ô Blésq Blom*. São ao todo dez canções, das quais Antunes tem participação em metade: “O Pulso” (A. Antunes/ Marcelo Fromer/ Toni Bellotto), “Miséria” (A. Antunes/ Sérgio Britto/ Paulo Miklos), “Racio Símio” (Marcelo Fromer/ Nando Reis/ A. Antunes), “Medo” (Toni Bellotto/ Marcelo Fromer/ A. Antunes) e “Faculdade” (Nando Reis/ A. Antunes/ Branco Mello/ Paulo Miklos/ Marcelo Fromer).

Das canções acima pode ser destacada “O Pulso”, que poderia ser definida como um verdadeiro *hino à hipocondria*, pois sua base estrutural é formada a partir da relação de várias doenças, num procedimento idêntico ao encontrado em “Nome aos Bois”, porém aqui há a realização de um maior trabalho poético:

o pulso ainda pulsa  
o pulso ainda pulsa  
peste bubônica câncer pneumonia  
raiva rubéola tuberculose anemia  
rancor cisticirrose caxumba difteria  
encefalite faringite gripe leucemia  
o pulso ainda pulsa  
o pulso ainda pulsa  
hepatite escarlatina estupidez paralisia  
toxoplasmose sarampo esquizofrenia  
úlceras trombose coqueluche hipocondria  
sífilis ciúmes asma cleptomania  
o corpo ainda é pouco  
o corpo ainda é pouco  
reumatismo raquitismo cistite disritmia  
hérnia pediculose tétano hipocrisia  
brucelose febre tifóide arteriosclerose miopia  
catapora culpa cárie cáimbra lepra afasia  
o pulso ainda pulsa  
o corpo ainda é pouco

Note-se que é perceptível a existência de influências do Modernismo ao verificarmos que não há o uso de sinais gráficos (como por exemplo, a vírgula que deveria existir entre

os nomes relacionados), o que permite explicitar um inter-relacionamento possível entre as diversas patologias inclusas na canção, que ressalta ainda mais a ligação semântica entre os diversos vocábulos utilizados para construí-la.

A canção segue um padrão métrico apenas nos versos que servem como refrão: “O pulso ainda pulsa” e “o corpo ainda é pouco”. Este recurso serve para destacar a idéia principal da canção: que apesar de “o corpo ainda...[ser] pouco” para tantas patologias existentes “o pulso ainda pulsa” insistentemente (idéia esta que é reforçada pela marcação rítmica). Utilizando velhos clichês, poderíamos dizer que *enquanto há vida há esperança* e que *todo cuidado é pouco* pois, “o corpo ainda é pouco” para tantas doenças.

Note-se que o “ciúme” também é inserido como uma doença, ao lado de outras patologias psicológicas como “cleptomania...rancor...culpa”.

Há o emprego da rima nos versos longos, que são constituídos apenas por denominações patológicas. A última patologia encontrada em todos os versos longos possui, sem exceção, a terminação *-ia* (sufixo nominal que indica “estado doentio, doença ou inflamação”<sup>6</sup>).

O sétimo disco lançado pela banda Titãs é **Tudo ao Mesmo Tempo Agora**, o último com a participação efetiva de Arnaldo Antunes como um de seus componentes, em 1991. São ao todo quinze canções, mas em nenhuma delas existem os créditos específicos. Há apenas um crédito geral encontrado no encarte para todas as canções do disco: “composto, arranjado e produzido por Titãs”. Isto dificulta o trabalho de delimitar quem fez o quê em cada uma das canções. Há diversas canções no disco que, devido às características que possuem, possivelmente foram escritas por Arnaldo Antunes, porém não é possível realizar tal afirmação sob o risco de se cometer um engano.

Entretanto, uma leitura cuidadosa permite descobrir que a canção “Agora”, inclusa no disco; é exatamente igual ao poema homônimo publicado por Antunes no livro **Tudos**<sup>7</sup>, o que permite afirmar, sem dúvida alguma, que foi escrita por ele. O seu recurso principal utilizado é a anáfora, pois encontramos a repetição de uma mesma palavra no princípio de todos os versos, sendo que o vocábulo que se encontra exaustivamente repetido é o mesmo que intitula a canção:

<sup>6</sup> TUFANO, Douglas. *Estudos de língua portuguesa: gramática*. 2ª ed. ampl. São Paulo: Moderna, 1990. p. 25.

<sup>7</sup> ANTUNES, Arnaldo, *op. cit.* p. 42.

Agora que agora é nunca  
Agora posso recuar  
Agora sinto minha tumba  
Agora o peito a retumbar

Agora a última resposta  
Agora quartos de hospitais  
Agora abrem uma porta  
Agora não se chora mais

Agora a chuva evapora  
Agora ainda não choveu  
Agora tenho mais memória  
Agora tenho o que foi meu

Agora passa a paisagem  
Agora não me despedi  
Agora compro uma passagem  
Agora ainda estou aqui

Agora sinto muita sede  
Agora já é madrugada  
Agora diante da parede  
Agora falta uma palavra

Agora o vento no cabelo  
Agora toda minha roupa  
Agora volta pro novelo  
Agora a língua em minha boca

Agora meu avô já vive  
Agora meu filho nasceu  
Agora o filho que não tive  
Agora a criança sou eu

Agora sinto um gosto doce  
Agora vejo a cor azul  
Agora a mão de quem me trouxe  
Agora é só meu corpo nu

Agora eu nasço lá de fora  
Agora minha mãe é o ar  
Agora eu vivo na barriga  
Agora eu brigo pra voltar

Agora

A distribuição espacial dos versos e estrofes da canção fica muito próxima dos poemas tradicionais. De todas as dez estrofes encontradas no decorrer da canção apenas a última, composta por apenas um vocábulo, foge ao padrão de quatro versos. Existe um padrão métrico, sendo possível encontrar versos com sete e oito sílabas poéticas, com predominância dos octossilábicos. Nota-se ainda que há uma preocupação com rimas, inclusive toantes (rimas que possuem identidade sonora nas vogais), em quase todas as estrofes, seguindo um padrão A/B/A/B: “nunca/ tumba - recuar/ retumbar”, “resposta/ porta - hospitais/ mais” etc. Há casos em que as rimas estabelecem um elo semântico, como em “evapora/ memória”, na terceira estrofe, em que a mesma idéia de elemento etéreo, que existe mas ao mesmo tempo se faz tênue, é presentificada numa complementação de sentidos. No último verso o vocábulo “agora” aparece sozinho, como que deixando em aberto a presença de outras possibilidades de ações que poderiam ser realizadas a nível momentâneo.

A canção realiza um trabalho lúdico sobre o instante, tornado estático, como se fosse um *flash* temporal. Porém os versos passeiam por tempos (agoras) distintos, como se presente, passado e futuro fossem apenas uma única coisa; é como se cada “agora”/ *flash* fosse eternizado no tempo, retomando a idéia de que a noção de tempo é relativa (esta mesma noção de efemeridade do tempo será retomada em Nome<sup>8</sup> numa canção homônima a esta).

Poderíamos dizer ainda que a presença da morte é uma possibilidade de leitura. As várias imagens que aparecem na canção e mesclam presente, passado e futuro em *flashes* rápidos, numa sucessão ininterrupta e aleatória, pode funcionar como se fosse o balanço de tudo o que o eu-lírico viveu ou poderia ter vivido: desde os momentos iniciais, “Agora eu vivo na barriga”, passando pelos planos futuros “Agora o filho que não tive”, até o instante final, “Agora sinto minha tumba”. O momento de reflexão final é justamente o momento em que “Agora tenho mais memória” que poderia servir como justificativa para a presença dos momentos de *flash back*, vivenciados pelo eu-lírico como se fossem presentes, já que sua memória se encontra toda voltada para uma reflexão sobre toda sua vida.

Após a saída de Arnaldo Antunes da banda Titãs, em 1993, ele passou a desenvolver uma fase musical basicamente calcada apenas num trabalho próprio, não apenas como

---

<sup>8</sup> Há uma proposta de leitura sobre esta canção no capítulo posterior.

compositor mas também como intérprete. Entretanto, ainda é possível encontrar algumas canções de Antunes nos dois últimos discos lançados pela sua antiga banda.

Em *Titanomaquia*, penúltimo trabalho da banda, podemos encontrar ao todo treze canções sendo que destas, conforme o encarte do disco, três são compostas por “Titãs/ Arnaldo Antunes”: “Disneylândia”, “Hereditário” e “De Olhos Fechados”.

Em todas as três é possível identificar procedimentos que são característicos de Antunes, porém a canção que traz alguma inovação é “Disneylândia”.

Trata-se de uma canção composta por uma longa e única estrofe. Com relação à sua divisão em versos cabe uma ressalva: da maneira como se encontra impressa no encarte a canção possui 37 versos, entretanto se considerarmos os períodos existentes teremos então apenas 17 versos. Optaremos aqui em seguir a segunda possibilidade por ser coerente com o estrato fônico encontrado no disco. Assim, em vez da concisão normalmente encontrada em Antunes, temos longos versos discursivos, com exceção do penúltimo, lembrando versos claudelianos e fugindo de suas características:

Filho de imigrantes russos casado na Argentina  
 com uma pintora judia, casou-se pela segunda  
 vez com uma princesa africana no México.  
 Música hindú contrabandeada por ciganos  
 poloneses faz sucesso no interior da Bolívia.  
 Zebras africanas e cangurus australianos no  
 zoológico de Londres.  
 Múmias egípcias e artefatos incas no museu de  
 Nova York.  
 Lanternas japonesas e chicletes americanos nos  
 bazares coreanos de São Paulo.  
 Imagens de um vulcão nas Filipinas passam na  
 rede de televisão em Moçambique.  
 Armênios naturalizados no Chile procuram  
 familiares na Etiópia.  
 Casas pré-fabricadas canadenses feitas com  
 madeira colombiana.  
 Multinacionais japonesas instalam empresas  
 em Hong-Kong e produzem com matéria-prima  
 brasileira para competir no mercado americano.  
 Literatura grega adaptada para crianças  
 chinesas da comunidade europeia.  
 Relógios suíços falsificados no Paraguay  
 vendidos por camelôs no bairro mexicano de Los  
 Angeles.  
 Turista francesa fotografada semi-nua com o

namorado árabe na baixada fluminense.  
 Filmes italianos dublados em inglês com  
 legendas em espanhol nos cinemas da Turquia.  
 Pilhas americanas alimentam eletrodomésticos  
 ingleses na Nova Guiné.  
 Gasolina árabe alimenta automóveis americanos  
 na África do Sul.  
 Pizza italiana alimenta italianos na Itália.  
 Crianças iraquianas fugidas da guerra não  
 obtêm visto no consulado americano do Egito  
 para entrarem na Disneylândia.

A canção possui longos versos discursivos que assumem um tom de narrativa. A *sacação* se faz presente na observação perspicaz da interação sócio-política-econômico-cultural ocorrida nos últimos anos entre os diversos países existentes a partir da globalização mundial. A *miscelânea* e a *miscigenação*, em prejuízo das características próprias de cada cultura, ficam claras desde o início da canção, pois já em seu período inicial (composto pelos três primeiros versos: “filho de imigrantes russos casado na Argentina com uma pintora judia, casou-se pela segunda vez com uma princesa africana no México”) é possível identificar várias nacionalidades e continentes distintos convivendo *harmoniosamente* entre si.

Em toda a canção há a presença de elementos oriundos de distintas nacionalidades, reforçando o aspecto da *aculturação*. O *estrangeiro* passa a conviver harmoniosamente com o *nacional* e o estranho passa a ser justamente o não haver uma mistura. Isto fica bastante nítido ao termos um único verso, o penúltimo, que não segue o extenso padrão métrico dos outros encontrados na canção, “Pizza italiana alimenta italianos na Itália”, no qual todos os elementos descritos são de uma mesma nacionalidade, todos *italianos*. Há um padrão adotado em praticamente toda a canção, versos longos, sendo que neste verso curto há um rompimento do padrão e um conseqüente despertar da atenção do leitor. É o menor verso de todos e diz respeito a elementos de apenas uma nacionalidade; em outras palavras pode-se afirmar que fica *deslocado* do sentido geral do restante da canção ao não assumir uma postura de *internacionalidade*. Algo como se o ato de não se misturar a outras culturas fosse a causa de uma cultura única e *menor*.

Ao finalizar, retomando o longo padrão métrico e retratando as “crianças iraquianas fugidas da guerra [que] não obtêm visto no consulado americano do Egito para entrarem na

“Disneylândia”, temos a metaforização de que se o *nosso* produto não é o melhor, há a possibilidade de podermos deixá-lo para trás e procurar por outro que nos sirva; a fuga de um mundo real marcado pela violência e a tentativa de adentrar em um mundo fictício de fantasia, onde tudo é possível, deixa explícito o ponto central da integração entre diversos países: cada um oferece o que os outros não possuem para em contrapartida poder receber o que os outros têm de melhor. Ressaltando, entretanto, que nem todos “obtem visto” para entrar neste mundo de integralização. Metaforicamente, “as crianças” são todos aqueles *inocentes* que pagam o preço pela globalização.

A canção é, em outras palavras, uma crítica frente a uma política internacional adotada cuja tendência é uma uniformização cultural a nível mundial, o que acaba por resultar num processo de aculturação ao serem anulados os próprios valores em função de outros, ditos *melhores*.

*Domingo* é um disco lançado pela banda Titãs em 1995 e que possui ao todo quatorze canções. Trata-se do segundo lançamento após a saída de Antunes da banda, porém, a exemplo do disco anterior, ainda é possível encontrar a contribuição dele, numa única canção.

“Tudo em Dia” (A. Antunes/ Branco Mello/ Sérgio Britto) é dividida em quatro estrofes, sendo que as duas primeiras contêm oito versos e as duas últimas três e dois versos, respectivamente. Observe o procedimento adotado por Antunes, idêntico ao encontrado acima em “Agora”, pois dos vinte e um versos encontrados na canção os dezessete primeiros são anafóricos. Todos possuem início idêntico: uma locução verbal constituída pelo verbo “ir” no presente do indicativo mais um verbo no infinitivo.

A utilização deste recurso serve para dar mais ênfase à idéia central da canção: uma série de desejos, e metas, a serem cumpridos e que foram previamente estabelecidos pelo eu-lírico a fim de que este possa ter “tudo em dia”:

vou comprar uma casa, vou ganhar dinheiro  
 vou pensar no futuro, vou fazer um seguro  
 vou ganhar o pão nosso de cada dia  
 vou por tudo o que tenho na garantia  
 vou ter conta no banco, vou trabalhar no escritório  
 vou tomar um chope, vou tomar sorvete  
 vou tomar remédio, que maravilha  
 vou casar e constituir família

vou andar de táxi, vou deixar o troco  
 vou pagar os impostos, vou por os filhos na escola  
 vou ser respeitado, vou engraxar o sapato  
 vou botar o chinelo, vou sentar na poltrona  
 vou jantar na melhor churrascaria  
 vou pedalar domingo na ciclovia  
 vou ter conta na mercearia  
 vou gozar a aposentadoria

vou ter cic, eleitor, reservista, rg  
 automóvel, tv  
 crediário, poupança, carnê

tudo em dia, tudo em dia  
 tudo em dia, tudo em dia

A temática é centrada nas atividades cotidianas encontradas no dia-a-dia das pessoas. Para isto utiliza também uma linguagem coloquial como em “ganhar o pão de cada dia”. São recortes abruptos do cotidiano de uma pessoa que pensa em ter uma vida *normal* socialmente, estando com “tudo em dia” e por isso sem dever satisfações, nem nada, para ninguém. Uma canção que, a princípio, pode soar como sendo banal, mas que é extremamente irônica.

“Tudo em Dia” retrata um ideal social que se faz presente nos dias atuais, o sonho mediocrizado da classe média ascendente. Nos anos 90, a tentativa das pessoas é a de ter todas as suas obrigações cumpridas para poder usufruir de direitos que lhes são facultados, como por exemplo “gozar a aposentadoria”, o que poderia ser entendido como ter uma vida cômoda, pacata e sem sobressaltos. E é justamente aí que reside o aspecto irônico. Basta retomar a idéia encontrada em “Alegria, Alegria” e o ideal das pessoas no final dos anos 60 de caminhar “contra o vento, sem lenço sem documento”. Nas duas canções os recortes abruptos do cotidiano, lembrando a linguagem cinematográfica, são idênticos porém os ideais são totalmente opostos. Antigamente se ela falasse em casamento ele tomava “uma coca-cola”; agora é ele quem deseja “casar e constituir família”, mesmo porque ele vai ter todos os documentos, como “cic, eleitor, reservista, rg...”. Também é irônico confrontar a idéia de caminhar sem destino e sem ideais com a idéia atual de permitir-se à *ousadia* de libertar-se e poder “pedalar domingo na ciclovia”, isto é, realizar uma atividade não cotidiana em um dia reservado para o descanso, em uma trilha pré-determinada e segura, o



que, se analisado a longo prazo, passará a se constituir como uma nova rotina. Temos, portanto, uma canção que contesta os valores sócio-culturais ao mostrar um dia-a-dia que pode ser considerado medíocre devido a sua previsibilidade total. O mais importante no ato de viver passa a ser o cumprimento das obrigações, e ter “tudo em dia” é sinônimo, para o eu-lírico, de “ser respeitado”.

### III- Arnaldo Antunes solo

Uma segunda fase de Arnaldo Antunes diz respeito a seu trabalho individual, desenvolvido após sua saída definitiva da banda Titãs. Durante este período de realização de projetos próprios, Antunes já lançou dois discos: **Nome**, em 1993, que será visto mais demoradamente no capítulo seguinte, e **Ninguém**, em 1995. Com relação ao seu segundo trabalho solo podemos destacar a canção abaixo, “Fora de Si”, que resgata o tema encontrado em “Balada do Louco” da banda os Mutantes:

eu fico louco  
eu fico fora de si  
eu fica assim  
eu fica fora de mim

eu fico um pouco  
depois eu saio daqui  
eu vai embora  
eu fico fora de si

eu fico oco  
eu fico bem assim  
eu fico sem ninguém em mim

Estruturalmente a canção é dividida em três estrofes, com quatro/quatro/três versos. É possível perceber a existência da rima como recurso poético e semântico. Encontramos “louco/ pouco/ oco”, nos primeiros versos de cada estrofe, e em versos intercalados as rimas “si/ daqui/ si” e “assim/ mim/ assim/ mim”. O único verso que não encontra eco

rimico é o sétimo, “eu vai embora”, que por destoar do restante reforça a idéia de que o eu-lírico não se faz mais presente e “vai embora” ficando “fora de si”.

Tematicamente a canção retrata um eu-lírico que ficou “louco” e “fora de si”. Para construir a canção sobre o tema proposto, Antunes inicialmente utiliza uma anáfora, pois todos os versos, com exceção do sétimo, iniciam com o vocábulo “eu”. Sintaticamente, há a utilização do sujeito da oração em primeira pessoa em combinação com elementos complementares que não concordam *corretamente* com ele. Como por exemplo “eu fica” e “eu vai” em que o verbo está flexionado na terceira pessoa em vez de estar na primeira; processo idêntico ocorre com o pronome oblíquo de terceira pessoa em “eu fico fora de si”. Este recurso reforça a idéia de que o eu-lírico ficou “louco”, “fora de si”, e que portanto já não se encontra dentro de suas capacidades mentais normais, é como se fosse uma outra pessoa, como se assumisse uma outra personalidade pois se “Eu vai embora...[e]...Eu fico sem ninguém em mim” “Eu fico oco” e com a possibilidade de assumir um outro eu. É interessante notar ainda que os versos sintaticamente *corretos* são apenas o afirmativo “Eu fico louco”, que justifica o restante do texto, e “Eu fico um pouco/ depois eu saio daqui...Eu fico oco”, que demonstra o vaivém entre os poucos momentos de lucidez (em que o eu-lírico não está “fora de si”) e a loucura assumida.

Antunes consegue, assim, construir uma canção com tema pouco usual, uma das suas características, a partir da utilização de recursos sintáticos que possibilitam trabalhar com as palavras de forma lúdica, outra característica sua.

#### III.4 - Arnaldo Antunes por outros intérpretes

Além da fase de participação de Arnaldo Antunes na banda Titãs e de sua fase solo podemos dizer que há uma terceira fase que caminha paralelamente a estas duas, pois é possível encontrarmos várias canções compostas por ele mas gravadas por outros cantores e compositores. São canções que seguem as mesmas características das outras escritas por Antunes. Uma delas, que foi musicada por Antunes e Benjor, é “Cabelo”, posteriormente gravada por Gal Costa em 1990, no disco intitulado **Plural**:

Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada  
 Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada  
 Quem disse que cabelo não sente  
 Quem disse que cabelo não gosta de pente  
 Cabelo quando cresce é tempo  
 Cabelo embaraçado é vento  
 Cabelo vem lá de dentro  
 Cabelo é como pensamento  
 Quem pensa que cabelo é mato  
 Quem pensa que cabelo é pasto  
 Cabelo com orgulho é crina  
 Cilindros de espessura fina  
 Cabelo quer ficar para cima  
 Laquê, fixador, gomalina  
 Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada  
 Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada  
 Quem quer a força de Sansão  
 Quem quer a juba de leão  
 Cabelo pode ser cortado  
 Cabelo pode ser comprido  
 Cabelo pode ser trançado  
 Cabelo pode ser tingido  
 Aparado ou escovado  
 Descolorido, descabelado  
 Cabelo pode ser bonito  
 Cruzado, seco ou molhado

Esta canção também segue uma das características básicas de Antunes que é procurar explorar ao máximo a palavra enquanto objeto concreto. A exemplo da última canção vista anteriormente, aqui também há a utilização pouco usual do motivo “cabelo”. Estruturalmente a canção não possui inovações, é composta por uma longa e única estrofe dividida em 26 versos, e não há qualquer tentativa de utilizar algum recurso espacial. Os versos não seguem um padrão métrico específico sendo possível encontrar versos bastante longos, com até quinze sílabas poéticas, e outros curtos, com apenas sete. Há recursos poéticos usuais como a rima, inclusive toantes, encontradas nos final dos versos, “sente...pente”, “tempo...vento” etc. A utilização de anáforas também é utilizada em vários momentos como “Quem disse que...Quem disse que”, “Quem pensa que...Quem pensa que” etc.

Percebe-se que há um levantamento lexical feito por Antunes, pois a canção trabalha apenas com motivos relacionados ao motivo central, “cabelo”. Este levantamento lexical facilita a realização das anáforas ao relacionar vocábulos sinônimos como “laquê,

fixador, gomalina” ou antônimos como “seco ou molhado”. Desta forma, podemos afirmar que Antunes reúne palavras derivadas como “Cabeleira, cabeluda, descabelada... Descolorido”; palavras que fazem parte do campo semântico de cabelo como “pente...laquê, fixador, gomalina”; palavras que indicam o aspecto que pode ser assumido pelo cabelo como “cortado...comprido...trançado...tingido/ Aparado ou escovado”; e definições semânticas que podem ser relacionadas a cabelo como “Cabelo com orgulho é crina/Cilindros de espessura fina” ou ainda “Quem quer a força de Sansão” que remete à força contida nos cabelos compridos desta figura bíblica.

O uso de anáforas aliado ao levantamento vocabular/semântico realizado por Antunes lhe permite construir de forma criativa uma canção que é estruturalmente simples e tradicional. Portanto, pode-se dizer que esta é uma canção na qual Antunes também exercita sua característica de partir de um vocábulo para utilizá-lo como ponto de partida para construir um texto claro e isento de subjetividades. Para tal, exercita outra característica sua, ou seja, o aproveitamento de recursos oriundos de diferentes propostas estéticas, como a estrutura da poesia tradicional, a objetividade, encontrada no Concretismo, a liberdade temática, adotada pela Poesia Marginal, e o levantamento vocabular, proposto pela Práxis.

Algumas características encontradas acima também podem ser vistas em outra canção de Antunes gravada por outros intérpretes. “As Coisas” foi originalmente publicada como poema no livro homônimo (página 90) sendo musicado apenas posteriormente, por Gilberto Gil, o que reforça a característica de Antunes de ter seus poemas (re)utilizados em diferentes manifestações artísticas em vez de restringi-los apenas ao papel:

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.

Em 1993, Gilberto Gil e Caetano Veloso se reuniram para lançar um disco cujo título *Tropicália 2* remete a uma comemoração do que havia sido o Tropicalismo. É neste disco, que podemos encontrar a canção acima, “As Coisas”, na qual percebe-se nitidamente a presença de algumas características aqui já relacionadas, como concisão e objetividade ao trabalhar com a palavra.

“As Coisas” é constituída por apenas uma estrofe dividida em dez versos. O primeiro apenas introduz o vocábulo “coisas”, que por sua vez serve como motivo central para a canção. A partir do conceito da palavra escolhida, que pode significar *qualquer objeto* em que se pense, Antunes realiza um levantamento vocabular que procura delimitar as possibilidades assumidas por esses objetos. Do segundo ao nono verso existe apenas uma seqüência de possibilidades que podem ser assumidas pelos objetos. São reunidos ao todo 23 vocábulos que indicam o que “As coisas têm”, em outras palavras, pode-se dizer que “as coisas” são delimitadas enquanto suas possibilidades espaço-temporais como “massa, volume, tamanho...destino, idade, sentido”, possibilidades perceptíveis como “cor...cheiro... temperatura” ou ainda possibilidades subjetivas e atribuídas como “posição... valor”.

O verso final destoa do restante devido sua estrutura diferenciada. Ao acrescentar-se o advérbio de negação “não”, é indicada, então, a única característica que “as coisas não têm”; há, também uma separação física deste verso, realizada por um ponto final encontrado no verso anterior: “...sentido.”. É como se tivéssemos dois períodos constituindo a canção: o primeiro, longo, indicando tudo o que “as coisas têm”, e o segundo, curto, indicando o contrário. Assim como em “Disneylândia”, há aqui um padrão que é seguido exaustivamente até um momento de ruptura, no qual o efeito desejado é o de despertar a atenção do leitor para o que será dito a seguir.

Antunes ironiza assim o seu próprio fazer poético. Define um motivo central “coisas”, realiza um levantamento de possibilidades vocabulares a partir do tema definido, explorando-lhe as possibilidades semânticas, e com esta atitude rompe com a paz das coisas. O aspecto irônico encontra-se ao concluir que “as coisas [podem ter tudo, só] não têm paz”.

Veja mais uma canção de Arnaldo Antunes que foi gravada por um outro intérprete. Trata-se de “Beija Eu”, musicada por Arto Lindsay e Marisa Monte e gravada por esta cantora em seu disco denominado *Mais*.

Justifica-se a escolha desta canção pelo fato de que a mesma serve para fechar o ciclo iniciado com “Demais”, a primeira canção vista no presente capítulo. A escolha temática é idêntica, ambas tratam do amor, e, portanto, é possível verificar o quanto há de diferenças nos procedimentos poéticos adotados tanto na fase inicial de Antunes quanto numa fase mais recente. Além disso, trata-se de uma canção que também segue uma linha explicitamente lírica:

Seja eu,  
 Seja eu,  
 deixa que eu seja eu.  
 E aceita  
 o que seja seu.  
 Então deita e aceita eu.

Molha eu,  
 Seca eu,  
 Deixa que eu seja o céu.  
 E receba  
 o que seja seu.  
 Anoiteça e amanheça eu.

Beija eu,  
 Beija eu,  
 Beija eu me Beija.  
 Deixa  
 o que seja ser.  
 Então beba e receba  
 meu corpo no seu corpo,  
 eu no meu corpo  
 deixa,  
 eu me deixo.  
 Anoiteça e amanheça.

“Beija Eu” é dividida em três estrofes, sendo que as duas primeiras são estruturalmente idênticas. Não há a preocupação em estabelecer um padrão métrico específico, pois apenas os dois primeiros versos de cada estrofe da canção têm metrficação idêntica, com variações a partir do terceiro verso. Há a presença de rimas internas como “deita e aceita” e “anoiteça e amanheça”, porém é o eco que aparece como recurso constantemente utilizado. Aliás, pode ser explicada a economia no uso de rimas se notarmos

o uso intenso dos ecos, como “seja eu/ seja eu/ deixa que eu seja eu...e aceita eu”, isto apenas na primeira estrofe.

A estrutura básica da maioria das orações encontradas na canção segue uma ordem não convencional: verbo imperativo + 1ª pessoa do caso reto na função de objeto direto (quando o *correto* seria utilizar o pronome oblíquo átono de 1ª pessoa). Trata-se da utilização intencional de um *ready made* da linguagem infantil. Segundo declarações do próprio Antunes, sempre que perguntado a respeito, esta é uma estrutura inspirada no falar das crianças, que utilizam estruturas semelhantes na fase inicial da aquisição da fala e só adquirem o domínio da forma átona pronominal numa fase posterior à aprendizagem da forma pronominal pessoal. A utilização desta forma infantil na canção resulta em frases simples mas de efeito enriquecedor, visto que demonstra uma certa dependência por parte do eu-lírico, como se fosse uma criança indefesa. Esta dependência resulta ainda numa maior proximidade entre o eu-lírico e a pessoa amada, demonstrando que, apesar dos imperativos utilizados, o resultado final desejado é a comunhão amorosa. Pode-se ter, ainda, um remetimento metafórico a uma criança que, apesar de dependente, *ordena* o que deseja de forma sutil, sempre despojando-se: “então beba e receba/ meu corpo no seu corpo/ eu no meu corpo/ deixa/ eu me deixo”. Ou ainda, a sugestão de que a voz adulta infantilizada resulta numa proposta amorosa ingenuamente maliciosa.

Existem também recursos lingüísticos que realçam a idéia principal da canção, como a antítese encontrada em “anoiteça e amanheça eu”. Neste caso, através da personificação de verbos gramaticalmente impessoais, há um remetimento a uma ação iniciada ao anoitecer e que dura a noite inteira, sem descanso, amalgamando o eu-lírico e a pessoa amada.

Portanto, trata-se de uma canção estrutural e lingüisticamente simples, tanto quanto “Demais”, a primeira canção vista neste capítulo. É, porém, nitidamente perceptível o crescimento poético entre as duas. Em ambas a simplicidade e objetividade são características recorrentes, mas aqui o *simples* trata-se da utilização de recursos lingüísticos elaborados que fogem ao uso de frases ingênuas como as encontradas em “Demais”.

Este trajeto por algumas das canções de Arnaldo Antunes permite algumas afirmações. Percebe-se que, de maneira geral, Antunes aproveita os mesmos procedimentos poéticos utilizados em seus poemas para escrever as *letras* de suas canções. Prova disto é o

(re)aproveitamento de poemas originalmente publicados em livros do autor. A partir disto, fica evidente que o poeta também utiliza procedimentos poéticos das diversas manifestações literárias consagradas, principalmente de recursos encontrados no Modernismo, no Concretismo, na Poesia Práxis e na Poesia Marginal. Os temas e motivos utilizados por ele muitas vezes não são usuais, Antunes pode passar pelo lirismo ao explorar temas como o amor, porém sua característica básica é a de provocar um posicionamento por parte do leitor/ouvinte a partir de críticas irônicas, objetivas e diretas. Para ele a palavra é algo que existe para que se trabalhe objetiva e concretamente, explorando-lhe as possibilidades léxico-semântico-sintático-espaciais. Por fim, ao término deste trajeto pelas canções de Antunes, percebe-se também que aos poucos o poeta consegue continuar fiel às propostas básicas já explicitadas em suas primeiras canções, porém é inegável a consolidação do amadurecimento poético que adquire.

Portanto, as gravações musicais de Arnaldo Antunes são tão ou mais importantes quanto seus livros publicados, pois ele consegue alcançar um grande público através delas. São suas canções que o levaram a ser (re)conhecido a nível nacional e é através delas que o poeta retira seus poemas do papel e angaria um público que de outra forma, se comparado às tiragens normais de livros de poesia, seria restrito a apenas algumas centenas de leitores.



#### IV - NOME:

### A PROPOSTA MULTIMÍDIA DE ARNALDO ANTUNES

Vivemos, atualmente, em uma sociedade interconectada mundialmente, na qual o que importa é a velocidade das informações. Hoje é possível termos informações em total simultaneidade temporal advindas de qualquer parte do mundo. A priorização da produção de serviços é outra característica atual, sendo que se valoriza cada vez mais a educação, a informação e o consumo. O principal capital passa a ser o conhecimento. Na era industrial foi permitido à sociedade o vislumbrar de um crescimento, até então inimaginável, no campo da produção de bens; na era que agora se inicia, a era da informação, é permitida à sociedade o entrever de um futuro praticamente sem restrições, cuja função do homem passa a ser o domínio do conhecimento no gerenciamento e uso racional das informações.<sup>1</sup>

Esta visão não descarta, obviamente, que a miséria e o subdesenvolvimento continuarão a existir. Prova disto é a existência de populações que ainda hoje se encontram com uma atividade econômica marcadamente agrícola, nos mesmos moldes de milênios atrás. Entretanto, para aqueles que quiserem ingressar e fazer parte da nova era que se apresenta o momento é agora, já que uma de suas características básicas é a rapidez: novidades tecnológicas de dez anos atrás são hoje consideradas peças de museu.

O Brasil, de certa forma, não está muito atrasado no setor de tecnologia com relação a países de Primeiro Mundo. Muito já se fez neste setor e existem ainda projetos promissores como o de uma nova Lei de Diretrizes e Bases da educação nacional que, se aprovada, introduzirá algumas novidades no currículo da educação básica: a iniciação tecnológica e o desenvolvimento de critérios de leitura crítica dos meios de comunicação social. Pode-se dizer que teremos então, pelo menos teoricamente, três elementos presentes

---

<sup>1</sup> Atualmente, existem muitas revistas que possuem reportagens sobre este tópico, mas o sonho de chegar a um grau de aperfeiçoamento tecnológico no qual exista uma inteligência artificial que possa ser usada (ter acesso) ainda é utópico para esta geração.

na economia política da sociedade moderna: educação, tecnologia e comunicação. Na área de comunicação, aliás, tal ênfase não é tão recente assim.

Quase que desde o início do século o Brasil já vivia de antenas ligadas, ou *galenas* (rádios caseiros feitos com diodo, bobina e alto-falante). Na década de 30 o rádio já era uma realidade, tendo domínio pleno como meio de comunicação até a década de 50. Sua presença, mesmo em programas fixos, tinha, marcadamente, elementos publicitários. Conforme Renato Ortiz:

*Essa interpenetração de esferas pode ser observada até mesmo no nome dos programas produzidos: Teatro Good-Year, Recital Johnson, Rádio Melodia Ponds, Telenovela Mappin, Telenovela Nescafé.*<sup>2</sup>

O uso do rádio era uma das mais eficientes maneiras para interligar o Brasil e o mundo. O rádio só veio a perder muito de sua força a partir da década de 60, cedendo então espaço à televisão.

A televisão surgiu na década de 50, mas teve inicialmente o acesso de um público restrito, devido a seu alto custo. Apenas em meados de 60 é que passa a desbancar os outros meios de comunicação, ocupando desde então uma posição de destaque. A multiplicação do número de aparelhos receptores aliada a uma ajuda governamental com o projeto de “integração nacional” auxiliaram para a adoção da televisão como a companhia diária das pessoas. Atualmente é possível encontrar um aparelho de televisão em praticamente todos os lares, sendo um dos meios mais eficazes na propagação de informações. Podemos perceber isto se observarmos uma recente matéria jornalística, publicada no jornal **Folha de São Paulo**<sup>3</sup>, sobre o programa **Aqui Agora** (programa de uma rede de televisão que chega a 30 pontos de audiência na grande São Paulo) que “com seu estilo sensacionalista...se transformou no campeão dos fracos e oprimidos. A frase ‘vou chamar o **Aqui Agora**’ virou um bordão ameaçador que comerciantes, funcionários públicos e diretores de hospitais, entre outros, ouvem cada vez com maior frequência”; há uma inversão de valores na qual o programa passa a ser um substituto do Estado, que não

---

<sup>2</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**, 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 61. (Tal obra serve ainda como referência para um aprofundamento nos outros meios de comunicação que serão citados adiante).

consegue cumprir com seu papel. Isto demonstra a força e a eficácia da televisão, principalmente entre as parcelas menos esclarecidas da população.

A televisão, no Brasil, desenvolveu-se de tal forma que, de programas educativos a programas sensacionalistas, é considerada como uma das melhores do mundo. Ressalte-se ainda que o Brasil é atualmente um dos países que mais exporta programas televisivos, principalmente telenovelas e minisséries.

Outro avanço na era tecnológica foi verificado durante a década de 80 com o surgimento do videocassete. O aparelho que possibilita a reprodução de videotapes conforme a vontade do usuário permitiu o acesso facilitado a programas/filmes a que se quisesse assistir e a fuga à programação televisiva.

No início da década de 90, o Brasil recebeu boas notícias com relação ao setor tecnológico. Deu-se, nesse período, uma abertura de mercado que facilitou as importações, em diversos setores, e deu fim à reserva de mercado no setor de informática. Isto possibilitou uma concorrência com o produto nacional e ocasionou, em muitos casos, uma melhora significativa neste. Porém, o setor que visivelmente obteve melhoras significativas foi o de informática. Os computadores nacionais que, devido à lei de reserva de mercado, estavam mais parecidos com calculadoras de bolso, foram rapidamente substituídos por micros com tecnologia de ponta, muito mais potentes e rápidos. Junto vieram ainda outros produtos que melhoraram sensivelmente o nível qualitativo de vida para aqueles que têm acesso às tecnologias avançadas. Entretanto, deve-se lembrar novamente que isto não é ofertado para todos pois, paradoxalmente, a “era da informação” pode conviver com um alto grau de analfabetismo da massa populacional.

Hoje, apesar do pouco tempo que nos separa da era do rádio, já há um imenso abismo tecnológico criado neste pequeno espaço temporal. A radiodifusão conta atualmente com o serviço Radiosat: transmissão via satélite, em estéreo e com alta qualidade de áudio. A televisão está entrando na era da interatividade, na qual o telespectador deixa de ser passivo e participa ativamente do rumo da programação. Os computadores pessoais possuem acessórios (modems) que possibilitam *conversar* com outros computadores espalhados pelo mundo.

---

<sup>3</sup> Folha de São Paulo, 15 de agosto de 1993.

Uma das grandes realizações prevista para este século ainda é a criação de uma *auto-estrada informacional*, uma das atuais prioridades do governo norte-americano. Tal empreendimento consiste na criação de uma rede, similar a uma rede telefônica, que ligará os continentes do mundo. Isto será possível graças às fibras óticas, invenção também recente e considerada outro salto tecnológico: condutores que possuem a espessura de um fio de cabelo, porém com uma capacidade milhares de vezes superior do que os convencionais.

Com a tecnologia atual é possível até mesmo a realização de alguns pequenos *milagres*, como a produção de um videoclipe musical com Nat King Cole e sua filha, anos após a morte dele. O premiado vídeo *Unforgettable* mescla som e imagem, antigos e novos, resultando num duo perfeito de imagem e interpretação. Esta é uma forma de ampliação do real. “A imagem, paralelamente à sua função de registrar o imaginário, de significar e dar sentido ao mundo, tem sido usada como meio e registro de conhecimento”. Podemos, assim, afirmar que nos encontramos inseridos em uma sociedade em que a tendência é a crença no visual: a imagem é tida como a prova irrefutável de uma realidade. Equivale a dizer que uma situação importante do cotidiano perde sua força se não for vista, como se o não mostrar fosse o equivalente ao não existir ou ao não acontecer. Há dois exemplos claros que podem ser citados: um é o massacre na Praça da Paz Celestial ocorrido na China e que segundo os líderes daquele país não ocorreu, apesar das imagens contrabandeadas provarem o contrário; e o outro é a recente Guerra no Golfo, que pela ótica dos estrategistas norte-americanos foi apresentada, ao vivo, para todo o mundo como uma guerra limpa, como se fosse apenas mais um jogo eletrônico qualquer. Atualmente, como o recurso de manipulação de imagens é amplamente utilizado e a cada dia seu resultado visual é mais verossímil, é provável que mesmo a crença de que nas imagens exista um registro fiel da realidade seja destruída.

De toda esta parafernália eletrônica surge uma outra opção que parece ser o centro de todas as atenções num futuro muito próximo: a multimídia. Basta ter um microcomputador com um *kit* multimídia acoplado e é possível entrar num mundo de sons e imagens aliados a muitas informações. Em seu formato básico, a publicação multimídia apresenta-se sob a forma de um disco similar ao CD, porém com milhares de informações

registradas em linguagem binária. Decodificada pelo computador, apresenta-se na tela o texto para ser lido. Caso haja alguma dúvida (ou o usuário/leitor queira alguma informação adicional) basta um comando para que se remeta a um texto explicativo, a uma imagem fixa ou em movimento ou mesmo comentários sonoros. Exemplificando: se o assunto for música, mais especificamente samba, e o usuário/leitor por acaso não saiba do que se trata, ou queira maiores explicações, ele pode chamar à tela uma explicação escrita sobre o assunto, pode ver imagens de uma escola de samba durante o carnaval e pode ainda ouvir um samba enquanto assiste às imagens. No Brasil, é possível comprar vários programas importados, porém já há uma produção nacional voltada para este setor. Recentemente foi lançada a revista Neo (1994), a primeira revista interativa do Brasil e a terceira do mundo, sendo que para quem possui o equipamento necessário o *folhear* das páginas é realizado na tela do computador, com a possibilidade de além do texto *normal* encontrado nas páginas poder ainda explorar os assuntos ao ser remetido a textos explicativos, ouvir músicas, assistir a imagens em movimento, ver mais fotografias etc.

A concepção de leitura/leitor difere em muito da até então encontrada. Hoje, temos uma revolução visual que pode ser comparada com a criação da imprensa por Guttenberg: livros que até então eram raríssimos e produzidos um a um, manuscritos, em pouco tempo passaram a fazer parte do cotidiano das pessoas. A revolução gráfica, num processo evolutivo, proporcionou ainda o acesso a imagens cada vez mais definidas. Porém, agora, não se trata apenas de imagens impressas e estáticas, mas sim de uma interação de cores, sons, textos, imagens fixas e em movimento que possibilitam toda uma nova gama de interpretações. O usuário/leitor multimídia deixa de ser apenas um leitor da linguagem escrita. Este *novo* leitor necessita ter os diversos canais de percepção abertos, e em total sintonia, para a apreensão global das informações que recebe por meios distintos. Podemos afirmar que “as imagens de síntese formam uma nova escrita...[pois] surge uma nova relação entre imagem e linguagem. Agora o legível pode engendrar o visível”<sup>5</sup>. É necessário, portanto, que se busque e “que se estabeleça o mais rapidamente possível os meios de uma nova forma de *alfabetização*. A imagem, tornada meio de escrita ubíqua, não deve nunca mais ser vista como natural, distraidamente vista, mas deve ser a partir de agora

---

<sup>4</sup> PLAZA, Júlio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 72.

<sup>5</sup> QUÉAU, Philippe. O tempo do virtual. In: PARENTE, André (org.). *op. cit.* p. 91.

atenciosamente lida, analisada, comparada ao seu contexto, como aprendemos a fazê-lo no campo da informação escrita".<sup>6</sup>

Em sintonia com a contemporaneidade, utilizando os recursos atualmente disponíveis, e já não mais limitado a um número restrito de pessoas, podemos encontrar Arnaldo Antunes. Ele concretiza uma nova concepção artística ao realizar um trabalho único que incorpora música/poesia/vídeo aliado a recursos tecnológicos recentes. Por seu caráter de complementaridade e simultaneidade, a crítica optou por classificá-lo como multimídia, nomenclatura que optamos seguir, apesar de não se apresentar da forma anteriormente descrita e ser desnecessário ter um computador para se ter acesso a sua obra.

Com opiniões diversas a respeito da qualidade de seu trabalho, Arnaldo Antunes conseguiu chamar a atenção de vários segmentos, desde roqueiros até literatos. Isto possibilita afirmar que conseguiu cumprir um objetivo básico da multimídia: a interação entre diversos ramos de expressão e conhecimento.

A interação de diferentes linguagens é uma forma de levar o novo leitor a praticar um exercício de percepção em diferentes níveis. Não é novidade que as pessoas possuem ritmos distintos para realizar as coisas. No caso do conhecimento, mesmo dispondo dos mesmos instrumentos não os utilizamos da mesma forma; aprendemos de formas diferentes.

Segundo Howard Gardner<sup>7</sup>, que realizou pesquisa a respeito deste assunto, possuímos um sistema de inteligência que nos possibilita adquirir conhecimentos. Este sistema, interconectado e em parte independente, localiza-se em regiões diferentes do cérebro, com pesos diferenciados para cada pessoa e cultura. Gardner divide as percepções em *inteligências* ou *habilidades*: lingüística (compreensão através de palavras faladas ou escritas); lógico-matemática (compreensão através da ordenação do caos); espacial (compreensão através do domínio da imagem); musical (compreensão através de recursos sonoros); e, cinestésico-corporal (compreensão através do movimento e toque).

A ênfase aos diferentes caminhos da percepção do indivíduo é exatamente uma das propostas da multimídia ao combinar textos, gráficos, imagens paradas e em movimento, sons e animações. É a concretização de um verdadeiro espetáculo que possibilita ao leitor inúmeros caminhos para diferentes leituras facilitando seu trabalho perceptivo, conforme

---

<sup>6</sup> *idem*, p. 96.

<sup>7</sup> GARDNER, Howard. *Frames of mind; the theory of multiple intelligences*. New York: Basic Books, 1985.

sua *inteligência*, ou *habilidade*, mais desenvolvida. É ainda uma forma de integrar os caminhos perceptivos do indivíduo possibilitando uma total imersão do mesmo em busca da compreensão integral do que for proposto. Note-se, apenas, que o aspecto de facilitação se dá enquanto via de recepção e não enquanto interpretação, já que tal proposta tem a característica de abrir ainda mais o leque de possíveis caminhos interpretativos em relação às manifestações artísticas que utilizem uma integração de códigos diferenciados.

Com a intenção de atacar várias fontes, a partir da simultaneidade possível entre diferentes linguagens, aliada ao anseio de inserir movimento na palavra escrita, Arnaldo Antunes realizou um trabalho de união entre poesia/música e tecnologia, procurando atingir os mesmos objetivos desejados em propostas e manifestações multimídia. Este direcionamento é o ponto central da incursão verbivocovisual de Antunes em *Nome*<sup>8</sup>. É um trabalho desenvolvido para ser recebido pelos olhos (livro/vídeo) e pelos ouvidos (CD/vídeo). Em vez de ignorar todas as possibilidades existentes Antunes utiliza de forma ponderada o arsenal tecnológico de que dispõe, gerando a interação das diferentes linguagens que utiliza.

O poeta realiza em *Nome* um exercício de recriação, pois os poemas extrapolam a perspectiva bidimensional do papel. Ele desenvolve um trabalho de linguagem ao produzir seus poemas a partir de palavras mas, simultaneamente, cria um novo mundo lingüístico ao utilizar outras possibilidades. Ele cria um mundo onde sua poesia adquire uma “combinação entre signos verbais e visuais que faz do poema mais que mera soma dos significados isolados”<sup>9</sup>. “Esta introdução da visualidade na esfera da função poética desarticula as divisões das linguagens...a natureza dos signos (visual, verbal ou sonora) determina, ainda nesses processos multimídia e interdisciplinares, a sua função dentro do sistema de linguagens...assim, o que determina a linguagem (no caso, a poética) não é a natureza do signo (se este é verbal, visual ou sonoro), mas a função que ele exerce”<sup>10</sup>. Antunes aproveita uma gama de recursos para realizar sua poesia, porém é a função de cada recurso

---

<sup>8</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. São Paulo: BMG Ariola, 1993. (A obra *Nome* divide-se em quatro segmentos básicos: CD, contendo 23 canções; vídeo, contendo 30 canções/poemas; livro, contendo os 30 poemas efetivados em canções no CD/vídeo; e show, composto por 12 canções do CD/vídeo e outras inéditas. É um trabalho a ser analisado no todo, porém cada segmento possui características próprias). Todas as demais citações referentes a esta obra serão seguidas pelo número de ordem encontrado no vídeo, cuja sequência é idêntica à do livro (que não possui paginação).

<sup>9</sup> MENEZES, Philadelpho. *op. cit.* p. 152.

<sup>10</sup> *idem*, p. 177.

desses, poeticamente, que deve ser analisada. Pode-se dizer, portanto, que Arnaldo Antunes explora uma linha de trabalho intersemiótica, aproveitando procedimentos poéticos encontrados em diversas manifestações literárias, porém com características multimídia (entendendo-se o termo multimídia como uma integração harmônica entre textos, imagens e sons).

O termo semiótica vem do grego *semeon* (signo) e pode ser definido como a ciência dos signos, ou a ciência geral de todos os signos. Seu estudo, e utilização em maior escala, advêm de praticamente dois séculos atrás, pós revolução industrial, com o advento de invenções como a fotografia, o cinema, o rádio, a televisão e as fitas magnéticas, entre outras. Estas invenções povoam o nosso cotidiano com mensagens e informações que nos esperam a qualquer momento, e em cada uma a informação é recebida por determinado canal (ou canais) de recepção diferenciado(s). Entretanto, mesmo com o advento de propostas multimídia, não há nenhum meio que abranja todas as possibilidades possíveis. Mesmo para o cientista, lógico e filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, estudioso da semiótica, “qualquer todo suficiente é necessariamente insuficiente”<sup>11</sup>. Seu trabalho tem por base a relação entre signos - “algo que por certos aspectos ou de algum modo representa alguma coisa para alguém”<sup>12</sup>, isto é, o signo é apenas a representação de um objeto, trazendo consigo uma carga semântica que é decodificável por parte do receptor.

Num estudo mais aprofundado sobre semiótica Peirce divide o período entre a percepção e a apreensão de um signo em três momentos distintos.

O primeiro momento, ou *primeiridade*, é o momento de percepção ou recepção do signo por parte do receptor, isto é, o sentimento evocado com relação a um signo. O segundo momento, ou *secundidade*, é o momento de ação/reação ou de conflito despertado em relação a um objeto. O terceiro e último momento, ou *terceiridade*, é o momento de interpretação, ou conhecimento com relação ao que foi despertado pelo signo inicial; é o momento da apreensão dos sentidos evocados a partir da percepção do signo.

A multimídia tem como proposta uma integração entre diferentes linguagens com o propósito de procurar sanar a deficiência de uma linguagem apenas. É, em outras palavras, uma tentativa de conseguir uma integração harmônica entre diferentes linguagens, todas voltadas para um mesmo objetivo. Resumidamente, podemos afirmar que se trata da

---

<sup>11</sup> in: SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 30.



utilização intencional de meios diversos que agucem os diferentes canais perceptivos, segundo a teoria de Gardner, para se chegar ao conhecimento ou apreensão sígnica, ou ainda, ao momento de *terceiridade* proposto por Peirce.

Nome parte deste princíprio ao reunir, em um trabalho básico, 30 poemas que são também 30 canções. O trabalho de Arnaldo Antunes revisita a Poesia Concreta ao propor uma recepção idêntica à pregada pelos concretistas: um movimento de simultaneidade (ou Vê-lê). Antunes consegue realizar o sonho dos poetas concretistas por ter condições materiais para isto. Segundo Décio Pignatari, “hoje o Arnaldo faz a Poesia Concreta de ponta e utiliza o que nós queríamos. Ele consegue concretizar o que estava na teoria por ter recursos para tal”<sup>13</sup>. Arnaldo Antunes utiliza seu material de trabalho, a palavra, explorando sua carga sonora, visual e semântica. A objetividade, aliada à síntese e à concisão, é ocorrência constante numa busca do mínimo objetivo, claro e límpido. O ludismo é outro traço constante. Todas estas características mesclam-se não apenas no papel, enquanto poema impresso, mas *passeiam* ainda por outras linguagens que se interpenetram e se complementam.

Arnaldo Antunes tem como uma de suas características o fato de não restringir sua poesia apenas ao papel. Busca, assim, novos meios e receptores para sua poesia. Esta é uma tendência que já se verificou em propostas estéticas como o Poema Processo, devido a sua ligação com as artes plásticas, e de forma idêntica no Violão de Rua e no Tropicalismo, ligados à música. Possivelmente isto se deve ao fato de a poesia, enquanto manifestação apenas livresca, ser uma forma artística restrita a poucos. Conforme o contemporâneo filósforo e escritor Enzensberger, numa análise sobre a influência da poesia sobre os jovens, “seria de pensar que a tese do caráter corruptor da poesia (e de outros produtos similares) sobre a juventude já teria desaparecido. Afinal de contas, o volume médio de vendas de um livro de poesia é, atualmente, de quatrocentos a oitocentos exemplares”<sup>14</sup>. Portanto, uma solução possível para a poesia é justamente aliar-se a outras formas de produção artística, mesmo porque, segundo Décio Pignatari, “a poesia parece estar mais ao lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura [pois] a poesia é um corpo estranho nas

<sup>12</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Semíótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 46.

<sup>13</sup> Comentário inédito de Décio Pignatari, feito em 16.08.1995, por ocasião da VI Jornada Nacional de Literatura em Passo Fundo - RS.

<sup>14</sup> ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura e Outros Ensaios*. São Paulo: *Ática*, 1995. (Série Temas - 47). p. 8.

artes da palavra. É a menos consumida de todas as artes, embora pareça ser a mais praticada (muitas vezes às escondidas) ”<sup>15</sup>. Pignatari afirma ainda que a “poesia é a arte do anti-consumo”<sup>16</sup>, o que reforça a idéia de Enzensberger de que a poesia é um produto para poucos. Partindo-se desse pressuposto, podemos afirmar que se a poesia se restringe a um número limitado de iniciados, ao inter-relacioná-la com outras linguagens, como a música por exemplo, há a possibilidade de que se atinja um público muito maior e heterogêneo. Antunes apenas assume esta postura de ser poeta e procurar outros meios para sua poesia, além do papel, e segue assim uma tendência verificada neste século: atualmente “a poesia está se manifestando em todos os lugares, nas manchetes, na música popular, na publicidade; o fato de sua qualidade deixar a desejar não tem importância [afinal podemos afirmar que] a literatura foi vitimada pela socialização. Ela não deixou de existir, ela se encontra por todas as partes. A socialização da literatura trouxe consigo a literalização da sociedade”<sup>17</sup>

Ressalte-se ainda que Arnaldo Antunes realiza um trabalho quase que de reescritura. Segundo declarações suas, seu trabalho passa por um processo de remodelação, “é mais de refazer do que fazer”<sup>18</sup>. Isto pode ser percebido nitidamente em *Nome* se considerarmos que das 30 canções (23 no CD) encontramos 11 poemas já publicados em trabalhos anteriores, então apenas em sua forma livresca: “Luz”, “Água” (apenas no livro/vídeo), e “Armazém” (trecho final) do livro *Psia*<sup>19</sup>; “Nome Não”, “ABC” (apenas no livro/vídeo), “Dentro”, “Imagem”, “Sol Ouço” (apenas no livro/vídeo) do livro *Todos*<sup>20</sup>; e “O Campo”, “A Cultura”, “Se (Não Se)” do livro *As Coisas*<sup>21</sup>. De certa forma é uma maneira de provar que a proposta de cruzamento intersemiótico possibilita expandir os meios para a(s) leitura(s) por parte de seu leitor, visto que o mesmo poderá seguir diversos caminhos no seu contato com o(s) poema(s). É necessário ainda que se realize uma leitura integral para a compreensão total, já que as novas manifestações abrem um novo leque de significações

<sup>15</sup> PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 7.

<sup>16</sup> *ibid.* p. 8.

<sup>17</sup> ENZENSBERGER, Hans Magnus. *op. cit.* p. 33.

<sup>18</sup> *Folha de São Paulo*. Caderno MAIS! São Paulo, 17.10.1993. p. 7.

<sup>19</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. São Paulo: Expressão, 1986. Os poemas citados encontram-se respectivamente nas páginas 24, 28 e 32.

<sup>20</sup> ANTUNES, Arnaldo. *Todos*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1993. Os poemas citados encontram-se respectivamente nas páginas 11-3, 16, 20, 35 e 72-3.

<sup>21</sup> ANTUNES, Arnaldo. *As Coisas*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1993. Os poemas citados encontram-se respectivamente nas páginas 18, 50 e 70.

(lembrando novamente que o aspecto de *facilitação*, aqui, não se realiza enquanto oferecimento de respostas prontas mas sim enquanto abertura de novas possibilidades e caminhos interpretativos para a percepção do leitor). Portanto, para uma leitura integral de *Nome* deve-se *ler* o CD, o livro, o vídeo e o show, pois em cada uma dessas manifestações o receptor encontrará novos caminhos de leitura que acrescentam novas possibilidades para a compreensão integral do poema, ou ainda proporcionam a abertura de novas linhas interpretativas.

Pode-se perceber, ao analisarmos os nomes das obras anteriores de Antunes lançadas comercialmente, que o título *Nome* segue um padrão idêntico ao dos outros livros. Os títulos são constituídos por um vocábulo que assume um posicionamento claro de chamar a atenção para a objetividade das coisas. *Psia*, que conforme o próprio poeta é “feminino de psiu”, funciona, interjectivamente, como se fosse um chamamento de atenção, serve como se o autor estivesse dizendo que algo de novo estava sendo anunciado. *Tudos* realiza um recorte ao referir-se a *tudo*, ou a toda e qualquer coisa, o que justificaria o plural do vocábulo, pois se trata de um pronome indefinido invariável. *As Coisas* também realiza um recorte idêntico já que também se refere a tudo, porém aqui se tratam de objetos inanimados que são nomeados, isto é, pode-se nomear todo e qualquer objeto que for encontrado pelo termo genérico *coisa*. Por fim, em *Nome* o autor, refere-se novamente a tudo, porém a idéia aqui é a de que o nome não se constitui na coisa em si, mas serve apenas para designá-la.

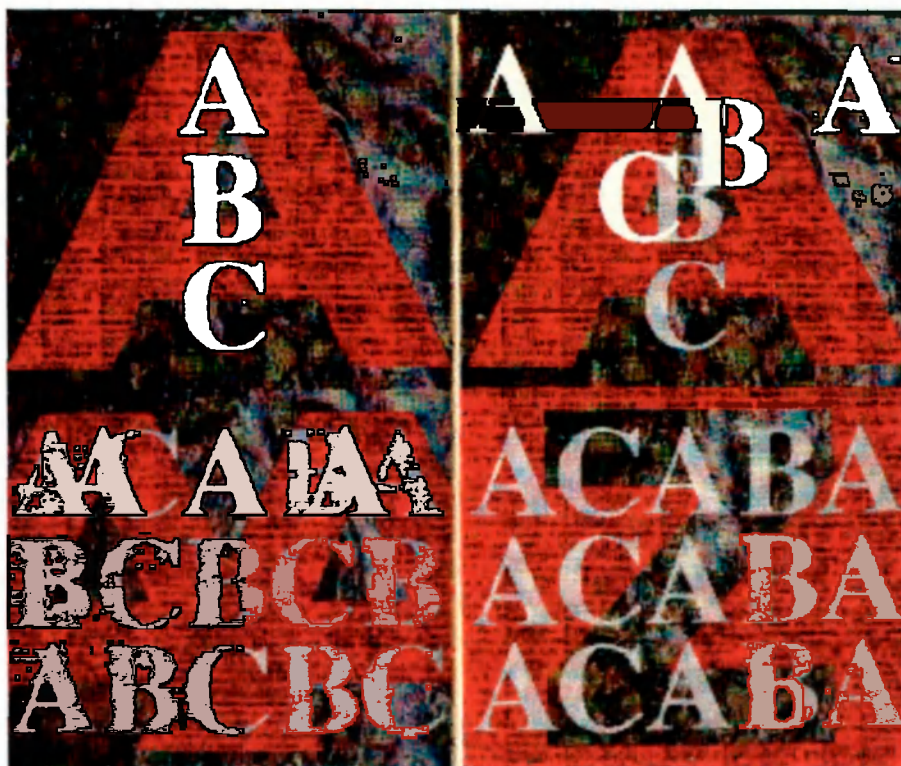
Com relação à escolha dos poemas que aqui terão uma proposta de leitura, cabe salientar que foram selecionados os que consideramos mais significativos enquanto realização de uma proposta multisignica a nível de multimídia. Isto é, poemas que contém uma inter-relação entre diferentes linguagens.

Dos diversos poemas que foram reescritos por Antunes podemos selecionar alguns que possuem nitidamente novos caminhos de leitura em *Nome*. Um destes casos se dá no poema/canção “ABC” (*Nome*, 27), originalmente publicado como se encontra abaixo:

A A A  
 . B  
 C

Ao observarmos o poema podemos perceber nitidamente que se trata de uma criação que possui características concretistas ao utilizar o espaço em branco da página, dispondo espacialmente algumas letras (três As, um B e um C). Os três versos que compõem o poema não possuem um significado explícito já que temos no primeiro apenas uma seqüência de “A” e no segundo e terceiro apenas uma letra “B” e “C” respectivamente. Para entendê-lo é necessário que se realize um agrupamento espacial a partir das letras dispersas pelo papel, e só então poderemos observar que juntas formam o vocábulo “acaba”. Em outras palavras poderíamos dizer que o que ocorre é a desintegração do vocábulo, esparso pelo espaço em branco do papel. Este mesmo poema aparece de forma diferenciada em **Nome** e possibilita que se acrescentem mais alguns comentários.

No livro é possível ter uma noção da animação que aparece no vídeo:



Como se propõe a provocar a percepção através dos diferentes sentidos, em **Nome**, é permitido ao leitor a exploração de novos caminhos para a leitura e análise deste poema. No vídeo parte-se de uma imagem idêntica à do livro, sendo realizada então uma animação, provocando o deslocamento das letras “B” e “C”, que se encontram localizadas numa posição inferior em relação às letras “A”, num movimento para cima, e passando assim a

ocupar os espaços vazios entre os “A”. Simultaneamente a esta animação há um extrato fônico, no qual tem-se recitado o abecedário. A imagem final é a palavra “ACABA”, formada pelas letras encontradas no poema inicial, sobreposta a uma imagem que forma, no espaço vazado no fundo, a letra “Z”; última letra do abecedário. O aspecto cromático do vídeo também é significativo, pois são utilizadas cores vivas, chamativas, que buscam despertar a atenção do leitor. Ao realizarmos um trabalho de junção entre os estratos visual (página do livro, com reforço da animação no vídeo) e fônico (recitação do abecedário, no vídeo), e partindo do pressuposto de que através deste caminho de leitura proposto pelo poeta em *Nome*, apenas no elemento “abc” já temos *acabada* a idéia e a noção de todo o alfabeto, é possível entender a leitura do poema também a nível metafórico. Percebe-se que há dois campos semânticos distintos e antitéticos: o “ABC” indicando *início*, e o vocábulo “acaba” e a letra “Z” indicando *fim*. Ao realizar a junção das letras do poema para formar o vocábulo final temos, de forma multisignifica, a concretização da idéia de que *início* e *fim* são elementos antitéticos, mas que um contém o outro.

Outro poema que é *reescrito* pelo poeta e recebe nova carga semântica, a partir do reforço visual provocado pelo vídeo, é “Nome Não” (*Nome*, 10):



Arnaldo Antunes possui como uma de suas características a obsessão em denominar as coisas, não apenas livrando-as de sua subjetividade, mas buscando uma objetividade extrema. Exercita, aqui, a repetição exaustiva numa busca pela objetividade desejada. Em “Nome Não” seus versos são claros, incisivos: “Os nomes dos bichos não são os bichos...os nomes das cores não são as cores...só os bichos são bichos/só as cores são cores”. A idéia central do poema, de que os nomes das coisas não são as coisas, é óbvia. É clara a noção de que os nomes, concretizados a partir de uma convenção social, servem apenas como elemento designador e referencial de algo, não se constituindo, entretanto, no elemento em si. Ou, conforme o “filósofo Wittgenstein: ‘podemos estabelecer o significado de uma palavra pela observação de seu uso, o que equivaleria dizer que o significado de uma palavra é seu uso’ ”<sup>22</sup>. A partir deste prisma o trabalho poético de Antunes recria o mundo ao redenominar os elementos, como “os bichos são:/ plástico pedra pelúcia ferro/ madeira cristal porcelana papel”, fazendo referência a alguns materiais nos quais podemos encontrar os “bichos” (ou sua representação). A objetividade, aqui, encontra-se na percepção de que os nomes são meros referenciais e que podem ainda adquirir outras possibilidades alusivas que não com as do objeto em si.

No vídeo o que já é óbvio fica ainda mais claro. O extrato visual encontrado no livro/vídeo evidencia ainda mais o tema proposto. Há, por exemplo, a imagem de uma vaca com inscrições em seu corpo: “preto/ couro/ leite/ animal”, e outra imagem, de um cavalo também com inscrições em seu corpo: “cavalo/ branco/ pêlo/ bicho”. Antunes concretiza aqui, visualmente, a noção de que a denominação utilizada por alguém, ao referenciar a *vaca* ou o *cavalo*, não prejudicará o entendimento caso seja usada qualquer outra denominação que se encontre escrita em seus corpos (ou ainda outras mais, não citadas: carne, vida, mamífero, etc.); isto fica ainda mais claro se for criado um contexto discursivo: numa conversa entre açougueiros, a *vaca* se apresenta como *carne*; numa conversa entre biólogos a *vaca* se apresenta como *mamífero*; etc. Idêntico trabalho semântico, a partir do visual, é encontrado na junção de letras esparsas que acabam por formar nomes de algumas cores, por exemplo “azul”, que, entretanto, são pintadas com uma tinta de cor diferente, como vermelho e amarelo. Fica óbvio que a denominação, ou nomenclatura, utilizada não é o essencial mas sim o objeto a que ela remete.

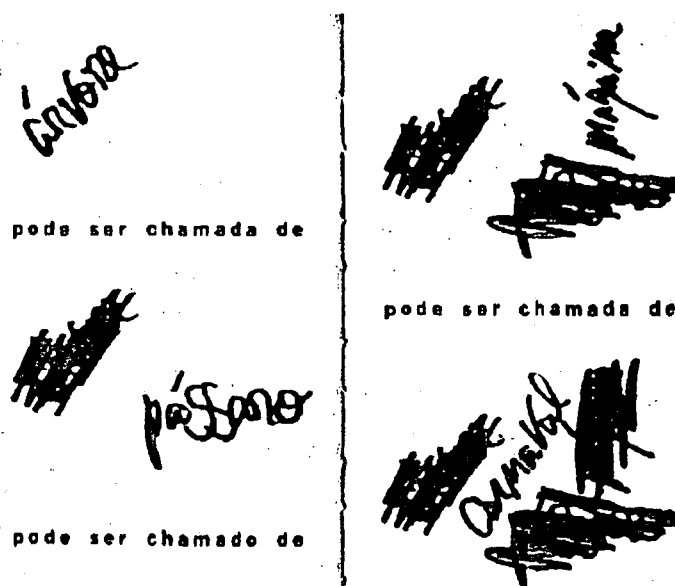
<sup>22</sup> MENEZES, Philadelpho. Op. cit. p. 145

Tema idêntico, os nomes são meras convenções e não os elementos denominados, encontra-se em “carnaval” (Nome, 2):

árvore  
 pode ser chamada de  
 pássaro  
 pode ser chamado de  
 máquina  
 pode ser chamada de  
 carnaval  
 carnaval  
 carnaval

O poema divide-se em nove versos, que podem ser reunidos em três grupos: o primeiro composto por vocábulos proparoxítonos (versos um, três e cinco); o segundo composto por versos com estrutura frasal idêntica (“pode ser chamada(o) de”); sendo que o ritmo encontrado nestes versos se dá num sentido descendente. Já o terceiro grupo, composto pelos três últimos versos, é formado pela repetição de um vocábulo idêntico (“carnaval”) que altera o ritmo, agora em sentido crescente, e junto com a repetição reforça ainda mais a idéia de *folia* como rompimento com o tradicional; neste caso, a idéia de rompimento entre o nome e a coisa representada.

Este caminho de leitura não apenas é possível mas também é reforçado ao assistirmos ao vídeo. Na seguinte reprodução do poema, encontrada no livro Nome, é possível se ter uma idéia do que ocorre no vídeo:



Inicialmente é possível observarmos uma folha em branco, que passa a ser rabiscada com uma caneta hidrográfica. A princípio são inscritas as palavras-chave do poema: “árvore”, “pássaro” e “máquina”; sendo que num momento posterior as palavras passam a ser rabiscadas à exaustão. Na realidade o que se pode perceber é que existe a sobreposição da palavra “carnaval”, aleatoriamente e por toda a extensão da página, que vai aos poucos tomando todo o espaço do papel e acaba por escurecê-lo quase que por completo. Rabiscando as palavras-chave do poema Antunes reforça que o nome não significa o elemento em si. Metaforicamente podemos dizer que é a anulação da identidade do próprio nome ao se encontrar imerso num *carnaval* de nomes.

A estruturação do poema possibilita realçar o aspecto iconográfico do mesmo. Antunes emprega sutilmente o espaço em branco do papel e, apesar de utilizar versos tradicionais, se aproxima de uma proposta de poesia visual. O deslocamento dos versos constituídos por uma única palavra (trissílaba) entre versos mais longos e estruturalmente iguais, aliados a uma *base* (equivalente a um *tronco*) formada por versos, também trissílabos, constituídos por um vocábulo idêntico, acaba por se constituir numa referência figurativista à própria árvore que se encontra expressa no verso inicial. Em outras palavras, podemos afirmar que a palavra inicial do poema, “árvore”, é reforçada pela imagem formada pela distribuição espacial dos versos, que lembra a forma de um vegetal desta espécie. Este exemplo serve para reforçar a valorização dada pelo poeta ao aspecto visual, mesmo quando os poemas aparecem apenas em sua forma gráfico-verbal. E, numa outra proposta de leitura, a “árvore pode ser chamada de” *poema*.

Outro poema de Antunes que valoriza o aspecto visual “Não Tem Que” (Nome, 5):

não tem que  
nem precisa de  
não tem que precisar de  
nem precisa ter que  
não tem que precisar ter que  
nem precisa ter que precisar de

Há uma aproximação com o coloquial como no verso: “não tem que”, no qual o verbo *ter* assume um valor idêntico ao de *precisar*; prática esta bastante comum na linguagem oral. Em todos os versos há um enunciado que se apresenta como se estivesse



completo, porém isto não acontece por se tratar de um verbo transitivo, e que necessariamente precisaria de um complemento. Circunstancialmente, uma possibilidade de comunicação completa seria realizável caso os enunciados fossem contextualizados, porém não é o que ocorre. O procedimento poético se traduz, portanto, em uma evolução de enunciados imperativos que podem ser utilizados para justificar algo que não precisa ser realizado; e, para isto, o aspecto lúdico é o ponto central em versos como: “não tem que precisar ter que”, em que a frase fica incompleta, sem definir o que não precisa ser feito, pois “não precisa ter que precisar de”...

No vídeo, o poema é *escrito* utilizando-se diversas fotografias de lugares indeterminados, que poderiam ser encontrados em qualquer centro urbano, nas quais é destacado um grupo de letras que unindo-se às outras em imagens subseqüentes formam vocábulos, enunciados e, ao final, o poema. Há, neste poema, uma retomada da idéia do grupo concretista de realizar uma poesia com os olhos voltados para a cidade. Antunes realiza isto ao agrupar diversos recortes do cotidiano das pessoas e, a partir desta fragmentação (outro procedimento concretista), construir seu poema. Com relação a esta fragmentação podemos dizer que “dividir as coisas em suas formas ou componentes elementares é um gesto que nossa cultura, tribo mais importante do mundo, pratica ao menos desde a invenção do alfabeto”<sup>23</sup>. O poeta faz recortes do cotidiano e os transforma em poesia; é, em outras palavras, o “encontrar em fatos corriqueiros algo que extrapole sua função cotidiana, deslocando-os de seu ‘habitat’...fazendo com que atuem numa montagem com o novo contexto que o recebe”<sup>24</sup>. Elementos do dia-a-dia se transformam em palavras, fazendo as palavras parte do cotidiano. Antunes encontra no banal o material que precisa para sua poética. É como se afirmasse que a poesia está nas coisas, basta encontrá-la; processo similar ao do escultor observando o bloco de pedra e afirmando que a sua obra já está pronta, bastando tirar o excesso de pedra em volta.

Observe abaixo:

---

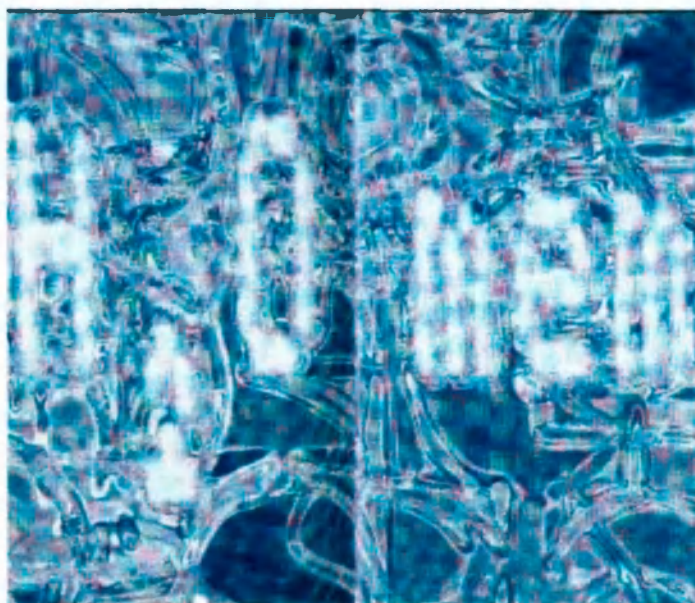
<sup>23</sup> KERCKHOVE, Derrick de. O senso comum, antigo e novo. In: PARENTE, André (Org.). *Op. cit.* p. 56.

<sup>24</sup> MENEZES, Philadelpho. *Op. cit.* p. 171.



Vejamos agora um outro poema que possui bastante simplicidade e concisão. Trata-se do poema “Água” (Nome, 22) que foi publicado originalmente no primeiro livro de Antunes, **Psia** (p. 28).

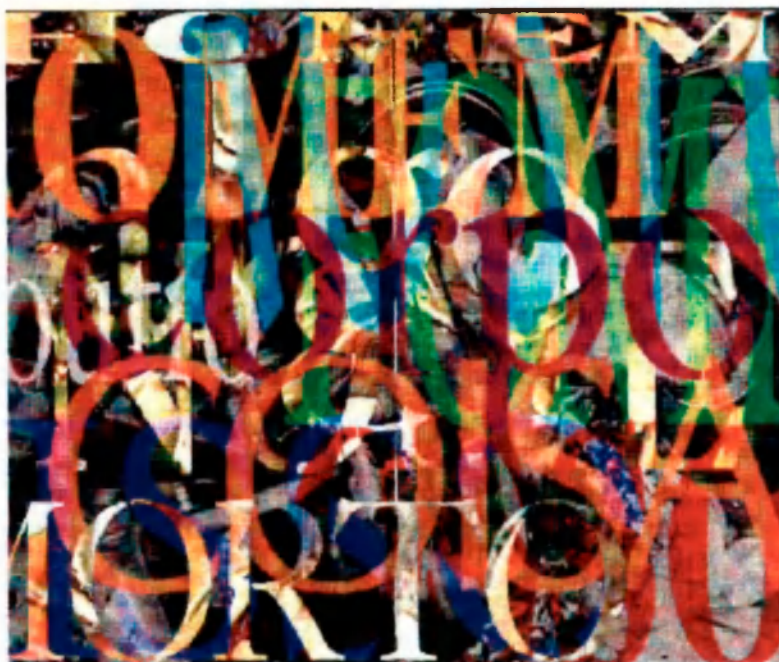
Estruturalmente não há diferença alguma entre as duas publicações. A novidade encontrada em **Nome** é a valorização dada ao aspecto gráfico do poema. Na primeira publicação havia apenas uma página totalmente preta na qual se destacava o poema, vazado em branco. Já aqui o título têm seu aspecto semântico reforçado ao termos um fundo azul, com aspecto líquido, de onde emerge o poema:



Há a junção de dois elementos já conhecidos. Antunes utiliza a fórmula química da água, “H<sub>2</sub>O”. Os símbolos químicos do hidrogênio e do oxigênio (H e O respectivamente) são aproveitados para, junto com o segmento “mem”, formar o segundo elemento já conhecido, uma palavra do léxico português: homem. Metaforicamente poderíamos ter o fato de que o homem é constituído organicamente por cerca de setenta por cento de água. Por isto, a necessidade de beber água, como fonte de reposição e de vida. O *achado* poético de Antunes se realiza na constatação de que o vocábulo “homem” contém os símbolos dos elementos que formam a água, base da sua constituição orgânica.

Um procedimento adotado pelo poeta, que merece destaque, pode ser encontrado no poema homônimo à obra: “Nome” (Nome, 1). Trata-se de um poema que retoma o trabalho com as denominações, porém é no vídeo que Antunes volta a inovar:

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



No vídeo, simultaneamente ao tempo da canção vão surgindo na tela palavras do poema que ficam estáticas por certo tempo, como que *ecoando* visualmente aquilo que foi *dito/cantado*. Isto não é realizado de forma aleatória, pois há uma intencionalidade por parte do poeta em levar o indivíduo a estar atento e, simultaneamente, a ir retomando elementos que já foram *ditos* e ainda são recorrentes *visualmente*. É um processo sinestésico que busca causar um certo *curto-circuito* sensorial levando o interlocutor a dispor de toda sua atenção para perceber o poema no seu todo, consciente ou inconscientemente.

A sinestesia, recurso literário que “designa a transferência de percepção de um sentido para outro, isto é, a fusão, num só ato perceptivo, de dois sentidos ou mais”<sup>25</sup>, é um recurso que serve bem para definir o *curto-circuito* sensorial a que Antunes se propõe realizar. O fundir em apenas um ato de percepção dois ou mais sentidos é exatamente a essência da proposta multimídia de Nome. Este é, aliás, o procedimento cuja utilização é recorrente nesta proposta multimídia, sendo perceptível em menor ou maior grau. É possível exemplificar esse *curto-circuito* sensorial associando-o a um orgasmo, o momento supremo do interlúdio sexual, no qual são mobilizados todos os sentidos e não é possível estabelecer uma distinção ou controle sobre os mesmos. A proposta multimídia do poeta é exatamente igual: uma busca por uma complementaridade e globalidade do trabalho poético. Portanto, voltamos a frisar que um dos principais procedimentos encontrados em Nome é a procura por vários caminhos lingüísticos que possibilitem levar o leitor a participar ativamente na recepção dos poemas/canções, utilizando seus sentidos numa pesquisa prazerosa da significação.

Um poema que traduz explicitamente esta relação sinestésica, da necessidade de estarmos com os sentidos aguçados para poder perceber as coisas, é “Sol Ouço” (Nome, 12).

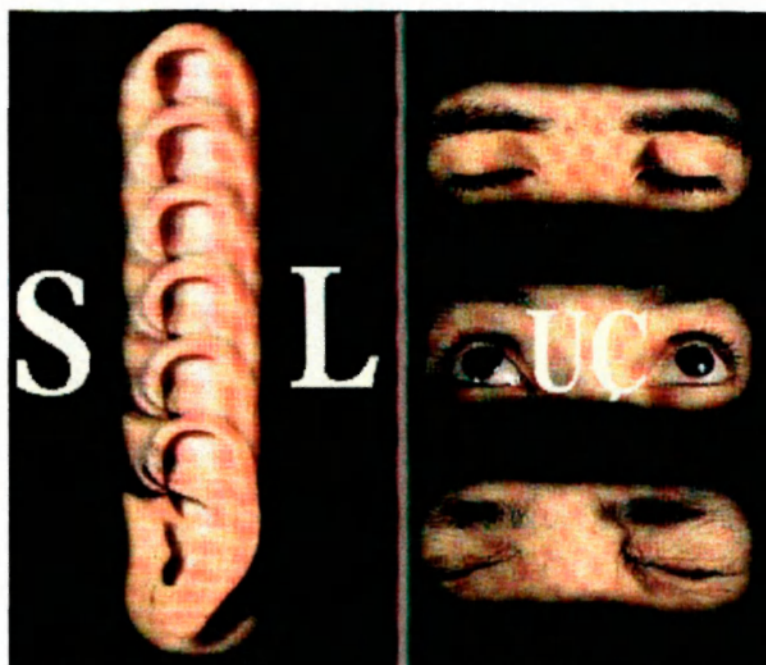
O poema já havia sido publicado anteriormente, porém é possível afirmar que sofreu o mesmo processo de *revitalização* encontrada em “ABC”:

---

<sup>25</sup> MOISÉS, Massaud. *op. cit.* p. 478.

Ç O O O O O O L S O O O O O O O U

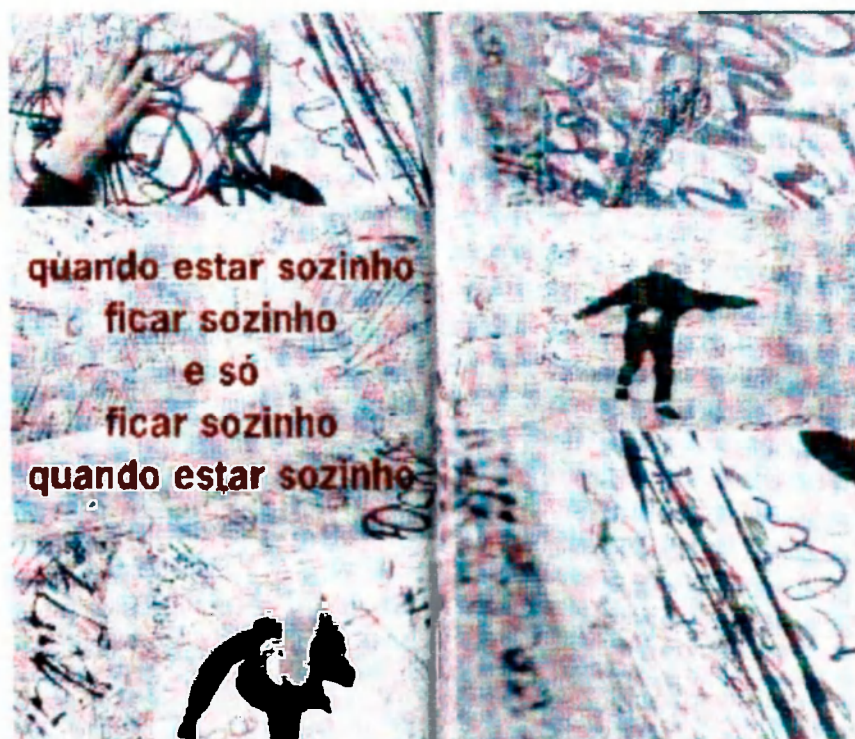
Comparando-se sua primeira publicação em *Tudos* (p. 70-1), e a segunda, abaixo, em *Nome*, observa-se que o trabalho realizado com a visualidade é extremamente significativo e possibilita novas leituras:



Na primeira publicação do poema a única pista deixada pelo poeta, para sua leitura e interpretação, são os vocábulos “sol” e “ouço” que remetem vagamente a uma sinestesia, já que no primeiro há uma evocação da visão e no segundo há uma evocação da audição. Porém, na segunda publicação, percebe-se que a possibilidade de leitura(s) é(são)

expandida(s). A sinestesia é explicitada no próprio poema, que utiliza recursos de uma poesia visual, ao utilizar a imagem de uma orelha representando a letra “o” de “sol” e a imagem de olhos abertos representando as letras “o” de “ouço”. Aqui, a proposta de fusão entre os sentidos é totalmente explicitada, pois o sol é *visto* e não *ouvido*, bem como o ato de *ouvir* relaciona-se com *ouvidos* e não com os *olhos*. Antunes provoca a sinestesia ao misturar, visualmente, campos semânticos distintos. Alerta, assim, para a necessidade de mantermos *olhos e ouvidos abertos* a novas possibilidades perceptivas para podermos compreender o mundo que nos cerca. É ainda um poema que, na segunda publicação, aproxima-se muito das artes plásticas e dos poemas processo e visual.

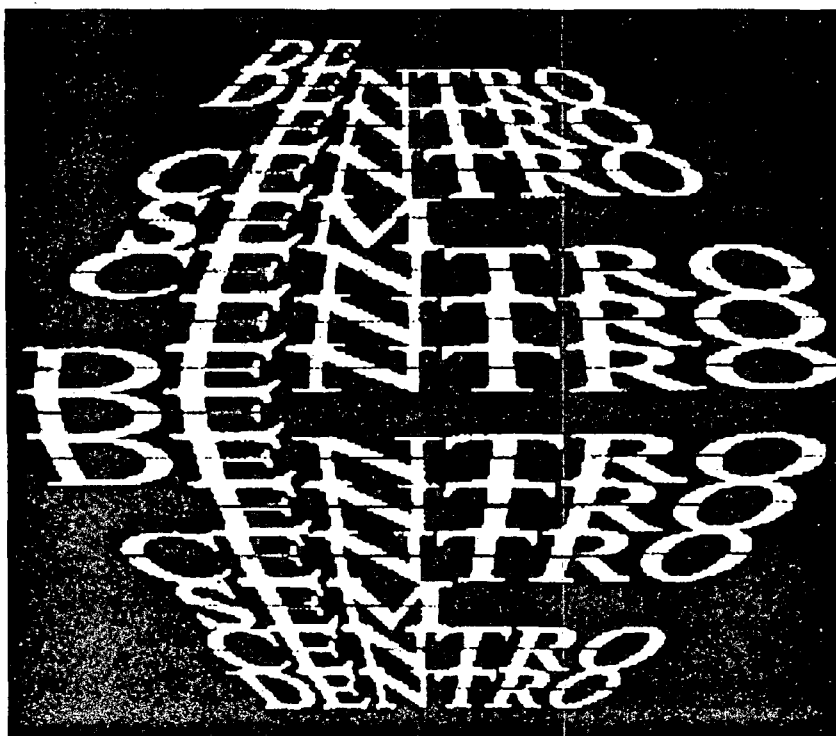
“E Só” (Nome, 17) é um poema que possui métrica idêntica, conseguida graças a uma repetição dos versos iniciais, porém em sentido inverso:



A leitura dos versos é diferenciada caso se inverta sua ordem; e é isto que Antunes faz ao repetir os primeiro e segundo versos como quinto e quarto versos, respectivamente. Em outras palavras, poderíamos *traduzir* os versos do poema como *sempre que estiver sozinho, apenas fique só, e, apenas fique só quando estiver sozinho*. É uma metáfora do cotidiano das pessoas neste final de século, isoladas em si mesmas.

A metaforização da solidão é ainda mais explícita no extrato visual do poema, encontrado no vídeo. Nele, aparecem imagens de um quarto, pequeno e fechado, que possui as paredes totalmente pichadas (rabiscadas). Arnaldo Antunes se encontra dentro da sala, sozinho. Restringe-se a dançar, sentar quieto a um canto, andar em volta do quarto num movimento circular. Apresenta, assim, umas poucas opções para quem está só, numa nova metaforização da solidão. Isto é reforçado ainda quando temos imagens de Antunes dançando, ao mesmo tempo em que não há música ou som algum; e, ao contrário, Antunes aparece estático quando há a presença de um estrato sonoro musical, dançante. É o próprio antagonismo da solidão num ser que é naturalmente sociável. Assim, é explicitado o sentimento da solidão e é expressado ainda que o fato de estar só pode levar o indivíduo a sentir-se isolado do mundo, como se não fizesse parte do mesmo, assim como se estivesse em um quarto fechado e sem saída.

Tanto no livro como no vídeo há o uso de alguns recursos totalmente inusitados, e que poderiam ser considerados escatológicos. Um caso em que isto fica bastante claro pode ser visto no poema “Dentro” (Nome, 8):





Enquanto forma, visualmente, o poema é muito parecido com “Ovonovelo” de Augusto de Campos, porém aqui há um aproveitamento de possibilidades de recursos gráficos pois as letras são distorcidas como se inscritas ao redor de uma esfera. Vejamos, abaixo, a primeira parte do poema de Augusto:

ã v o  
 n o v e l o  
 novo no velho  
 o filho em folhos  
 na jaula dos joelhos  
 infante em fonte  
 f e t o f e i t o  
 dentro do  
 centro

Tratam-se de temas diferentes, porém a forma (re)utilizada por Antunes em “Dentro” remete literalmente para um voltar-se para “dentro”, para o interior. Enquanto *canção* o poema é basicamente recitado pelo poeta. A sua maior inovação ocorre no vídeo que, literalmente, faz uma incursão interior, ao utilizar imagens de uma endoscopia. Há um



trajeto que se inicia na parte exterior da boca e que, após adentrá-la, vai até o “centro” de “dentro” da pessoa; finalizando com o caminho inverso, até a saída total da câmara. Trata-se aqui não apenas de uma metaforização, mas um verdadeiro *adentrar* na pessoa.

“Fênis” (Nome, 4) é um poema cuja leitura possui várias implicações semânticas.

Em seu estrato fônico, a *canção* se realiza como uma seqüência ritmada de sons, reproduzindo uma respiração ofegante, remetendo à cadência de uma relação sexual. Porém, é a partir da associação com o estrato visual, encontrado no vídeo/livro, que podemos realizar uma análise mais detalhada acerca do sentido do título do poema.

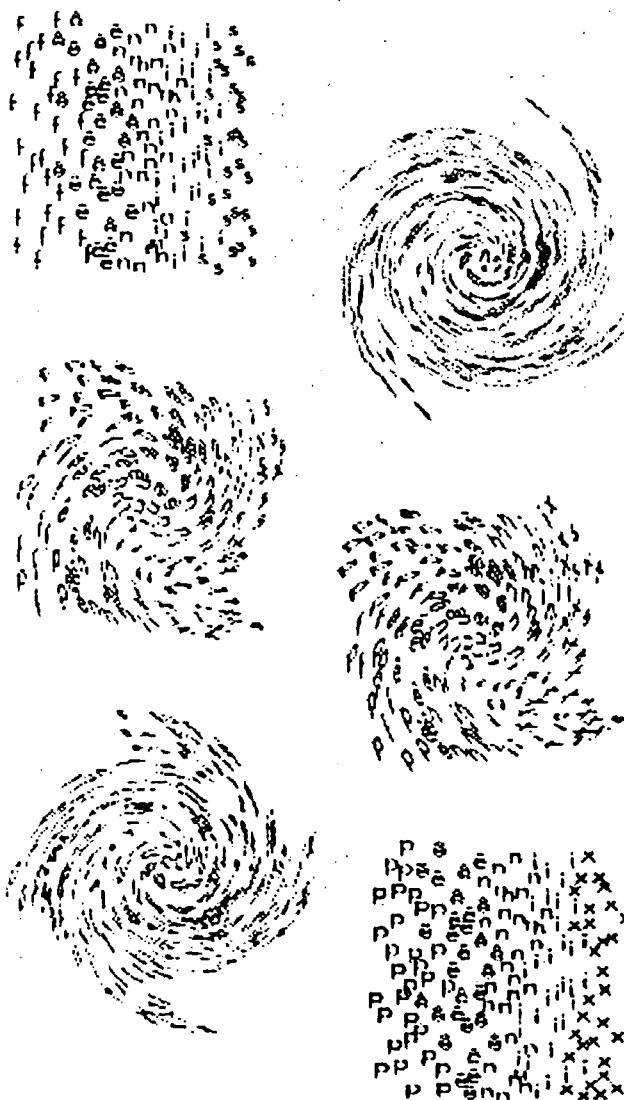
Há um jogo fônico realizado a partir dos vocábulos *Fênix* e *pênis*. Recorrendo ao dicionário temos que: “Fênix: Mitol. Ave fabulosa que, segundo a tradição egípcia, durava muitos séculos e, queimada, renascia das próprias cinzas”<sup>26</sup>; e, “pênis: Anatom. O órgão copulador do macho”<sup>27</sup>. Temos duas sugestões semânticas distintas: a primeira, relativa à morte, e a segunda à vida; isto é, uma ave que *morre* para renascer e o pênis um órgão que ejacula *vida*. É a mesma idéia de *início* e *fim* encontrada em “ABC”, porém, aqui, a noção de que um campo semântico contém o outro se dá a nível vocabular mesclando-se as palavras “Fênix” e “pênis”.

Na animação podemos ver letras que aparecem dispersas formando várias vezes o vocábulo “fênis”, como se estivessem boiando sobre um líquido claro, com aspecto viscoso e espesso; isto remete a uma associação possível com o esperma, que, por conter espermatozóides, possui vida. Forma-se então um redemoinho, idêntico ao observado dentro de um copo de liquidificador quando o ligamos e está cheio de líquido. Assim como o líquido, as letras também giram, misturam-se e surgem novas letras: “p” e “x”. Há um novo misturar, somem então todas as letras “f” e “s”, e forma-se então, várias vezes, a palavra “pênix”. Desta forma, podemos perceber que o primeiro vocábulo do poema, “fênis”, é formado a partir de um trocadilho entre fênix e pênis (idêntico trocadilho ocorre no segundo vocábulo, “pênix”). Isto é, o poeta realiza um trabalho de cruzamento entre as sugestões desses vocábulos, morte/vida, a partir da possibilidade de aproximação visual entre eles.

<sup>26</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *op. cit.* p. 769.

<sup>27</sup> *Idem.* p. 1032.

A reprodução do livro, abaixo, dá uma noção de como se processa a animação do poema:



Há, ainda, a possibilidade de estabelecer uma relação de vida/morte no primeiro vocábulo, “Fênix”, já que, mitologicamente, se trata de uma ave que *morre* mas volta a *viver* quando renasce das cinzas. No segundo vocábulo, “pênis”, também temos a possibilidade de encontrar a dicotomia vida/morte, pois metaforicamente podemos estabelecer uma relação entre a *morte* do pênis ao murchar logo após a ejaculação, para mais tarde voltar a *viver*, renascer novamente com outra ereção. É neste jogo fônico que Antunes estabelece as possibilidades dicotômicas e metafóricas dos dois vocábulos, criando uma ponte semântica entre ambos.

Enfim, através deste percurso por alguns dos poemas/canções de *Nome*, podemos concluir que ele possui como principal característica um aproveitamento de inúmeros recursos verbais, sonoros e visuais, que se encontram teoricamente expressos em manifestações literárias e estéticas de Vanguarda e Pós-vanguarda, mas que não encontraram os aparatos tecnológicos hoje disponíveis. Em muitos casos tratam-se de recursos que são possíveis de serem realizados apenas nos dias atuais.

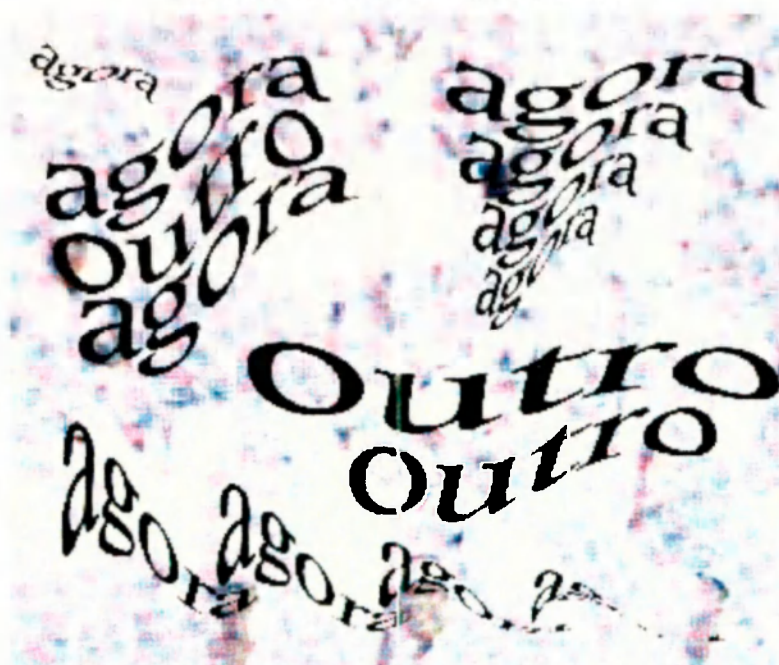
Podemos ainda traçar alguns comentários acerca de cada um dos estratos (visual, fônico e verbal) que compõem a obra como um todo.

Enquanto estrato visual (vídeo), Antunes utiliza toda uma gama de recursos tecnológicos disponíveis para propor ao receptor novos caminhos de leitura, utilizando o aspecto/caráter lúdico. Neste sentido, pode ser citado ainda o poema/canção “Agora” (*Nome*, 25) que no vídeo utiliza uma seqüência alucinada de imagens para reforçar a idéia central do poema: a efemeridade do tempo.

“Agora” é um poema composto por apenas um verso: “já passou”, que estabelece uma relação direta com seu título. Enquanto estrato fônico a canção se resume a um recitar do poema, porém de forma fragmentária: “já passou...já...já pas...passou...já...já passou...já...já passo...ssou...”. O poema remete também à descoberta de uma criança sobre a noção de referência temporal, que o *agora* só é *agora* naquele exato instante, pois até chegar ao final da leitura desta linha vários *agoras* já existiram e aconteceram.

O poema, constituído de apenas um verso em sua forma original, “já passou”, sofre uma mudança nas páginas do livro, reproduzidas abaixo, e na *canção*, durante o show. Nestes, há a presença de outros versos que reforçam a idéia central do poema: “agora outro agora”, “outro agora, agora”, “agora, um outro agora, agora”, reforçando ainda mais seu tema central. No vídeo a efemeridade do tempo aparece na forma de uma seqüência alucinada de ilustrações e fotos, cerca de 30 por segundo, que, ao final, ultrapassam três mil. Para que se possa reconhecer totalmente as imagens é necessário que sejam passadas (vistas) quadro a quadro. Reforçando assim, semanticamente, a idéia de temporalidade.

Observe abaixo:



Também com relação ao aspecto visual, podemos afirmar que o livro é outro componente imprescindível de sua proposta artística. Possui uma qualidade irrepreensível, tanto em relação à qualidade do papel quanto à qualidade visual e gráfica. Há dois planos distintos no livro: o primeiro se trata de um plano verbal constituído pelos poemas em sua forma escrita, e o segundo de um plano constituído por imagens estáticas semelhantes às

encontradas em movimento no vídeo (das quais algumas foram aqui reproduzidas). Há casos, porém, em que os aspectos verbal e visual se confundem (ou se mesclam); os limites entre ambos não possuem uma distinção estática, pois estabelecem entre si uma relação harmônica de complementaridade. É o que pode ser visto em “Não Tem Que” (Nome, 5), “Sol Ouço” (Nome, 12) e “Pouco” (Nome, 9), entre outros mais. Os dois primeiros poemas já foram analisados, com relação ao último isto fica claro simplesmente ao vê-lo.

“Pouco” é um poema constituído por apenas um verso: “Sempre é pouco quando não é demais”. Segue a mesma tendência dos poemas de Antunes, cuja base está no aspecto lúdico. Enquanto estrato fônico, a musicalidade da canção fica muito próxima de canções *pop*, porém o poema, repetido diversas vezes, fica muito próximo de um *mantra*, cuja repetição tem a intenção de reforçar uma idéia à exaustão.

Enquanto estrato visual, a idéia de que “sempre é pouco quando não é demais” aparece graficamente ao termos *pouco* papel para englobar a totalidade dos tipos empregados, que são *demais* para o parco espaço encontrado no livro.

**sempre  
é pouco  
quando  
não é  
demais**

Percebe-se que é reforçada, a partir deste aspecto, a proposta de integração entre diferentes códigos lingüísticos, intensificando o objetivo inicial de Antunes.

Outra característica significativa com relação ao livro é o fato de que o mesmo não é vendido separadamente do vídeo, o que possibilita a afirmação de que se trata de uma proposta multimídia, a nível de complementaridade de significados a partir do uso de diferentes linguagens.

O CD, outro componente de *Nome*, é composto basicamente pelo mesmo trabalho musical encontrado no vídeo. Entretanto, o CD possui sete *canções* a menos que o vídeo. Mesmo com a proposta sonora do disco sendo inovadora, provavelmente isto ocorre porque algumas das *canções* excluídas estão mais próximas da recitação do que da canção propriamente dita. Este fato, aliás, chegou a gerar críticas desfavoráveis de que o disco não teria musicalidade.

Com relação a tal afirmação, pode-se perceber que a mesma deve ter advindo do fato de que a musicalidade das canções encontradas no CD/vídeo, por vezes, não é a usual. Em *Nome*, o poeta transporta seus poemas para o campo da música, muitos deles escritos para serem lidos. Prova disto é que foram anteriormente publicados apenas em suas formas livrescas - a proposta multimídia só foi concretizada cerca de dez anos após o início da carreira comercial de Antunes como poeta. Para musicar seus poemas, utiliza equipamentos convencionais como violão, baixo, bateria, guitarra e teclados, porém não descarta o experimentalismo sonoro ao utilizar instrumentos como: vaso, tubofone, queixada, chocalhos de água, peças de moto, objetos de cozinha, martelo de carne, maleta e bacia de plástico, bandeja, bambus, pratos, chapa de plástico e copos. A princípio, isto pode gerar um certo estranhamento, da mesma forma que trabalhos como o disco *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, que também segue uma linha experimental, e também estabelecia laços com a Poesia Concreta, e só agora (aproximadamente 20 anos após seu lançamento) foi recolocado no mercado fonográfico obtendo uma aceitação considerada boa por parte do público. É possível que haja um estranhamento inicial numa primeira audição, entretanto não é algo significativo e que afete a maioria das canções. Mesmo porque, há canções extremamente bem trabalhadas dentro de uma concepção musical que pode ser classificada como *convencional*, como por exemplo o *rock*. Neste caso podem ser citadas as canções "Tato" (*Nome*, 24), "Cultura" (*Nome*, 7), "Pouco" (*Nome*, 9), "Nome Não" (*Nome*, 10) e "Alta Noite" (*Nome*, 30), entre outras.

A este respeito ainda há uma outra questão que deve ser considerada. A recente saída de Arnaldo Antunes da banda de rock Titãs (em fevereiro de 1993), após cerca de uma década de trabalho conjunto, implicava em que este traçasse um caminho musical característico, buscando uma identidade própria que o desvinculasse da imagem da banda. Esta intenção de desvinculação é percebida ao fecharmos a proposta de Nome com seu último elemento: o *show*.

O *show* Nome é baseado no livro/vídeo/CD. Possui 12 músicas do CD/vídeo, que ocupam cerca de metade do repertório. A outra metade compõe-se de canções inéditas posteriormente incluídas no disco Ninguém (inclusive uma versão de "Judiação", de Lupiscínio Rodrigues). Pode-se dizer que a sonoridade básica do *show* é tradicional, pois é composta pelas canções mais *pesadas* do CD/vídeo aliadas a canções inéditas melodicamente *rocks*. Isto possibilita um espetáculo pesadíssimo, com direito a uma agitada performance de palco por parte de Arnaldo Antunes, em praticamente toda a apresentação. A atitude adotada por ele é tão *rock and roll* quanto sua musicalidade. No palco, Antunes continua sendo idêntico à fase dos Titãs, quando sua presença irada no palco virou sua marca registrada e, pela sua associação com a figura de líder da banda (fato desmentido por todos os componentes do Titãs, inclusive o próprio Antunes, que afirmavam não haver um líder qualquer), a marca da própria Titãs.

Para o *show* foram especialmente montadas duas estruturas de percussão, com aproximadamente 1,50m x 1,00m x 0,50 m, que reúnem peças de plástico, madeira e metal encontradas num depósito de ferro velho e que possibilitam, no palco, reproduzir a mesma sonoridade encontrada no disco. Assim, o som final dos shows é idêntico ao encontrado nas gravações, porém com o *feeling* de uma apresentação ao vivo.

A concretização da proposta de multiplicidade da arte, ou o cruzamento intersemiótico, é realizada também no palco. A poesia é parte constante ao ser concretizada acusticamente em forma de canções (mesmo naquelas que não se encontram incluídas no CD/vídeo). As canções são sonoramente rítmicas (ao contrário do que foi dito por uma parcela da crítica) e permitem, em vários momentos, performances de palco com ares coreográficos e mesmo teatrais. Como exemplo pode ser citado um momento em que Antunes, segurando um globo terrestre nas mãos, questiona, musicalmente "Qual é o nome

disso? Que nome isso tem?"; para, já em seguida, responder que "o nome disso é plástico... mundo... Estados Unidos...".

O aspecto visual da apresentação, além da movimentação de palco, conta ainda com a utilização de duas camisas brancas gigantes infladas por máquinas de vento em um movimento (dis)contínuo e que funcionam como um telão quando são projetadas nelas algumas seqüências do vídeo, simultaneamente à execução ao vivo de canções que fazem parte de Nome. Existem ainda outras quatro camisas brancas gigantes, suspensas, que sofrem a ação de ventiladores e servem como suporte para efeitos de luz. Assim, com uma tela com volume e movimento que gera imagens distorcidas mais as músicas do CD com arranjos mais *pesados*, há uma concentração de linguagens que produz novos significados no palco. E é desta forma que Arnaldo Antunes fecha o ciclo de sua obra.

Poderíamos ser simplistas e parafrasear Antunes afirmando que definir Nome "é simples [pois] é um disco para se ouvir, um vídeo para se ver e um livro para se ler"<sup>28</sup>, entretanto, a partir das leituras propostas anteriormente, podemos afirmar que nesta sua obra o poeta aguça e provoca os sentidos do leitor para que os mesmos estejam atentos a tudo o que se passa em volta. Permite, desta forma, que seu leitor interaja com as diversas propostas de recepção, conforme sua habilidade, inteligência ou experiência. E isto é, de forma resumida, a realização de uma proposta multimídia, enquanto interação de diferentes linguagens.

---

<sup>28</sup> GONÇALVES, Cláudia. Arnaldo. in: *Revista da Folha*. São Paulo: *Folha de São Paulo*, nº 111, 05 de junho 1994. p. 16-20.



## CONCLUSÃO

Após realizar um trajeto pelas obras de Arnaldo Antunes podemos chegar a algumas conclusões a respeito do trabalho que este vem desenvolvendo há mais de uma década.

Seus primeiros livros lançados comercialmente (*Psia*, *Tudos* e *As Coisas*) possuem como característica o experimentalismo, isto é, Arnaldo Antunes ousa poeticamente ao adotar várias práticas construtivas diferenciadas. O uso objetivo da palavra; o aproveitamento icônico; a ingenuidade construída e o caráter lúdico da poesia, enquanto *curtição*; a decomposição vocabular; a originalidade; a exploração sintático-semântico-fônica das palavras; o uso do espaço em branco do papel; o uso de recursos visuais numa aproximação com as artes plásticas e a exploração da possibilidade de novas formas poemáticas são algumas das características advindas de distintas manifestações literárias já consagradas e que podem ser observadas, racionalmente agrupadas e utilizadas, nestas suas obras iniciais. Arnaldo Antunes percorre caminhos que vão desde o verbal até o visual porém sem descartar o núcleo central de seu trabalho: a palavra. Em outras palavras pode-se dizer que Antunes percorre um caminho idêntico ao percorrido pela poesia em sua história: desde o trabalho unicamente com a palavra nos poemas tradicionais até aos poemas essencialmente visuais encontrados nos poemas processo; observando entretanto que seu trabalho possui características próprias ao agrupar objetivamente diferentes práticas construtivas visando a um único objetivo.

Grande parte destes recursos também são utilizados nas *letras* de suas canções; sendo que uma outra característica de Antunes é *contrabandear* seus poemas para o campo da música, utilizando um procedimento encontrado no Violão de Rua e no Tropicalismo ao não restringir seus poemas apenas aos livros. Prova disto é o fato de que boa parte das canções gravadas por Antunes, ou mesmo por outros compositores, teve uma publicação anterior apenas na forma tradicional de poema (nas páginas de um livro). Aliás, é com as canções que Arnaldo Antunes não apenas tira seus poemas do papel, ao dar-lhes uma outra

dimensão, como consegue acesso a uma parcela de público consideravelmente superior ao normalmente angariado em publicações livrescas. Isto pode ser comprovado ao constatarmos que, nos referindo apenas aos nove discos lançados pela banda Titãs, há uma tiragem de mais de um milhão de discos, mais de uma dezena de canções exaustivamente tocadas nas rádios e alguns milhares de espectadores em apresentações da banda tanto no Brasil como no exterior. Uma outra prova de que o poeta conseguiu destaque e reconhecimento no campo musical é o fato de que mais de uma dezena de intérpretes e compositores, já há muito consagrados no cenário nacional, gravaram canções escritas por ele.

A característica de unir diferentes tendências e meios de registro tem seu ápice na obra *Nome*. É no livro/disco/vídeo/show que Antunes exercita sua capacidade de dar *movimento* à palavra dando-lhe outras dimensões. Antunes consegue nesta obra ousar a ponto de realizar um dos sonhos concretistas ao tirar a poesia de seu *habitat* natural: o livro. Alguns poemas publicados anteriormente apenas em forma livresca são (re)escritos de forma a assumir novas dimensões. Há o trabalho com a palavra, como se esta fosse um objeto concreto, tridimensional; e não restrita apenas à bidimensionalidade do papel. As possibilidades icônicas, sonoras, semânticas e sintáticas de seus poemas são exaustivamente exploradas, buscando uma interação entre o leitor e a obra ao provocar-lhe um despertar simultâneo de vários sentidos. É em *Nome* que Antunes exercita sua capacidade de mesclar distintas manifestações artísticas tendo como finalidade atingir um objetivo único. O poeta consegue não apenas despertar o interesse do público e da crítica mas realiza também o *sonho* concretista de dar um movimento de simultaneidade (ou-Vê-lê) à palavra. Os concretistas possuíam a teoria e a vontade de realizar tal empreitada, mas é Antunes quem tem, atualmente, os recursos disponíveis que possibilitam a concretização das teorias de décadas atrás. Consegue ir além, pois explora a possibilidade dos poemas visuais (interage signos verbais e visuais somando-os e buscando novos significados, num processo ideogrâmico) porém mantém-se fiel à palavra, sem descartá-la, e não chega a radicalismos como os encontrados nos Poemas Processo. Lembrando apenas que em todo o percurso poético de Antunes não é esquecida a originalidade da ingenuidade construída, o aspecto lúdico, encontrado em seus poemas, resquícios de sua participação na Poesia Marginal: poesia é vida, e vida é *sacação* e *curtição*.

Uma afirmação que pode ser categoricamente realizada é a de que é inegável a sua (grande) contribuição para a recente poesia brasileira. Antunes consegue provar que é viável a retirada desta do seu habitat natural (o papel) e dar-lhe outras dimensões: vídeo, canções, performances, shows. Prova ainda que há um (grande) público ávido por poesia e proporcionalmente maior se utilizados outros meios que não a restrinja apenas ao papel. Retomando a afirmação de Décio Pignatari (encontrada no final de I.2, p. 11) pode-se dizer que Antunes é a prova de que o terrorismo cultural provocado pelo “pequeno grupo de poetas” não se deu porque a poesia brasileira era “muito fraca” mas sim porque “as idéias deles eram [não apenas viáveis como] muito fortes”.

Conhecer a obra de Arnaldo Antunes é um trabalho que pode causar muito prazer. Desde uma leitura realizada de forma descompromissada, por puro lazer, até uma leitura mais cuidadosa, que procure vasculhar as várias possibilidades poéticas de seus trabalhos. Ler seus poemas é uma atividade prazerosa pois quanto mais se explora sua obra mais caminhos se descobrem. O ludismo proposto nos conteúdos pode ser observado ainda no trabalho de descobrir os recursos variados que são utilizados pelo poeta para dar o *movimento* que deseja à poesia. A linguagem clara e objetiva permite alcançar um público eclético, e ao ousar utilizando diversos meios para registrar seus poemas, em diferentes manifestações artísticas, consegue também difundir sua poesia entre segmentos distintos da sociedade, não a deixando assim restrita apenas a um pequeno grupo de iniciados.

Enfim, podemos finalizar dizendo que Antunes consegue realizar uma obra essencialmente inovadora ao sintetizar várias práticas de construção poéticas num trabalho com características próprias. Não descarta as possibilidades tecnológicas da atualidade e utiliza conscientemente os recursos materiais de que dispõe, inovando ao conseguir realizar o que muitos poetas já desejaram: prova que a poesia pode existir fora do papel, sem que necessariamente com isto ocorra uma perda de qualidade. Pela sua pouca idade possivelmente muitas obras ainda virão; porém desde já pode-se dizer que é assim, com experimentalismo, criatividade, objetividade e ludismo ao aproveitar os recursos de que dispõe, que Arnaldo Antunes consegue inserir seu nome dentro de um grupo restrito de poetas inovadores no panorama da poesia brasileira contemporânea e aponta novas possibilidades para o desenvolvimento da poesia. Entretanto só um distanciamento histórico permitirá dizer se estávamos certos.

## BIBLIOGRAFIA

- 01 - AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.
- 02 - AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. 2ª ed. São Paulo: Scipione, 1996. (Margens do Texto).
- 03 - ANTUNES, Alex. Agora tudo ao mesmo tempo. in: **General**. São Paulo, nº 13, s.p., s.d.
- 04 - ANTUNES, Arnaldo. **As Coisas**. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- 05 - \_\_\_\_\_. **Ninguém**. São Paulo: BMG Ariola, 1995. 1 disco compacto (49 min): digital, estéreo. 7432126593-2.
- 06 - \_\_\_\_\_. **Nome**. São Paulo: BMG Ariola, 1993. 1 disco compacto (44 min): digital, estéreo. M30.072.
- 07 - \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 1 video-home (53 min): son., color.; 12mm. VHS (acompanha livro homônimo).
- 08 - \_\_\_\_\_. **Psia**. São Paulo: Expressão, 1986.
- 09 - \_\_\_\_\_. **Tudos**. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- 10 - ÁVILA, Affonso. **Discurso da difamação do poeta: antologia / Affonso Ávilla**. São Paulo: Summus, 1978.
- 11 - \_\_\_\_\_. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Summus, 1978.
- 12 - BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- 13 - \_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- 14 - BRAIT, Beth. **Ferreira Gullar/literatura comentada**. 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- 15 - BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

- 16 - \_\_\_\_\_. **Quarta de singular** (desenho de Iberê Camargo). São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).
- 17 - BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima lírica**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).
- 18 - CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Poesia marginal dos anos 70**. São Paulo: Scipione, 1995. (Margens do Texto).
- 19 - CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- 20 - CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta / textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 21 - CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. 4ª ed. São Paulo: Livraria Martins, 1971.
- 22 - CARDOSO, Fátima. **Ligação direta com o mundo**. In: **Super interessante**. São Paulo: Abril, ano 8, nº 7 - julho 1994. p. 30-6.
- 23 - CHAMIE, Mário. **Instauração práxis: vanguarda nova**. In: **Tempo brasileiro** nº 26-27; janeiro-março 1971. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, p. 60-9.
- 24 - \_\_\_\_\_. **Instauração práxis II. Textos e Documentos Críticos - 1959 a 1972**. São Paulo: Quiron, 1974.
- 25 - \_\_\_\_\_. **Lavra lavra**. São Paulo: Massao Ohno, 1962.
- 26 - \_\_\_\_\_. **Sábado na hora da escuta: Antologia**. São Paulo: Summus, 1978.
- 27 - COSTA, Gal. **Plural**. Rio de Janeiro: RCA, 1990. 1 disco compacto (46 min): digital, estéreo. M10068.
- 28 - COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 6v. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio; Niterói: UFF - Universidade Federal Fluminense, 1986.
- 29 - DAGHLIAN, Carlos (org.). **Poesia e música / Debates 195**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- 30 - DIAS-PINO, Wladimir. **Processo: linguagem e comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- 31 - ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Mediocridade e loucura e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1995. (Série Temas - 47).

- 32 - FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2ª ed. 28ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- 33 - **Folha de São Paulo**. Caderno MAIS! São Paulo, 17 de outubro de 1993.
- 34 - FRANCHETTI, Paulo Elias Allane; PECORA, Antônio Alcyr Bernardez. **Caetano Veloso / Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- 35 - GARDNER, Howard. **Frames of mind - the theory of multiply intelligences**. New York: Basic Books, 1985.
- 36 - GIL, Gilberto e VELOSO, Caetano. **Tropicália 2**. São Paulo: Polygram, 1993. 1 disco compacto (42 min): digital, estéreo. 518 178-2.
- 37 - GÓES, Fred. **Gilberto Gil/Literatura Comentada**. Colaboração Lauro Góes. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- 38 - GONÇALVES, Cláudia. Arnaldo. in: **Revista da Folha**. São Paulo: Folha de São Paulo, nº 111, 05 de junho de 1994. p. 16-20.
- 39 - GONÇALVES, Marcos Augusto. Por uma lei anticlichê. **Revista da Folha**. São Paulo: Folha de São Paulo, nº 133, 06 de novembro de 1994. p. 30.
- 40 - GULLAR, Ferreira. **Indagações de hoje**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- 41 - \_\_\_\_\_. **Toda poesia (1950-1980)**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- 42 - HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem/CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- 43 - HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Poesia jovem (anos 70)**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- 44 - HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 8ª ed. Brasiliense: São Paulo, 1990. (Tudo é História 41).
- 45 - **Jornal do Brasil**. 1º caderno. 07 de abril de 1970.
- 46 - LIMA, Lauro de Oliveira. **Mutações em educação segundo McLuhan**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- 47 - MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- 48 - \_\_\_\_\_. **A literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1965

- 49 MASSI, Augusto. *Nome entra pelos olhos, boca e orelhas*. In: **Folha de São Paulo**. Caderno MAIS!, 17.10.1993, p.7.
- 50- MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- 51- MEIRELES, Cecília. **Obra completa** em um volume. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.
- 52- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Vanguardas e pós-vanguardas na poesia brasileira: do Concretismo à Poesia Marginal. **CIÊNCIAS E LETRAS**. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, nº 7, p. 5-75, 1986.
- 53 - MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- 54 - MICELI, Sérgio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- 55 - MIHICH, Micki. Nome - Arnaldo Antunes. In: **On & Off**. São Paulo: Dynamo, ano 2, nº 10, sem paginação.
- 56 - MODRO, Nielson. Arnaldo Antunes, um poeta concretista. In: **Espaço cultural aberto**. Joinville: UNIVILLE, nº 41, março 1994, p. 12.
- 57 - MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- 58 - MONTE, Marisa. **Mais**. Rio de Janeiro: EMI, 1990. 1 disco compacto (41 min): digital, estéreo. 796081-2.
- 59 - MONTÓIA, Paulo. O Melhor na poesia na década. **Leia**. São Paulo, nº 147, ano XII, p. 28, 1990.
- 60 - Multimídia sem segredos, a. In: **Exame informática**. São Paulo: Abril, ano 8, nº 90, setembro 1993, p. 54-62.
- 61 - NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira - expressão e forma. **NOVOS ESTUDOS - CEBRAP**. São Paulo, nº 31, ot. 1991.
- 62 - ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira** - cultura brasileira e indústria cultural. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- 63 - PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- 64 - PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- 65 - PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Em busca do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

- 66 - \_\_\_\_\_. **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- 67 - PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Primeiros Passos 191).
- 68 - \_\_\_\_\_. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Globo, 1995.
- 69 - **Revista trip**. São Paulo: Trip, ano 8, nº 37, sem paginação.
- 70 - RISÉRIO, Antônio. De quem é essa decadência? In: **Folha de São Paulo**. Caderno MAIS!. 10.05.1994, p. 3.
- 71 - SANDMANN, Marcelo Corrêa. **A poesia de José Paulo Paes**. Curitiba, 1992. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.
- 72 - SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- 73 - SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- 74 - SANTIAGO, Silviano. Os abutres: a literatura do lixo. in: **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes. Dezembro de 1972.
- 75 - SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo, 1984.
- 76 - SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius de Ávila. **Poesia concreta/ Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- 77 - \_\_\_\_\_. Poesia ruim, sociedade pior. **NOVOS ESTUDOS - CEBRAP**. São Paulo, nº 12, p. 46-61, jun. 1985.
- 78 - SOUZA, Okky de. Arnaldo de Ninguém. In: **Revista Neo**. São Paulo: Próxima Mídia, nº 5, outono de 1995, p. 73-77.
- 79 - \_\_\_\_\_. Um roqueiro mais que família. In: **Veja**. São Paulo: Abril. Edição 1037, ano 26, nº 39 - 29 de setembro de 1993.
- 80 - SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- 81 - TATIT, Luiz. **A Canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.
- 82 - **Tecnologia educacional**. Rio de Janeiro: ABT (Associação Brasileira de Tecnologia Educacional) Ano XXII, nº 113/114, julho/outubro, 1993.



- 83 - TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- 84 - TITãs. **Cabeça dinossauro**. São Paulo: WEA, 1986. 1 disco (38 min): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6106014.
- 85 - \_\_\_\_\_. **Domingo**. São Paulo: WEA, 1995. 1 disco compacto (49 min): digital, estéreo. M063011169-2.
- 86 - \_\_\_\_\_. **Go Back**. São Paulo: WEA, 1988. 1 disco (41 min): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6704191.
- 87 - \_\_\_\_\_. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**. São Paulo: WEA, 1987. 1 disco (34 min): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6704033.
- 88 - \_\_\_\_\_. **Ô blesq blom**. São Paulo: WEA, 1989. 1 disco (36 min): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6709075.
- 89 - \_\_\_\_\_. **Televisão**. São Paulo: WEA, 1985. 1 disco compacto (37 min): digital, estéreo. M172968-2.
- 90 - \_\_\_\_\_. **Titanomaquia**. São Paulo: WEA, 1993. 1 disco compacto (38 min): digital, estéreo. M993050-2.
- 91 - \_\_\_\_\_. **Titãs**. São Paulo: WEA, 1984. 1 disco compacto (35 min): digital, estéreo. M251370-2.
- 92 - \_\_\_\_\_. **Tudo ao mesmo tempo agora**. São Paulo: WEA, 1991. 1 disco compacto (39 min): digital, estéreo. 175506-2.
- 93 - TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Tudo é História 48).
- 94 - TUFANO, Douglas. **Estudos de Língua Portuguesa: gramática**. 2ª ed. ampl. São Paulo: Moderna, 1990.
- 95 - VALE, Israel do. Arnaldo Antunes fala sobre "Nomes". In: **O Estado de São Paulo**. Caderno Zap!, 02.06.1994. p. 3.
- 96 - VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. São Paulo: Polygram, 1967. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco. 6328497.
- 97 - VENTURA, Zuenir. **1968 o ano que não terminou: a aventura de uma geração**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

## **ANEXOS**

## **Curriculum: Arnaldo Antunes (São Paulo, 1960 -)<sup>1</sup>**

### **Estudos:**

Curso inacabado na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo.

### **Edição de revistas:**

1980 - **Almanak 80**.

1981 - **Kataloki (Almanak 81)**.

1988 - **Atlas (Almanak 88)** (destaque da “Mostra Gráfica - Brasil 89”, organizada pelo Instituto Nacional de Artes Gráficas, no Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro).

### **Livros publicados:**

1983 - **OU E** (álbum de poema visuais, ed. do autor).

1986 - **Psia** (Ed. Expressão / 2ª ed. Ed. Iluminuras, 1991).

1990 - **Tudos** (Ed. Iluminuras, atualmente na 3ª edição).

---

<sup>1</sup> Informações obtidas a partir de *press releases* de Arnaldo Antunes.

1992 - **As Coisas** (Ed. Iluminuras, atualmente na 3ª edição / Prêmio Jabuti de poesia).

**Trabalhos gráficos em outros livros:**

1992 - Co-autoria com Augusto de Campos, de trabalhos visuais no livro **Rimbaud Livre**, Ed. Perspectiva.

1993 - Capa do livro **Textos e Tribos**, de Antônio Risério, Ed. Imago.

**Participação em exposições:**

1983 - "Caligrafias", Galeria Cultura, Secretaria do Estado de São Paulo.

- "Poesiaevidência", Pontífica Universidade Católica, São Paulo.

1987 - "Palavra Imágica", Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.

1991 - "Arteria", Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

1992 - "Singulares", Ovídio Bar, São Paulo.

1993 - "Paraver", Faculdade Santa Marcelina, São Paulo.

1994 - "Livro de Artista - O livro objeto", Feira do Livro, Secretaria do Estado do Ceará, Ceará.

- "Entretexo", Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.

**Participação em exposições internacionais:**

1990 - "Transfutur - Visuelle Poesie", Kassel, Alemanha;

1992 - "p0esle - digitale dichtkunst", Munique, Alemanha;

1993 - "Concrete Jungle", Caritas Fotogalerie, dentro do evento "Arte Brasil - Lírica, Imagens e Performance da Nova Geração", Konstanz, Alemanha;

### **Música:**

1980 a 82 - Integra a Banda Performática, com a qual lança um álbum em 81 e realiza concertos em São Paulo e Rio de Janeiro;

1981 - Prêmio de melhor letra de música no II Festival da Faculdade de Artes Álvares Penteado;

1982 a 92 - Integra o grupo de rock Titãs, com o qual lança sete álbuns (**Titãs, Televisão, Cabeça Dinossauro, Jesus Não tem Dentes no País dos Bangueles, Go Back, Ô Blésq Blom e Tudo Ao Mesmo Tempo Agora**) pela WEA, conquistando vários discos de ouro e de platina. Realiza inúmeros videoclips (um deles, "Flores", conquista o prêmio de melhor clip estrangeiro na "MTV Awards", em 1989) e shows por todo o Brasil e ainda em Portugal, Estados Unidos e Suíça (Festival de Montreaux, 1989). Arnaldo foi o autor do projeto gráfico do álbum **Ô Blésq Blom**;

1991 - Grava faixa para o álbum independente **Rock de Autor**, selo Manifesto, São Paulo;

1992 - Prêmio de melhor música do ano ("Grávida", parceria com Marina Lima), pela Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA;

1993 - Lança **Nome**, seu primeiro trabalho solo, com características multimídia;

1994 - Compôs a música “Mão (Lavar as Mãos)” para o programa infantil “Castelo Ra Tim Bum” (TV Cultura, 1994), que está incluída no disco homônimo ao programa.

- Participou com a faixa “Dorme” no CD independente **Canção de Ninar**.

1984 a 94 - Parcerias e/ou músicas gravadas por Jorge Benjor, João Donato, Gal Costa, Marisa Monte, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Sandra de Sá, Marina, Barão Vermelho, Eliete Negreiros, Ney Matogrosso, Cazuza, Arto Lindsay, Edgard Scandurra, Arrigo Barnabé, Paulo Leminski, Alice Ruiz, entre outros.

1995 - Lança seu segundo trabalho solo, **Ninguém**;

- Participou no **Heineken Concerts**, com Carlinhos Brown, Youssou N'Dour, Habib Faye e Arto Lindsay, na “Noite Contemporânea”, Em São Paulo e no Rio de Janeiro.

### **Performances:**

1980 a 84 - Pinacoteca do Estado de São Paulo, Sesc Pompéia (no ciclo “14 noites de performance”), Galeria Cultura e Teatro Lira Paulistana, São Paulo.

### **Cinema:**

1977 - **Temporal**, super 8, ficção, 40', São Paulo.

1979 - **Jimi Gogh**, super 8, experimental, 15', Rio de Janeiro.

**Vídeo:**

1981 - Participação no vídeo **Sonho e Contra Sonho de uma Cidade**, de José Roberto Aguillar, São Paulo.

1987 - **Agráfica**, com Walter Silveira e outros, São Paulo.

**Intervenções poéticas em outras mídias:**

1981 - out-door. Secretaria da Cultura, São Paulo.

1990 - Projeção de poemas em laser contra os prédios da Av. Paulista, São Paulo, patrocinado pelo Jornal Folha de São Paulo. O evento foi repetido em 1991, com inserção de trilha sonora, em comemoração aos 100 anos da Avenida Paulista.

1991 - out-door. Secretaria da Cultura, São Paulo.

1992 - "Intervenção Bóides Marinhos" - poema impresso em mil bolas plásticas infláveis lançadas ao mar de um navio, para serem recolhidas na praia. Projeto idealizado por Ricardo Ribenboim para a ECO 92, realização Gema design SP e Artecn RJ, praia de Ipanema, Rio de Janeiro. Exposição documental do evento em vídeo e fotos, no Museu da Imagem e do som, São Paulo.

- Participação no espetáculo "Ouver" (junto a Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Livio Tragtemberg e Walter Silveira, entre outros), de música e poesia experimental, no evento "Perhappyness", em homenagem a Paulo Leminski, Secretaria de Cultura do Paraná, Curitiba.

Também apresentado em Belo Horizonte na comemoração dos 30 anos da “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, em 1993.

- Produção do CD **Isto Não é um Livro de Viagem**, de Haroldo de Campos.

1994 - Painéis gráfico-poéticos com cartazes em tipografia, Matadouro Municipal, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, dentro da exposição “Arte Cidade - A Cidade Sem Janelas”.

#### **Poemas e trabalhos gráficos publicados:**

1978 a 1994 - em revistas, jornais e álbuns serigráficos tais como: “Polímica”, “Arteria”, “Agráfica” (São Paulo, SP), “Ímã” (Vitória - ES), “Letras e Artes”, “Urbana”, “34 Letras” (Rio de Janeiro, RJ), “Exú” (Salvador, BA), “Nicolau” (Curitiba, PR), “Bric a Brac” (Brasília, DF), etc.

#### **Multimídia - a proposta Nome:**

1993 - Lança o vídeo, livro e CD **Nome**, projeto multimídia com poesia, música e animação em computador (realizada por Arnaldo, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau), BMG. Lançamentos realizados com exposições públicas em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Brasília.

1994 - Estréia do show ao vivo **Nome**, baseado no repertório do CD. O show tinha a participação de Edgard Scandurra (IRA!/guitarra), Paulo Tatit (Rumo/baixo e violão), Zaba Moreau (teclado e sampler), Peter Price (percussão de objetos)



e Pedro Ito (bateria). O cenário do show foi criado pelo artista plástico Nuno Ramos e por Gualter Pupo. Margot Rodriguez fez a luz.

O vídeo, que possui 53 minutos de duração participou de muitos eventos:

Festivais de vídeo:

- **9º VídeoBrasil** (seleção de 8 min.), São Paulo, Brasil, 1982;
- **8º RioCine Festival** (seleção de 8 min.), Rio de Janeiro, Brasil, 1992;
- **Pixel-INA** (seleção de 8 min.), Monte Carlo, Mônaco, 1993;
- **Fórum BHZ Vídeo - Mostra Informativa**, Belo Horizonte, Brasil, 1993;
- **XII Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay**, Cinemateca Uruguiaia, Montevideo, 1994;
- **The First Annual New York Video Festival - Honourable Mention**, New York, EUA, 1994;
- **The Third Annual Short Attention Span Film and Video Festival**, São Francisco, EUA, 1994;
- **10º VídeoBrasil - Panorama da Poesia Latino Americana**, São Paulo, Brasil, 1994;
- **Festival Franco-Latino Americano** (itinerante), França, Argentina, Brasil, Chile, Colômbia e Uruguai, 1994
- **IV Tam Tam Video - Competição Internacional Video**, Centro Informazione e Educazione allo Sviluppo, Pisa, Italia, 1994;
- **Eletronic d'Arte e Altre Scritture** (itinerante), Itália, 1994;

- **28° New York Expo of Short Film and Video** - *Finalista Experimental* (seleção de 4 min.), New York, EUA, 1994;
- **9° Muestra Internacional Video de Cadiz** - Latino America Video, Espanha, 1994;
- **8. VideoFest '95**, Berlim, Alemanha, 1995 (selecionado/não exibido);
- **Festival Internacional de Video Cidade de Vigo** - *Recomendação do juri*, Casa das Artes, Centro Cultural Caixavigo, Espanha, 1995;
- **II Festival Internacional do Cone Sul** (itinerante), Centro Cultural Juan de Salazar/Paraguai, Centro Cultural Recoleta/Argentina, Museu da Imagem e do Som/Brasil, Bienal de Video de Santiago/Chile, Cinemateca Uruguaya/Uruguai, 1995,
- **1ª Mostra de Vídeo Contemporâneo**, Sistema de Rádio e Televisão da Universidade de Viçosa - TV Viçosa, 1995;
- **ExpoCartoon**, Exhibition of Comic, Animated Film and Games, Mercato del Fumetto del Cinema d'Animazione, Roma, Itália, 1995;
- **III Mostra de Vídeo da Fundação Athos Bulcão**, Brasília, Rio de Janeiro, Manaus, Goiânia, Florianópolis, Curitiba e São Paulo, Brasil, 1995;
- **Aworan Semana de Vídeo da Bahia**, Videonucleobahia, Instituto Goethe (Instituto Cultural Brasil-Alemanha), Salvador, Brasil, 1995;
- **FIV 95** - Festival Internacional de Vídeo - Café Eletrónico, Buenos Aires, Argentina, 1995;

- **World Wide Video Festival**, Den Haag, Holanda, 1995;
- **ZKM - Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe - International Award for Video Art** (seleção de 2 min.), Karlsruhe, Alemanha, 1995;
- **Mostra de Video de Navarra**, Departamento de Educação e Cultura, Governo de Navarra, Pamplona, Espanha, 1995;
- **6<sup>th</sup> International Video Week Saint-Gervais Genève** - Programa Paralelo, Suíça, 1995.

#### Mostras e Festivais Multimídia:

- **Arts of Americas**, College of Fine Arts, New Mexico University, Albuquerque, USA, 1994;
- **Club Dadada** (seguido de performance de Arnaldo Antunes e Zaba Moreau), Steirischer Herbst, Graz, Austria, 1994;
- **Experimenta**, Melbourne, Austrália, 1994;
- **Dentro Brasil (Inside Brazil)** - evento composto de uma instalação e uma exposição dos trabalhos gráficos de Arnaldo Antunes, junto a uma instalação multi-media de Bruce e Norman Yonemoto e uma mostra de vídeos de 23 artistas brasileiros, Long Beach Museum of Art, Long Beach, CA, USA, 1995. Exibição intermitente do vídeo **Nome** na sala de exposição de Arnaldo Antunes e exibição de algumas peças na performance **Nome**, com Arnaldo Antunes e Zaba Moreau, durante a abertura do evento.

Exibições públicas:

- **Cine Estação Botafogo**, Rio de Janeiro, Brasil, 1993;
- **Cine Vitrine**, São Paulo, Brasil, 1993;
- **Forum Artes Visuais**, Fundação Athos Bulcão, Brasília, Brasil, 1993;
- **Projeto Sempre um Papo**, Belo Horizonte, Brasil, 1993;
- **II Encontro Nacional de Poetas**, Fundação Cultural A. F. Lage, Prefeitura de Juiz de Fora, Brasil, 1994;
- **Fundação Casa de Jorge Amado**, Salvador, Brasil, 1993;
- **Perhapyness VI**, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, Brasil, 1994;
- **II Encontro Bienal**, Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, São Paulo, 1994;
- **Knitting Factory**, New York, USA, 1994;
- **ESAAT - Ecole Supérieure des Arts Appliqués et du Textile**, Roubaix, France, 1994;
- **Cine Imaginário** - Espaço Banco Nacional, Belo Horizonte, Brasil, 1995;
- **Swiss Institute**, junto ao vídeo **Das Flügelkreuz** de Daniele Buetti, New York, USA, 1995;

Espectáculos de música, Performance e Poesia:

- **Ouver** (seleção de algumas peças), Curitiba e Belo Horizonte, Brasil, 1993;
- **Show Nome** (seleção de algumas peças), Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Leopoldo, Florianópolis e Diadema, Brasil, 1994;

- Performance **Nome** - poesia, música e projeção de vídeo - com Arnaldo Antunes e Zaba Moreau, durante a abertura do evento **Dentro Brasil** (Inside Brazil). Long Beach Museum of Art, Long Beach, California, USA. Essa performance também fez parte do festival **When Words Collide - The 1<sup>st</sup> Annual Spoken Word Festival** em Long Beach, CA, 1995.

Exposições de Artes Visuais:

- **pOesle - Digitale Dichtkunst - Computer Generated Poetry** - Exposition (seleção de 5 min.), Munique, Alemanha, 1992;
- **Livro de Artista - O livro objeto**, Secretaria de Cultura do Ceará, Fortaleza, Brasil, 1994;
- **Bienal Brasil Século XX** (seleção de 4 min.), Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil, 1994;
- **Festival de Poesia**, BH100, Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, Brasil, 1994;
- **Singulares 2 - Poesia Visual**, São Paulo, Brasil, 1994;
- **Mostra de Poesia Visual Brasileira**, Centro de Arte da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil, 1994;
- **46ª Feira de Livro de Frankfurt**, Alemanha, 1994;

TV:

- **Semana Arnaldo Antunes**, especial de 1 hora de duração apresentado pela MTV/Brasil, 1993;

- **National series New Television** (seleção de 5 min.), Connecticut Public Television, USA, 1995;

- **International Award for Video Art**, SüdWest 3 e Orf 2, Alemanha, 1995;

Educação pela TV:

- Programa **Rabos e Pêlos** (seleção de 2 min.) da série “Noções de Coisas” (15 programas) baseada no livro **Noções de Coisas** de Darcy Ribeiro e Produzida pela Secretaria Extraordinária de Programas Especiais do Governo Estadual do Rio de Janeiro, Brasil, 1994.