



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MIRELLY KAROLINE TABOSA PEREIRA

ALGO ANTIGO: A ESTÉTICA DOS RASTROS COMO TRAMA TEXTUAL EM
ARNALDO ANTUNES

Recife
2024

MIRELLY KAROLINE TABOSA PEREIRA

***ALGO ANTIGO: A ESTÉTICA DOS RASTROS COMO TRAMA TEXTUAL EM
ARNALDO ANTUNES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do
título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade.

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Pereira, Mirelly Karoline Tabosa.

Algo antigo: a estética dos rastros como trama textual em Arnaldo Antunes / Mirelly Karoline Tabosa Pereira. - Recife, 2024.

78f.: il.

Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Letras.

Orientação: Fábio Cavalcante de Andrade.

1. Rastro; 2. Poesia; 3. Algo antigo; 4. Arnaldo Antunes. I. Andrade, Fábio Cavalcante de. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

MIRELLY KAROLINE TABOSA PEREIRA

***ALGO ANTIGO: A ESTÉTICA DOS RASTROS COMO TRAMA TEXTUAL EM
ARNALDO ANTUNES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em 27/08/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Profa. Dr. Tiago Hermano Breuning (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dra. Raira Costa Maia de Vasconcelos (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que idealizaram e, trilhando junto comigo, tornaram-se responsáveis pela formação humana, ideológica e profissional que me constitui enquanto sujeito;

À toda minha família, que sempre me apoiou e confiou no meu potencial;

Aos amigos que fiz no programa da pós-graduação, por compartilharem saberes, angústias, incertezas e, sobretudo, as muitas alegrias que transcenderam (e transcendem) a vida acadêmica;

Ao meu orientador, Fábio, pela paciência - principalmente nos momentos de maior ansiedade - e sabedoria compartilhada;

A todos os exemplos docentes que obtive na academia, pelas curiosidades despertadas ao partilharem conhecimentos;

Aos alunos que obtive, pela aprendizagem proporcionada ao ensinar;

Ao Perna de Palco e Grupo Destramelar, por serem meus escapes terapêutico-dançantes durante todo esse processo;

Aos amigos, agradeço o conforto, o afeto, o companheirismo, as alegrias e a compreensão de minhas ausências.

o sonho é ter tudo resolvido
com o passar do tempo pela vida
a casca da ferida se formando
a cicatriz na pele do futuro
a pele do futuro finalmente
imune ao corte, à lâmina do tempo
o tempo finalmente estilhaçado
e a poeira sumindo no horizonte...

(Gilberto Gil, 2018).

RESUMO

Enquanto sujeitos do agora, olhar para o contemporâneo é ainda caminhar pelo escuro de uma época (AGAMBEN, 2009). Assim, mais do que definir um lugar para a produção poética de Arnaldo Antunes, frente a esse presente que nos toca e nos escapa, buscamos, com esse estudo, verificar uma sensibilidade contemporânea a partir do que percebemos presentificável, no ponto de fratura entre os tempos em que flutuam seus rastros (PUCHEU, 2014). Dito isto, definimos como *corpus* ilustrativo e analítico os poemas do livro *algo antigo* (2021), mais recente publicação do escritor paulista, para investigar como a percepção dos rastros desterritorializados marcam uma movência literária na constituição da poesia de Arnaldo Antunes e, por extensão, da contemporânea. Ancorados numa perspectiva comparada da literatura, definimos, como objetivo geral, analisar como rastros de outras práticas de escrita compõem a trama textual de *algo antigo*. De maneira específica, buscamos verificar como a percepção e reterritorialização do rastro aponta, direta e indiretamente, para o *paideuma* do autor. Em torno da compreensão dos conceitos de desterritorialização e reterritorialização residual, apropriamo-nos de Deleuze e Guattari (2010) e fundamentamos nosso estudo partindo dos escritos sobre uma literatura que se faz plural e movente compondo uma poética de vestígios (BERND, 2013), (PERLOFF, 2013), (PUCHEU, 2014), (GAGNEBIN, 2006), (BENJAMIN, 2009). Por fim, organizamos nossa pesquisa em três capítulos complementares em que problematizamos, no primeiro, as noções de rastro que compõem a literatura do presente; as ruínas da modernidade no corpo contemporâneo, no segundo; e a subjetividade de Arnaldo Antunes diante de um repertório de leituras recifradas nos textos de *algo antigo*, no terceiro. Nossos resultados apontam para a tecitura de uma estética dos rastros na poesia de Antunes, em que as referências presentificadas de outros escritos não limitam o leitor literário, mas, quando percebidas, podem ampliar os processos de (re)leitura da poesia contemporânea.

Palavras-chave: Rastro. Poesia. Algo antigo. Arnaldo Antunes.

ABSTRACT

As subjects of the now, to look at the contemporary is still to walk through the dark of an era (AGAMBEN, 2009). So, rather than defining a place for the poetic production of Arnaldo Antunes, in the face of this present that touches us and escapes us, we seek, with this study, to verify a contemporary sensibility based on what we perceive to be presentable, at the fracture point between the times in which his traces float (PUCHEU, 2014). That said, we have defined as an illustrative and analytical corpus the poems from the book *algo antigo* (2021), the most recent publication by the writer from São Paulo, to investigate how the perception of deterritorialized traces marks a literary movement in the constitution of Arnaldo Antunes' poetry and, by extension, of the contemporary poetry. Anchored from a comparative literature perspective, we set the following general objective, to analyze how traces of other writing practices make up the textual fabric of *algo antigo*. Specifically, we sought to verify how the perception and reterritorialization of the trail points directly and indirectly to the *paideuma* of influences. To understand the concepts of deterritorialization and residual reterritorialization, we appropriated Deleuze and Guattari (2010) and based our study on the writings about a literature that is plural and moving, composing a poetics of traces (BERND, 2013), (PERLOFF, 2013), (PUCHEU, 2014), (GAGNEBIN, 2006), (BENJAMIN, 2009). Finally, we organized our research into three complementary chapters in which we problematize, in the first, the notions of trace that make up the literature of the present; the ruins of modernity in the contemporary body, in the second; and Arnaldo Antunes' subjectivity in the face of a repertoire of readings recirculated in the texts of *algo antigo*, in the third. Our results point to the weaving of an aesthetic of traces in Antunes' poetry, in which present references to other writings do not limit the literary reader but, when perceived, can broaden the processes of (re)reading contemporary poetry.

Keywords: Trace. Poetry. Algo Antigo. Arnaldo Antunes.

SUMÁRIO

Introdução	9
1 A “inscrição de uma ausência”: algumas noções de rastro	13
2 Ruínas da modernidade no corpo contemporâneo	24
3 A tessitura dos rastros em <i>algo antigo</i>, de Arnaldo Antunes.....	39
4 Considerações finais	66
Referências	70
Anexo A – Antologia de poemas de Arnaldo Antunes	73

Introdução

resquício

*isto
 agora se torna
 isso
 e logo se tornará
 resquício
 de um presente
 tomado
 abruptamente e logo
 descartado
 por ter se
 tornado
 de repente
 antigo
 aquilo
 passado
 ali
 tempo
 ali
 momento
 do lento
 adiantamento
 da morte
 sequela
 de fato
 fato
 cada dia
 mais
 perto
 perto
 dela*

(ANTUNES, 2021, p.14-15)

Olhar para a produção artística contemporânea é enxergar ainda tudo nublado devido ao tempo que a envolve, já que, enquanto sujeitos do agora, vivemos nessa época do “entretempo”, de constante movimento, de algo ainda em formação (PUCHEU, 2014, p. 337). Nesse sentido, mais do que definir um lugar para a produção poética de Arnaldo Antunes frente a um presente que nos é “tomado abruptamente e logo descartado”, buscamos, com esta dissertação, verificar uma sensibilidade contemporânea a partir daquilo que percebemos presentificável, pelas fissuras das margens entre o passado e o futuro, pelo “entre” que apresenta rastros de um “passado que não passa” e de um futuro que não se consolida (PUCHEU, 2014).

Com uma vasta atuação musical, seja compondo os Titãs, os Tribalistas, ou desenvolvendo uma carreira solo com inúmeras parcerias, Arnaldo Antunes tem transitado pelo universo literário desde 1975, com a publicação colegial da novela *Camaleão*, e, especificamente no eixo da poesia e das artes visuais, com a edição das revistas *Almanak 80* (1980) e *Almanak 81* (1981)¹. Seu primeiro livro de poesia (*Ou E*) data de 1983 e, segundo Nuno Ramos², esse livro-caixa apresenta uma experiência cinematográfica de montagem, visto que há 29 poemas soltos - reconfigurados em charadas, releituras, coincidências, perguntas, respostas - em que o leitor, ao tentar construir uma leitura, pode até se perguntar onde está o poema. Esse caráter experimental e de união de diferentes linguagens tem acompanhado a produção poética-performática-musical de Antunes até o presente.

Além de *Ou E* (1983) e de ter poemas compondo diferentes antologias de poesia dentro e fora do Brasil, Arnaldo Antunes publicou outros treze livros, a saber: *Psia* (1986, reeditado em 1991); *Tudos* (1990); *As Coisas* (1992); *Nome* (1993); *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997); *Palavra Desordem* (2002); *ET Eu Tu* (2003); *Nada de DNA* (2006); *Como é que chama o nome disso – Antologia* (2006); *Frases do Tomé aos três anos* (2006); *n.d.a.* (2010); *Animais* (2011); *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015); e *Algo Antigo* (2021). Destas obras poéticas, três conquistaram o *Prêmio Jabuti*: na categoria Projeto e Produção Editorial, *Et Eu Tu*, em 2004; e, na de Poesia, *As coisas - em 1993 -*, e *Agora aqui ninguém precisa de si*, em 2016. Isto posto, já é possível verificar quão extensa também é a atuação de Antunes enquanto poeta e de como sua obra tem despertado o interesse da crítica.

Publicado em janeiro de 2021, pelo escritor paulista, o livro *algo antigo*, desde o título, provoca um desvio do olhar para o aspecto da memória, porém essa obra não se configura como uma produção mnemônica, em seus aspectos mais gerais, mas também não nega o fato de recuperar algo remoto. Por meio de uma linguagem que passeia pelo universo do grafite, do design, da palavra, do código digital, do espaço em branco, da colagem, essa literatura promove - mais do que um retorno nostálgico ao passado, mais do que um encontro dos precursores - um universo de possibilidades simbólicas de (re)construção de sentidos que não limita o leitor contemporâneo.

¹ Em 1980, edita a revista *Almanak 80* com Beto Borges e Sergio Papi. Em 1981, edita a *Almanak 81* com Beto Borges, Sergio Papi e Nuno Ramos.

² Toda a biografia de Arnaldo Antunes, desde seu nascimento até 2021, bem como o material crítico sobre sua publicação, está disponível no site do autor. Ver: www.arnaldoantunes.com.br.

Diante disso, levantamos a hipótese de que a percepção dos rastros desterritorializados marcam uma movência literária na constituição da poesia contemporânea e, por extensão, na de Arnaldo Antunes. Frente a isso e ancorados numa perspectiva comparada da literatura, definimos, como objetivo geral, analisar como rastros de outras práticas de escrita compõem a trama textual de *algo antigo*, livro mais recente do escritor paulista. De maneira específica, buscamos verificar como a percepção e reterritorialização do rastro aponta, direta e indiretamente, para um diálogo do autor com outras práticas de escrita.

Tendo em vista a perspectiva de movência e territorialidades, apoiamos-nos em Gilles Deleuze e Félix Guattari³ (2010) para compreender a desterritorialização e reterritorialização residual. Segundo os filósofos franceses, “quando o signo desterritorializado se faz significante, uma formidável quantidade de reação passa ao estado latente; é toda a ressonância, toda a retenção que mudam de volume e de tempo (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 283). Nesse sentido, a desterritorialização do signo torna-se o avesso da estaticidade inerente a territórios, e sua reterritorialização pode remeter a um tempo que adquire novos contornos na contemporaneidade.

Em torno de uma concepção de “presença da ausência”, fundamentamos nosso estudo partindo dos escritos sobre uma literatura que se faz plural e movente, ao mesmo tempo que ecoa vestígios de outras produções. Além disso, problematizamos as noções de rastro que compõem a literatura do presente (BERND, 2013), (PERLOFF, 2013), (PUCHEU, 2014), (GAGNEBIN, 2006), (BENJAMIN, 2009), as ruínas da modernidade no corpo contemporâneo e a subjetividade de Arnaldo Antunes diante de resquícios do passado recifrados nos textos de *algo antigo*.

Diante da vasta produção artística brasileira que antecedeu os trabalhos de Arnaldo Antunes, principalmente no que tange às experiências da poesia, não custa antecipar o evidente diálogo da poética arnaldiana com a vanguarda concretista, seja com a exploração da visualidade tipográfica e espacial ou síntese composicional. Porém, conforme enfatiza Douglas Salomão (2012), no estudo sobre a visualidade em Arnaldo Antunes⁴, é importante salientar que Antunes não se tornou um mero discípulo dos poetas

³ Ver: DELEUZE, G. GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

⁴ O escritor Douglas Salomão apresenta um estudo comparativo em torno da visualidade da poesia de Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes, em Um enlace de três. Neste estudo, Salomão detalha mais essa relação dialógica de Arnaldo com os poetas Noigandres, não numa perspectiva reducionista, mas enquanto um poeta que, munido das ferramentas já disponíveis, apresenta-se múltiplo e experimental em diferentes campos de comunicação. Ver: SALOMÃO, Douglas. Inter-pluri-multi: notas

Noigandres, pois, mesmo utilizando processos compositivos que se assemelham à vanguarda concreta, tem explorado a caligrafia e se mostrado múltiplo e experimental em diferentes campos de comunicação.

Ademais, sua trajetória multifacetada de músico, poeta, *performer* – formada a partir do trânsito entre as linguagens, experiência com a cultura de massa e diálogo com núcleos mais eruditos da cena cultural brasileira – tem favorecido a “base caleidoscópica de referências, coletadas em diferentes fontes e que se faz a todo tempo aberta e em rede” (SALOMÃO, 2012, p.172). Esse caleidoscópio de referências faz da obra de Antunes “um organismo textual multiforme, tentacular e vivaz, que, para nutrir-se da pluralidade poética e das novidades disseminadas pelos meios de comunicação, necessita estender seus apêndices a diferentes sistemas de significação” (SALOMÃO, 2012, p. 148).

Nesse sentido, cabe-nos verificar como a aglutinação desses rastros textuais pode ampliar um horizonte de leituras na (re)construção desse corpo “multiforme, tentacular e vivaz” que tende a ser a obra *algo antigo*.

1 A “inscrição de uma ausência”: algumas noções de rastro

Resquício, rastro, vestígios, resíduos são termos que têm estado na ordem do dia da crítica brasileira contemporânea, visto sua exploração nos simpósios do XVIII Congresso Internacional de Literatura Comparada (Abralic), em julho de 2023, com os trabalhos sobre o rastro da voz de Capitu, a partir de um diálogo intertextual, e das fricções e travessias entre as literaturas das amazônias, américas e áfricas; bem como na Jornada de Residualidade Literária e Cultural (JORLIC), realizada, durante 10 anos, pelo Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultura (GERLIC), no Ceará, que, em setembro de 2023, promoveu uma ampla discussão sobre o tema *Tradição e ruptura: resistência e resíduo*.

Além do campo literário, a popularidade da temática residual pode ser percebida na esfera cinematográfica. Isso se confirma com a recente estreia, nas salas de cinema, do documentário *Retratos Fantasmas* (2023), do pernambucano Kleber Mendonça Filho. Dividido em três partes, a narrativa promove um passeio por memórias, individuais e coletivas, de espaços afetivos e socioculturais, a partir das ruínas e vestígios arquitetônicos, fotográficos, ficcionais e da oralidade, ecoando um passado que, mesmo achatado pelo “progresso”, presentifica-se, por meio de seus rastros-fantasmas, impactando a constituição de certas identidades culturais. Dessa forma, a experiência cinematográfica possibilita o desbloqueio de memórias e existências através de vestígios de um passado - alguns mais perceptíveis que outros - relido pela arte contemporânea.

Segundo os verbetes catalogados no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (CUNHA, 2012) (NASCENTES, 1955), rastro, resíduo, vestígio e resquício⁵, ambos de origem românica, permeiam o mesmo campo semântico, ora significando um ao outro ora com o sentido de sinal, resto, marca, passagem. Nessa direção e “em busca dos rastros perdidos”, a pesquisadora Zilá Bernd (2012) promove uma releitura da literatura contemporânea a partir de uma estética dos vestígios, isto é, por meio da inscrição de uma ausência, o que nos dá margem para problematizar como o passado é presentificado na poética de Arnaldo Antunes.

⁵ Rasto, rastro – vestígio, sinal. Do latim, *rastrum*; Resíduo – sobra, resto, o que fica. Do latim, *residuum*; Vestígio – rastro, pegada, pista. Do latim, *vestigium*; Resquício – resíduo, vestígio, resto. Do castelhano, *resquicio*. Para maior aprofundamento, ver o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha (2012), e o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, de Antenor Nascentes (1955).

No segundo poema homônimo que abre, fecha e nomeia o livro de Antunes, já é possível perceber que esse “algo antigo”, indefinido, “traço do que houve no passado”, “transita quase esquecido” no presente de sua desterritorialização, e, embora marcando e ecoando a composição do livro, também dá margem para pensar como uma tradição poética é relida na produção desse escritor:

algo antigo
 ido
 sido
outrora
acontecido
 já
 quase
esquecido
 agora
fora
 de moda
ou de modo
subjuntivo
traço
do que
 houve
no passado
ultra
 passado
pelo
que houvera
 algo
que já era
(embora
 vivo)
para (agora)
 ser
um livro

ANTUNES, A. *algo antigo*. In: *Algo Antigo*⁶, 2021, p.218-219.

⁶ O poema foi reproduzido em imagem para não perder a performance de ir e vir que corrobora a construção de sentido de retorno de um passado, muitas vezes negado, “ultrapassado”, “fora de moda” e “de modo”. Além disso, os poemas são apresentados no livro em, no mínimo duas páginas, pois a primeira dispõe

Passado, “embora vivo” não em sua integralidade, retomado, num recorte do agora – marcado entre parênteses como a condição também da vivência limitada –, para ser um livro, objeto cujo futuro talvez evoque o mesmo “fim”: incompleto e difuso.

Em torno da composição do poema, é possível inferir que esse passado, quer de uma linguagem concreta quer de uma inscrição mais antiga, flutua na poética de Antunes, não como continuidade ou delimitação de um programa, mas como vivência residual. Assim, diante da espacialização, reforça-se, nos enunciados margeados na esquerda e direita, um olhar sobre o tempo. Na margem direita, ou do “quase agora”, encara-se esse “algo antigo” (que nos é central) como “ido”, “sido”, que “houve”, “passado”, concluído e, mesmo limitado aos parênteses e/ou à percepção, “vivo”. Sua presença não é negada, mas enfatizada num ontem - margem esquerda - “outrora acontecido”, “esquecido”, “fora”, “subjuntivo”, que se apresenta como traços num agora.

Ao propor uma estética dos vestígios memoriais, Zilá Bernd (2013) enfatiza que temas e figuras minimizadas e/ou apagadas pelo discurso histórico oficial têm reemergido ficcionalmente, pelas mãos de poetas, romancistas e ensaístas da contemporaneidade, através de uma prática baseada na recuperação de rastros – oriundos da circulação de memórias múltiplas – em torno da construção de uma memória longa⁷. Reforça ainda que a palavra poética pode tornar perceptível uma sensibilidade compartilhada, e, no entrelugar de memória, esquecimento e silêncio, criam-se estéticas feitas de vestígios culturais diversos.

Para desenvolver seus estudos frente às fraturas das memórias ancestral e da migração, em *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*, Bernd (2013) retoma as concepções de vestígio ou rastro que norteiam estudos atuais sobre a temática. A autora inicia com suas traduções em francês (*trace*) e em alemão (*spuren*) cujos significados são “restos, pistas” e, assim como fizemos, justifica sua equivalência utilizando, nesse caso, o verbete da palavra *vestígio*, presente no *Dicionário Houaiss*, a saber: “sinais deixados pelos pés,

sempre do título do texto. Há dois textos com o mesmo título do livro, um na abertura e o outro no final. É neste último que nos atemos para ilustrar essa primeira noção de rastro.

⁷ Frente a essas perspectivas, a autora retoma os estudos sobre os jogos e nós da memória, do historiador quebequense Gérard Bouchard (2009). Segundo o historiador, a construção de uma memória longa passa pela recuperação de vestígios oriundos de memórias múltiplas em circulação, no contexto violento de crioulização das Américas, para se resgatar um imaginário sociocultural silenciado. Quanto aos nós da memória, ressalta Bouchard que, muitas vezes, eles são criados numa tentativa de apagamento das memórias que causariam vergonha ou dor.

pisada, pegada, rastro e, no sentido figurado, indício, resquício, resto, ruína” (BERND, 2013, p.51).

Somada a essa perspectiva lexicográfica, Bernd (2013) destaca ainda que J. Derrida utiliza *trace* (marcas, traços), as traduções de W. Benjamin apontam para rastro, Carlo Ginzburg prefere indício e Donald Schüler, apropriando-se de Santo Agostinho, afirma que o passado “deixou imagens (*images*), rastros (*vestigia*) impressos no espírito, rastros como os gravados na areia, imagem de quem as deixou” (SCHÜLER *apud* BERND, 2013, p.50).

Diante disso, reforça a pesquisadora que “*trace* corresponde a marcas deixadas pela passagem de um ser ou objeto, pista, resto, vestígio” (BERND, 2013, p.51). Logo, a noção de rastro é compreendida, mesmo com nomes diferentes, como a presença de uma ausência, como uma presença que se desloca. Apropriando-se ainda mais de Derrida, Bernd (2013) sublinha também que toda a escritura é como “uma casa assombrada”, “receptáculos de resíduos” de discursos e práticas de outro tempo, de um passado que, devido às menções, recordações e referências, presentifica-se – nem que seja “para (agora) ser um livro”. É nesse sentido que, ao reunir vestígios de práticas passadas, Arnaldo Antunes afirma ser os poemas “pequenos oásis” que “contaminam o deserto da referencialidade”⁸ (ANTUNES, 2009, p. 325).

É importante frisar que esse passado não é recuperado em sua integralidade. Sendo assim,

a noção de vestígio está, pois, associada à presença de resíduos das práticas do passado naquilo que chamamos de presente. Assim, constrói-se a escritura como uma casa assombrada, uma casa habitada pelas intercorrências de recordações fragmentadas, integradas ao tecido textual (BERND, 2013, p.99).

Visto que o tempo é outro – ou, conforme a máxima rimbaudiana, *je est un autre* –, resta saber como os resíduos que ressurgem são traduzidos na produção palimpsesta da qual se constitui a literatura contemporânea. Nesse sentido, afirma João Alexandre Barbosa, em *As ilusões da modernidade*, que

a recuperação das linguagens do passado, a sua atualização a partir de um interesse contemporâneo, pode, e deve sempre, significar mais do que um simples interesse erudito, desde que importam tanto a caracterização do universo recuperado quanto daquele que recupera (BARBOSA, 1986, p.33).

⁸ Afirmação de Arnaldo Antunes está presente no ensaio *Sobre a origem da poesia* (2000). Segundo o poeta, “cada novo poema do futuro que o presente alcança cria, com sua ocorrência, um pouco desse passado” (ANTUNES, 2009, p. 323). Ver: ANTUNES, A. Sobre a origem da poesia. In: *Como é que chama o nome disso*: antologia. 2 Ed. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 323-325.

Ao analisar as narrativas das memórias de migração, Bernd (2013) retoma a reflexão que Paul Ricoeur faz em torno da metáfora de Platão, associando o rastro à marca deixada por um sinete na cera quente, cuja inscrição da presença de uma ausência é percebida na impressão anteriormente conduzida pelo instrumento. Devido à ação do tempo, contudo, esse rastro pode ser mais ou menos perceptível. Logo, conforme reitera a estudiosa junto ao discurso de Jaime Ginzburg, o leitor tem um importante papel na valorização das marcas, dos resíduos, visto que “tem de ser capaz de agir como um detetive, atento à potencialidade significativa do dito e do que foi silenciado” (BERND, 2013, p.115). Assim, dependendo da atenção ao olhar e do acesso a um repertório de práticas socioculturais, o rastro pode tornar-se mais ou menos perceptível ao leitor.

Além de Ginzburg, Bernd (2013) cita Jeanne Marie Gagnebin, outro nome importante nos estudos de Walter Benjamin, especificamente no que se refere a rastros e restos, para afirmar que a escritura é o rastro de si mesma. Em outras palavras, não é a vida ou amor que permanece na escrita, mas sua fugaz representação, “vapor do que significa”, “espuma da bruma da fuma/ça”, como descrito no poema “o que fica”, de Antunes (2021):

nada é real
só o que se vai

(amor)

o que fica
é vapor

do que significa

—

espuma
da bruma
da fuma

ça

(vida)

no cristal
líquido
escrita

ANTUNES, A. *o que fica*. In: Algo Antigo, 2021, p. 126-127.

Os dois quadros temáticos - amor e vida - se interrelacionam não só pela espacialização na página, mas por suas significações enquanto “vapor”, “fumaça”, rastro

do que se foi. Além disso, unindo os termos dispostos após os isolamentos dos temas, lê-se “o que fica/ no cristal/ é vapor/ líquido/ do que significa/ escrita” ou “o que fica/ é vapor/ no cristal/ líquido/ /escrita/ do que significa”. Como há um espaço que quebra a regularidade da estrutura, no primeiro campo temático, inscreve-se no vazio a noção de escrita como rastro “do que significa”. Considerando, ainda, os estados físicos de uma substância⁹, “vapor” marca uma transição de estados – do líquido ao gasoso, da escrita a não-escrita – enquanto “cristal líquido” mistura as características das moléculas (e por que não estender às palavras?) – em estado sólido e líquido, as quais podem se movimentar em várias direções, bem como nas significações supracitadas.

Conforme o pensamento benjaminiano, é preciso agir como um ser que escava para se aproximar de um passado soterrado. Entretanto, o resultado dessa escavação não pressupõe uma completude, pois, “como a memória, o rastro também é um processo sempre inacabado, é algo que se constrói e se desconstrói no percurso de sua elaboração” (BERND, 2013, p. 120), visto que os vestígios encontrados desse outro tempo são reterritorializados em novos contextos de significação.

Em *O rastro e a cicatriz: metáforas da memória*, Gagnebin (2006) recupera o reconhecimento da cicatriz de Ulisses por sua ama, em a Odisseia, como uma metáfora da memória de um passado-futuro pré-determinado. Ancorada nos estudos de Aleida Assmann, destaca, ainda, a noção de escrita como um rastro privilegiado que os homens deixam de si, seja nos papiros, tábua de cera de Aristóteles, nos livros e até nos e-mails contemporâneos, como outra metáfora da inscrição de uma memória. As estudiosas ressaltam que, muitas vezes, rastro e escrita foram empregados como sinônimos, sendo esta, por muito tempo, “considerada o rastro mais duradouro que um homem pode deixar, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem” (GAGNEBIN, 2006, p.112).

Entretanto, essa confiança na escrita começa a ser abalada com a modernidade diante do questionamento da autoridade do narrar, visto que, a partir do século XIX, as fontes escritas não são mais consideradas documentos integrais, fidedignos a um tempo, mas “fragmentos de um passado desconhecido, farrapos de um tecido que se rasgou” (GAGNEBIN, 2006, p. 112). Nesse sentido, ratifica Gagnebin (2006) que

⁹ Para maior compreensão sobre os estados físicos de uma substância, ver Usberco e Salvador. *Química* – Volume único. 9ª Ed. São Paulo: Saraiva, 2019.

a escrita não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro do que outras marcas da existência humana. Ela é rastro, sim, mas no sentido preciso de um signo ou, talvez melhor, de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia, que não se inscreve em nenhum sistema codificado de significações, que não possui, portanto, referência linguística clara. [...] Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade (GAGNEBIN, 2006, p. 113).

Nessa perspectiva, rastros não são criados como afirmação de uma existência, mas deixados, esquecidos, o que corrobora a noção de resto, vestígio, resíduo que pode compor o universo de referências que atravessam os textos contemporâneos. Além disso, mesmo situado como signo, o rastro significa sem a intencionalidade de significar, visto que ele pode nem ser percebido em sua desterritorialização. Contudo, em consonância ao que diz Gagnebin (2006), devemos, quando notados, “recolher os restos” e, para além de continuar decifrando-os, analisar como são recifrados na construção de sentidos da poesia contemporânea, aberta cada vez mais ao diálogo com textos anteriores e/ou outras mídias, numa movência, inclusive, de suporte.

Tendo em vista essa perspectiva dialógica, em *O gênio não original*, Marjorie Perloff (2013) se apropria dos discursos de Antoine Compagnon, em *La seconde main ou le travail de la citation*, e Walter Benjamin, em *Passagens*, para afirmar que a linguagem da citação, ou reescritura, adquiriu uma concessão para existir na era da informação, uma vez que a comunicação foi transformada radicalmente nos sentidos tanto temporal quanto espacial, pois o “escrever-através” permite ao poeta participar de um discurso maior, movente e, portanto, mais público. Nesse contexto, “a *inventio* [romântica] está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (PERLOFF, 2013, p.41).

O “zigue-zague de alusões” - conceito com o qual Edgell Rickword exprime, de maneira pejorativa, seu incômodo diante de *The West Land*, de T.S. Eliot - requer não a sofisticação de um leitor que, pela erudição, desvendaria enigmas ou tópicos retóricas de uma tradição poética, mas a participação ativa de um sujeito que, num constante processo de recifração, construiria significados através do potencial sugestivo da poesia.

Para Rickword, a citação destruiria a essência da poesia de expressar a emoção do autor, típica da *inventio* romântica. Assim, “um poema como um ‘conjunto de notas’, a maior parte delas ‘emprestadas’ de outros textos: como ‘mera anotação’ só pode ser o ‘resultado de uma indolência do poder imaginativo’”, pois não se faz ouvir a voz do poeta

(PERLOFF, 2013, p.25). Observa-se, com isso, que a concepção de autoria, tão presente na tradição lírico-romântica da poesia moderna, guiava a percepção de Rickword.

Contudo, conforme aponta Barthes *apud* Perloff (2013), ao dissertar sobre a morte do autor, a autoridade sobre o texto é cedida ao seu leitor, o qual mantém reunidos os rastros dos quais a escrita se constitui. Assim, no contexto pós-moderno, em que a concepção de gênio é irrelevante, “os leitores e leitoras, libertados da interferência pelo autor ou autora, podem seguir o seu próprio caminho pelo texto, permitindo aos seus múltiplos e subliminares sentidos que tenham pleno efeito” (PERLOFF, 2013, p.50).

Além disso, ao problematizar a mensagem recebida pelo Facebook sobre a leitura da obra de Goldsmith, Perloff (2013) destaca que o leitor é provocado a desconfiar da autoridade do poeta, uma vez que estão borradas as distinções entre pessoas “reais” e “personagens fictícios” (PERLOFF, 2013, p. 30). Como cada leitura abre espaço a novas conexões, o leitor se insere, nesse sentido, como “latência de uma linguagem possível” (BARBOSA, 1986, p.14).

É importante destacar também que o texto citacional é sempre produto de escolhas. Logo, a *inventio* do poeta, centrada na recepção e não na emissão, é tida como um princípio construtivo que apresenta resistência à linguagem instrumental, pois espera uma participação mais efetiva do leitor na (re)construção de sentidos, o que contraria a lógica de rapidez e eficácia do capitalismo.

Contra a transparência da palavra, é ressaltado por Perloff que o programa concretista¹⁰ dominara os discursos da década de 1950 e 1960 e seus textos já apontavam para a poética digital contemporânea, “em que a letra, a fonte, o tamanho, o espaçamento e a cor são utilizados para gerar complexas configurações verbivisuais” (PERLOFF, 2013, p. 43).

Além disso, ao promover um deslizamento das referências, a organização do poema enquanto linguagem criativa abre uma permanente passagem de outras linguagens, as quais podem incluir as partilhadas pelo poeta e leitor em diferentes momentos históricos, tendo em vista que somos atravessados por conceitos ao longo das vivências socioculturais, e as barreiras espaço-temporais têm sido quebradas com o avanço da internet. Atrelado a isso, mais do que uma tradicional referência direta autor-poema-leitor, adquire eco a pergunta do poema *algoritmos*: “estamos nos destruindo ou são os algoritmos nos (re)distribuindo?”:

¹⁰ Acerca da influência do concretismo na produção contemporânea de Arnaldo Antunes, ver o capítulo 2.

E01S10T100A11M10111S

N001S D0E1S0T0R1U1I0N1DO

O101U S100Ã0010

O10S A0L0G100R1I1T1M001S

N011O100S R010E

D1I1S0T1R0I1B0U1I0N1DO?

ANTUNES, A. *algoritmos*. In: Algo antigo, 2021, p. 132-133.

No questionamento feito a partir da exclusão do código binário “01”, é visto o prefixo “re-” disposto acima de “distribuindo”. Posto isto, pode-se depreender também as múltiplas e constantes conexões a que somos (re)direcionados no ambiente virtual e que tendem a promover uma anulação do sujeito em torno da manipulação de suas “escolhas”.

Ao dissertar sobre o *flâneur* em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Benjamim (2009) ressalta que, desde a Revolução Francesa, fora criada uma extensa rede de controle da vida civil e a numeração das casas, na administração napoleônica, exemplifica o avanço dessa normatização. Contudo, ainda em 1864, havia resistências dos moradores de Saint-Antoine – bairro de marceneiros – quanto a identificação de suas casas pelo nome ao invés do vazio numérico oficial. Com o tempo, essas resistências nada puderam “contra o empenho de compensar, através de uma múltipla estrutura de registros, a perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano das massas das cidades grandes” (BENJAMIN, 2009, p. 44).

Para além dos prejuízos em torno das fugas de Baudelaire frente aos credores, essa substituição do nome (inscrição de um sujeito) por números (apagamento do ser), comparativamente, permite-nos reler, no poema *algoritmos*, rastros do sujeito nos redirecionamentos codificados. Visto que o desaparecimento não é total, essa inscrição

marca, também, como funciona a operação virtual: a partir de um interesse ínfimo do indivíduo, que minimamente ainda se apresenta.

Com a modernidade, a resistência do poema individual ao campo cultural buscava evitar a dependência sobre os modelos poéticos anteriores. Porém, conforme aponta Perloff (2013), “parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo – um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do ‘escrever-através’” (PERLOFF, 2013, p.41).

Junto à poética citacional, a tradutória – como variante daquela no século XXI – constitui-se de dois polos: o multilinguismo e a escrita exofônica, que, devido ao caráter cada vez mais movente, tem se revelado familiar. A tradução, mais do que uma sobreposição de uma língua a outra, tem sido lida como um processo de “transcrição”, pois, ao ser deslocado de seu contexto de origem, o texto traduzido, assim como os recortes e citações de outros textos, adquirem novos significados em sua presentificação. Assim,

a *citacionalidade* – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a potência do século 21. De fato, a *réécriture*, como chama Antoine Compagnon, é a forma lógica da ‘escrita’ numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível – texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode ser apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de métodos e para todos os tipos de propósitos (PERLOFF, 2013, p.48).

Essa reescritura, para além da morte do conceito de autoria, potencializa o surgimento do leitor diante de uma linguagem que se faz aberta a novas significações e faz com que o sujeito da escrita desapareça. Entretanto, é importante enfatizar que o processo de citacionalidade envolve escolhas. Logo, o desaparecimento do sujeito não seria por completo, pois a seleção de outros textos na construção de um novo pode revelar sua presença residual, o que morre, no entanto, é a atribuição ultrapassada de gênio, demiurgo, original à ideia de autoria. Nesse sentido, destaca Perloff (2013) que,

uma vez que concedamos que as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra *original* de sua parceira, a palavra *gênio*. Se a nova poesia ‘conceitual’ não alega possuir qualquer originalidade – ou pelo menos não a originalidade no sentido comum – isso não quer dizer que não haja um *gênio* em jogo. São necessárias apenas formas distintas (PERLOFF, 2013, p.54).

Segundo Barbosa (1986), em *As ilusões da modernidade*, a poesia moderna é definida pela dupla existência do poeta nas suas “relações com a própria linguagem da

poesia e com uma sociedade que, laicizando aquela, subtraiu do poeta o elemento que lhe dava a condição de intérprete vaticinador e oráculo” (BARBOSA, 1986, p.19). Com uma poética socialmente construída, não mais a erudição seria suficiente para encontrar os significados codificados no poema ou, atrelado ao discurso de Rickword sobre *The Waste Land*, identificar as citações subtraídas de uma variedade de textos-fonte, línguas, materiais e contextos, pois a autorreferencialidade e as relações intertextuais abririam espaço para significações possibilitadas via linguagem.

Além disso, se a originalidade “é sinônimo de novidade, invenção, criatividade” (PERLOFF, 2013, p.55) e um texto é resgatado, reenquadrado e tornado perceptível num momento diferente, mais do que identificar seu rastro e/ou descartá-lo, é importante verificar como a citação é inserida e (re)significada no texto atual, visto que

o fragmento escolhido se converte num texto, não mais um pedaço de um texto, uma parte de uma frase ou discurso, mas um pedaço escolhido, um membro amputado, não ainda um transplante, mas já um órgão, cortado e reservado [pela releitura] (COMPAGNON *apud* PERLOFF, 2013, p.276).

Nesse sentido, o rastro se torna um novo texto e esse “órgão reservado”, não mais mero fragmento, tem povoado a paisagem poética contemporânea. Resta saber como sua presentificação se dá nesse novo contexto e, em específico, na poética de Arnaldo Antunes.

2 Ruínas da modernidade no corpo contemporâneo

aqui jaz
o presente

eterno porque eterna

mente
fugaz

ANTUNES, A. *lápide*. In: Algo Antigo, 2021, p. 20-21.

A teoria da modernidade baudelairiana adquire contornos com a leitura de *lápide*, visto que, para além da distinção de épocas, o que ganha relevo é a relação entre o momento presente e aquele que acabou de passar. A modernidade, nesse sentido, é vinculada a um presente transitório em que, numa busca pelo atual, o artista deve percebê-lo passageiro. Nessa relação obsoleto-novo, “a modernidade assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade” (BENJAMIN, 1989, p. 80). Em outras palavras, a incessante figuração do novo conduz a sua própria ruína.

Na crítica destinada a *O pintor da vida moderna*, Charles Baudelaire (2006) analisa as pinturas de Constantin Guys e apresenta uma noção de belo atrelada à experiência histórica do artista cuja capacidade de apreender a beleza na fugacidade do presente se contrapõe à busca de um ideal absoluto cultivado por modelos antigos. Contudo, esse “presente eterno” que “mente”, mais do que marcar uma obsolescência, flutua, na contemporaneidade, não em sua completude, mas como vestígios de uma nova antiguidade.

Em seu ensaio *O que é contemporâneo*, Giorgio Agamben (2009) afirma que o sujeito deslocado constitui o contemporâneo, visto que não coincide perfeitamente com esse tempo e, justamente por essa inadequação, é capaz de olhá-lo e apreendê-lo. Diante do “intempestivo presente”, esse sujeito encontra-se inatural. Logo, dissociação e anacronismo tornam-se palavras-chaves para entender essa relação singular com o contemporâneo, uma vez que o sujeito adere a esse tempo à medida que dele também se distancia. Esse olhar para o presente, como já mencionamos, faz-se nublado, pois não é possível se apartar completamente do tempo em que está inserido, vendo-o de fora.

Porém, como reitera Agamben (2009), ser contemporâneo é não apenas “manter os olhos fixos no escuro de uma época, mas também perceber nesse escuro uma luz que,

dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Nessa penumbra, o presente faz-se eterna(mente)¹¹ fugaz.

Tendo em vista essa quebra sintática da palavra “eternamente” e o jogo semântico e fonético entre “eterno”, “eterna” e, por que não dizer, “enterra”, no poema *lápide*, de Antunes, pode-se ler o presente enquanto uma quebra ou morte de uma perspectiva linear e totalizante de um tempo, do eterno, visto que ele mesmo “jaz” continuamente nesse agora.

Nessa perspectiva, em *apoesia contemporânea*, Pucheu (2014) destaca que não há a exclusão definitiva ou (pela) afirmação de um e outro tempo. Dessa forma, afirma o pesquisador que não estamos nem no epílogo de um tempo quase extinto nem no prólogo de uma era completamente nova e, muito menos, “em qualquer ápice com o qual alguém poderia delirar” (PUCHEU, 2014, p.348). Associado a isso, retomamos a metáfora das vértebras fraturadas que Agamben utiliza para destacar que o poeta contemporâneo se encontra no ponto da fratura, na dobra entre os dois tempos, na incompletude do corpo que, diante do obscuro hoje, carrega vestígios de outrora.

Contudo, deslocados de seu contexto espaço-temporal, se os vestígios de uma tradição são recuperados na literatura contemporânea, é interessante ver como eles são traduzidos nessa linguagem palimpsesta, em que as referências podem ser recifradas diante, não de um eruditismo - como na caracterização de leitor “discreto” ou “vulgar”¹² (HANSEN, 2007, p. 254) -, mas da percepção e abordagem intertextual. Essa conduta dialógica inscreve também o autor no poema, por meio das escolhas linguísticas que ecoam sua historicidade e a do texto produzido. Nesse sentido, pode-se analisar o “novo na tradição” – não a angustiante “tradição do novo”¹³ – e, sendo “parceiros de um mesmo

¹¹ Esse jogo fonético e quebra morfológica da palavra “eternamente” desvela um rastro da produção do músico experimental Walter Franco, que compôs em parceria com Arnaldo Antunes a canção “Nasça”, presente no álbum Tutano (2001). A canção *Eternamente*, do álbum *Revolver* (1975), explora a homofonia – recurso muito presente na poesia concreta, e na de Antunes: “Eternamente/ É ter na mente/ Éter na mente/ E, ternamente/ Eternamente”. Ver: WALTER Franco. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal6297/walter-franco>. Acesso em: 09 de janeiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

¹² Essas caracterizações foram atribuídas em torno de uma cultura literária socialmente diluída e atreladas às letras coloniais, o que não se mantém desde as poéticas modernas, uma vez que os sistemas estruturais da sociedade também não se mantiveram. Para maior aprofundamento, ver *Para uma história dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII*, de João Adolfo Hansen (2007).

¹³ João Alexandre Barbosa, em *As ilusões da modernidade* (1986), retoma o conceito de “tradição do novo”, de Harold Rosenberg, para destacar que a noção de “novo na tradição” está voltada à recuperação da linguagem da poesia enquanto capaz de estabelecer um discurso intertextual. Isto é, com a tradução da tradição, é possibilitada a leitura do “novo no velho” (BARBOSA, 1986, p. 29).

jogo, poeta e leitor aproximam-se ou afastam-se conforme o grau de absorção da/na linguagem” (BARBOSA, 1986, p. 14).

Entretanto, conforme aponta Pucheu (2014), “os poetas são alguém ao se tornarem ninguém”, isto é, ao se reabrirem à potencialidade do dizer, visto que, mais que a autoafirmação de um “eu” e/ou de um tempo que escapa, estão dissolvidos nas múltiplas linguagens da (*a*)*poesia* contemporânea. E mais: é nessa “tensão aberta à criação de heteronomias, de heteropessoalidades, de polindividualidades” que eles se comunicam entre si e com os leitores (PUCHEU, 2014, p. 329).

É importante ressaltar que o propósito desse estudo não é ler de maneira anacrônica a tradição, mas ver como seus rastros são traduzidos no texto contemporâneo, visto que nele há um espaço de interseção onde significados são (re)construídos pelo autor-linguagem-leitor, podendo convergir – e não anular ou sobrescrever – os tempos da linguagem.

Assim, o contemporâneo é colocado como uma abertura entre tempos, em que é possível ler de maneira inédita a história e, até mesmo, citá-la “segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Uma vez que não podemos alcançar esse contemporâneo que nos toca e se distancia, Pucheu (2014), voltando-se aos estudos de Agamben, afirma que, “escorrendo por nossas mãos”, só podemos sentir os seus efeitos. Em vista disso, em *apoesia contemporânea*, o pesquisador carioca destaca ser o contemporâneo uma “carência”, um vazio que possibilita a passagem excessiva de alguns vultos com os quais tentamos ilusoriamente nos amparar. Porém, como vultos são informes, desamparamo-nos mais uma vez. Nesse sentido, o contemporâneo não se mostra como algo definido, mas como enigma que se atualiza “a cada vez que seus efeitos aparecem gerando em nós o contato possível com a respectiva ideia” (PUCHEU, 2014, p. 324). Desalojando-nos ao nos alojar, esse tempo faz com que estejamos nele pela memória do que não se concretiza senão pelos seus efeitos, “pelos resíduos deixados por sua perda” (PUCHEU, 2014, p. 324).

Somado a isso, Pucheu (2014) reforça que a análise da produção contemporânea propicia o encontro fortuito entre o tempo em que estamos inseridos e aqueles a que estamos aparentemente afastados, nas tentativas de historização das quais o contemporâneo escapa. Esse encontro, conforme o pesquisador, instiga-nos

ao que resta nos dentes da história, ao que, depois de ter sido mastigado e digerido, sobrevivendo, nos leva, a cada momento, a mais uma ruminção, a uma nova experiência com o que sobrou em nossa boca sem que tivéssemos, a princípio, nos dado conta dele. Talvez seja isso de fato o contemporâneo: o sobrevivente (PUCHEU, 2014, p. 334).

Sendo o contemporâneo esse resto-sobrevivente, deslocado de um tempo e, pela diferença, cedendo a uma nova ruminção, o passado e o futuro se encontram nesse entretempo nebuloso e, portanto, enigmático. É nesse sentido que, retomando Derrida, afirma Pucheu (2014) ser o contemporâneo “o terreno vago do implícito” em que “algo já se envolve – e se desenvolve” e, mesmo que não possamos perceber e apreender, de início, esse rastro-resto se movimenta (PUCHEU, 2014, p. 332).

Além de sobrevivente, destaca-se, em *os efeitos do contemporâneo*, que a hesitação constitui a demarcação desse tempo, visto que nenhuma certeza lhe cabe, a não ser a do convívio entre tempos, mais ou menos antigos, que se abrem a uma potencial, e por que não dizer antropofágica, revitalização. Nesse sentido, se o presente nebuloso e enigmático constitui um efeito do contemporâneo, não o é ao negar o passado e/ou um futuro isolado, mas enquanto aposta no “imprevisível e inapreensível apto a, de algum modo, se relacionar com a abertura de todos os tempos, acatando-a” (PUCHEU, 2014, p.335). O contemporâneo, portanto, é essa abertura. Assim, o passado, lido no presente, está em movimento, não se fixando neste ou naquele tempo, mas, certamente, escapando de ambos.

Atrelado a isso, ressurgem o pensar nas cicatrizações não concluídas, no ponto da fratura dos tempos em que, segundo Agamben (2009), o poeta está localizado. Em outras palavras: “no abismo intervalar de sua fissura, jamais na exclusividade dos lados tidos como sólidos de suas margens” (PUCHEU, 2014, p. 337). Sendo assim, o contemporâneo se volta a explorar esse abismo, ampliando-o, e não a negar uma margem – a da tradição – para afirmar uma outra – a do novo.

Frente a isso e conforme também já mencionamos, Pucheu (2014) afirma que a estabilidade de um tempo sucessivo e linear, de certezas e totalizações das quais fomos exilados existem, na atualidade, permeada por lacunas, e que é relevante explorar esses vazios onde tudo é possibilidade de escape. Desta forma, o contemporâneo é visto “enquanto um tempo que está fora dos eixos, [...] um *distemporâneo*, uma *dessincronização*, a tornar o presente uma vasta neblina” (PUCHEU, 2014, p. 337, grifo nosso).

Ao associar o contemporâneo ao “distemporâneo”, a uma “dessincronização”, pode-se ler também a ideia de dissociação e anacronismo que Agamben destaca como fundante desse tempo, visto que o intempestivo presente recai sobre um indivíduo cujas amarras, antes fundantes, não mais se sustentam, deslocando-o, fragmentando-o e dessincronizando-o, paradoxalmente, do próprio tempo.

Essa convivência dos contrários também é lida na ambivalência segmentária do poema *ecdise*, de Arnaldo Antunes, uma vez que a perspectiva de mudança, implícita no título, constitui um corpo que, mesmo desabitado, é também aquele “que me vive”:

desabito
o corpo
que me vive
morto
para acabar
de vez
com seu reinado
não
digo ao povo
que fico
acordado
não
sigo mais
essa estrada
ex
traio
a sombra
que me acompanha
os passos
e volto a não ser
nem mesmo o dono
dessa cara
espalhada no espelho
deixo estar
o ar
sair entrar
das janelas das narinas
do portal da boca
e abraço a brisa
de fora
sem mais
dentro
algum
agora

ANTUNES, A. *ecdise*. In: *Algo Antigo*, 2021, p. 184 -185.

O vazio de um “agora”, portanto, é preenchido pela junção afirmativa e negativa de um corpo constantemente metamorfoseado pelo recifrar dos versos fragmentados. Nesse sentido, embora o corpo troque, “ex-traia”, a camada de pele que o reveste, ainda

há nele resíduos identitários que não mais o ancoram e/ou determinam. Logo, ele pode até ser visto como um casulo, mas sua moradia não comporta mais um “eu”, que se vê deslocado.

Além disso, flutua, no poema, o rastro do famoso discurso atribuído a Dom Pedro I¹⁴ que, embora remeta a um período histórico de prenúncio da “independência” brasileira - “digo ao povo/ que fico” e “para acabar/ de vez/ com seu reinado” – presentifica-se nas conotações de um *eu* que, “acordado”, não sabe de si e não segue mais a sombra que imperativamente o constituía; um *eu* que apenas é, mesmo que não saiba mais o que é ser.

Essa inadaptação transita também na música *Não vou me adaptar*¹⁵, de Arnaldo Antunes em parceria com Nando Reis, especificamente nos versos “eu não tenho mais a cara que eu tinha/ no espelho essa cara não é minha”, ecoa no poema: “e volto a não ser/ nem mesmo o dono/ dessa cara/ espalhada no espelho”, e apresenta ressonância nas transformações internas pelas quais o corpo passou, as quais mais que revelar uma independência - de moldes, padrões, tradição - marca uma ausência preenchida de vultos dos quais também se constitui o contemporâneo.

Acerca desse contemporâneo, a pesquisadora Patrícia Aparecida Antonio (2011), ao problematizar a projeção do corpo na lírica brasileira contemporânea¹⁶, para além de uma polarização subjetiva-formalista, destaca que o corpo poético traz em si, no mínimo, 3 corpos – configurados em autor-texto-leitor –, que, através desse último, pode ser ainda mais ampliado.

Num primeiro olhar sobre o texto da Patrícia, o corpo aparece como uma perspectiva física em que se materializa o desejo e o derramamento do eu ou como espaço de embate entre poeta e palavra. Contudo, de maneira dialética e sem descartar seu tempo presente, a poesia contemporânea brasileira “dialoga com a tradição, que é relida, convertida, presentificada e ultrapassada”, e tem sido apresentada como “múltipla, dispersa e convergente” (ANTONIO, 2011, p.1). Assim, é possível pensar o corpo como unidade difusa, que engloba, no escuro da contemporaneidade, o tempo do sujeito e o presente.

¹⁴ Sobre o discurso atrelado ao Dia do Fico e o ideal de independência política que se construía com a manutenção do colonizador no território brasileiro, ver: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/dia-do-fico-200-anos-a-acao-da-elite-e-de-dom-pedro-pela-autonomia-do-brasil/>. Acesso em 27/04/2004.

¹⁵ Presente no álbum *Ao vivo no estúdio* (2007), de Nando Reis e Arnaldo Antunes, a letra da música *Não vou me adaptar* está disponível em <https://www.letras.mus.br/nando-reis/98793/>. Acesso em 27/04/2024.

¹⁶ Ver: Cinco poetas e o corpo na lírica brasileira contemporânea. Anais do SILEL, vol. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

Atrelado a isso, destaca Antonio (2011) que o poeta deve compreender as perspectivas não só linguísticas do momento em que vive, mesmo com a intenção de negá-las, e que essa relação paradoxal de distanciamento e aproximação do contemporâneo também atua no corpo, pois “existimos a partir de uma singularidade corporal fundamentada no exterior visível (a pele) e num interior que não podemos muito bem localizar – um entre, escuro e só de muito longe discernível” (ANTONIO, 2011, p.1-2).

Nessa esteira de múltiplas tendências e entrelugares, a autora direciona nossos olhos à leitura de cinco poetas para refletir sobre a corporalidade difusa da poesia contemporânea brasileira e dedica, em seu artigo, o capítulo *Corpos fundidos no mesmo espaço* para sintetizar como o corpo figura na poesia de Arnaldo Antunes - em que a visualidade é referência -, a partir da leitura de *2 ou + corpos no mesmo espaço* (2009).

Por meio de uma linguagem que passeia pelo imaginário pop, da música, artes plásticas e do concretismo, a composição de *2 ou + corpos no mesmo espaço* concebe o corpo numa sobreposição vocabular e sensível, que ecoa uma multiplicidade de significados em torno da palavra. Junto ao livro, é anexado um CD com uma experimentação de leitura feita pelo poeta frente a alguns poemas, o que concretiza um aspecto *verbivocovisual* num jogo performático entre imagem, palavra e som.

Extrapolando o som, essa experiência também é visualizada no Festival *Algo antigo*¹⁷, realizado no *Instagram*, com a recepção dos leitores sobre o livro que dá nome ao evento. Para além de uma perspectiva mercadológica de publicidade, essa construção, assim como a vocalização em *2 ou + corpos no mesmo espaço*, aponta para uma subjetividade contemporânea que também existe diante das novas tecnologias e encontra, numa dimensão performativa, uma forma de ampliar os significados de sua presença. Assim, um corpo age (e nasce) como produto de outros corpos.

¹⁷ Com o lançamento do livro, Arnaldo Antunes explora esse processo de (re)criação dos leitores através do *Festival Algo Antigo*, em que o poeta convida os seguidores do *instagram* e *facebook* a apresentarem uma arte com o poema favorito. Nesse sentido, além da publicidade sobre o objeto livro, é possível ver que quem define os sentidos da poesia é o leitor e a leitura do impresso à releitura digital tende a produzir exemplares significativos de uma mesma obra. Para maior compreensão dessa proposta, ver o convite: <https://www.instagram.com/reel/CMUfzhOFHX-/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>; poema *focar*: <https://www.instagram.com/p/CMihxoRFLj/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>; poema *lápide*: <https://www.instagram.com/p/COlyByNlr-n/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>; poema *ar* *agora*: https://www.instagram.com/reel/CP_svr2lf_q/?igshid=YmMyMTA2M2Y=; poema *o* *sal*: <https://www.instagram.com/p/CM5tjNgFepF/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>.

Ao explicar a origem da expressão que dá nome à obra analisada por Patrícia Antonio, Arnaldo Antunes destaca que ela provém de um procedimento formal comum em sua poética, a saber: “o fato de um vocábulo ocupar o mesmo espaço sintático”. Mas que também pode ser lida como uma relação amorosa, em que os corpos se fundem. Essa fusão, é importante salientar, anula a identidade de um corpo na construção de um novo, o que é reforçado no poema que nomeia o livro: “se multiplicam, mas não se somam, se não somem”. Aqui é enfatizada a sobreposição dos corpos que se faz constelada, pulverizada e performatizada num projeto audiovisual que não descarta a palavra, mas privilegia o trabalho com ela e os espaços em branco, e não a espera de uma inspiração divina.

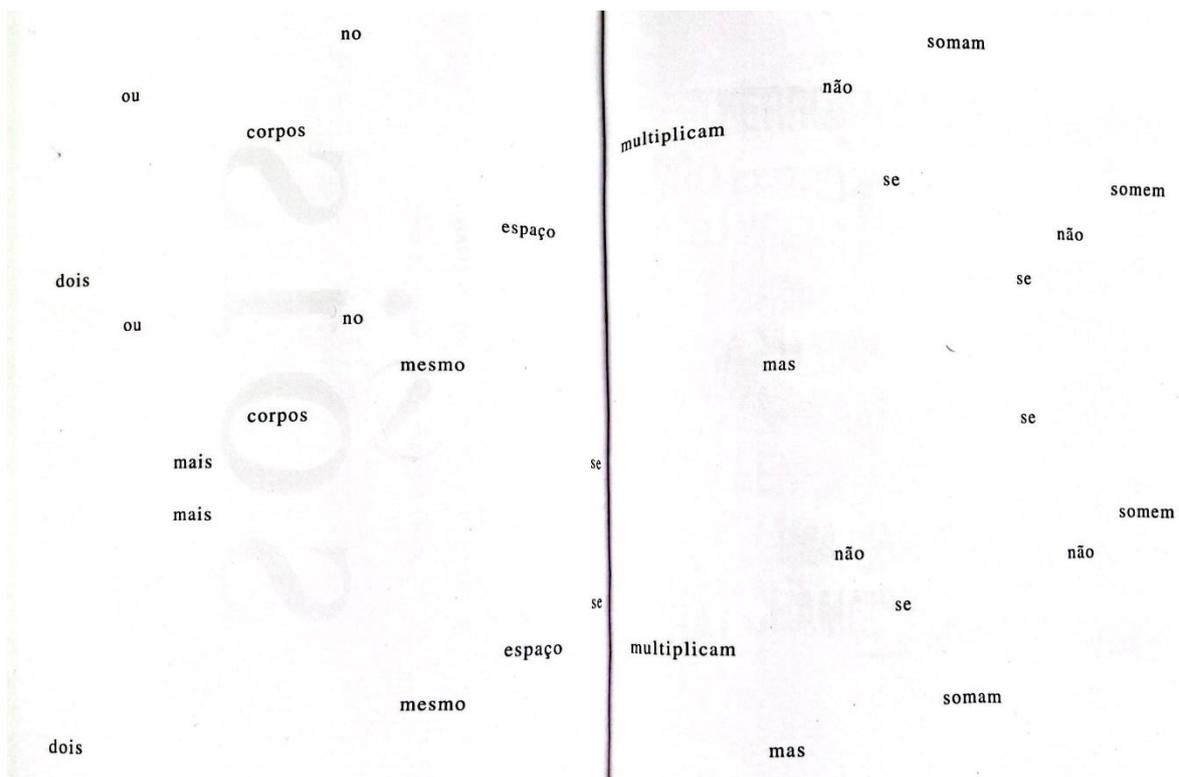
Essa corporificação fragmentada também se faz presente na leitura justaposta dos corpos em *eis os amantes* (1953), poema da série *poetamenos*, de Augusto de Campos:

eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cimaeu baixela
 ecoraçambos
 d u p l a m p l i n f a n t u n o (s) e m p r e
 semen(t)emventre
 estesse aquelele
 inhumenoutro

Nesse poema, os amantes despossuídos “os sem senão os corpos” apresentam certa identificação marcada pelas cores e pronomes “eu” e “ela”. Porém, essa tentativa de delimitação torna-se insuficiente quando lemos de maneira isolada uma cor e outra. Logo, ressalta-se mais uma relação de completude que de individualidade, principalmente a partir da junção ortográfica e cromática que constitui um novo centro na página: “ecoraçambos”, “semen(t)emventre”, “inhumenoutro”. Essa união dos corpos, além da visualidade estrutural, apresenta-se foneticamente no desdobramento de radicais que constituem o campo semântico da relação amorosa: coração ambos; sêmen, semente em

ventre; um no outro. Assim, a leitura justaposta dos corpos potencializa a sua anulação na construção de um corpo uno.

Contudo, embora o texto de Antunes se assemelhe ao de Campos, numa perspectiva ideogramática¹⁸ de composição isomórfica - visto que há uma quebra do discurso linear em virtude da potencialidade de sentidos depreendidos da justaposição de elementos, da “necessariedade entre forma e conteúdo” (AGUILAR, 2005, p.232) -, a fusão dos corpos, ao invés de demarcar uma nova existência, provocaria sua anulação.



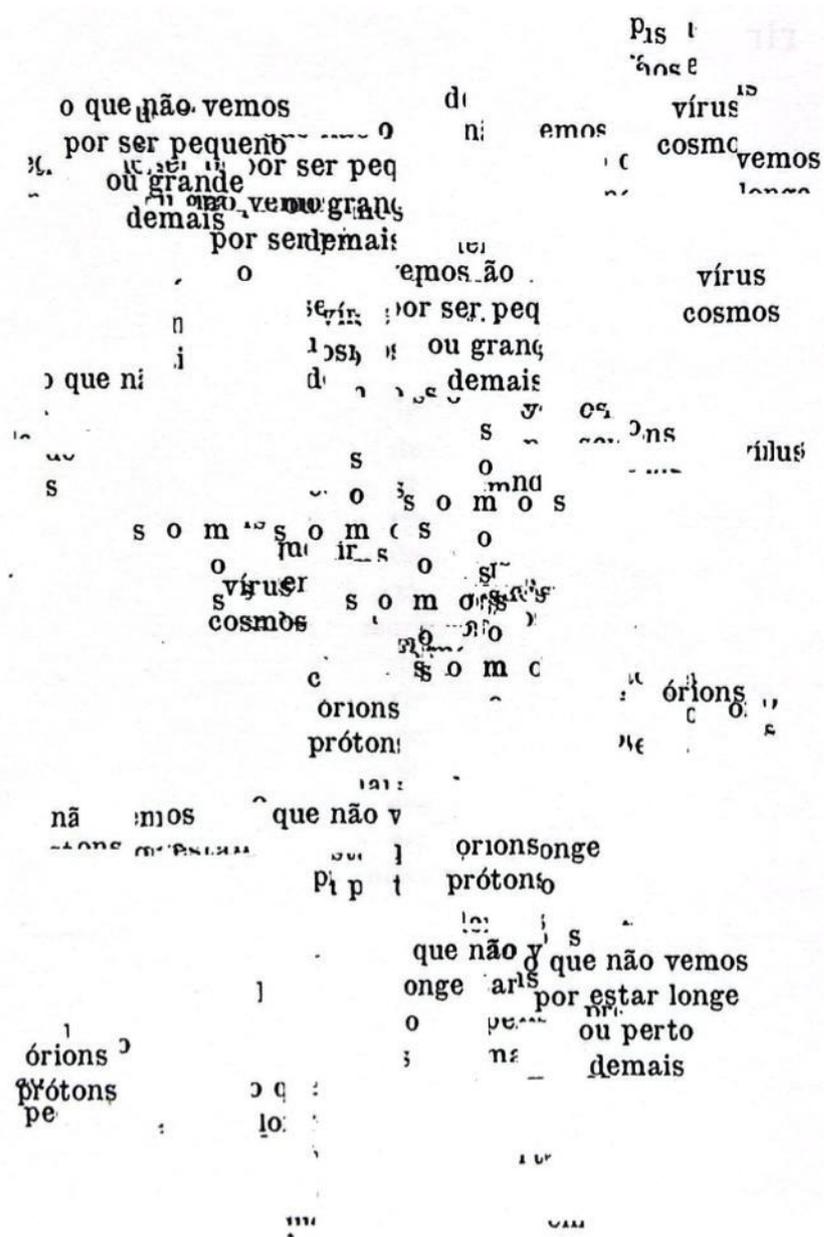
A presença de um *eu* é anulada, inclusive, pela multiplicidade de corpos que pulverizam a ideia de individualidade ou completude: “se multiplicam, mas não se somam, se não somem”. Não há uma marcação lírica e de relação amorosa, além da comparação feita pelo autor frente a linguagem sobreposta na composição do livro. Quanto a essa linguagem, o poema permite uma releitura do discurso físico em que dois corpos distintos não podem ocupar simultaneamente o mesmo espaço, constelando na página os corpos-fragmentos. Diante disso, mais que uma fusão por completude gráfico-

¹⁸ No plano-piloto para poesia concreta, Haroldo de Campos destaca o ideograma como método de compor baseado na justaposição de elementos e, atrelado a isso, a poesia concreta tem a possibilidade de “apelar à comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra” (CAMPOS, 1975, p.157).

semântica, ganha relevo a ideia de solidão no poema de Antunes, pois, a existência dos corpos só é possível enquanto fragmentos dispersos no espaço.

Se “existimos porque esbarramos com os corpos que se sobrepõem na leitura do autor” (ANTONIO, 2011, p.15), esses corpos ganham forma e se reproduzem na página e nos espaços em branco, abrindo-se a novas interpretações. Nesse sentido, é possível recolher resíduos do contato com outros corpos-leituras na formação do corpo-contemporâneo que constitui a poética de Arnaldo Antunes.

Atrelada à perspectiva pulverizada da pele-palavra, no corpo-poema *somos*, de *algo antigo*, os fragmentos apontam para a unidade mínima da matéria, o átomo - (e, associando à palavra, a letra ou apenas o seu rastro) a partir de uma relação metonímica do termo “prótons” -. A junção das unidades fragmentadas realça “o que não vemos/ por ser pequeno/ ou grande demais/ por estar longe/ ou perto demais”, seja o átomo, o “vírus”, o “cosmo”, os “órions” ou o *eu*:



ANTUNES, A. *somos*. In: *Algo Antigo*, 2021, p. 210 - 211.

A partir de uma perspectiva nuclear, em que se localiza a palavra “somos”, é possível instituir um centro provisório de leitura que direciona à parte superior, “somos o que não vemos por ser pequeno ou grande demais: vírus, cosmos”, e à inferior, “somos o que não vemos por estar longe ou perto demais: prótons, órions”. Assim, a formação do sujeito coletivo “somos” se dá a partir da relação entre os fragmentos visíveis na superfície do papel e a inscrição daqueles que não vemos.

Mediante a composição visual do poema, esses elementos ocultos podem conotar tanto uma ideia de apagamento de uma formação identitária, em torno da poesia concreta ou de um eu, quanto de inscrição em cima dos rastros que constituem o ser. Uma vez que,

da palavra, elemento central na unidade *verbivocovisual*, visualizamos seus vestígios, essa rasura pode ser lida também como a maneira palimpsesta em que a poesia contemporânea retoma outros corpos. Isto é, não como definição ou continuidade, mas como uma leitura de um presente em desaparecimento.

Com a substantiva pluralização do termo Órion - que remete tanto a um mitológico caçador grego quanto à constelação em que ele, por Zeus, fora transformado -, o olhar sobre o poema tende a ser redirecionado à relação forma-conteúdo constelar. Sendo as estrelas elementos partícipes dessa relação, amplia-se a leitura de vestígios de uma vivência passada no presente constituindo o que somos. Dado que, segundo a astronomia, a velocidade da luz atrelada a um astro é medida em anos e essa luz pode durar bastante tempo para sair de um corpo celeste, o que se mostra aos nossos olhos é a memória residual de onde as estrelas viveram há anos. Logo, são os sobrepostos rastros quase apagados de existências, junto ao que “não vemos por estar perto ou longe demais”, que constroem esse *eu* marcado por experiências plurais.

Conforme aponta Antonio (2011), se a palavra reveste o poema como a pele recobre o corpo, e ele tem limites determinados, a poesia de Arnaldo Antunes joga com esses limites reorganizando a linguagem, seja ao colocar em cena o próprio corpo do poeta ou ao promover experiências performáticas “de tatos, visões, audições, de *com-tato*, de corporalidades que se friccionam” (ANTONIO, 2011, p. 18). Assim, a relação de equivalência entre corpo e poema é enfatizada, visto que este ganha corpo que - ao rearranjar a linguagem - prefere ser ao dizer.

Além disso, compreende-se que o corpo “lírico” contemporâneo aponta para muitas direções em busca de ler e dar sentido à realidade. Nesse sentido, pode-se depreender a sujeição do corpo ao tempo, em torno de uma “memória da pele¹⁹”, e a tentativa do poema de conter essas ações via linguagem; o duo exterior/interior condicionado ao ensimesmamento, os aspectos fisiológicos e a apatia diante da violência crua das situações cotidianas; a conversão da pele, que engloba corpo e poema, em espaço interior, ampliado a cada leitura e visível por fora; e o transbordar dos limites do corpo e, por extensão do poema, através da pulverização e/ou sobreposição dos corpos, das palavras (ANTONIO, 2011).

¹⁹ Referência à música Memória da pele, de João Bosco e Waly Salomão, interpretada por Maria Bethânia: “Quando enfim juro que esqueci/ Quem se lembra de você em mim, em mim/ Não sou eu, soffro e sei [...] Bate é na memória da minha pele...”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/maria-bethania/164701/#album:memoria-da-pele-1989>. Acesso em: 21 de jul. de 2024.

Contudo, é importante ressaltar que, na poética de Antunes, esse pressuposto lírico não se consolida, visto que o “eu” se furta e/ou se funde a outros corpos, pulverizando-se. Ou seja, mais do que ocupar uma centralidade, o que percebemos são os vestígios. O sujeito, portanto, só existe também enquanto rastro.

Dessa maneira, as múltiplas configurações do corpo na poesia contemporânea refletem os diferentes modos em que se (re)configura o sujeito poético. Como afirma Patrícia Antonio (2011),

a experiência do corpo traz à tona um eu problemático, reflexo mesmo do leitor, do poeta e até da crítica. Sujeito este que se ausculta e sabe das possibilidades da palavra. O voltar-se ao corpo da poesia contemporânea é o voltar-se para dentro do sujeito e para fora dele, pois sua presença tem tanto a parcela narcísica, quanto a que se abre a outras subjetividades (ANTONIO, 2011, p. 18).

Essa abertura a outras subjetividades na constituição da unidade difusa da poesia contemporânea, em específico, a de Arnaldo Antunes, redireciona-nos a resíduos de programas literários consolidados no século XX, visto que o corpo poético contemporâneo é marcado, explícita ou implicitamente, por outros corpos e/ou referências. Porém, conforme Pucheu (2014) almeja, os poetas e “apoetas” do seu tempo devem ser capazes de dar voz à “potência condensada” que é a (a)poesia do contemporâneo, resistindo a qualquer programa, seja moderno, de vanguarda ou concreto, mas sem anular nenhum deles (PUCHEU, 2014, p. 353).

É nesse sentido que, em entrevista concedida a Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik²⁰ em 2006, Arnaldo Antunes resalta que parte com naturalidade na construção de sua poesia, pois vem de uma geração posterior a da Tropicália, da Poesia Concreta, do Cinema Novo, do cinema *underground*, cujas conquistas no campo das linguagens influenciaram a liberdade experimental da sua produção poética.

Antunes afirma ser de uma geração que não precisou aprender um método para depois negá-lo, fazer soneto para depois fazer verso livre, poema em verso para só depois fazer um em que as palavras se fragmentam na página. Em suas palavras: “eu me sinto livre para fazer qualquer coisa” (ANTUNES, 2009, p. 351). Essa liberdade de criação se deve à posição do poeta enquanto contemporâneo e às conseqüentes conquistas advindas

²⁰ A entrevista, na íntegra, pode ser lida na antologia *Como é que chama o nome disso?*, 2009.

de programas que promoveram inovação e quebra de paradigmas na literatura, como os da poesia de vanguarda.

Quanto à perspectiva fragmentária das palavras, o poeta destaca também ser um procedimento bem presente na poesia de Augusto de Campos - cuja influência é notável²¹ - e tende a resultar em dois ou mais discursos no mesmo espaço sintático, como ocorre no poema *ecdisse* e no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Segundo Wisnik, na entrevista, esse recurso também está presente na obra visual de Antunes e, com a exploração metonímica de “células semânticas”, marca deslocamentos (ANTUNES, 2009, 352).

Gonzalo Aguilar (2005), ao dissertar sobre “as vanguardas na encruzilhada modernista”, salienta que os poetas concretos iniciaram uma renovação da linguagem poética, fundada na crítica do verso, a partir dos avanços e rupturas realizados nas artes visuais e na música. Tendo em vista a eclosão dos meios de comunicação de massa, *mass media*, e sua conseqüente influência sobre o cotidiano, os poetas concretos viam esses meios não apenas como instrumentos de poder e alienação, mas como processos de inovação e modernismo atrelados à tecnologia e a mudanças profundas na “criação de imagens culturais” (AGUILAR, 2005, p.118). Por isso, acreditavam na importância de se interferir e transformar a partir de dentro deles.

Contudo, a poética de vanguarda e de alto repertório desses poetas dificilmente se adequava à lógica da comunicação de massa - visto que também não é objetivo do fazer poético -, embora tenham oferecido importante contribuição na manipulação de imagens. Assim, foram os músicos tropicalistas que, também tendo como pressuposto a interioridade dos meios, conseguiram se entranhar nas “encruzilhadas do *mass media*”, concebendo-o como espaço de negociação e crítica às imagens sociais.

Através do apelo visual e musical, a contradição (ou não-conciliação) era expressa nos veículos de comunicação de massa, dado que, num sincretismo de repertórios, o caráter experimental do tropicalismo tratava de “servir o corpo na mesa das famílias brasileiras, por meio da televisão” (AGUILAR, 2005, p.151). Entretanto, o corpo contraditório fora exilado mediante as forças repressivas da ditadura militar brasileira e isso terminou silenciando a incursão crítica no *mass media*.

Com o endurecimento do poder militar no final de 1968, os meios passaram a não ser mais o “espaço de intervenção, debate e negociação cultural”. Privado dos meios – e,

²¹ A referência a Augusto de Campos na poesia de Arnaldo Antunes será desenvolvida no capítulo 3 desse estudo.

muitas vezes, dos próprios corpos -, o tropicalismo já não tinha mais como continuar com as estratégias de interferência que havia planejado, assim como, de maneira geral, todo projeto cultural de vanguarda tornava-se enfraquecido com a ausência de perspectiva de mudança política (AGUILAR, 2005, p. 154).

Apesar disso, depois das intervenções vanguardistas, os procedimentos tradicionais de composição poética, como a versificação, métrica, rima, transformaram-se num “repertório de formas” possíveis, não mais obrigatórias, mas disponíveis ao trabalho poético. Logo, o retorno aos esquemas regulares – numa tentativa de reequilíbrio diante dos contextos sócio-históricos de instabilidade, por exemplo – pode até limitar esse repertório, mas não reinstala sua necessidade na poesia contemporânea (AGUILAR, 2005, p. 179).

Embora o tropicalismo tenha consolidado a poesia concreta como parte do repertório da música de massa e da cultura letrada, os postulados desses programas só persistem hoje como “restos de um naufrágio” (AGUILAR, 2005, p. 242). Nesse sentido, mesmo sem precisar dominar um procedimento poético-tradicional para depois subvertê-lo, a criação de Arnaldo Antunes apresenta restos das vanguardas que modificaram a forma de conceber a poesia do século XX, demarcando, inclusive, um diálogo com essas referências. Em um contexto contemporâneo de movência, importa-nos saber, portanto, como a presentificação desses rastros tecem os poemas de *algo antigo* (2021).

3 A tessitura dos rastros em *algo antigo*, de Arnaldo Antunes

algo
que já era
(embora
vivo)
para (agora)
ser
um livro

ANTUNES, A. *algo antigo*. In: *Algo Antigo*, 2021, p. 219 (fragmento).

A trama textual de *algo antigo* é tecida por rastros discursivos já conhecidos na literatura. Esse “algo que já era” torna-se vivo não numa perspectiva fundante ou de continuidade programática, mas numa fluante indeterminação residual cujo nome do livro e poemas já traduzem e ecoam nesse “agora” contemporâneo.

Na construção do livro, observamos uma linguagem entrelaçada às vanguardas, ao concretismo e a outros campos simbólicos de representação cultural. Sem negar essas referências, como bem afirma na antologia *como é que chama o nome disso?* (2009), mas também com a consciência de seu caráter antigo, resta-nos verificar como Arnaldo Antunes as transforma num legado constituinte de sua poética. Nesse sentido, retomamos dois estudos sobre o autor e articulamos ao nosso para pensar o contemporâneo em torno de continuidades e diferenças, tendo em vista os rastros-dialógicos que realocam os ideais do “novo”, inclusive, como aquilo que poderíamos denominar de “antiguidade da modernidade”.

Segundo Haroldo de Campos (1997), o projeto totalizador das vanguardas artísticas, que visava uma utopia de futuro, perde seu significado diante das circunstâncias do pós-guerra e da fase mais repressiva da ditadura militar no Brasil, 1968. Nesse contexto, o presente se apresenta saturado pelo “agora”, o que faz com que o *princípio-esperança*, voltado ao futuro, ceda lugar ao *princípio-realidade*, ancorado no presente. Nesse sentido, a poesia contemporânea se fundamenta na noção de “pós-vanguarda, não por ser pós-moderna ou antimoderna, mas por ser pós-utópica” (CAMPOS, 1997, p. 268).

Campos destaca, ainda, que o ideal utópico de um futuro redentor, que sustentava o movimento de vanguarda, já não é mais viável. Em vez disso, surge uma pluralidade de abordagens poéticas possíveis, fundamentadas na “agoridade”.

Esta “poesia pós-utópica” não precisa mais se definir em oposição a um passado ou a si mesma, como exigia o conceito de modernidade em seu processo de autoafirmação histórica e evolutiva. A poesia do presente incorpora um dispositivo crítico essencial à prática tradutória - não limitada à transposição de textos de uma língua para outra - que propõe uma leitura reflexiva da tradição presentificada. Assim, a poesia pós-utópica, ou “poesia da agoridade”, é caracterizada por sua capacidade de reinterpretar e revitalizar o passado na contemporaneidade, sem estar presa a uma visão linear de progresso ou à busca de uma utopia futura que se mostrou inalcançável (CAMPOS, 1997, p. 269).

Antes de iniciar o capítulo dedicado aos *traços da modernidade no sujeito lírico*, Fernando Ferreira²² (2016) sintetiza a sua dissertação lançando um olhar sobre a problemática *tempo*, que perfaz o estudo do contemporâneo. Assim, compreende a *lírica como um caminho para o outro*, visto que estudar a poesia do nosso tempo é também uma forma de entender a nós mesmos, os sujeitos do agora, mesmo que tudo ainda esteja nublado, em movimento, em formação. Desse modo, frente a um presente fugaz, a questão *tempo* tem sido a tônica da modernidade numa literatura do devir. Para analisá-la, Ferreira compreende uma multiplicidade de sujeitos que cantam de maneira diversa o tempo presente, o qual “logo se tornará resquício”, na poética de Arnaldo Antunes.

Em torno da definição de literatura do agora e sua dependência entre os autores e críticos desse tempo, Ferreira localiza Antunes como poeta da modernidade por enxergar, em sua poética, marcas desse tempo nas diferentes manifestações dos sujeitos. Nessa direção, subdivide 3 categorias que abarcam *traços da modernidade no sujeito lírico*, a saber: “a multiplicidade do sujeito lírico”, “a dissolução do eu” e “o sujeito lírico entre a teoria e a crítica”. Para tanto, fundamenta seu estudo a partir de Hegel, Collot, Hamburguer, Valéry, Chiampi, Barbosa, Combe e Nietzsche.

Pensar em “quando começa o agora”, permite-nos recorrer às mudanças de posição do sujeito lírico na poesia moderna. Do lirismo autocentrado hegeliano, deparamo-nos com o distanciamento entre os sujeitos lírico e empírico – o “eu” torna-se outro – e com a consciência crítica do poeta frente à crise de representação da realidade via linguagem literária, isto é, como *metáfora crítica*.

Em torno disso, a Modernidade literária é compreendida como um tempo que teve início no século XIX, mas que já apresentava seus ecos no final do XVIII. Além dos fatos

²² FERREIRA, Fernando Marinho. Traços da modernidade no sujeito lírico. In: FERREIRA, F. M. *O sujeito lírico na poética de Arnaldo Antunes: traços da modernidade, presença da tradição e influência de outras mídias*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

históricos que alteraram a relação do homem com a sociedade, essa modernidade também é marcada pela descentralização do sujeito lírico e expansão das possibilidades criativas, que vão além dos sentimentos e visões de mundo do poeta, o qual se torna um artista consciente da materialidade da linguagem e das formas de criação do presente.

Das características desse tempo, Ferreira recorre a Michel Collot para enfatizar a presença de um “sujeito fora de si” como uma constante também observada na produção de Arnaldo Antunes, especificamente no poema *eutro*²³, que reforça a máxima rimbaudiana: “eu é um outro”.

Com um “eu” “fora de si” e em direção a um outro, o estranhamento do sujeito frente à poesia que se “intraduz²⁴” é marca de uma modernidade presentificada também no poema *isolado*, do livro *algo antigo* (2021).

²³ Ver anexo A: Antologia de poemas de Arnaldo Antunes mencionados na dissertação.

²⁴ O termo “intraduzir”, presente no poema *eutro*, do livro *n.d.a* (2010), constitui a primeira linha do poema “intruso entre intrusos intraduzo” e reforça a compreensão de um sujeito deslocado, ou dessincronizado, na contemporaneidade.

isolado
por um exército de desertos

busco
uma b^oo^rt^a
aberta

fresta
onde
vaze

sol
ou só
riso

ave
ou a
viso

cor
desco
berta

mas nenhum deles
deserta

ANTUNES, A. *isolado*. In: Algo antigo, 2021, p. 102-103.

A partir de um “exército de desertos”, além da ideia de abandono - marcada pelo vazio existencial de um “eu” diante do mundo ou de suas relações com o “outro” - denotada pelo verbo desertar, temos uma condição substantiva de indivíduos iguais em suas inaptações, como se todos fossem estranhos ou “intrusos entre intrusos”. Através de uma linguagem que remete ao Concretismo - ao tomar o espaço gráfico como agente estrutural, pode-se ler, também, a primeira palavra em correlação com a última numa perspectiva de que “isolado”, sem se relacionar com o outro inclusive estruturalmente, o “eu” abandona a si mesmo. Assim, da mesma forma que “intraduzir”, do poema *eutro*, carrega em seu bojo as palavras “intra” e “traduzir” e, conseqüentemente, os significados por elas ecoados, *isolado* conota uma dupla relação em torno do “outro”, o qual, embora “deserto”, é constituinte do ser.

A simultaneidade da abertura imagética da boca e da porta inscreve-se no poema com o deslocamento da vogal “o”, isto é, através de um elemento substantivo da composição que dialoga com a tipografia funcional prevista no plano-piloto da poesia concreta.

Atrelado a isso, a procura por algo que dê existência perpassa o campo dos sentidos na relação tipográfica complementar boca-porta, por onde vaza o que preenche a visão - “sol”, “ave”, “cor” - e as ações negadas de um eu - “sorriso”, “aviso”, “descoberta”. Essa busca reinscreve-se, também, confinada pela visualidade estrutural de onde se inicia e termina, restando o vazio desse eu “fora de si”.

Assim, deslocado de um “exército de desertos”, o sujeito de *isolado* é tido como contemporâneo, visto que, mais que os outros, é capaz apreender o seu tempo, mesmo não coincidindo perfeitamente com ele (AGAMBEN, 2009).

Frente ao poema *eutro*, Ferreira destaca que a fragmentação da morfossintaxe do que tradicionalmente compreenderíamos como versos deixa de transmitir sentidos para revelar a própria condição de sujeito do agora, traduzindo-o na “intradução” do fragmento. Além disso, dedica-se ao poema *por mim*²⁵ para questionar a posição do sujeito lírico na modernidade, o qual, nesse poema, afasta-se da concepção de Hegel, uma vez que o eu lírico passa a duvidar do controle que tem sobre si.

Tendo em vista as diferentes posições em que os sujeitos poéticos podem performar na “modernidade literária”, Ferreira disserta sobre a *multiplicidade do sujeito lírico*, enquanto marca desse tempo, em Arnaldo Antunes. Com os poemas “pensamento²⁶” e “membrana página²⁷”, é reforçada a consciência crítica em torno do fazer poético em oposição à construção demiúrgica de uma perspectiva romântica. Não se limitando a um sujeito empírico, o “eu” é conscientemente construído na materialidade do poema e pode se aproximar, distanciar do autor e ser qualquer um. Assim, a veracidade romântica cede espaço para a imaginação que se faz criadora via linguagem.

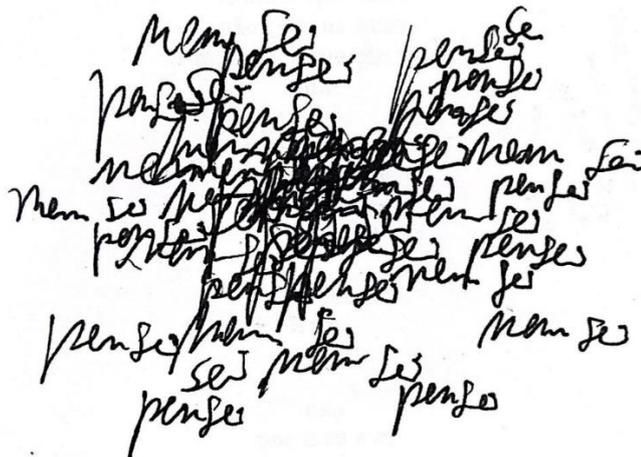
Nesse sentido, reafirma-se que o poema é feito com um trabalho criativo sobre a linguagem, e não somente com inspiração. Sendo necessário, portanto, o esforço formal com as palavras, pois sem ele a poesia não se concretiza.

Essa reflexão em torno do fazer poético também adquire contornos em *nem sei pensei*, de *algo antigo*:

²⁵ Ver anexo A.

²⁶ Ver anexo A.

²⁷ Ver anexo A.



ANTUNES, A. *nem sei pensei*. In: algo antigo, 2021, p. 42-43.

O pensamento como objeto que ocupa e é indomável ao sujeito lírico do poema de *Tudos* é relido em *nem sei pensei* ao mesmo tempo que, através do rabisco e escrita cursiva, questiona o fazer poético tão quisto pela literatura moderna. Como o pensamento se manifesta múltiplo, simultâneo e não linear, uma escrita se sobrepõe a outra sem que saibamos onde começa um pensar e termina outro.

Conforme destaca Aguilar (2005) sobre a poesia concreta, a tipografia introduz uma significação que não depende do significante, mas de uma dimensão material-espacial das palavras. Isto é, o recurso tipográfico torna-se significante do significante e, no poema de Antunes, a construção manuscrita inscreve também um sujeito impreciso através de um traço que é “rastros de gesto” (ANTUNES, 2009, p.358).

Nessa lógica, a forma se dá pela desorganização organizada das palavras e a caligrafia reinscreve o eu numa poesia que remete ao concretismo e à sobreposição das vanguardas²⁸. Contudo, embora nos poemas concretos a isomorfia esteja atrelada, de maneira geral, a uma composição funcional de uma tipografia-mecânica que remete à adesão tecnológica (AGUILAR, 2005), a opção por uma escrita caligráfica, no poema de Antunes, realoca o poeta à organicidade de uma artesanaria manual, inserindo subjetividade num isomorfismo metapoético.

Quanto à existência de um “eu”, é importante resgatar o aforismo *cogito ergo sum* (penso, logo existo), de que René Descartes toma como base para o sistema cartesiano,

²⁸ Na entrevista disponibilizada em *Como é que chama o nome disso: antologia* (2009), Arnaldo Antunes ressalta que, embora nunca tenha estudado caligrafia oriental, islâmica, japonesa, sempre se interessou pela produção caligráfica das vanguardas artísticas do século XX. Esse interesse, como vimos, tem refletido na sua poética.

numa reterritorialização em que o sujeito é atravessado por incertezas - desenhadas, inclusive, pelo traçado à mão - e que o pensar não é condição para existir. Pelo contrário, a construção do sujeito contemporâneo, mesmo que apresente marcas de sua presença - “sei”, “pensei” - se dá pelas incertezas que tem de si.

Nessa mesma direção, Ferreira apresenta o poema *eu*²⁹ (do livro *as coisas*) e *peessoa*³⁰ (*nome*) para destacar que o sujeito lírico dos textos de Antunes tem se dissolvido, não é mais senhor de si e das coisas, visto que ora é diminuído – até quase sumir – pela velocidade do mundo que não consegue compreender ora é apagado porque não consegue sequer se reconhecer como sujeito. A subjetividade, não marcadamente expressiva das emoções de um “eu”, é percebida pela maneira como esse “sujeito” escondido se confunde com o mundo que quase não vê, pela escolha lexical, ideologia e metodologia da composição. Além disso, é revelada também através do olhar reflexivo que o sujeito poético lança sobre o objeto, sobre o (não)ser:

o homem que não existe
 não quer
 sair
 de si

nem
 de
 si
 st
 ir

de (não)
 ser
 pra nas
 cer

ANTUNES, A. *o homem que não existe*. In: Algo antigo, 2021, p. 18-19.

Essa ideia de existência é furtiva tanto pela fragmentação fonética das palavras quanto pela sua disposição espacial, uma vez que o sujeito poético se recusa em se distanciar desse “homem” que só existe enquanto estilhaço de um “eu”, estruturalmente, centrado. Essa resistência em se tornar presente “desistir de (não) ser para nas-cer” possibilita leituras ambivalentes da construção desse “eu” dissociado de seu tempo, em que não consegue “sair de si”, das amarras que antes o fundaram e davam certo equilíbrio

²⁹ Ver anexo A.

³⁰ Ver anexo A.

e/ou determinavam sua existência, mas também já toca esse contemporâneo - “nem desistir”, “nem de si ir” - que, mesmo ecoando um corpo que não cabe mais a esse tempo, tende a compor um novo ser.

Essa reflexão sobre a (não) existência nos leva a questionar a ausência do corpo lírico na composição desse contemporâneo, visto que o eu-objeto de reflexão identitária, e da própria poesia, encontra-se perdido no escuro dessa época (AGAMBEM, 2009). Diferentemente da poesia concreta em sua fase matemática, que buscava apagar a expressividade lírica mediante o tensionamento de palavras-coisas, a presença elocutória desse “eu”, no poema de Antunes, tem sido silenciada pela inadaptação de sua existência errática.

Além disso, para além de expressar os sentimentos e impressões do sujeito sobre o mundo, a poesia questiona o próprio fazer poético e suas implicações, em um movimento metapoético característico da modernidade. Nesse sentido, *o homem que não existe* também pode ser lido como uma reflexão metapoética em que, para existir, o “eu”, mesmo que não apareça de maneira explícita, precisa “sair de si”.

Perante a essa relação entre teoria e consciência crítica, é importante destacar que as mudanças político-sociais que marcaram a modernidade reposicionaram a figura do poeta na sociedade. Esse passou a acumular as funções de teórico e crítico literário, muitas vezes aglutinadas ao espaço da poesia, ecoando mais uma das tônicas da modernidade: a autorreflexão metalinguística.

Conforme aponta Leyla Perrone-Moisés (2009), em *Altas literaturas*, o exercício da atividade crítica pelos próprios escritores esteve associado ao fato de as regras e os valores literários que norteavam o julgamento da arte terem se tornado insuficientes desde o romantismo. Sentindo a necessidade de buscar individualmente seus modos e razões de escrever, os poetas construíram, em paralelo às produções literárias, suas poéticas individuais como estratégia de nortear e refletir sobre sua escrita presente e futura. Além disso, passaram a escrever sobre seus predecessores e contemporâneos numa tentativa de refletir e esclarecer sua própria atividade artística, e não como algo que a predeterminasse. Ao escolher falar de certos escritores e não de outros, esses poetas-críticos estabelecem sua própria tradição e possibilitam uma releitura do passado literário, por torná-lo, de certa forma, vivo.

Na poesia contemporânea e, por extensão, na de Arnaldo Antunes, esse passado não ressurgiu enquanto uma totalidade ou continuidade, mas como resíduos desterritorializados - alguns mais perceptíveis que outros - compreendendo sujeitos

característicos do nosso tempo, seja por manifestarem-se enquanto outro, “fora de si”, decompondo-se em uma linguagem fragmentada, ou ainda imbricando produção crítica e teórica.

Também com um estudo voltado à poética de Arnaldo Antunes, especificamente em torno do *corpo, pensamento e palavra*³¹, Maria dos Santos (2018) destaca a experimentação da linguagem através da palavra – falada ou escrita – para objetivos de uma comunicação expressiva que envolve uma obra de arte. Na abordagem entre a fala e a escrita, a pesquisadora recorre a Rousseau e a Saussure para relacionar a “espontaneidade” imagética e sua materialização à “paixão pela existência” que, num artifício de linguagem, adquire novos contornos na inscrição de um corpo que é, ao mesmo tempo, do artista e do leitor.

Tendo em vista o estatuto que a escrita tomou em relação à fala e o que fora perdido quando se priorizou a modalidade escrita como elemento estrutural da língua, Santos se apropria do escritor Jorge Luis Borges e da poeta Susana Busato para discorrer sobre o diálogo entre arte e vida e introduzir a materialização do silêncio em Arnaldo Antunes. Conforme aponta a poeta Busato, a arte nasce do encontro com a vida, a partir da desautomatização do cotidiano, dos elementos formais que recolhe de si mesma e dos signos expressivos de culturas coexistentes na trama textual do poema. Isso posto, é possível afirmar que, embora o texto poético seja o mesmo, cada leitura o diferencia devido à tensão atrelada à sua organização estrutural.

Incorporados, pois, à compreensão da linguagem, os “fios silenciosos” que tecem o poema são capazes de ampliar percepções. Assim, no corpo-tecido, a atitude de quem lê pode recuperar rastros de outras linguagens numa perspectiva de que a leitura de um objeto artístico é capaz de potencializar sentidos, sendo, portanto, contrária à recepção simplificada de uma comunicação instrumental.

Além do poema “silêncio³²”, de Arnaldo Antunes, como demonstrativo do jogo de construção de sentidos possibilitado pela linguagem, Santos destaca “as palavras³³” e sua dupla composição imagem-escrita como um “desejo, real ou imaginário, por compreensão” (SANTOS, 2018, p. 38). Assim, como quem tenta descrever o mundo e começa sua inserção no território da escrita, o poema atua como uma imagem verbal de

³¹ Ver capítulo: Assinatura da alma: a paixão pela existência. In: SANTOS, M. V. A. *O corpo, o pensamento e a palavra na poesia de Arnaldo Antunes*. 2018, p. 29-63. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.

³² Ver anexo A.

³³ Ver anexo A.

um olhar primevo e encantado sobre as coisas e oferece uma representação espontânea do cotidiano dentro de uma elaboração formal.

Essa condensação entre imagem e escrita num mesmo poema já aponta para a perspectiva heteróclita da linguagem cuja visualidade está presente no poema fotográfico “bocas” (1990) e nas significações que a junção de outras linguagens pode suscitar.



ANTUNES, A. *bocas*. In: *Como é que chama o nome disso: antologia*, 2006, p. 81.

As bocas inscritas na face da fotomontagem ecoam uma presença negada de elementos que foram intencionalmente apagados (olhos, nariz). Com uma representação metonímica da parte visualizada, pode-se compreender a voz/fala como único ou principal sentido, ou mesmo como veiculadora de uma representação do cheiro e da visão.

Além disso, o poema fotográfico explora um dado peculiar da figura do artista que - tendo uma carreira de músico pop ampla - é parcialmente reconhecido na imagem. Nesse sentido, o gesto crítico-criativo que se depreende de sua relação com a poesia concreta, não pretende apagar completamente o sujeito, mas arruiná-lo, transformando-o em resíduos.

Dito isto, é oportuna a retomada que a pesquisadora faz dos conceitos de Saussure e Derrida sobre língua e o signo linguístico para afirmar que cada signo ‘traz em si’ os rastros de outros. Nas palavras de Derrida:

A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito ‘presente’, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação

com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como um presente modificados (DERRIDA, 1991, p. 45)³⁴.

Nesse sentido, conclui Santos (2018) que o entrecruzamento de códigos fotográficos e computacionais do poema “bocas” desterritorializa o signo e abre espaços para significações não restritas à palavra. Isto é, numa abordagem pós-autônoma da literatura.

Frente a essa pós-autonomia, Pucheu (2014), ancorado nos estudos de Josefina Ludmer³⁵, ressalta que o prefixo “pós” não implica uma superação da autonomia literária - atrelada à palavra, livro-suporte, obra, autor e mercado - e um novo isolamento, mas problematiza a ideia de valor literário. Afirma o pesquisador que essa literatura do presente assume o risco de “não ser literatura” - tendo em vista a não limitação à literaturalidade e autorreferência que marcaram sua autonomia -, mas um lugar de passagem entre discursos do cotidiano não restritos à palavra.

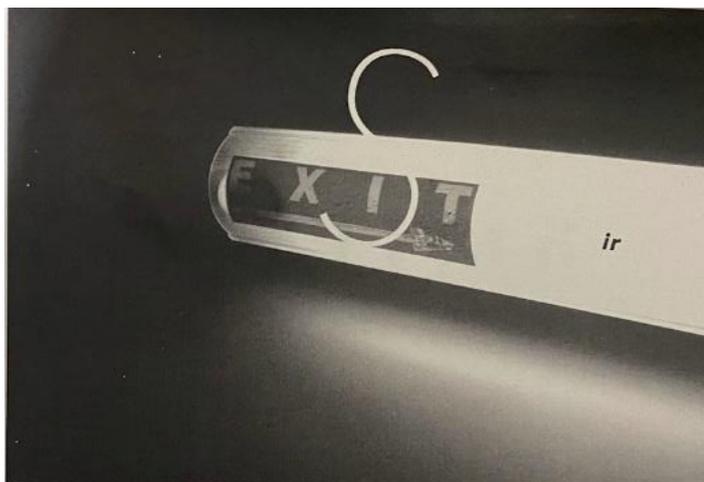
Nesse sentido, urge a demanda de novos modos de se ler a poesia do presente - haja vista que ela nem sempre apresentará marcas de sua autonomia - abrindo espaço para o trânsito de outras linguagens. Tornando-se, portanto, um tipo de “escrita-imagem-ideia” que esvazia os parâmetros definidores do que (não)é literatura:

uma escrita-imagem-ideia que [...] me leva a não saber se é ou não o que se pode chamar de literatura ou de poesia. Que ela seja sem livro, sem autoria, sem gênero, sem nação, sem cidade, sem bairro, sem dinheiro, sem mercado, sem consagração, sem avaliação prévia, sem os meios de comunicação de massa... Que ela seja sem. Que ela seja. apoesia. Contemporânea (PUCHEU, 2014, p. 272-274).

Tendo em vista essa abordagem heteronômica da poesia, em *Apoesia contemporânea*, Pucheu (2014) destaca, ainda, que o escritor do agora constrói uma “obra que se deseja atravessada por alteridades, cujas evidências plásticas ou performáticas só desdobram as desde o começo existentes, enquanto escrita na escrita” (PUCHEU, 2014, p. 230). Assim, o processo de leitura dos poemas de Arnaldo Antunes é, também, de criação em cima dos rastros discursivos potencialmente percebidos.

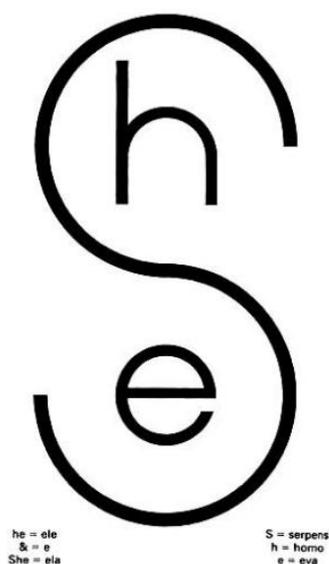
³⁴ Ver: DERRIDA, J. A diferença. In: *Margens da filosofia*, 1991, p. 45.

³⁵ Ver: LUDMER, Josefina. Notas para literaturas Pós-autônomas. Tradução Flávia Cera. In: *Sopro panfleto político-cultural*, nº 20, janeiro de 2010. <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>. Acesso em 09/01/2024.



ANTUNES, A. *ir*. In: *algo antigo*, 2021, p. 84-85.

Apontando para uma poesia pós-autônoma, o poema *ir* é constituído de uma colagem numa lâmpada, através do recorte de uma expressão em língua inglesa “exit” (saída, em português), de uma intervenção digital com a inscrição de “ir” e de um “s” que se sobressai e compõe as palavras ‘exist’ e ‘existir’. Através de um jogo de construção de sentidos, ilumina-se a compreensão de que para existir é preciso “ir”, ou sair “exit”. Ademais, é possível perceber o rastro do poema *Epithalamium II*, de Pedro Xisto (2004), a partir do “s” que se coloca diante dos nossos olhos, como se exigisse o reconhecimento de sua presença:



(*Epithalamium-II*, Pedro Xisto, 1964.)

Com o regaste promovido através do rastro do poema de Pedro Xisto, o leitor pode ampliar ainda mais as significações, uma vez que remete ao discurso cristão, com os significantes “serpens” e “eva”, atrelados à saída do Jardim do Éden dos personagens bíblicos que dão origem/existência a toda humanidade. É importante ressaltar que é a partir do contato de Adão e Eva com a árvore do conhecimento que essa saída se dá mediada pela serpente, a qual se presentifica, pelo símbolo, ecoando discursos, dentre os quais conhecer é existir.

Torna-se relevante destacar também que o texto de Antunes, embora apresente um caráter individual, não abandona os rastros teórico-metodológicos que o antecederam. Ampliando essa concepção, é possível compreender, portanto, não só as ferramentas manuais e tecnológicas de construção, mas também as referenciais, que apontam, principalmente, para uma poética concreta pré-existente, num fazer poético que dialoga com diferentes linguagens.

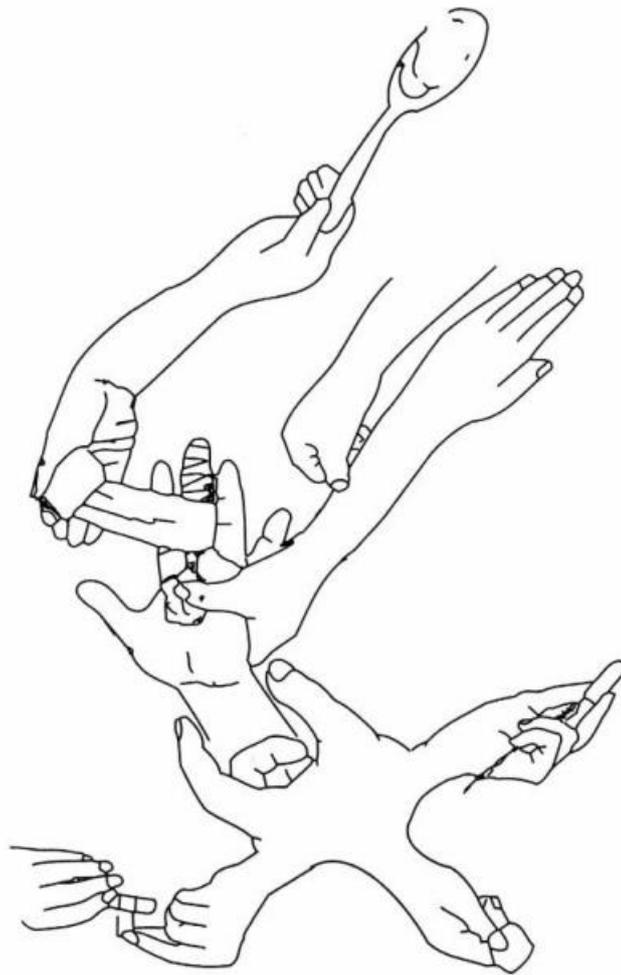
Tendo em vista o contexto digital e a contemporaneidade, as novas circunstâncias e (re)configurações de espaço resultam da apropriação dos recursos disponíveis nessa época. Logo, sem descartar o instante que passa nem o futuro, a poesia de Antunes explora saberes que não apenas continuam, mas que dão margem a outras narrativas, a outras interações. Nesse sentido, afirmamos que a escritura literária contemporânea se volta ao novo ao mesmo tempo em que recupera o que já ocorreu. Em outras palavras, “constrói-se a escritura como uma casa assombrada”, habitada pelas “intercorrências de recordações fragmentadas” traduzidas e integradas ao tecido textual presente (BERND, 2013, p. 99).

No que tange à intencionalidade discursiva, Santos recorre, em seu estudo, ao conceito de semiose de Peirce e destaca sua relação com a dinâmica provocada diante do objeto representado, cuja interpretação envolve a recepção visual, sua reconfiguração e valorização em torno de linguagens que, muitas vezes, transcendem a mera comunicação verbal, como a corporal, poética, musical. Associado a isso e à simultaneidade do movimento que se dá entre quem olha e o que é olhado, constitui-se a dinâmica do signo ancorada no conceito de *terceridade*, de Peirce. Isto é, fase que une os dois outros conceitos - experiência (*primeiridade*) e ação mútua como o que se vê (*secundidade*) - no entendimento da representação.

Junto a isso, ressalta a leitura do signo enquanto um “*lugar entre* que se situa no interpretante como autor de sua interpretação, sendo regido conforme sua capacidade intelectual e seu conjunto de saberes” (SANTOS, 2018, p. 56). Contudo, mais do que a

ideia de uma “capacidade intelectual”, torna-se mais pertinente analisar as possibilidades associativas potencializadas e tensionadas pela linguagem.

Nesse sentido, Santos explora os processos de significação nos poemas “*hand made*” e “*hand made 5*”, de Antunes, que se aproximam, de maneira conceitual - mas também foneticamente - do “*ready made*”, de Duchamp, por desterritorializar objetos, transformando-os num “*estar signo*”.



hand made 5. ANTUNES, A. Nada de DNA. In: Como é que chama o nome disso: antologia. São Paulo: Publifolha, 2009, p.315.

Essa desterritorialização, em Duchamp, consiste no deslocamento da função habitual de objetos cotidianos a categorização de arte, vide a roda de bicicleta presa num banco ou o urinol invertido com uma assinatura³⁶. No poema de Antunes, embora também apresente artigos de uso comum e produzidos em massa, são as mãos - “células

³⁶ Ver mais em: READY-MADE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em: 12 de julho de 2024. Verbetes da Enciclopédia.

semânticas deslocadas” do corpo -, que, ao contrário de denotar antifuncionalidade, inscrevem um cuidado múltiplo e contínuo em torno do uso dos objetos. Logo, a prática do *ready made* é reterritorializada, no texto, ao potencializar a leitura do fazer com as mãos “*hand made*”.

Assim como Duchamp, o artista alemão Kurt Schwitters³⁷ também explorou o uso de objetos cotidianos e sua transformação em arte. Contudo, embora a desterritorialização desses objetos tenha sido priorizada por Duchamp, a poesia de Antunes, ao considerar a prática do *ready made* num processo de releitura construtivista diante do manuseio de elementos considerados “antipoéticos”, aproxima-se mais da arte *Mers*, de Schwitters, que do dadaísmo em si.

Essa importância conferida ao fazer manual já adquiriu ecos na escrita caligráfica de “nem sei pensei”, apresentando rastros de gestos de um sujeito. À vista disso, uma vez que esse trabalho artesanal repercute numa individualidade - constantemente silenciada pela produção em massa e/ou apelo tecnológico -, as mãos, de *hand made 5*, enquanto metonímia do corpo, podem ser lidas como território de uma subjetividade atrelada ao feminino - simbolizado através da imagem de um absorvente íntimo interno -, em torno da sobrecarga de cuidados historicamente atribuídos à mulher, seja na perspectiva higiênica, alimentar ou curativa.

Com a utilização do conceito de mito na semiologia, Santos recupera, ainda, Barthes para salientar que Arnaldo Antunes retira a imagem de sua função mítica totalizante e, ao reinscrevê-la, transforma-a em significação única que enfatiza um estado de visualidade poética.

Diferente do mito, a poesia, para Barthes (2003), é um sistema semiológico que pretende se retrair e tornar-se um sistema essencial partindo do exercício do pensamento, e, segundo Arnaldo Antunes, na antologia *Como é que se chama o nome disso*, quando o poeta cria, deseja ver seus textos “contaminando um deserto de referencialidade” (ANTUNES, 2006, p. 325). Essa referencialidade também pode ser lida como os rastros, potencialmente percebidos de maneira direta ou indireta nos poemas de *Algo Antigo*.

De maneira direta, verificam-se as referências dispostas no título do poema “caeirismo” ou na dedicatória do poema “no” – homenagem aos 90 anos de Augusto de Campos:

³⁷ Acerca da arte de Kurt Schwitters, ver: CAMPOS, H. Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto. In: Campos, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1969, p. 35-52.

a n u v e m p a s s a n d o
 q u e e s t a m o s v e n d o

nã o é a t e r r a g i r a n d o
 nã o é o t e m p o c o r r e n d o
 nã o é o s o l d e s b o t a n d o
 nã o é o p i n c e l s e m o v e n d o

n e m o v e n t o

é s ó a n u v e m p a s s a n d o
 e n q u a n t o e s t a m o s v e n d o

ANTUNES, A. *caeirismo*. In: Algo antigo, 2021, p. 200-201.

NO

para Augusto de Campos

V I D A D
 E V I D A
 D E V I D
 A D E V I
 D A D E V
 I D A D E

ANTUNES, A. *NO*. In: Algo antigo, 2021, p. 28-29.

É importante ressaltar que, para além da citação, os poemas remetem aos modos de composição e/ou sensibilidade daqueles que ecoa, quer através de uma linguagem que prioriza a simplicidade, o sentir à racionalização do pensamento, que “pensa com os olhos”³⁸, quer através do jogo concreto do Augusto de Campos.

Em *caeirismo*, o interlocutor é conduzido a despir-se das lentes: científica, “não é a terra girando”; filosófica, “não é o tempo correndo”; e artística, “não é o pincel se movendo”, para enxergar a matéria pelo que se é. Além dessa perspectiva metonímica, há uma relação dicotômica de inércia e movimento entre os que observam e os (não) objetos da observação. Isso se evidencia na escolha da locução verbal “estamos vendo” em contraste com a noção de movimento contínuo, implícita nos gerúndios de passar, girar, correr, desbotar e mover. Desse modo, a passagem do tempo não é limitada aos sujeitos da observação, mas direcionada à negação das possíveis teorias explicativas e valorização da observação simples e direta do real, o que evidencia o rastro do heterônimo pessoano cuja poesia é marcada pela simplicidade da existência e rejeição de conceitos abstratos.

Além disso, se o silêncio é “a palavra sequestrada para a formatação dos rastros” (BERND, 2013, p. 129), a presença sentida do vento é rastreada, no texto de Antunes, de maneira mais espaçada - no momento de contemplação da nuvem passando - e com menor prolongamento, ao se deter às negativas conceituais, corroborando a ideia de que a tentativa de compreender a natureza por meio das teorias diminui a experiência sensível do real. Enquanto elemento central, o vento transcende, portanto, o significante e, para além de se anular enquanto explicação abstrata, reforça sua presença física pelas marcas deixadas através dos espaços que ecoam a sua passagem, isto é, pela ausência de escrita e pela organização dos espaçamentos tipográficos.

No contexto pós-utópico, em que as diretrizes totalizantes das vanguardas em torno de um “princípio-esperança” são tidas como ruínas (CAMPOS, 1997, p. 268), Antunes reinscreve a objetividade de Alberto Caeiro convidando o leitor a desracionalizar o que vê, submetendo-o a uma experiência direta da realidade. O “mestre dos heterônimos”, contudo, não ressurgue de maneira integral no poema, como quando

³⁸ Verso de *Sou um guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. Para maior acesso a *O guardador de rebanhos*, ver <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>.

Fernando Pessoa o dá a vida - “e o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim”³⁹ -, mas enquanto efeito, percebido desde a derivação do título “caeirismo” até a imagem verbal na qual o texto se estrutura. Nesse sentido, mais que evocar uma persona do discurso, o presente em que se constitui o “estamos” é atravessado pelo rastro coletivo de quem veio antes - Caeiro, Pessoa -, recifrado e potencializado, no agora, pelo poeta e leitor.

É relevante dizer que Alberto Caeiro não comporia o capital simbólico vinculado ao grupo *Noigandres*. Dentre os heterônimos de Pessoa, aquele que poderia fazer parte do *paideuma* dos concretos seria o Álvaro de Campos, tendo em vista a sua conexão com a modernidade, a tecnologia e a relação do homem com a mundo mecanizado. Contudo, ao optar por Caeiro numa linguagem que resgata ensinamentos concretos, Arnaldo Antunes revitaliza a sua poesia, num movimento de autodiferenciação da vanguarda concreta, pois prioriza uma organicidade que vai desde a escolha de uma escrita manual (a exemplo de *nem sei pensei*) até a temática da vida, perpetuada tanto na objetividade de *caeirismo* quanto na constituição dos poemas *no* e *revidavolta*.

No poema dedicado a Augusto de Campos, Antunes revisita a quadrícula – composição cultivada pelos poetas *noigandres* na fase matemática da poesia concreta – ativando um repertório que, no presente, é relido a partir de duas palavras: vida e idade. Ao tratar de um texto em homenagem a um dos principais representantes do concretismo no Brasil, as palavras-chaves, além de desintegrarem-se no espaço-tempo, desdobram-se, junto ao título do poema, na contribuição de Campos para a literatura brasileira enquanto “novidade” e recupera, foneticamente, “nova idade”, que se soma às homenagens recebidas pelo poeta em virtude de seus 90 anos de vida, momento em que o livro de Antunes foi publicado.

A dinâmica entre idade e vida também pode ser visualizada na composição matemática de dois triângulos retângulos integrando a quadrícula. Tendo isso em vista, encontra-se na base inferior o termo “idade” e a sua ascendência na lateral esquerda do texto, demarcando, ainda, certa passagem de tempo. Em paralelo ao ascender da idade, verifica-se a construção de “vida”, que perfaz, inclusive, o horizonte superior do poema. Numa relação de semelhança advinda da distribuição retangular com a base formada por

³⁹ Trecho da carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935. In: Correspondência 1923-1935, ED. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999. Disponível em: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/obra/alberto-caeiro>. Acesso em 03/06/2024.

cinco letras e a altura por seis, lê-se uma proporção temporal entre o correr da idade e a composição da vida.

Essa composição geométrica em torno da vida é resgatada outra vez no poema *revidavolta*, de *algo antigo*.

R E V I D A V O L T
 A R E V I D A V O L
 T A R E V I D A V O
 L T A R E V I D A V
 O L T A R E V I D A
 V O L T A R E V I D
 A V O L T A R E V I
 D A V O L T A R E V
 I D A V O L T A R E
 V I D A V O L T A R
 E V I D A V O L T A

ANTUNES, A. *revidavolta*. In: *Algo antigo*, 2021, p. 216-217.

A palavra título desse texto se desdobra em “revida”, “vida”, “volta” e “ida” numa “estrutura dinâmica” temporal que, associada aos movimentos de ir e vir, permite-nos ler a existência como um processo que pode ser revisitado. Embora o título se aproxime foneticamente do verbete “reviravolta”, mais que ecoar uma ideia de mudança inesperada, a opção pelo significante “d” promove um neologismo que inscreve as ações de rever e revidar, bem como as noções de movimento passado “volta” e futuro “ida”, sem negar qualquer um deles (PUCHEU, 2014).

Além de traduzir essa sensibilidade contemporânea diante da vida, o retorno da quadrícula em *revidavolta* apresenta o rastro do poema *velocidade*, de Ronaldo Azeredo:

V V V V V V V V V V
 V V V V V V V V E
 V V V V V V V V E L
 V V V V V V V E L O
 V V V V V V E L O C
 V V V V E L O C I
 V V V E L O C I D
 V V E L O C I D A
 V V E L O C I D A D
 V E L O C I D A D E

Diferente dos poemas de Antunes, a palavra base do texto de Azeredo decompõe o próprio conteúdo, faz uma exposição da modernidade e sugere a aparição de outros vocábulos atrelados ao ideal de progresso, velocidade, que permeara a época, como movimento, deslocamento, aceleração. Com apenas uma palavra, construída horizontalmente e na margem vertical direita, liga o texto a um movimento de finitude diante da continuidade do tempo, e não de retorno como trabalhado por Antunes frente à contemporaneidade.

Quando comparamos os poemas *no* e *revidavolta* ao de Azeredo, verificamos que a relação temporal é em torno de uma vida marcada pelo agora e por uma volta – algo impensável numa modernidade utópica. Nesse sentido, ao resgatar a quadrícula em suas composições, podemos afirmar que, sem precisar propor uma exclusão do verso ou dos sujeitos, Arnaldo Antunes a revisita enquanto um rastro-repertório de formas disponíveis para homenagear, direta ou indiretamente, aqueles que o atravessaram e rasurar percepções que não mais se consolidam.

Assim, conforme aponta Zilá Bernd, ao dissertar sobre a literatura comparada contemporânea, o literário é pensado em:

termos de partilhas de vestígios memoriais, de imaginários e de sensibilidades que não pertencem a uma comunidade em particular, mas que foram sendo adotadas e/ou apropriadas por artistas e escritores ao redor do mundo, constituindo um formidável palimpsesto (BERND, 2013, p.216).

Nesse sentido, “pensar o contemporâneo é pensar simultaneamente o pré-histórico, que não para de se presentificar, e o atual, que não para de se potencializar” (PUCHEU, 2014, p.333).

Essa presentificação também pode ser percebida, de maneira indireta, por meio de “vestígios” partilhados pelo leitor - o qual se insere e determina os processos de significação - que apontam para o *paideuma* do escritor. A exemplo disso, além dos poemas *ir* e *revidavolta* já abordados, a leitura do poema *perpendicular*, pela indicação do título e performance imagética, permite evocar uma produção concreta de Paulo

⁴⁰ Ver: CAMPOS, A. PIGNATARI, D. CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Livraria duas cidades: 1975, p. 92.

Leminski⁴¹, em que a construção do enunciado central se dá pelo desvio óptico, formando o ato de atravessar, previsto no poema de Arnaldo Antunes:

a t r a v e s s a r
a e s t r a d a

n ã o s e g u i r a e s t r a d a

a t r a v e s s a r
a e s t r a d a

ANTUNES, A. *perpendicular*. In: Algo antigo, 2021, p. 162-163.

sigo picadas com **pegadas** cuidado picadas mal **pegadas** consigo picadas
per **pegadas** sigo picadas sem **pegadas** pre picadas paro **pegadas**
sem picadas ser **pegadas** sentido picadas como **pegadas** quero picadas
pegadas picadas **pegadas** picadas **pegadas**

LEMINSKI, P. *Poemas esparsos*. In: Toda poesia, 2013, p. 383⁴².

Nesse poema, o leitor participa o tempo todo do processo de (re)significação que constitui a leitura do texto, uma vez que, devido ao preenchimento negrito das palavras “pegadas”, ocorre um desvio óptico que corrobora a fuga do eu lírico frente às finas (característica verificada na alteração da fonte do texto) picadas. Ao desviar das picadas, ao leitor é possibilitada a compreensão do seguinte enunciado: “sigo com cuidado / mal consigo / per(sigo) sem / (pre)paro / sem ser sentido / como quero”⁴³. Além da disposição gráfica, outro elemento que significa nos textos concretos e, por extensão, no poema de Leminski, é o espaço em branco da página.

⁴¹ Em 1993, Arnaldo Antunes performou no *Perhappiness 93*, evento em homenagem a Paulo Leminski, organizado pela Fundação Cultural de Curitiba, com o grupo *Ouver* (Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Livio Tragtemberg, Walter Silveira e outros). Ver: <https://www.arnaldoantunes.com.br>.

⁴² O poema foi reproduzido enquanto imagem para não prejudicar a compreensão dos elementos que o constitui.

⁴³ O emprego dos parênteses na reconstrução do que é possível verificar dos significantes do texto deve-se às possíveis leituras do texto: persigo, *per* sigo, sempre paro, sem preparo.

Esses espaços, de início, foram o que nos permitiu ler o que seria um verso e outro, caso estivéssemos falando de um texto com estrutura regular. Ademais, a presença deles na última linha do poema aponta para o fim das pegadas do *eu* que, furtivamente (tanto pelo apagamento das palavras que revelam a sua voz quanto pelos desvios das picadas), consegue passar sem ser “sentido” e, portanto, atingido. Assim, é possível afirmar que a estruturação ótica constitui o processo de significação do poema, ao criar “uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ [...] de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema” (CAMPOS, 1975, p.34), ou seja, cada unidade “verbivocovisual” é ao mesmo tempo forma e conteúdo.

É nesse sentido que, dependendo do horizonte de expectativas do leitor, o qual pode ou não resgatar outros textos nos processos de (re)significação, a poesia contemporânea e, em específico, a de Arnaldo Antunes, pode ser compreendida como um vazio ou potencial significativo, “por assegurar a pura abertura impenchível ao mesmo passo em que combate a exclusividade de um sentido qualquer” (PUCHEU, 2014, p. 328), visto que a visualização dos rastros, ou das referências, depende de uma atitude leitora.

<p>antigamente as senhoras idosas faziam tricô e tomavam chá</p> <p>agora elas encontram parceiros para fazer sexo e bebem gin</p> <p>e não sei se isso me dá</p> <p>vergonha ou orgulho</p> <p>mas não tenho nada a ver com elas</p> <p> tiro o bedelho da vida alheia e fico bem melhor</p> <p>mas hoje todo segredo cai no meu colo a cada esquina-post que dobro com a perna-dedo</p>	<p>e não sei se isso me faz</p> <p>crescer ou encolher</p> <p>antigamente as famílias viviam tranquilas e tinham filhos e netos em casas com jardins</p> <p>agora elas vivem trancadas em trevas de incestos estupros assassinos</p> <p>que acabam sempre vindo à luz da tela de quem não tem nada com isso</p> <p>antigamente havia guerras</p> <p>hoje não há paz</p>
---	---

Em *antigamente*, a voz poética passeia por dois quadros temporais, marcados pelo paralelismo entre o “antigamente” e o “agora”. Embora revelem mudanças de um imaginário cultural, o passado e o presente se colocam diante daquele que observa, assim como as palavras “vergonha” e “orgulho”, “crescer” e “encolher” se apresentam no papel, e revelam dilemas mediados pelas sensibilidades do ontem e do hoje, os quais, mesmo apresentando certa exclusão pela escolha pressuposta a partir da conjunção “ou”, colocam-se lado a lado através do olhar contemplativo diante da internet.

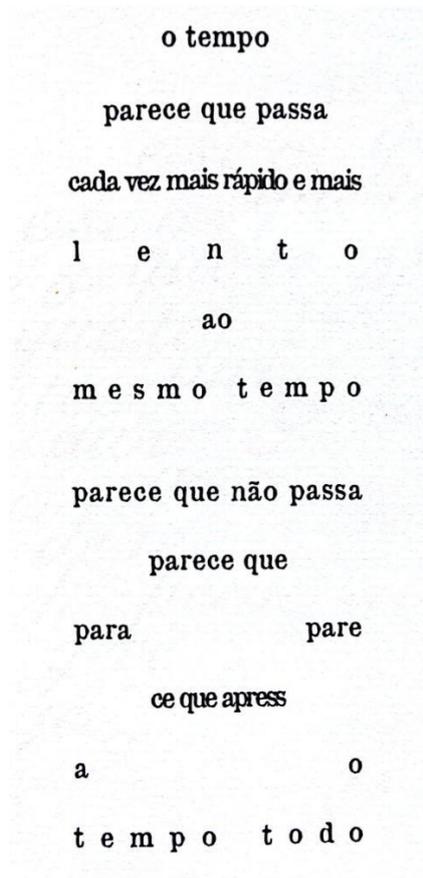
Essa simultaneidade se dá pelo contexto contemporâneo no qual o eu poético se encontra, em que “todo segredo cai no meu colo a cada esquina-post que dobro com a perna-dedo”. A dissonante imobilidade móvel daquele que observa ecoa, nesse sentido, uma releitura do *flâneur* na era digital, sem as condições citadinas da Paris de Baudelaire, mas com o alcance dos espaços-vida de um mundo tecnologizado por onde o passante-imóvel transita.

Benjamin (1989) destaca que as galerias eram o meio-termo entre a rua e o interior das casas, e, com o declínio daquelas, a *flânerie* teria “caído de moda” (BENJAMIN, 1989, p.47). Hoje, as telas dos computadores e/ou celulares seriam esse meio-termo entre a intimidade dos lares e aqueles que “não tem nada com isso”.

Segundo Benjamin (1989), “se o *flâneur* se torna sem querer um detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade” (BENJAMIN, 1989, p.38), esse ócio, em termos contemporâneos, pode ser relido nas práticas dos observadores da “vida alheia” nas redes sociais. Nesse sentido, reafirma-se a tese de Perloff (2013) em que “um método obsoleto em um período pode ser reencenado e reenquadrado num momento diferente e num contexto diferente e novamente tornado perceptível” (PERLOFF, 2013, p.53).

Além disso, no *Livro simbolista, o livro a mais*, Vera Lins (2013) retoma a análise que Valéry faz sobre a corporificação da poesia de Mallarmé para afirmar que tanto a página quanto o livro tornam-se uma unidade visual em que se tensionam contrários. Segundo a pesquisadora, “a escrita e o livro dizem mais, dizem o sonho, tentam recuperar esse imaginário radical onde as imagens se formam e o sujeito, podendo ser mais do que apenas sua consciência, torna-se produção, fluxo de imagens e sentidos” (LINS, 2013, p.122). No texto de Antunes, a tensão entre o “antigamente” e o “agora” constrói esse fluxo de imagens temporais e socioculturais através da relação eu-outro mediada pela internet e corporificada no poema.

Ainda na relação com o tempo, pode-se ler o poema abaixo como eco de uma linguagem concreta por significar através do espaço em branco da página e da disposição tipográfica das letras, gerando configurações “verbivocovisuais” que marcam ora a passagem lenta ora a apressada do tempo:



ANTUNES, A. *quarentena*. In: Algo antigo, 2021, p. 36-37.

O título do poema, que sempre aparece numa página anterior, promove uma releitura do texto, uma vez que a relação de pressa ou lentidão está associada a um estado de confinamento involuntário, marcado pela palavra “quarentena”, o qual pode ser situado num momento de permanência da covid-19, mas não limitado a ele. Além de possibilitar uma ampliação do sentido com esse contexto presente, o título acrescenta uma nova leitura a uma sensibilidade que se fez perceber nesse período, e que logo se tornará “resquício”.

Com o paralelismo tipográfico dos espaçamentos, lê-se que o “mesmo tempo” “parece que passa” e “não passa” o “tempo todo”. Se dividirmos o poema em dois blocos temporais, há um em que a passagem do tempo é percebida, seja rápida ou lenta, e o outro em que parece que o tempo para. Neste bloco (que ocorre simultaneamente ao primeiro),

temos uma construção cíclica, cuja escolha de um caminho de leitura pode direcionar à manutenção temática e ao imperativo do verbo parar “parece que (o tempo) para/ ce(você) que apress(a) pare”.

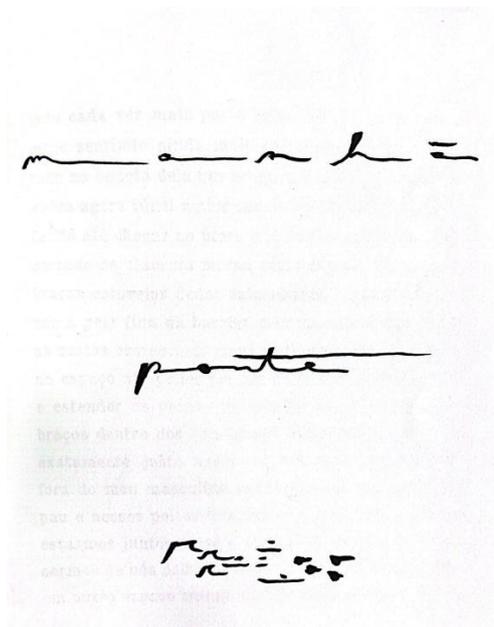
Na opção pela prática tradicional de leitura, da esquerda para direita, observamos, ainda, “parece que (o tempo) para” e “pare ce que apress”, o que foneticamente pode reforçar a injunção atribuída a um interlocutor “pare, você que apressa”. Assumindo o termo “ce que apress” como novo eixo, observamos outra construção circular que revela uma atitude do sujeito diante do confinamento: “ce que apress(a) o tempo todo”. Tal postura, contudo, mostra-se contrária ao tempo, que se inscreve mais espaçado. Logo, mais demorado a passar.

Essa sensibilidade temporal também é marcada pela quebra sintático-semântica promovida por uma passagem constante e apressada do tempo: “cada vez mais rápido e mais”, “pare ce que apress a”, “ce que apress a”.

Assim, o texto de Antunes recupera procedimentos *verbivocovisuais* da poesia concreta para potencializar os sentidos da palavra diante de uma percepção contemporânea, em que os efeitos da passagem do tempo, para além da ideia de finitude, recaem na estaticidade daquele que, isolado, sente o presente (não) passar.

Pensar na construção da poesia de Antunes a partir dos “vestígios memoriais” partilhados por comunidades de artistas e escritores ao redor do mundo (BERND, 2013), permite-nos ler, no poema *ponte*, o rastro de uma das pinturas mais famosas do impressionista Claude Monet: a *Ponte sobre uma lagoa de lírios d’água* (1899)⁴⁴.

⁴⁴ Segundo a Academia Brasileira de Arte, essa pintura é a mais famosa dentre 18 com essa temática da ponte, variando apenas o ângulo de visão. Ver mais em: <https://abra.com.br/artigos/monet/>. Acesso em 22 de junho de 2024.



ANTUNES, A. *ponte*. In: *Algo antigo*, 2021, p. 118-119.



*Ponte sobre uma lagoa de lírios d'água*⁴⁵, de Claude Monet (1899).

No poema, a utilização de uma caligrafia associada à escrita de uma caneta-tinteiro faz com que se construa uma pintura verbal que condensa as palavras-imagens “manhã”, “ponte” e “rio”. Comparando o texto à obra de Monet, a disposição em que as palavras estão na página inscrevem o rastro da pintura, que revela o período do dia,

⁴⁵ Dentre as 18 pinturas com o mesmo tema, esta foi a única pintada na vertical e permanece exposta no *Metropolitan Museum of Art*, nos Estados Unidos, cujo acesso às obras catalogadas também pode ser feito através do site <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437127>. Acesso em 22/06/2024.

“manhã”, pela luminosidade - relevante inclusive na composição da série de quadros sobre o tema da ponte japonesa do impressionista -, a centralidade da ponte e, embora a pintura esteja voltada à lagoa, a construção do “rio” transcende o significante numa fragmentação compositiva da imagem aquática, em que as plantas estão contidas.

Curiosamente, os nenúfares, também conhecidos como lírios d’água, são plantas de origem africana que se expandiram pela Ásia⁴⁶, e Monet havia importado do Japão, bem como construído uma ponte japonesa sobre a sua lagoa⁴⁷. E mais: embora já façamos uso de canetas esferográficas e digitais, a utilização de canetas-tinteiro é predominante em países asiáticos, como Japão e China, onde a caligrafia é considerada uma forma de expressão artística⁴⁸. Unindo esses saberes à escrita do poema de Antunes, flutuam referências através das quais a leitura do texto pode ser ampliada, inclusive, como a impressão de uma presença residual, ou ausente, visto que “o atrito entre o sentido convencional das palavras [...] e as características expressivas da escrita manual abrem um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação” (ANTUNES, 2009, p. 327).

Como um rastro tem a existência fragilizada, podendo nem ser percebido na sua desterritorialização (GAGNEBIN, 2006), mesmo que a pintura de Monet não fosse resgatada na memória do leitor, a construção imagética se manteria pelo design caligráfico e pela disposição das palavras na página, figurando, assim, qualquer ponte sobre o rio numa manhã.

Dito isto, as presentificações do passado na construção dos poemas de Antunes envolvem um trabalho sensível com a linguagem não restrito aos textos, mas que requer uma participação ativa do leitor, ao “recolher os restos” dos quais a escrita se constitui (GAGNEBIN, 2006, p.118). Com a identificação e reterritorialização desses rastros, o livro, desde seu título, participa da realização dos poemas fazendo com que as formas, teorias, programas percebidos se apresentem como legados ressignificados na contemporaneidade.

⁴⁶ Os registros apontam para a origem dos nenúfares na África do Sul, alguns ainda acrescentam países asiáticos e a América do norte. Ver: <https://www.infraestruturameioambiente.sp.gov.br/institutodebotanica/wp-content/uploads/sites/235/2016/02/Nymphaeaceae.pdf>. Acesso em 16/07/2024. Ver também: <https://museunacional.ufrj.br/hortobotanico/aquaticas/nymphaealotus.html>. Acesso em 16/07/2024.

⁴⁷ Sobre a importação dos nenúfares por Monet e a construção da ponte japonesa, ver <https://abra.com.br/artigos/monet/>. Acesso em 22 de junho de 2024.

⁴⁸ Sobre a predominância da escrita com canetas-tinteiro, ver <https://revistaarqdesign.com.br/a-historia-da-arte-asiatica-china-japao-e-india/>. Acesso em 22 de junho de 2024.

4 Considerações finais

a cicatriz na pele do futuro

(Gilberto Gil, 2018)

Assim como uma “cicatriz na pele” carrega a marca de uma experiência passada, os rastros discursivos tecidos na poesia de Arnaldo Antunes funcionam como cicatrizes que revelam fragmentos do passado na construção do *paideuma* do escritor. Esses vestígios não são apagados, mas sim incorporados à pele-poema de forma a construir uma poética em que o passado e o presente coexistem de maneira dinâmica. Além disso, essas marcas não apenas persistem desgarradas de um tempo, mas influenciam a configuração do futuro da poesia, sugerindo uma continuidade não linear e uma reconstrução constante de significados.

Com isso em vista, concluímos que, através dos vestígios (re)significados na produção de *algo antigo*, pode-se evocar outras poéticas numa perspectiva que não limita, mas possibilita a ampliação do horizonte de expectativas do leitor literário, o qual se envolve nos processos de significação.

É importante destacar que essa evocação não se dá a partir de uma incorporação ou canibalização aleatória do passado, mas através da digestão antropofágica das produções e tendências que caracterizaram uma literatura pré-existente e dos atuais contextos enunciativos.

Dito isso, verificamos que os rastros reterritorializados apontam, direta e indiretamente, para o *paideuma* do autor, que, ao tonar vivo um passado recifrado no presente, concebe o texto como lugar de diálogo entre tempos e diferentes linguagens, como discutido nos poemas *ir, no, caeirismo, revidavolta, ponte*.

Além disso, vimos que o “caleidoscópio de referências” de Antunes é composto também por discursos que diferem do literário, perpassando o histórico, filosófico, físico, computacional, conforme visto em *ecdise, nem sei pensei, somos, algoritmos*.

Tendo em vista a noção de rastro como uma presença que se desloca, compreendemos que a percepção dos rastros desterritorializados marcam uma movência literária na constituição da poesia de Arnaldo Antunes, compondo, especificamente, a trama textual de *algo antigo* numa sensibilidade contemporânea.

Assim, ao dissertarmos sobre algumas noções de rastro em “a inscrição de uma ausência”, partimos do segundo poema homônimo *algo antigo* para refletir como o “traço

do que houve no passado” transita, de maneira residual, na contemporaneidade e possibilita uma releitura da tradição a partir da percepção de seus vestígios integrados ao tecido textual do livro de Arnaldo Antunes. Logo, enfatizamos o importante papel do leitor na valorização dessas marcas, pois, dependendo do seu olhar e acesso a um capital sociocultural, o rastro torna-se mais ou menos perceptível.

Em torno da compreensão da escrita como rastro de si mesma (GAGNEBIN, 2006), analisamos, ainda no primeiro capítulo, o poema *o que fica* – mostrando que a escrita literária é rastro do que significa – e *algoritmos*, compreendendo, inclusive, a inscrição de um sujeito também residual, nos redirecionamentos codificados que tendem a anulá-lo, constituindo esse contemporâneo.

A partir do poema *lápide*, no segundo capítulo, atemo-nos a ler o presente como uma quebra ou morte de uma perspectiva linear e totalizante do tempo, marcando tanto a sua indefinição quanto o deslocamento do sujeito que, diante de um presente fugaz, carrega vestígios de outras épocas. Ressaltamos, também, que a produção contemporânea possibilita o convívio entre os tempos – em que estamos inseridos e aquele a que estamos supostamente afastados – numa constante recifração.

Diante de um vazio “agora”, no poema *ecdise*, compreendemos um sujeito que não sabe de si nem reconhece mais a sombra que o constituía, reforçando que o corpo poético, na escuridão contemporânea, engloba o tempo do sujeito e o intempestivo presente.

Além disso, retomamos *2 ou + corpos no mesmo espaço*, poema também homônimo do livro de 2009 de Antunes, para refletir sobre a pulverização da pele-palavra no corpo-poema *somos*, de *algo antigo*, e destacamos que a formação do “eu” coletivo se dá pela relação entre os fragmentos visíveis no papel e a inscrição daqueles que não vemos, quer nas vivências sócio-históricas que nos atravessam quer na utilização de recursos poéticos delimitados em outra época e revitalizados no agora. Posto isto, compreendemos que a linguagem de *somos* conota tanto a ideia de apagamento de uma formação identitária, em torno de um programa concreto, quanto da inscrição em cima dos rastros que constituem o ser, demarcando, desse modo, a maneira palimpsesta em que a poesia de Antunes retoma outros corpos.

Como é possível recolher resíduos do contato com outros corpos-leituras na formação do corpo-contemporâneo - uma vez que o sujeito é marcado por experiências plurais -, salientamos que a unidade difusa da poesia de Arnaldo Antunes nos redireciona também aos restos naufragados dos programas literários do século XX (AGUILAR,

2005), não como definição ou continuidade, mas reterritorializados enquanto rastros-repertórios rasurados no potencial sugestivo da poesia de *algo antigo* (PUCHEU, 2014).

Nesse sentido, percebemos que o diálogo com o Concretismo não é tido de maneira epigonal, pois, mesmo utilizando processos compositivos que se assemelham à vanguarda, Antunes tem explorado a caligrafia – como visto nos poemas *ponte* e *nem sei pensei* – na inscrição de uma subjetividade residual do corpo contemporâneo e estendido seus apêndices a diferentes sistemas de significação. Assim, o passado, seja da Poesia Concreta ou de uma linguagem mais antiga, é relido, no presente, por meio de uma antropofágica revitalização.

Diante da subjetividade não marcadamente expressiva, verificamos, no capítulo 3, que a poesia de Antunes abre espaço para discutir a presença-ausente do corpo lírico – o qual não ocupa uma centralidade - no contemporâneo, visto que o sujeito é apresentado “fora de si”, dessincronizado, fragmentado, enquanto rastro no escuro e enigmático presente, como vimos no poema *isolado*, *nem sei pensei* e *o homem que não existe*.

Ressaltamos, ainda, que a percepção e reterritorialização dos rastros - na “casa assombrada” em que se constitui a escritura contemporânea (BERND, 2013, p.99), em específico, a poesia de Antunes - apontam, direta e indiretamente, para construções textuais dialógicas. Assim, a dicção contemporânea de *algo antigo* se dá não pela exclusão ou continuidade dos rastros teórico-metodológicos de um passado já cicatrizado, mas por sua tecitura na presente abertura do corpo a novas interações.

Tendo em vista essa prática tradutória, compreendemos que a poesia de Antunes reinterpreta e revitaliza o passado na contemporaneidade, seja inscrevendo o vestígio do poema de Pedro Xisto em *ir*; reterritorializando o “*ready made*”, na relevância e funcionalidade atribuída ao fazer manual tido como múltiplo no poema “*hand made 5*”; convidando o leitor a desracionalizar o que ver e sentir o real como ele se apresenta, a partir do “efeito Caeiro” na estrutura dinâmica de *caeirismo*; revisitando a quadrícula - cultivada pelos poetas concretos - numa sensibilidade contemporânea em torno da vida e de sua relação com o passado e o futuro, em *no* e *revidavolta*; tensionando o ontem e o “agora” na construção de imagens temporais e socioculturais através da relação eu-outro mediada pela internet e corporificada no poema *antigamente*, o qual também possibilita uma releitura do *flâneur* baudelairiano na contemporaneidade; recuperando procedimentos *verbivocovisuais* para potencializar os sentidos da palavra, como vimos no poema *quarentena* e em outros já citados; ou desvelando, por meio da pintura verbal

construída pelo design caligráfico e espaços em branco, o rastro da pintura de Monet no poema *ponte*.

Isto posto, verificamos que as referências presentificadas de outros escritos não limitam o leitor literário, mas, quando percebidas, podem ampliar os processos de (re)leitura da poesia contemporânea. Nesse sentido, a participação ativa do leitor nos processos de significação do texto literário torna-se fundamental para a valorização e recifração dos resíduos, visto que, dependendo de seu olhar e do acesso a um repertório de práticas socioculturais, o rastro, integrado ao tecido textual, pode ser mais ou menos inteligível. Logo, o processo de leitura de *algo antigo* envolve uma atividade criativa que se constrói sobre os rastros discursivos potencialmente percebidos.

Destacamos, por fim, que a reminiscência literária, uma vez posta para fora, não retorna a coincidir com o passado, embora traga sua marca, pois o sujeito do agora é falado pelas novas circunstâncias heteronômicas em que a poesia se revela. Nessa perspectiva, a dificuldade do homem contemporâneo de se relacionar com o mundo ecoa a pluralidade de intervenção discursiva no vazio potencial da (a)poesia.

Referências

- ABRALIC (2023). Disponível em <https://www.abralic.org.br/lista-simposios/>. Acesso em 23 set. 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: As vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2005.
- ANTONIO, Patrícia Aparecida. Cinco poetas e o corpo na lírica brasileira contemporânea. **Anais do SILEL**, vol. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- ANTUNES, Arnaldo. **Algo antigo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ANTUNES, Arnaldo. **Biografia**. Disponível em: www.arnaldoantunes.com.br. Acesso em: 27 abr. 2024.
- ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso**: antologia. 2 Ed. São Paulo: Publifolha, 2009.
- ANTUNES, Arnaldo. **n.d.a**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003, p. 199-256.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 851-881.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. (Obras escolhidas, v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 2 Ed. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo: 2009.
- BERND, Zilá. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v.3, n.23, 2013.
- BERND, Zilá. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. **Revista de Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília: UNB, n. 40, jul./dez. 2012, p. 29-42.
- BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Livraria duas cidades: 1975.

CAMPOS, Haroldo de. Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto. In: Campos, H. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1969, p. 35-52.

CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4. Ed. Rio de Janeiro: 2012.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. São Paulo: Papyrus: 1991.

FRANCO, Walter. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16297/walter-franco>. Acesso em: 09 jan. 2024. Verbetes da Enciclopédia.

FERREIRA, Fernando Marinho. **O sujeito lírico na poética de Arnaldo Antunes**: traços da modernidade, presença da tradição e influência de outras mídias. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 107-118.

GIL, Gilberto. Viagem Passageira. In: COSTA, Gal. **A pele do futuro**. Biscoito fino: 2018. Vinil. Lado B. Faixa 1.

JORLIC (2023). Disponível em <https://geresidualidade.wixsite.com/xjorlic/programa%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 23 set. 2023.

HANSEN, João Adolfo. Para uma história dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII. In: FERES JUNIOR, João. JASMIN, Marcelo. **História dos conceitos**: diálogos transatlânticos. Rio de Janeiro: PUC, Rio, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

LINS, Vera. Livro simbolista, o livro a mais. In: LINS, V. **O poema em tempos de barbárie e outros ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 117-128.

MONET, Claude. In: **Academia Brasileira de Arte**. Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/monet/>. Acesso em 22 jun. 2024. Verbetes da Enciclopédia.

MONET, Claude. **Ponte sobre uma lagoa de lírios d'água**. 1899. Pintura, óleo sobre tela, 36 1/2 x 29 in. (92.7 x 73.7 cm).

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: 1955.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: a poesia por outros meios no novo século. Trad. de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. 1998. Reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PESSOA, Fernando. Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935. In: **Correspondência 1923-1935**, ED. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. Disponível em: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/obra/alberto-caeiro>. Acesso em 03 jun. 2024.

PUCHEU, Alberto. **Apoesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Azogue, 2014.

READY-MADE. In: ENCICLOPÉDIA. **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em: 12 jul. 2024. Verbete da Enciclopédia.

REIS, Nando. ANTUNES, Arnaldo. **Não vou me adaptar**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/nando-reis/98793/>. Acesso em 27 abr. 2024.

RETRATOS Fantasmas. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Pernambuco: CinemaScópio, 2023. Filme.

SALOMÃO, Douglas. **Um enlace de três**: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade. Vitória: EDUFES, 2012.

SANTOS, Maria Valesquino Affonso dos. A. **O corpo, o pensamento e a palavra na poesia de Arnaldo Antunes**. 2018, p. 29-63. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.

XISTO, Pedro. Epitalâmio II. **Revista Artéria**, São Paulo, n. 8, s. p., 2004. Disponível em < <http://www.nomuque.net/arteria8/>> Acesso em 11 jun. 2022.

Anexo A – Antologia de poemas de Arnaldo Antunes**Intruso entre intrusos intraduzo**

O me smo
me
me
me
no me io
yo
i
je
do eu tro

ARNALDO, Antunes. *eutro*. In: *n.d.a.* São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 13.

não sei
se é meu
ou de mim

o eu
que rima
com fim

[...]

ARNALDO, Antunes. *por mim*. In: *n.d.a.* São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 80.

Pensamento vem de fora
e pensa que vem de dentro,
pensamento que expectora
o que no meu peito penso.
Pensamento a mil por hora,
Tormento a todo momento.
Por que é que eu penso agora
Sem o meu consentimento?
Se tudo que comemora
Tem o seu impedimento,
Se tudo aquilo que chora
cresce com o seu fermento;
pensamento, dê o fora,
saia do meu pensamento.
Pensamento, vá embora,
Desapareça no vento.
E não jogarei sementes
Em cima do seu cimento.

ARNALDO, Antunes. *pensamento - Tudos* (1990). In: Como é que chama o nome disso: *antologia*. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 66.

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

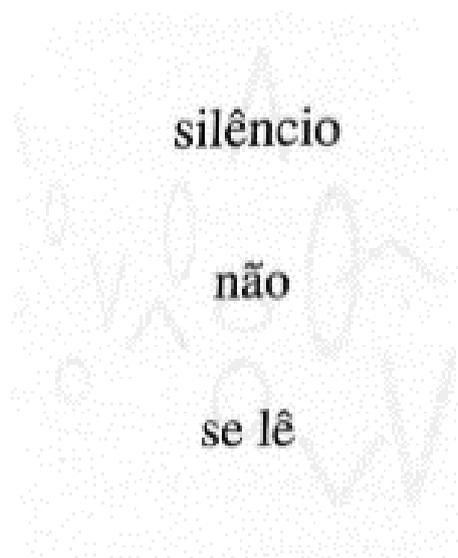
e essa página
em branco
intacta
ensaio de catre
sem letra
ou fala
que o olhar vigia
de esguelha
mas não lê
com que tinta verde azul vermelha
amarelá-la?

Eu coberto de pele co-
berta de pano coberto de
ar e debaixo de meu pé
cimento e debaixo do ci-
mento terra e sob a ter-
ra petróleo correndo e
o lento apagamento do
sol por cima de tudo e
depois do sol outras es-
trelas se apagando mais
rapidamente que a che-
gada de sua luz até aqui.

ARNALDO, Antunes. *eu – As coisas* (1992). In: *Como é que chama o nome disso: antologia*. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 99.

Coisa que acaba. Troço que tem fim. Sujeito. Que não dura, que se extingue. Míngua. Negócio finito, que finda. Festa que termina. Coisa que passa, se apaga, fina. Pessoa. Troço que definha. Que será cinzas. Que o chão devora. Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura. Sujeito. Líquido que evapora. Lixo que se joga fora. Coisa que não sobra, soçobra, vai embora. Que nada fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se rasga se perde não se repete. Pessoa. Pedaco de perda. Coisa que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome. Sujeito. Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece.

ARNALDO, Antunes. *pessoa – Nome* (1993). In: *Como é que chama o nome disso: antologia*. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 118.



ARNALDO, Antunes. *silêncio – Todos* (1990). In: Como é que chama o nome disso: *antologia*. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 80.

Há muitas e muito poucas palavras. Por exemplo: pegamos um corpo. Se continuarmos a linha que sai do lado de fora de um dos pés (isto é, do ponto de vista do próprio corpo: o lado direito do pé direito ou o lado esquerdo do esquerdo) e vai pelo chão até o outro pé, teremos a palavra planeta, que inclui o corpo. Incluídos nesse corpo temos membros. Entre os membros pernas. Dentro das pernas pés. Nos pés dedos e nos dedos unhas. Mas se dissermos unhas podem ser das mãos. Se estiverem riscando um muro diremos atrito. Então podemos estar falando de fósforos, ou de pneus. De sexo, discussões ou condutores elétricos. Assim: mesa e cadeira são duas palavras. Móveis é uma palavra só — coisas que se movem. Mas não há palavra para dizer dois corpos encostados, ou uma mão segurando um punhado de terra ou duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas; como há, por exemplo, a palavra jardim para designar o conjunto de terra e plantas; ou a palavra planta para expressar a soma dessa parte do jardim que fica acima e da parte que fica abaixo da terra. Com raiz bulbo folha talo ramo galho tronco fruto flor pistilo pólen dentro. Mas se não quisermos dizer planta podemos dizer pé. E a sola do pé chamaremos de planta. Sobre o solo. Assim como dizemos planta para o pé diremos palma. Para a mão. Folha de palmeira. E se não quisermos dizer planeta podemos dizer terra. Ou isso. Mas se ele não estiver por perto não podemos chamá-lo de isso.

ARNALDO, Antunes. *as palavras – As coisas* (1992). In: *Como é que chama o nome disso: antologia*. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 103.