

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS LITERÁRIOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

FERNANDO MARINHO FERREIRA

O SUJEITO LÍRICO NA POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES:
Traços da modernidade, presença da tradição e influência de novas mídias

Goiânia
2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

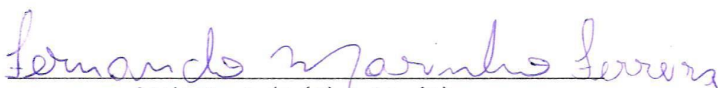
Nome completo do autor: FERNANDO MARINHO FERREIRA

Título do trabalho: O SUJEITO LÍRICO NA POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES:
Traços da modernidade, presença da tradição e influência de novas mídias

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do (a) autor (a)

Data: 16 / 01 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

FERNANDO MARINHO FERREIRA

O SUJEITO LÍRICO NA POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES:

Traços da modernidade, presença da tradição e influência de novas mídias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

Goiânia
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

MARINHO FERREIRA, FERNANDO
O SUJEITO LÍRICO NA POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES
[manuscrito] : Traços da modernidade, presença da tradição e influência
de novas mídias / FERNANDO MARINHO FERREIRA. - 2016.
99 f.

Orientador: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2016.

1. Arnaldo Antunes. 2. Modernidade. 3. Sujeito lírico. 4. Tradição. 5.
Tecnologia. I. de Fátima Ortiz de Camargo, Goiandira, orient. II.
Título.

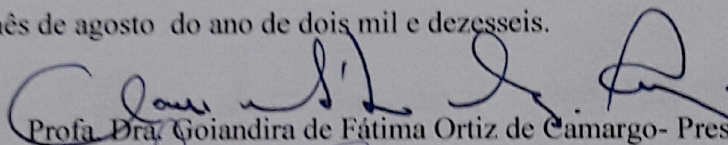
CDU 821.134.3

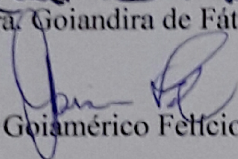


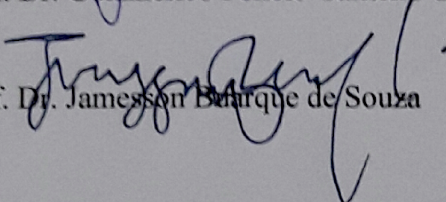
ATA Nº 27/2016

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
ALUNO FERNANDO MARINHO FERREIRA**

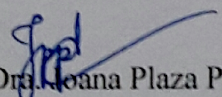
Aos trinta dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezesseis, a partir das 9h na Sala 33 da Faculdade de Letras, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada "O sujeito lírico na poética de Arnaldo Antunes: traços da modernidade, presença da tradição e influência de novas mídias". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (Faculdade de Informação e Comunicação/UFG) e Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato Fernando Marinho Ferreira pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos trinta dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezesseis.


Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo- Presidente


Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos


Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

Visto:


Profa. Dra. Joana Plaza Pinto

FERNANDO MARINHO FERREIRA

O SUJEITO LÍRICO NA POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES:

Traços da modernidade, presença da tradição e influência de novas mídias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística. A Banca Examinadora é constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo – FL/UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza – FL/UFG

Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos – FIC/UFG

À Maria Eugênia e Bernardo,
pilares da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa e filho, Maria Eugênia e Bernardo, pela paciência e companheirismo incondicionais.

Aos meus pais, irmãos e cunhada, Adenir, Antônio, Rodrigo, Leandro e Angelita, pelo incentivo e apoio durante essa jornada.

À minha orientadora, Professora Goiandira, por ter me ensinado a sentir e pensar o mundo a partir da poesia.

Ao Professor Jamesson Buarque, pela dedicação em compartilhar o conhecimento.

À Professora Renata Rocha Ribeiro, pelos apontamentos fundamentais feitos durante a qualificação.

Ao Professor Goiamérico Felício Carneiro dos Santos, por ter gentilmente aceitado participar de minha banca de defesa.

À Maiara Moreira e Mariana Pacheco, pela verdadeira amizade.

Como um ser vivo
Pode brotar
De um chão mineral?

(João Cabral de Melo Neto, em “O poema”)

RESUMO

O presente estudo discute a obra poética de Arnaldo Antunes, estabelecendo relação entre o autor, a Modernidade literária, a tradição e novas tecnologias de produção e reprodução da poesia. Para isso, elegemos a categoria do sujeito lírico como elo condutor de todo o trabalho. No primeiro capítulo, fundamentamos o que compreendemos por Modernidade e analisamos três tendências desse tempo na obra poética de Arnaldo Antunes: a multiplicidade do sujeito lírico; a dissolução do “eu”; e o discurso teórico e crítico literário na fala daquele que diz no poema. Além disso, refletimos acerca da relação entre inspiração e produção poética, assim como analisamos a tendência de construção de um sujeito lírico “fora de si” na contemporaneidade. No segundo capítulo da dissertação, verificamos como a presença da tradição influencia na construção do sujeito lírico na obra poética de Antunes. Efetuamos uma trajetória que demonstra a diversidade das influências, assim como sua importância na poesia do autor: marcas da cultura de massa, do antigo oriente, de Dante Alighieri, do romantismo, de Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e, por fim, da poesia concretista, são analisadas no capítulo. No terceiro capítulo, explicitamos as relações entre o poema-objeto, os meios de produção e reprodução da arte e a poética do artista aqui estudado. Além disso, ressaltamos leituras críticas de poemas de Arnaldo Antunes com foco nas relações entre tecnologia e sujeito lírico. Recorremos, principalmente, aos teóricos G. W. F. Hegel (2010), Michel Collot (2013), Michael Hamburger (2007), Irlemar Chianpi (1991), João Alexandre Barbosa (1974), Octavio Paz (2012) (2013), T. S. Eliot (1989), Paul Valéry (1999), Dominique Combe (2010), Friedrich Nietzsche (1992), Walter Benjamin (1994), Wladimir Krisinski (2007), Patrícia Martins (2010) e Débora Silva (2011) para fundamentar essa dissertação.

Palavras-chave: Arnaldo Antunes; Modernidade; sujeito lírico; tradição; tecnologia.

ABSTRACT

This study discusses the poetic work of Arnaldo Antunes, establishing relationship between the author, the literary Modernity, tradition and new production and reproduction's technologies of work. The category of the lyrical subject had been chosen as conductor of the work. The first chapter it's basing what had been understood by modernity and analyzed three trends of that time in the poetic work of Arnaldo Antunes: the lyrical subject's multiplicity; the dissolution of the "I"; and the theoretical discourse and literary critic in speech that it says in the poem. Also, it reflects about the relationship between inspiration and poetic production, as well as analyze the trend of building a "beside himself" in contemporary times. In the second chapter, it's found the presence of tradition working as influence in the construction of the lyrical subject in the poetic work of Antunes. It's been performed a trajectory that shows the diversity of influences, as well as its importance in the poetry of the author: mass culture brands, the ancient East, of Dante Alighieri, romanticism, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, and finally, of concretism poetry, it's analyzed in the chapter. In the third chapter, had been underlined the relationship between the poem-object, the production and reproduction's means of art and poetic artist studied here. Moreover, it's emphasize critical readings of Arnaldo Antunes's poems focused on the relationship between technology and lyrical subject. Moreover, it's emphasize critical readings of poems by Arnaldo Antunes focused on the relationship between technology and lyrical subject. It refers, mostly, to theorists like G. W. F. Hegel (2010), Michel Collot (2013), Michael Hamburger (2007), Irlemar Chiami (1991), João Alexandre Barbosa (1974), Octavio Paz (2012) (2013), T. S. Eliot (1989), Paul Valéry (1999), Dominique Combe (2010), Friedrich Nietzsche (1992), Walter Benjamin (1994), Wladimir Krisinski (2007), Patrícia Martins (2010) e Débora Silva (2011) to support this thesis.

Keywords: Arnaldo Antunes; Modernity; lyrical subject; tradition; technology.

SUMÁRIO

LÍRICA ENQUANTO CAMINHO PARA O OUTRO.....	10
1. TRAÇOS DA MODERNIDADE NO SUJEITO LÍRICO.....	15
1.1. A multiplicidade do sujeito lírico na Modernidade.....	27
1.2. O sujeito lírico e a dissolução do “eu”	31
1.3. O sujeito lírico entre a teoria e a crítica.....	36
2. A PRESENÇA DA TRADIÇÃO.....	41
2.1. Possíveis diálogos com a tradição.....	51
3. POEMA-OBJETO, TECNOLOGIA E SUJEITO LÍRICO.....	63
3.1. O poema-objeto e a autenticidade.....	67
3.2. Poema-objeto na era digital.....	71
3.2.1. A tecnologia no fazer poético: duas leituras críticas.....	73
3.3. O sujeito lírico, o poema objeto e a tecnologia.....	78
3.3.1. Poema: o meu tempo.....	81
3.3.2. Poema: volver.....	84
ARNALDO ANTUNES: UM POETA DE NOSSO TEMPO.....	89
REFERÊNCIAS.....	95

LÍRICA ENQUANTO CAMINHO PARA O OUTRO

Escrever sobre a poesia dos dias atuais, com o foco na poética de Arnaldo Antunes, é o nosso objetivo. Contudo, para nos debruçar sobre os poemas selecionados, dialogar com as teorias elencadas e assumir as posturas críticas que pretendemos comprovar, é preciso antes reconhecer que se trata de um objetivo arriscado. Isso pois escrever sobre o nosso tempo, estando nele, é o mesmo que detalhar os objetos que giram ao redor de um furacão em movimento. Quem tenta tal façanha, por certo, irá definir errado os lugares de cada partícula que voa ao redor do fenômeno meteorológico. Olhar para o agora é ver tudo ainda em movimento, ainda em formação. Por isso, não pretendemos determinar um lugar para Arnaldo Antunes na série literária. Isso será trabalho para as próximas gerações.

Se, porém, ler o presente é tarefa ousada e, por vezes, falha, também é uma trajetória de possibilidades imensas: é estar entre os primeiros que olha para um jardim recém descoberto, cheio de devir, cujo encantamento nos reduz a visão e o discernimento. Assim, pensar a poesia da Modernidade é analisar a expressão poética de nosso tempo e, por consequência, é olhar a nós mesmos e tentar nos compreender. Acreditamos em Paulo Leminski quando diz, em seu poema “Contranarciso” (LEMINSKI, 2013, p. 32):

em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas

o outro
que há em mim
é você
você
e você

assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós

O poema de Leminski promove uma (re)união de instâncias separadas em nossa perspectiva social: o “eu e o “outro” se imbricam por meio do olhar do sujeito lírico – “em mim / vejo o outro”. Nessa simbiose, a consequência fatídica faz-se verso, “o outro / que há em mim / é você”. Disso, nasce a conclusão que nos motiva a pesquisar: “assim como / eu estou em você / eu estou nele / em nós / e só quando / estamos em nós / estamos em paz”. Parafraseando o poeta curitibano, é olhando para o outro, para a poesia do outro, que encontraremos o “eu” que há em nós. Há uma consonância entre os homens de um mesmo tempo e essa melodia toca por meio da lírica. Lembrando uma canção de Arnaldo Antunes (2012, faixa 14), reconhecemos que “eu estou ligado a você pelo som / que escutamos antes do sono / mesmo que entre nós haja um Saara / ou uma Baía de Guanabara”. Em resumo, estudar a produção artística de nosso tempo é aprender sobre nossa condição de sujeito no agora. Por isso pretendemos este estudo.

Nas palavras de T. S. Eliot, uma nova obra de arte altera toda a “ordem ideal” existentes entre os “monumentos” artísticos:

Os monumentos existentes formam entre si uma ordem ideal que é modificada pela introdução, entre eles, da nova (da verdadeiramente nova) obra de arte. A ordem existente é completa antes da chegada da nova obra; para que a ordem subsista, depois da intervenção da novidade, o conjunto da ordem existente deve ser alterado, ainda que ligeiramente; e assim as relações, as proporções, os valores de todas as obras de arte em relação ao conjunto são reajustados. (ELIOT, 1989, p. 38)

Ao se deparar com uma obra nova, o pesquisador necessita de reestruturar as bases teóricas e críticas que tem a sua disposição, a fim de compreender o objeto literário que se impõe. Esse movimento de reestruturação do pensamento crítico ocorre pelo fato de cada obra de arte ter seu caráter único, ainda que partilhe de diversos elementos universais. Não seria possível produzir a mesma crítica para diversos autores. Em verdade, não seria efetiva uma produção analítica que se julgasse capaz de dizer o mesmo sobre dois poemas de um mesmo autor. Uma crítica sobre “Sentimento do mundo” (ANDRADE, 2012, p. 63), jamais seria a mesma feita à “Rosa do povo” (ANDRADE, 2012, p. 46), ainda que ambos poemas drummondianos possuam características semelhantes. Devido a esse caráter único do objeto de estudo, é também única a maneira que cada pesquisador comporá seu olhar para àquela literatura.

Dentro do compêndio da lírica brasileira atual, escolhemos a poesia de Arnaldo Antunes pois reconhecemos na obra do artista uma multiplicidade de vozes que cantam de maneiras diversas o tempo presente. A produção de Antunes é tão vasta quanto multifacetada. Possui

dezesseis livros publicados (além de quatro antologias), vinte e sete discos, dentre os quais quinze de sua carreira solo, outros oito nos conjuntos Tribalistas e Titãs, além de quatro trilhas sonoras para o cinema. Fora os livros e discos, Arnaldo também produziu obras de caligrafia, artes plásticas, gráficas e digitais, instalações e performances. O panorama geral aqui descrito pode ser visitado e, em parte, apreciado, no site do autor (www.arnaldoantunes.com.br).

Dada essa produção, a primeira pergunta que nos salta, e que tentamos responder nessa dissertação, é uma das mais básicas e complexas da teoria literária: o que é Literatura? Em seguida, acrescentaremos: o que é Literatura em Arnaldo Antunes? O primeiro questionamento é tão antigo quanto a poética aristotélica. Aristóteles (1993) então já discutia a inexistência de um termo que designasse os diálogos socráticos, os textos em prosa e o verso. Desde então, esse questionamento não deixou de estar no pensamento sobre literatura, conforme nos atesta Compagnon, enumerando

a existência de numerosos textos intitulados Qu'Est-ce que l'Art? [O que É a arte?] (Tostoï, 1898), "Qu'Est-ce que la Poésie?" [O que É a Poesia?] (Jakobson, 1933-1934), Q'Est-ce que la Littérature? [O que É a Literatura?] (Charles Du Bos, 1938; Jean Paul Sartre, 1947). [grifos dele] (COMPAGNON, 2010, p. 30)

Compagnon continua, em sequência à demonstração da complexidade e longevidade de tal pergunta, apresentando o pensamento do filósofo Nelson Goodman, que propõe “substituir a pergunta ‘O que é arte’ (What is art) pela pergunta ‘Quando é arte’ (When is art)” (2013, p. 30). Essa substituição nos parece particularmente interessante quando acrescentamos à pergunta habitual – o que é Literatura – o complemento aqui estudado, Arnaldo Antunes. A alteração proposta por Goodman sugere que as definições de literatura estão atreladas a um “quando”, ou seja, ao tempo em que a arte foi produzida ou ao tempo em que a arte é estudada. O que é considerado literário por um tempo pode não o ser para as novas gerações, da mesma forma que um texto pode não ser reconhecido como literatura por seus contemporâneos, mas a posteridade assim poderia canonizá-lo no futuro. A definição de literatura passa, então, a estabelecer uma relação de dependência com os autores e críticos de um tempo. Para classificar a arte produzida por Arnaldo Antunes como literária ou não, precisamos, portanto reconhecer o que é considerado parâmetro definidor de literatura para o pensamento contemporâneo. Isso nos faz cair em outra pergunta que ainda não possui resposta acabada: O que é literatura de agora? E mais: como caracterizá-la?

A hipótese que pretendemos comprovar com nosso estudo é que Arnaldo Antunes é um poeta da Modernidade. A partir dessa comprovação, logramos verificar as marcas desse tempo

nas manifestações de sujeito lírico de sua poética. Para tanto, organizamos nossa dissertação em três capítulos, cujos títulos são: “Traços da modernidade no sujeito lírico”; “A presença da tradição”; e “Poema objeto, tecnologia e sujeito lírico”.

No primeiro capítulo, assumimos, embasamos e argumentamos que a Modernidade literária será compreendida, nessa dissertação, como período que se inicia a partir do século XIX, com bases no fim do século XVIII, a partir da complexidade que foi o Romantismo. Em seguida, analisamos três tendências da Modernidade na obra poética de Arnaldo Antunes, a saber: “a multiplicidade do sujeito lírico”; “a dissolução do “eu””; e “o discurso teórico e crítico literário na fala daquele que diz no poema”. Além disso, refletimos acerca da relação entre inspiração e produção poética, assim como analisamos a tendência de construção de um sujeito lírico “fora de si” na contemporaneidade. São alguns dos fundamentos teóricos dessa parte da dissertação G. W. F. Hegel (2010), Michel Collot (2013), Michael Hamburger (2007), Paul Valéry (1999), Irleamar Chiampi (1991) e João Alexandre Barbosa (1974), Dominique Combe (2010) e, Friedrich Nietzsche (1992).

No segundo capítulo, analisamos como a presença da tradição influencia a construção do sujeito lírico na obra poética de Arnaldo Antunes. Efetuamos uma trajetória que demonstra a diversidade das influências, assim como sua importância na poesia do autor: marcas da cultura de massa, do antigo oriente, de Dante Alighieri, do romantismo, de Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e, por fim, da poesia concretista, são analisadas no capítulo. Octavio Paz (2013) e T. S. Eliot (1989) são os principais fundamentos teóricos recorridos então.

No terceiro capítulo, discutimos as relações entre o poema-objeto, tipo de obra introduzida no Brasil a partir do movimento concretista, as tecnologias de produção, manipulação e publicação de poesia, e a categoria do sujeito lírico. Para tanto, buscamos no manifesto concretista e na análise de obras para conceituar “poema-objeto” e “significante com significado”. Em seguida, verificamos as tecnologias utilizadas por Arnaldo Antunes na produção de certos poemas, envoltos em mídias como o papel, o CD e a tela do computador. No ínterim dessa discussão, refletimos sobre as relações entre a poesia e as outras artes. Por fim, dedicamo-nos na leitura de dois poemas do autor analisado nessa dissertação, a saber: “o meu tempo” (ANTUNES, 2009, p. 69), e “volver” (ANTUNES, 2009, p. 99-116). Recorremos a Walter Benjamin (1994), Wladimir Krisinski (2007), Patrícia Martins (2010) e Débora Silva (2011) para fundamentar o capítulo.

Os resultados esperados da pesquisa que promovemos são comprovar a presença de Arnaldo Antunes enquanto um poeta da Modernidade, apontando aspectos relevantes de sua lírica e analisando a complexidade das manifestações dos sujeitos líricos em várias formas e

maneiras, e dentro das diversas mídias e técnicas que o poeta lança mão para compor. Por fim, temos por intento constituir material para pesquisas futuras, contribuir para os estudos de poesia lírica contemporânea brasileira e corroborar para o conjunto de críticas sobre a poética de Arnaldo Antunes.

1. TRAÇOS DA MODERNIDADE NO SUJEITO LÍRICO

A proposta desse estudo que agora se inicia é lançar um olhar crítico sobre a poesia de Arnaldo Antunes, um poeta de nosso tempo. Diante de tal intento, a primeira necessidade que se apresenta é determinar limites, ainda que relativamente nebulosos, acerca do que é, de fato, nosso tempo. Por tal expressão, para começar a delimitação, gostaríamos de dizer do tempo literário. Quando a literatura e, mais especificamente ainda, a poesia, passou a ser “do agora” é a primeira questão posta.

A marcação de um tempo novo faz-se quando, em relação ao passado, algo mostra-se destoante de tal maneira que não mais é possível dizer que novo e antigo fazem parte de um mesmo processo maior, mas que se irrompe, de fato, um novo processo. É esse (i)rompimento que marcaremos nesse início de texto, para, assim, limitar nossa área e proposta de estudo. Antes, contudo, ressaltamos que tais limites não são estanques e que sempre haverá outras possibilidades de resposta para a tal pergunta “quando começa o agora?”; Isto dito, partamos para uma curta amostragem do pensamento sobre poesia no século retrasado.

A poesia do começo do século XIX continua a estética que revolucionou a maneira como encaramos a realidade no fim do século anterior: o romantismo. É senso comum dizer que o período romântico foi mais do que uma estética, mas algo que se aproxima de um “estilo de vida”. Isso pois é nesse tempo que a burguesia ascende à classe dominante – e a Revolução Francesa é fato histórico marcante de tal processo –, que ocorrem a Revolução Industrial e a Independência dos Estados Unidos, para citar algumas das grandes mudanças que alteraram os paradigmas e panoramas do homem ocidental a partir de então. A poesia romântica é aquela primeira feita dentro do sistema social, econômico e cultural que, guardadas as relativas mudanças, ainda se reproduz hoje. Ainda vivemos sob a liderança do homem burguês, da exploração do proletário, do imperialismo norte americano e da industrialização.

Irlemar Chiampi (1989, p. 121) aponta que a Modernidade literária em nosso continente é concomitante ao processo de modernização das estruturas socioeconômicas dos países latino americanos:

Surgem as grandes urbes e um estilo cosmopolita que liquida a velha ordem colonial: inchamento populacional, mudança na paisagem urbana, novas formas de vida e de trabalho, afirmação de classes médias, diversificação das classes populares, imigração estrangeira, deslocamento do patriarcado. É, pois, no contexto dessa “vertigem de progresso” – da qual deriva o fenômeno da “babelização” das cidades latino-americanas – que a poesia modernista finissecular viria desencadear a “tradição da ruptura”, com a paixão pela desconstrução crítica, o repúdio do tempo presente e a religião da poesia.

Portanto, conforme a autora analisa, a Modernidade na poesia tem correlação com um tempo de transformações nos campos sociais e econômicos, desencadeando novas poéticas que inaugurariam a “tradição da ruptura”, terminologia cunhada por Octavio Paz (2013) e que analisaremos no segundo capítulo dessa dissertação. Por ora, vale dizer que o contexto do século XIX criou um novo homem que, naturalmente, inaugura uma nova forma de fazer versos.

A poesia romântica é notadamente marcada por uma complexidade que, muita das vezes, faz-nos perceber a dissonância entre os que produziram versos nesse período. Comparemos, por agora, dois poemas brasileiros que repercutem romantismos diferentes: Cassimiro de Abreu e Álvares de Azevedo.

O primeiro poema, “Meus oito anos”, presente no livro *Primaveras* (ABREU, 1999, p. 17) transcrito a seguir, é de Casimiro de Abreu, e possibilita diálogo direto com o que G. W. F. Hegel (2010) define como lírica, conforme explicitaremos em breve. O poema diz:

Oh ! que saudades que eu tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Como são belos os dias
Do despontar da existência!
– Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
O mar é – lago sereno,
O céu – um manto azulado,
O mundo – um sonho dourado,
A vida – um hino d’amor!

Que auroras, que sol, que vida,
Que noites de melodia
Naquela doce alegria,
Naquele ingênuo folgar!
O céu bordado d’estrelas,
A terra de aromas cheia,
As ondas beijando a areia
E a lua beijando o mar !

Oh ! dias de minha infância!
Oh ! meu céu de primavera!
Que doce a vida não era
Nessa risonha manhã!
Em vez de mágoas de agora,
Eu tinha nessas delícias

De minha mãe as carícias
E beijos de minha irmã!

Livre filho das montanhas,
Eu ia bem satisfeito,
De camisa aberta ao peito,
– Pés descalços, braços nus –
Correndo pelas campinas
À roda das cachoeiras,
Atrás das asas ligeiras
Das borboletas azuis!

Naqueles tempos ditosos
Ia colher as pitangas,
Trepava a tirar as mangas,
Brincava à beira do mar;
Rezava às Ave-Marias,
Achava o céu sempre lindo,
Adormecia sorrindo,
E despertava a cantar!

Oh! que saudades que eu tenho
Da aurora da minha vida
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
– Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

O poema pode ser resumido como um tratado sentimental do sujeito lírico acerca da infância. Tal tratado é guiado pela tônica da saudade e da nostalgia. As imagens resgatas por tal sujeito seguem os caminhos ditados pela memória saudosista que nos leva pelas “tardes fagueiras”, “debaixo dos laranjais”. Entretanto, apesar de tais imagens do mundo, não é dessa realidade que o poema trata, mas sim da saudade daquele que diz nos versos. De fato, o leitor não conhece, através do poema, os espaços da infância do sujeito lírico, mas sim uma realidade difusa que, na verdade, é subjetiva e não objetiva.

Esse modo de composição se aproxima daquilo que Hegel, o seu *Curso de Estética* (2010, p. 510, 511), descreveu como poesia lírica. Para o idealista alemão, a lírica configurava-se ao redor da visão de mundo dominado pelo “eu” autocentrado. Em outras palavras, o fazer poético era produzido através da expressão da subjetividade do poeta que, ainda quando tratando do mundo, tratava também de si. O estudo de Hegel foi de fundamental importância para explicitar uma nova forma de encarar a realidade por meio da lírica: o sujeito autocentrado, voltado para seus sentimentos, foi detalhado pelo filósofo em sua *Estética*.

A partir das análises de Hegel, é possível inferir que, em muitos casos, na poesia

romântica, a declaração pronominal do “eu” foi senso comum. Voltando ao poema de Cassimiro de Abreu, poderíamos aludir então que, ao dizer “livre filho das montanhas, eu ia bem satisfeito, / de camisa aberta ao peito, / – pés descalços, braços nus – / correndo pelas campinas / à roda das cachoeiras, / atrás das asas ligeiras / das borboletas azuis!”, não é somente das montanhas, das campinas, das cachoeiras ou tampouco das borboletas azuis que trata o sujeito lírico, mas, inclusive em maior grau, de si. A presença do mundo externo existe, principalmente, para materializar a saudade em imagens.

Isso posto, há que se ressaltar também a intrínseca relação entre esse sujeito que diz “eu” com a figura do poeta: “eu” poético e poeta, para Hegel, são interligados. Ser sincero – e dessa sinceridade, problematizaremos posteriormente – no dizer era uma espécie de obviedade na poesia romântica. Assim sendo, quando o sujeito lírico diz ter saudade de “colher as pitangas”, essa saudade é autêntica e inerente ao próprio Cassimiro de Abreu. Isso confere à lírica um tom de retrato sentimental supostamente verdadeiro do poeta.

“Meus oito anos” é, portanto, consonante com uma postura comum entre os românticos de diversas partes do mundo: encontramos, no poema, o “eu”, autocentrado, expondo, ainda que através de imagens do mundo, seus sentimentos que, por sua vez, se confundem com os sentimentos do próprio poeta. Esse “eu” é analisado e descrito por Hegel como um elemento ideal da lírica.

Se, no romantismo, é comum encontrarmos o “eu” hegeliano acima descrito, é também dentro dessa estética que nasce sua própria negação. Para pensar esse ponto, observemos o seguinte poema de Álvares de Azevedo, do livro *Lira dos vinte anos* (2000, p. 29):

Dreams! dreams! dreams!
W. COWPER

Quando, à noite, no leito perfumado
Lânguida fronte no sonhar reclinas,
No vapor da ilusão por que te orvalha
Pranto de amor as pálpebras divinas?

E, quando eu te contemplo adormecida
Solto o cabelo no suave leito,
Por que um suspiro tépido ressona
E desmaia suavíssimo em teu peito?

Virgem do meu amor, o beijo a furto
Que pouso em tua face adormecida
Não te lembra do peito os meus amores
E a febre do sonhar de minha vida?

Dorme, ó anjo de amor! no teu silêncio

O meu peito se afoga de ternura...
 E sinto que o porvir não vale um beijo
 E o céu um teu suspiro de ventura!

Um beijo divinal que acende as veias,
 Que de encantos os olhos ilumina,
 Colhido a medo, como flor da noite,
 Do teu lábio na rosa purpurina...

E um volver de teus olhos transparentes,
 Um olhar dessa pálpebra sombria
 Talvez pudessem reviver-me n'alma
 As santas ilusões de que eu vivia!

O poema em questão também está em consonância com a teoria hegeliana aqui exposta. O sujeito lírico do poema é central e o poema recorre ao exterior – nesse caso, à descrição da amada adormecida – principalmente para expor o sentimento daquele que diz nos versos. Trata-se, portanto, de um poema sobre os desejos amorosos do sujeito lírico. Quando o sujeito lírico diz dos olhos orvalhados da amada ou de seus cabelos soltos, a questão central não é dizer da moça, mas sim de seus sentimentos pousados sobre ela.

Consideraríamos, assim como fizemos com Cassimiro de Abreu, que tal manifestação de desejo exposta no poema seria também o desejo do próprio Álvares de Azevedo, se não conhecêssemos o conjunto de versos do autor que, conforme demonstraremos abaixo, contraria essa relação entre lírica e sentimentalismo biográfico. Leiamos o poema, também da *Lira dos vinte anos* (AZEVEDO, 2000, p. 85):

Namoro a cavalo

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
 Que rege minha vida malfadada
 Pôs lá no fim da rua do Catete
 A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde
 Um cavalo de trote (que esparrela!)
 Só para erguer meus olhos suspirando
 À minha namorada na janela...

Todo o meu ordenado vai-se em flores
 E em lindas folhas de papel bordado
 Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,
 Algum verso bonito... mas furtado.

Morro pela menina, junto dela
 Nem ousa suspirar de acanhamento...
 Se ela quisesse eu acabava a história
 Como toda a Comédia — em casamento.

Ontem tinha chovido... que desgraça!
 Eu ia a trote inglês ardendo em chama,
 Mas lá vai senão quando uma carroça
 Minhas roupas tafuis encheu de lama...

Eu não desanimei. Se Dom Quixote
 No Rocinante erguendo a larga espada
 Nunca voltou de medo, eu, mais valente,
 Fui mesmo sujo ver a namorada...

Mas eis que no passar pelo sobrado
 Onde habita nas lojas minha bela
 Por ver-me tão lodoso ela irritada
 Bateu-me sobre as ventas a janela...

O cavalo ignorante de namoros
 Entre dentes tomou a bofetada,
 Arrepia-se, pula, e dá-me um tombo
 Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado
 Meu chapéu que sofrera no pagode
 Dei de pernas corrido e cabisbaixo
 E berrando de raiva como um bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa
 Rasgou-se no cair de meio a meio,
 O sangue pelas ventas me corria
 Em paga do amoroso devaneio!...

Nesse poema, encontramos um sujeito lírico diferente daquele anterior. Não há mais a exaltação dos sentimentos do “eu”, mas, ao contrário, um peculiar tom irônico, que fica ainda mais evidente quando comparamos esses versos com aqueles anteriormente citados. No primeiro poema, o sujeito lírico encontra no mundo, conforme já explicitamos, um reflexo de seus sentimentos. Neste segundo, ao contrário, o mundo zomba dos sentimentos do pobre enamorado.

A situação descrita é a de um namorado que, ao tentar visitar sua amada, encontra uma série de empecilhos: o valor de aluguel de um cavalo, das flores e dos papéis para escrever suas juras amorosas (juras essas, alias, copiadas de algum outro, denotando, assim, a ausência de inspiração ou técnica poética do sujeito lírico); a lama que suja o namorado; a indignação da namorada; e ainda a “ignorância” do cavalo, que derruba o amado. Essa situação, embora aparentemente banal, é sintomática de uma grande mudança na concepção de poesia lírica. O mundo não é mais reflexo do eu, mas lugar de adversidades. A vontade do sujeito não mais vale para mover o mundo, que roda indiferente aos sentimentos de quem diz na poesia. Esse poema de Álvares de Azevedo, portanto, demonstra um sintoma de uma profunda alteração na lírica

que, a partir de então, tornar-se-ia moderna: o sujeito lírico deixa o centro da poesia. Esse processo – a mudança da posição do sujeito lírico na poesia moderna – será demonstrado e analisado posteriormente nesse estudo, observando a obra de Arnaldo Antunes.

Por ora, ressaltamos ainda sobre os poemas de Álvares de Azevedo, é preciso ressaltar um segundo ponto, também condicionante para determinar o que consideramos aqui por Modernidade: a consciência do poeta acerca da composição e o distanciamento entre o sujeito lírico e o sujeito empírico.

Ao comparar os dois sujeitos líricos dos últimos poemas aqui expostos, encontramos, no segundo caso, um “eu” que zomba de si e, com isso, ironiza a própria condição do sujeito lírico romântico tradicional. Essa ironia, a que alguns teóricos chamarão “ironia romântica” e que analisaremos mais demoradamente no segundo capítulo dessa dissertação, demonstra que o poeta Álvares de Azevedo reconhece sua posição enquanto artista e, ao olhar para si, analisa-se e critica-se, a tal ponto de construir poemas com perspectivas opostas àquelas adotadas em versos anteriores.

O poeta Álvares de Azevedo demonstra-nos, quando comparamos os dois poemas aqui transcritos, uma consciência de sua posição no mundo e essa consciência é demonstrada pela articulação de uma linguagem que ironiza a si mesma. João Alexandre Barbosa, em *A metáfora crítica*, ressalta que essa é uma relação consciente frente à linguagem é marca da Modernidade:

O poema moderno – aquele que, por conveniência, costuma-se datar a partir de Baudelaire, sem que se esqueçam os exemplos anteriores de preparação, os românticos alemães e ingleses, para citar apenas dois casos – envolve [...] a consideração de uma atitude de destruição ante a própria linguagem de representação da realidade. (BARBOSA, 1974, p. 41)

Na perspectiva de Barbosa, portanto, uma das marcas da Modernidade é a capacidade do poeta discutir, através da linguagem poética, a crise da representação da realidade, agora não mais autocentrada no sujeito hegeliano, confessional e autobiográfico, por meio da linguagem. O sujeito lírico de “namoro a cavalo”, ao ironizar a condição do namorado tipicamente romântico e ao representar o mundo alheio ao sujeito, discute essa mudança da representação da realidade.

Ainda nessa linha de pensamento sobre a representação da realidade, vale lembrar a definição de Modernidade descrita por Michael Hamburger (*A verdade da poesia*. 2007, p. 63) – um tempo metaforizado como um “mergulho no abismo”:

Esse mergulho no abismo, para encontrar algo novo, exigia o abandono daquele “eu empírico” [...]. Coube a Mallarmé dissipar todos os traços dele

em sua poesia posterior, e a Rimbaud registrar o que ocorre ao “eu empírico” quando ele é sistematicamente destruído para se tornar um veículo, ‘um barco ébrio’, para a poesia. ‘On me pense’ [sou pensado], Rimbaud anunciou a seus amigos em 1871 e ‘Je est un autre’ [eu é um outro]

Segundo o teórico, com a poesia de Mallarmé e Rimbaud, o cenário de produção poética e, por conseguinte, de construção do sujeito lírico da poesia, mudou. Os poetas franceses – e aqui é preciso dizer que, para Hamburger, a poesia de Baudelaire, anterior à dos dois citados, também é fundadora da Modernidade –, rejeitam o lirismo tradicional, destruindo sistematicamente a poesia de então, entendida como expressão do “eu” sincero e inspirado. O sujeito lírico passa a ser “pensado” (e não apenas sentido) e “outro” (ou seja, não mais atrelado a um “eu” biográfico, mas com possibilidades de existência que saltam do sujeito empírico para a alteridade). Desse salto produzido pelos poetas do fim do século XIX, nasce uma grande gama de possibilidades para fazer versos, possibilidades essas exploradas a fundo pelos poetas posteriores.

Em resumo, entendemos que no tempo de agora, a que chamaremos então de Modernidade literária, a produção artística feita a partir do século XIX, sem deixar de reconhecer que suas bases se fizeram no fim do século anterior. Esse tempo é marcado por fatos históricos que alteraram a concepção de homem e sociedade; pela descentralização do sujeito lírico e a ampliação das possibilidades criadoras para além dos sentimentos e visões de mundo do poeta que, agora, torna-se um artista consciente da materialidade da linguagem e das formas de criação do presente. Marcada, portanto, a delimitação do que encaramos como Modernidade, passemos a verificar algumas características desse tempo, conforme analisam alguns teóricos da literatura, e relacionar tais marcas à poesia de Arnaldo Antunes.

Primeiramente, observemos a tônica do sujeito lírico fora de si, conforme descreve Michel Collot, ao analisar parte da teoria hegeliana:

Hegel admite, no entanto, que uma tal mediação possa ser útil, e até mesmo indispensável: “O elemento subjetivo da poesia lírica sobressai de uma maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real se oferecem ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento desencadeasse nele sentimentos ainda latentes”. Há estados de alma tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que não podem, paradoxalmente, se revelar, a não ser projetando-se para fora. [...] Minha hipótese é que uma tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra. (COLLOT, 2013, p. 221)

Segundo o pensador francês, a lírica moderna apresenta como uma constante a presença de um sujeito deslocado do seu lugar tradicional – aquele espaço marcado pelo pronome “eu” falando de si. A expressão subjetiva na modernidade se dá em lugares fora dessa tradição, ou

seja, no objeto, no outro ou no mundo. Rimbaud já redigia esse novo lugar da lírica quando dizia “Eu é um outro” (apud COLLOT, 2013, p. 230). A ruptura gramatical faz germinar nesses versos a semente de um novo “eu”, que não pode mais sequer ser assim referenciado, haja vista que ganha expressão em todos os espaços da língua que se delineavam apenas como predicado. A sombra do sujeito lírico permeia agora todos os espaços possíveis da língua, até o outro.

A mudança do espaço em que se localiza o sujeito lírico reflete, naturalmente, uma mudança maior na própria concepção de sujeito na sociedade moderna. Conforme afirma Collot:

A psicanálise revelou que o sujeito era ligado, no mais secreto de si mesmo, a uma íntima estranheza, que é também a marca de sua dependência em relação ao desejo do outro. A linguística mostrou que, longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele é também, em parte, submisso a ela. A fenomenologia salientou sua ek-sistence e sua encarnação, seu estar no mundo e para outrem. – (COLLOT, 2013, p. 223)

Portanto, é objeto de diversas áreas de reflexão essa nova condição do sujeito na modernidade. Disso podemos concluir que, do mesmo modo, na lírica, a condição de ser do sujeito lírico também se altera. Assim como na psicanálise, na linguística e na fenomenologia, na poesia, o sujeito lírico é uma entidade dependente de sua relação com o outro, submisso à linguagem e o seu estar no mundo é reflexo direto da própria condição humana de existir na modernidade.

No Brasil, a modernidade também tem suas tônicas marcadas na poesia do século XX e XXI. Para dissertar acerca da possibilidade do sujeito lírico fora de si, observemos o poema “eutro”, de Arnaldo Antunes e presente no livro *n.d.a.* (2010, p. 13), representante desse novo sujeito lírico, não mais confortável em sua posição tradicional hegeliana, mas sim em conflito com seu estar no mundo como linguagem:

Intruso entre intrusos intraduzo

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

O primeiro ponto a ser destacado é o de que o título do poema, uma releitura da máxima rimbaudiana aqui citada, porém com a relação morfossintática entre “eu” e “outro” já imbricadas – “Eu é um outro” aqui torna-se “eutro” – pode ser visto como uma marca que aponte para um sujeito lírico da modernidade, fora de si em direção ao outro. Vale ressaltar que a mistura morfossintática produzida por Antunes é de interesse peculiar pois, além de lançar para nova posição o “eu”, também deflagra a artificialidade do meio em que esse sujeito se constrói – a linguagem. Quando, em um jogo de letras/fonemas, o poeta destrói as barreiras linguísticas de espaço entre o sujeito e predicado, às quais Rimbaud ainda mantinha no final do século XIX, o poeta declara que o vaticínio do autor francês foi percorrido até os mais extremos caminhos linguísticos, extinguindo-se qualquer forma de separação entre “eu” e “outro”.

O primeiro verso do poema – “intruso entre intrusos intraduzo” – segue o caminho determinado pelo título de inserir o sujeito lírico da poesia em lugar estranho àquele determinado pela tradição idealista. Embora aqui haja marcações de primeira pessoa do discurso, vide as desinências dos verbos *intruso* e *intraduzo*, esses mesmos verbos conferem estranheza ao sujeito. É estado do “eu” ser intruso e sua ação é a de “intraduzir”. Ser intruso em algum espaço é não pertencer àquele lugar e, não obstante, ali estar. Em uma análise mais estrita, podemos afirmar que esse lugar em que o sujeito lírico do poema se encontra é o próprio poema. O espaço da poesia, “templo onde vivos pilares / deixam sair às vezes palavras confusas”, ou “florestas de símbolos”, como descreve Baudelaire (1991), ou ainda “reino das palavras”, onde os poemas “esperam ser escritos”, como canta Drummond (2012), não é, para essa voz poética de Antunes, um lugar natural. A poesia, para esse sujeito flexionado na primeira pessoa, é lugar de estranhamento. Quando nos sentimos intrusos, o natural é que nos adaptemos às novas condições do espaço, tomando novas atitudes, mais coerentes à nova situação. Essa nova situação, deixemos claro, aqui é entendida como a modernidade, haja vista que não só a categoria do sujeito é abalada, mas também a do outro – “intruso entre intrusos” – , ou seja, que a própria condição do estar no mundo se alterou. A atitude que o sujeito lírico do poema toma, enquanto alguém que considera-se intruso, é “intraduzir”.

Traduzir, pré-fixado com o -in, toma aqui forma oposta àquela que o termo latino *traducere* carrega. *Traducere* é levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar. Aquele que traduz é, então aquele que leva algo, com a maior maestria possível, para outro universo. O sujeito lírico clássico, hegeliano, é, essencialmente, um tradutor. Hegel determina que a missão fundamental da lírica é, através da tradução da subjetividade do poeta em palavras, libertar o espírito “no sentimento” (HEGEL, 2010, p. 511). Vale lembrar que o sujeito lírico tem papel fundamental nesse processo missionário. Isso pois a produção do poema lírico

confunde, para o filósofo idealista, sujeito empírico e lírico. A lírica se dá quando o poeta projeta sua subjetividade sobre o mundo, transformando-o em meio para exprimir em versos sua “alma”:

A unidade [da lírica é] proveniente da reflexão e das íntimas disposições do espírito; depois de se ter expandido interiormente, o poeta projeta sua alma no mundo exterior, sob forma de quadros descritivos, ou então interessa-se por um objeto qualquer e, dado o caráter puramente subjetivo deste interesse, adquire o direito de começar ou acabar onde, quando e como lhe aprouver. (HEGEL, 2010, p. 515)

Portanto, sem a mais sincera manifestação do eu, não haveria lírica para Hegel. Sendo tradução da alma do poeta, a poesia para o pensador alemão não poderia ser suporte para um sujeito lírico que afirma intraduzir. O sujeito lírico do poema de Arnaldo Antunes exerce função oposta àquela romântica. Não é tradutor de nada por meio da poesia. Estrangeiro em um espaço antes seu, a voz poética nega o papel que a tradição romântica daria a ela.

Se intraduzir é antônimo de traduzir, também é a mescla dos verbos “traduzir” e “introduzir”. Nessa perspectiva, a prática do sujeito lírico seria a de introduzir uma nova forma de tradução, diferente daquela hegeliana que aqui descrevemos. Tradução essa que, veremos a seguir, é também uma mescla de instâncias às quais o sujeito lírico moderno pode figurar.

Os versos seguintes – “o me smo / me / me / me” – constroem-se por meio da fragmentação morfológica da palavra “mesmo” repetindo-se a sílaba “me” até formar, no quinto verso – “no me io” – a palavra “meio”. Tal palavra, por sua vez, também deriva-se de “me io” para “io” “yo”, “i” e “je”. O jogo de palavras constrói a repetição, nos versos seis, sete e oito, do mesmo significado em diferentes significantes. Diz-se sempre “eu”: no primeiro caso, em língua italiana, “io”, no segundo caso, em língua portuguesa no pronome oblíquo átono “me”; no terceiro caso, em língua espanhola, “yo”; no quarto caso, em inglês, “I”; e, ao final do verso, em francês, “je”. Descreve-se, então, no poema, o processo linguístico que denomina “eu” em diversas línguas através de um jogo de fragmentação. O sujeito lírico do poema é, ao mesmo tempo, “eu”, “outro”, e também, “io”, “me”, “yo”, “I” e “je”. Além disso, é possível destacar, ainda no verso “no me io”, o verbo “nomear”, ação que poderia ser relacionada ao sujeito lírico da modernidade, esse “eu” que tem controle sobre a linguagem, e constrói jogos linguísticos com esse “poder” de controlar o uso das palavras. Por fim, apontamos ainda nesse verso a negação vislumbrada ao encarar “no” enquanto “não” em inglês, “me” enquanto pronome oblíquo do português ou do inglês e “io”, o já citado “eu” em italiano”. Então, o verso pode ainda ser lido enquanto uma negação do “eu”, uma torre de babel que, traduzida, resulta em algo como “não eu”. A possibilidade de articulações do poema é diversa, portanto, mas todos

os caminhos apontam para um centro de sentido: o “eu”. Aquele que diz nos versos de Antunes transita em diversas instâncias – sujeito ativo ou passivo, com nacionalidade essa ou aquela, no espaço seu ou do outro, com o poder de “nomear”, ou ainda se negando a si mesmo – praticando ainda sua ação de “intraduzir”.

A fragmentação de um mesmo sujeito em tantas instâncias demonstra-se, para além da semântica do poema, na própria fragmentação da morfossintaxe dos versos. A língua deixa de ser simples transmissora de sentido ou ornamento do poema e transforma-se em metáfora da própria condição do sujeito: observando a maneira fragmentada pela qual o sujeito lírico escolhe comunicar-se, é possível entrever a própria fragmentação do “eu”.

O último verso do poema – “do eu tro” – completa a frase desenvolvida, de modo fragmentado, durante todo o poema: “intruso entre intrusos intraduzo o mesmo ‘me’ no meio do eutro”, ou, parafraseando, “intruso entre intrusos intraduzo o “eu” no meio do ‘outro’”. Intraduzir o “eu” no “outro” é a prática iniciada por Rimbaud e aqui já descrita. Seja pela via da intradução, rompendo com a representação idealista, ou pela via da introdução de nova forma de traduzir-se, agora no outro, o poema aloca-se no campo da lírica a que chamamos modernidade.

No poema “por mim”, presente no livro *n.d.a.* (ANTUNES, 2010, p. 80), o poeta aqui estudado também constrói reflexão acerca da posição do sujeito lírico na modernidade:

não sei
se é meu
ou de mim

o eu
que rima
com fim

[...]

O sujeito lírico do poema questiona sua condição e importância e esse questionamento conflui para percebermos que se trata, de fato, de um sujeito lírico marcadamente moderno. Explicamos: o conflito instaurado na primeira estrofe, na qual se diz não saber se o eu – posteriormente citado – é “meu” ou “de mim” deixa evidente tal assertiva. Ser “meu” é, conforme a classificação pronominal já diz, condição de possuir algo. O sujeito lírico não sabe se o “eu / que rima” é de sua posse. Há uma relação de ter ou não controle aqui proposta. O sujeito lírico não mais sabe dizer se controla, enquanto coisa sua, o próprio “eu”, feito alguém que, conforme já citamos, percebe que não tem total controle sobre seu si quando observa o inconsciente. Da mesma forma, não se sabe, no poema, se o “eu” é “de mim”. A dúvida aqui

não é mais se o “eu” é controlado ou não pelo sujeito lírico, mas sim se aquele é parte constituinte deste ou apenas um “eu” inventado que em nada tem a ver com o sujeito do poema. Portanto, nessa primeira estrofe, notamos que o sujeito lírico se afasta da tradição hegeliana e se aproxima da modernidade pois duvida acerca do controle que tem sobre si.

Diante desse cenário em que o sujeito encontra novos lugares de existência no poema, analisaremos, a seguir, algumas possibilidades de produção poética encontradas na obra de Arnaldo Antunes a partir do advento do sujeito lírico na modernidade.

1.1. A multiplicidade do sujeito lírico na modernidade

A partir da poética dos fundadores da modernidade, dentre as quais aqui realçamos a influência de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, uma nova possibilidade de fazer poesia se apresentou. Com um maior espaço de existência, o sujeito lírico da poesia se desenlaça da sua posição romântica de veracidade e passa a existir em realidades inventadas pelo poeta. A antiga necessidade de ser sincero ao escrever dá lugar à liberdade criativa na qual o escritor pode dizer-se “eu” enquanto qualquer um. Essa transição entre a expressão mimética dos sentimentos do sujeito empírico para a invenção, sintoma da mudança de poesia romântica para moderna, tem razão de ser na mudança do próprio conceito de fazer poesia. Antes, a inspiração era tônica fundamental para produzir um poema. Na modernidade, a criação consciente através do trabalho racional é a ferramenta que o poeta utiliza para versificar.

O poeta e pensador francês Paul Valéry (1999) foi um dos primeiros a analisar essa mudança na figura do poeta: de inspirado para artesão consciente de suas ferramentas e possibilidades:

Diante de um poema, sente-se bem que há pouca chance de que um homem, por mais bem-dotado que seja, possa improvisar para sempre, sem outro trabalho além daquele de escrever ou de ditar um sistema contínuo e completo de criações felizes. Como os vestígios do esforço, as repetições, as correções, a quantidade de tempo, os dias ruins e os desgostos desapareceram, apagados pela suprema volta do espírito para sua obra, algumas pessoas, vendo apenas a perfeição do resultado, considerá-la-ão o resultado de uma espécie de prodígio, denominado por elas inspiração. Fazem, portanto, do poeta, uma espécie de médium momentâneo. Se fôssemos nos deleitar desenvolvendo rigorosamente a doutrina da inspiração pura, as consequências seriam bem estranhas. Acharíamos, por exemplo, que esse poeta que se limita a transmitir o que recebe, a comunicar a desconhecidos o que sabe do desconhecido não precisa então compreender o que escreve, o que lhe é ditado por uma voz misteriosa. Ele poderia escrever poemas em uma língua que ignorasse. (VALÉRY, 1999, p. 207)

Para Valéry, há elementos no mundo que incitam o poeta a escrever um poema. Entretanto, a criação poética não é apenas essa inspiração. O escritor trabalha o poema feito um artesão que lapida sua peça e, nesse lapidar, há toda sorte de interferências que a vida prática pode ter. O que faz da inspiração inicial um poema de fato, segundo Valéry, é justamente essa labuta que transforma a ideia em palavras poéticas. Relembrando a máxima de Mallarmé contada pelo próprio Valéry (1999, p. 199), “absolutamente não é com ideias [...] que se fazem os versos. É com palavras”. Ou seja, é no trabalho com a articulação das palavras que nasce, de fato, o poema.

Arnaldo Antunes, no livro *Tudos* (2000, p. 27), descreve a relação que o sujeito lírico do poema tem com o próprio pensamento:

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.

O pensamento do sujeito lírico é descrito enquanto elemento que “vem de fora”, embora trate daquilo que no peito pensa. Além disso, também é visto como força incontrollável, rápida e de tormenta. Termina-se o poema com a tentativa, talvez inútil, do sujeito lírico de recusar o próprio pensamento, metaforizado como chão de cimento, infértil às sementes que se quer ali plantar. Pensamento é, então, objeto indomável ao sujeito lírico que, apesar disso, existe no “eu”, ainda que sem consentimento.

Esse pensamento descrito pelo poema de Arnaldo Antunes é, sob a perspectiva da teoria de Valéry, mote para duas formas de expressão humana:

Observei, portanto, em mim mesmo, estes estados que posso denominar Poéticos, já que alguns dentre eles finalmente acabaram em poemas. Produziram-se sem causa aparente, a partir de um acidente qualquer; desenvolveram-se segundo sua natureza e, neste caso, encontrei-me isolado

durante algum tempo de meu regime mental mais frequente. (VALÉRY. 1999, p. 196)

A primeira forma de expressão humana advinda do que Valéry diz serem “acidente qualquer”, resulta em poemas. Portanto, a poesia é resultado de uma ação externa que impele o poeta permanecer em “isolamento durante algum tempo” e escrever. Logo em seguida, entretanto, o pensador francês ressalta que esses mesmos “acidentes” resultam, hora outra, em resultado diverso:

[...]

Observei outras vezes que um incidente não menos insignificante causava – ou parecia causar – uma excursão completamente diferente, um desvio de natureza e de resultados opostos. Por exemplo, uma aproximação brusca de ideias, uma analogia me tomava, como o toque de uma trombeta de caça no interior de uma floresta faz com que se preste atenção e orienta virtualmente todos os nossos músculos, que se sentem coordenados em direção a algum ponto do espaço e da profundidade das folhagens. Mas, desta vez, em lugar de um poema, era uma análise dessa sensação intelectual súbita que se apoderava de mim. Absolutamente não eram versos que se destacavam mais ou menos facilmente de minha permanência nesta fase, mas alguma proposição que se destinava a incorporar-se a meus hábitos de pensamento, alguma fórmula que devia doravante servir de instrumento a pesquisas posteriores... (VALÉRY. 1999, p. 196)

O que Valéry chama de “acidente qualquer” e que gera “estados Poéticos” ou “proposições”, Arnaldo Antunes chama de pensamento. O pensamento, objeto exterior ao “eu” e que se apodera desse sem consentimento, podendo produzir reflexão frente a momentos de emoção – “se tudo que comemora / tem o seu impedimento” – ou ainda gerar o próprio sentimento no sujeito – “se tudo aquilo que chora / cresce com o seu fermento” – é o tema do poema.

É preciso observar, entretanto, que, apesar dessa ação dupla do “acidente qualquer” ou do “pensamento” que “vem de fora”, não são, efetivamente, o poema ou a reflexão. Assim como afirma Valéry, Arnaldo Antunes também adiciona o elemento *sujeito consciente* na produção desses dois resultados daquilo que “inspira” no mundo. A escolha dada ao sujeito lírico de jogar ou não sementes no cimento (metáfora do pensamento) é o elemento novo na poesia moderna. Não basta que a inspiração exista, que o mundo ofereça ao poeta motivos de poesia. É necessário o trabalho formal com as palavras, sem o qual não há poesia. Como afirma o poeta e pensador francês, não fosse assim, o poeta seria apenas “uma espécie de médium momentâneo” que “poderia escrever poemas em uma língua que ignorasse” (VALÉRY, 1999, p. 207).

O poema “membrana página”, do livro *n.d.a.* (2010, p. 36-37), de Arnaldo Antunes, também vale reflexão dentro desse campo que trata da inspiração e do trabalho na construção poética:

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?

O poema estabelece dois planos imagéticos que o sujeito lírico observa: de um lado, a lembrança advinda a partir da toalha da mesa da sala; do outro; a página em branco. Na edição gráfica do livro, as duas estrofes são colocadas cada uma em uma página, estabelecendo uma espécie de ilusão de espelho. Essa ilusão ocorre não somente pela diagramação do livro, mas também pelo fato das duas estrofes conterem o mesmo número de versos, cada qual com um tamanho relativamente igual. Em verdade, somente no penúltimo verso há diferença entre o número de palavras por verso em cada estrofe. Essa construção do poema, enquanto duas partes espelhadas, leva-nos a crer que, assim como na forma, no conteúdo das estrofes, haverá semelhança. De fato, o sujeito lírico encara a página em branco e a toalha que traz a lembrança com dúvida. No primeiro caso, quer-se saber “em que colírio água lágrima / lavá-la?”; no segundo quadro, pergunta-se “com que tinta verde azul vermelha / amarelá-la?”. O sujeito lírico do poema parece-nos estar diante de duas situações que o impelem a fazer algo, seja chorar diante da lembrança que o objeto mobiliário traz, seja escrever diante da página em branco. Pensando que há um espelho entre as estrofes, chorar diante da lembrança é posto em pé de igualdade com a ação de escrever. Assim como Valéry teorizou, portanto, o sujeito lírico do

poema afirma que há momentos, tais qual o momento da emoção recorrente do “olhar” uma toalha de mesa significativa para o “eu”, que insuflam o ato de escrever. Vale ressaltar, por outro lado, que o sujeito lírico do poema não está escrevendo, mas sim pensando acerca de qual tinta usaria para “amarelar” a folha em branco. Do mesmo modo que esse mesmo “eu” não chora diante da lembrança, mas reflete acerca de qual lágrima lavaria a memória. Tal qual a oposição descrita por Valéry, no primeiro caso, o momento de emoção provoca reflexão acerca do sentimento; e no segundo caso, a emoção impele o sujeito lírico a escrever na folha “sem letra / ou fala”.

Analisados os poemas de Arnaldo, afirmamos que percepção de Valéry abre espaço para uma visão sobre produção poética diferente daquela romântica. O poeta então tem consciência que pode fazer o poema enquanto objeto também, e principalmente, intelectual. A poesia pensada passa a ser tônica a partir do final do século XX, época da reflexão do poeta e pensador francês.

Essa nova possibilidade formata bases para um sujeito lírico construído enquanto produção intelectual do poeta, e não mais apenas reflexo sentimental do escritor. Diante desse novo espaço criativo, a categoria do sujeito lírico tem suas delimitações, na modernidade, atreladas aos novos conceitos de criação poética, agora produção mais intelectualizada, e de linguagem, sistematicamente fragmentada. Um novo sujeito pode ser criado na poesia, desatrelado do “eu” empírico e infinito de possibilidades criativas.

É esse o cenário que se apresenta a poetas como Arnaldo Antunes, nascido em meados do século XX e voraz leitor da tradição poética, teórica e crítica a que tem acesso. Com essa bagagem, o poeta cria uma variedade de sujeitos líricos em sua poética, múltiplos, ora antagônicos, ora próximos ou distantes do sujeito empírico ou ainda de nosso tempo e cultura.

Isso posto, seguiremos o capítulo verificando, a seguir, o processo de “dissolução do “eu”, conforme teorizam Dominique Combe (2010) e Friedrich Nietzsche (1992), em dois poemas de Arnaldo Antunes.

1.2. O sujeito lírico e a dissolução do “eu”

O livro *As coisas* (ANTUNES, 2006) raramente diz “eu”. Ainda no poema intitulado “eu” (ANTUNES, 2006, p. 45), a figura da primeira pessoa do discurso é descrita enquanto ínfima:

Eu coberto de pele coberta de pano coberto de ar e debaixo do meu pé cimento terra e sob a terra petróleo correndo e o lento apagamento do sol por cima de tudo e depois do sol outras estrelas se apagando mais rapidamente que a chegada de sua luz até aqui.

O sujeito lírico do poema desfia uma linha de raciocínio que nos leva a duas conclusões: primeiro, o mundo é infinitamente maior que o “eu”; segundo, o correr do mundo e seu apagamento ocorre mais rápido que a percepção do sujeito lírico acerca disso.

A primeira conclusão é construída a partir do caminho crescente que o poema produz através da apresentação dos elementos do mundo. A pele, objeto de entre lugar, coisa que pertence ao sujeito e é objeto do mesmo, ou seja, algo que observamos e, ao mesmo passo, sentimos, é o primeiro elemento que “encobre” o “eu”. Desse mais próximo, o poema segue afirmando que “ar”, “cimento”, “terra”, “petróleo”, “sol” e, o mais distante do sujeito lírico, “outras estrelas” envolvem a pequenez que é ser. O tamanho e a distância do mundo transformam o sujeito lírico em algo mínimo.

A segunda conclusão – o correr do mundo e seu apagamento ocorre mais rápido que a percepção do sujeito lírico acerca disso – é feita usando-se a primeira conclusão como premissa. Dado que o sujeito é ínfimo frente ao tamanho e distância do mundo, ele é incapaz de perceber “o lento apagamento do sol e depois do sol outras estrelas se apagando mais rapidamente que a chegada de sua luz até aqui”. O “eu” do poema de Antunes não é mais o centro do mundo, senhor de si e das coisas. Não é ele que dá sentido ao mundo através de suas percepções. As percepções dele são, ao contrário, falhas por conta de sua pequenez. O “eu” não é mais capaz de controlar ou analisar o que é externo a si.

Ressaltamos que o não uso de pontuação no poema, herança poética futurista, imbui o poema de uma velocidade que acelera a diminuição do “eu” frente às coisas do mundo. Não havendo vírgulas ou pontos para separar orações ou inversões sintáticas, o leitor é levado a vocalizar o poema de modo mais ágil, deixando a primeira palavra, “eu”, rapidamente sobreposta pelas coisas exteriores ao sujeito, reforçando as conclusões acima expostas: a ausência de pontuação acelera a caracterização do sujeito lírico enquanto infinitamente menor que o mundo e incapaz de perceber claramente o real.

O poema “pessoa”, retirado do livro *como é que chama o nome disso: antologia* (ANTUNES, 2009, p. 118), mas publicado originalmente em 1993, no livro *nome* (ANTUNES, 1993), já trazia essa visão diminuta do sujeito lírico:

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.

Observemos que a construção composicional do poema segue uma técnica de verbete. Primeiramente, apresenta-se o que deve ser definido. Em seguida, as definições e sinônimos. De espaço em espaço, a estratégia se repete, até estar definido o termo em questão, a saber, “sujeito”. Segundo o poema, isso de ser “pessoa” é existir enquanto “líquido que evapora” ou “coisa que cessa, fenece, apodrece”.

Notemos que a mesma técnica de pontuação usada em “eu”, anteriormente analisado, ocorre aqui: “A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se rasga se perde não se repete”. A velocidade, efetivada a partir da falta de pontuação, a que o leitor é impelido a vocalizar produz, também aqui, um aceleração da diminuição do “eu”. Tão rápido quanto se lê a frase, quanto “a foto amarela”, “o filme queima embolora”, “a memória falha”, “o papel se rasga”, o sujeito “se perde não se repete”. A ausência de pontuação acelera a leitura à velocidade da fugacidade de ser “eu”.

Comparando o poema “pessoa” com aquele “eu” de *as coisas*, percebemos que, embora publicado anteriormente, o primeiro destitui para mais além do segundo o controle do sujeito lírico sobre si e sobre as coisas. Enquanto que em “eu”, ainda se diz a primeira pessoa do singular, em “pessoa”, o sujeito é descrito como “cara, bicho, objeto”. A subjetividade não é mais auto referencial no poema do livro *nome*. A gradação que desconstrói o sujeito de “cara” para “objeto”, passando pela animalização, destitui do sujeito lírico sua capacidade de olhar para si. Se em “eu”, o sujeito poético não compreendia o mundo em sua velocidade, em “pessoa”, ele não consegue sequer se reconhecer enquanto sujeito.

Não se conhecer enquanto sujeito lírico, entretanto, não significa não haver “eu” poético, é preciso dizer. Existe, no poema “pessoa”, uma nítida subjetividade que se expõe e constitui, assim, um sujeito lírico. Para compreender essa subjetividade, se faz necessário refletir acerca do processo de dissolução do eu na poesia moderna.

O processo de dissolução do “eu” tem origem ainda nos românticos, conforme teoriza Dominique Combe (2010), e se aprofunda na estética simbolista. O romantismo, segundo o autor:

se caracteriza por uma “dupla postulação” a respeito do “eu” do artista, que se exalta de maneira ostensiva – de Fichte a Maine de Biran, de Chateaubriand a Musset – ao mesmo tempo em que se funde simultânea e contraditoriamente ao Todo cósmico – de Schelling a Novalis, de Maurice de Guérin a Hugo. (COMBE, 2010, p. 116)

Em um movimento paradoxal, como o é o próprio romantismo, há na estética do século XIX, uma valorização da expressão exagerada do “eu” ao mesmo passo que se busca um sujeito que se confunde com o mundo, menos exacerbado e mais objetivo. É nessa segunda vertente, segundo Combe, que triunfa a “herança schopenhaueriana e nietzschiana do Romantismo aplicada à arte, uma vez que retoma o problema da ‘subjetividade’ sobre bases anti-hegelianas” (2010, p. 116). Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* (1992), argumenta:

Nós que consideramos o artista subjetivo um mau artista, e que exigimos que, na arte, em qualquer gênero e em todos os níveis, a princípio e, sobretudo, se supere o subjetivo, que se realize a libertação do ‘eu’ e que se imponha o silêncio a todas as formas individuais da vontade e do desejo – sim, nós consideramos que, sem objetividade, sem contemplação pura e desinteressada, não nos será jamais possível acreditar em um mínimo de criação artística verdadeira. (NIETZSCHE, 1992, p. 43).

A defesa do filósofo é, portanto, que uma arte dominada pela expressão do “eu” é uma arte ruim. Busca-se, ao contrário disso, uma produção artística objetiva e contemplativa como modelo de perfeição, afastando-se assim do molde hegeliano de criação poética. Desse projeto de obra de arte ideal, entretanto, Nietzsche esbarra em um dos fundamentos da lírica tradicional: “Como é possível pensar o poeta lírico como artista, ele que, a partir da experiência de todos os tempos, é quem diz sempre ‘eu’ e não para de nos desfiar toda uma gama cromática das suas paixões e desejos?” (NIETZSCHE, 1992, p. 43). O pensador alemão questiona, portanto, como é possível construir uma lírica objetiva e contemplativa se a base dessa poesia está fundada justamente na expressão de uma subjetividade. A resposta de Nietzsche para tal impasse reinterpreta o conceito de poesia lírica, até então visto como “uma oposição estética fundamental entre o lirismo da embriaguez dionisiaca e o épico da ‘forma’ apolínea, da representação plástica” (1992 p. 43). Segundo a nova perspectiva de lírica teorizada pelo filósofo, reflete Combe acerca do pensamento de Nietzsche:

“o gênio lírico” está em “estado de união mística e de despojamento de si mesmo”, de maneira que o “‘eu’ do poeta ecoa desde o abismo mais profundo do Ser; sua ‘subjetividade’, no sentido da estética moderna, é pura quimera”. O estado dionisiaco em que o poeta lírico está mergulhado remete à fusão do sujeito com o fundo indiferenciado da Natureza sobre a forma de participação, e, através do “eu”, quem fala é, em suma, a voz do *Abgrund* [abismo]. (COMBE, 2010, p. 117)

Seguindo o pensamento de Nietzsche, portanto, a manifestação da subjetividade na lírica não é a voz sentimental do poeta, mas sim do próprio universal humano. Quando se diz “eu”, não se trata de si, mas daquilo que há de abismo em cada um dos seres. Essa percepção libertária de lírica é uma das bases da modernidade, ao passo que abre caminho para os

simbolistas relativizarem os conceitos de sujeito na poesia, conforme observamos nas experiências poéticas de, entre outros, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

Há, claramente, diferença entre o que fizeram os simbolistas na construção de um “eu” mais objetivo, distante da confissão e próximos ao universal, e o que ocorre com o sujeito lírico em “pessoa”, de Arnaldo Antunes. O “eu” poético que define sujeito demonstra sua subjetividade entrevista no modo de ver o mundo inerente ao específico sujeito que diz no poema. Ou seja, embora não diga eu e procure ao máximo a objetividade (aqui próxima àquela dos dicionários) é possível perceber que alguém fez as escolhas que definem o objeto descrito. A subjetividade do poema é marcada, entre outros fatores, pela ideologia, pela escolha lexical e pela metodologia de composição. Notamos um “eu” pessimista, falante de língua portuguesa do Brasil do século XXI em tom informal, e influenciado por técnicas de composição futurista, haja vista o uso e desuso de pontuações.

A presença de um “eu” que, embora ausente e, em alguns casos, escondido, manifesta-se nas escolhas que constituíram o poema, é típica nos poemas do livro *As coisas*, já aqui citado. Em “as árvores” (ANTUNES, 2006, p. 35):

As árvores são fáceis de achar. Ficam plantadas no chão. Mamam do sol pelas folhas e pela terra bebem água. Cantam no vento e recebem a chuva de galhos abertos. Há as que dão frutas e as que dão frutos. As de copa larga e as que habitam esquilos. As que chovem depois da chuva, as cabeludas. As mais jovens; mudas.

O sujeito lírico diz “As árvores são fáceis de achar, ficam plantadas no chão. Mamam do sol pelas folhas e pela terra bebem água”, descrevendo as árvores com certo distanciamento de dicionário, o mesmo presente em “pessoa”, acima citado. Entretanto, aqui há uma nova representação do sujeito que não coincide com o niilismo apresentado no primeiro poema. O sujeito lírico define o objeto com um tom de inocência e imaginação próprio de uma voz da criança, uma voz que ainda não internalizou conceituações pragmáticas e que, por isso, ainda vê o mundo como uma novidade. O falar de uma criança transparece em definições como quando o sujeito lírico diz que as árvores “cantam no vento e recebem a chuva de braços abertos”. Da mesma forma que em “pessoa”, o sujeito lírico é identificado a partir de uma análise da maneira de olhar o objeto, visto que quem fala no poema está distante e não tem pretensões de tratar de si:

As árvores ficam paradas. Uma a uma enfileiradas na alameda. Crescem pra cima como as pessoas. Mas nunca se deitam. O céu aceitam. Crescem como as pessoas, mas não são soltas nos passos. São maiores mas ocupam menos espaço.

Por meio de constatações aparentemente ingênuas, como a de que as árvores “são maiores mas ocupam menos espaço” que as pessoas, é possível caracterizarmos a representação do sujeito lírico deste poema como um alguém engajado nas relações do homem com a natureza que, utilizando-se de uma voz (pré)conceitual, promove a atenção no óbvio que ninguém mais vê.

1.3. O sujeito lírico entre a teoria e a crítica

O contexto histórico do século XIX foi de fundamental importância para as mudanças no conceito de poesia que culminariam na fundação da Modernidade literária. A relação que a nova classe social dominante, a burguesia, tem com a figura do poeta transforma o fazer poético segundo os novos valores que passaram a imperar. Segundo Octavio Paz (2012, p. 238), “para o burguês, a poesia é uma distração – mas a quem distrai, senão a alguns poucos extravagantes? – ou uma atividade perigosa; e o poeta, um *clown* inofensivo – embora dispendioso – ou um louco e criminoso em potencial”. Ou seja, a figura do poeta e sua produção artística passaram a ser vistos, na nova ordem social, como algo supérfluo, perigoso e caro e, por isso, de baixo interesse para leitores ou mecenas, então transformados em, respectivamente, compradores e investidores.

Essa nova maneira de encarar o poeta força o escritor, pela primeira vez na história, a encarar o fato de não mais conseguir viver apenas de fazer versos, haja vista o contexto social e econômico de então. “Sua obra não vale nada e este *não vale nada* se traduz precisamente em um *não ganhar nada*. O poeta tem de procurar outra ocupação – da diplomacia à fraude – ou perecer de fome” (PAZ, 2012, p. 238, grifos do autor).

Atrelada a essa crise econômica advinda da mudança social burguesa, Paz acrescenta um segundo fator que gerará a consequência a que queremos chegar aqui. Para o pensador, a descrição do cenário da poesia na nova lógica burguesa

seria incompleta se omitisse que a oposição entre o espírito moderno e a poesia começa como um acordo. Com a mesma decisão do pensamento filosófico, a poesia tenta assentar a palavra poética no próprio homem. O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho. Ao contrário das sagradas escrituras, a escrita poética é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. Dessa circunstância decorre o fato de que a poesia moderna também é teoria da poesia. Movido pela necessidade de fundamentar sua atividade em princípios que a filosofia lhe recusa e a teologia só lhe concede em parte, o poeta se desdobra em crítico. (PAZ, 2012, p. 239-240)

Portanto, atrelado ao cenário financeiro desfavorável, apresenta-se, ao poeta, na modernidade, a necessidade de vincular a sua prática artística não mais a divindades, mas sim ao espírito crítico. Explicar os meios e métodos de realização da arte poética passa a ser uma das preocupações fundamentais da poesia e, para que isso ocorra, o poeta passa a acumular, também, a função de teórico e crítico literário.

Diante desse cenário, a teoria e a crítica ocorrem, de um lado, como profissão separada da poesia, embora executada pelo mesmo sujeito empírico. Ou seja, assim como faz poesia, o poeta também escreve tratados reflexivos sobre literatura. É o caso, por exemplo, do já citado Paul Valéry. Por outro lado, essa dupla função do homem poeta passa, em alguns casos, a imbricar a própria arte poética. Para além de expressar os sentimentos e impressões do “eu” sobre o mundo, a poesia passa a existir enquanto reflexão sobre o próprio fazer poético e suas implicações, em um movimento metapoético característico da modernidade. Detenhamo-nos nesse segundo caso para pensar o poema “nome-não”, de Arnaldo Antunes, presente no livro *Tudos* (2000, p. 09 a 11). Abaixo, transcreveremos o poema em partes, para melhor observar os aspectos elencados:

os nomes dos bichos não são os bichos.
os bichos são:
macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha.

Constata-se, nele, a imaterialidade da poesia, arte simbólica que está presa à sua simbologia. Ou seja, o sujeito lírico produz a constatação teórica de que o poema é feito com palavras, signos portanto, e que ele jamais será, por mais realista que seja, a própria realidade. Nunca encontraremos poemas pela rua, não poderemos tocar neles, sentir seu cheiro ou sua textura. Há vezes em que as artes plásticas constroem obras com o formato dos termos de um poema, mas o significante puro, a palavra, sem empréstimos do mundo material, é, por essência, imaterial. As seguintes estrofes do poema “nome-não” é a constatação disso:

os nomes das cores não são as cores.
as cores são:
preto azul amarelo verde vermelho marrom.

os nomes dos sons não são os sons.
os sons são.

só os bichos são bichos.
só as cores são cores.
só os sons são
som são
nome não

O sujeito que afirma que “os nomes das cores não são as cores/ as cores são / preto azul amarelo verde vermelho marrom” é a representação de um artista moderno, herdeiro dos poetas afetados diretamente pela ascensão burguesa, que conhece a arte como espaço de expansão da realidade, âmbito de criação que não é cópia do real e nem o precisa ser. Esse sujeito lírico não fala de si, não trata do eu de maneira explícita:

os nomes dos bichos não são os bichos.
os bichos são:
plástico pedra pelúcia ferro madeira cristal porcelana papel.

os nomes das cores não são as cores.
as cores são:
tinta cabelo cinema sol arco-íris tevê.

os nomes dos sons.

O poema “nome-não”, portanto, funciona como um tratado teórico sobre uma constatação moderna de poesia e, especificamente sobre a matéria da qual o poema é feito: a palavra. Diferente das outras artes, atreladas a algo real, feito “plástico pedra pelúcia ferro madeira cristal porcelana” ou “papel”, o fazer do poeta procura criar uma representação da realidade em uma base essencialmente inventada. Essa consciência teórica descrita pelo sujeito lírico do poema produz, na modernidade, uma expansão da possibilidade de experimentação na poesia que levará, no início do século XX, aos extremos do dadaísmo e do surrealismo, à poesia concretista brasileira e às novas formas de produção poética que a contemporaneidade contém.

O poema “poesia” (ANTUNES, *Tudos*, 2000, p. 15), também é produzido por esse sujeito lírico que executa as vezes de teórico da poesia, refletindo o lugar de tal arte dentro do universo da escrita:

Poesia
A vida fora da autografia.
A vida fora da biografia.
A vida fora da caligrafia.
A vida fora da discografia.
A vida fora da etnografia.
A vida fora da fotografia.
A vida fora da geografia.
A vida fora da holografia.
A vida fora da iconografia.
A vida fora da logografia.
A vida fora da monografia.
A vida fora da nomografia.
A vida fora da ortografia.
A vida fora da pornografia.
A vida fora da quirografia.

A vida fora da radiografia.
 A vida fora da serigrafia.
 A vida fora da telegrafia.
 A vida fora da urografia.
 A vida fora da videografia.
 A vida fora da xilografia.
 A vida fora da zoografia.
 - A vida inde.

O poema estrutura-se a partir de duas reflexões básicas: primeiro, a poesia está atrelada à vida; segundo, tal arte relaciona-se com essa vida em espaços de escrita não atrelada à praticidade. A extensa lista de lugares em que a poesia não está – “biografia”, “caligrafia”, “discografia”, etc. – é um apanhado de lugares de escrita prática, ligados ao cotidiano, ao real, ao tangível. Entretanto, quando no último verso, complementado com o primeiro, diz-se, “a poesia / a vida inde”, o sujeito lírico, esse “eu” que teoriza acerca da relação entre poesia e vida, afirma que a arte poética é a vida “inde”. Tal palavra, inexistente na língua portuguesa, significa, em latim, “a partir de”. Juntando-se a tal expressão o sufixo dado a todos os outros versos (grafia), a exceção do primeiro e último, poderíamos dizer: poesia / a vida a partir da grafia. Ou seja, segundo a teoria desse sujeito lírico, poesia é a criação de vida a partir da escrita.

Seja, portanto, na reflexão acerca da imaterialidade do signo linguístico, no poema “nome-não”, seja na reflexão acerca da relação entre poesia e vida, em “poesia”, é possível afirmar que existe um tipo específico de sujeito lírico na poética de Arnaldo Antunes que se relaciona com a tradição de poetas críticos, típicos da modernidade. O espaço da poesia, para esse sujeito lírico, é também o de produzir pensamento sobre a própria arte poética, filiando assim a poesia de Arnaldo à literatura contemporânea.

A obra poética de Arnaldo Antunes está, portanto, atrelada à modernidade pois, dentre outros fatores, existem ali manifestações de um sujeito lírico característico de nosso tempo. Seja manifestando-se enquanto outro, caminhando para fora de si, dissolvendo-se em uma linguagem objetiva ou fragmentada, ou ainda imbricando produção lírica, crítica e teórica, os sujeitos poéticos aqui analisados aproximam a obra de Antunes à daqueles nomes fundadores da modernidade, assim como também imbuem de interesse particular a produção que o artista contemporâneo tem feito nas últimas décadas.

A seguir, no próximo capítulo dessa dissertação, analisaremos como a presença da tradição influencia a construção do sujeito lírico na obra poética de Arnaldo Antunes. Efetuaremos uma trajetória que demonstrará a diversidade das influências, assim como sua importância na poesia do autor: marcas da cultura de massa, do antigo oriente, de Dante Alighieri, do romantismo, de Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e, por fim, da poesia

concretista, serão analisadas no capítulo. Octavio Paz (2013) e T. S. Eliot (1989) serão os principais fundamentos teóricos recorridos.

2. A PRESENÇA DA TRADIÇÃO

A partir do movimento romântico, a relação do poeta com o passado se alterou e essa mudança é uma das tônicas fundamentais daquilo a que chamamos modernidade. Para os modernos, ser comparável ao passado, em geral, era sinal de crítica pejorativa. Se diferenciar do que já foi feito – principalmente do passado mais próximo –, por outro lado, era visto como marca de genialidade. Nas palavras de T. S. Eliot, a crítica literária de sua época possui a

tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Em tais aspectos, ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. (ELIOT, 1989, p. 38)

Nessa perspectiva, a crítica literária da modernidade atua sobre a obra de arte, portanto, como uma espécie de caçada à novidade, àquilo que a retire da monotonia do agora e a alavanque para o futuro o movimento de arte, marchando assim sempre rumo ao progresso, utopia do tempo moderno.

Essa marcha para o futuro, tão desejada pela crítica e pela própria arte, fizeram a poesia caminhar, desde os românticos até as últimas vanguardas do século XX, em uma relação de construção e destruição de si mesma. Octavio Paz afirma, acerca desse período, que a modernidade se movimenta através de uma “autodestruição criadora”:

Desde o seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e portanto é uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina na negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora. Há dois séculos a imaginação poética ergue suas arquiteturas em um terreno minado pela crítica. E o faz sabendo que está minado... O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: a crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma. (PAZ, 2013, p. 17)

Segundo Paz, então, o poeta moderno vive em um tempo de “autodestruição criadora”, reagindo sempre contra si mesma em um eterno criticar-se, promovendo constantes rupturas – interrupções contínuas essas que, para o escritor mexicano, são as características que diferem a modernidade dos séculos XIX e XX das de outros tempos.

Seguindo essa linha de pensamento de Paz, ressaltamos que o movimento romântico inaugura essa característica da modernidade através da chamada *ironia romântica*,

característica recorrente na Alemanha e melhor representada, no Brasil, na poética de Álvares de Azevedo. O poeta paulista, no livro *Lira dos vinte anos* (2000), afirma ser, ao mesmo tempo, duas faces, ali chamadas de Ariel e Caliban: a primeira, sensível, ingênua e sonhadora, tal qual os jovens românticos protagonizados pela personagem Werther, de Goethe (2010); a segunda, irônica, que produz poemas que satirizam da face anterior, ironizando assim uma vertente do próprio romantismo. Sobre a poesia de Álvares de Azevedo, Antonio Candido (2013) afirma que a construção poética do autor comprova que o poeta “teve o privilégio oneroso de corporificar as várias tendências psíquicas de uma geração, concentrando em si o peso do que se repartia em quinhão pelos outros” (2013, p. 495). Álvares de Azevedo é um raro exemplo, portanto, da característica destruidora do romantismo e, por conseguinte, da própria modernidade. Vale lembrar o segundo prefácio da *Lira dos vinte anos*, representação dessa autodestruição:

Quase depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces (...) Nos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde. (AZEVEDO, 2000, p. 104)

É possível afirmar, então, que o poeta da geração *byroniana* personifica, no Brasil, a dicotomia romântica de criticar a si mesma, em um eterno renovar-se e destruir-se, e que criaria a tônica fundamental da modernidade que aqui analisamos.

Essa mesma tendência de romper com a estética considerada então tradicional continua sendo tendência na poesia modernista brasileira, conforme verificaremos, em breve, nos casos de Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Antes disso, ressaltamos que tal a semelhança aqui apresentada entre poetas românticos e modernistas, no Brasil, é analisada por Octavio Paz, em âmbito internacional. Paz ressalta que tais vanguardistas do início do século XX em muito se assemelham com o romantismo, mantendo-se em ambos, as tônicas que alicerçam a modernidade:

Muitas vezes se destacaram as semelhanças entre o romantismo e a vanguarda. Ambos são movimentos juvenis; ambos são rebeliões contra a razão, suas construções e seus valores; em ambos o corpo, suas paixões e suas visões – erotismo, sonho, inspiração – ocupam lugar central; ambos são tentativas de destruir a realidade visível para encontrar ou inventar outra – mágica, sobrenatural, suprarreal. Dois grandes acontecimentos históricos os fascinam e os dilaceram alternadamente: para o romantismo, A Revolução Francesa, o Terror jacobino e o Império napoleônico; para a vanguarda, a Revolução Russa, os Expurgos e o cesarismo burocrático de Stalin. Em ambos os movimentos o eu se defende do mundo e se vinga com a ironia e com o humor

– armas que destroem também quem as usa; em ambos, enfim, se nega e se afirma a modernidade. (PAZ, 2013, p. 109)

Para o pensador mexicano, portanto, nos âmbitos políticos, sociais, filosóficos e individuais, romantismo e vanguarda se parecem, cada qual com seus eventos motivadores, mas sempre mantendo a tradição de romper e reafirmar a modernidade. O futurismo, em um de seus manifestos, vociferava que “nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas *portas* do Impossível? O tempo e o espaço morrem ontem” (apud. TELES, 2009, p. 115), sem perceber, entretanto, que, renegando toda forma de passado, o movimento futurista negava a si mesmo, haja vista que o que era inovador no auge de 1909, os anos correndo, tornar-se-ia também a tradição que deveria ser combatida para que a manutenção do ideal moderno se mantivesse.

Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, em diversos poemas, ironizam a rigidez formal e a temática dita elevada da então tradição que os modernistas tinham. O bom poeta era visto, aliás, justamente por ser aquele que rompe, supera, diferencia-se da tradição. Bandeira, no clássico "Os sapos" (2010, p. 41) ironiza o sapo parnasiano e valoriza o sapo-cururu, elemento da cultura popular:

[...]
O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: "Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O sapo poeta parnasiano então descrito por Bandeira diz seu conceito de poesia – aquela burilada no martelo, primando em observar as regras da poética clássica, de busca de clareza e beleza estética a partir de trabalho formal extremo. Há aqui referência nítida ao poema de Olavo Bilac, “Profissão de fé” (2010, p. 63), através de intertextualidade no verso “Invejo o ourives quando escrevo”. A descrição, entretanto, não se faz em reverência à tradição, mas sim em tom mesmo de chacota. Assim afirmamos, pois, ao metamorfosear o poeta parnasiano na imagem de sapo, anfíbio que, por assim o ser, pode ser visto como inferior ao racional homem e, por continuidade, ao poeta, notamos certa zombaria do modernista frente ao poeta anterior. Não seria a primeira vez que a animalização é usada para inferiorizar o homem, basta ler o Naturalismo para encontrar tal técnica em, por exemplo, Rita Baiana ou Bertoleza, personagens

d*O cortiço*, de Aluísio Azevedo (2011). Além da zoomorfização, a grande ironia deixa-se mesmo nítida nos últimos versos do poema:

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Veste a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fê,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

O sapo-cururu, animal comum à cultura brasileira – aquela desprezada pelos tradicionais parnasianos – é o que, “sem glória, sem fê” consegue estar “longe dessa grita” caótica causada por aqueles que diz o fim da poesia frente às artes poéticas, existe, “soluça” sua existência enquanto elemento do cotidiano nacional banal, bandeira modernista defendida em textos como o *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade (apud. TELES, 2009, p. 504-511). O sapo final do poema, cururu, colocado em posição de elevação frente aos sapos parnasianos permite a interpretação do rompimento com a tradição de poetas anteriores a Bandeira.

Oswald de Andrade, da mesma forma, ironiza a linguagem formal de poetas como Bilac em poemas como "pronominais" (1978, p. 125)

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido

À mesma forma de Bandeira, o sujeito lírico de Oswald de Andrade começa retratando a tradição, a “do professor e do aluno / e do mulato sabido”, aquela da intelectualidade que cultuava a dita alta cultura, a pensada alta linguagem que se constrói conforme “diz a gramática”. Entretanto, logo em seguida, o popular, o cotidiano da linguagem é exaltado na comparação estabelecida:

Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro

Aqui, “o bom negro e o bom branco / da Nação Brasileira” dialogam com a tradição, com o professor e aluno ou “o mulato sabido”, afirmando “deixa disso camarada”. Esse “deixa disso” aqui representa muito mais do que uma discussão acerca da posição proclítica ou enclítica de um pronome. O “deixa disso” é mesmo deixar para trás todo o pensamento tradicional acerca do português, essa língua cujos falantes “falam de um jeito e escrevem de outro”, conforme conta Macunaíma, de Mário de Andrade, na famosa carta às Icamíabas. “Como falamos, como somos” (ANDRADE, 2012, p. 76) é o significado desse “deixa disso”, frase modular do nosso modernismo em contraponto à tradição.

Portanto, é tônica comum à modernidade, aqui exposta em seu início e crise (segundo Paz, conforme explicaremos a seguir), romantismo e vanguardas do século XX, a tradição de irromper contra si para manter-se enquanto arte nova, rumo a um progresso alojado sempre em um futuro próximo. Álvares de Azevedo, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade são, no Brasil, representantes dessa tendência.

Afirmamos que vivemos, após as vanguardas europeias, uma crise da modernidade pois o poeta da atualidade não mais olha para o passado com a ânsia destruidora e a vontade insaciável de criar o novo. Eliot teoriza acerca dessa mudança de relação ao afirmar que, caso nos debruçemos sobre os reflexos da tradição na poética da atualidade,

poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade. (ELIOT 1989, p. 38)

Portanto, para o poeta inglês, alinhar a poesia atual àquela da tradição é, ao invés de elemento pejorativo, a forma de tornar imortal o trabalho artístico do agora. É preciso definir, aqui, o conceito de tradição usada por Eliot, a saber:

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica na percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem um ordem simultânea. (ELIOT, 1989, p. 38-39)

Tradição aqui é entendida como uma cultura ativa no poeta, adquirida a partir de um esforço de reconhecer-se enquanto filho de um tempo histórico, que se constrói a partir do

passado que é, paradoxalmente, também presente. Reformulando os exemplos para a literatura brasileira, é possível afirmar que a literatura feita por Gonçalves Dias é tão atual quanto a aqui analisada poética de Arnaldo Antunes. A reflexão de Eliot leva-nos a perceber que o poema é, embora produto de um tempo, objeto que desconstrói o conceito de progresso tão exaltado na modernidade. Não se pode dizer que Arnaldo Antunes superou Gonçalves Dias pois aquele produziu em um momento histórico posterior. O tempo, para o poema, não caminha para frente, mas permanece estático num panteão onde os vindouros dialogam livremente com o passado e ambos, cânone e novo, reconstroem-se:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o novo e o antigo. (ELIOT, 1989, p. 39)

Há, portanto, principalmente a partir do fim das vanguardas, uma consciência da tradição enquanto elemento que não deve ser combatido – essa luta impossível da modernidade –, mas que deve ser acessado e incorporado ao poeta do agora.

A modernidade é repleta de poetas que contém tal consciência. Vale lembrar, por exemplo, uma parte do poema “Crepuscular”, de Paulo Henriques Britto (2003, p. 84), que versa acerca da posição do poeta contemporâneo frente à tradição:

2.
Chegamos tarde, é claro. Como todos
Chegamos tarde, e nosso tempo é pouco,
o tempo exato de dizer: é tarde.

Todas as sílabas imagináveis
soaram. Nada ficou por cantar,
nem mesmo o não-ter-mais-o-que-cantar,

o não-poder-cantar, já tão cantado
que se estiolou no infinito banal
de espelhos frente a frente a refletir-se,

restando da palavra só o resumo
da pálida intenção, indisfarçada,
de não dizer, dizendo, coisa alguma.

O sujeito lírico do poema afirma que o seu tempo presente é época da constatação do ser já “tarde”. O tempo é o de constatar que tudo já foi cantado, a tradição é vasta e, de algum modo, onipresente, pois até mesmo o “não-ter-mais-o-que-cantar”, ou ainda, o “não-poder-

cantar” já foram cantados. Diante de tal quadro, resta ao sujeito lírico do poema a possibilidade apenas do “resumo”. Resumir merece peculiar atenção nesse contexto. Notemos que o sujeito lírico, diante da vastidão do passado, coloca-se na posição daquele que, conhecendo a tradição, a resumirá. Não existe mais a intenção de produzir algo novo; existe apenas a “pálida intenção, indisfarçada, / de não dizer, dizendo, coisa alguma”. Ou seja, não se pretende mais a incessante invenção do novo, tônica dos séculos XX e XXI, mas, ao contrário, volta-se para o antigo para resumi-lo. Se, na modernidade, a visão do poeta tendia ao futuro, o contemporâneo sujeito lírico de Paulo Henriques existe no presente, observando o passado e constando, ante o ato de resumir: “chegamos tarde”.

Essa perspectiva de tradição acessível ao escritor, esse compêndio do passado que se faz presente através da transfiguração do tempo, mostra-se, também, na aqui analisada poética de Arnaldo Antunes, não apenas na instância do artista, conforme afirmou Eliot, mas também no sujeito lírico que tem consciência de sua posição no tempo. Para refletir essa assertiva, observemos o poema “ex-astros”, contido no livro *n.d.a.* (ANTUNES, 2010, p. 34):

a luz
de mais
de mil
ex
astros
ex
tintos
hes
ita
ante
meus
olhos
ex
austos
do êx
ito
do pass
ado

O sujeito lírico do poema é um observador de uma determinada luz proveniente de astros já extintos. Reparemos que, embora já mortos, “extintos”, o brilho dos astros ainda reluz, em uma condição de ausente presente, marcadamente descrito pelo termo “hesita”. Hesitar é estar em condição de dúvida, é aquilo que, embora não se mostre com clareza, existe. A condição do passado, metaforizado em “astros” no poema, é uma imagem particularmente interessante. Observemos que, dado a infinita distância das estrelas, o tempo de existência delas atinge, para nós, condição estática. Ainda que morta há milênios, a estrela permanecerá no céu. Assim, a

condição de brilhar, natural do astro, confere a ele o status de eternidade, sob a ótica humana. Do mesmo modo, seria a tradição a que o poeta acessa, embora pertencente ao passado, o brilho do que já foi feito mantém-se enquanto presente para o poeta contemporâneo. Ressaltamos aqui a fragmentação da linguagem, comum à poética do autor, podendo ser encarada como uma forma metafórica da própria fragmentação da lógica temporal da realidade. Não há, para o poema, presente e passado, mas sim uma permanência da tradição no agora. O passado, assim como a linguagem, é fragmentado em constelação brilhante que se faz, então, presente.

O poema “a vela”, do livro *n.d.a.* (ANTUNES, 2010, p. 184), também versa acerca da relação do sujeito lírico com o passado:

a vela ainda acesa
 acordo e vejo
 tremula a chama, o ar
 quase sem fôlego
 do cine do seu mini-
 incêndio clama
 pedindo sopro a quem
 perdeu o sono
 almeja se extinguir
 mas não há como
 se o ar que há circula
 internamente
 pra que a memória justa
 emerja à mente
 e aumente o mal sonhado
 que presente
 o rastro do passado
 no presente

O sujeito lírico dos versos “acorda” no meio da noite e reconhece o brilho de uma vela que, apesar de querer, não pode apagar-se. A chama da vela é encarada no poeta como metáfora para algo que ativa, na mente, o pressentimento do “rastro do passado / no presente”, já sonhado pelo sujeito lírico. O que mantém a vela acesa é o ar que “circula / internamente”. Temos, portanto, a construção alegórica de um passado que emerge no presente, ativado pelo brilho de uma chama eterna, que se mantém por força interna e atordoa o sujeito lírico do poema, um alguém que perdeu o sono. Caso aceitemos a premissa de que esse passado que emerge no presente é a tradição, é possível afirmar que o sujeito lírico é um alguém que não mais consegue se livrar do rastro do ontem, haja vista que a tradição se mantém por força interna. Esse sujeito lírico que já não irrompe contra o passado, pois reconhece ser impossível apagar a chama que faz brilhar o passado no presente, é uma representação do artista contemporâneo.

Portanto, assim como o sujeito lírico do poema, o poeta da contemporaneidade reconhece a tradição enquanto um ausente presente, conforme teorizou Eliot. Vale ressaltar que essa consciência do poema como histórico e anti-histórico é também levantada por Paz no prefácio de *Os filhos do barro*:

É produto de uma história e de uma sociedade, mas sua maneira de ser histórico é contraditória. O poema é uma máquina que produz, mesmo sem que o poeta se proponha a isso, anti-história. A operação poética consiste numa inversão e numa conversão do fluir temporal; o poema não para o tempo: ele o contradiz e transfigura. (PAZ, 2013, p. 09)

Reconhecemos, portanto, que a poesia é produtora de anti-história pois, ao mesmo passo que é produzida em um tempo, dialoga com todos os outros tempos pré-existentes. A diferença que ressaltaremos é que, na atualidade, há a consciência do poema enquanto máquina de transfiguração do tempo. Sabendo disso, observemos o poema “agora”, do livro *Tudos*, de Arnaldo Antunes (ANTUNES, 2000. p. 44-45):

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

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

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

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

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

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

Agora eu avô já vive
Agora meu filho nasceu

Agora o filho que não tive
Agora a criança sou eu

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

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

Agora

O sujeito lírico do poema permanece em um tempo, o tempo do agora, o presente. Entretanto, esse presente não existe conforme a linha temporal da realidade. O tempo inicial, “agora que agora é nunca”, é descrito enquanto momento de morte, “agora sinto minha tumba”. Entretanto, a medida em que o poema se desenvolve, o tempo do agora vai retornando a um passado íntimo do sujeito lírico, passando por momentos típicos da juventude, “agora o vento no cabelo”, época de liberdade, até chegar à infância, com o “gosto doce” e o olhar para o céu, “agora vejo a cor azul”, acompanhado por alguém, “agora a mão que me trouxe”. O poeta termina com o retorno ao tempo mais antigo, voltando do nascimento, “agora eu nasço lá de fora”, até culminar no passado extremo, o tempo anterior ao parto de si, “agora eu vivo na barriga”. Os dois últimos versos podem ser entendidos como um recomeço do poema, “agora eu brigo pra voltar / agora”. O poema descreve um sujeito lírico no seu momento de morte, em uma luta para retornar ao momento inicial da vida, à segurança do útero. A repetição do “agora” constrói uma lógica circular no poema, na qual morte e nascimento fazem parte de um ciclo que não mais representam fim e começo, respectivamente, mas apenas um momento, o momento do agora. O “agora” do sujeito lírico não é tempo que permanece estático em um presente, mas sim está em pleno movimento. A repetição, no poema, destrói as marcações temporais e coloca, a um só momento, todos os instantes, embaralhados. O sujeito lírico do poema existe em um espaço temporal distinto daquele da realidade, ao passo que acessa todos os momentos de sua vida, em um “agora” que é, ao mesmo passo, passado, presente e futuro. Essa possibilidade de transfigurar o tempo, aqui unindo os dois extremos da vida, é uma das potencialidades da poesia. O poeta contemporâneo que analisamos nesta dissertação, como se vê, reconhece essa potencialidade. Diante disso, ele não irrompe contra a tradição, mas, ao contrário, mantém constante diálogo com ela, enquanto compêndio não do passado, mas

residente do momento do agora. A seguir, verificaremos como essa relação com a tradição influencia a constituição do sujeito lírico na obra de Arnaldo Antunes.

2.1. Possíveis diálogos com a tradição

Arnaldo Antunes afirma, em entrevista publicada na antologia *Como é que chama o nome disso* (2006, p. 337-378), que não vê razão na diferenciação feita entre alta e baixa cultura. Para o poeta, não haveria, então, um tipo de tradição erudita, pertencente aos intelectuais, e outra, tradição de massa, em geral encarada em tom pejorativo. Segundo o autor, em ambos os nichos de cultura, existem elementos fundadores de sua formação e que fazem parte de seu cânone particular. A explicação de Arnaldo para tal relação com a cultura do passado e do presente é a de que ele viveu em um momento em que as linguagens já haviam se misturado em função da tecnologia. Esse contexto de transformações e inovações é um *a priori* do qual o artista partiu com naturalidade, porque vem de uma geração posterior à da Tropicália, da Poesia Concreta, do Cinema Novo e do cinema *underground*. Portanto, seja na música, na poesia ou no cinema, as gerações imediatamente anteriores ao poeta já manifestavam uma fusão cultural que resultaria em uma vasta e diversificada tradição que se tornou disponível a Arnaldo Antunes. Sabendo disso, observemos o poema abaixo, sem título e publicado no livro *Psia* (ANTUNES, 2001, p. 25):

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

Notemos quais são algumas das personagens as quais o sujeito lírico do poema estabelece metáfora com seu amor: há figuras icônicas da literatura universal, como Scarlet O'Hara, do romance *E o vento levou* (Margaret Mitchell) – vale dizer a personagem popularizou-se também pelo filme produzido a partir do livro –, Nastasia Filípovna, do livro *O idiota* (Dostóievski), ou ainda Tadzio, da narrativa *Morte em Veneza* (Tomas Mann). Existem as mulheres clássicas da literatura brasileira, Ceci (*O guarani*, de José de Alencar) e Capitu (*Dom Casmurro*, de Machado de Assis). Cita-se também atrizes como Brigitte Bardot ou Marilyn Monroe ou ainda a modelo e diretora russa Lília Brick, importante figura entre os artistas da União Soviética. O amor do sujeito lírico é, além de tudo, comparado com a espada

lendária do Rei Arthur, a “Excalibur”, ou até mesmo com a figura de “Bambi”, personagem do clássico infantil homônimo da Disney. Esse compêndio de referências culturais acessadas pelo sujeito lírico, sem rotular ou escalonar em ordens de valor essa ou aquela personagem ou pessoa, demonstram o quão vasto pode ser a tradição no momento contemporâneo. De histórias medievais à filmes infantis, tudo é válido enquanto cultura a ser acessada no instante de composição poética.

Dessa vastidão que pode ser acessada pelo sujeito lírico na poética de Arnaldo, ressaltaremos a seguir alguns poemas significativos para compreender as principais recorrências da tradição na obra do autor. De início, observemos o poema que dá início ao livro *As coisas* (ANTUNES, 2006, p. 11):

Todos eles traziam sacolas, que pareciam muito pesadas. Amarraram bem seus cavalos e um deles adiantou-se em direção a uma rocha e gritou: “Abre-te, cérebro!”

O poema contém um sujeito lírico que faz as vezes de narrador, contando-nos uma micro-história que, em verdade, é uma releitura de *Ali Baba e os 40 ladrões*, obra narrada por Sherazade no livro *Mil e uma noites*. Recorrer a uma obra do folclore oriental é sinal, para nós, da variedade de influências que compõe a tradição acessada pelo autor. Entretanto, vale ressaltar que o poema não se trata apenas de uma citação. Ao acessar a narrativa antiga, o sujeito lírico do poema recompõe a história, alterando o código usado pelos ladrões para acessar a caverna com tesouros. Para os saqueadores, tratava-se de “abre-te, sésamo!”. Na versão contemporânea, observamos “abra-te, cérebro”. Sésamo, sinônimo de gergelim, compõe, na fala dos 40 ladrões, uma metáfora: abre-te sésamo é abre-te como o gergelim se abre, de modo lento e natural. Nessa perspectiva, as palavras mágicas da narrativa oriental, ou, pensando de modo alegórico, o código para acessar a riqueza está atrelado à natureza. A porta da riqueza se abrirá no tempo da natureza. O homem só poderá acessar a caverna da fortuna se compreender o modo como o natural opera, sem influência de ações humanas, aqui inúteis. Se, entretanto, assim o é na narrativa oriental, no poema de Arnaldo a alegoria se torna “abre-te como o cérebro se abre”. Há, portanto, uma mudança no código para acessar a caverna da riqueza e essa mudança é fruto da alteração da maneira como o sujeito lírico entende que se deve alcançar tal fortuna (vale ressaltar que, diferentemente da narrativa antiga, na qual a riqueza são sacos de ouro e prata, a fortuna a ser acessada após a entrada na caverna de Antunes, aqui um livro, são os poemas). Para o sujeito do poema, o segredo para compreender a riqueza que é a poesia é abrir o intelecto, processo completamente oposto ao descrito em Ali Babá e os 40 Ladrões. Lá, é preciso respeitar o tempo da natureza, a fortuna chegará sem influência de ações humanas.

Aqui, o movimento é justamente de atitude ativa do sujeito, que deve exercitar o intelecto para compreender a riqueza da poesia.

Após perpassar o oriente medieval nessa trajetória de reconhecimento da tradição na obra poética de Antunes, passemos ao início do renascimento italiano, encontrando-nos com Dante através do poema “inferno”, do livro 2 *ou + corpos no mesmo espaço* (ANTUNES, 2009, p. 58-59):

“Lasciate ogni speranza voi ch’entrate”

Aqui a asa não sai do casulo, o azul
 não sai da treva, a terra
 não semeia, o sêmen
 não sai do escroto, o esgoto
 não corre, não jorra
 a fonte, a ponte
 devolve ao mesmo lado, o galo
 cala, não canta a sereia, a ave
 não gorjeia, o joio
 devora o trigo, o verbo envenena
 o mito, o vento
 não acena o lenço, o tempo
 não passa mais, adia,
 a paz entedia, pára
 o mar, sem maremoto,
 como uma foto, a vida
 sem saída, aqui,
 se apaga a lua, acaba
 e continua.

O sujeito lírico do poema descreve a manutenção do sofrimento eterno àqueles que habitam o inferno. Os versos seguem uma descrição de instantes de agonia e dor que permanecem sempre no tempo do agora. No inferno, “a asa não sai do casulo”, “o esgoto / não corre”, “a ponte / devolve ao mesmo lado”, “o verbo envenena / o mito”, dentre outras colocações que culminam na máxima que resume o espaço dantesco: “aqui [...] acaba / e continua”. Vale ressaltar que o sujeito lírico se coloca enquanto habitante do inferno, haja vista que se refere ao espaço enquanto “aqui”.

Do mesmo modo, o Inferno descrito por Dante na *Divina Comédia* (2013) também é espaço de manutenção da dor, da angústia e do sofrimento. Basta lembrarmos algumas das sentenças dadas aos pecadores: no terceiro círculo do inferno, os gulosos permanecem eternamente afundados em lama, sob suja chuva enquanto são espancados pela figura monstruosa de Cérbero; ou ainda, no mais profundo círculo, os três maiores traidores (Judas, Brutus e Cassius) são, durante tempo infinito, mastigados pelas três cabeças do cão Lúcifer.

Vale ressaltar que o verso final do poema escrito no portão de entrada para o inferno, “deixai toda esperança, ó vós que entraís”, transcrito como epígrafe por Arnaldo Antunes em seu poema, é resumo desse eterno sofrimento que virá àqueles que adentrarem o inferno e, além disso, reitera a condição de tradição dada à Comédia, de Dante, pelo sujeito lírico do poema de Antunes.

Um interessante detalhe acerca desse poema encontra-se ao final do livro em que o mesmo está publicado. Em *Dois ou + corpos no mesmo espaço*, anexou-se um CD com a vocalização de alguns dos poemas do livro, dentre eles, o “inferno”. Na leitura, há uma sobreposição de vozes, lendo concomitantemente os versos, incluindo-se, além disso, outras vozes que dizem o poema de modo invertido (como se alguém estivesse tocando um vinil antigo ao contrário). O resultado é um coro de turbas semelhantes às multidões que clamam e choram nos diversos círculos do Inferno dantesco.

Passados os círculos do inferno, caminhemos para o século XIX, agora para o sentimentalismo dos ultrarromânticos, analisando o poema a seguir, sem título, presente no livro *n.d.a.* de Arnaldo Antunes (2010, p. 66-68):

nada que não anseie
o seu seio
merece te ver
nada em mim que não se
embriague
ao seu lado
que não se abale
ao ser chamado
de prazer
merece viver
nada
que não fique atordoado
ao contato
do ar que te cerca
e penetra
pulmões narinas boca laringe palato
toca sua língua
levemente nada
que não te deseje
plenamente merece
vida
nada
que não sinta
de longe
o frescor da sua saliva
que sobreviva
ao seu sorriso
solto por aí
merece viver

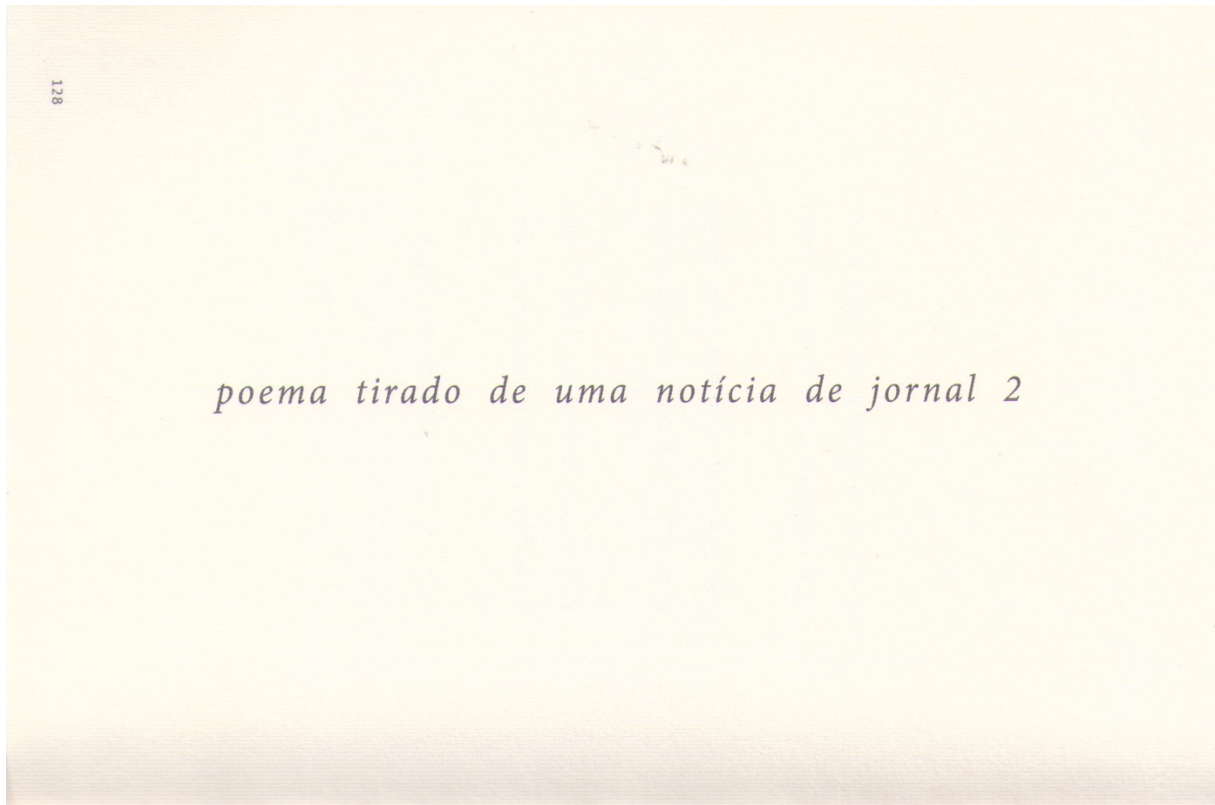
em mim
 nada
 que não morra de amor
 por ti
 que não estremeça
 quando você passa
 nada
 que permaneça
 em paz
 (aos homens de nenhuma vontade)
 o que não enlouquece
 de cara
 ou vagarosa
 mente o que não sucumbe
 aos seus cheiros
 apelos
 à curva de
 seus peitos
 quadris cabelos
 feliz
 só de estar perto
 boquiaberto
 por ti
 merece
 estar aqui
 nada
 – eu ou
 qualquer ou
 tro que se chame
 de eu –
 que não olhe
 apaixonada
 mente pra você
 merece
 nada

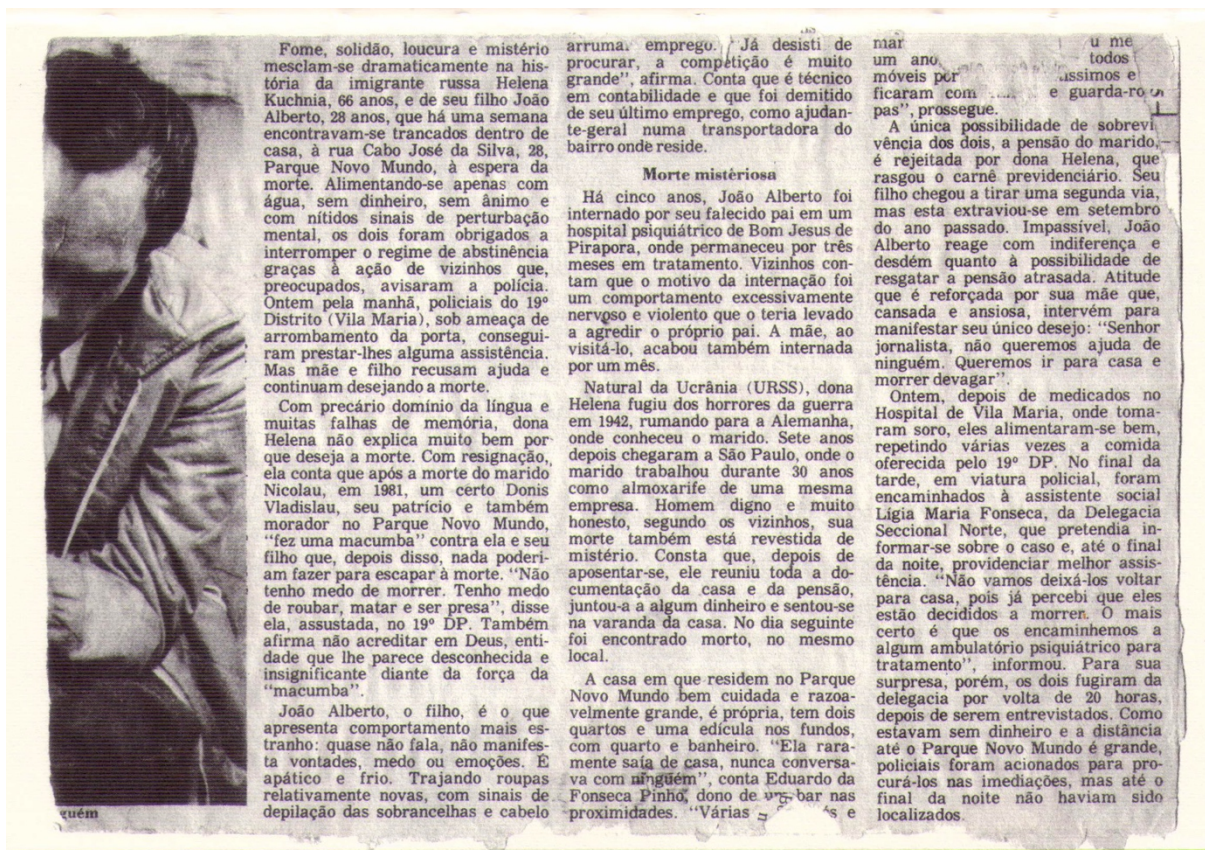
O sujeito lírico do poema, apaixonado por esse “você” com o qual dialoga, apresenta claro eco da tradição ultrarromântica. Há a sensualidade explícita em versos como “nada que não anseie / o seu seio” ou “nada em mim que não / se embriague / ao seu lado / [...] / merece viver”. O espírito de extremos, que flerta com a morte, como em versos “nada que não morra de amor / por ti” ou na repetição de “nada que não... merece viver”.

Por outro lado, se há o evidente flerte com o discurso ultrarromântico, o sujeito lírico utiliza-se de uma linguagem cuja sintaxe fragmentada se aproxima mais de estéticas vanguardistas como a do futurismo. Há passagens em que a quebra morfológica produz efeitos de sentido interessantes, como em “que não olhe / apaixonada / mente pra você / merece / nada”, constituindo a dupla interpretação, ora com a separação de “apaixonada” e de “mente”, aqui enquanto verbo “mentir”, conduzindo a interpretação do poema para entender o verso “mente

pra você” de modo isolado, ou ainda aglutinando os dois versos e produzindo o termo “apaixonadamente”.

Deixando para trás o romantismo, encaminhamo-nos à poesia modernista brasileira: verifiquemos o “poema tirado de uma notícia de jornal 2”, publicado no livro *Agora aqui ninguém precisa de si* (ANTUNES, 2015, p. 128-129):





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

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

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

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

Morte misteriosa

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

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

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

mar um ano todos móveis por ficaram com e guarda-roupas", prossegue.

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

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

O poema de Arnaldo Antunes estabelece clara relação com o modernista "Poema tirado de uma notícia de jornal" (BANDEIRA, 2010, p. 83):

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia
[num barracão sem número]

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

A observação dos dois poemas permite-nos inferir que, em certo grau, os dois textos são influenciados pela vanguarda dadaísta, por conta da utilização da técnica do *ready made*. Dizemos que, em certo grau, pois, enquanto Manuel Bandeira constrói uma notícia fictícia imitando os moldes jornalísticos – o verso longo, aproximando-se da prosa, a transfiguração do sujeito lírico em narrador, o fato cotidiano então narrado, ou ainda a apresentação de supostos fatos que comprovariam a veracidade da notícia (o local em que João Gostoso morava e trabalhava, o nome do bar em que o personagem se embriagou e o local e a causa de sua morte) –, Arnaldo Antunes, de fato, cola uma página de jornal em seu livro de poemas. O poeta

contemporâneo não parte do ambiente da poesia e transforma-o em notícia de jornal, como o faz Bandeira. Por mais que o poema modernista seja parecido com um texto jornalístico, ainda há ali versos que, ora longos, ora curtos, demarcam uma clara utilização da função poética da linguagem, assim como uma escolha vocabular que imbuem de lirismo a suposta notícia. No caso de “poema tirado de uma notícia de jornal 2”, o ambiente inicial não é o da poesia, mas sim da imprensa. Nesse aspecto, o uso do *ready made* seria mais exato, pois o poeta, em seu ato de composição, verificou que um objeto cotidiano, se retirado de seu espaço natural, poderia ser encarado como obra de arte. O artista percebeu que, no modo em que os fatos na notícia foram narrados, assim como na própria estranheza da narrativa, haviam elementos de poesia. Quando Arnaldo Antunes altera o suporte de publicação, tais elementos passam a ser acentuados para o leitor, haja vista que, agora, a notícia é também poema: o narrador transforma-se em sujeito lírico que finge ser, por sua vez, narrador; passagens do texto, como a que conta a vontade dos imigrantes russos Helena e João Alberto de “ir para casa e morrer devagar”, passam a transparecer o lirismo que contêm; os adjetivos escolhidos passam a ter maior importância, em detrimento de dados compilados para conferir veracidade à notícia; enfim, o texto perde a predominância da função referencial e passa a ter a função poética como sua principal.

Em resumo, o poema contemporâneo faz menção ao modernista e ambos se aproximam pois apresentam uma experiência poética: propor novas leituras de um texto a partir da mudança da mídia em que o mesmo é publicado. Os dois poemas contêm um sujeito lírico transfigurado, dando lugar à presença do narrador. Entretanto, o processo de composição do poema de Arnaldo Antunes se aproxima mais da técnica do *ready made*, pois não cria uma imitação de notícia, agora contendo também a função poética da linguagem, conforme procede Bandeira, mas sim transporta a matéria jornalística para o ambiente da poesia. Nessa diferença de composição, os processos de alteração do texto mudam; no caso modernista, o poema “tenta” esconder os elementos líricos de seu bojo, tentando se aproximar da notícia cotidiana; no caso do poema contemporâneo, a predominância da função poética se acentua no que antes era um texto referencial. Dessa comparação, é interessante ressaltar, portanto, que, no exercício de intertextualidade, Arnaldo Antunes não faz uma referência a Bandeira para tão simplesmente referenciar a tradição, mas sim, a partir da tradição, constrói uma forma poética nova, com outras técnicas de composição e perspectivas de leitura.

Descrita essa influência de Bandeira, passemos ao poema “pedra de pedra”, do livro *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015, p. 67-69):

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

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

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

pedra de pedra de pedra
impenetrabilidade
íntegra ilesa completa
igual na luz ou na treva
do Cáucaso ou da Sibéria.

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

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

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

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

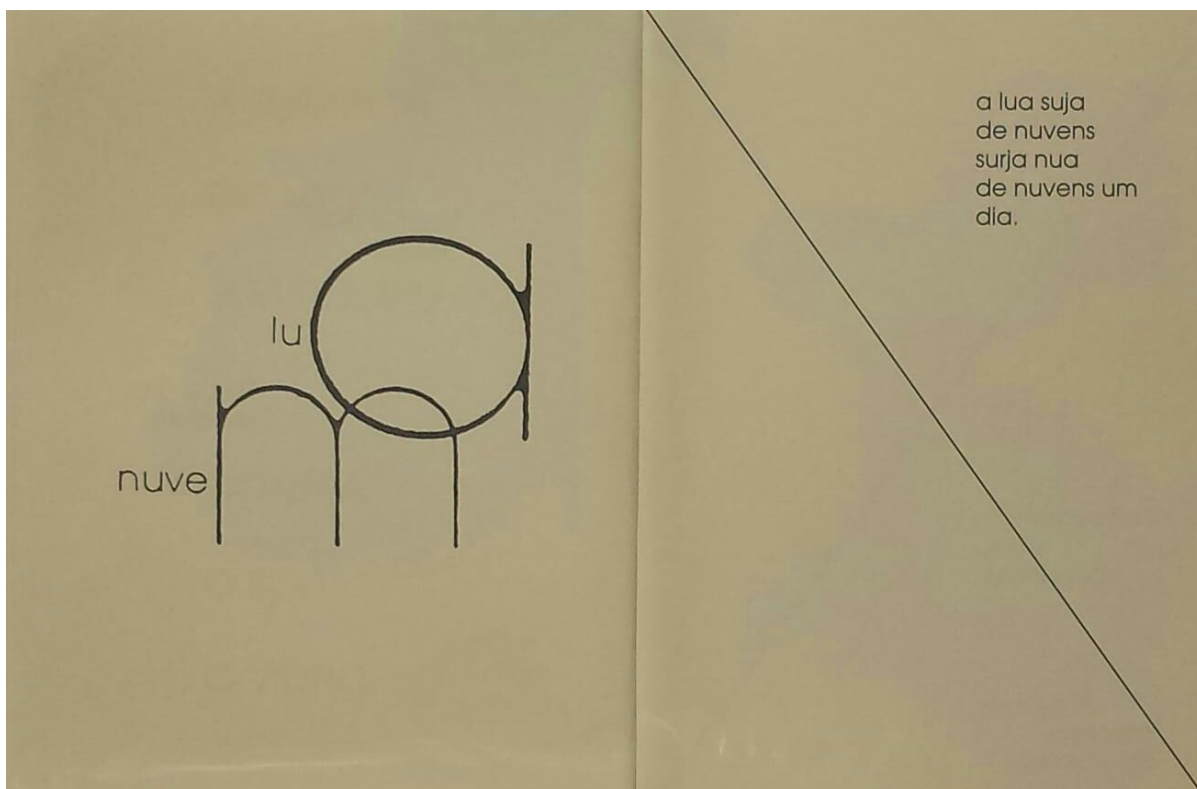
talvez por estar inteira
entre uma e outra beira
de sua forma coesa
que se transforma em areia
quando o tempo a desintegra?

ou só porque não anseia

ser outra coisa e não está?
 nem pessoa nem floresta
 nem mesmo a mera matéria
 que a ideia não alcança?

O poema, longa reflexão de um sujeito lírico que se debruça sobre o objeto, pedra, remete-nos imediatamente ao estilo Cabralino de composição. Nas palavras de Antônio Carlos Secchin, no prefácio do livro *Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto* (1985, p. 07), o autor pernambucano é “avesso ao confessionalismo, à saturação subjetiva de suas mensagens. Sua obra, centrada no objeto, se guia pela contenção e economia verbal”. Poeta de depuração verbal e metáforas que compõe imagens poéticas, Cabral empresta sua tinta e lápis, com os quais “escrevem-se todos / os versos do mundo”, conforme diz em “o poema” (NETO, 1985, p. 21), para que o sujeito lírico do poema de Antunes faça das comparações, metáforas e questionamentos sobre a “pedra”, um poema. A pedra, “de pedra e de pedra”, “obstáculo na pressa”, que tem na superfície “a mesma matéria da entranha mais interna”, é semelhante ao rio Capibaribe do poeta pernambucano, descrito nO *cão sem plumas* (NETO, 1985, p. 47), “de lama e lama”, que fluía “fluía / como uma espada de líquido espesso”. O sujeito lírico do poeta de Arnaldo, tal qual o de Cabral, não se manifesta ostensivamente, suprimindo os versos de qualquer subjetividade derramada, fazendo assim do objeto o centro da poesia.

Descrita a influência de Cabral na construção do poema “pedra de pedra”, passemos ao último poema, do livro *Psia* (ANTUNES, 2001, p.12-13) que elencamos nessa trajetória da tradição na poética de Arnaldo Antunes:



O poema, assim como o anteriormente analisado, também apresenta um sujeito lírico que cede espaço ao objeto, ao invés de tratar de si. Entretanto, para além de tecer reflexões sobre os objetos tema do poema, lua e nuvem, como podemos notar nos versos “a lua suja / de nuvens / surja nua / de nuvens um / dia”, há, no poema, a transfiguração do poema, tradicionalmente encarado enquanto representação de algo, seja um sentimento ou uma imagem metaforizada, no próprio objeto descrito. Ou seja, com a composição das letras “a”, de lua, e “m” de nuvem”, em fonte maior que a praticada nas palavras do poema, e sobrepondo o “m” ao “a”, o poema deixa de somente tratar do objeto, mas transforma-se na própria lua tampada de nuvem. Isso posto, é possível que estabeleçamos a semelhança entre essa técnica de composição e aquela praticada pelos poetas concretistas. Segundo o manifesto assinado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari (apud. TELES, 2009, p. 563-564), a poesia concreta é definida como

tensão de palavras-coisas no espaço tempo [...] uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total, contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível, uma arte geral da palavra, o poema-produto: objeto útil.

Portanto, a poesia concreta se produz justamente na ausência de subjetividade explícita, objetivando construir poemas que são verdadeiramente objetos e não representações de uma expressão hedonista. Sabendo disso, é possível afirmar que essa também é a metodologia de composição seguida no poema de Arnaldo, constituindo visualmente, mas através de palavras, o próprio objeto tema do poema.

Concluimos esse capítulo, então, reafirmando a importância da tradição na constituição da poética de Arnaldo Antunes e, especificamente, na criação das diversas manifestações de sujeito lírico que a obra do autor possui. O artista não rompe com nenhuma influência do passado: desde as influências orientais, renascentistas, românticas, modernistas ou concretas, de cultura de massa ou a chamada erudita, tudo forma um conjunto de astros, um fogo da vela que não se apaga, e que se faz um passado que também existe no presente através dos ecos que reverberam nos versos do poeta contemporâneo.

3. POEMA-OBJETO, TECNOLOGIA E SUJEITO LÍRICO

O Manifesto da Poesia Concreta, publicado em 1958, trouxe uma nova maneira de construir poemas no Brasil. Nas palavras dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, poesia concreta é a “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”. Segundo esse preceito, “o poema concreto comunica na sua própria estrutura: estrutura conteúdo”, produzindo assim uma “comunicação de formas” e não uma “comunicação de mensagens” (apud. TELLES, 2009, p. 563-564).

Em outras palavras, a poesia concreta inaugura uma poesia que significa também através de sua forma. As palavras que produzem imagens através de sua posição no papel expandem sua função semântica primordial, aquela de ser signo linguístico, e passa a significar enquanto objeto. Se, enquanto signo, a materialidade da palavra era um significante no qual inculcia-se um significado, no Concretismo a configuração gráfica dos significantes era também significado. Cria-se, então, a palavra que é também objeto. Citando ainda o manifesto, a poesia concreta cria o “poema-produto: objeto útil” (TELLES, 2009, p. 565).

Exemplos dessa nova poesia não nos faltam na poesia contemporânea. Citemos, a título de demonstração, o poema “o que”, de Arnaldo Antunes, presente no livro *Como é que chama o nome disso*: Antologia (2009, p. 51):



O poema em questão não tem propriamente um início. Isso pois a forma escolhida para executar o poema impossibilita a imposição do caminho “correto” de leitura, como o faria o verso tradicional. Ou seja, fosse verso, saberíamos que a leitura deveria se dar da esquerda para a direita, de cima para baixo. Entretanto, a forma do poema transforma-o em um objeto de possibilidades de leituras múltiplas. O círculo, forma do eterno retorno, da ciranda infinita, recusa qualquer imposição pragmática de começo, meio ou fim.

Aceitando as regras da forma circular, rodemos alguns sentidos possíveis do poema. Poderíamos ler “o que não pode ser que não é”; “não pode ser que não é o que”; “pode ser que não é o que não”; “é o que não pode ser que não”. Ou ainda, permitindo que a leitura repita algumas palavras, executando mais do que um círculo completo, teríamos construções tais como: “o que não pode ser que não é o que”; “não é o que não pode ser que não é”, etc.

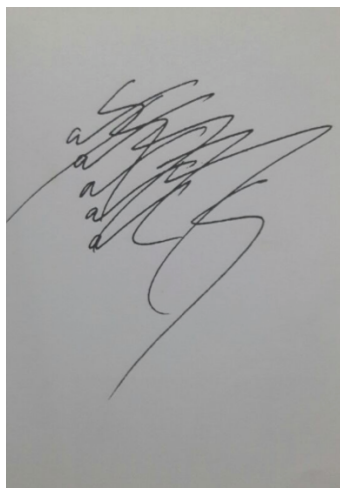
Em todas as hipóteses, entretanto, uma tônica se faz clara: a da negação. A frase fundadora do círculo gira em torno das palavras “não” “pode” e “ser”, sempre executando a ação de negar o sentido do “o que”. Em uma possível interpretação, poderíamos dizer que o sentido da frase vai ao encontro do sentido da forma – o de negar a definição pragmática, estanque. A frase nega a limitação do “o que” que “pode ser” mas também “não é”; e o círculo nega a necessidade de início, meio e fim. Dessa maneira, a forma do poema significa tanto quanto a semântica das palavras. Em verdade, o sentido geral do poema só ocorre pela simbiose de tais signos linguísticos nessa forma significativa. Temos, portanto, um poema cuja estrutura é também conteúdo, um conjunto de “palavras-coisas”.

A existência de poemas como esse, frutos do conceito concretista de arte, reverbera na crítica literária uma necessidade nova: é necessário que ampliemos nossos horizontes teóricos para abarcar uma poética que se aproxima de manifestações artísticas antes distantes do fazer literário. A criação de objetos artísticos sempre fora matéria das artes plásticas. A literatura existira, até então, no Brasil, enquanto arte desprendida de uma materialidade fixa: a palavra (material pelo qual a literatura toma vida) poderia ser decorada e executada por qualquer leitor, gravadas e reproduzida em diversas mídias (guardadas, obviamente, as condições fixas do verso). Uma pintura não resguarda essa mesma condição. *Os comedores de batata*, de Van Gogh, existe apenas enquanto um objeto, exposto hoje em museu. Pode-se até reproduzir tal quadro em fotografias ou cópias. Entretanto, a obra de arte perde assim sua condição de objeto estético único. Nas palavras de Walter Benjamin (1994, p. 72), a pintura reproduzida perde sua áurea – e sobre essa questão, expandiremos reflexão em breve. O poema não tem essa condição de objeto único pois não é propriamente um objeto real, mas sim uma construção linguística que não se altera se reproduzida em diferentes edições de livros. *O cão sem plumas*, de João Cabral (1994), é o mesmo em publicações diversas, inclusive em mídias alternativas como, por exemplo, uma tela de computador.

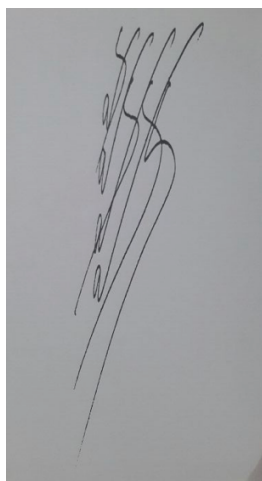
Se, portanto, comparando Van Gogh e João Cabral de Melo Neto, a distinção entre o poema e a arte plástica se faz clara, quando analisamos poemas-objeto, como aquele de Arnaldo Antunes aqui citado, a fronteira entre as artes é tomada por certa névoa. Névoa pois não é tão simples dizer até que ponto poderíamos reproduzir o poema “o que” sem que ele perca sua

condição de objeto. E mais: verificar em qual intensidade a mídia em que as *palavras-coisas* são transcritas altera a *comunicação da forma* tem resposta muito mais variável para essa nova condição do poema.

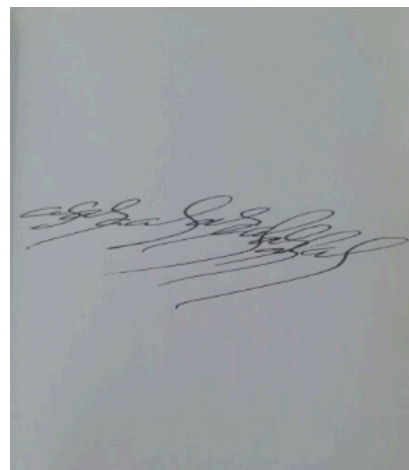
Um exemplo dessa complexidade de nevoeiro que se instaura sobre a poesia enquanto objeto pode ser visto no poema “asas”, presente no livro *Tudos* (ANTUNES, 2000, p. 45-49). Enquanto publicado em livro, o poema manifesta-se em cinco páginas, na seguinte disposição:



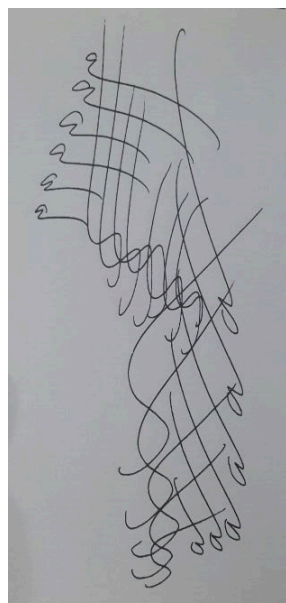
(página 1)



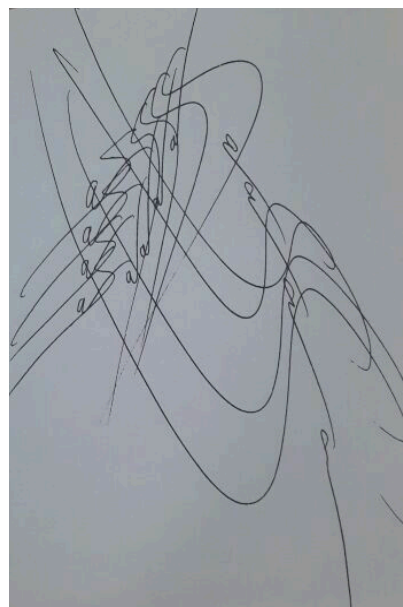
(página 2)



(página 3)



(página 4)



(página 5)

O poema também se apresenta com uma forma que comunica. O modo como a palavra “asas” é grafada no papel transforma a mancha gráfica na própria asa que, a medida em que as páginas passam, voa. Há que se considerar, portanto, a intervenção no leitor na obra para que o sentido ocorra de uma maneira ou de outra. Por exemplo, se passarmos as páginas rapidamente,

o sentido produzido é de voo. Entretanto, ao demorarmos-nos em uma parte ou outra, o efeito semântico é diminuído e, em caso extremo, destituído. Assim como no poema “o que”, “asas” impõe-se como objeto de arte atrelado ao seu meio de reprodução. Tirando-o daquela mídia, o sentido seria afetado, haja visto que a forma produz sentido da maneira como está posta.

Essa experiência – a de mudar um poema objeto de sua mídia “natural” – é executada pelo próprio Arnaldo Antunes. Em seu site (www.arnaldoantunes.com.br) o poeta hospeda (palavra comum para designar o ato de colocar um arquivo no meio virtual, mas que aqui se nos revela muito válido na medida em que pode denotar “estar em algum lugar na condição de visitante, de algo não fixo, mas que pode se mudar para outras moradas ou mídias) o mesmo poema, porém agora na mídia digital. O resultado, embora não possa ser transposto nessa mídia, é surpreendente. O poema é produzido em arquivo “.gif animado” (Graphics Interchange Format ou formato de intercâmbio de gráficos). Esse formato virtual permite que imagens sejam reproduzidas sucessivamente em uma espécie de microfilme. Nessa condição, o poema existe enquanto três imagens consecutivas. Tais imagens correspondem, respectivamente, às páginas um, dois e quatro do livro *Tudos*, aqui transpostas. Entretanto, nesse caso, não há intervenção do leitor. As imagens se intercalam em um intervalo regular (cerca de dois ou três segundos) e o efeito de formas que voam se dá de modo controlado não por aquele que lê, mas por quem produziu a obra. Fora da mídia digital, tal “controle” das mudanças pelas quais a forma passa seria impossibilitado, conforme o é no livro.

No caso do poema “asas”, principalmente quando existindo enquanto “gif animado”, é possível discutir a possibilidade de uma existência única. Entretanto, em paradoxo, o poema existe também em outras mídias, reproduzido de outra maneira, com outras possibilidades semânticas. Dizer que é o mesmo poema não é tarefa tão simples como quando na poesia em versos tradicionais. A possibilidade estética do poema-objeto, atrelada às inovações tecnológicas que produzem mídias como a tela de um computador, transformam as fronteiras entre as artes e é necessário encontrar parâmetros para analisar poemas como “o que” e “asas”.

Diante do exposto, portanto, para analisarmos certa parte da poética de Arnaldo Antunes, precisamos discutir dois aspectos abrangentes: as implicações críticas de se considerar o poema enquanto objeto estético próximo às artes plásticas; e a influência da tecnologia na composição, publicação e reprodução de tais tipos de poemas. Após tais discussões, nos debruçaremos a verificar como permanece – se é que permanece – o sujeito lírico em tais tipos de obra. É desses aspectos que nos ocuparemos nesse capítulo.

3.1. O poema-objeto e a autenticidade

O concretismo inaugura, no Brasil, o conceito de poema-objeto, conforme já explicitado aqui. A medida em que essa nova forma de poesia aproxima das artes plásticas o que antes era inerente exclusivamente ao campo literário, é preciso verificar algumas implicações críticas disso no modo como olhamos para o poema. A primeira dessas implicações diz respeito à condição de existência única de um poema. Ainda lembrando o já dito, para analisar João Cabral de Melo Neto, não faz diferença significativa ler em edições essas ou aquelas. Entretanto, quando o poema é feito na condição de objeto, essa possibilidade muda, haja vista que é necessário discutir uma das conceituações marcantes das artes plásticas do século XX e XXI: a autenticidade da obra e sua aura.

Enquanto objeto artístico único, um quadro clássico existe e só pode ser apreciado fisicamente a partir dos olhos de um espectador. Naturalmente, tal obra pode ser reproduzida de diversas formas, através da fotografia, da filmagem ou ainda de cópias. Entretanto, ainda haverá um objeto único, que conterà as marcas do artista e do tempo que passou. Por mais que existam reproduções do aqui citado *Comedores de batatas*, o traço de Van Gogh só se faz saltar aos olhos quando observamos o original.

É sobre aspecto de originalidade que Walter Benjamin argumenta nascer a autenticidade e a áurea de uma pintura:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. [...] enquanto o autêntico [a obra] preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação. (BENJAMIN, 1994, p. 74)

Nas palavras do autor, então, a reprodução manual de um quadro jamais retirará do original seu caráter de autêntico. Nessa autenticidade, reside também o conceito de “áurea” da obra. Objeto cuja existência se dá apenas em um lugar e tempo, não podendo ser transposta sem que o prejuízo inevitável de perder elementos valiosos de sentido e sensação estéticos.

Nesse ponto, não poderíamos dizer o mesmo sobre um poema-objeto. Isso pois a técnica de produção de tal poema não é, como na pintura, de um fazer manual. A poesia concreta nasce já na era tecnológica. O poema nasce impresso. Daí ser ingênuo dizer de uma existência única, autêntica e, conseqüentemente, com áurea, de um poema-objeto. Não há unicidade em “o que” ou em “asas”. Tais poemas não têm uma existência única e tão pouco possuem uma áurea.

Milhares de leitores podem, ao mesmo tempo, em espaços distintos, apreciar os sentidos e sensações que essas obras proporcionam.

Um caso específico a ser pensado é o de alguns poemas de Arnaldo Antunes que são editados em diversas mídias, de formas relativamente semelhantes, mas em tempos diferentes. É o caso, por exemplo, do poema “sol to”, do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (ANTUNES, 2009, p. 15):

s ● l
t ●
d ●
s ● l
●

Trata-se de poema-objeto pois a forma do poema, a de um ponto negro que pode ser compreendido como o próprio Sol que se “solta do solo” constrói sentido em conjunto com as palavras do poema, jogo linguístico que, assim como os exemplos anteriores, permite diversas leituras, tais como: “sol todo solo”; ou “solto do solo”.

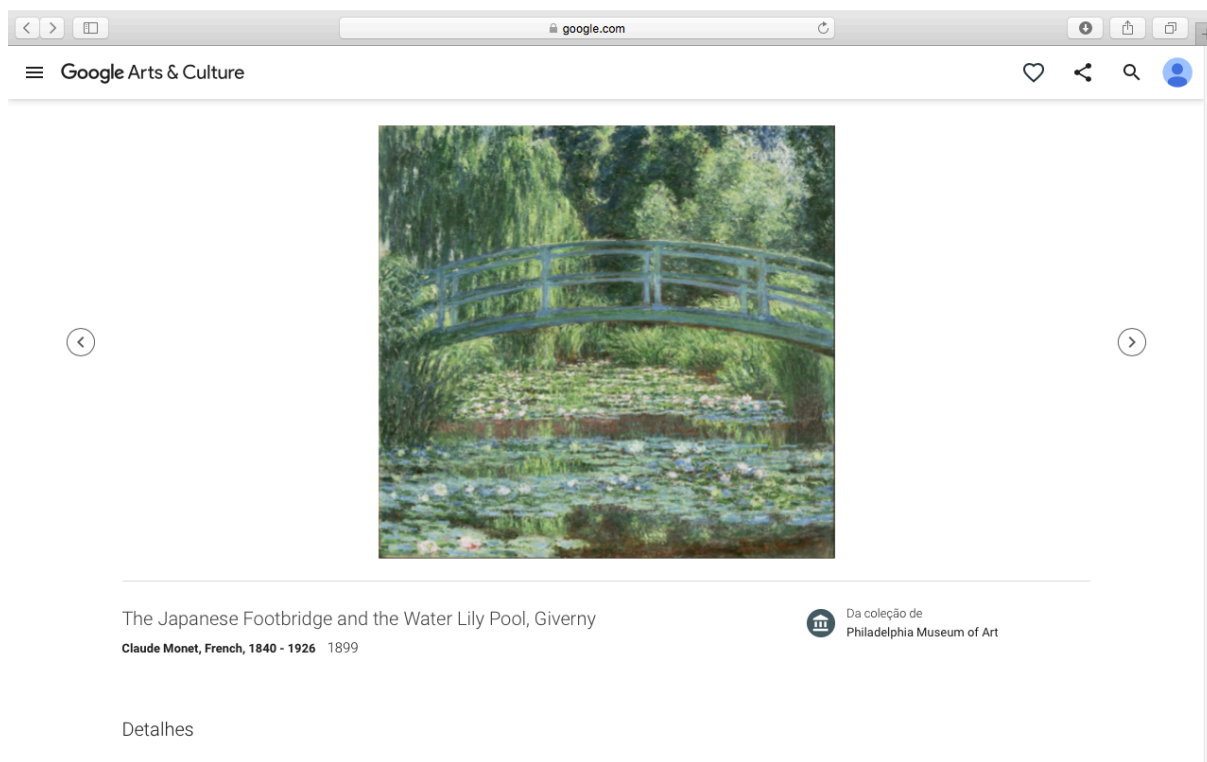
A publicação desse poema foi feita, inicialmente, no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, em 1997. Alguns anos depois, o poema foi hospedado no site do autor. Como dizer qual seria a obra original? Aquela publicada primeiro? Não defendemos essa hipótese. Isso pois, ainda que com um “nascimento” anterior para o mundo, a obra é recebida pelo leitor em um tempo relativo, o tempo do próprio leitor. Pode-se muito bem conhecer o poema em questão primeiramente pelo computador e, mais adiante, no livro. Não há que se pensar, portanto, mesmo em casos como esse, em uma condição de “obra original” para os casos de poemas-objeto como esses aqui analisados.

Assim concordando, distanciamos, portanto, o poema-objeto da arte plástica tradicional pois esta tem uma existência única e consequente áurea do aqui e agora, enquanto aquele coexiste em diversos espaços ao mesmo tempo, não havendo um exemplar “original”.

A respeito dessa autenticidade da arte plástica tradicional, Benjamin acrescenta um agravante: a modernização da tecnologia alterou o modo de reprodução da arte. O autor diferencia a reprodutibilidade técnica daquela manual através de dois aspectos, a saber:

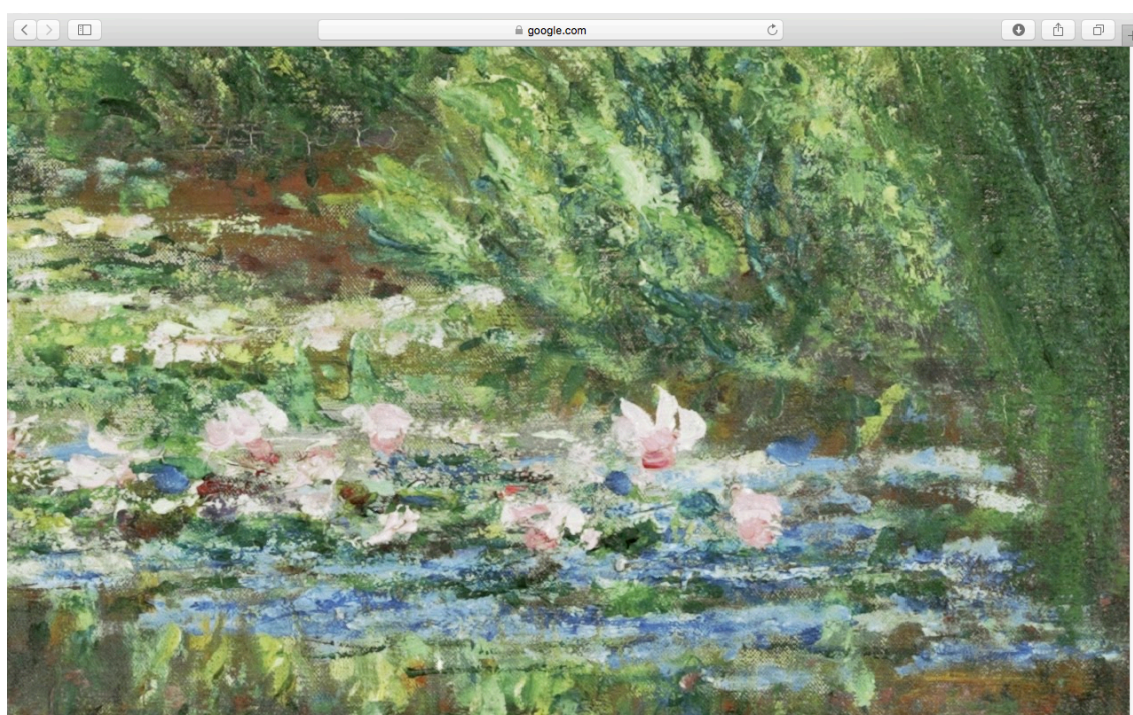
Em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva - ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. (BENJAMIN, 1994, p. 76.)

Os dois aspectos levantados pelo pensador são, então, primeiramente, as possibilidades tecnológicas que vão além da capacidade física humana de percepção e, em segundo lugar, a transposição do objeto artístico para locais de existência impossível para o “original”. Um exemplo desses aspectos, referindo-se às artes plásticas, é o site *Art Project* (www.google.com/culturalinstitute/beta/project/art-project?hl=pt-br) da gigante tecnológica *Google*. No ambiente virtual, é possível fazer visitas a museus de todo o mundo pela tela do computador (em uma espécie de jogo interativo, é possível caminhar pelos corredores e se aproximar dos quadros) e observar milhares de obras em resoluções de excelente qualidade, com a possibilidade de aproximar a tela atingindo um efeito de lente de aumento de alta potência. Note-se, por exemplo, duas reproduções de tela em que é possível ver a famosa ponte japonesa pintada por Monet:



Nesse primeiro caso, é possível perceber, na prática, um dos aspectos que Walter Benjamin vaticinou em seu texto. O quadro de Monet, de impossível acesso a quem não está na Filadélfia e pode ir ao museu, está disponível para apreciação a quem, por exemplo, está no Brasil.

A seguir, o segundo aspecto levantado por Benjamin é comprovado – é possível apreciar Monet de um modo impossível ao olho humano sem a ajuda de recursos tecnológicos:



Nesse caso, uma lente de aumento virtual possibilita a vista detalhada de algumas das flores pintadas sobre o rio, abaixo da ponte, no canto inferior direito da pintura. É somente por meio da reprodução técnica que o leitor da obra atinge tal experiência contemplativa. A tecnologia expande o modo de observarmos a obra de arte.

Posto que a reprodutibilidade técnica tem esse duplo efeito sob as artes plásticas, é preciso verificar agora como tal modo de reprodução afeta o poema-objeto. A reprodutibilidade técnica de uma pintura se desenvolveu de modo intenso após o advento da fotografia e expandiu suas possibilidades a medida em que essa nova forma de captar o mundo foi se aperfeiçoando. Em relação ao poema, o instrumento de sua reprodutibilidade técnica (a imprensa industrial) remonta a um passado mais distante. O final do século XVIII já continha aparato tecnológico para gerar milhares de exemplares iguais de um mesmo livro em um curto espaço de tempo. Por esse motivo mesmo é que não poderíamos dizer que o poema-objeto, filho do século XX, já teve algum dia uma condição de existência original. Entretanto, é no avanço das técnicas de reprodução desse tipo de poema – principalmente a partir do advento do computador e de suas implicações – que encontramos interessante campo para reflexões. É dessa relação entre reprodutibilidade técnica do poema-objeto e avanço tecnológico que trataremos adiante.

3.2. POEMA-OBJETO NA ERA DIGITAL

A reprodutibilidade técnica de um poema-objeto amplia suas perspectivas a medida em que as novas formas de edição e reprodução das palavras se inova. Quando os Concretistas lançaram seu movimento, o fazer do poema-objeto era limitado em relação aos tempos atuais. Observemos, por exemplo, o poema “eis os amantes, de Augusto de Campos e disponível no site do autor (http://www2.uol.com.br/augustodecampos/01_02.htm) para melhor compreender essa relação entre época, produção e tecnologia:

eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cima eu baixela
 e coraçambos
 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)em ventre
 estesse aquelele
 in humen outro

O poema foi publicado em 1953 e nele foram utilizadas técnicas de produção até então pouco comuns na literatura. A começar pela disposição das palavras no espaço, rompendo com a forma do verso tradicional, definindo uma maneira nova de dispor as palavras na mídia. Além disso, a impressão das palavras em duas cores, instigando o leitor a olhar o poema por outro modo que não aquele linear. O sentido do poema – uma descrição sensualizada de dois amantes que se entrelaçam – é corroborado pela estrutura formal da obra. As duas cores e a distância entre as palavras sugerem leituras tais como: ler o que está em azul e, em seguida, o que está em laranja, constituindo sequências tais como “amantes parentes irmã geme em cima baix” e “eis os sem senão os corpos um outr eu ela”; ou ainda compreender os pontos de mesclagem das duas cores como forma metafórica mata o enlace sexual – o que é ainda complementado pelo sentido de algumas misturas, como “cima-eu”, “baix-ela” ou ainda “in-hum-en-outro”. Trata-se, portanto, de um poema-objeto.

Vale ressaltar que esse poema de Augusto de Campos tem uma versão publicada no site “youtube” (<https://www.youtube.com/watch?v=VSUBmYFuRec>), na qual o autor vocaliza a obra acompanhado de uma segunda voz, feminina. As vozes, na gravação, fazem as vezes das cores, no papel. Entretanto, quando vocalizado, as possibilidades de interação do leitor com a obra limitam-se, haja vista que a maneira como Campos e sua parceira leem é imposta àquele que escuta.

A comparação dessas técnicas de produção e reprodução, acima explicitadas, e o que ocorre em alguns poemas de Arnaldo Antunes faz-nos perceber que o aprimoramento da tecnologia potencializou as condições de existência do poema-objeto. A seguir, verificaremos três poemas de Antunes, ressaltando essa relação entre produção e tecnologia.

3.2.1. A tecnologia no fazer poético: duas leituras críticas

Como já exposto, os séculos XX e XXI são marcados pela inserção de novas tecnologias no fazer poético. Essa marca da contemporaneidade é descrita por Patrícia Ferreira da Silva Martins (2010), em sua tese. Segundo a pesquisadora, tal tempo é marcado pela incorporação das tecnologias em praticamente todos os campos da experiência humana e a arte, que nascia do projeto modernista, “caracterizado pelo rompimento com o passado, pela crise da representação, pelo hermetismo, formalismo e auto-referencialidade, passou a receber influências das tecnologias e de novos códigos, como a publicidade, o cinema, o vídeo, etc (MARTINS, 2010, p. 38-39). Nessa perspectiva, é preciso pensar o conceito de pós-modernidade da lírica necessariamente envolvendo os meios de produção que a atualidade permite. Além disso, as conquistas estéticas de experimentação produzidas pelo modernismo não podem ser ignoradas. Nas palavras de Guimarães (apud. SILVA, 2011, p. 82), “descortinaram-se novos horizontes para uma discussão da literatura computacional, bem como das poéticas tecnológicas, uma vez que nelas as trocas simbólicas se intensificam e se modificam em função de meios cada vez mais refinados”. Nesse novo horizonte, as conquistas de experimentação do material poético desenvolvidas por grupos como o dos concretistas podem ser levados a níveis ainda não vistos na produção literária da modernidade. Com a tecnologia atual, “a linguagem poética persegue outros recursos, a exemplo do som, do movimento, da imagem visual, da tectilidade do poema, recriando formas que aglutinam diferentes sentidos e evocações, numa performance verbivocovisual [grifo da autora]” (SILVA, 2011, p 84).

Sabendo que esse imbricar dos elementos tecnológicos e códigos citados, aliados aos processos de experimentação nascidos na modernidade, são formadores da pós-modernidade, debruçemo-nos sobre um específico meio de gravação que tem se mesclado à produção poética: o som. No Brasil, a lírica tem sido produzida em larga escala a partir da língua escrita pelo menos desde o romantismo, com o advento do aparato de imprensa instalado aqui com a chegada da família real no século XIX. Embora vocalizada durante todo o período que envolve desde os românticos até o modernismo, a poesia, assim como a própria literatura, se confundiu

com a palavra escrita presente na mídia livro. Assim sendo, criou-se a ilusão de que literatura – e a lírica, mesmo que resistente, também passa por esse processo – pertencia ao livro e era objeto escrito. Dessa forma, se um poeta queria lançar suas poesias, o senso comum dizia logo que era necessário lançar um livro. Esse processo pode ser explicado pelo fato de a mídia livro ter sido, quase que isoladamente, a única maneira de reproduzir o objeto poético em massa. Se o escritor quisesse que seus poemas fossem lidos por muitos, precisaria o colocar nas páginas do códex. Entretanto, no século XX, a invenção do gravador permitiu o registro vocálico de poemas, agora não mais escritos mas sim vocalizados por atores, performer ou mesmo os próprios poetas. O livro ainda continuou sendo a mídia tradicional de registro do material poético, mas o gravador abriu caminho para uma nova perspectiva de materialização do poema. É desse tempo, por exemplo, o fato do “poema sujo” de Ferreira Gullar (2010, p. 231-292) ter chegado no Brasil primeiro enquanto gravação feita por Vinícius de Moraes e só depois como livro. O poeta maranhense conta tal história a Roberto d’Ávila em entrevista concedida em 2014, narrando que Vinícius fora visitá-lo na Argentina e lá gravou Gullar lendo escrito original do “poema sujo”.

Entretanto, somente gravação da leitura de um poema é menos uma inovação poética e mais uma possibilidade de registro. Isso pois a poesia já existia enquanto fenômeno vocalizado desde seu nascimento. O que conseguimos no século XX foi a possibilidade de massificar esse processo. Não há diferença entre a leitura feita por Gullar a Vinícius de Moraes na Argentina e aquela conhecida por quem ouviu a mesma gravação no Rio de Janeiro. O único senão é o fato de o poema não necessitar mais de Gullar para existir enquanto obra vocalizada. A gravação extingue a necessidade de figuras como a do aedo, do trovador, do jogral, do repentista ou do poeta para a materialização do poema em qualquer local ou momento.

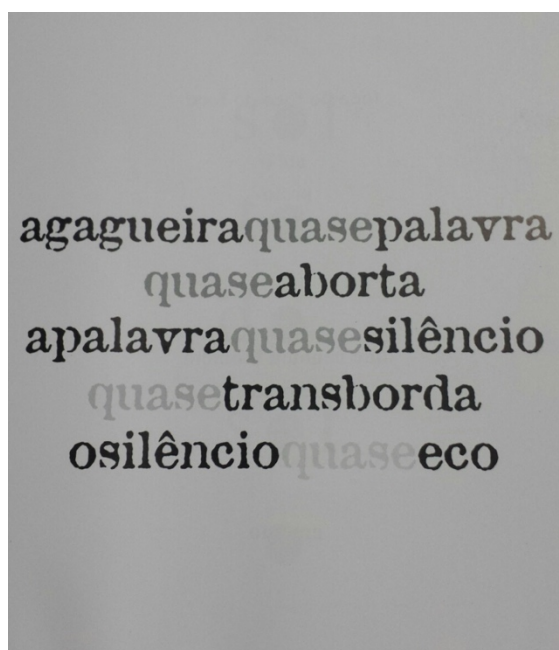
A pós-modernidade na lírica alia essa possibilidade de gravação do poema vocalizado com o experimentalismo herdado. Hoje, é possível que um poema exista enquanto áudio e que esse mesmo áudio possa ser editado virtualmente através de técnicas de experimentação sonora. Dada essa premissa, chegamos no livro e CD publicados por Arnaldo Antunes em 1997. A obra, intitulada *2 ou + corpos no mesmo espaço* (ANTUNES, 2009) contém, já no seu título, a marca do experimentalismo que permeará todos os poemas do livro e disco. A mistura de duas línguas, os signos do português (“ou”, “corpos”, “no”, “mesmo” e “espaço”) e da matemática (“2” e “+”) sugerem um poeta que reconhece a condição de representação da língua e sabe “poetizar” com isso de maneira consciente. Entretanto, o que nos interessa mais é a materialização da poesia em duas mídias, códex e CD. Dos 55 poemas publicados no livro, 13 estão vocalizados na mídia de áudio. Entretanto, essa vocalização é feita, além de com leitura do poeta, também

através de edição feita em programas de computador. É possível então ter acesso às 13 obras poéticas por duas vias. Cada uma delas produzindo sentidos e possibilidades interpretativas diversas. Analisaremos a seguir um desses poemas grafados e vocalizados: “agá” (ANTUNES, 2009, p. 10-11 e faixa 2).

O poema, enquanto objeto escrito, ocupa duas páginas do livro. De um lado, há apenas a grafia da letra “h”, como abaixo transposto em fac-símile:



Comparando esse lado do poema com o resto do poema, que diz do tema da gagueira, percebemos que essa primeira parte da obra pode ser entendida como uma espécie de materialização do assunto do poema na própria linguagem. Sugere-se que a linguagem iria falar da gagueira, mas na sua primeira tentativa, ficou ela mesmo gaga. Essa experimentação faz da letra “h” algo que funciona como uma espécie de exemplo linguístico do fato poetizado. A forma do poema não tem somente a função tradicional de constituir ritmo ou sonoridade à mensagem poética, mas há uma real significação do que costumava ser somente elemento musical na lírica. O “h” é mesmo o poema que segue na página seguinte, porém sofrendo da gagueira. Além desse fato, a página seguinte, continuação do poema, também significa enquanto forma:



Notemos que a palavra “quase”, termo que intercala as palavras do poema, deixa nítida a existência de cada signo enquanto incompleto, feito se cada palavra sofresse mesmo da gagueira e, por isso, não conseguisse existir em sua completude fonológica. Além disso, o mesmo tempo “quase” vai se tornando mais claro na impressão, apagando-se como signo linguístico como as palavras são “apagadas” também no discurso do gago.

Esses elementos estruturais dos dois lados do poema compõem, portanto, uma forma que também significa. Poderíamos vincular, naturalmente, essa experimentação aos concretistas que, na década de 50, já encaravam a poesia como objeto de forma imagética que contém significado. O que Arnaldo produz é um diálogo com tal tradição, inserindo nela as facilidades tecnológicas de edição de fontes e cores na impressão de poemas, aparato hoje muito mais modernizado do que em 1950. A nosso ver, o poeta artesão modernizou sua oficina a partir dos anos de 1990, agora toda cheia de programas de computador.

Os programas são tantos que Arnaldo não termina a facção de seu poema “agá” na matéria grafada em tinta. A leitura do poema feito no CD que acompanha o livro adiciona ainda mais condicionantes significativas aos que leem a obra. Não se trata aqui, como foi no caso de Gullar acima detalhado, de uma simples gravação da voz, mas de uma edição do material vocálico mesclado com uma performance única do artista. Existem ao menos três vozes intercaladas compondo a vocalização do poema. A primeira que se ouve é uma que não consegue pronunciar as palavras por completo, dizendo apenas “agag”, “quã”, “pã”, “si”, “tran” e “ec”, ou seja, há uma vocalização feita por um suposto sujeito poético gago. A segunda voz que ouvimos é a leitura do poema cantado, como se o gago que o lê tivesse que usar essa técnica

comum aos gogos – a de cantar – para pronunciar seu discurso por inteiro. A terceira voz percebida é uma que faz espécies de exercícios fonológicos com respirações longas e produção de sons para melhorar a dicção. Essas três leituras compõem juntas um sujeito lírico leitor gago falando do tema da gagueira. A tecnologia permite a sobreposição das três vozes do sujeito da poesia ao sujeito, constituindo uma forma com significado composta por som.

Finalizada a leitura crítica da primeira obra, passemos ao segundo poema: “apenas”, presente no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (ANTUNES, 2009, p. 83):



A forma do poema é de fundamental importância para o sentido da obra. Trata-se de um retângulo que, a medida em que se aproxima da sua base, vai ficando mais denso. A técnica utilizada é uma espécie de caligrafia feita com nanquim e que vai engrossando a medida em que os versos decorrem (e aqui utilizamos o termo verso, mas sabemos que não se trata de um poema cuja forma seja exatamente essa). Essa forma, que acumula tinta no final da obra, constrói uma imagem de densidade que se intensifica a medida em que o tempo corre. Quando mais o poema acontece, mais forte é a mancha gráfica na folha. Tal estrutura consoa com as palavras que compõe a obra – “pensa” e “apenas” – pois, quando juntas, estrutura e palavras, formam uma ideia de proporção: quanto mais se pensa, mais densas ficam as manchas mentais, metáfora para a profusão de ideias. O pensamento, no início do poema, aparece claro e simples para a leitura. A medida em que os versos correm – e esse correr pode ser compreendido como a passagem do tempo psicológico – é mais difícil verificar quando começa uma palavra e

termina outra, representando, assim, a mistura de pensamentos após certo período de exercício mental.

A produção desse poema, embora envolva a criação de uma estrutura significativa, marca do poema-objeto, não contém grande inovação se comparado aos primeiros poemas concretistas, feito o já citado “eis os amantes”. Da mesma forma, esse poema pode ser acessado no site do autor e nessa hospedagem não há diferenças significativas para afirmar que o meio de publicação alterou a obra. Entretanto, uma terceira mídia foi utilizada para ser canal de transmissão desse poema-objeto de Arnaldo Antunes: o CD.

Como já dito, o livro *2 ou mais corpos no mesmo espaço* tem, em seu final, um disco com a vocalização de alguns poemas. Analisar o poema “apenas” (ANTUNES, 2009, faixa 3) nessa nova mídia é analisar uma nova estrutura significativa, agora não mais feita com nanquim, mas sim com a voz. O efeito de sentido produzido através da correlação entre estrutura semântica e palavras é similar àquele encontrado no poema publicado em livro ou no site: o pensamento com seu tempo psicológico, intensificando-se e misturando-se com outros pensamentos a medida em que o poema acontece. Entretanto, para chegar a esse efeito de sentido, a nova estrutura (voz) traça novos caminhos de existência. As palavras são vocalizadas, inicialmente, por uma voz. Em seguida, novas vozes vão sendo inseridas, uma sobre a outra, misturando-se. Além disso, o volume das vozes começa baixo e aumenta gradualmente durante a execução das vozes. Essas duas estratégias – gradação da interposição de vozes e do aumento do volume – são essenciais para sugerir ao leitor o efeito de sentido semelhante aquele vislumbrado por quem vê a obra em livro ou site. A tecnologia proporcionou, portanto, que o poeta construa um poema-objeto que pode realizar-se em diversas mídias, adaptando-se estruturas para o resultado semântico similar em todas as formas de existência da obra.

3.3. O sujeito lírico, o poema objeto e a tecnologia

Conforme já argumentamos no segundo capítulo dessa dissertação, o sujeito lírico de um poema manifesta-se de diversas maneiras, desde mostrando-se como àquele “eu” ostensivo hegeliano até (des)aparecendo em poemas impessoais. Acerca desse último tipo, apoiamo-nos em Dominique Combe (2010) e Nietzsche (1992) para ressaltar que, ainda que não se apresente em pronomes ou flexões verbais, o sujeito lírico tem sua existência marcada por sua subjetividade. As escolhas dos léxicos, das técnicas de produção e das mídias de reprodução refletem um sujeito lírico que optou por distanciar seu “eu” do poema para dar espaço ao “objeto”, sem, entretanto, deixar de olhar para tal objeto com seus olhos únicos.

No caso específico dos poemas-objeto, é comum encontrarmos esse sujeito lírico afastado, manifestando-se mais pelo seu olhar do que por sua imagem. Basta lembrar de poemas como “asas”, “sol to”, entre outros, para comprovarmos essa hipótese. Nos dois casos, não se diz “eu” em momento algum. Tampouco há verbos que demarcariam a existência do sujeito lírico ostensivamente. Entretanto, cada qual à sua maneira, tem um modo único de olhar os objetos que descrevem – respectivamente as asas e o Sol. Alguma instância que imita o sujeito em sua condição de olhar o mundo a partir de suas perspectivas criou os dois poemas como eles o são. Fosse outro sujeito lírico, seriam outras visões sobre tais objetos.

Assim posto, é de se concordar que os poemas-objeto mais próximos às primeiras criações concretistas tem um sujeito lírico, ainda que implícito. Quando nos debruçamos sobre poemas-objeto cuja estrutura significativa se imbrica em diversas mídias, o assunto é ainda mais profundo. Isso pois, ao caminhar para mídias como o CD ou o “.gif” animado nas telas de computador, precisamos pensar sobre poema-objeto e, por consequência, sobre seu sujeito lírico, nos limites com outras artes – cativas das novas mídias.

No caso dos poemas-objeto tradicionais, o hibridismo com as artes plásticas se faz claro, como já expomos aqui, pois a forma que significa é típica dessa arte. Porém, quando o poema se manifesta em forma de vocalização, é necessário que pensemos nas correlações do sujeito lírico na performance e, em certo grau, também na música; quando a manifestação ocorre em forma de imagens em movimento, como no “.gif”, é necessário entender as correspondências do sujeito lírico com as obras de arte do cinema.

No caso da vocalização, a subjetividade manifesta-se por escolhas envolvendo a altura da voz, a velocidade na qual são ditas as palavras, a entoação (branda, raivosa, etc.). É interessante ressaltar que não é exatamente o mesmo sujeito que produz o poema escrito aquele que o vocaliza. Para entender essa assertiva, comparemos a condição do sujeito lírico do poema escrito e vocalizado com a relação entre sujeito da composição e instrumentista.

Nessa correlação com a música, o instrumentista não necessariamente é o compositor e, nesses casos, a obra de arte é manifestada através da subjetividade do compositor e também do intérprete. Ou seja, dentro das possibilidades dadas pela partitura, o instrumentista pode fazer escolhas que irão determinar como será materializada a obra de arte. É importante ressaltar, aliás, que, ainda quando aquele que executa a música é o mesmo sujeito que a compôs, ele não é o mesmo. Isso pois as condições de sua existência se alteraram, relembrando Heráclito, em sua metáfora do homem que não poderá entrar no mesmo rio duas vezes. Além do que, as características do sujeito que escreve a partitura são distintas daquele que toca o instrumento.

Aquele é instância abstrata que existe nos signos musicais que escreve; esse é um composto por corpo e instrumento, em uma simbiose que produz som.

Trazendo essa correlação para o âmbito da vocalização, o sujeito que diz o poema no CD é composto por voz, enquanto que aquele do poema escrito é fruto de palavras. Entretanto, ambas partes de uma matéria semelhante, a ideia do poema, seu sentido fundamental que coincidirá, tanto em uma estrutura como em outra.

Isso dito, passemos a pensar na relação entre sujeito lírico e o olhar do cinema. Na sétima arte, a obra é apresentada ao mundo pelo olhar do espectador. Mas não se trata do mesmo olhar que temos ao ver o poema, mas sim o *ver em movimento*, de acordo com o que é permitido pelas escolhas de câmera. Por exemplo, no filme *Meia noite em Paris*, de Woody Allen (2011), uma das primeiras cenas que se apresentam ao espectador é a seguinte:



A escolha de enquadramento para apresentar as personagens é uma escolha da subjetividade dos diretores do filme e de fotografia da obra. Nesse caso, a imediata correlação com o quadro de Monet, aqui já exposto, faz o expectador remeter o pensamento ao Impressionismo, de modo específico, e ao período das Vanguardas, de modo geral. Essa viagem histórico-estética promovida pela escolha de enquadramento da primeira cena é fundamental para o sentido geral do filme, haja vista que a obra conta a história de um escritor do século

XXI que, numa viagem mágica, passa a existir também no início do século XX, convivendo com suas grandes influências na Paris das vanguardas.

Portanto, a escolha das cenas e das sequências, no cinema, incutem à obra de arte a subjetividade de quem a produz. No caso dessa manifestação artística, é preciso ressaltar que também há uma construção coletiva de tal subjetividade: roteiristas, diretores, figurinistas, fotógrafos, etc. fazem, em conjunto, o todo que será o modo único como o filme vê a realidade representada.

Feitas essas considerações sobre a subjetividade no cinema, pensemos agora as correlações disso com os poemas-objeto feitos em arquivo “.gif”. Nesses casos, há também uma subjetividade que escolhe o enquadramento e a sequência em que as imagens irão apresentar-se. Assim sendo, é preciso olhar para tais aspectos para reconhecer que há ali uma subjetividade e, por conseguinte, um sujeito que articula o material artístico para dizer algo conforme suas aspirações. Novamente ressaltamos que esse sujeito não é exatamente o mesmo que diria o mesmo poema, se publicado em papel, mas o resultado semântico final da obra, para que permaneça enquanto a mesma obra, deveria necessariamente ser semelhante.

Assim sendo, proporemos a seguir duas leituras, a fim de verificar a manifestação do sujeito lírico em poemas cuja estrutura semântica manifesta-se nas mídias CD – vocalizada, portanto – e tela de computador, em arquivo “.gif”.

3.3.1. Poema: o meu tempo

Tomando por base as reflexões feitas até aqui, é possível afirmar que o sujeito lírico, na obra de Arnaldo Antunes está envolvido em um processo de criação consciente das possibilidades de manipulação do material poético, de seus meios de execução, distribuição e transformação que as tecnologias atuais oferecem. Nos poemas do autor, são perceptíveis os avanços alcançados pelos modernistas no estudo e manipulação da palavra, intensificados pelas possibilidades de criação advindas com os computadores, a internet, o CD e tantas outras mídias da atualidade. Estas possibilidades instrumentalizam a composição de um sujeito lírico característico da contemporaneidade.

Arnaldo Antunes é um homem de seu tempo. Segundo o próprio autor (2009), em entrevista já citada no segundo capítulo dessa dissertação, ele é fruto de um tempo em que a diferenciação entre alta e baixa cultura já não faz sentido. Cresceu em um momento em que as linguagens já haviam se misturado em função da tecnologia. Esse contexto de transformações e inovações é um *a priori* do qual o artista partiu com naturalidade, porque vem de uma geração

posterior à da Poesia Concreta, da Tropicália, do Cinema Novo e do cinema *underground*. Arnaldo Antunes é um artista pós grandes inovações da arte da segunda metade do século XX e vive num tempo em que o poeta tem em mãos inúmeras ferramentas, propiciadas pela tecnologia, para criar e manipular o material artístico de maneira nunca antes alcançada.

O poeta em questão é um estudioso da arte e, principalmente, da escrita, seja pela própria observação do fazer poético de gerações anteriores, como a dos concretistas, seja pelo estudo universitário, ainda que interrompido (o artista cursou Letras na USP, com intenções de habilitação em licenciatura em português e bacharelado em linguística, embora não tenha se graduado em nenhuma). É um artesão da palavra com ferramentas de alta tecnologia. Conhecedor das possibilidades de criação e manipulação do século XXI, Arnaldo abraça toda a herança cultural que tem à disposição, de maneira consciente.

Ainda sobre as novas tecnologias no *fazer* artístico, vale citar um comentário de Haroldo de Campos presente na contracapa do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (apud. ANTUNES, 2009). No pequeno trecho, o fundador do Concretismo relembra uma afirmação de Walter Benjamin, na qual dizia que “a escrita estaria destinada a avançar *cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade*, que estaria reservada para o futuro a emergência de uma *escrita icônica (Bildschrift)*, na qual os poetas, antes de mais nada, *como nos primórdios, seriam expertos em grafia*” [os grifos designam a voz de Walter Benjamin e foram feitos por Haroldo de Campos]. Arnaldo Antunes, para Haroldo de Campos, é um artista “multimidiático e intersemiótico” que “representa, na jovem poesia brasileira, a assunção, na prática – na dimensão do fazer –, desse vaticínio benjaminiano”. Essa assunção, na poesia de Arnaldo, só é possível através do contexto tecnológico em que está inserido.

Arnaldo Antunes é, portanto, um sujeito empírico inserido no contexto tecnológico e também estudioso da tradição moderna da arte, com todas as suas inovações e experimentações. Esse sujeito empírico influencia na construção de uma voz poética na obra de arte. Ressaltamos que essa “uma voz” não representa, e nem poderia representar, todo o complexo que é o sujeito empírico. Entretanto, há correlação entre o sujeito presente na obra de arte e o seu autor. Na representação de uma voz que fala, o autor realiza uma manipulação e mediação de códigos estéticos, culturais e literários em que está inserido (KRISINSKI, Wladimir, 2007, p. 63). Ou seja, o meio tecnológico, as leituras dos modernistas e concretos, assim como todas as influências conscientes e involuntárias que o autor Arnaldo Antunes porventura sofreu são formadoras de sua poética e, por conseguinte, dos sujeitos líricos, que se manifestam em seus poemas. Partindo dessas premissas, observemos agora como ocorre essa correlação entre sujeito empírico, lírico e contexto em dois poemas de Arnaldo Antunes.

No poema “O meu tempo”, presente em *2 ou + Corpos no mesmo espaço* (2009, p. 69), Arnaldo Antunes contrapõe dois tempos, o “meu” e o “seu”:

O meu tempo não é o seu tempo.
O meu tempo é só meu.

O seu tempo é seu e de qualquer pessoa, até eu.

O seu tempo é o tempo que voa.
O meu tempo só vai onde eu vou.

Sendo “o meu tempo” diferente do “seu tempo”, visto que pertence apenas a “mim”, enquanto “o seu tempo é o tempo que voa”, o autor constrói uma representação dicotômica entre o tempo interno ao sujeito e o que corre no exterior:

O seu tempo está fora, regendo.
O meu dentro, sem lua e sem sol.

O seu tempo comanda os eventos.
O seu tempo é o tempo, o meu sou.

A primeira pessoa opõe as velocidades de si e do mundo, que é o interlocutor. Nesse diálogo, a realidade interna, “sem lua e sem sol”, e externa, que “comanda os eventos” são contrapostas. Refletindo apenas no poema escrito, poderíamos ficar inclinados a classificar a voz que diz “eu” como sendo o sujeito lírico do poema, enquanto o interlocutor, o mundo, seria o outro.

Concordando com essa possível leitura do poema publicado em livro, passemos agora a observar a vocalização feita pelo autor do mesmo poema, agora na mídia voz. Nessa leitura, notamos não apenas uma voz representada, mas sim duas. Com a utilização da tecnologia, Arnaldo Antunes sobrepõe duas leituras, simultaneamente. Uma, lê os versos em que o “eu” fala. Diz, portanto, “o meu tempo não é o seu tempo”, “o meu tempo é só meu”, “o meu tempo só vai onde eu vou”, etc. A outra, vocaliza “o seu tempo é seu e de qualquer pessoa, até eu”, “o seu tempo é o tempo que voa”, “o seu tempo é só um para todos”, assim por diante. Essa leitura faz saltar aos olhos uma outra interpretação. Notamos que não apenas é sujeito lírico no poema a representação que fala “eu”, mas também a que se relaciona com o mundo. Pensando dessa maneira, percebemos que o poeta constrói uma espécie de fragmentação do sujeito em duas vozes, o eu, isolado em si, e o sujeito no mundo:

O seu tempo é só um para todos,
O meu tempo é mais um entre muitos.

O seu tempo se mede em minutos,

O meu muda e se perde entre outros.

O meu tempo faz parte de mim,
não do que eu sigo.

O meu tempo acabará comigo
no meu fim.

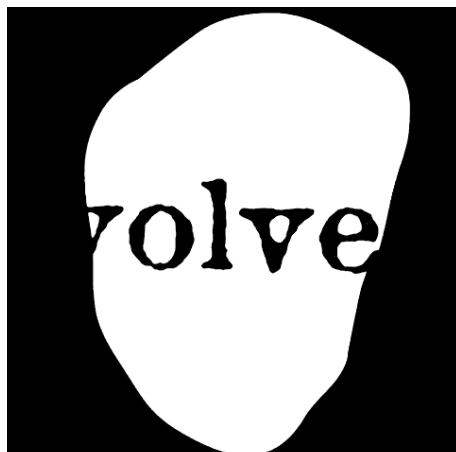
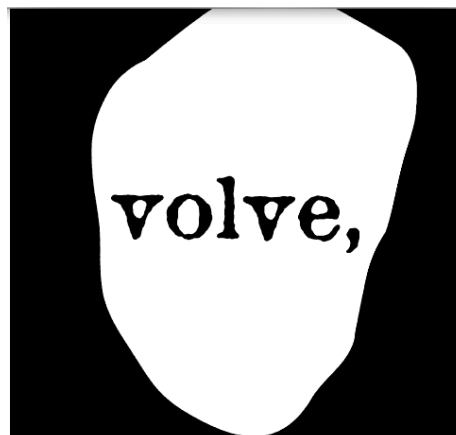
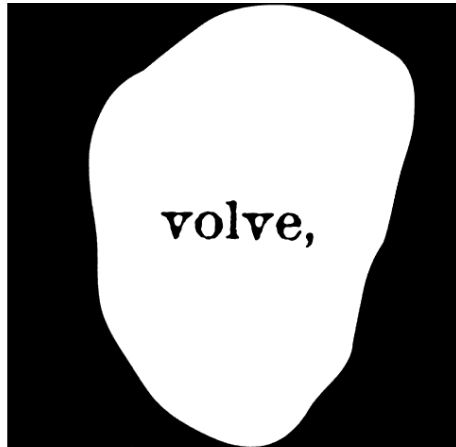
Não diremos aqui que esta interpretação só é possível através da leitura gravada por Arnaldo Antunes, visto que os versos “o seu tempo é seu e de qualquer pessoa, / até eu”, “O seu tempo é só um para todos”, “O meu tempo acabará comigo”, entre outros, nos permitiriam tal leitura. Entretanto, a mudança de mídia do poema ressalta o aspecto semântico da dupla voz do sujeito lírico, utilizando os meios tecnológicos que tem disponíveis.

Partindo dessa análise, é possível que pensemos em um problema teórico acerca da condição do sujeito lírico em poemas tecnológicos como esse ou outros já aqui citados. Eis a questão: cada voz que diz o poema é representação de um sujeito lírico?; Ou, em segunda hipótese, o sujeito lírico é algo anterior à voz, marcado por sua subjetividade que articula vozes para se fazer ouvido?

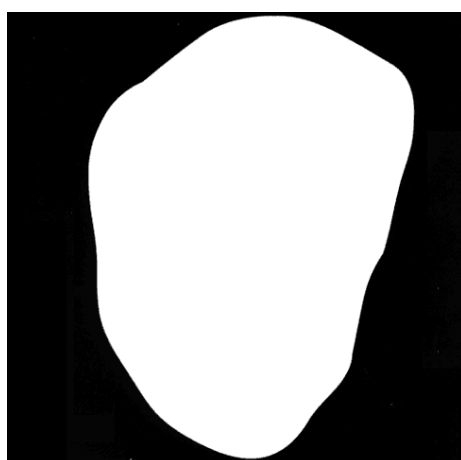
O processo de dissolução do “eu” na lírica moderna, já abordado nesse capítulo, nos ajuda a averiguar tais hipóteses. Como dissemos, não é necessário dizer “eu” para demonstrar uma marca fundamental do sujeito lírico: a subjetividade. Para o caso do poema “o meu tempo”, reformulemos a mesma premissa: a marca do sujeito lírico, a subjetividade, não precisa ter uma voz, mas pode ter várias. Continuará havendo, no poema, uma entidade que escolhe como dizer, a partir de seu lugar de existência no mundo do poeta. Em outras palavras, o sujeito lírico se manifesta por suas escolhas estruturais e semânticas quando se faz um poema-objeto: seja essa manifestação através da mobilização de várias vozes, seja, em outros casos, pela utilização de voz alguma, como poderemos verificar na seguinte análise, discorrida sobre o poema “volver”, presente no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (ANTUNES, 2009, p. 99-116).

3.3.2. Poema: volver

O poema em questão foi publicado em duas mídias distintas, em livro e em formato de “.gif”. A seguir, reproduzimos a obra quando em livro:







A publicação no livro representa, com o passar das páginas (cada imagem aqui posta está em uma página), movimento semelhante ao passar dos quadros de uma cena. Além disso, há uma espécie de *zoom* que, a medida em que as páginas passam, aproxima o olhar do leitor (como uma espécie de câmera) para perto da palavra “volver”. Após certa aproximação, dentro da letra “v” é possível observar o morfema “desen”.

A palavra “volver”, sinônimo de voltar ou mudar de posição, alterar o sentido, aparece, portanto, no poema, cada vez mais próxima do olhar do expectador. Trata-se de uma espécie

de aprofundamento na palavra. Se pensarmos nesse movimento de aproximação do significante como também um aprofundar-se no significado, o poema sugere ao leitor que promova uma profunda mudança de direção. Quando essa mudança se mostra o mais aprofundada, encontramos o morfema “desen”. Seguindo uma sugestão lógica, unimos os dois tempos que compõem o poema, “desen” e “volver”: desenvolver. Eis então um sentido – quando promove-se uma profunda mudança de direção, desenvolve-se.

Essa conclusão só é possível articulando estrutura semântica e sentido das palavras, existindo, portanto, o caso de poema-objeto. Entretanto, para além da publicação em livro, o poema também existe no site do autor enquanto “.gif”. A diferença entre um e outro caso pode parecer mínima: no livro, o passar das páginas constrói a ideia de quadros de uma cena em que a câmera aproxima-se do objeto-palavra; no “.gif”, quem faz o movimento de passar quadros é o próprio arquivo, sem a possível interferência do leitor. É justamente nesse ponto, na interferência do leitor, que reside a diferença básica entre as duas estruturas. No livro, depende do leitor a produção de sentido a partir do movimento. A velocidade com que o sujeito que olha a obra passa cada imagem dita o sentido cinematográfico. No “.gif”, esse poder é retirado do leitor, que apenas assiste o passar dos quadros e, assim, pode chegar a uma determinada interpretação da obra.

Concluimos, então, ressaltando que as marcas de subjetividade presentes em cada um dos dois poemas denotam a existência de um sujeito lírico que, em cada mídia, manipula o meio para apresentar seu olhar sobre os objetos estéticos que pretende construir. Em cada mídia, essa manipulação ocorre de maneira específica e o resultado semântico final é específico a cada local de publicação, ainda que com convergências interpretativas que permitem-nos dizer ser a mesma obra.

De modo mais amplo, encerramos esse capítulo afirmando que parte da poética de Arnaldo Antunes dialoga diretamente com a tradição Concretista, produzindo poemas-objeto que, entretanto, manipulam, hoje, mais materiais, mídias e técnicas que, à década de 1950, seriam impossíveis. Dentro dessas possibilidades de criação, Antunes constrói estruturas com significado – marca fundamental do poema-objeto – em diversos tipos de poemas que dialogam com as outras artes. Por fim, é de fundamental interesse ressaltar a presença de um sujeito lírico nos poemas aqui analisados diferente da tradição da poesia. Tal sujeito afasta sua imagem e autoafirmação das obras e abre espaço para a exposição de objetos artísticos produzidos segundo sua subjetividade, marca e prova fundamental de sua existência enquanto sujeito, em diversas plataformas de criação e em constante diálogo com as outras formas de criação de arte hoje existentes.

ARNALDO ANTUNES: UM POETA DE NOSSO TEMPO

A conclusão desse estudo remonta seu início: começamos a escrita perguntando-nos se Arnaldo Antunes era um poeta de nosso tempo; e, se sim, o que isso significaria, quais as características da poética do autor – e mais especificamente, das manifestações de sujeito lírico em seus poemas – iriam uni-lo aos outros escritores que giram nesse furacão a que, no início, chamamos Modernidade. Três capítulos depois, encontramos respostas positivas à hipótese inicial.

Como dissemos, também na introdução dessa dissertação, não era nosso intento promover um estudo sobre o conjunto da obra de Antunes, até mesmo porque o poeta ainda escreve e publica com frequência. Enquanto escrevíamos esse estudo, por exemplo, um novo livro do autor foi publicado – *Agora aqui ninguém precisa de si* (ANTUNES, 2015) –, o qual tentamos ainda incorporar alguma leitura produtiva dos poemas “pedra de pedra” (ANTUNES, 2015, p. 67-69) e “poema tirado de uma notícia de jornal 2” (ANTUNES, 2015, p. 128-129).

Nosso objeto que tentamos lograr, dentro de nossa ainda inacabada formação, foi ler com proficiência parte da obra de Arnaldo Antunes, com ênfase na categoria do sujeito lírico para, a partir de fundamentações e análises, relacionar o poeta a alguns aspectos da Modernidade. Para isso, buscamos em G. W. F. Hegel (2010), Michel Collot (2013), Michael Hamburger (2007), Irleamar Chiampi (1991), João Alexandre Barbosa (1974), Octavio Paz (2012) (2013) e T. S. Eliot (1989) fundamentos para afirmar que a Modernidade literária pode ser compreendida como aquele período que se inicia no século XIX, com bases no século XVIII, no romantismo. Nesse período, o sujeito confessional e biográfico divide espaço com uma criação poética consciente das possibilidades de manipulação da linguagem e da possibilidade do sujeito lírico “fora de si”, caminhando para o “outro” e para o “impessoal”. A ironia romântica é sintomática da formação da modernidade e os poetas simbolistas franceses podem ser considerados como fundadores da Modernidade. No Brasil, Álvares de Azevedo encerra com perspicácia tal fundação da Modernidade que ecoava na Europa há alguns anos.

Após definir o que entendemos por Modernidade, passamos a analisar a obra poética de Arnaldo Antunes, com ênfase no sujeito lírico. O primeiro poema lido sob essa ótica foi “eutro”, presente no livro *n.d.a.* (2010, p. 13). Na análise, ressaltamos a intertextualidade com o poeta francês Artur Rimbaud, cujo verso célebre – “eu é um outro” – percebemos no título do poema. Em seguida, marcamos que os versos do poema compõem um jogo linguístico que, ao mesclar várias línguas, aponta para um caminho típico da modernidade: a saída do “eu” de “si” para ir ocupar o espaço do “outro”.

Ainda na perspectiva desse sujeito lírico da modernidade, que deixa a condição de “eu” para ser “outro”, apresentamos a análise do poema “por mim”, presente no livro *n.d.a.* (ANTUNES., 2010, p. 80). No poema, verificamos um sujeito lírico que questiona se “meu” ou “de mim” o “eu / que rima / com fim”. Nesse questionamento, enxergamos um sujeito lírico que se incomoda com a condição de se identificar pronominalmente como “eu”, apontando assim para a tendência moderna do sujeito lírico que é, também, alteridade.

Após a leitura dos dois poemas acima citados, descrevemos como a relação entre escrita poética e inspiração alterou-se na Modernidade. Para tanto, fundamentamos nossa reflexão no pensamento de Paul Valéry (1999), que aponta a escrita poética como produção feita com inspiração e técnica. Descrita a teoria do francês, apontamos que o poema “pensamento”, do livro *Tudos* (ARNALDO, 2000, p. 27), tem como tema a mesma perspectiva de Valéry, haja vista que afirma que “pensamento vem de fora”, como a inspiração, uma “semente”. Ainda apoiados na teoria de Valéry, efetuamos a leitura do poema “membrana página”, do livro *n.d.a.* (ANTUNES, 2010, p. 36-37). No poema, encontramos um sujeito frente a dois objetos, refletindo sobre como proceder com cada um: de um lado, a “membrana / de lembrança” e, do outro, a “página / em branco”. O sujeito lírico, nos dois casos, discute consigo como compor com cada um dos objetos, corroborando assim com os dois processos de escrita mencionados por Valéry – inspiração e técnica.

Expostas as análises ditas, debruçamo-nos sobre os poemas “Eu” (ANTUNES, 2006, p. 45), “pessoa” (ANTUNES, 2009, p. 118) e “as árvores” (ANTUNES, 2006, p. 35). Nos três poemas, não encontramos a presença de um sujeito lírico que diz “eu” ou que fala sobre seus sentimentos. Ao contrário, pareceu-nos que aquele que diz nos versos tenta se esconder através de uma linguagem objetiva. Diante das análises e apoiados em Dominique Combe (2010) e Friedrich Nietzsche (1992), destacamos que a presença do sujeito lírico na Modernidade, por vezes, apresenta-se mais pelas escolhas subjetivas do uso da linguagem, das marcas psicológicas de um sujeito, do que pela presença pronominal de um “eu” que fala de “si”.

No final do primeiro capítulo, argumentamos ainda que é possível perceber, em Arnaldo Antunes, a presença de um sujeito lírico que transita pelo discurso da teoria e da crítica literária. Essa conclusão é obtida por meio da análise dos poemas “nome-não”, presente no livro *Tudos* (ANTUNES, 2000, p. 09 a 11), e “poesia”, do livro *Tudos* (ANTUNES, 2000, p. 15). Nessa obra, observamos um sujeito lírico que discute a condição de signo da linguagem, em um processo metalinguístico. Após a análise, apontamos para a discussão de Octavio Paz (2012) sobre como, na Modernidade, encontramos a presença do poeta que constitui, em suas obras, o discurso da crítica.

O segundo capítulo de nosso estudo analisa a presença da tradição na obra poética de Arnaldo Antunes. Para tanto, fundamentamos essa parte da dissertação em Octavio Paz (2013) e T. S. Eliot (1989). Analisamos, para refletir sobre a relação da Modernidade com a tradição, o segundo prefácio da *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo (2000), um trecho do Manifesto Futurista (apud. TELES, 2009, p. 115), e os poemas "Os sapos", de Manuel Bandeira (2010, p. 41), "Pronominais", de Oswald de Andrade (1978, p. 125), "Crepuscular", de Paulo Henriques Brito (2003, p. 84). Feitas tais leituras, voltamos a observar a obra de Arnaldo Antunes, conforme demonstraremos a seguir.

Para comprovar a consciência acerca da tradição, analisamos o poema "ex-astros", contido no livro *n.d.a.* (ANTUNES, 2010, p. 34), para concluir que, ao dizer "a luz / de mais / de mil / ex / astros / ex / tintos / hes / ita / ante / meus / olhos / ex / austos / do êx / ito / do pass / ado", é possível dizer que o sujeito lírico do poema reconhece a tradição enquanto algo presente. Essa conclusão fundamenta-se na premissa que vê em "astros extintos" uma metáfora para a tradição.

O segundo poema de Arnaldo Antunes analisado no capítulo é "a vela", do livro *n.d.a.* (ANTUNES, 2010, p. 184). Na leitura que promovemos do poema, encaramos os versos como uma construção alegórica de um passado que emerge no presente e que não pode ser evitado, descrito a partir da cena de uma vela que não pode ser apagada – "a vela ainda acesa" "almeja se extinguir / mas não há como". Dessa análise, concluímos que, para além de ter consciência da presença da tradição, esse sujeito lírico da poesia de Antunes sabe que tal tradição é inevitável.

O terceiro poema de Antunes que analisamos aqui é o poema "agora", do livro *Tudos* (ANTUNES, 2000, p. 44-45). No poema, verificamos a descrição feita pelo sujeito lírico de um tempo denominado "agora". Entretanto, esse "agora" não corresponde necessariamente ao presente, mas à confluência de todos os tempos em um só. Dessa descrição, argumentamos que, para esse sujeito lírico, o passado, a que chamamos tradição, não é algo acabado, mas sim presentificado, em um diálogo constante no "agora".

A partir desse ponto, no segundo capítulo, passamos a ler poemas que estabelecem relação com algum tipo de tradição. Analisamos, respectivamente, dois poemas sem título, um presente no livro *Psia* (ANTUNES, 2001, p. 25) e outro no livro *As coisas* (ANTUNES, 2006, p. 11), o poema "inferno", do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (ANTUNES, 2009, p. 58-59), outro poema sem título, presente no livro *n.d.a.* (ANTUNES, 2010, p. 66-68), "poema tirado de uma notícia de jornal 2", publicado no livro *Agora aqui ninguém precisa de si* (ANTUNES, 2015, p. 128-129), "pedra de pedra", do livro *Agora aqui ninguém precisa de si*

(2015, p. 67-69), e, por fim, mais um poema sem título, do livro *Psia* (ANTUNES, 2001, p.12-13).

As análises apontam que os poemas acima citados fazem referência, respectivamente, à cultura de massa, à Ali Baba e os 40 ladrões, à Divina Comédia (ALIGHIERI, 2013), ao ultrarromantismo, a Manuel Bandeira (2010, p. 83), a João Cabral de Melo Neto (1985), e ao Concretismo.

O terceiro capítulo de nosso estudo analisa as relações entre os poemas-objeto, comuns ao movimento concretista, as tecnologias de produção e reprodução e a categoria do sujeito lírico. Para tanto, iniciação nossa discussão analisando trechos do Manifesto Concretista (apud TELLES, 2009, p. 563-564) para fundamentar que tal estética concreta inaugura uma poesia que significa também através de sua forma.

A partir da análise dessa assertiva sobre o poema concreto, a que passamos a chamar de “poema-objeto”, apresentamos a leitura do poema “o que”, de Arnaldo Antunes, presente no livro *Como é que chama o nome disso: Antologia* (2009, p. 51), cuja forma circular altera a maneira como encaramos a semântica da obra, inviabilizando qualquer tentativa pragmática de determinar um início para ler o verso. Por possuir um significante que altera o significado, concluímos que o poema pode ser atrelado ao conceito de poema-objeto dos concretistas.

Diante da existência de poemas como esse na poética de Antunes, percebemos a necessidade de buscar fundamentos teóricos que se aproximavam de outras partes, haja vista que a plasticidade dos poemas passou, segundo nossa percepção, a produzir sentido tal qual um quadro, por exemplo. Nesse ponto, recorremos a Walter Benjamin (1994) para discutir os conceitos de reprodutibilidade técnica e de perda da aura. O pensador alemão destaca que, com a reprodutibilidade técnica da obra de arte, de um lado, retira a autenticidade da obra de arte, a sua aura, e, de outro, possibilita a apreciação de arte de um modo impossível ao olho humano sem a ajuda de recursos tecnológicos.

Tendo como base a exposição e análise dessa teoria de Benjamin, apresentamos, primeiramente, análises dos poemas “asas”, presente no livro *Tudos* (ANTUNES, 2000, p. 45-49) e “sol to”, do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (ANTUNES, 2009, p. 15). Dessas leituras, ressaltamos a publicação dos poemas em duas mídias distintas, o livro e a tela do computador, no site do autor (www.arnaldoantunes.com.br). O fato do poeta ter publicado os poemas em dois locais distintos fez-nos questionar a ideia de originalidade aplicada à poesia. Não é possível determinar, como nas artes plásticas, qual das publicações é a autêntica. Isso pois, ainda que os livros tenham sido publicados primeiro, na perspectiva do leitor, o contato com as obras pode ocorrer primeiro na tela do computador. Concluímos, dessa discussão, que

o conceito de originalidade, comum às artes plásticas, não abarca poemas como os de Arnaldo Antunes, pois a reprodutibilidade técnica de tais poemas, ainda que em várias mídias, não cria cópias e originais, mas exemplares da mesma obra.

Após pensar a relação da autenticidade e do poema-objeto, prosseguimos o capítulo para discutir como as técnicas de produção e reprodução podem alterar a maneira de compor e ler os poemas de Arnaldo Antunes. Para chegar a esse objetivo, apresentamos, antes, a leitura do poema “eis os amantes”, de Augusto de Campos, publicado em duas mídias distintas (o site do autor e o youtube), com técnicas de composição utilizando cores, manipulação espacial das palavras e vocalização. Das leituras, concluímos que as tecnologias de produção e reprodução da Modernidade influenciaram o autor Concretista.

Na penúltima parte dessa dissertação, apresentamos a leitura crítica de dois poemas de Arnaldo Antunes, articulando tais poemas ao uso de tecnologias da Modernidade na produção e reprodução da obra. Os poemas são “agá” (ANTUNES, 2009, p. 10-11) e “apenas” (ANTUNES, 2009, p. 83), ambos do livro *dois ou + corpos no mesmo espaço* (ANTUNES, 2009). Da leitura dos poemas, observamos que a utilização da tecnologia possibilita uma ampliação das possibilidades formais e semânticas dos poemas. Concluímos que o poeta utiliza das técnicas da caligrafia, da manipulação das cores, da diagramação e da vocalização para compor.

O último aspecto da obra poética de Arnaldo Antunes que analisamos nesse estudo é a presença do sujeito lírico em poemas-objeto que utilizam as tecnologias da Modernidade para se produzir ou reproduzir. Para tanto, efetuamos a leitura dos poemas “o meu tempo” e “volver”, ambos do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (ANTUNES, 2009, p. 99-116). Nos dois poemas, a presença do sujeito lírico ocorre, conforme já argumentamos aqui, mais por meio da escolha subjetiva do uso da linguagem e dos meios de produção e reprodução do discurso do que pela presença de um “eu” que fala de “si”. No caso de “o meu tempo”, o sujeito lírico articula-se de modo diferente nas mídias impressa e vocalizada, produzindo efeitos de sentido característicos de cada meio. Em “volver”, o sujeito lírico dialoga com a linguagem do cinema e manipula, em uma mídia, a página impressa, e em outra, o movimento possível na tela do computador, para promover tal diálogo.

Finalizamos essa dissertação defendendo que Arnaldo Antunes é um poeta da Modernidade que dialoga com diversas mídias e técnicas de nosso tempo para compor obras que enfatizam aspectos do século XXI. O poeta também mantém constantes e amplos diálogos com a tradição literária, construindo um passado presente em seus poemas. A categoria do sujeito lírico mostrou-se, para nós, um elo que articulou todo esse estudo. A análise dos poemas

que aqui promovemos almejou demonstrar que Antunes criou, em sua obra até o presente momento, um compêndio de sujeitos líricos que nos fazem perceber que essa categoria tem fundamental importância para quem se aventura a estudar a Modernidade. Encerramos nosso texto com o desejo de, dentro de nossos limites e conhecimento, ter produzido material de utilidade àqueles que pretendem estudar Arnaldo Antunes, o sujeito lírico e a Modernidade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro. *Primaveras*. Porto Alegre: LP&M Pocket, 1999.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ALLEN, Woody. *Meia noite em Paris*. 2011
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Org. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras: 2012.
- ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Editora Saraiva de bolso, 2012.
- ANTUNES, Arnaldo. *A_AA*. São Paulo: Rosa Celeste (Universal Music Publishing) / Warner Chappel, 2012.
- _____. *Agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- _____. *Dois ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *n.d.a*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- ARISTÓTELES. *A arte poética*. Trad. Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2011.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. Porto Alegre: LP&M, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. *Uma antologia poética*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles. Correspondências. In: GRÜNEWALD, José Lino, org. e trad. *Poetas franceses do século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 59.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BILAC, Olavo. *Antologia poética*. São Paulo: LP&M Pocket, 2010.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2013.
- CHIAMPI, Irlemar. *Fundadores da modernidade* (org). São Paulo: Ática, 1991.

- _____. *O moderno e contramoderno: a metáfora neobarroca de José Lezama Lima*. In: *Revistausp*. São Paulo, n° 01, p. 121-127, 1989.
- COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Trad. Zênia de Faria, Patrícia Souza Silva Cesaro. In: *Signótica*, Goiânia, v. 25, n° 01, p. 221-241, 2013.
- COMBE, Dominique. *A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. In: *Revistausp*. São Paulo, n. 84, p. 113-128, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Leonardo César Lack. São Paulo: Abril, 2010.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2010.
- HAMBURGER, Michael. Identidades perdidas. In: *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- KRISINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e sua incidência no texto literário. In: _____, *Dialéticas da transgressão: o nomo e o moderno na literatura do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MARTINS, Patricia Ferreira da Silva. *O ver poético: Arnaldo Antunes e Eduardo Kac*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2010.
- NETO, João Cabral de Melo. *Melhores poemas*. Org. Antônio Carlos Secchin. São Paulo: Global, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SILVA, Debora. *Poéticas intermédia: ensaios de poesia contemporânea, artes e mídia*. Goiânia: Editora Kelps, 2011.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

VALÉRY, Paul. *Poesia e pensamento abstrato*, in *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Edita Iluminuras, 1999.

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/01_02.htm> Acesso em 11 de julho de 2016.

<<http://www.arnaldoantunes.com.br>> Acesso em 11 de julho de 2016.