

Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes: poéticas criativas na era da reprodutibilidade técnica, digital e dialógica

Augusto Rodrigues da Silva Junior¹

RESUMO

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise literária e imagética da produção dos poetas Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes. No grande tempo da literatura, este percurso crítico implica analisar as variantes da escrita, em diálogo com as instâncias criativas e performáticas. Nos dois escritores, os recursos híbridos revelam uma arte de fronteiras, em atos de *devoração*, intersemiose e traduções coletivas – por meio de obras que partem do elemento cinematográfico para a produção literária. A Literatura Brasileira, em sua formação (com Oswald) e reconstrução (com Antunes), pautou-se por uma expressão plural, deslocando a produção individual até o limite das manifestações coletivas. Numa convivência inovadora, estes artistas não buscam a transcendência impossível, mas o diálogo imediato com o outro. Aproximando Literatura e outras artes, o *Modernismo*, na era da reprodutibilidade técnica, e seus desdobramentos, na era da reprodutibilidade digital, promoveram uma consciência das manifestações artísticas como heterogêneas, multifacetadas e dialógicas.

PALVRAS-CHAVE: Performance; Poesia; Oswald de Andrade; Arnaldo Antunes

ABSTRACT

The aim of this paper is to do a literary and imagery analysis of works of the Brazilian poets Oswald de Andrade and Arnaldo Antunes. In the literature's *Great time*, this critical course involves analyzing variants of writing, in dialogue between the creative and performing instances. In both poets, the hybridism features reveal an art of border in acts of devouring, intersemiosis and collective translations – by works from the cinematic element to literary production. The Brazilian Literature, in its formation (with Oswald) and its reconstruction (with Arnaldo), was marked by a plural expression, shifting the individual production until the limits of collective manifestations. In an innovative coexistence, these artists do not seek the impossible transcendence, they seek the immediate dialogue with others artists. Approaching Literature and other arts, the *Modernism* in Brazilian Literature, in the age of mechanical reproduction, and its consequences, in the age of digital reproducibility, promoted an awareness of artistic manifestations such as heterogeneous, multifaceted and dialogic.

KEYWORDS: Performance; Poetry; Oswald de Andrade; Arnaldo Antunes

¹Doutor em Literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense – UFF. Professor Adjunto II de Literatura brasileira do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – TEL/UnB. Brasília, Distrito Federal, Brasil. augustorodriguesdr@gmail.com

Introdução

A prática de uma literatura dotada de sentido histórico e de alcance comunicacional excepcionais desvela a necessidade de autoconhecimento e representação da diversidade. A expressão da literatura brasileira, ao se aproximar de outras artes, dialoga com tensões pessoais e coletivas e enforma uma pluralidade de ideias, incorporando características populares e da cultura de massa, uma *língua geral* de determinada sociedade, que se estabelece pela busca. No caso do criador brasileiro, ao longo dos séculos XX e XXI, isto passou a dialogar com intervenções híbridas nas mais diversas instâncias públicas.

Saindo do papel, novos sentidos são acrescentados ao literário. A consciência estética, salientada por Candido, nos momentos iniciais de nossa *formação* (1993), ganha novas visadas na nossa época, como o crítico demonstra na *Nova Narrativa* (2000). Neste sentido, este exercício de crítica discute as ideias de nosso tempo, a expressão poética na era da reprodutibilidade digital, suas dimensões comunicativa e performática e o alcance do novo “leitor”. Reprodutibilidade no sentido mais amplo, trazendo as vertentes propostas por Benjamin (1991) e acrescentando outros a partir do conceito de performance como variante da *tradução coletiva*, visto que a literatura depende e estiliza o conjunto coparticipativo em sua realização.

Esta percepção de comunidades heterogêneas e multifacetadas estabelece diálogos entre variadas intersemioses. De forma consciente ou não, diferentes suportes e múltiplas formas discursivas convidam à intervenção coletiva e individualizada – com marcas de condição anônima. As marcas do sujeito que circula ou do poeta que assina o efêmero aparente refletem no palco social das novas possibilidades interativas. Desdobramentos de práticas culturais que se aproximam e se afastam, mas que não deixam de se reconhecer, pelos mais diversos recursos da linguagem.

Tendo Oswald de Andrade como ponto de partida e Arnaldo Antunes como ponto de chegada, pretendemos, no grande tempo da literatura, estabelecer um diálogo entre perspectivas e realizações estéticas atando as duas pontas de uma travessia.

1 Abrindo pra balanço

De modo muito geral, no Brasil, tivemos dois grandes criadores no cenário barroco: Gregório de Matos, como nosso primeiro poeta popular e cancionista; José de Anchieta, realizando variantes teatrais para uma constante performance do sacramento. Dos poucos elementos biográficos e nos mais díspares versos, transparece a força performática de ambos, em constantes aproximações com a cultura popular, nas festas e nos arrabaldes de pequenas vilas. Nas suas composições musicais, cênicas e híbridas as formas discursivas amalgamavam-se ao cotidiano e inventavam variantes do possível no Novo Mundo. Com o passar do tempo, as Academias árcades, emolduradas pela arquitetura barroca, também aproximaram a literatura de outras manifestações artísticas. Principalmente, da música. Ao reunirem-se para a poesia e a política, era corrente a presença de instrumentos musicais, o diálogo entre o texto recitado e a performance coletivizada. Embora realizassem uma arte limitada pelos programas e imitação de temas europeus, os Renascidos e os Seletos luso-brasileiros deram os primeiros passos na formação de uma “literatura empenhada” (CANDIDO, 1993, p. 26-28). Por sua vez, o poeta condoreiro, Castro Alves, invadiu praças e salões militando em prol da liberdade em todos os âmbitos: fez da poesia um instrumento de diálogo e a mais forte expressão no espaço público, bem como a integrou o indivíduo, fazedor artístico, ao fluxo da história em jogos que articulam dramas (sociais), corpos e vozes fronteiriças (SILVA JUNIOR, 2011, p. 295).

Da força da história desdobra-se um compromisso com a nacionalização da arte. A Semana de Arte Moderna seria o primeiro grande evento brasileiro capaz de aproximar poesia, performance e identidade e gerar um impacto que reverberou ao longo do século XX.

Superando visões poéticas monológicas, diante de perspectivas polifônicas, tais como, os *media-studies* e os *performance-studies*, percebeu-se, no último século, uma consciência do desgaste de certos padrões de interpretação – mudanças históricas e novas teorias de análise da sociedade midiática. Para ficar com alguns, destacam-se as leituras de Benjamin, Adorno e Habermas, as vertentes acentuadas por Victor Turner, Paul Zumthor e Schechner, para uma compreensão maior das esferas artísticas nos mais diversos espaços.

Novas paisagens culturais, depois de séculos de escrita, levaram a repensar a arte e o estudo da literatura brasileira. Diante destas novas paisagens imagéticas provocadas

pelos vanguardas em seu intercuro com a América Latina e a África, facultou-se uma ascensão da multiplicidade: Freud, valorizando a descentralização do indivíduo, proclama a pluricidade (SILVA JUNIOR, 2003) humana a partir do *id*, do *ego* e do *alter-ego*. Bakhtin, articulando poéticas e estéticas da criação literária e verbal, funda uma visão nova do homem a partir do dialogismo, da responsabilidade e do inacabamento. Por fim, a heteronímia de Fernando Pessoa apresenta-se como a manifestação poética revolucionária no campo da arte. Além de responder, no grande tempo, a Freud e Bakhtin, ele utiliza o mal-estar da cultura, o bem-estar do direito à palavra, para projetar novas compreensões da história das relações eu-outro. Enfim, as duas guerras Europeias, a teoria da relativização, também permitiram, a partir da década de 1950, a promoção das relações expansivas entre a palavra, a imagem e as coisas.

Numa breve revisão da Semana de 22, a figura de Oswald de Andrade apresenta-se em perspectiva pluricultural e os ecos de sua voz, não pensando apenas a história de modo linear, seguindo escolas, estilos e épocas, surge marcada pela heterogeneidade, pelo dialogismo e por uma ruptura crítica diante da arte cujo principal objetivo era *romper* com os cânones.

Cada fato da cultura pertence a uma complexa rede simbólico-cultural e toda manifestação artística é um modo de pensar o mundo. Na pretensão de aproximar história e interpretação, esta análise está pautada no modelo de contradição criativa oswaldiana. Se Mário de Andrade colocou seu trabalho como missão, espécie de descontentamento (movente e produtivo), Oswald avançou, ao longo de sua trajetória, reinventando-se como artista e como pessoa, e fazendo da literatura uma contradição movente. Experimentou os mais diversos gêneros: a poesia em diálogo com imagens, a escrita jornalística e o romance em diálogo com o cinema, a criação coletiva e o teatro – um teatro tardio, em diálogo com José Celso Martinez.

Se as ferramentas mais díspares da humanidade servem como extensão do corpo... o livro é a ferramenta primordial da imaginação. A tela (o *écran*) e suas variantes tecnológicas tornaram-se uma ferramenta dúplice, pois servem como extensão do corpo e ferramenta de realização da imaginação. Daí novas compreensões da arte desde o advento da fotografia, do cinema, do rádio, da televisão e, mais recentemente, do computador. Promovendo novos hábitos de criação e de compreensão diante do cânone e das manifestações do tempo de cada artista, o escrito e a tela, o oral e o sonoro, o manuscrito e a *web*, é possível entender a Semana de 22 como a grande propulsora dessas aproximações em solo tupiniquim.

Conjugando no mesmo evento uma pluralidade de artistas, tivemos: na noite de 13 de fevereiro, a discussão sobre *A emoção estética na Arte Moderna* (conferência de Graça Aranha) e a relação entre *Música e poesia* pensada por Ernani Braga, Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho com o famoso concerto com Villa-Lobos de casaca e... chinelo! O simples ato panfletário dá lugar às ideias empenhadas com a ação performática e revolucionária na execução das atividades. Em 15 de fevereiro de 1922, tivemos, por exemplo, uma palestra de Menotti del Picchia ilustrada com poemas e trechos da prosa de Oswald de Andrade (e não Oswald, como depois se denominou). Sérgio Miliet, Ribeiro Couto, Plínio Salgado, dentre outros, movimentaram a cena com palestras e récitas. Houve ainda, dança com a *senhorinha* Yvonne Daumerie e a famosa palestra no saguão feita por Mário e motivada por Oswald. Além disso, solos de Piano executados por Guiomar Novaes traziam Villa-Lobos e Debussy no mesmo programa. Na noite de 17 de fevereiro, a discussão sobre Filosofia Moderna no Brasil foi realizada por Renato de Almeida. Além disso, uma palestra sobre a música de Villa-Lobos foi acompanhada de concerto do próprio musicista. Também enredaram este movimento as pinturas de Anita e Tarsila e a poesia de nosso poeta mais *vanguardista*: Manuel Bandeira.

O que se vê é uma manifestação coletiva e plural de inúmeros realizadores brasileiros. A enumeração explicita o caráter policultural da Semana e a capacidade nacional de se reinventar num encontro arlequinial. E arlequins foram Bandeira e Mário, poetas e pensadores carnalizados que provocaram mudanças na ordem literária brasilianista. Oswald foi uma espécie de *antena* (no sentido *poundiano*) da nação. Ávido pelo entendimento e expressão da cultura brasileira em confronto com a cultura do outro, ele percorreu a Europa coletando manifestações vanguardistas, livros inovadores, pinturas e pintores, fotos, discos e expressões que destoavam do tradicionalismo que reinava nas duras penas de um Olavo Bilac, de um Humberto de Campos e um Ruy Barbosa. A inventividade de Machado de Assis (produzindo até 1908), Euclides da Cunha, João do Rio e Lima Barreto teve sua presença responsiva ampliada para os vários campos das artes com os grupos da *Semana*. Certamente *Memórias Sentimentais*, publicado em 1924, é o melhor panorama deste criador na era da reprodutibilidade técnica.

Uma leitura da obra e do percurso de Oswald de Andrade destaca o seu valor e a sua importância como articulador e pensador da cultura, bem como suas contradições como artista, extensivas à vida. Sua criação é marcada pelo despojamento e, ao mesmo

tempo, por uma continuidade da literatura brasileira. Neste sentido, a Antropofagia serve como baliza de todo o processo de construção oswaldiano. Numa posição vanguardista e aristocrática na década de 1920, depois, a partir de 1930 passando a visitar um reduto marginalizado e seu teatro pouco compreendido na década de publicação. Na década de 1940 é o momento do balanço geral e a Antropofagia dá lugar a uma ruminação nem sempre bem digerida da trajetória e dos (seus) movimentos. Mas, em todas as instâncias, não deixa de transparecer um pensador da cultura. Um intérprete, no sentido mais amplo, do Brasil.

Oswald não falhou, seu estilo exigiu e exige tempos de maturação. A década de 1930, ainda, comportava outros pensadores, tais como Drummond, Murilo Mendes, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Era o tempo do romance engajado em que Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo e Jorge Amado, lidos por ele, compunham uma presença preponderante no cenário literário. As contradições da época são as contradições do escritor experimental: burguês, militante, latifundiário, urbano, boêmio, casaca de ferro, comunista, escritor, ensaísta, cronista, revolucionário. O autor de *Poesia Pau-Brasil*, publicado em 1924, viveu num país onde as maiores revoluções se deram no campo da arte, por meio de antropofagias literárias. O melhor exemplo desta devoção ao trabalho coletivo ainda é “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo” (Campos, 1992) que Haroldo de Campos inteligentemente faz uma aproximação de Walter Benjamin e o dialogismo, em seu texto “Réquiem para miss Ciclone, Musa dialógica da pré-história textual oswaldiana”:

A folheatura deste livro-álbum, peças de um mosaico dispersivo, livro-caixa-de-surpresas numerado derrisoriamente como um livro-razão (e que vai compondo por frases fragmentárias, anotações, réplicas e trélicas, intervenções *ready-made*, exercícios beletrísticos” de circunstância, caricaturas, *cartoons*, cartas, ao ritmo boêmio dos *mores* e humores dos *habitués* do “covil do Miramar” – a *garçonnière* oswaldiana dos anos 17/18), projeta uma estranha luz, uma luz memorial, de pantalha *art nouveau* (CAMPOS, 1992 [1982], p. XIII).

Na sua poesia, a mestiçagem surge como cruzamento de raças (etnias) e culturas em constante hibridismo, gerando um novo ser em um novo mundo: o brasileiro. O homem pau-brasil não seria apenas o conjunto miscigenado de suas raízes, e sim um todo acontecendo ao mesmo tempo. Se a musa já seria dialógica, o poeta estaria neste caminho coletivizado. Mesmo que embrionário, este é um dos pilares estruturantes da

poética oswaldiana e reverberou, certamente, em Freyre e Holanda, no Tropicalismo, no Concretismo e na busca *inclassificável* de Arnaldo Antunes. Segundo Candido, Mário e Oswald realizaram uma profunda “revolução estilística” entre os grandes modernistas:

Poetas como Drummond e Murilo Mendes pareciam reduzir o verso a uma forma nova de expressão, que incorporou as qualidades da prosa e funcionou como instrumento adequado para exprimir o dilaceramento da consciência estética. Sob este aspecto eles prolongaram a experiência modernista de apagamento das fronteiras entre os gêneros, que fora empreendida nos anos de 1920 sobretudo por Oswald de Andrade (cujo *Serafim Ponte Grande*, aliás, foi publicado em 1933) (CANDIDO, 1989, p. 153).

Sua variante prosaística ainda instiga releituras, pois reverbera, à medida que o tempo passa, a condição autônoma da imagem do escritor e a abolição de fronteiras. Produzindo ao longo de toda sua carreira, a prosa ficcional, jornalística e ensaística enformam um imenso labirinto de modalidades discursivas e de releituras criativas no interior da própria produção. Prosa experimental, prosa social, Oswald responde aos escritores de seu tempo e responde-se em seu trabalho de estabelecer uma *língua geral modernista* reverberando em suas variantes. Sua importância, ainda pouco pensada, confunde-se, por exemplo, com o livro celebrado nesta data – *Memórias sentimentais de João Miramar*: “[...] sua importância tenha sido capital para as experiências literárias que refundiram a literatura brasileira, inclusive algumas em curso atualmente” (CANDIDO, 1964, p. 07). Em diálogo com este mesmo livro, Haroldo de Campos aponta alguns caminhos que balizam a análise proposta neste artigo:

Memórias sentimentais de João Miramar foram, realmente, o verdadeiro “marco zero” da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo (e um marco da poesia nova também, naquela “situação limite” em que a preocupação com a linguagem na prosa aproxima a atitude do romancista da que caracteriza o poeta) (CAMPOS, 1964, p. 21).

A estilização cinematográfica gerou os desdobramentos no pensamento de Oswald e permitiu ao quadro nacional entender que a arte poderia extrapolar os moldes dos padrões estabelecidos até o XIX. *Miramar* e *Serafim* conjugam o fragmentário em uma revolução de fazer do movimento narrativo o movimento da câmera. De conjugar a movimentação dos personagens, por palavras, em quadros rápidos e planos abertos, em

closes impressionistas e análises profundas da biografia do indivíduo no ser e no tempo da prosa. Ao mesmo tempo, Oswald está profundamente arraigado ao processo de “apagamento” da prosa nacional. Machado de Assis, Graciliano Ramos e Dalton Trevisan ainda são os maiores exemplos de uma narrativa enxuta e telegrafada. Na tradição autoconsciente abasileirada, estes autores enformam um conjunto de caracteres: obras sintéticas, capítulos e passagens curtas, humor e ironia latentes fornecendo aos seus conjuntos autonomia aos narradores, personagens em diálogo com o autor criador e as variantes de leitores.

Nesta constante busca da ruptura escandalosa de padrões, o seu teatro também ainda merece um estudo. Além do mais, a parca recepção de suas peças na década de 1930 e o seu retorno em montagem bem posterior ao lançamento impresso revelam pistas dos movimentos internos da literatura entre as décadas de 1910 e 1950. Inclusive, como força política da época do diretor – um discurso recepcionado tardiamente e que reforça a ideia de Oswald como antena de sua época. Em *O Rei da Vela*, peça escrita em 1933 e publicada em 1937, temos um antropófago político, fazendo polêmica no interior da própria dramaturgia. A montagem, em 1967, não só confrontava a ditadura instaurada, mas foi mais um “marco zero” de Oswald. A peça, com sua estética carnalizada, respondendo às vanguardas, tornou-se o berço do tropicalismo. Além desse marco, é possível afirmar que seu teatro é dramático-dialogal, no qual vozes são multiplicadas e contrapostas no universo dos personagens. Ao trazer discussões políticas Oswald recupera, inclusive, um debate iniciado por Lobato na década de 1910 e evoca, nas “vozes do povo”, um pensamento da cultura brasileira (NUNES, 2000). *O homem e o cavalo*, de 1934, faz uma história da humanidade em 09 quadros (cinematográficos). Mais uma vez o recurso da tela é amplamente utilizado pelo autor, o que empresta à peça uma complexidade para a montagem. Percebe-se um convite à ruptura com a quarta parede, o que pode ter gerado uma inviabilidade cênica para os padrões nacionais de então. Sem forçar o termo ao conteúdo, há neste trabalho muito daquilo que somente nas décadas de 1960 e 1970 fora concebido como performance artística. Em *A morta*, escrita em 1937, há uma forte relação dialética entre a poesia, a linguagem teatral e as questões políticas. Predomina um elemento lírico-dramático que evoca o jogo entre a ação poética e a ação social. Para finalizar, em *Panorama do fascismo*, também de 1937 temos Oswald fazendo do teatro o palco para pensar seu tempo. É uma cena curta, com certa informação panfletária, mas não deixa de ser uma forte recepção de questões atuais. Se, em 1917, Mário realiza uma discussão da I Guerra

em *Há uma gota de sangue em cada poema*, naquele momento Oswald realizava uma sátira contra a ascensão do fascismo. De certa forma, seu teatro é uma autofagia de variantes literárias, de gêneros, de estilos e até de posturas políticas dele e do país.

Antonio Candido em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, embora demonstre certa predileção por Mário, utiliza algumas metáforas que podem ser potencializadas pelo nosso pensamento: a “vocação dionisíaca” e a “devoração” da geração são traços oswaldianos. Se *Macunaíma*   síntese e missão, vale lembrar que a sua aspiração dionisíaca evoca as contradições oswaldianas e as rupturas internas em constante movimento em moto-contínuo. O melhor exemplo disso é a prosa “[...] telegráfica e sint tica de Oswald de Andrade, nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, que avança a cada instante rumo à poesia” (CANDIDO, 2006, p. 130).

A antropofagia e a poesia Pau-Brasil rediscutem o problema do hífen luso-brasileiro. No conjunto oswaldiano, o lirismo telúrico, o riso crítico e os diálogos entre o inconsciente coletivo e individual não são assimilam as vanguardas europeias, não são apresentam rupturas de quatro séculos   sombra da literatura portuguesa, mas avançam para o “interior” do Brasil para uma consolidação de uma (compreensão) dialógica da colonização. Em diálogo com Lucia Helena, em *Totens e Tabus da modernidade brasileira* (1985),   possível afirmar que Oswald quer negar e articular o elemento religioso, político e patriarcal do colonizador que perdurou por quatro séculos e confrontar velhas leituras do indianismo. Livre dos ideais românticos e a importação de ideias sem o crivo criativo, as práticas artísticas evocavam a devida “devoração”. Um bom exemplo disso são *Os poemas da colonização*, publicados em 1925, e que se apresentam como um “[...] conjunto de fragmentos que, orientados pelo humor, compõem uma crítica em mosaico sobre o olhar do colonizador” (Helena, 1985, p. 156)”.

Nesta dialógica da colonização está colocado o problema do hífen por Oswald. Em conferência apresentada em 1944, há um anseio de “acertar o passo com o mundo”. Anseios já elaborados pelos pensadores em Vila Rica e pelos participantes da Semana. Embora perceba contradições políticas nos desdobramentos, ele afirma: “[...] A Antropofagia foi na primeira década do modernismo o ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro” (ANDRADE, 1991, p. 111).

Se o livro é uma extensão da imaginação, como coloca Borges, a arte midiática,   uma extensão do corpo e da imaginação simultaneamente. Arnaldo Antunes, seguindo

as pegadas de Oswald, dos concretistas e dos poetas marginais invade os meios de comunicação (rádio, televisão, internet, cidade) e promove uma compreensão plurivocal de continuidade da nação e de hibridez do ser. A metamorfose instaurada pela poesia Pau-Brasil e pelo cinema de João Miramar gera novas trilhas para viagens sonoras, imagéticas, urbanas e deixa um rasto de certa “[...] fome antropofágica de sonho e liberdade” (CANDIDO, 1995, p. 66). Ora bem, a literatura de Oswald e seus desdobramentos evocam novos hábitos de leitura e promovem o desafio de aproximar-se do público, seguindo-o pelas passarelas, surpreendo-o numa curva e/ou fazendo do mundo uma imensa galeria (ANDRADE, 1966, p. 141):

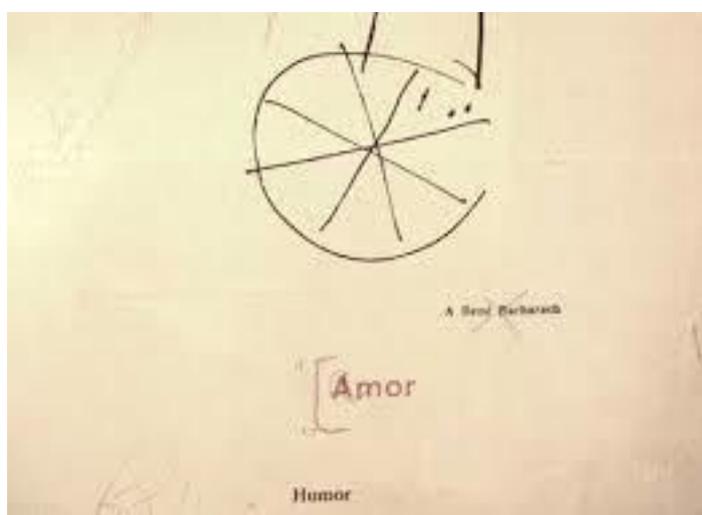


Fig. 1 – OSWALD DE ANDRADE. Amor humor. 1928. Disponível em:
<http://revistaescola.abril.com.br/fundamental-2/oswald-andrade-90-anos-semana-arte-moderna-1922-676125.shtml>

2 No balaço do Iê Iê Iê

Mesmo que muito da produção de Arnaldo Antunes seja chistosa e provoque a mesma discussão que a arte desde Duchamp provoca nos meios acadêmicos sobre o que seria realmente arte, sua poesia habita as paredes de cliques, de filmes e *outdoors* a céu aberto. Na esteira do vanguardismo nacional, que conjuga poesia, rádio e internet, Arnaldo frequentou a cena do rock brasileiro (com os Titãs) e gerou uma música de linhagem popular com os Tribalistas. Além disso, suas performances solo aproximam-se do pluripoeta em livro. Tudo isso, articulado com a instalação, com a televisão, com a intervenção urbana, o grafismo e poesia visual em novas mídias. A esquizofrenia autoconsciente instaura-se e instaura uma postura plena de vozes e de imagens. Em uma

de suas melhores construções poéticas, fixada em tela de cinema, uma jornada supra-pau-brasileira é atualizada:

O BURACO DO ESPELHO

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar aqui
com um olho aberto, outro acordado
no lado de lá onde eu caí

pro lado de cá não tem acesso
mesmo que me chamem pelo nome
mesmo que admitam meu regresso
toda vez que eu vou a porta some

a janela some na parede
a palavra de água se dissolve
na palavra sede, a boca cede
antes de falar, e não se ouve

já tentei dormir a noite inteira
quatro, cinco, seis da madrugada
vou ficar ali nessa cadeira
uma orelha alerta, outra ligada

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar agora
fui pelo abandono abandonado
aqui dentro do lado de fora.
(*Bicho de sete cabeças*, 00:45:05).

Sua poesia habita passagens e repercute os dramas do homem de seu tempo. A ruptura entre o lado de fora e o de dentro a rediscussão da relação tênue entre a razão e a loucura, representam o bombardeio de imagens e sons que nos acometem. O espelho carrolliano amplia-se no espaço da casa do pensamento. Seja nas ruas do lado de fora, na janela-televisão de dentro do quarto, que é a própria cabeça do homem humano de hoje, “abandonado pelo abandono”, essas linguagens adquirem formas por meio de metáforas e paradigmas ali “dentro do lado de fora”.

Esse processo poético-cinematográfico, utilizado no filme *Bicho de sete cabeças*, num dos “clipes dentro da obra”, revela, no final da leitura-musicada, imagens do personagem em processo de *evolução* do quadro clínico de sua esquizofrenia (por engano). Depois do poema, riscado com ferro ou faca na parede, lido pelo movimento da câmera que segue as linhas de uma espécie de cena-livro, um conjunto de imagens (edipianas) de sua mãe (“que toma remédio para os nervos!”) amplia o processo de

loucura. As janelas gradeadas e a prisão do homem humano, o dentro e o fora, colocam em evidência a lealdade à vida, como coisa real por fora e ao devaneio como coisa real por dentro. No âmbito da linguagem, uma vez que esse eu midiático, e não exatamente lírico, passou para o lado de lá e não encontra uma porta para voltar, diante desse mundo entre grades, a palavra se dissolve em palavra água, em um nome que some porque toda vez que o chamam, a janela, se fecha ou “se some”. Mas abre-se na dissolução, sonhada por Lewis Carroll, com Alice através do espelho, reelaborada graficamente por Sterne, Mallarmé e Oswald, neste caso arnaldiano, ela foi reinventada com o uso de novos recursos. O poema figura numa parede de hospício (cinematográfico), ao som do poema-canção na voz do próprio poeta e transforma-se semanticamente a sua posição por estar em um filme que se chama *Bicho de Sete Cabeças* e que poderia se chamar “Cabeça” – Cresça/cabeça// Densa,/ espessa. // Pensa,/ imensa.// Desa-/pareça (ANTUNES, 2006, p. 240) ou ainda, “Cabeça dinossauro” – composição coletiva enformada por gritos e densidades sonoras.

Note-se que, no poema-canção de Arnaldo, no âmbito da loucura urbana (paulistana, inclusive) tão bem retratada pelo filme, não deixa de lado o diálogo com a tradição nacional. O lá e cá de tantas canções do exílio (Gonçalves Dias, Murilo Mendes, Carlos Drummond, José Paulo Paes, dentre outros) ganha uma dimensão multicultural: seu lá e cá é a distância entre os indivíduos na cidade. Isto incide diretamente ao “Canto de regresso à pátria”, de Oswald de Andrade:

Minha terra tem palmares
 Onde gorjeia o mar
 Os passarinhos aqui
 Não cantam como os de lá
 Minha terra tem mais rosas
 E quase que mais amores
 Minha terra tem mais ouro
 Minha terra tem mais terra
 Ouro terra amor e rosas
 Eu quero tudo de lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte para lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte pra São Paulo
 Sem que veja a Rua 15
 E o progresso de São Paulo
 (ANDRADE, 1966, p. 130).

Consciente de que as manifestações poéticas, diante do peso do cânone e da inumerável gama de manifestações visuais aparentemente mais importantes do que o livro (impresso em papel), a poesia de celulose dá lugar à poesia de parede, poesia de cores, poesia de rua – inefável como a palavra de água que se dissolve numa velocidade parecida com os 15 minutos do apocalipse revelado por Duchamp e Andy Warhol. Se o eu-poético de Oswald deseja voltar para a “Rua 15”, agora os poemas de Arnaldo Antunes vão para as paredes e avenidas do “progresso de São Paulo”:



Fig. 2 – ARNALDO ANTUNES. Monstro. 2003. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=1. Arte exposta em *outdoor* de avenida em São Paulo-SP

Uma vez que hoje a produção artística já não atende a programas e os artistas, pulverizados, produzem de acordo com suas ambições, o poeta midiático, ainda assim, constrói sua poética buscando, no outro, um contato. Parafrazeando seus colegas do Titãs, Arnaldo Antunes seria o melhor poeta de todos os tempos da última semana, visto que a caligrafia do poema está em um cartaz que não dura mais que o tempo da propaganda. A caligrafia invade o cenário urbano evocando, com um pequeno jogo de (duas) palavras, as transformações no movimento de pedestres, na espera da lotação, no confronto desconfortável de seres em trânsito. O autor e o leitor compartilham a condição de transeuntes, e eu poético-midiático constrói-se neste abrir de portas e ir para a rua. Dá uma volta na chave da tradição livresca, mesmo sem saber que direção seguir, sem um objeto exato para definir, a poesia se abre no espaço da rua.

Dá o despojamento, a poesia quase vazia, de um belo estranho. Um novo “belo belo”. Belo porque a expressão humana que evoca a relação eu-outro, e belo posto que é uma arte ligada às artes icônicas e aos meios de comunicação do *clic* (*dial*, controle remoto, mouse etc.).

Nas retinas de seus performers sociais, por intermédio da experiência social, essa poesia feita de palavra-água é efêmera como o discurso cotidiano e, por isso mesmo, alcança/dialoga com os homens da multidão, gerando formas sem precedentes que legam novos símbolos e novas formas de diálogo. Como afirma Fischer sobre sua antologia *Como é que Chama o Nome Disso*, Arnaldo constrói

[...] uma brincadeira infantil com a linguagem; e é um programa de ação: ali onde a rotina da língua criou uma craca cristalizada, o poeta vai catar uma trinca, uma rachadura por onde passar a dúvida, para esgotar, mais uma vez e sempre, o que ali se recolhia, pus sintoma da doença, vida em forma de tensão (FISCHER, 2006).

Sua poesia é plena de novas tecnologias e articula linguagens, enxergando não mais um leitor individualizado, mas um conjunto que habita o espaço público. Os universos virtuais e as possibilidades intermediáticas, plenos de novas tecnologias, renovam a utilização da palavra em novos campos simbólicos. A rachadura na parede gera a dúvida e gera tensão. O poético divide o espaço com o urbano, o poeta com o anônimo e essa comunicação redefine uma identidade. Do espaço coletivo, os *tableaux* nacionais promovem experiências fragmentadas, no caso de Oswald e fractais, no caso de Arnaldo. Experiências possíveis para o indivíduo, contemporâneo de cada escritor, nos intercursos da reprodutibilidade técnica e digital.

Se, nos seus romances fragmentários, Oswald articulava sua narrativa como uma tradução individual de uma tradução coletiva – o cinema, utilizando recursos como o corte de uma cena para a outra, o movimento das palavras e dos capítulos imitando o foco da câmera, os personagens num ambiente híbrido enfeixando realismo, mundo prosificado e o intercurso invertido do cinema literário – a arte escrita reinventa seu olhar pelo olhar da tela. Oswald-Miramar leva o leitor-plateia do circo que “[...] que era um balão aceso com música e pastéis na entrada” é levado às últimas consequências de uma empresa cinematográfica, cuja apresentação parodiada assim se estabelece: “Empresa Cubatense na Piaçaguera Lighting and Famous Company Pictures São Paulo and Around” (ANDRADE, 1964, p. 61; 123).

Se a questão da indústria cinematográfica brasileira, em contraposição à norte-americana, se delinea nos capítulos 101-102-110-111-120, a proposta narrativa é autoconsciente e, ao invés de “fazer filmes”, o narrador decide fazer *memórias*. A postura híbrida e devorativa, no interior do livro, movimenta as formas poético-prosaica-cinematográfica. Na capítulo 110, “Fita em série”, este processo se delinea:

[...] pela avenida longa de grama selvática e palmas, do centro acachapado às areias inspiradoras de cenas fílmicas. Descalçávamos a vida para velados dias marinhos de promessas e beijos. E diante do grande mar emergido dum rochedo e da ilha desganhada dos urubus, éramos a paisagem na paisagem (ANDRADE, 1964, p. 130).

Arnaldo, em outro poema também articula uma narrativa cinematográfica e poética. Uma enumeração, recurso da linguagem, torna-se uma sequência de cenas e fotografias:

porque eu te olhava e você era o meu cinema, a minha Scarlet O’Hara, a minha Excalibur, a minha Salambô, a minha Nastassia Filípovna, a minha Brigitte Bardot, o meu Tazio, 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 Merlin Monroe, o meu Rodolfo Valentino, a minha Emanuelle, o meu Bambi, a minha Lília Brick, a minha Poliana, a minha Gilda, a minha Julieta, e eu Dizia a você do meu amor e você ria, suspirava e ria (ANTUNES, 2001, s/p).

Este poema pode ser comparado às cenas finais de *Cinema Paradiso* (1988) e de *O carteiro e o poeta* (1994). No primeiro, um cineasta, que viveu de cinema, vê um “curta-metragem” todo feito dos beijos que o padre censurava no cinema de sua cidade de infância. No segundo, o carteiro-poeta colhe, como um sonoplasta, os belos sons de sua pacata ilha. Grava os sons para enviar para seu amigo (mentor) e poeta Pablo Neruda. Nos dois casos são passagens-citações, em que a enumeração, conforme composta por Arnaldo, em palavras e sons, constituem cenas e cenários poéticos. Neste sentido, Arnaldo faz “psia” e invoca o outro com heróis e heroínas do poema acima desfilam pela tela – que é o próprio poema justificado, formando um único bloco. Por meio de uma linguagem, dentro da tradição oswaldiana da tradução coletiva, novas possibilidades para o receptor imerso em *arquétipos* cinematográficos do século XX.

Como mostra Candido, em *A nova narrativa* (2000), essa literatura busca o espaço público e utiliza os mais diversos gêneros liminares (cinema, propaganda, vídeo etc.) para subverter axiomas e padrões. O que fazer diante desse processo de cortar palavras, ou, seguindo a manifestações de Arnaldo Antunes, essa arte de espalhar palavras, mesmo que poucas palavras, nos mais diversos meios? Poeta multimidiático, como o define Haroldo de Campos, ele atua na fronteira entre linguagens “autorizadas” e artes efêmeras do espaço público (rádio, net, prédios, paredes etc.). O papel é mais uma alternativa, mas a tela, a tinta, a parede, o disco, o CD, o DVD são espaços de articulação e geram, muitas vezes, uma (sensação de) interação maior do que o poema em celulose.

Ao utilizar a imagem de cartazes de shows e propagandas e sua contínua colagem (um sobre o outro) que satura muros e paredes, Arnaldo produz uma poesia constelar. Isso permite uma leitura do espaço público enquanto colagem de acontecimentos e linguagens. Encobrir o outro, neste caso, sugere transparência, reforça que cada indivíduo tem seu direito à voz no universo polifônico da urbanidade. A poesia torna-se visceral, contundente e evoca uma memória coletiva dos materiais que invadem o cotidiano dos habitantes da cidade. Os elementos semânticos também se compõem das palavras que se formam na sobreposição:

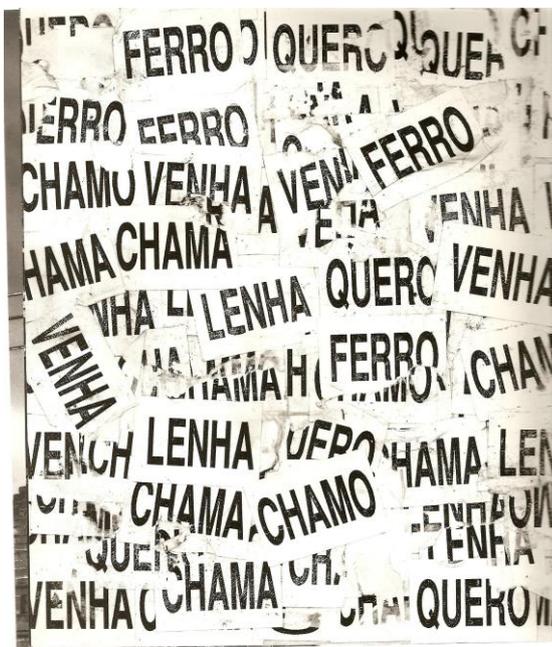


Fig. 3 – ARNALDO ANTUNES. Ensaio do resultado previsto para painel do lambe lambe. 1994. *Arte/Cidade – Cidade sem janelas*. São Paulo: SESC/Secretaria de Estado da Cultura, 1994, s/p.

Esse “tudo ao mesmo tempo agora”, esta “Cidade sem janelas” (ANTUNES, 1994, s/p.) verbivocovisual cata os estilhaços dos sujeitos da contemporaneidade e os ressignifica poeticamente. Consciente de que a poesia é imagem, ele inverte a fórmula e sai à procura da poesia da imagem. O espaço público dos centros urbanos apresenta-se como palco para a realização dessa arte. Esta “*psia*” que ninguém define exatamente o que é, além dela mesma, realiza exatamente esta reintegração, acumulando funções sobrepostas, reorganizando o indivíduo em torno da palavra – unificada, libidinal, amorosamente em condição de alteridade.

As *Caligrafias* e os poemas-cartazes – poesia, pintura, tela, exposição em museus, em prédios abandonados – transcendem a representação fractal. A letra permite uma crítica genética enquanto o poema é lido/observado na galeria. O jogo de tintas, as palavras em movimento e expressão significativa, o espaço em branco (que se remete ao branco da “antiga” folha de papel) borrado e letrado conjugam uma explosão de elementos que lembra a forte movimentação das *Memórias de Miramar* e os processos poéticos do Tropicalismo e do Concretismo.

A rede mundial, por sua vez, antropofágica e autofágica, multiplica a impressão de cidade que se torna contínua e, ao mesmo tempo, delicadamente invisível – para ficar com a imagem de Italo Calvino. Os cartazes, letreiros, placas, sinais de trânsito, néons, veículos e vias propiciam colagens e amálgamas que se transmutam em representações poéticas fractais e consistentes. O material da realidade convive com uma poesia material. A palavra assume uma função visual, icônica e permite jogos de imagens e linguagens no espaço público. Aos olhos do antigo passante baudelairiano, mas posterior à reprodutibilidade técnica e digital, todos são convidados a serem testemunha, cúmplices e companheiros nessa incursão polivocal. A palavra ganha dimensão material e espacial e realiza uma ocupação conjunta de um espaço da cidade, construindo assim, novas paisagens urbanas.

Considerações finais

A produção destes dois autores, comparada, exige do crítico o confronto com o lado artista-poeta de cada um deles. O deslocamento dos suportes convencionais para confrontar um espaço inusitado e uma convivência inovadora da arte aproxima Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes. Nos dois casos, o artista já não busca a transcendência, mas o diálogo com o outro. Olha para a cidade naquilo que ela tem de concretude e

densidade e percorre suas vias arteriais como uma estranha engrenagem, um sistema de vasos comunicantes que enformam um labirinto cuja saída e entrada coincidem.

Oswald e Arnaldo olharam para a criação artística como uma possível tela em branco a ser preenchida. Plena de excessos, a tela literária, enquanto cinema e devoramento, evoca instantes e instantâneos. A sensação de vazio, devoção ao mal-estar do homem moderno, suplanta-se na certeza da leitura do outro. Esse outro, esfacelado na modernidade, que precisa assumir outras formas, outras mídias, ainda é o interlocutor do artista. Isolados numa sala de cinema ou fazendo da cidade uma tela a ser preenchida cada leitor é apenas um, mas cada sujeito está sempre pronto à antropofagia manifesta e memorial.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922. In: *Caixa Modernista*. São Paulo: Edusp; Ed. UFMG; Imprensa Oficial, 2003.

_____. O movimento modernista. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1964.

ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. Lambe Lambe. In: *Arte/Cidade – Cidade sem janelas*. São Paulo: SESC/Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

_____. *Psia*. 3.ed. corrigida. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Como é que chama o nome disso – Antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. *Site oficial de Arnaldo Antunes*. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/>. Acesso em: 10 dez. 2009.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Obras Escolhidas, vol. III).

BICHO DE SETE CABEÇAS. Direção de Laís Bodanzky. Buriti Filmes. Brasil: 2001. Rio de Janeiro: BR Distribuidora. Versão em disco digital, 2004. [DVD] (74 min).

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1964, v.2.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.

_____. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1964.

_____. O poeta itinerante. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *A nova narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1964.

_____. Réquiem para Miss Ciclone, Musa Dialógica da Pré-História Textual Oswaldiana. ANDRADE, Oswald. *O perfeito cozinheiro das Almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

CINEMA PARADISO (*NUOVO CINEMA PARADISO*). Direção de Giuseppe Tornatore. Cristaldifilm. Itália: Versátil Filmes. Versão em disco digital, 2009 [1988]. [DVD] (155 min).

FISCHER, Luís Augusto. *Antologia poética de Arnaldo Antunes mostra o lado mais pop da vanguarda*. Folha de São Paulo, 19/11/2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1911200617.htm>. Acesso em: 12 de abril de 2014.

HELENA, Lúcia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

O CARTEIRO E O POETA (IL POSTINO). Direção de Michel Radford. Penta Film. Itália: Columbia Filmes. Versão em disco digital, 2002 [1994]. [DVD] (108 min).

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. *Cidades invisíveis cidades: leituras de poesia, devaneio e história em Italo Calvino*. Goiânia: UFG, 2003. (dissertação de mestrado).

_____. *Literatura e performance: dramas, corpos e vozes no período colonial brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2011.

Data de submissão: 15/04/2014

Data de aprovação: 02/06/2014