

A LETRA MÚLTIPLA DE ARNALDO ANTUNES, O PEDAGOGO DA ESTRANHEZA

André Gardel*

Os processos de mudanças nos modos de criação, reprodução e propagação dos objetos de arte ganharam força e definição no Ocidente a partir de dois fatos culturais distintos: a ampliação do império da indústria do entretenimento no mundo globalizado, que comercializou, contaminou e refuncionalizou a idéia mesma de arte, e a cisão profunda que os movimentos de vanguarda causaram nos padrões artísticos ao forcejarem seus limites formais, com senso de ruptura e inovação, aprofundando modernamente a pesquisa de linguagem iniciada pelos românticos, principalmente os da Escola de Iena, até o extremo da comunicabilidade. Contudo, se tais mudanças nos modos de conceber, reproduzir e propagar arte propiciaram desenvolvimentos diversificados na produção estética contemporânea, jamais conseguiram estabelecer canais de recepção em comum, antes criaram certas distâncias aparentemente sem atalhos como, por exemplo, o abismo existente entre a produção de experimentações estéticas e o aumento progressivo do público no universo da cultura de massas.

Alguns artistas e movimentos na música popular comercial brasileira tentaram, direta ou indiretamente, diminuir o fosso existente entre experimentação formal e ampliação de público. A obra de Arnaldo Antunes, apesar de se inserir nessa tendência de nossa música popular, não se parece, no geral, com nenhuma das propostas anteriores. Há algumas semelhanças, no entanto, com a obra de Caetano Veloso, pelo modo sistemático com que vem conseguindo construir pontes duráveis sobre o rio que separa o biscoito fino do gosto popular. Outra aproximação viável com o poeta baiano origina-se no fato de ambos terem algumas de suas raízes fincadas na poesia de vanguarda concretista. Mas, a partir daqui, afora a constatação óbvia de que ambos são grandes poetas, começam as diferenças, pois da mesma forma que Caetano parece ter posto em prática na cultura de massas, com atitudes e

* Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ, Professor da UniverCidade, autor de *O Encontro entre Bandeira & Sinhô* e compositor de música popular.

compromissos vitais, as idéias antropofágicas oswaldianas, Antunes parece ser antes um desdobramento *pop* de linhas inventivas desenhadas pelo concretismo.

Parece apenas. Arnaldo não é mais um epígono dos concretos, sua postura estética é, na verdade, pós-concreta, aponta para um novo rumo a partir do movimento, assim como os três líderes iniciais do concretismo renovaram-se seguindo caminhos posteriores particulares e revitalizantes. Mas a base é uma só: o instrumental lingüístico e semiótico; a inserção da escrita ideogramática na escrita alfabética, que incorpora a estrutura analógica à lógica discursiva ocidental, subvertendo sintaxes, núcleos vocabulares; a pesquisa gráfica revitalizando o verbal; a contaminação multimeios; a poesia visual cronstrutivista; a *proesia*; a busca isomórfica de significação entre signo verbal e referente, similaridades fônicas e ambigüidades semânticas etc. Base que é solo nutritivo para outras notas e atitudes entrarem e se desenvolverem. Como, por exemplo, quando Antunes se refere ao que ocorria no processo criativo dos compositores de música popular brasileira nos anos 90, acabando por apontar para alguns de seus próprios desenvolvimentos pós-concretos: “a incorporação orgânica da diversidade”, “o trânsito livre entre as diferenças como uma realidade cultural, a partir da qual se cria”. Ou, ainda,

Muitas coisas que se apresentavam como projeto na visão de Oswald foram digeridas e viraram ação, processo, atitude, quarenta anos depois, com o movimento tropicalista.¹

Poderíamos usar este mesmo trecho do texto citado acima, apenas trocando os sintagmas “na visão de Oswald” e “o movimento tropicalista” por “no concretismo” e “a obra de Arnaldo Antunes”, para definirmos, com certa semelhança, a importância do diálogo que o ex-Titã estabeleceu com a vanguarda paulista dos anos 50. Arnaldo Antunes é um *verse-maker*, um compositor de música popular, um artista plástico, um *performer*, um cantor, um poeta *verbivocovisual*, um escritor-crítico, um artista multimídia. Sua postura diante dessa diversidade é tanto de localizar a especificidade de cada código quanto de permitir as suas intersecções criativas, a partir de uma linguagem sem grandiloquências, que coisifica as palavras e foge de qualquer lirismo excessivamente subjetivado, lamuriento, vivendo, para usarmos uma expressão de sua autoria, no “apuro em procurar clareza e (na) certeza de que tudo é impuro”.²

E mais, Arnaldo Antunes tem um duplo movimento particular que se alarga, a um só tempo, em retroprojeção, para as bases e, em outra perspectiva, para incorporações posteriores dos concretos: a sondagem do lado lúdico-

primitivo da obra de Oswald de Andrade, quando este afirma que “Há poesia na dor, na flor, no beija-flor, no elevador”,³ na prática de uma poética que existe nos fatos culturais, sem conceber, contudo, qualquer projeto nacional-popular, pois sente-se um habitante de Lugar Nenhum,⁴ um cidadão do planeta com uma brasilidade específica, desejoso de fazer, como diz em entrevista, uma “música pop que tenha o maior nível de penetração de massa possível”⁵. Com a meta didática e comercial de ampliar seu público, mas que isso se dê como uma continuação, em bases globalizadas, da diversidade de interesses, discursos, interferências, culturas e ritmos introduzidos pela Tropicália na mpb. Como uma criação que navega na confluência dessas instâncias, enfrentando de modo plural e muito pessoal o jogo artístico que se desdobra da dialética contemporânea entre novidade e tradição. Arnaldo pondera:

Vejo como maneira positiva essa coisa cultural de ter informações do mundo, todo um futuro auspicioso pode vir disso. O Brasil, pela tradição cultural de ter passado pela antropofagia, pelo tropicalismo e tal, é um país muito dado a esse tipo de convivência natural das diferenças.⁶

O movimento mais constante nessa poesia, com isso, é de busca de uma possível brasilidade desterritorializante, desfolclorizante, modulada pelo intuito de desentranhar o incomum do comum. Tal procedimento vai do microestético ao macrocultural, presente nas unidades mínimas significativas da materialidade poética, na reconfecção inventiva de máximas e ditos populares, na inserção de experimentos de vanguarda na indústria do entretenimento, nas suas propostas de diálogo artístico intersemiótico etc. Em todos os níveis ecoa sempre o mesmo bordão: “transformar o óbvio no inesperado.” Esta idéia é ratificada em outra entrevista, quando Arnaldo sentença que quer se esmerar em “trabalhar dentro da cultura de massas, da linguagem *pop*, mas sempre empurrando um pouco o padrão do gosto comum para o lado da estranheza”⁷.

Trata-se de um trabalho de desconstrução que se insinua como a contraface pós-moderna, reciclada, do espírito e olhar *primitivistas* das vanguardas. O frescor originário do “bárbaro tecnizado de Keyserling”⁸ transmodela-se nos olhos livres recreativos do estranho acústico/eletrônico de massas, atravessados pelo desejo desreprimido, *interessado*, mas não especializado, em produzir uma “criação contaminada de vida, contaminando a vida”⁹ e que, ao mesmo tempo, sofra a interferência de várias áreas do saber. E esse é o modo como se dá o projeto de *convivência de diferenças* em sua obra pós-concreta de fundo desterritorializante. Na sintaxe *staccato* de Arnaldo:

Uma música que não é brasileira, nem americana, nem africana, nem de nenhuma parte do planeta porque é. Do planeta todo. Fechando os olhos fica mais fácil da gente escutar. Ela.¹⁰

Apesar, ou até mesmo por isso, da sugestão de anulamento de um dos sentidos para perceber melhor um outro na citação acima (*Fechando os olhos fica mais fácil da gente escutar*), Arnaldo Antunes é o pedagogo da estranheza poética na sociedade brasileira contemporânea de massas. Na verdade, realiza em sua *práxis* poética a proposta de um movimento sinestésico que se desborda em multiculturalidade e multidiscursividade: códigos distintos vistos como mundos distintos inter-relacionáveis, mundos distintos ouvidos como códigos assimiláveis, linguagem e vida interagindo em contágios incessantes, vários campos de conhecimento em trânsito, desviando seus sentidos, readquirindo força na migração poética, na interação de noções na imagem.

A crise de sentido que a modernidade trouxe consigo, implodindo a idéia de uma “correspondência unívoca entre uma palavra e aquilo que ela representa”, que “(...) é também uma crise da verdade”, não pode significar para o poeta “obscurecimento ou ineficiência comunicativa”, pois “a clareza de uma mensagem depende agora, mais do que nunca, de um uso apropriado”, reflete Antunes¹¹. Tal uso deve se dar na encruzilhada aberta por sua obra entre vanguarda e comunicação de massas: injetar estranhamento numa ambiência que, para funcionar, exige o já assimilado, o estável, a não-novidade, e, ao mesmo tempo, embeber positivamente de cotidiano múltiplo, diálogo, clareza, fluxo vital a complexidade formal, o trabalho com a linguagem.

Sua pedagogia da estranheza se desdobra de muitas maneiras. Na configuração performática de sua imagem pública, uma mescla de informações culturais contrastantes que surge nas roupas formais que usa, geralmente pretas, entre o *design* executivo e o quimono, no corte exótico do cabelo meio *punk* meio *clean*, nos anéis artesanais, primitivos que traz e apresenta nos dedos. A dança que realiza nos remete à *biomecânica*, um sistema de interpretação criado no teatro cubo-futurista russo por Meyerhold, em que os atores misturavam movimentos de exatidão e esquematismos extremados, recuperando as cadências da produção do operário na indústria com um espírito despojado e “um humor clownesco”¹². O uso da voz entre o canto, o berro e a fala, alternando timbres, apresentando em algumas canções um grave cavernoso em contraponto intencional com a padronização do gosto popular nas canções pelas vozes mais agudas. Na sonoridade e arranjos de seus CDs que freqüentemente apresentam timbres orgânicos interagindo com ruídos mecânicos, ritmos nacionais com música *techno*, *rock*, *pop*, me-

lódias e sons transnacionais, instrumentos inventados dialogando com instrumentos convencionais usados de modo inusitado etc.

A *griffe* de moda *Ellus* desencadeou toda uma campanha publicitária de seus produtos para o outono-inverno de 2001 a partir de uma frase de Arnaldo Antunes: “o corpo é para ser usado”¹³. Explorando mais este novo meio de veiculação poética, através de caligrafias e desenhos estampados em roupas usadas por modelos que aparecem em “outdoors, muros de colégios, fachadas de museus”¹⁴, o poeta expande sua estranheza pela cultura comercial hegemônica *major*; ampliando seu universo de trabalho, dando nova dimensão a seus poemas. O mesmo acontecendo no comércio *minor*, com a criação de poemas verbais/visuais para estamparem almofadas de ervas aromáticas, vendidas na loja paulista *Baobá*, especializada em tecidos feitos em tear.

Máquina lúdica

A poesia de Arnaldo Antunes se organiza como um tipo de máquina lúdica que não se esgota no modelo barroco. É um duplo do mundo e se insere nele, e o traz simultaneamente para dentro da máquina poética: jogos de espelhos deformantes, refratários e reflexos; alternâncias de peças; pares opositivos em tensão ou complementariedade; planos se sobrepondo, justapondo, se atravessando; movimentos circulares; rotações sobre o mesmo eixo; câmaras de ecos e reverberações; reutilizações desfuncionalizantes; reescrituras palimpsésticas; desdobramentos de pontos de fuga. Tudo é signo e há a perspectiva de que os signos sejam tudo. Nesse universo os entes têm entidade, são seres e se relacionam enquanto tal, de modos diversos: por associações inesperadas, similaridades, analogias, esbarros iluminadores, presença pela ausência, afirmação pela negação, sistemática científica.

A linguagem, ao mesmo tempo em que implode suas camadas de significação, busca se construir com clareza expressiva, muitas vezes encenando poeticamente a coerência de esquemas lógicos rigorosos. Quer mapear o conceito nos mínimos espaços ou multiplicá-lo ao infinito como em *Escuríssímo*, do CD *Paradeiro*: “escuríssímo/ escuríssíssímo/ escuríssíssíssímo/ escuríssíssíssíssímo/ escuríssíssíssíssíssímo...”,¹⁵ chegando ao inapreensível, ao inaudível, pela hipertrofia do senso, que encontra sempre seu oposto. É barroca conceptista nessa busca por uma superfície expressiva que se quer clara, mas que existe cheia de malabarismos lógicos, e, também, pela concepção poemática rotativa de peças alternantes. É construtivamente moderna pela negação dos excessos líricos sentimentais e emotivos, pelo jogo reflexo entre

sujeito da enunciação e eus múltiplos, pela incorporação paródica irônica (muito embora sua contraface positivada, a paródia que se desdobra em canto paralelo tenha maior incidência), pelo uso refigurado do popular, principalmente das máximas, adágios, clichês expressivos, locuções coloquiais, gírias, palavrões. E é *pop* quando quer afirmar, segundo suas próprias palavras, “a potência das letras diretas, das melodias fáceis e das batidas primárias”, pois “nem tudo que se tem se usa”, combatendo...

...um tipo de pensamento que supervaloriza a complexidade, enquanto parâmetro de qualidade artística. Confunde precariedade com pobreza, sinteticidade com banalidade, acabamento com concepção.¹⁶

Arnaldo trabalha com livros-conceito, CDs-conceito, que se configuram como uma proposta, um projeto de idéias que atravessa e organiza, por contaminação lógica ou poética, cada parte da obra. *Nome* (1993), seu primeiro CD, vindo à luz também como vídeo-home e como livro, conceitua o jato que principia o verbo, a gênese descarnada do mundo, que funda o ser ao nomeá-lo. Imagens, fotomontagens, poemas visuais, gráficos, plásticos em formas geométricas se inter-relacionam com as letras no encarte do CD. A primeira foto/letra chama-se *Fênis*, musicalmente apenas respiração e programação eletrônica, o renascer da criação, é uma espécie de buraco negro branco, um sorvedouro das letras vermelhas, que levam para outra dimensão¹⁷. E que propicia a apreensão de diálogos internos à obra, intratextuais, a partir da idéia mágica de início de aventura, mudança de mundos como, por exemplo, o “Abre-te, cérebro”¹⁸ paródico que descortina o livro *As Coisas* (1996), e a epígrafe de Dante, ‘*Lasciate ogni speranza voi ch’entrate*’, que inicia o poema *Inferno*¹⁹. A palavra *Fênis* sugere ainda, por similaridade fônica, a palavra *pênis*, tanto que está escrita com *se* não com *x*, permitindo a leitura de que uma cópula som/letra, *fênis*/buraco negro branco, música/imagem engendrará o primeiro *Nome*.

A letra seguinte do CD é *Diferente* e faz uma arqueologia poético-filosófica da estranheza criativa, no mito do Eterno Retorno dos seres diferentes que “falam outra língua pela nossa voz”, “que fazem companhia mas estamos sós”, mas que “têm os olhos grandes para ver melhor/ eles têm a boca grande”²⁰. Em jogo intertextual com a famosa passagem da fábula de *Chapeuzinho Vermelho* – em que o lobo-mau se traveste de vovó esperando a netinha na cama e esta, reparando na diferença de formas na vó/lobo, exclama e pergunta sobre tais estranhezas, com o lobo respondendo que olhos boca orelhas nariz são grandes para usar melhor os sentidos –, são introduzidos os

nomes, os seres da linguagem poética que se constitui de nomes no mundo, que vão querer *comer* o mundo. A imagem de origem do estranho que interage com o poema no encarte é a de uma foto de um feto nos meses iniciais, gerado da cópula letra/som, que se assemelha a um *ET*, flutuante no cosmos, no líquido aminoácido, no nada.

Em *Fora de si*, do CD *Ninguém*, no trecho “eu fico oco/ eu fica bem assim/ eu fico sem ninguém em mim.”²¹, o uso do verbo na terceira pessoa, *fica*, inicia a trajetória de relacionamento do estranho com o outro e faz do eu ele, do criador criatura, do sujeito expandido romântico voz lacunar cabralina, do ser existencial linguagem poética, a partir da contribuição milionária de todos os erros oswaldianos. Por outro lado, a terceira pessoa materializa a saída de si, cristaliza a presença/ausência do outro, e o ente ninguém se torna o mesmo. Na verdade, como em *O seu olhar*, do mesmo CD, “o seu olhar seu olhar melhora/ melhora o meu”²², alteridade e mesmidade atuam juntas na compleição do ser. Pois, em *O Buraco*, do CD *Silêncio*, “o buraco ensina a caber/ a semente a não caber em si”²³, e caber em si pode ser ficar preso no *Buraco do espelho*, do mesmo CD, que não dá acesso ao lado de cá, à comunicação com o mundo: “Mesmo que me chamem pelo nome/ Mesmo que admitam meu regresso/ Toda vez que eu vou a porta some”²⁴, ou ficar sem comando, como no poema *sem com*, do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*: “sem/ mim/ ando/ com/ igo/ sigo/ sem/ com/ ando”²⁵. A semente que cai no buraco, o encontro, produz o *nós*, poema do mesmo livro: “eu e você/ sob o mesmo nós/ dois, sóis/ sob o mesmo pôr/ (o enigma do amor)/ do sol/ onde todo o contorno finda”²⁶, e aí sair de si pode significar o paraíso, como na canção *Paradeiro*, do Cd do mesmo nome: “Haverá paraíso/ sem perder o juízo e sem morrer?”²⁷.

Mas há também um nós tribal, comunitário que se apresenta na poética de Arnaldo, é o nós da letra da época dos Titãs *Comida*, ou de *Volte para o seu lar*, do CD *Um som*. Na primeira letra, é porta-voz inserido em uma coletividade que exige alimento para o corpo e para o espírito, dinheiro e prazer, uma cidadania inteira e não pela metade: “A gente não quer só comida/ A gente quer comida, diversão balé/ A gente não quer só comida/ A gente quer a vida como a vida quer”²⁸. E que critica os que se inserem na vida social já pronta, sem questionamentos, se mantendo na rotina adestradamente, como na letra de *Tudo em dia*, do CD *Domingo* dos Titãs: “Vou ter conta no banco, vou trabalhar no escritório/ Vou tomar um chopp, vou tomar sorvete/ Vou tomar remédio, que maravilha/ Vou casar e constituir família...”²⁹ Ou como em *Família*, também da época dos Titãs: “Janta junto todo o dia/ Nunca

perde essa mania...”³⁰; mantendo o *status quo* de uma *Cidade*, do CD Paradeiro, “sem céu mas/ com paisagens portáteis”, em que miséria, desigualdade social, abandono, ineficiência das forças públicas, violência, sucesso e moda banalizante, compõem um quadro vivo contraditório e inumano: “lixo de domingo entupindo o bueiro/ cascas de banana nas calçadas da fama/ crianças para enfeitar as praças/ mas não têm cama/ camelôs fugindo da sirene/ sob o sol a pino/ o sangue da chacina/ escapou da jaula do jornal de hoje/ com a pose da sessão *fashion*...”³¹.

A letra que define o lugar de fala dessa tribo de excluídos, cujos componentes nem choram, sorriem ou seguem à toa, procurando a realização de uma cidadania fundada em outras bases, é *Volte para o seu lar*. A crítica é à boa educação: “Nos dias que tem comida comemos comida com a mão.../ Nós rimos alto, bebemos e falamos palavrão”; e também à catequização e orientação recebida sem crítica: “Falamos a sua língua mas não entendemos seu sermão.../ Não temos perspectiva mas o vento nos dá a direção...”. Os elementos que podem desagregar alguém do grupo são “a polícia a doença a distância ou alguma discussão”³²; portanto, sem a religião oficial ou os valores oficiais, contra a polícia, “contra o que for hereditário”, como na letra de *Hereditário*, da época dos Titãs³³, com modos próprios, longe dos padrões ilustrados de educação. A tribo imaginária, com isso, pode se inserir no paradigma das vozes culturais marginais, desreprimidas, que se entremostam na pós-modernidade sem mediações paternalistas, distantes da cultura hegemônica, das idéias nacionais unitárias, dos valores iluministas burgueses, querendo afirmar sua diferença e estranheza particular no concerto de vozes globalizadas, e que no fundo é apenas mais um outro modo de vida coletiva convivendo no planeta.

Tudos

Tudos (1990), seu segundo livro, é a semiose realizada, o signo-coisa. Máquina de desconstruir o mundo e tecer poemas. Permitindo que tudo esbarre em tudo. Na primeira orelha do livro há uma foto avermelhada de um bico de filhote de pássaro muito aberto, faminto de alimento regurgitado, a comida esperada trazida pelo pássaro mãe. Essa imagem pode ser lida como uma metáfora da reciclagem contemporânea do excesso de informações transnacionais e interdiscursivas que a obra realiza, não mais apenas a antropofagia modernista, o desejo de devorar o melhor do outro para construir uma identidade própria, mas o tênue contorno identitário mutante e

reordenável contemporâneo, alimentado por uma mescla seletiva multitemporal e desterritorializada das vozes do mundo. Fome de todos os tudos, todos os mundos, discursivos, culturais, científicos, de todas as formas de vida. As antigas totalidades especializadas e unidades-coisas se misturam com o líquido digestivo da mãe criação e alimentam, híbridas, os poemas do livro. Na última página, uma fotomontagem do poeta com cinco bocas sobrepostas num rosto composto só de bocas, todas com um leve sorriso saciado. A deglutição polifágica do mundo criado e do mundo incriado, do mundo da natureza e do mundo astrofísico, dos nadas e silêncios, de *Tudos*³⁴ discursivos refeitos em linguagem contaminada, transdisciplinar e artística, duplo do universo em semiose infinita sob as leis paradoxais e reconfigurantes da poesia.

No ato de desentranhar o poético do não-poético, Arnaldo Antunes negocia com métodos, vocábulos e composições das ciências naturais, principalmente a física e a biologia. Nessa contaminação com as ciências – César Lattes diz que “A ciência é uma irmã caçula (talvez bastarda) da arte”³⁵ –, o poeta *pop* possui um antecedente ilustre na poesia brasileira em Augusto dos Anjos, de quem, aliás, musicou um poema, *Budismo Moderno*, no CD *Ninguém* (1995). O conceito microbiológico de cultura: “bactérias num meio é cultura” se distende para o microbiológico da vida dos animais em geral na natureza: “o girino é o peixinho do sapo”, ou domesticados: “o bigode é a antena do gato”, e de corpos que se tornam estranhos/ comuns ao meio, as situações culturais humanas: “...o silêncio é o começo do papo/...a batalha é o começo da trégua/...o desejo é o começo do corpo...”, na letra/poema *Cultura*, do CD *Nome*. O método experimental de observação dos fenômenos, estimulando a descoberta de leis ou princípios, é expresso por fórmulas poéticas em que entes e espécies se misturam dentro da realidade: “o cabrito é o cordeiro da cabra”, entre o fantástico e o natural: “papagaio é um dragão miniatura” ou se humanizam: “...o pescoço é a barriga da cobra.../...as raízes são as veias da seiva...”³⁶.

O cultivo dos signos parece se dar sob influxos da física moderna, em que as coisas são probabilidades de eventos, ondas de energia, caminhos de uma teia dinâmica interconectada, sem partes estanques, objetos sólidos ou determinismos. O universo é um todo composto sem dualidades demarcadas. O observador assume uma importância fulcral nesse contexto, uma vez que apreende o mundo de um modo específico, sem compromisso com uma única realidade. No poema/letra *O macaco*, do CD *Nome*, uma encenação lúdica desses eventos apreendidos como energia, numa linguagem que parodia as construções lógicas científicas, ocorre na medida em que refunda

genealogias evolutivas de espécies: “...o homem veio do macaco/ mas antes o macaco veio do cavalo/ e o cavalo veio do gato/ então o homem veio do cavalo...”; ou semelhanças que definem gêneros: “...as crianças parecem com micos/ os papagaios falam o que as pessoas falam/ mas não parecem pessoas...”; mais uma vez na perspectiva da mistura de *culturas*. “...pessoas se parecem com peixes/ quando fazem bolas de chiclet/ macacos desaparecem/ peixes parecem peixes/ micróbios não aparecem/ todos se parecem/ pois diferem.”³⁷

A ciência que desponta na obra de Antunes é *A ciência em si*, nome da letra em parceria com Gilberto Gil que se encontra no CD experimental artístico/religioso/científico do compositor baiano, *Quanta*. A ciência ela mesma, método e linguagem de prospecção do mundo: “...Se toda coincidência/ Tende a que se entenda..”; e mito da razão: “...E toda lenda/ quer chegar aqui...”; mas é também, de modo complementar, a “...ciência da *abeia*/ da aranha e a minha/ (que) muita gente desconhece...”,³⁸ da letra de João do Vale e Luiz Vieira, a ciência do criador que “...não se aprende.../a ciência aprende/ A ciência em si”.³⁹

Se nos permitirmos a leitura de mais uma camada de significação do sintagma *ciência em si* como uma obra musical clássica definida em seu tom, *em si*, juntaremos as duas acepções, pois *si* é a última nota de nossa escala modelo de música, o limite da altura do som padrão, metáfora do extremo epistemológico da ciência na civilização material ocidental, a ciência em seu limite, atingindo, com isso, seu oposto complementar, a arte, o sintagma se realizando assim como oxímoro, com dois semas em tensão. As duas versões da ciência apreendem realidades, são formas de ver e recortar o mundo, de construir linguagens, daí a importância de se desmitificar a idéia evolutiva, poetizando a ciência: “...Se a crença quer se materializar/ Tanto quanto a experiência quer se abstrair...” Com isso, ambas podem se tornar modelos em diálogo, se permitindo a convivência no *trans*, ao assumirem seus limites não-absolutos, distanciados de perspectivas teleológicas e da obstinação de uma verdade única: “...A ciência não avança/ A ciência alcança/ A ciência em si”.⁴⁰

A desconstrução poética da ciência como evolução, com finalidades totalizantes, emerge também da apreensão da entidade *silêncio*, a partir de uma ordem regressiva, involutiva da história, dos produtos materiais inventados pelo (ou próprios do) homem, com palavras desierarquizadas definindo fases, chegando até aos primórdios dos tempos na letra/poema *O silêncio*, no CD do mesmo nome: “antes de existir computador existia tevê/ antes de existir tevê existia luz elétrica/ antes de existir luz elétrica existia bicicleta/ antes de existir bicicleta existia enciclopédia/ antes de existir enciclopédia

existia alfabeto/ antes de existir alfabeto existia a voz/ antes de existir a voz existia o silêncio/ o silêncio...”⁴¹. O silêncio precisa ser resgatado em meio ao mar de ruídos contemporâneos, por ser “a primeira coisa que existiu”. A educação dos sentidos implicando na audição de “um silêncio que ninguém ouviu”, no micro e macrouniversos, na vida e na morte, nas partes internas e externas dos seres: “...astro pelo céu em movimento/ e o som do gelo derretendo/ o barulho do cabelo em crescimento/ e a música do vento/ e a matéria em decomposição/ a barriga digerindo o pão/ explosão de semente sob o chão/ diamante nascendo do carvão...”. A letra termina com a voz poética retornando aos dias de hoje, pedindo atenção educada e apaixonada ao silêncio-signo presente/ausente em tudo: “...vamos ouvir esse silêncio, meu amor/ amplificado no amplificador/ do estetoscópio do doutor/ no lado esquerdo do peito esse tambor”⁴².

Lugar (in) comum

O multiculturalismo pulsando no que a Antropologia chama de cultura material, cujo conhecimento traz o social para o âmbito do sensorial, aparece na personagem transnacionalizada, “anjo sem asa”, que “segue a moda de ninguém”, “moda tem a sua só”, da letra *Na massa* do CD *Paradeiro*. Mesclando informações diversas, lixo reciclado, fantasia de carnaval, badulaques múltiplos, o poeta compõe um tipo híbrido: “...roupa de princesa/ em pele de plebeu...”, nas falas e nomes de coisas: “...vai de my cherri/ vai de mon amour.../ manto de garrafa pet.../ óculos Ray-ban/ raios de tupã...”, nas roupas: “...no corpo collant.../ camiseta de Che Guevara.../ de biquíni xale bata ou avental.../ turbante importado/ lá de Bagdá.../ México chapéu cabana.../ tanga de miçanga fina...”, nos apetrechos: “...jóia de bijuteria/ lantejoula e purpurina.../ ou com lenço de cigano.../ capacete de bacana.../ gargantilha no cangote.../ plástico metal/ árvore de natal...”, no corte de cabelo: “passa de cabelo moicano” e nos movimentos: “...anda de abada/ dança o bragada...”. Pele e roupa se confundem: “...usa a roupa da pele da roupa da pele da roupa...”, numa construção exterior que sugere o interior ao mesclar produtos arcaicos e *high tech*, vetores das relações sócio-culturais, procurando uma identidade, uma diferença “na massa”, mas que também se desconstrói na medida mesmo em que “some na massa”⁴³.

O nome do livro *dois ou mais corpos no mesmo espaço* (1997) nasce da reconfecção de um adágio popular oriundo da física, de que dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço. Entretanto, no mundo da poesia o impos-

sível se concretiza, a expressão ressurgue com as palavras que a compõem sobrepostas num mesmo espaço, numa espécie de ilusionismo gráfico na página do livro. Redesenhar sentidos nas frases-feitas, como se fossem massa de modelar, é um dos procedimentos recorrentes na poesia de Arnaldo Antunes. Não foi à toa que regravou *Lugar comum*, canção de João Donato e Gil, no CD *Ninguém*, cuja letra indica que o “lugar comum”, ao invés de ser abandonado ou encarado com indiferença, pode vir a ser o ponto de partida para o incomum: “beira do mar/ lugar comum/ começo do caminhar/ pra beira de outro lugar...”⁴⁴.

No livro *Psia* (1986), feminino, segundo o autor, do ruído oral significativo *psiu*⁴⁵, também corruptela da palavra poesia, ratificando o mergulho radical na coloquialidade, uma das fontes modernas de sua poética, a frase que abre o livro é uma espécie de diálogo com o bordão popular *Quem com ferro fere, com ferro será ferido*, colocado em xeque a partir da mudança do tipo de metal que fere: “Quem com ouro fere?”⁴⁶. A expressão *Ponha a mão na consciência*, que chama a si quem perdeu a razão por motivo qualquer, aparece revigorada em tom libertário na letra *Consciência*, do CD *Ninguém*: “tire a mão da consciência e meta/ no cabaço da cabeça/ tire a mão da consciência e ponha/ no buraco da vergonha...”⁴⁷. Em *Decida*, do CD *Um som*, as expressões de situações limites *Ou dá ou desce e é agora ou já*, aparecem invertidas e reempenhadas: “...Decida/ Ou desce ou desce/ Ou dá ou dá/ Decida/ É agora ou já/ É agora ou já...”⁴⁸. A máxima *liberou geral*, que usualmente tem o sentido popular de vale tudo, de mundo às avessas das inversões carnavalescas, reconcebida na letra *Macha Fêmeo*, do CD *O silêncio*, vira “liberal gerou”⁴⁹, sugerindo o significado politicamente correto que o mundo liberal propiciou à questão das sexualidades alternativas.

Alguns poemas circulam com roupagens diferentes, em diferentes veículos expressivos, numa reconfiguração intratextual que reforça a idéia de máquina lúdica em que as peças se alternam na produção rotativa de significados. Nesse universo dinâmico, impulsionado por energia vital, o verdadeiro *Inferno* (poema do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*) é o não-movimento, o não-reciclado, tudo o que pára e acaba: “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...”. No entanto, como se fosse uma paisagem passageira, a terra devastada vivida ou vista da janela também, de algum modo, passa. São universos paralelos da existência e da criação, ambivalentes. A circulação pelo e a apresentação

do *Inferno*, onde o verbo *envenena*, significa compreensão da complementariedade das coisas no mundo, mesmo que seja para negá-lo: “...como uma foto, a vida,/ sem saída, aqui,/ se apaga a lua, acaba/ e continua”⁵⁰.

A letra da música *Quero*, do CD *Ninguém*, reaparece como palavras de cartazes lambe-lambe colados num muro e fotografadas sob vários ângulos, luzes e aproximações diferentes, ganhando assim novas leituras (inclusive a interferência urbana de uma sombra humana se projetando no muro em questão) no livro *2 ou mais corpos no mesmo espaço*⁵¹. Dois refrões “o seu olhar seu olhar melhora/ melhora o meu”,⁵² da música *O seu olhar* do CD *Ninguém*, e “não há sol a sós”,⁵³ da música *Inclassificáveis*, do CD *O silêncio*, são auto-reciclados em poemas de sintaxe espacial, com outros recortes entre as palavras no mesmo livro, em versões em que a mudança de contexto implica, necessariamente, em variações de sentido. O poema em forma gráfica circular “que não é o que não pode ser” do livro *Psia*, musicado se tornou um dos maiores sucessos dos Titãs, com a melodia recuperando o mote contínuo da letra gráfica (uma possibilidade de circulação infinita dependendo da intensidade do olhar do leitor, à moda dos círculos de laboratórios que só se movimentam se ratinhos entrarem e correrem, não saindo do mesmo lugar), que permite múltiplas leituras interseccionantes⁵⁴.

A exploração de elementos da poética oswaldiana se dá em diferentes níveis, com os mitos da *invenção* e da *surpresa*, próprios da lírica moderna e do poeta modernista, funcionando como vetores conceituais da obra mesma de Antunes. Como exemplos desse diálogo, o poema-minuto *Agora*: “já passou”,⁵⁵ ou o micropoema *rio*: “rio: o ir”⁵⁶. Também as ilustrações infantis, primitivistas da forma externa,⁵⁷ do livro *As coisas*, feitas por sua filha, em sintonia com os poemas do pai que trabalham com fatos e coisas do mundo apresentados como se fossem vistos pela primeiras vez – “ver com olhos livres”⁵⁸ –, desentranhando didaticamente poesia do óbvio, do banal, em frases em sua maioria sentenciosas e explicativas, num resgate do sentido puro e da inocência construtiva em arte como nestes exemplos de poemas colhido no livro *As coisas*. *A boca*: “Dentro/ da bo-/ ca é/ es-/ curo”;⁵⁹ *O tempo*: “O tem-/ po todo/ o tempo/ passa”;⁶⁰ *O dinheiro*: “Dinheiro é um pedaço de papel. O/ céu é um. O céu na foto é um pedaço/ de papel. Pega fogo fácil. Depois de/ queimar dinheiro vai pro céu co/ mo fumaça...”;⁶¹ *Os peitos*: “Mulheres/ têm dois/ peitos. Os/ homens têm/ um peito só”⁶². Ainda a técnica modernista, muito usada por Oswald, da construção de palavras-valise como na letra *O que significa isso?*, do CD *O silêncio*: “O que swingnifica

isso?”⁶³ e, entre outros procedimentos, as colagens, montagens e *ready-mades* diversos, recuperados também nos poemas gráficos e visuais.

As enumerações, em que vocábulos de origens mistas, encampados em fluxos rítmicos, desierarquizados em lufadas verbais, possibilitam deslizamentos entre os eixos paradigmáticos e sintagmáticos da linguagem, vêm a lume com diferentes funções na poética de Arnaldo Antunes: como, por exemplo, hipérbole de objeto de desejo multicultural no poema em prosa sem título do livro *Psia*: “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 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 Marilyn Monroe, o/ meu Rodolfo Valentino ...”;⁶⁴ como definição de qualidades polidimensionais das coisas, no poema *As coisas*, do livro homônimo: “As coisas têm peso,/ massa, volume, tama-/ nho, tempo, forma, cor,/ posição, textura, dura-/ ção, densidade, cheiro,/ valor, consistência, pro-/ fundidade, contorno,/ temperatura, função,/ aparência, preço, desti-/ no, idade, sentido. As/ coisas não têm paz”;⁶⁵ ou, ainda, como desdobramento de leituras múltiplas (verticais, de cima para baixo, de baixo para cima, horizontais, entrecruzadas, intercaladas, em quiasmos etc) na letra *Imagem*, do CD *Nome*, em que uma coluna de versos substantivos está diante de uma outra coluna de versos de verbos, possibilitando combinações insólitas e inesperadas:

palavra	lê
paisagem	contempla
cinema	assiste
cena	vê
cor	enxerga
corpo	observa
luz	vislumbra
vulto	avista
alvo	mira
(...).	⁶⁶

O desenvolvimento das linhas de força que trabalham com a isomorfia forma/fundo em poemas caligráficos, visuais, gráfico-espaciais, cinéticos etc, é outra vertente bastante rica na produção poética de Arnaldo Antunes e que apenas ratifica a ênfase dada a aspectos experimentais, reciclados das vanguardas, em sua produção. Mas deixaremos para outro artigo, por questões

óbvias de espaço, a análise de tais procedimentos. Importa aqui é afirmar, a partir do que foi exposto, que o trabalho de Arnaldo Antunes, junto com o de Antonio Cicero, Francisco Bosco, Bráulio Tavares, Marcelo Diniz, entre outros, retoma e amplia contemporaneamente uma linha criativa de nossa produção poético-musical, cujos antecedentes mais óbvios são Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, que se desdobra transitando livremente, sem traumas, sem rupturas, antes extraindo potência poética dos choques, interações, cruzamentos, encruzilhadas, superposições, esbarros, cantos paralelos existentes entre alta cultura e cultura folclórico-popular, códigos e linguagens diversas, universo comercial massivo e produção experimental, entre vida e poesia, sem temer qualquer tipo de contaminação de vozes, alturas, palavras, sons, silêncios.

Notas

¹ ANTUNES, Arnaldo. *40 Escritos*. Org. João Bandeira. SP: Iluminuras, 2000 p.138.

² Idem, p.13.

³ OSWALD apud ANTUNES, op. cit., p. 21.

⁴ Música de Arnaldo Antunes, Charles Gavin, Marcelo Fromer, Sérgio Britto, Toni Bellotto. LP *Go Back* dos Titãs, WEA, 1988.

⁵ ANTUNES, Arnaldo. Entrevista concedida a Júlio Maria, *Jornal da Tarde*, 11/08/2001.

⁶ Idem, entrevista concedida a Jamari França, *Caderno B do Jornal do Brasil*, 27/08/1998.

⁷ Idem, entrevista concedida a Marili Ribeiro, suplemento *Idéias-Livros do Jornal do Brasil*, 27/09/1997.

⁸ ANDRADE, Oswald. *Obras Completas Volume VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. RJ, Civilização Brasileira, 1978, p. 14

⁹ ANTUNES, op. Cit., p. 12.

¹⁰ Idem, p. 39.

¹¹ Idem, p. 31.

¹² RIPELLINO, Ângelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. Tr.: Sebastião Uchoa Leite. SP: Editora Perspectiva, 1971.p. 129.

¹³ ANTUNES apud Jackson Araújo, Internet, 01/02/2001.

¹⁴ ARAÚJO, Jackson, *Poesia para ver e vestir*, Internet, 01/02/2001.

¹⁵ ANTUNES, Arnaldo. *Ecuríssimo* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Paradeiro*, BMG/Ariola, 2001.

¹⁶ Idem, op. cit., p.19

¹⁷ Ibidem. *Fênis* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Nome*, BMG, 1993.

¹⁸ Ibidem. *As coisas*. SP: Iluminuras, 1996, p. 11.

- ¹⁹ Ibidem. *Dois ou + corpos no mesmo espaço*. SP: Perspectiva, Coleção Signos, 1997, p. 58,59. “Deixai toda a esperança, ó vós, que entrais”, segundo a tradução de Cristiano Martins: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tr., introd. e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; SP: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979, p. 120.
- ²⁰ Ibidem. *Diferente* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Nome*, BMG, 1993.
- ²¹ Ibidem. *Fora de si* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Ninguém*, BMG, 1995.
- ²² Ibidem. *O seu olhar* (Paulo Tatit/ Arnaldo Antunes).
- ²³ Ibidem. *O Buraco* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/Ariola, 1997.
- ²⁴ Ibidem. *O Buraco do Espelho* (Arnaldo Antunes).
- ²⁵ Ibidem, op. cit. (1997), p. 16.
- ²⁶ Ibidem. (1997) p. 46.
- ²⁷ Ibidem. *Paradeiro* (Arnaldo Antunes, Marisa Monte, Carlinhos Brown). Encarte do CD *Paradeiro*, BMG/Ariola, 2001.
- ²⁸ TITÃS. *Comida* (Arnaldo Antunes/ Marcelo Fromer, Sérgio Britto). Encarte do CD *Acústico MTV*, WEA, 1997.
- ²⁹ Idem. *Tudo em dia* (Arnaldo Antunes/ Branco Mello/ Sérgio Britto). Encarte do CD *Domingo*, WEA, 1995.
- ³⁰ Ibidem. *Família* (Arnaldo Antunes/ Tony Belloto). Encarte do CD *Acústico MTV*, WEA, 1997.
- ³¹ ANTUNES, Arnaldo. *Cidade* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Paradeiro*, BMG/Ariola, 2001.
- ³² Idem. *Volte para o seu lar* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Um som*, BMG, 1998.
- ³³ TITÃS. *Hereditário* (Arnaldo Antunes/ Titãs). Encarte do CD *Acústico MTV*, WEA, 1997.
- ³⁴ ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. SP: Iluminuras, 1993. Orelha da capa e última página do livro (sem numeração).
- ³⁵ LATTES, César. Texto escrito para o encarte do CD de GIL, Gilberto, *Quanta*, WEA, 1998.
- ³⁶ ANTUNES, Arnaldo. *Cultura* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Nome*, BMG, 1993.
- ³⁷ Idem. *O Macaco* (Arnaldo Antunes).
- ³⁸ VALE, João e VIEIRA, Luiz apud VELOSO, Caetano. LP *Jóia*, Philips, 1975.
- ³⁹ GIL, Gilberto. *A ciência em si* (Arnaldo Antunes/ Gilberto Gil). Encarte do CD *Quanta*, WEA, 1998.
- ⁴⁰ Idem.
- ⁴¹ ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio* (Arnaldo Antunes/ Carlinhos Brown). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/Ariola, 1997.
- ⁴² Idem.
- ⁴³ Ibidem. *Na massa* (Davi Moraes/ Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Paradeiro*, BMG/Ariola, 2001.
- ⁴⁴ Ibidem. *Lugar comum* (João Donato/ Gilberto Gil). Encarte do CD *Ninguém*, BMG, 1995.
- ⁴⁵ Ibidem. *Psia*. SP: Iluminuras, 1998. Orelha da primeira capa feita pelo próprio autor.
- ⁴⁶ Ibidem. P. 5.
- ⁴⁷ Ibidem. *Consciência* (Edgard Scandurra/ Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Ninguém*, BMG, 1995.

⁴⁸ Ibidem. *Decida* (Edgard Scandurra/ Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Um som*, BMG, 1998.

⁴⁹ Ibidem. *Macha Fêmeo* (Paulo Tatit/ Arnaldo Antunes/ Marcelo Fromer). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/Ariola, 1997.

⁵⁰ Ibidem. Op. cit., (1997), p. 58,59.

⁵¹ Ibidem. p. 88-97.

⁵² Ibidem. p. 65.

⁵³ Ibidem. p. 66.

⁵⁴ Ibidem. Op. cit., (1998), p. 37.

⁵⁵ Ibidem. *Agora* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Nome*, BMG, 1993.

⁵⁶ Ibidem. Op. cit., (1997), p. 44.

⁵⁷ OSWALD, Andrade. Op. cit., (1978), p. xix. Prefácio de Benedito Nunes.

⁵⁸ Idem. p. 9.

⁵⁹ ANTUNES, Arnaldo. Op. cit., (1996), p. 59.

⁶⁰ Idem. p. 55.

⁶¹ Ibidem. p. 76.

⁶² Ibidem. p. 30.

⁶³ *O que significa isso?* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/Ariola, 1997.

⁶⁴ Ibidem. Op. cit., (1998), p. 25.

⁶⁵ Ibidem. Op. cit., (1996), p. 90.

⁶⁶ Ibidem. *Imagem* (Péricles Cavalcanti/ Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Nome*, BMG, 1993.

Resumo: A obra de Arnaldo Antunes como proposta, criativa e didática, de diminuição do fosso existente entre experimentação estética culta e comunicação ligada à indústria do entretenimento. A idéia base que norteia seu trabalho é a de desentranhar o incomum do comum, desautomatizando o clichê, com o intuito de afirmar a estranheza, a diferença, espaço por excelência do poético inventivo, como princípio assimilável para um público de massas. Uma produção artística que se desdobra por várias mídias, por várias linguagens, que incorpora a diversidade discursiva e cultural do mundo contemporâneo, transitando livremente tanto pela cultura híbrida popular comercial quanto pelo universo seletivo erudito.

Palavras-chave: Música e poesia. Experimentação estética. Cultura popular. Pedagogia da estranheza. Multidiscursividade e jogo intersemiótico.

Abstract: Arnaldo Antunes' work as a creative and didactic strategies that aims to erase the borders between high art aesthetical experiment and entertainment culture. The fundamental procedure of his work is that of revealing the strangeness of the ordinary, through a subversive use of commonplace, in order to affirm difference – the very *locus* of poetic invention – as something plausible to be experienced by a mass public. An artistic production that unfolds itself through diverse *media*, assimilating discursive and cultural diversity of contemporary world, working in the level of popular hybrid commercial culture as much as in the level of selective, erudite universe.

Keywords: Music and poetry. Aesthetical experiment. Popular culture. Pedagogy of strangeness. Multidiscursivity and intersemiotic play.