

OSWALD DE ANDRADE, MANOEL DE BARROS E ARNALDO ANTUNES: UMA REDE DE LEITURAS

Débora Natividade CARDOSO¹
Francine dos Santos HONÓRIO²
Susana da CONCEIÇÃO³
Dalberto TEIXEIRA⁴

RESUMO

Este artigo apresenta dois poetas contemporâneos, Manoel de Barros e Arnaldo Antunes, cujas obras remetem à estética de Oswald de Andrade. Essas semelhanças se fazem visíveis na linha primitivista, na inventividade e nos poemas sintéticos deste importante poeta do movimento modernista de 22. A proposta deste estudo parte das reflexões acerca do legado de Oswald de Andrade e da análise comparativa das obras dos seguidores Barros e Antunes, tendo como método o estudo bibliográfico. Este texto divide-se em três partes: na primeira é apresentada uma breve biografia de Manoel de Barros e de Arnaldo Antunes. Na segunda, focaliza-se Oswald de Andrade e as características do movimento antropofágico, seguido da exposição das similaridades de seus seguidores. Na terceira, verifica-se a presença dessa herança literária por meio de análises que apontam para a “infantilização” da palavra e de sua transformação como “coisa”. Dessa forma, pretende-se mostrar como esses três poetas formam uma rede de leituras, ou seja, eles se inter-relacionam por meio de algumas características próprias da lírica moderna, tais como as experimentações linguísticas, a presença do humor, as imagens inusitadas, o gosto pela síntese e, sobretudo, pelo processo de dramatização da linguagem que leva ao novo, ao surpreendente, ao insólito.

Palavras-chave: Poesia Contemporânea. Antropofagismo literário. Oswald de Andrade. Manoel de Barros. Arnaldo Antunes.

1 INTRODUÇÃO

O movimento modernista, que tem seu ponto de destaque na Semana de Arte Moderna de 1922, traz como ícone e precursor a figura polêmica de Oswald de Andrade. Suas ideias e ideais fizeram história e angariaram admiradores e seguidores ao longo dos tempos.

Este estudo se propõe a ilustrar dois poetas contemporâneos que se destacam nessa vertente dos admiradores de Oswald: Arnaldo Antunes e Manoel de Barros. Cada qual, com suas características próprias deixa transparecer o deslumbre que a obra do modernista imprimiu em suas trajetórias, seja pelo primitivismo acentuado nas temáticas, nas entrelinhas ou nas formações quase concretas, na ruptura com as formalidades linguísticas e métricas, na apropriação das palavras como entes vivos, carentes da proximidade do leitor.

¹Graduanda em Letras pelas Faculdades Integradas de Santa Fé do Sul/SP – Funec, deboranatcard@gmail.com

²Graduada em Letras pelas Faculdades Integradas de Santa Fé do Sul/SP – Funec, francine.shonorio@gmail.com

³Graduada em Letras pelas Faculdades Integradas de Santa Fé do Sul/SP – Funec, susanabasttos@hotmail.com

⁴Mestre em Literatura Brasileira, docente das Faculdades Integradas de Santa Fé do Sul/SP – Funec, dalbertoprofessor@yahoo.com.br

Dividido em três partes, o artigo procura, por meio de revisão da literatura e da análise de poemas, ilustrar o tema central que é a influência de Andrade nas obras dos dois poetas em questão.

A primeira parte apresenta a biografia de Antunes e Barros; a segunda traz Oswald de Andrade e as tendências por ele dispostas no Manifesto Antropófago, com análise de alguns de seus poemas, permitindo traçar uma linha de tendência nas produções de seus seguidores, também pela análise de seus poemas; a terceira aponta uma convergência no trabalho de Arnaldo Antunes e Manoel de Barros quanto à infantilização e coisificação da palavra, que por sua vez não se distanciam do primitivismo que caracterizou as obras de Oswald de Andrade.

Acompanhando o pensamento de Paz (1993), o contemporâneo configura-se como uma qualidade que se desvanece tão logo é enunciada, em razão mesmo da dificuldade universal que há entre os homens para definir o nome do tempo em que vivem. Ao se referir de forma específica à poesia contemporânea, o autor a posiciona do lado oposto ao da tradição da ruptura, considerando-se que há nela um esvaziamento da perspectiva de futuro, diferentemente da poesia moderna. E, por não olhar para o futuro e propor um novo paradigma, ela dialoga com a tradição, provocando o que Paz denomina “arte da convergência” (1993).

Nesse sentido, procuramos explorar neste artigo essa convergência entre o precursor modernista e seus contemporâneos admiradores.

2 DOIS POETAS CONTEMPORÂNEOS

Inicialmente, apresentamos os poetas contemporâneos Arnaldo Antunes e Manoel de Barros.

2.1 Sobre Arnaldo Antunes

Compositor, poeta, cantor, artista visual e performer, Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho, ou simplesmente Arnaldo Antunes, nasceu na capital paulista em 2 de setembro de 1960. Teve sua infância marcada historicamente pelo golpe militar de 64, as movimentações contra culturais do final dos anos 60 e o Tropicalismo no início dos anos 70 (MAGDALENO, 2013).

Em 1978, ingressou no curso de Letras na USP, que não chegou a concluir, porém, durante este período de faculdade, foi um dos poetas que participou ativamente na manifestação literária da época: *a Poesia Marginal*. No início dos anos 1980, ao lado de seu colega Paulo Miklos e dos artistas plásticos José Roberto Aguilar e Go (Regina de Bastos Carvalho, sua

primeira esposa), integra o grupo músico-teatral Aguilar e Banda Performática, com o qual grava um disco independente em 1982. Nesse mesmo ano, com ex-colegas do colégio, fundou a banda Titãs do Iê-iê, da qual participou como compositor e vocalista. Em 1984, lançaram o primeiro disco usando apenas Titãs como nome. O disco foi um sucesso, dando grande popularidade ao grupo e Antunes tornou-se conhecido nacionalmente. Deixou os Titãs em 1992, apesar de continuar compondo com eles.

Ainda nos anos 1980, editou revistas literárias, participou de mostras de caligrafia e publicou seus primeiros livros de poesia **Ou E**, de 1983 e **Psia** (1984). O primeiro com uma forma inusitada: um livro e uma caixa. Na tampa da caixa, dois buracos com um círculo giratório dentro; ao girar esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa, 29 poemas soltos: charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos, perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo é preciso pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema.

Na década de 1990, Arnaldo intensificou suas ações culturais e literárias. Teve poemas projetados com raio laser na intervenção urbana realizada na Avenida Paulista. Publicou **Tudos**, pela Editora Iluminuras. Participou de diversos eventos nacionais e internacionais, como a mostra de poesia visual **Transfutur — Visuelle Poesie**, na cidade de Kassel, Alemanha; exposição de poemas visuais, caligrafias e instalação de painéis gráfico-poéticos, no Long Beach Museum of Art, CA/EUA, dentro do projeto **Dentro Brasil** (Inside Brazil), publicou o livro **As Coisas**, pela Editora Iluminuras, ilustrado por sua filha Rosa, então com três anos. Pelo qual recebeu, em 1993, o Prêmio Jabuti de Poesia.

Nos anos 2000, prosseguiu ampliando o repertório de obras poéticas **Doble Duplo, 40 escritos, Outro, Palavra Desordem, Et eu Tu** (que recebe o Prêmio Jabuti em 2004), **Como É que Chama o Nome Disso –Antologia, Frases do Tomé aos Três Anos**. Realiza exposições, instalações e performances, além das inúmeras composições e participações em CDs de outros artistas.

Segundo André Gardel (2009), Arnaldo não é mais um descendente dos concretos, sua postura estética é, na verdade, pós-concreta, misturada a uma boa dose da antropofagia modernista. 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 projetos na visão de Oswald foram digeridas*”.

e viraram ação, processo, atitude, quarenta anos depois, com o movimento tropicalista” (ANTUNES, 2000, p.138)

Poderíamos usar este mesmo trecho do texto citado acima 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 que coisifica as palavras e foge de qualquer lirismo cheio de lamentos, vivendo, para usarmos uma expressão de sua autoria, no “apuro em procurar clareza e (na) certeza de que tudo é impuro” (GARDEL, 2006).

Arnaldo Antunes tem um duplo movimento particular que se alarga, 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*’ (ANDRADE, 1974, p.166), na prática de uma poética que existe nos fatos culturais, sem conceber qualquer projeto nacional-popular, pois, como bem coloca Gardel (2006), “sente-se um habitante de *Lugar Nenhum*, um cidadão do planeta com uma brasilidade específica, desejando fazer um trabalho com maior penetração de massa”.

2.2 Sobre Manoel de Barros

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em Cuiabá-MT em 19 de dezembro de 1916 e mudou-se para Corumbá-MS, onde se fixou, assimilou e se assemelhou tão particularmente, que chegou a ser considerado corumbaense. Era carinhosamente chamado de Nequinho pelos familiares, cresceu livre, em uma fazenda no Pantanal. Ainda criança, foi para um internato e, ao terminar a escola, foi para o Rio de Janeiro onde se formou em Direito.

Aos dezoito anos, entrou para a Juventude Comunista e escreveu o seu primeiro livro, **Nossa Senhora de minha escuridão**, que não foi publicado, porém, conta-se que o salvou da prisão. Dada ocasião, Manoel havia pichado “Viva o Comunismo” numa estátua e quando a polícia foi buscá-lo na pensão onde morava, a dona da pensão o defendeu, afirmando que o menino era um poeta e que havia até escrito um livro. O policial pediu que provassem e, em seguida, levou o rascunho de seu livro e por isso não o prendeu (WIKIPEDIA)

Manoel de Barros decepcionou-se profundamente com o Partido Comunista, rompendo definitivamente suas relações e, quando Luiz Carlos Prestes foi libertado, após dez

anos de prisão e, contrariamente a uma represália do líder ao Governo Vargas, foi ouvido apoiando-o. Mudou-se para o pantanal, mas não ficou muito tempo por lá. A ideia de ser fazendeiro ou trabalhar num cartório local não o convencia e o poeta viajou ao exterior. Passou um tempo na Bolívia e no Peru e depois seguiu para Nova York, onde morou por um ano. Fez curso sobre Cinema e sobre Artes Plásticas no Museu de Arte Moderna. Sua poesia sofreu, na época, influências de quadros e filmes.

De volta ao Brasil, casou-se com Stella, mineira que conheceu no Rio de Janeiro, mãe de seus três filhos e companheira de toda a vida. Voltou para o Pantanal em 1949 e assumiu uma fazenda de gado recebida como herança. Lá, viveu até o fim da vida, em novembro de 2014.

Conforme aponta Camila Camilo em seu artigo (2014), cronologicamente, o poeta pertence à terceira geração modernista, de 1945, fase cujos autores ficaram conhecidos pelo requinte com as letras e desprendimento dos padrões estéticos, talvez mais próximo das vanguardas europeias do início do século e da Poesia Pau-Brasil e da Antropofagia de Oswald de Andrade. Mas não é tarefa simples classificar a poesia de Barros em modernista, de vanguarda ou pós-moderna, talvez essa não seja a forma adequada para abordar uma poesia que questiona os padrões de uma sociedade obcecada com informação, classificação e eficiência.

Com o tempo, o escritor conquistou notoriedade no meio literário. Foi vencedor do Prêmio Jabuti duas vezes, em 1990 e 2002, com as obras **O guardador de águas** (1989) e **O fazedor de amanhecer** (2001). Seus leitores não são apenas brasileiros. Os livros do poeta foram traduzidos e publicados na França, nos Estados Unidos, na Espanha e em Portugal. Em 2008, sua trajetória e as peculiaridades dos seus poemas foram tema do documentário **Só dez por cento é mentira**, de Pedro Cezar.

3 A ANTROPOFAGIA OSWALDIANA E SUA INFLUÊNCIA NAS OBRAS DE ARNALDO ANTUNES E MANOEL DE BARROS

Oswald de Andrade nasceu em São Paulo a 11 de janeiro de 1890 e faleceu a 22 de outubro de 1954; acompanhou todas as mudanças tecnológicas ocorridas na cidade durante o início do século XX (surgimento do bonde elétrico, do rádio, do cinema...) e como era de família abastada não teve problemas econômicos para se firmar na carreira artística e realizar suas muitas viagens, principalmente para a Europa.

Oswald sempre inovou em suas produções artísticas, e era publicamente conhecido por sua importante participação na Semana da Arte Moderna de 1922, que pregava a modernidade nacional e a ruptura com a tradição. Vejamos o exemplo do poema *Pronominais*:

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro. (ANDRADE, 1972)

No poema, verifica-se a defesa da colocação pronominal seguindo o padrão fonético brasileiro, em que o uso da próclise é mais comum, ao contrário do padrão português que segue a norma culta, que valoriza o uso da ênclise. Outro ponto é o uso do verso livre que traduz a plena liberdade da forma, acentuando particularidades como a busca pelo moderno, polêmico e, ao mesmo tempo, o nacionalismo que se manifesta em relação à linguagem, ressaltando uma das mais importantes propostas do seu projeto artístico que é a ruptura com os padrões da língua literária culta e a busca de uma língua brasileira, que incorporasse todos os “erros” gramaticais, vistos por ele como verdadeiras contribuições para a definição da nacionalidade.

Oswald de Andrade foi também fundador de outros dois movimentos: o da Poesia Pau-Brasil e o Antropófago, ambos com proposta de uma arte voltada para a pátria, a nação, a terra natal, mas sempre de um ponto de vista crítico, sem ufanismos.

A ideia da antropofagia tornou-se, no Brasil, um símbolo de resistência, inovação, uma busca pelo instinto de nacionalidade, muitas vezes tomada como mito. Quando Oswald de Andrade diz em 1928 no Manifesto Antropófago que “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 2011, p.45), ele envolve o conceito em uma elasticidade que permite à antropofagia atuar em variados segmentos para se pensar determinada cultura. Diante da configuração de uma sociedade marcada pela rapidez e aceleração das relações que travamos, a antropofagia aponta um novo percurso para a redefinição da cultura contemporânea.

A antropofagia oswaldiana pregava o resgate do primitivismo como marca da cultura nacional. Segundo Nunes (1979, p.34), esse

primitivismo tende a tornar-se aqui o instrumento agressivo, a arma crítica impiedosa com que se pretende atingir, de uma só vez, o arcabouço ético, social, religioso e político, que resultou do passado colonial da história brasileira.

Não sendo possível uma união na qual homem civilizado e homem selvagem fossem integralmente representados, o Manifesto Antropófago propõe um retorno à cultura nativa, ao selvagem e nega a civilização, resultando daí não um equilíbrio entre as duas culturas, mas a absorção de uma cultura pela outra. No caso da antropofagia oswaldiana, a apropriação da cultura do homem civilizado pelo nativo. Esse processo se daria de forma que o primitivo teria em si suas próprias características (irracional, imprevisível, agressivo, selvagem...) e as características do homem civilizado (previsível, racional, organizado...) que julgasse importante ou interessante ter. De certa forma, o homem civilizado simboliza o estrangeiro (especialmente o europeu) e o selvagem representa o nativo, o brasileiro; assim, a antropofagia propõe que a arte nacional englobe a arte estrangeira retirando desta apenas alguns elementos para a formação de uma identidade própria e não mais parafrasear, reproduzir ou traduzir as obras vindas do exterior.

Para Perrone-Moisés (1990, p.95), “a antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade”.

Assim como os índios tinham a intenção de assimilar para si os poderes de um guerreiro inimigo, a antropofagia pretendia englobar em si elementos de “inimigos”. Na literatura, esse posicionamento ocorre contra as obras românticas, as obras clássicas, contra o que foi instituído, contra o cânone europeu, ou seja, contra a literatura tradicional.

Apesar de serem “inimigas” da antropofagia, essas obras tradicionais não são descartadas e sim reaproveitadas, ou melhor, deglutidas criticamente. Nunes (1979, p.318) afirma que “[...] a interferência das correntes europeias no desenvolvimento do nosso modernismo deu-se como um mal necessário”, pois, contribuiu para a formação de uma nova arte que tinha o intuito de ser antropofagicamente mais nacional. A formação dessa nova arte e o reaproveitamento das artes clássicas poderiam dar-se de diversas formas, mas, na antropofagia oswaldiana, utiliza-se a paródia como elemento comum e principal instrumento de deglutição.

Canto de regresso à pátria
 Minha terra tem palmares
 Onde gorjeia o mar
 Os passarinhos daqui
 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, 1972)

Na paródia crítica e forte ao célebre poema **Canção do Exílio**, de Gonçalves Dias, Andrade prega contra a alienação social no Brasil acrescentando o humor na releitura do poema romântico, sem sair da temática nacionalista, porém, com uma nova perspectiva, a crítica que não se refere ao elemento nacional em si, mas sim à forma ufanista e idealizada, típica do romantismo. Também observamos que Oswald se refere com os mesmos advérbios "daqui" e "lá", não ao Brasil, como no poema gonçalvino, e sim à cidade de São Paulo, mais precisamente à Rua 15 e ao progresso da cidade (CINTRÃO, 2003).

Manoel de Barros nunca escondeu sua admiração e a influência que sofreu de Oswald de Andrade e em entrevistas sempre foi questionada essa influência. O fazer poético é evidenciado por Manoel de Barros no trato com a língua e essa concepção que encontramos tanto na sua poesia, quanto na produção de Oswald, diz respeito à matéria de poesia que trabalha essencialmente com o modelar da língua. O próprio Manoel de Barros comenta:

“O poeta é o primeiro a tocar nos ínfimos. Nas pré-coisas. Aí quando peguei o Oswald para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar. E aqueles encostamentos nos ínfimos, nos escuros – que eram encostamentos de poetas. Foi Oswald de Andrade que me segredou no ouvido– Dá-lhe Manoel! E eu vou errando como posso (BARROS, 1990, p.324-325).

No curso de sua obra, Manoel de Barros privilegia propostas oswaldianas por meio de uma exploração discursiva que brota do sentido ilógico das palavras, o poeta trabalha seu projeto literário até o limite textual, trazendo à tona algo peculiar, como um jogo de montagem. Notadamente, vemos que tanto Antunes e Barros quanto Oswald de Andrade compreendem o fazer literário como uma maneira de criar novas possibilidades de sentidos para a realidade, servindo-se da linguagem como forma de expressão criativa.

De modo geral, percebe-se a fecundidade, no que se refere à produção da poesia, que o convívio da poética de Manoel de Barros com a de Oswald de Andrade e que o poeta das águas deve muito ao autor da poesia Pau Brasil. Nessa relação, notamos que o percurso poético que Barros empreende, assimila, ressignifica e devolve um projeto literário próprio a partir dos ideais oswaldianos. Em algumas vezes com similaridades, noutras com diferenças.

Tratar da incompletude do ser, que encontra na arte um meio de expressar-se, é talvez o grande tema de todas as literaturas. Assim também nossos autores mostram essa faceta de busca dessa incompletude. Oswald trata dela em sua tese *A crise da filosofia messiânica*, que

parece culminar com um anseio do ser humano de buscar um significado para a vida. Manoel de Barros reflete: “A maior riqueza do homem é a sua incompletude.” (BARROS, 2009 p.79). E é no instante mesmo da incompletude do ser, do seu não entendimento, que a arte se concretiza. A própria condição de não ser algo acabado é que mantém o ser humano em sua trajetória angustiante de querer se conhecer, saber de onde vem e para onde vai, e a arte é o fator que permite ao ser indagar-se, questionar-se e constituir-se.

Não diferente de ambos, Arnaldo Antunes em sua composição **Nome**, de 1993: “*Algo é o nome do homem /coisa é o nome do homem/ homem é o nome do cara/ isso é o nome da coisa/ cara é o nome do rosto/ fome é o nome do moço/ homem é o nome do troço/ osso é o nome do fóssil/ corpo é o nome do morto/homem é o nome do outro*”; demonstra de forma poética e musicada o que a psicanálise entende como impossibilidade de representação do real, ou seja, passa de uma representação a outra sem nunca conseguir definir-se satisfatoriamente, evidenciando a incompletude do ser.

Em seu livro de ensaio **40 Escritos**, Antunes discute a importância da Antropofagia na cultura brasileira. As tendências iniciadas com o movimento de vanguarda passaram pelo século 20 através da Poesia Concreta e da Tropicália, e continuam até hoje na obra de vários artistas, incluindo as de Antunes e Barros. Entre estas tendências, estão várias características como: usar várias inspirações estrangeiras e locais, valorizar diversos meios artísticos como a poesia e a música, utilizar os meios tecnológicos mais recentes.

A escritora Alessandra Santos (2013, p.14) diz que “Arnaldo seria um representante artístico do novo canibal para o século 21, o que Oswald de Andrade chamou de o "homem natural tecnizado". Ainda segundo a autora, este novo ser humano se aproximaria dos sentidos, das artes e da natureza justamente através da democratização e acesso aos recursos tecnológicos, sem perder de vista a ecologia e a herança da diversidade humana. Assim, Arnaldo segue a linha utópica da Antropofagia, em que o objetivo principal é almejar um mundo melhor para todos”.

Figura 1 – Poema



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!"

Fonte: Tafuri, 2014.

O texto é uma narrativa carregada de referências externas, utiliza o pastiche da literatura universal de **As mil e uma noites**, quase que uma paródia do texto de *Ali Babá e os quarenta ladrões*, predominantemente em prosa, inclusive nas separações silábicas do que não cabe na linha. O último verso “Abre-te, cérebro!”, remete à celebre frase do líder dos ladrões da obra citada “Abre-te, sésamo” para entrar na caverna onde escondiam seus tesouros. No texto de Antunes a frase também funciona como um convite, porém, com uma advertência ao leitor para que tire seu cérebro do comodismo e entregue-se a uma leitura participativa, com mente aberta para desvendar o mapa desse tesouro poético.

4 INFANTILIZAÇÃO E COISIFICAÇÃO DA PALAVRA NAS OBRAS DE ANTUNES E BARROS

4.1 Antunes

Arnaldo Antunes é um artista a serviço da palavra. Sua vasta produção poética ou mesmo o trabalho como músico ou como artista multimídia reverenciam a palavra como fonte inesgotável de novas experiências. Para isso, transforma-a em matéria lúdica, ao brincar com conteúdo a partir da manipulação da sua musicalidade, da celebração da visualidade da escrita, das muitas texturas, cores, tamanhos e ritmos que fazem parte do contato tanto inteligível quanto sensível com o mundo linguístico. Para isso, despreza a rígida distinção entre as linguagens, toma para si o verbal, o visual, o gestual e o musical com um mesmo valor de matéria plástica pronta para ser moldada em nome da experiência estética.

O olhar puro que as poesias e letras de Antunes apontam para o mundo nos remete ao universo infantil. Os versos de **Pavimentação**, gravada no segundo disco dos Titãs **Televisão** (1985), são observações adultas de questionamentos infantis:

Ninguém sabe como o plástico é feito,
Ninguém sabe.
Como o leite é feito ninguém sabe,
Não se sabe.

Outras vezes, a alusão ao universo infantil é mais direta, com o uso da sintaxe e da lógica próprias das crianças. **Beija Eu**, gravada por Marisa Monte no disco **Mais** (1991), faz referência ao modo de falar da filha do compositor, então com 2 anos; **Cultura** (1993) oferece definições que bem poderiam ter sido formuladas por uma criança:

*O girino é o peixinho do sapo
o silêncio é o começo do papo
o bigode é a antena do gato
o cavalo é pasto do carrapato.*

Arnaldo Antunes possui, como uma de suas características, a obsessão em denominar as coisas, não apenas livrando-as de sua subjetividade, mas buscando uma objetividade extrema. Exercita, aqui, a repetição exaustiva numa busca pela objetividade desejada. Em **Nome Não** seus versos são claros, incisivos:

Os nomes dos bichos não são os bichos.
Os bichos são:
Macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha.
Os nomes das cores não são as cores.
As cores são:
Preto azul amarelo verde vermelho marrom.
Os nomes dos sons não são som.
Os sons são.
Só os bichos são bichos.
Só as cores são cores.
Só os sons são
Som são
Nome não (...). (grifo nosso)

A ideia central do poema, de que os nomes das coisas não são as coisas, é óbvia. E é clara a noção de que os nomes, concretizados a partir de uma convenção social, servem apenas como elemento designador e referencial de algo, não se constituindo no elemento em si.

Em entrevista ao periódico *Vogue*, Antunes refere-se à poesia como: “fazer a linguagem atingir um estatuto de coisas; aquilo está sendo, não é mais o que estamos dizendo” (CAMPOS, 1993).

A partir da recepção do leitor, Antunes compromete-se com a retomada dos sentidos, dialogando com vários meios de percepção, formata seus poemas em busca de uma estética que

possa ser lida junto às suas palavras-coisas, seus poemas são objetos construídos pela linguagem tornando o meio, mensagem.

Podemos afirmar que a poética de Arnaldo Antunes se destaca de forma peculiar por conciliar poesia visual, música, minimalismos e intentar transgressões sobre a linguagem, com tom às vezes infantil, tornando o óbvio em inusitado. É explorando o potencial do signo linguístico que Antunes alcança o lugar exato entre som e silêncio, palavra e imagem, elevando ao status de “coisa” a palavra empregada.

Em seu livro **Psia** (2001b) encontramos mais demonstrações das características citadas anteriormente. No livro não há paginação e praticamente todos os poemas não têm nome, antecipando uma proposta de leitura não linear, cujo percurso é determinado pelo leitor. Observamos um trabalho cuidadoso com a palavra; o uso de variadas tipografias com finalidade estética; verifica-se a predominância do trabalho baseado na ideia da palavra ser tratada enquanto coisa, objeto; também a preocupação com o aspecto lúdico da poesia, levando ao prazer literário, enquanto criação ou leitura.

Mesmo em seus álbuns, os jogos lúdicos com a palavra estão presentes. Por exemplo, na faixa **De baixo d'água**, do CD **Paradeiro**:

Debaixo d'água tudo era mais bonito
mais azul mais colorido
só faltava respirar
Mas tinha que respirar
Debaixo d'água se formando como um feto
sereno confortável amado completo
sem chão sem teto sem contato com o ar
Mas tinha que respirar
Todo dia

A letra, da maneira como é cantada, mimetiza a falta de ar da qual fala, já que a melodia é construída de forma a não dar espaço para pausas, a não ser a pausa que antecede “mas tinha que respirar”.

O projeto **Nome** traz um didatismo que mantém a mesma ideia que seus livros inspiram, ainda que menos explícita. Por essa razão, seus shows possuem uma enorme carga performática e um cuidadoso tratamento visual, assim como suas canções partem, muitas vezes, de poemas cuja composição gráfica também influi na leitura final. Nesses casos, o ouvinte de uma canção, por exemplo, que tenha acesso à letra enquanto poema gráfico, certamente perceberá uma nova camada de significação para a obra.

Sua indissociável ligação com a palavra fica igualmente clara nas canções compostas a partir de poemas consagrados, como é o caso de **Hotel Fraternité** (CD **Qualquer**), baseado

num poema de Hans Magnus Enzensberger, ou mesmo **Budismo moderno** (CD **Ninguém**), baseado em poema de Augusto dos Anjos. O mesmo vale para quando explora o jogo dos gêneros, como em **Macha fêmea** (CD **O Silêncio**) onde brinca com palavras como “macha”, “fêmeo”, “cérebro” “pescoço”, “nádego”, “cabeço”, “liberal gerou”.

4.2 Barros

Manoel de Barros externa seu lirismo a partir de uma visão infantil da linguagem. Intenta fazer uma montagem de frases trazendo a ingenuidade do mundo da criança e que provoque a empatia imediata do adulto. Observa-se essa montagem como efeitos lúdicos de combinações verbais e visuais, que visam provocar a ruptura do texto por distrações, perguntas, observações. Tal qual um quebra-cabeça, ele monta metáforas e suas variações que ultrapassam o limite do raciocínio linear. É como se quisesse reproduzir a realidade oral e desmembrada de uma criança no momento em que ela erra a língua. De acordo com a visão de Barros, o resultado dos erros da língua é transformado em achados e preciosidades. Ocorre o desmantelamento gramatical e da sintaxe com o uso intencional de gírias, neologismos e arcaísmos. Manoel de Barros, além de ter a infância como tema exteriorizando-a em sua obra, a interiorizou, infantilizando sua forma de comunicá-la.

Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.
Ninguém outro poeta do mundo faria um a roupa
Mais justa para cobrir sua noiva.
A foto saiu legal. (BARROS, 2000 b)

O poeta do Pantanal defende em seus poemas a dicotomia entre coisificação do homem e humanização da coisa, deixando evidente essa premissa, ocasionando a alteração da substância natural para reconstruir, dar vida a coisas e objetos à beira da inutilidade, ou *desutilidade* como ele próprio diria.

Um passarinho pediu a meu irmão para ser sua árvore.
Meu irmão aceitou de ser a árvore daquele passarinho.
No estágio de ser essa árvore, meu irmão aprendeu de
sol, de céu e de lua mais do que na escola.
No estágio de ser árvore meu irmão aprendeu para santo
mais do que os padres lhes ensinavam no internato. (BARROS, 2000b)

De certa forma, a poesia barriana apresenta um reequilíbrio do mundo, da importância das pessoas frente às outras, do peso das coisas, permitindo a comunicação entre todos os elementos do mundo.

Falando sobre seus livros por ocasião de uma feira literária, Barros diz:

O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida. Sou filho e neto de bugres, andarejos e portugueses melancólicos. Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Penso que a leitura e a frequência das artes desabrocham a imaginação para um mundo mais puro. Acho que uma inocência infantil nas palavras é salutar diante do mundo tão tecnocrata e impuro. Acho mais pura a palavra do poeta que é sempre inocente e pobre (FUNDAÇÃO, 2016).

Gaston Bachelard (2001) destaca que “há sempre uma criança em todo adulto, o devaneio sobre a infância é um retorno à infância pela memória e imaginação”. Assim, vemos em Barros esse retorno à infância, de onde parece nunca ter saído, expressa por intermédio de transposições, metáforas, animismo e tantos outros aspectos possíveis no uso da linguagem poética. O recurso a tal manifestação da linguagem humana resulta em novas possibilidades para nossa experiência de mundo, mais ampla e diversa em sua dimensão de devaneio poético. Nesse sentido, iluminado pela luz da linguagem infantil, o signo reassume sua dimensão múltipla, plural. Os signos abrem-se e revelam a poesia da descoberta, do devaneio.

A magia da linguagem infantil na obra de Barros demonstra que o entendimento do mundo não ocorre somente por meio de conceitos e informações organizados logicamente pelos adultos, demonstra que o conhecimento pode se dar em forma de experimentações linguísticas lúdicas, tal qual ocorre com as crianças.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os poemas de Oswald de Andrade apresentam preocupação social que toma as causas pela raiz. E busca essa raiz pela linguagem, esta, mais que a língua, livre, sem amarras, com intervenções de imagens diretas, jogadas como num quadro cubista, cortando-se, apoiando-se, contrapondo-se. A demolição da métrica visível e o substrato histórico-social sempre presente. Características que o tornam singular, porém com seguidores que beberam de sua fonte e que traduzem, no presente, as formas e ideias preconizadas por Andrade.

Nas obras de Antunes e Barros encontramos similaridades nos sentidos ou “pré-sentidos”. Ambos buscam e ressaltam as palavras como sujeitos incondicionais da poesia.

Em Manoel de Barros, a linguagem é minuciosamente perscrutada e remanejada, de forma a causar um sublime estado de estranhamento em seus leitores.

Antunes brinda-nos com uma miríade de possibilidades visuais, auditivas, táteis em seus poemas quase palpáveis, com tamanha provocação à sensibilidade.

Concluimos que o caráter cíclico do universo afeta os atos, as construções, a linguagem. Dessa forma, toda obra será preservada, degustada e recriada e, tal qual o princípio do antropofagismo oswaldiano, o que se come traz nutrientes para fortalecer o espírito e a obra de quem comeu.

Bom apetite!

OSWALD DE ANDRADE, MANOEL DE BARROS AND ARNALDO ANTUNES: A NETWORK OF READINGS

ABSTRACT

This article presents two contemporary poets, Manoel de Barros and Arnaldo Antunes, whose works refer to the aesthetics of Oswald de Andrade. These similarities are visible in the primitivist line, in the inventiveness and in the synthetic poems of this important poet of the modernist movement of 22. The proposal of this study starts from the reflections on the legacy of Oswald de Andrade and the comparative analysis of the works of the followers Barros and Antunes, having the bibliographic study as method. This text is divided into three parts: the first presents a brief biography of Manoel de Barros and Arnaldo Antunes. The second focuses on Oswald de Andrade and the characteristics of the anthropophagic movement, followed by the exposition of the similarities of his followers. In the third, the presence of this literary heritage is verified through analyzes that point to the "infantilization" of the word and its transformation as "thing". In this way, it is intended to show how these three poets form a network of readings, that is, they interrelate through some typical characteristics of modern lyric, such as linguistic experiments, the presence of humor, unusual images, the taste for synthesis and, above all, the process of dramatization of language that leads to the new, the surprising, the unusual.

Keywords: Contemporary Poetry. Literary Anthropophagism. Oswald de Andrade. Manoel de Barros. Arnaldo Antunes.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ROCHA, João César de Castro (Org.); RUFFINELLI, Jorge (Org.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

_____. **Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil.** Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 10 ago. 2016.

_____. **Obras Completas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Obras Completas**, v.7. Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + corpos no mesmo espaço.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **40 escritos.** 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001 a.

_____. **Psia.** 5.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001 b.

_____. **Tudos**. 6.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001 c.

AZEVEDO, Cristiane Sampaio de. A “desutilidade poética” de Manoel de Barros: questão de poesia ou filosofia? In: **Revista .doc**. 8 (3), jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.revistapontodoc.com/3_cristianesa.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: MartinsFontes, 2001.

BARROS, Manoel de. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Record. 2000 a.

_____. **Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **Ensaio fotográficos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record. 2000 b.

_____. **O fazedor de amanhecer**. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

_____. **O guardador de águas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998

CAMILO, Camila. Manoel de Barros: vida e versos para todas as idades. In: **Nova Escola**. Nov. 2014. Disponível em: <<http://acervo.novaescola.org.br/ensino-medio/manoel-barros-biografia-obra-816177.shtml>>. Acesso em 12 jun. 2016.

CAMPOS, Haroldo de; ANTUNES, Arnaldo. Poesia x poesia. In: **Revista Vogue**, n. 196, 1993. Disponível em <arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=30>. Acesso em: 12 ago. 2016.

CARPI NEJAR, Fabrício. **Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. (Dissertação Mestrado Letras).

CINTRÃO, Sylvia. **Canções de exílio e evasão**. Nossos Bosques têm mais vida, 2003. Disponível em: <<http://www.germinaliteratura.com.br/sabiaseexilios/nossosbosquestemmaisvida.htm>>. Acesso em 10 ago. 2016.

FERREIRA JUNIOR, Hernany Luiz Tafury. Abre-te, cérebro! O tudo que cabe nas palavras de Arnaldo Antunes. In: **Revista Diálogos**. 11, abr/maio 2014. Disponível em: <http://www.revistadiologos.com.br/Dialogos_11/pdf/Hernany_Arnaldo_Antunes.pdf> Acesso em: 16 ago. 2016.

FUNDAÇÃO Manoel de Barros. **O poeta**. Disponível em: <<http://www.fmb.org.br/>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

GARDEL, André. **A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza.** 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57372/60354>>. Acesso em: 18. Ago. 2016.

_____. André. A palavra-corpo e a performance poética em Arnaldo Antunes. In: **Revista Sala Preta.** São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57372/60354>>. Acesso em: 02.set. 2016.

MAGDALENO, Renata. Arnaldo Antunes: uma biografia é uma história de vida. In: **RevistaPalavra.** v.5, n.4, jul. 2013.

MANOEL de Barros. In: WIKIPEDIA.. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Manoel_de_Barros>. Acesso em 12 jul. 2016.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAZ, Octavio. A outra voz. São Paulo: Siciliano, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. Flores da escrivaninha.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Alessandra. **Arnaldo Canibal Antunes.** São Paulo: nVersos, 2013.

SILVA, Maria das Graças Vieira da. **Elementos da cibercultura e suportes performanciais em 2 ou + corpos no mesmo espaço, de Arnaldo Antunes.** Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2014.

Hernany Tafuri. Abre-te, cérebro! O tudo que cabe nas palavras de Arnaldo Antune. Revista Diálogos 11 – Abr/Mai 2014.

http://www.revistadiálogos.com.br/Dialogos_11/pdf/Hernany_Arnaldo_Antunes.pdf