



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA

ALESSANDRA DE OLIVEIRA DA CRUZ

**OSWALD DE ANDRADE E ARNALDO ANTUNES: DUAS CARAS DO PROSAICO NA
POESIA E CANÇÃO BRASILEIRAS**

ORIENTADOR: PROF. DR. AMADOR RIBEIRO NETO

JOÃO PESSOA – PB
JANEIRO-2012

ALESSANDRA DE OLIVEIRA DA CRUZ

**OSWALD DE ANDRADE E ARNALDO ANTUNES: DUAS CARAS DO PROSAICO NA
POESIA E CANÇÃO BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal (UFPB) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto

JOÃO PESSOA – PB

JANEIRO-2012

ALESSANDRA DE OLIVEIRA DA CRUZ

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C957o Cruz, Alessandra de Oliveira da.
Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes : duas caras do
prosaico na poesia e canção brasileiras / Alessandra de
Oliveira da Cruz. - João Pessoa, 2012.
91 f. : il.

Orientação: Amador Ribeiro Neto.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Semiótica. 2. Prosaísmo. 3. Função poética. 4.
Poesia moderna. 5. Canção pós-moderna. 6. Andrade,
Oswald de, 1890-1954. 7. Antunes, Arnaldo, 1960. I.
Ribeiro Neto, Amador. II. Título.

UFPB/BC

CDU 81'22(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA ALUNA
ALESSANDRA DE OLIVEIRA DA CRUZ

Aos sete dias do mês março do ano de dois mil e doze, às nove horas, realizou-se na Sala 304, do CCHLA, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes: duas caras do prosaico na poesia e canção brasileiras", apresentada pelo(a) aluno(a) Alessandra de Oliveira da Cruz, Licenciada em Letras pela UFPB. Que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura e Cultura, segundo encaminhamento da Profa. Dra. Sandra Amélia Luna Carne de Azevedo, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria de Coordenação da Pós-Graduação. O(a) Prof.(a) Dr.(a) Amador Ribeiro Neto (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Antonio de Pádua Dias da Silva (UEPB), Luiz Antonio Mousinho Magalhães (PEEL/UFPB) e como suplente a professora Gláucia Vieira Machado (UFPB). Dado início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Prof.(a) Dr.(a) Amador Ribeiro Neto convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao(a) candidato(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arquivado pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arquivação, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: Aprovada com Distinção. Excluídos os resultados pelo Prof.(a) Dr.(a) Amador Ribeiro Neto, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar em, Prof.(a) Dr.(a) Amador Ribeiro Neto, (Secretário(a) ad hoc) lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 07 de março de 2012.

Antonio de Pádua Dias da Silva

Prof.(a) Dr.(a), Antonio de Pádua Dias da Silva
(Examinador)

Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Prof.(a) Dr.(a), Luiz Antonio Mousinho Magalhães
(Examinador)

Prof.(a) Dr.(a), Gláucia Vieira Machado
(Suplente)

Amador R. Neto

Prof.(a) Dr.(a), Amador Ribeiro Neto
Presidente da Banca

*Ao meu esposo, Vinícius Rodrigues e a minha
filha, Maria Alice, que são o esteio e a alegria dos
meus dias.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe Rejane Maria de Oliveira, e ao meu padrasto, Amaro Oriente Decussatti, pelos tantos anos de amor e zelo.

Agradeço aos meus irmãos, Adriana Matte e Dênis Decussatti, pelo infinito companheirismo em todas as caminhadas.

À minha sobrinha Victória Matte, pela presença feliz e luminosa.

Aos meus sogros Juarez Rodrigues Camêlo e Dilma Rodrigues de Souza, pela tão amável disponibilidade .

Ao meu orientador e amigo, Amador Ribeiro Neto, por haver, desde a graduação, ampliado os horizontes do meu olhar.

Ao meu amigo Rivaldo Pereira dos Santos, pela presença sempre confortante e incentivadora.

Aos meus alunos, que dão sentido ao meu desejo de aprender e entre os quais cheguei ao objeto dessa dissertação.

Escapulário

No Pão de Açúcar

De Cada Dia

Daí-nos Senhor

A Poesia

De Cada Dia

Oswald de Andrade

RESUMO

A presente dissertação busca investigar os caminhos pelos quais o cotidiano, com seus signos mais prosaicos, tem conseguido manter-se como forte elemento de construção poética. Parte, para tanto, de um atento olhar sobre as poéticas de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes, buscando o prosaísmo tanto na poesia do escritor modernista quanto nas canções do compositor da pós modernidade. Por se dar a uma aproximação entre linguagens diversas, a poesia e a canção, erguidas em tempos distintos, fundamenta-se nos princípios da Semiótica da Cultura não deixando de observar, em suas análises, importantes contribuições da Teoria Literária.

Palavras-chave: prosaísmo; função poética; modelização; modernidade; pós modernidade.

ABSTRACT

This dissertation investigates the ways in which everyday life , with its more prosaic signs , has managed to remain a strong element of poetic construction . Party to do so, a careful look at the poetry of Oswald de Andrade and Arnaldo Antunes , seeking both in prose poetry of modernist writer and composer of the songs of post modernity. Because they give a rapprochement between different languages, poetry and song, erected at different times , based on the principles of Semiotics of Culture does not fail to observe, in their analysis , important contributions of Literary Theory .

Keywords: prosaism , the poetic function , modeling , modernity , post modernity.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 – O prosaico entre a poesia moderna e a canção pós-moderna.....	12
1.1. <i>O olhar através da Semiótica da Cultura.....</i>	17
1.2. <i>A modelização da linguagem: entre a poesia e a canção.....</i>	22
1.3. <i>A modelização do tempo: atravessando o século XX.....</i>	25
Capítulo 2 – Análises	
2.1. <i>Sobre o poema “Hino Nacional do Pati do Alferes”, de Oswald de Andrade, e a canção “Ecurissíssimo”, de Arnaldo Antunes.....</i>	34
2.2. <i>Sobre o poema “Nossa Senhora dos Cordões”, de Oswald de Andrade, e a canção “Lembrança Vó”, de Arnaldo Antunes.....</i>	53
2.3 <i>Sobre a canção “Cidade”, de Arnaldo Antunes, e o poema “Canção e Calendário”, de Oswald de Andrade.....</i>	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOELETRODISCOGRÁFICAS.....	92

INTRODUÇÃO

Em 2001, quando comecei a lecionar Literatura Brasileira em escolas de Ensino Médio da cidade de João Pessoa, deparei-me com uma dificuldade que se me revelou, com o tempo, ser o lugar comum da experiência do professor de Literatura: lidar com o preconceito do aluno diante do texto literário. Nesses dez anos de sala de aula, fui testando diferentes formas de contribuir para a aproximação dos adolescentes que por mim passaram junto à arte da palavra. Entre tantos momentos de frustração e reconforto, chamou-me sempre a atenção o interesse dos alunos pelas propostas lançadas pelo Modernismo no início do século XX.

Se não era fácil atrair a atenção deles com a leitura de poemas de um Tomás Antônio Gonzaga ou mesmo de um Álvares de Azevedo, não era difícil vê-los sorrir com os versos de *Madrigal tão engraçadinho*, de Manuel Bandeira, em que o eu lírico compara a mulher amada ao porquinho da Índia que ganhara quando tinha seis anos. De alguma forma, o dia a dia junto aos educandos parecia ratificar o ideal modernista de trazer o mundo ordinário para o centro das questões literárias do século XX. Foi assim que passei, aos poucos, a interessar-me por poemas e narrativas que colocassem o prosaísmo como centro de suas poéticas. A experiência me levava a perceber que a incorporação de elementos cotidianos à poética moderna é, como pretendiam os modernistas, um elemento de aproximação real entre a poesia e o público. Contudo, sendo o texto literário um concentrado e criativo jogo entre significantes e significados, não basta a ele ser comunicável. É preciso perceber, por exemplo, de que maneira o cotidiano, o ordinário, o banalizado, consegue surpreender e desautomatizar o leitor/ouvinte da produção lítero-musical tornando-se, assim, funcional ao exercício de revelação estética.

A opção que fazemos, nessa dissertação, é a de contribuir para a percepção desse processo a partir da análise de poemas de Oswald de Andrade e de canções de Arnaldo Antunes, ambos artistas de uma produção que se consagra, também, pelo exercício de significação criativa das coisas mais ordinárias. A questão que nos colocamos, portanto, é: de que maneira, afinal, o prosaísmo consegue manter-se como elemento de força de duas poéticas separadas no tempo por quase um século? Por outro lado, o olhar para um mesmo elemento, o cotidiano, a partir de diferentes linguagens e tempos, levou-nos a recorrer aos fundamentos teóricos da Semiótica da Cultura, uma vez que ela se ocupa dos diálogos entre tempos e linguagens considerando o processo de modelização do signo.

Desta forma, começamos, no primeiro capítulo, “O prosaico entre a poesia moderna e a canção pós-moderna”, pelas reflexões sobre o prosaico como elemento de força da poética modernista, no início do século XX, bem como da produção pós-modernista ao seu final. Em seguida, no tópico: “Um olhar através da semiótica da cultura” propomos um reconhecimento de conceitos básicos para a Semiótica da Cultura - a cultura como *texto no texto*, o diálogo como *tradução da tradição*, e a *modelização do signo* - fundamentando, desta forma, a aproximação entre artistas de diferentes tempos e linguagens. O tópico, é claro, é um passeio pelas contribuições de Iuri Lótman, Mikhail Bakhtin, Roman Jakobson, pensadores e linguistas paradigmáticos para o olhar semiótico sobre a reinvenção do signo em diferentes contextos e códigos.

É nesse sentido, pensando o prosaísmo como um signo que, entre a poesia de Oswald de Andrade e a canção de Arnaldo Antunes, traduz-se em diferentes *textos culturais* que desenvolvemos um terceiro tópico: “A modelização da linguagem: entre a poesia e a canção”. As reflexões nele contidas foram construídas a partir das contribuições do semioticista Luiz Tatit que, nas últimas décadas, tem fundamentado nosso olhar sobre “a dicção do cancionista”, permitindo aos estudiosos e amantes da canção um olhar apurado sobre as relações entre canto e fala, ou entre letra e melodia, tal como propomos na leitura das canções de Arnaldo Antunes, no capítulo de análise. No último tópico do primeiro capítulo: “A modelização no tempo: atravessando o século XX”, buscamos a contribuição de poetas, semioticistas e teóricos da Literatura, como Haroldo de Campos, Octávio Paz, Teixeira Coelho e Linda Hautschild para cercar, tanto quanto importa aos propósitos dessa dissertação, os contextos de produção dos poemas e canções de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes: a Modernidade e a Pós Modernidade.

Por fim, o segundo capítulo, que é o das análises, foi dividido em três partes. Em cada uma delas, propomos a leitura de um poema de Oswald de Andrade e de uma canção de Arnaldo Antunes partindo do reconhecimento do prosaico como elemento fundamental para suas respectivas estéticas.

CAPÍTULO I

O PROSAICO ENTRE A POESIA MODERNA E A CANÇÃO PÓS-MODERNA

Manchar a estética clássica com a borra do “Café com Pão” foi procedimento poético de renovação no início do século XX. Entre os mais desconcertantes brados do Modernismo está, certamente, aquele que aponta para *uma sala domingueira com a Maricota lendo jornal* ou para *os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela* como fatos estéticos (ANDRADE *apud* TELES, 1992, p. 329). A poesia está no ordinário. Ou, para sermos mais sincréticos, o ordinário é, também, matéria de poesia. Quantos versos reverberaram tanto no boca do povo quanto o *No meio do caminho tinha uma pedra*, de Carlos Drummond de Andrade?

Do Modernismo em diante, muito do que se consagrou, não só na poesia mas nas artes brasileiras como um todo, passou pelo reconhecimento do cotidiano como elemento a ser trabalhado em sua instância poética. A bossa nova não mexeu apenas na harmonia e nos arranjos de nossas canções, mas investiu em letras que se opunham, por princípio, a um samba-canção derramado e rebuscado. A poesia concreta, por sua vez, entendeu que o signo poético estava muito mais para o cimento armado e a publicidade do mundo urbano do que para imagens subjetivas e líricas. E não se pode esquecer que sessenta e quatro anos depois da publicação, em 1928, do manifesto Antropófago, o Manguebeat propunha, na linha oswaldiana, *injetar um pouco de energia na lama para estimular o que ainda restava de fertilidade nas veias do Recife*.

Por outro lado, o enfrentamento da estética clássica a partir da adoção de uma poética fincada em discursos e signos mais ordinários fundamentou pensamentos basilares para a compreensão dos fenômenos da cultura moderna (e pós). É o caso das reflexões de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e prosificação da cultura.

Como tão bem nos lembra Irene Machado (2005), os estudos que Bakhtin desenvolveu sobre os gêneros discursivo, considerando o dialogismo no processo comunicativo, partiram do reconhecimento das práticas prosaicas como manifestações da pluralidade, das muitas formas discursivas da oralidade no desenvolvimento do romance, gênero considerado moderno por excelência.

Na verdade, o romance só lhe interessou porque nele Bakhtin encontrou a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem ideias, procuram posicionar-se no mundo. Isso para não dizer que, no romance, a própria cultura letrada se deixa conduzir pelas diversas formas discursivas da oralidade contra as quais ela se insurge. Além disso, por se reportar a diferentes tradições culturais, o romance surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos mas também de gêneros. Enquanto o descritivismo das ações grandiosas imprimiu grandiloquência retórica aos gêneros poéticos clássicos, as formas discursivas da comunicação interativa em suas combinações favorecem o avanço da cultura prosaica de valorização das ações cotidianas dos homens comuns e de suas enunciações ordinárias. (...) Diferentemente dos gêneros poéticos marcados pela fixidez, hierarquia, e até por uma certa noção de purismo, os gêneros da prosa são, sobretudo, contaminações de formas pluriestilísticas: paródia, estilização, linguagem carnalizada, heteroglossia, eis as características fundamentais a partir das quais os gêneros prosaicos se organizam. Tal variedade e mobilidade discursivas promoveram a emergência da prosa e o processo de prosificação da cultura. (MACHADO, 2005, p. 153)

Se as reflexões de Bakhtin partem de seu olhar atento sobre o romance, seus conceitos dizem respeito a uma maneira prosificada de ver o mundo, ou seja, pelas migrações e contaminações dos discursos.

Para Bakhtin, quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda a cultura se prosifica. A prosa está tanto na voz, na poesia, quanto na *littera*. Na verdade, a prosa é uma potencialidade que se manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão à outra (*idem, ibidem*, p. 153).

Na linha do semiótico russo, o que pretendemos, mais a frente, no capítulo de análise de poemas e canções, não é observar o cotidiano como elemento repetidas vezes citado nas produções aqui recortadas. Interessa-nos o desvelo do prosaico nos processos criativos de uma poética que se prosifica, por exemplo, nas opções que faz pela carnavalização da cultura erudita, como veremos na poesia modernista ou revelando o papel do signo no jogo entre verdade e representação, como veremos na canção pós-modernista.

Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes, como se sabe, são artistas expoentes das duas tendências que abrem e fecham o século XX: o moderno e o pós-moderno. Não obstante serem reconhecidos pela relevância com que representam seus tempos,

convergem no gosto pelo comum, pelo óbvio, pelo já visto, como fonte de partida para suas estéticas incomuns.

Revelando a estética de Oswald como a poética da radicalidade, Haroldo de Campos lembra que a poesia “ready made”, do objeto sem aura, *é verso e reverso de um horizonte precário onde perimem as certezas da estética clássica.* (CAMPOS, 1985, p. 24). No curso desse conceito, o crítico recorre a João Ribeiro, tirando das palavras desse o que afirmou ser o sentido pioneiro e radical da poética oswaldiana:

Ele atacou, com absoluta energia, as linhas, os arabescos, os planos, a perspectiva, as cores e a luz. Teve a intuição infantil de escangalhar os brinquedos, para ver como eram por dentro. E viu que não eram coisa alguma. E começou a idear, sem o auxílio das musas, uma arte nova, inconsciente, capaz da máxima trivialidade por oposição ao estilo erguido à altiloquência dos mestres. Geometrizou a realidade dando esse aspecto primevo, assírio ou egípcio da escultura negra, fabricou manipulansos terrífeos, e opôs à ânfora grega a beleza rombóide das igaçabas. (RIBEIRO *apud* CAMPOS, p. 14)

Em Oswald de Andrade, tudo parece ser um elogio ao ordinário. Passado e presente, sujeito e objeto, o lirismo e sua negação, tudo necessita e tudo quer colocar o cotidiano em destaque. “Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais” (ANDRADE *apud* TELES, 1992, P. 330) . O poeta grita no manifesto Pau-Brasil os princípios do que, de fato, viria a ser a arte moderna. O principal desejo do poeta modernista, segundo Antonio Candido, é o da atualidade. “... exprimir a vida diária, dar estado de literatura aos fatos da civilização e da vida moderna ” (CANDIDO, 1997, p.12).

Não há, é claro, como desconsiderar que muito da empreitada poética do escritor modernista ganha força quando observamos o embate entre a tradição e a modernidade de que se fazia a primeira metade do século XX. E esnoabar a tradição significou, em Oswald, aderir à onda de dessacralização da estética clássica para cair na realidade. Assim definiu o poeta e crítico Décio Pignatari:

Sua poesia é um realismo auto-expositivo. Alguns dos poemas de Oswald são simples transcrição de anúncios da época. Destacados do contexto, os textos adquirem novo conteúdo: de lugares-comuns se transformam em lugares incomuns. (PIGNATARI, 2004, p.162)

Nessa proposta de renovação da poética a partir do prosaico, Oswald de Andrade encaixa-se, ainda, na observação que Teixeira Coelho propõe sobre o caráter moderno da poesia a partir da obra de Baudelaire, outro ícone da moderna poesia.

Tentar enunciar os temas e as técnicas de predileção da modernidade seria um atrevimento e uma inutilidade. Pode-se tatear, em todo o caso, uma descrição meramente exemplificativa - e, acima de tudo, rápida. A leitura de duas obras de Baudelaire, *Le Spleen de Paris* e *Flores do Mal* - leva à elaboração de um elenco básico desses temas que podem ser compreendidos por uma rubrica geral: o cotidiano. (COELHO, 2005, p. 46)

As análises dos poemas de Oswald de Andrade selecionados para essa dissertação - “Hino nacional de Pati de Alferes”, “Nossa Senhora dos Cordões” e “Canção e calendário” - portanto, buscam mostrar a força do prosaísmo na moderna poética do escritor paulista. E ainda: pretendem evidenciar que, quase um século depois da revolução oswaldiana, a função poética da linguagem ainda se renova quando coloca em destaque a centralidade do óbvio, do trivial, do feijão com arroz.

É nesse sentido que a poesia de Oswald ladeia a canção de Arnaldo Antunes. Esse, poeta e músico, cuja produção costuma ser associada aos (des)caminhos da poesia pós-moderna; a palavra-canção e o tempo de Arnaldo Antunes dialogando e traduzindo a palavra e o tempo de Oswald de Andrade. Uma tendência, aliás, para a qual aponta o semioticista Amador Ribeiro Neto:

O Tropicalismo bebeu fartamente nas águas do saber oswaldiano. [...] O resultado todos nós conhecemos: um forte movimento artístico-musical que hoje, por exemplo, deita suas raízes sobre os nomes mais interessantes da MPB, das artes plásticas, do teatro, do cinema e até da moda.” (RIBEIRO NETO, 2000).

A aproximação entre o poeta da deglutição e o poeta-compositor de uma música pop e pós-concreta, como costuma ser reconhecida a obra de Arnaldo Antunes, é lembrada por André Gardel em seus múltiplos aspectos. Como não reconhecer o deglutidor no multimídico Arnaldo? Gardel chama a atenção para um sentido revitalizador da obra de Arnaldo sobre alguns dos projetos da poesia pau brasil.

(...) 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’, 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, um cidadão do planeta com uma brasilidade específica (GARDEL, 2006).

Assim, quando os aproxima, o crítico também os localiza. Lembra-nos que, apesar de defenderem os mesmos princípios, o poeta e o poeta-compositor atendem aos apelos de seus tempos. Se a poesia de Oswald era a própria alma de um projeto nacional-popular, em consonância com o espírito moderno, a de Arnaldo transpõe esse projeto moderno. Uma das imagens grifadas por Gardel para ilustrar o olhar do poeta-compositor sobre sua contemporaneidade é retirada do livro *Tudos*, de 1990.

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. (GARDEL, 2006)

A obra de Arnaldo Antunes, portanto, quer consideremos seus poemas, quer pensemos em suas canções, é reconhecida pelo olhar que lança, não só para a atualidade como também para os tempos que o seu tempo aponta. Uma antena da raça, como bem disse Ezra Pound (1990), buscando função poética em um universo ampliado pelo ciberespaço, pelas possibilidades de dilatação de nossos sentidos, memória e gestos extrojetados, pela técnica, para além do nosso corpo. A nova antropomorfia de que fala Lucia Santaella (2003).

Esse universo de que trata Santaella é o *ambiente* de onde o poeta e compositor ergue uma estética assim definida por Agnaldo José Gonçalves, em artigo sobre a poética de Arnaldo Antunes:

Nestes movimentos inventivos do século XXI, depois de ter atravessado todos os mecanismos composicionais da modernidade, e que tantos métodos e caminhos críticos anunciaram a morte da poesia, sua sobrevivência só poderia se dar de maneira prismática, dialógica, multifacetada de meios plurais e suportes simultâneos, icônica,

diagramática e tensa pelos recursos gráficos que geram universos de sentidos sugestivos e espessura semântica semi-definida/semi-enigmática, pactuada com o meios de informatização que lhe possam auxiliar na ampliação de seus limites. (GONÇALVES, 2002)

Semioses distintas, produtos de diferentes meios, o poeta e o poeta-compositor encontram-se na ins(trans)piração porque se utilizam da mesma matéria prima: o signo da trivialidade, o banal, o prosaísmo de suas imagens.

As leituras aqui propostas buscam, portanto, nas poesias e canções colocadas em destaque, o reconhecimento do prosaico como elemento fundamental na poética de dois grandes nomes da cultura brasileira. Com respeito, é claro, às instâncias sógnicas utilizadas pelas diferentes linguagens, a poesia e a canção, optando, para tanto, por fazê-lo com base nos fundamentos da Semiótica da Cultura. É com ela que, como já dissemos, justificamos a análise de um mesmo elemento – o prosaico – em poéticas implicadas em diferentes tempos, a modernidade e seu pós, e diferentes sistemas de código: a poesia e a canção. Com vistas a entender o processo que garante ao cotidiano um renovar-se dentro da função poética da linguagem, ultrapassando, assim, a barreira do tempo e adaptando-se a diferentes códigos, para entender esse caminho, enfim, é que propomos as reflexões a seguir.

1.1 O OLHAR ATRAVÉS DA SEMIÓTICA DA CULTURA

Entre os anos de 1960 e 1974, firmou-se em Moscou uma escola semiótica que buscava dar uma resposta ao espírito interdisciplinar tão evidente desde os princípios do século XX. O Construtivismo, por exemplo, era a expressão do espírito de construção de uma nova sociedade urbana e industrial e que buscava a interação entre arte, ciência e política. Por outro lado, havia os centros de pesquisa sobre a ciência da linguagem. Um deles era o Círculo Linguístico de Moscou, voltando o olhar para o confronto e a relação entre dialetos eslavos e o folclore como fonte de diversidade. Havia, também, o grupo Opoiaz, de onde saíria o Formalismo e seus estudos sobre a estrutura da linguagem poética. Por fim, os avanços na Cibernética, nas teorias da Comunicação e Informação também contribuíam para insuflar entre os frequentadores dos chamados *seminários de*

verão o desejo de discussão pelas ideias que fariam da Escola Tártu-Moscú o berço do pensamento sistêmico sobre o qual se ergue a Semiótica da Cultura.

O conjunto das investigações empreendidas pelos russos, no campo das artes e das ciências, para compreender o problema semiótico, “firmou uma matriz de pensamento fundador de um campo de investigação que é a semiótica da cultura” (MACHADO, 2003, p. 25)

Na base da semiótica sistêmica, como ficou conhecida a Semiótica da Cultura, está a consciência de que o elo que une domínios diferentes da vida no planeta é a linguagem, cuja natureza, portanto, de acordo com os estudos russos, é semiótica (*idem, ibidem*). Soma-se a isso o conceito de que toda a linguagem é um sistema que se estrutura a partir de diferentes códigos.

“Não estamos, é claro, referindo-nos à linguagem do ponto de vista do linguístico – codificação gráfico-sonora do alfabeto – mas como conjunto de diferentes códigos culturais – visuais, sonoros, gestuais, cinésicos” (*idem, ibidem*, p.35) . Por sua vez, os diferentes códigos culturais formam diferentes sistemas de signos, ou, melhor dizer, diferentes linguagens. A interação entre esses diferentes sistemas de signo, ou seja, entre as diferentes linguagens, forma o caráter semiótico da cultura. Assim, para a semiótica da cultura, “o mito; a religião; o folclore; a literatura; a arte; o cinema; os costumes; o comportamento são diferentes linguagens, ou seja: diferentes sistemas codificados em relação com outros sistemas codificados.” (*idem, ibidem*, p. 28).

A canção e a poesia, desta forma, objetos de interesse dessa dissertação, são linguagens formadas por diferentes sistemas codificados que estão em relação com outros sistemas codificados ao formarem, por exemplo, a linguagem artística do período modernista ou a linguagem artística no período pós-modernista, com seus conjuntos de diferentes e respectivos sistemas de signo.

Para chegar aos seus objetivos: a compreensão do mundo como linguagem e, portanto, o exame e a compreensão dos mecanismos semióticos que se manifestam em diferentes sistemas e suas relações (semioses), a Semiótica da Cultura parte de alguns conceitos que lhe servem de base.

Um dos paradigmas da semiótica da cultura é o reconhecimento de todo acontecimento da cultura como um *texto* que se insere numa tradição, ou que foi traduzido para uma tradição. Vejamos: para Lótman, todo texto é uma informação codificada e, portanto, transformada em memória (LOTMAN, *apud* MACHADO, 2007, p.58-59). Assim, toda vez que um fenômeno qualquer é codificado e introduzido na memória

coletiva, temos um texto. Uma vez que passa a fazer parte da memória coletiva esse texto (informação codificada e traduzida em memória) se insere numa tradição, que é a memória coletiva fora da qual ele não se culturaliza. Sendo assim, a tradução de um fenômeno qualquer em um texto implica na transformação deste fenômeno em uma tradição (MACHADO, 2003, P.30)

Ou, dito de outra maneira, teríamos: a informação é um fenômeno que precisa ser codificado e transformado em memória. Uma vez traduzida em um dado contexto (tempo/espaço) para um determinado sistema de signos (uma linguagem) dialoga com outros sistemas (outras linguagens) que, em seu conjunto e inseridos numa tradição, reconhecemos como Cultura.

Percorrer esse caminho, portanto, é entender um dos princípios fundamentais da Semiótica da Cultura: o de que todo fenômeno da cultura é um texto inserido numa tradição, que, por sua vez, organiza-se textualmente, ganha estruturalidade, isto é, torna-se texto. Chegamos assim a dois conceitos básicos para a Semiótica da Cultura e que fundamentam as análises propostas nessa dissertação: primeiro o de que *Cultura é texto no texto*; segundo, que o interesse da semiótica da Cultura é o interesse pela *tradução da tradição*.

O texto no texto define a condição semiótica da cultura que opera distintas vinculações entre texto e contexto cultural. Não se trata de uma acumulação desordenada de textos mas de um funcionamento complexo, onde os códigos culturais se encontram hierarquicamente organizados fornecendo condições para a tipologia da cultura. (*idem, ibidem*, p. 39)

Nesse sentido, a leitura de poemas e canções que aqui apresentamos parte do princípio de que todo objeto artístico enquanto objeto da cultura é um texto inserido em outro, que é a tradição (contexto) no qual será apreciado. Assim, as análises de poemas e canções que propostas no capítulo seguinte buscam observar a tradução do prosaico como elemento de força em poéticas de diferentes tradições: a da poesia modernista e, na outra ponta do século XX, a da tradição pós-modernista.

Por outro lado, é preciso entender que a tradução da tradição, de que fala a Semiótica Cultura, não é um simples olhar sobre as obras dentro de determinado contexto, mas um entendimento sobre os modos de recriação, ou de reinvenção, inerentes a tais traduções, considerando-se as diferentes marcas do tempo, do espaço, das linguagens

com seus diferentes códigos, ou ainda, as diferentes marcas dentro de uma mesma linguagem.

Todo o conjunto dos códigos artísticos historicamente elaborados, que tornam um texto significativo, refere-se à esfera das ligações extratextuais. (...) As ligações extratextuais de uma obra podem ser descritas como a relação do conjunto dos elementos fixados no texto com o conjunto dos elementos a partir do qual foi realizada a escolha do elemento utilizado que é dado. É perfeitamente evidente que a utilização de um ritmo num sistema que não admite outras possibilidades, que admite numa alternativa a escolha de uma possibilidade ou que dá cinco meios igualmente prováveis de construção do verso, de que o poeta não utiliza senão um, dar-no-ão construções artísticas completamente diferentes, se bem que o lado materialmente fixo da obra- o seu texto – permaneça inalterável (LÓTMAN, 1978, p. 102)

Assim, para entender essas *traduções do texto* em relação às *ligações extratextuais*, que também formam o *texto que é a cultura*, é que a Semiótica da Cultura apóia-se no conceito de modelização.

Modelizar é ler os sistemas de signos a partir de uma estrutura: a linguagem natural. O objetivo é conferir estruturalidade a sistemas que, por natureza, não dispõem de um modo organizado para a transmissão de mensagens. A busca pela estruturalidade corresponde à busca pela gramaticalidade como fenômeno organizador da linguagem. Contudo, no processo de decodificação do sistema modelizante, não se volta para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi construído. Modelizar traduz, portanto, um esforço de compreensão da signicidade dos objetos culturais. Modelizar é semioticizar.
(in: <http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/modeliza.htm>)

A modelização é, portanto, o processo semiótico, ou a semiose, que garante ao signo uma significação. Entender esse caminho de construção e produção de significado é, portanto, entender o processo de modelização do signo.

Desta forma, observar a recorrência do prosaísmo nas poéticas de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes significa perscrutar de que maneira os artistas fazem uso deste elemento, o prosaico, em diferentes tempos e no uso de diferentes sistemas de signo, ou seja, de diferentes linguagens. Interessa-nos, portanto, saber de que maneira um mesmo elemento modeliza-se no tempo e sob diferentes códigos para atender a um princípio fundamental das artes que é o exercício da função poética da linguagem,

conceito utilizado pela Semiótica da Cultura e legado dos esquemas de Jakobson sobre as funções da linguagem (JAKOBSON, 2007).

De acordo com o pensamento de Jakobson, como é sabido, o processo de comunicação implica na valorização de um ou mais elementos, o que acontece toda vez que se inicia esse fenômeno, o da comunicação. Assim, sempre que a mensagem procura chamar atenção sobre ela mesma de forma criativa, desautomatizada, estamos diante da função poética da linguagem. Ou, em termos semióticos, toda a vez que o eixo da similaridade (dos paradigmas, da seleção, da semelhança, do pensamento icônico, analógico, metafórico) se projeta sobre o eixo da contiguidade (do sintagma, das combinações, das metonímias, do pensamento lógico e discursivo), estamos diante da função poética (PIGNATARI, 2005, p. 17, discorrendo sobre Jakobson).

Ora, definir que o conceito de Jakobson sobre o exercício da função poética da linguagem é o princípio pelo qual cercaremos o objeto de nossas reflexões nessa dissertação: o prosaísmo, é afirmar que, seja na poesia de Oswald de Andrade, seja nas canções de Arnaldo Antunes, as análises buscarão uma abordagem sincrônica dos poemas e canções; considerando que é na sincronia, na atualização, que as poéticas sobrevivem e resistem ao tempo. Por outro lado, a leitura sincrônica, diz Jakobson (2007), não prescinde do olhar atento sobre a linha de tempo na qual os textos se inserem, pois não existe, segundo Lótman (1978), cultura fora de um texto, fora de um conjunto de fenômenos que para ele concorrem, que é o texto no qual cada cultura está inserida.

Desta forma, buscamos na Semiótica da Cultura o respaldo para as análises que apresentamos mais a frente, por entender que ela fundamenta o olhar sincrônico sem deixar de inseri-lo numa tradição. Além disso, os conceitos da ciência de Lótman sobre o processo de modelização nos permitirão entender de que maneira um mesmo signo – o ordinário, o cotidiano - reconstrói poeticamente seus significados em diferentes tempos, o início e o final do século XX, e através de diferentes linguagens, diferentes sistemas de códigos, como é o caso da poesia de Oswald de Andrade e da canção de Arnaldo Antunes.

1.2. A MODELIZAÇÃO DA LINGUAGEM: ENTRE A POESIA E A CANÇÃO

Entender o processo pelo qual o prosaico funciona como ponto de partida para a função poética da linguagem, ou, para sermos mais precisos, de que maneira o ordinário se faz poético nas obras de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes é, como já foi dito, olhar para esse elemento no arranjo de diferentes linguagens. No caso da poesia, a análise dos poemas selecionados para os fins dessa dissertação parte, evidentemente, do olhar perscrutador sobre as possibilidades de significação do signo linguístico. Interessa-nos, em Oswald de Andrade, perceber como a palavra se arranja e se sustenta no jogo poético que pode ser definido pela antológica metáfora de Paul Valery:

Gostaria de lhes dar uma imagem simples. Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, tudo o que constitui o conteúdo, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama essa forma. O pêndulo vivo que desceu do som em direção ao sentido tende a subir de novo para seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto ao seu espírito não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou. (...) Entre a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e a Ausência oscila o pêndulo poético (VALERY, 1991, p. 213)

Se, para a poesia, o jogo oscilante entre som e sentido faz-se pelas possibilidades da palavra: a polissemia, a qualidade visual das imagens erguidas no poema, a musicalidade ou não dos versos, os paralelismos fônicos e semânticos, as construções sintáticas, a parataxe, o jogo de oposição e aproximação entre vocábulos, as impertinências na predicação e na coordenação entre os termos, ou mesmo a espacialização do poema na página, enfim, se todos esses recursos são conhecidos códigos da linguagem poética, é preciso igualmente circunscrever aqueles com os quais trabalha a canção.

Tantas vezes confundida com letra de música, a análise da canção, como se sabe, vem ganhando, nas últimas décadas, um aparato teórico que lhe é próprio e que busca perceber funcionalidade e significação em suas instâncias não necessariamente linguísticas. Nesse sentido, optamos pelas reflexões do semioticista Luis Tatit sobre as

relações entre fala e canto, textualidade e musicalidade, como marcas presentes naquilo que chamou de “dicção do cancionista”:

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com o seu gesto oral (TATIT, 1996, p. 11)

Segundo Tatit, a busca do cancionista por uma dicção convincente está marcada pelas tensões entre as sequências melódicas e as sequências linguísticas, ou ainda, pela maior ou menor presença da fala no canto. A opção por uns ou outros caminhos da dicção depende da construção de uma gestualidade marcada pelos processos de *passionalização*, *tematização* e *figurativização*, os quais poderão, oportunamente, ser observados nas análises das canções de Arnaldo Antunes.

Os conceitos de *passionalização* e *tematização* são descritos pelo semioticista a partir de uma entoação mais ou menos carregada da presença e constância de vogais ou de consoantes na gestualidade do canto. Optar por umas ou outras significa carregar a canção, por exemplo, de estados introspectivos ou de sequências narrativas.

Vogais e consoantes, ingredientes mínimos inevitáveis na canção, oferecem o campo sonoro para os investimentos tensivos do compositor. Além de cumprirem um papel fundamental na inteligibilidade do texto e na criação de figuras enunciativas, as vogais e as consoantes são também trabalhadas de um ponto de vista sonoro para poder representar a disposição interna do compositor”. (TATIT, 1996, p. 22)

Desta forma, explica Tatit, ao investir na ampliação da frequência e duração das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua (*idem, ibidem*, p. 23), o cancionista opta pelo emotivo, pelo introspectivo, pelo estado passional comum ao samba-canção, ao bolero, ao iê-iê-iê romântico ou à canção brega (*ibidem, idem*). Na outra ponta desse processo de passionalização está o da tematização. É quando “Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do fazer, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência” (*idem, ibidem*, p. 22). Estamos, nesse caso,

falando de canções voltadas para a modalidade da ação, da construção de personagens, de materialização de uma ideia.

O revezamento entre os caminhos da passionalização e da tematização dividem, no projeto de dicção do cancionista, espaço com um outro processo, reconhecido por Tatit como o da *figurativização*. Para compreendê-lo é preciso atentar à presença da fala no canto, da *voz na voz*, da maior ou menor intensidade com que a naturalidade da fala se dá à gestualidade do canto, da entoação.

Assim como um ator que elabora exaustivamente um texto para dizê-lo com a máxima naturalidade, as entoações são cuidadosamente programadas para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista. . Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução (*idem, ibidem*, p. 22)

Ao executar a canção, portanto, o cancionista, empresta, pela voz, veracidade à enunciação da canção, dá-nos a ilusão de que presentifica a experiência pelo reconhecimento que fazemos nós, ouvintes, da voz que fala na voz que canta. Um processo que, ainda segundo Tati, se deve em muito à utilização de elementos linguísticos e musicais utilizados para esse fim: os dêiticos, e os tonemas. Os primeiros são elementos linguísticos responsáveis pela localização do “eu” em uma dada situação enunciativa (demonstrativos, advérbios, vocativos...). Os segundos, são elementos melódicos, inflexões que sinalizam, pela adoção de inflexões mais graves ou mais agudas ao final das frases, uma variada gama de significados mais ou menos carregados de emoções, certezas, etc.

Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de

complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte. (*ibidem, idem*)

Assim, é importante que especifiquemos a visada segunda a qual perscrutaremos a utilização poética de signos do cotidiano nas composições de Arnaldo Antunes. A dicção do cancionista, marcada pelo equilíbrio entre texto e melodia, pelo reconhecimento da canção como uma linguagem de códigos específicos (como a passionalização, a tematização, a figurativização), interessa-nos, enfim, que essa dicção seja observada no processo de semiotização, de modelização do signo, que é próprio à construção significativa da canção.

Por outro lado, como já foi dito, sugerir uma aproximação entre as poéticas de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes pelo papel de destaque que dão aos signos mais ordinários implica em percebê-los nas tensões de seus tempos. Daí a importância de olharmos para as tradições com as quais dialogam, os textos nos quais se inserem: modernismo e pós-modernismo. É o que veremos a seguir.

1.3.A MODELIZAÇÃO DO TEMPO: ATRAVESSANDO O SÉCULO XX

Se Baudelaire condenou o eu-poético a vagar pelas ruas ordinárias do mundo moderno, e, com isso, imortalizou-se, Duchamp também pareceu ousado, cinquenta anos mais tarde, fazendo uso de uma roda de bicicleta. Da mesma forma, se Oswald de Andrade, em 1923, aconselhou os modernistas a tirarem a poesia das páginas diárias do jornal e, assim, consagrou-se, também Arnaldo Antunes, setenta anos depois de lançado o Manifesto Pau Brasil, canta, para quem quiser ouvir, que: *As árvores são fáceis de achar, ficam plantadas no chão*. E, com tal obviedade, junta-se à ousadia dos demais.

É claro que diante de uma história de herança clássica, em que o objeto artístico, por mais de um milênio, conseguiu atravessar o tempo associado, auraticamente (BENJAMIN, 1994), aos ideais de Beleza e Verdade, não há nada de mais no fato de estarmos, há mais de um século, espantando-nos com a promoção do cotidiano às categorias estéticas. Curioso é perscrutar de que maneira, em tempos distintos, poéticas separadas pelo tempo se firmam a partir de um elemento comum - o cotidiano - mantendo, em seus diferentes contextos, o ar de originalidade que as consagra.

Para a Semiótica da Cultura, como já dissemos, todo objeto da cultura é um texto e todo texto pressupõe uma relação que lhe é exterior, um contexto no qual se insere e com o qual dialoga. Nesse sentido, é fundamental que retomemos o contexto de produção do poeta Oswald de Andrade, reconhecido como ícone da poesia modernista, e esse nosso tempo comum e controversamente chamado pós-moderno, onde vamos encontrar a obra de Arnaldo Antunes,

Está claro que Oswald de Andrade é escritor modernista, ícone dessa vanguarda brasileira do início do século XX, e autor de seus manifestos mais antológicos: o “Pau-Brasil” e a “Antropofagia”. Também é desnecessário afirmar que Arnaldo Antunes, por razões óbvias, não o é. E mesmo quando leitores mais dedicados buscam encontrar nele resquícios de vanguarda, é ao Concretismo e à influência dos irmãos Campos que recorrem. Arnaldo não costuma ser associado às produções modernistas, de onde tememos dissociar Oswald de Andrade. Ambos, afinal, são ícones de um tempo que, para muitos, pode ser entendido a partir de dois paradigmas: o da modernidade e o da pós. Para outros, porém, modernidade e pós são apenas dois lados de uma mesma moeda, visto que o pós-modernismo não seria mais do que a manifestação tardia daquela modernidade reclamada por Oswald de Andrade já no início do século XX.

Essa já antiga querela entre modernos e pós modernos costuma vir acompanhada de pequenos tratados sobre o caráter escorregadio dos termos. Isso explica, talvez, o fato de que mesmo textos clássicos sobre o assunto frequentemente iniciam a discussão pela falta de precisão dos conceitos, chamando a atenção do leitor para o caráter dêitico do termo moderno que, em si mesmo, significa pouca coisa objetiva que não uma oposição ao antigo.

Um dos clássicos sobre o tema, certamente, é *Os Filhos do Barro*, obra de Octávio Paz (1995). Nela o escritor busca definir ou mesmo encontrar a modernidade na poesia. No percurso, depois de passar por um levantamento etimológico, histórico e filosófico dos valores e sentidos que o termo adquire desde que surgiu, no baixo latim, lá pelo século V, o poeta e pensador mexicano acaba definindo alguns conceitos como o de que o moderno, na modernidade, significa a tradição de rompimento e a busca pelo novo. Um novo que, para ser moderno, nas palavras de Paz, precisa da ruptura.

Disse que o novo não é exatamente o moderno, salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente. (...) Não é apenas o diferente, mas o que se opõe aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, oposição ativa. O novo nos seduz não

pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: o antes e agora. (PAZ, 1985, p. 20)

Essa opção pelo rompimento em prol de um projeto parece mesmo ser uma das chaves para a compreensão do pensamento moderno em seus mais variados vieses. Um sintoma dele seria a distinção, iniciada pelo pensamento Iluminista, entre os domínios da ciência, da religião, da arte e da moral, como nos lembra também Teixeira Coelho em outra clássica obra sobre o tema: *Modernos e Pós Modernos* (1995). Sob cada um desses domínios, o conhecimento foi se desenvolvendo na ânsia de não perder o bonde da história moderna, que é a história da busca pelo progresso a partir de projetos compartimentados, de suas respostas e soluções. Entre eles, marcando a modernidade, estão, por exemplo, o pensamento social de Marx, a psicanálise de Freud e a revisão dos conceitos de tempo e espaço por Einstein e sua teoria da relatividade. Todos eles, de alguma maneira, em estreita relação com marcas desta modernidade definidas por Teixeira Coelho como: a mobilidade, a descontinuidade, o cientificismo, o esteticismo, a conciliação conflituosa entre o produto artístico e o industrial (são os tempos da cultura de massa), o predomínio da representação sobre o real (COELHO, 1995, p. 29-36).

Nas artes, como se sabe, o ponto máximo dessa trajetória parece ter sido as vanguardas do início do século XX, entre as quais vamos achar o Modernismo de Oswald de Andrade. Nelas ficava claro, por exemplo, como nos lembra o semiótico (*idem, ibidem*) a influência das descobertas de Einstein sobre nosso olhar. Bastava que substituíssemos, na pintura, o ponto príncipe do observador pela simultaneidade proposta por Picasso com o estilhaçamento cubista da realidade. A descontinuidade daria também ao cinema o status de ser reconhecido como a arte da modernidade por excelência. É nele que a narrativa se vale do corte, da montagem, da elipse, da inferência, não mais como estilo, isso a poesia já o fizera, mas como natureza, por assim dizer. A linguagem cinematográfica contribuía, assim, para a intimidade que se deu entre nosso olhar e as novas regras do jogo impostas pela revisão do conceito de espaço-tempo quando rompíamos, mesmo sem saber, com o paradigma newtoniano revisto pelo tutor da relatividade.

Assim, rompêramos com Newton, rompêramos com o princípio-meio-fim, rompêramos com o discurso lógico linear, com a Verdade e a Beleza jorrando de uma única fonte, certa e universal. E ser moderno, entre tantas possibilidades, era um adequar-

se a essa nova “tradição de rompimento”, lembrando o trocadilho proposto por Octávio Paz (1985).

Por outro lado, nas artes literárias, a tradição da ruptura implica num fazer crítico que condena a linguagem poética, pela razão crítica da modernidade, a uma reflexão que se insere no próprio fazer poético.

... a literatura moderna é uma apaixonada negação da modernidade; em outra de suas tendências mais persistentes e que envolve tanto o romance como a poesia lírica – penso agora nessa tradição que culmina em um Mallarmé e um Joyce -, nossa literatura é uma crítica não menos apaixonada e total de si mesma. Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados. (Paz, 1985, p. 53)

Entre os mais recorrentes exemplos dessa modernidade literária de que fala Octávio Paz está a poética de Baudelaire, daí estarmos, com alguma recorrência ao longo desta dissertação, remetendo-nos ao legado do escritor francês. Ele atende a esse espírito de insurgência caro à Modernidade quando busca reinventar também a lírica para que o poeta, sem heroísmos, num andar *blasé*¹ pela cidade, espaço de afirmação da Modernidade, possa expressar-se nas ruas do capitalismo moderno. Mas as imagens de *Fleurs Du Mal*, muitas vezes lembradas como índice do mal estar burguês entre os cenários de seu próprio projeto, não se limitam a ser apenas isso. A revolução de Baudelaire é também a da introdução do prosaísmo no universo lírico. Tarefa, bem verdade, anteriormente iniciada pelos românticos em sua vontade de rompimento com a estética clássica, abrindo, assim, as portas para o que viria a ser depois a arte moderna.

Sobre as rupturas propostas pelo poeta *flaneur*² diz Haroldo de Campos:

O traço estilístico revolucionário desses poemas estaria no dispositivo de choque engendrado pelo uso da palavra prosaica e urbana, pela discrepância entre a imagem e a coisa, pelo poeano cálculo de efeitos, enfim, pelo desmascaramento crítico, que indigna a sensação da modernidade como perda da auréola do poeta, dissolução da aura na vivência do choque. Assim, o vocabulário lírico usual se confronta com inusitadas citações alegóricas, que irrompem no texto à maneira de um ato de violência (CAMPOS, 1997, p. 257)

¹ Termo dicionarizado como “cansado”, mas habitualmente usado como “desanimado”, “indiferente”.

² Andarilho

A proposta de Baudelaire, portanto, vai ao encontro daqueles fundamentos da Modernidade observados por Octávio Paz: o da *ruptura* e do fazer-se pela *crítica*. Além disso, a inserção de um universo de elementos ordinários na estética da modernidade reivindica para as artes aquela noção que a ciência já havia inserido entre os paradigmas da modernidade: a ideia de relatividade. Nas artes, a descoberta de Einstein significa a substituição da áurea pela contingência, do eterno pelo transitório, como falamos anteriormente. Também contingentes e transitórias são a Verdade e a Beleza no universo de analogias do poeta francês. Ruptura, revisão crítica da história e da estética, mudança nos eixos dos paradigmas clássicos também compõem, como sabemos, a poética de Oswald de Andrade.

Na outra ponta, ajudando-nos a atravessar a estreita ponte que separa a estética moderna da pós moderna está, segundo o próprio Haroldo de Campos (1997) e outros tantos que com ele concordam, a proposta poética de Mallarmé em seu *Coup dès Dês*.

A contribuição de Mallarmé estaria no fato de ter dado culminância ao processo de emancipação da linguagem poética iniciado pelo Romantismo, quando o movimento colocou o sujeito e sua subjetividade no comando da criação estética. Se não éramos mais uma Verdade e um Belo universais, e nem tampouco estávamos a serviço da religião, restava-nos a criação, viesse de onde viesse. Com Mallarmé essa predileção pelo meio em detrimento dos fins casou com a necessidade de dar uma resposta aos tempos de crise da linguagem uma vez que o pensamento discursivo e linear, como já dissemos, perdia espaço para a simultaneidade, expressão icônica da civilização pós-industrial (CAMPOS, 1997).

Assim, ao romper com os limites da linguagem acabando de vez com a primazia do discurso lógico e linear nas artes da palavra, o escritor coloca a linguagem no centro das atenções e resolve seu dilema, segundo Haroldo de Campo, em favor da poesia.

Para o poeta concreto (*ibidem, idem.* p 255), dois fenômenos estão por trás da proposta mallarmeana diante do impasse entre a linguagem e a civilização do “mosaico eletrônico” (McLUHAN *apud* CAMPOS, 1997):

- a) de um lado, o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poetar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sobre a morte ou o devir da poesia; trata-se

de uma poesia que tematiza a poiësis até no seu sentido etimológico poiëo, em grego, fazer, fabricar)

- b) de outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, concentrando-se ao extremo(...)

Ocupada de si mesma, a nova poética, agora sim chamada pós-moderna, muitas vezes parece esquecer-se do mundo e do mal estar da modernidade. Não faltará quem a condene de vazia. Atalho fácil, muitas vezes, para aqueles que não intentam enxergar uma nova ordem, não mais moderna, situada, programática, abarcável, mas uma (des)ordem como um novo padrão de realidade: o da pós-modernidade.

Historicamente, diz Teixeira Coelho (2005, p. 54), a pós modernidade pode ser entendida em sua correspondência com o período Pós Industrial, quando o declínio do Estado nacional aponta para um processo de interação internacional e de intensa alteração da realidade pelo desenvolvimento da tecnologia eletrônica. Outros marcos do jogo entre culturas, políticas, atraso, desenvolvimento e revolução tecnológica, são: o abalo do pós Guerra, o esgotamento das utopias radicais de direita e esquerda, as mudanças ocasionadas pela era da informação, bem como as relações mais paradoxais entre consumo, arte, estética e sociedade de massas. Todos eles são comumente citados pelos autores que se dispõem a cercar o conceito de pós-modernidade.

Edgar Morin, por exemplo, lembra-nos a crise cultural que se abateu sobre o mundo ocidental no final dos anos 60 sentenciando:

O que desabou entre 1968-1974 foi a rocha sobre a qual a sociedade industrial/tecnológica acreditava estar construída. A crise cultural que 1968-1970 mostra que o bem estar produz não só o melhor estar, mas também o mal estar; que o aumento dos bens materiais desperta necessidades afetivas profundas que, reprimidas/controladas na civilização tradicional, tornaram-se errantes, divagantes. Os mitos da felicidade corroem-se, problematizam-se. (MORIN, 1986, p. 71)

Importante destacar aqui que, não sendo objetivo dessa dissertação estabelecer uma sociologia do pensamento pós-moderno, esses fatores históricos nos servem, contudo, para bem emoldurarmos as bases do *texto* em meio ao qual vamos encontrar a

poética de Arnaldo Antunes, tal como propõe a semiótica da cultura. Contudo, se o leque de opções é grande e variado no levantamento de fatos históricos que concorrem para a mudança de paradigma da modernidade para a pós-modernidade, façamos uma opção por uma marca nunca ausente na definição desse conceito, seja a abordagem social, filosófica, política ou estética: o fim da crença nos caminhos únicos, dos projetos acertados, e que são considerados, agora, meras pretensões do homem moderno.

No lugar da estrada em linha reta, tal como propuseram algumas das vanguardas modernistas como o Futurismo, cuja regra era um adolescente não olhar para trás, a ordem agora tem a cara do jogo labiríntico que a arte já apontava na literatura de Borges, na filmografia enigmática da *nouvelle vague* de Godard, na proposta de presentação (e não mais representação) do teatro de Artaud e Grotowski, nas coreografias sem fio narrativo de Merce Cunningham à Pina Bausch, ou, finalmente, no lance de dados de Mallarmé (COELHO, 2005). Se não nos escapa que tais exemplos prescindem de uma gama vasta de linguagens artísticas, o pensamento de Teixeira Coelho novamente contribui para que possamos dar à amplitude desses exemplos e conceitos algum norte, alguma unidade.

Segundo ele, o que há não é uma definição exata e fechada, mas traços da pós-modernidade que reverberam entre diferentes códigos. Entre aqueles que aponta, três merecem-lhe destaque (*idem, ibidem*, p. 96-106):

1. o uso da parataxe como procedimento de composição: o recurso, como nos lembra, não é novo; contudo, seu uso significa, na estética pós-moderna, não só a possibilidade de afastamento do discurso linear, como já fora proposto pelas vanguardas modernistas, mas também a explosão da realidade em blocos de significação. As relações já não podem ser decifradas por um único bloco isoladamente exigindo, no processo de decodificação, a atuação do receptor como agente do processo de significação.
2. A aproximação entre arte e ciência: num jogo entre a poetização da ciência ou a racionalização da poesia, parece surgir uma razão não racional, ou, em larga escala, poética. Sobre o método, afirma Coelho, é espaço para inserção de muitos traços que nos levam além da modernidade:

Os grandes traços da pós-modernidade estão aí colocados: o anarquismo, o tudo vale, o inclusivismo, a proliferação, a aceitação do antigo e da historiografia, o reconhecimento da ideologia como traço dominante da humanidade e não como traço a ser superado inelutavelmente pela ciência, como acreditava a modernidade, a importância do estilo, a referência ao mito..." (*idem, ibidem*, p. 100)

3. A relação com a História: ainda que este seja o ponto de maior discordância entre os pós-modernistas e seus críticos, é a relação do artista com a história que ajuda-nos a demarcar a fronteira móvel entre o pensamento moderno e o pós. Nesse ponto uma das marcas da pós-modernidade está na substituição do anseio vanguardista de revisão do passado pela adoção do conceito de pluralidade. Além disso, desde a década de 60, a arte conceitual (sem suporte material) propõem que os conceitos de duração e materialidade sejam revistos e incorporados ao universo da arte.

De forma menos esquemática, também Linda Hutcheon se debruça sobre a estética da pós-modernidade nas artes, embora seus exemplos e reflexões circulem em torno da arquitetura e das narrativas. Ao problematizar, na narrativa, a metaficção historiográfica, a teórica inglesa não se afasta dos traços observados por Teixeira Coelho destacando, por sua vez, a presença do passado numa reavaliação crítica, irônica e auto-reflexiva sem que isso resulte na opção por uma estrutura ou narrativa mestra. Para tanto, aponta o fim das fronteiras, de muitas delas, como por exemplo, aquelas que separam: a ficção x realidade; o impulso homogeneizante x ênfase no local e no regional; a originalidade x estilo (valores do modernismo); resgate da história x verdades contingentes. Um emaranhado de conceitos cujo processo pelo qual o concebemos acaba servindo, ele mesmo, de conteúdo marcante entre as artes consideradas pós-modernas.

Creio que as contradições formais e temáticas da arte e da teoria pós-modernas atuam exatamente nesse sentido, de clamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta isso, e fazê-lo de uma maneira autoconsciente que admite seu próprio caráter provisório. Em termos barthesianos é a crítica que incluiria em seu próprio discurso uma reflexão implícita (ou explícita) sobre si mesma. (HUTCHEON, 1991, p. 31)

Fechar o cerco em torno dos conceitos não é, nem de longe, uma pretensão das reflexões aqui apresentadas. Até porque, muitos dos exemplos utilizados pelos autores na tentativa de definir e diferenciar a estética moderna da pós-moderna transitam, liquidamente, entre as duas margens. É o caso, por exemplo, da obra máxima de Joyce, tão festejada entre os modernos quanto reclamada pelos pós. Voltemos a Teixeira Coelho e vejamos o que diz sobre as definições:

Na literatura, a facilidade não é a mesma ou inexistente. Joyce, por exemplo, ainda não está superado (talvez ainda não tenha sido nem entendido): como apontar, então para as “novas” propostas?

Na forma, seu Ulisses decididamente não é mais moderno. Em Seu funcionamento aparente por blocos de significação, seria pós-moderno. Ulisses, por exemplo, não tem estilo. Ou tem tantos estilos quanto são seus episódios, dezoito: cada um vem num estilo-paródico, num estilo-alegoria, num estilo-revisto, e o estilo final de Ulisses é o que deriva do modo pelo qual os diferentes estilos que o compõem são ligados. (...)

De outro lado, porém, ainda é bem moderno, é clássico, em sua modernidade, ou leva o classicismo ao ponto mais radical da modernidade. É que tem personagens, um história, ou várias, e tem psicologia ou uma luz psicanalítica (o monólogo final de Molly), além de explorar ao máximo as velhas unidades clássicas de ação, tempo e espaço... (COELHO, 1997, p. 90)

Assim, a fluidez dos conceitos é o motivo pelo qual tanto a poesia de Oswald de Andrade quanto as canções de Arnaldo Antunes, em suas respectivas poéticas, não são tratadas, nessa dissertação, em uma relação de causa e efeito com modernidade e pós-modernidade. Se, para a Semiótica da Cultura, de um lado, como já dissemos, suas poéticas pertencem a um texto a partir do qual é preciso lê-las, por outro lado, constroem-se no trânsito que estabelecem com diferentes códigos e tempos. O que determina, afinal, que um redimensionamento do passado, tal como veremos no poema de Oswald de Andrade “Hino Nacional do Pati do Alferes”, não antecipe essa marca da pós-modernidade de que fala Linda Hutcheon? Ou que a visão fragmentária do espaço urbano, destacada na canção “Cidade”, de Arnaldo Antunes, não seja apenas uma diluição da velha simultaneidade, procedimento comum às artes modernistas? As respostas às perguntas desse tipo nem sempre nos parecerão satisfatórias. É importante frisar, aliás, que tampouco é objetivo dessa dissertação encontrá-las. Nosso ponto de chegada, afinal, é aquilo que os une, não que os separa: o prosaísmo como elemento fundamental em suas poéticas. Nesse sentido, seus contextos de produção deverão nos servir de ferramenta sempre que o cotidiano, o banal, o ordinário, enfim, o elemento que aqui buscamos observar, puder ser melhor entrevistado à luz dos contextos de produção nos quais se inserem.

Vejamos, portanto, na leitura de poemas e canções, como o prosaísmo se arranja entre diferentes tempos e códigos.

CAPÍTULO II

2.1. SOBRE O POEMA “HINO NACIONAL DO PATI DO ALFERES”, DE OSWALD DE ANDRADE, E A CANÇÃO ESCURÍSSIMO, DE ARNALDO ANTUNES.

Ainda que as leituras sincrônicas, atualizantes, do prosaísmo em Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes tenham destacado interesse para os fins dessa dissertação, lembremos que o olhar atento à tradição de uma época é essencial ao reconhecimento do caráter textual dos fenômenos da cultura, tal como propõe a Semiótica da Cultura.

Nesse sentido, partamos de um poema de Oswald de Andrade no qual a transformação do cotidiano em elemento caro à função poética da linguagem não se afasta do projeto modernista de revisão estética de nossa nacionalidade. É o caso do poema: “Hino Nacional de Pati do Alferes”.

Hino Nacional do Pati do Alferes

Eu quero fazer um poema
Rachado e sentimental
Como as bandas de música
De meu país natal

Eu quero fazer um poema
De todo o amor que sinto
Pelas palmas e bandeiras
Do meu país musical

Eu quero fazer um poema
De flores de papel
Laranja azul encarnado
Branco e verdeamarel

Ah! Meu Brasil! Meu Brasil!
Eu já morei foragido
Numa casa rota
Que dava para o mar

Já morei no Normandy de Deauville

E num navio de guerra
E nas ruas e nos portos
Das terras mais imaginárias

Mas quanto tu reapareces
Sob o hemisfério estrelado
Esperando a presidência do Dr. Washington Luís
Ó Brasil
Meu coração feito de pedaços
Se unifica
E proclama
A independência das lágrimas

Fico eleitor
Cidadão vacinado
Solto foguetes
Faço dobrados
Foi assim que eu vim parar
Nas paragens do Pati do Alferes
E conheci a charanga do Arcozelo
Toda cáqui e preta

Vocês não ouviram
A charanga da fazenda do Arcozelo
É generosa e metálica
A casa é cercada de velhas senzalas
Transfiguradas pela picareta do Progresso
A mão dura de Geraldo
Transformou a terra desabandonada
Numa pátria organizada de gado
E valorizou até as estrelas
Que dividem o céu em sindicatos
Para ouvir os ensaios da banda do Arcozelo

Arquitetos de minha terra
Vinde aprender arquitetura
No Pati do Alferes
Donas-de-casa
Que servis tolamente à francesa
Vinde provar
A mesa saborosa
Do Arcozelo
Bebedores
Vinde gozar a pinga do Paraíso

Como a gente levanta cedo nas fazendas
Antes das primeiras pinceladas
Da pintora Aurora

Vamos dormir
 Para sair amanhã
 Todos vestidos de cow-boy
 E dobrar as quebradas da serra
 E deixar o sangue dos pássaros
 E das cobra
 Nos caminhos

Meu quarto tem três portas
 Que dão para outros quartos
 Onde ficam as portas
 Dos quartos da assombrações

As estrelas são
 A estrela d'alva
 A estrela do Pastor
 Vésper
 E o Anjo da Guarda de cada um
 As assombrações são
 A Inspiração e a Saudade
 E o s falecidos das nossas relações

Para ver tantas maravilhas
 O Cruzeiro do Sul
 Espetou a cabeça num morro
 E mora aqui
 Blefando a rotação universal

E tudo isso
 É na fazenda do Arcozelo

Bois arados e rosas
 Cavalos e motocicletas

Tudo existindo
 E tocando a marcha do Progresso
 Que aprenderam com a banda
 Da fazenda do Arcozelo.

Um dos mais longos poemas da obra *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*, lançada em 1927, “Hino Nacional do Pati do Alferes” divide, com outros poemas desse livro, a pecha modernista de preocupação com a identidade nacional. Se, como diz Haroldo de Campos, “é bom que situemos a empresa oswaldiana no quadro de seu tempo” (CAMPOS, 1987, p. 7), não há porque não observar que entre os poucos poemas que compõem essa obra há uns tantos que comumente associamos à empresa oswaldiana da poesia pau-brasil. É o caso, por exemplo, de “História da Pátria” (“Lá vai uma barquinha carregada de Aventureiros...”), “Brasil” (“O Zé Pereira chegou de caravela

/ E perguntou pro guarani da mata virgem / -Sois portugueses?...”) ou de “Meus Oito Anos”, em que o escritor atualiza o saudosismo romântico de Casimiro de Abreu. Havia, afinal, três anos que o manifesto Pau Brasil fora lançado e a poesia de Oswald facilmente se associava aos propósitos defendidos nele. Entre eles, como sabemos, estavam a revisão literária de nossa identidade e o prosaísmo como elemento estético.

Desde o nome, “Hino Nacional do Pati do Alferes”, o poema não esconde o vínculo com os manuais modernistas. Uma louvação à pátria partindo de uma incongruência semântica, conceito de que se serve Jean Cohen ao elucidar os meios pelos quais o signo, no texto poético, consegue desautomatizar a leitura (COHEN, 1974). O título, afinal, eleva, metonimicamente, o lugarejo escondido entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro à dimensão de uma nação. Assim, dividido em 16 estrofes de elogio a Pati do Alferes, é, do primeiro ao último verso, um canto de amor à pátria no melhor estilo modernista, ou seja: com vistas a substituir o ufanismo grandiloquente e idealizador dos românticos ou dos modelos clássicos, pelo reconhecimento ostensivo da grandeza que há nas coisas apequenadas.

As três primeiras estrofes, marcadas pela repetição do verso: “Eu quero fazer um poema”, anunciam o desejo de expressão sentimental, como é comum aos gêneros louvatórios da poesia, e abre-se espaço para ícones comuns ao universo das referências ufanistas, como é o caso da natureza, das bandas de música e do amor pelas bandeiras, todos citados naqueles versos iniciais. Contudo a demarcação do território proposto pelo título – “Pati do Alferes” – contradiz as imagens lançadas ao longo do poema “Como as bandinhas de música de meu país natal” turvando o significado e trazendo para a cena a ambiguidade do jogo poético. Uma polissemia cujo propósito é reforçado na terceira estrofe quando a natureza pátria, cantada em redondilhos pelo sujeito lírico, atende a uma mera representação e não a um real elemento daquele lugar: “Eu quero fazer um poema / De flores de papel / Laranja azul encarnado / Branco e verdeamarel” São indícios de que será preciso decifrar Pati Alferes a partir do jogo poemático que se vai construindo ao longo das estrofes, e de que não estamos lidando com uma alusão imediata e pictórica ao real. As flores são de papel, as cores não são da bandeira, e aquelas que, de fato, se associam à pátria (verde amarelo), estão representadas numa alteração morfológica do vocábulo verdeamarel que, só pela ausência do último fonema, consegue rimar com “papel”. Um arranjo que não nos permite esquecer que o poema, por sentimental que seja, vale-se da moderna reflexão sobre o processo de construção, de que falamos em capítulo anterior. Ou seja: indetermina-se a pátria, que é Pati do Alferes, que é o Brasil (“Ah! Meu

Brasil! Meu Brasil!”), que são suas referências reais (“De todo o amor que sinto / Pelas palmas e bandeiras”) e que são as invencionices do sujeito ocupado dos arranjos metalinguísticos (“Eu quero fazer um poema / De flores de papel / Laranja azul encarnado / Branco verdeamarel”).

Assim, sem marcas claras de progressão textual na construção da imagem de Pati do Alferes, o lugar, nas estrofes seguintes, vai se desenhando a partir dos interditos do eu-lírico: no contraponto com os lugares que não é, ou na qualidade das esperanças futuras que é capaz de provocar no sujeito lírico. É o que dizem, respectivamente, sobre as experiências passadas, as estrofes: “Eu já morei foragido / Numa casa rota / Que dava para o mar / Já morei no Normandy de Deauville / E num navio de guerra / E nas ruas / Das terras mais imaginárias” e, no plano do futuro: “Mas quando tu reapareces / sob o hemisfério estrelado / esperando a presidência do Dr. Washington Luís / Ó Brasil / Meu coração feito de pedaços / Se unifica”.

A tensão entre as experiências negativas do passado, este carregado de imagens que iconizam as dificuldades e irrealizações (a casa rota, o navio de guerra, o morar nas ruas, as terras imaginárias) e as experiências positivas previstas na sexta estrofe (a aparição sob o hemisfério estrelado, a espera pela presidência do Dr. Washington Luís, a proclamação da independência das lágrimas) justificam a temática laudatória do hino dedicado à Pati do Alferes, ou ao Brasil. O tom de tal ufanismo, por sua vez, é construído com a musicalidade dos versos regulares utilizados ao longo das cinco primeiras estrofes, pelo uso recorrente de interjeições (Ah! Meu Brasil! Meu Brasil! (...) Ó Brasil), ou mesmo com o efeito sonoro e lírico criado pela anafórica repetição da conjunção coordenada aditiva (“E num navio de guerra / E nas ruas e nos portos”).

Contudo, se interessa-nos observar o uso que o escritor modernista faz do prosaísmo enquanto elemento de força em sua poética, é indispensável notar o quanto o poema o utiliza num afastamento das associações imediatas, das imagens explícitas comuns às produções de uma elaboração mais diluída. Basta o compararmos à “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, ou mesmo ao tão popular “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu. Assim, em “Hino Nacional do Pati do Alferes”, as muitas tensões entre passado, presente e futuro, entre o município e a nação, entre os cenários locais e estrangeiros (o Brasil e a Normandy de Deauville), entre a aparição cósmica e o fato político datado (o hemisfério estrelado e a presidência de Washington Luís) vão atendendo a uma polissemia que potencializa o a função poética pela qualidade de suas

metáforas, tal como encontramos nas definições de Jean Cohen sobre as impertinências que separam o discurso poético do que chamou de discurso normal:

O discurso normal inscreve-se na linha do sistema, de conformidade com suas leis. Nada mais faz que atualizar suas virtualidades. O discurso poético inverte o sistema e, nesse conflito, é o sistema que cede e aceita transformar-se. A poesia, na profunda expressão de Valéry, é uma ‘ linguagem dentro da linguagem’, uma nova ordem linguística fundada sobre as ruínas da antiga, através da qual, como veremos na conclusão, se constrói um novo tipo de significação. O absurdo poético não é preconcebido. É o caminho inelutável pelo qual o poeta deve passar, se quiser fazer a linguagem dizer aquilo que a linguagem nunca diz naturalmente.

Podemos dar uma contraprova disso mostrando que, em qualquer fórmula poética, basta suprimir ou diminuir o desvio para expulsar a poesia. (COHEN, 1974, p. 111).

Está claro que a proposta de elevação do lugarejo situado entre as estradas de Minas e Rio de Janeiro à importância de ser a representação icônica da pátria está em acordo com os ditames da primeira metade do século XX, quando o espírito da época facilmente poderia ser, como já dissemos, sintetizado pela frase de Oswald: “A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.” (ANDRADE *apud* TELES, 1992, P. 329). No entanto, é sempre bom lembrar, é nosso objetivo buscar os meios pelos quais o prosaísmo proposto pelo escritor modernista conseguiu ir além do contingente e foi utilizado, de fato, como forte elemento de significação para a construção de sua poesia.

No caso de “Hino Nacional do Pati Alferes”, o jogo de significados não é um simples ajuste ao discurso modernista que, sejamos justos, acabou por ofuscar, em outros poemas, o brilho da poesia oswaldiana. Nesse caso, a recorrência de elementos ordinários atualiza-se no confronto com os demais elementos daquele discurso, torna-se, como afirma Cohen, impertinência essencial ao exercício da função poética da linguagem. É o caso, por exemplo, da inesperada aparição da figura política de Washington Luís após a referência ao hemisfério estrelado. O terceiro verso daquela estrofe (“Esperando a presidência do Dr. Washington Luís”) promove, inclusive, a quebra melódica que, até então, vinha sendo garantida pelo uso dos redondilhos que o antecederam. Aí, já com os pés fincados no chão, o sujeito revela um certo pragmatismo na apreciação da pátria, abandonando, por dois ou três versos, o discurso ufanista que comumente se apegava a

simbologias atemporais, como aquelas extraídas da natureza, ou construídas culturalmente para esses fins (as matas, as bandeiras, as bandas de música). O que o encanta agora são: o voto, a condição cidadã, a vacina: “Fico eleitor / Cidadão vacinado / Solto foguetes”. É na quebra da expectativa, na tensão que cria entre diferentes campos semânticos: o dos elementos comuns à poesia ufanista e dos elementos ordinários da poesia modernista, que o poeta garante as impertinências e inconseqüências de sua poesia, o que permite o afastamento entre o discurso dito normal e o dito poético (COHEN, 1974).

Ao sondar as distinção entre o discurso da poesia e o discurso cotidiano, aquele que não tem as pretensões da arte da palavra, Cohen destaca o fato de que, no texto literário, o desvio da norma, da previsibilidade, quer seja pela impertinência semântica de um vocábulo em um dado momento do discurso, quer seja pela inconseqüência na aproximação de termos coordenados, funciona como uma quebra na rotina do discurso, fundamental à natureza do texto poético. Ao comentar um poema árabe do século XIII, ele pondera

Numa sucessão rápida de imagens, o poema exprime uma filosofia de renúncia. Não pode possuir o ser, mas apenas sua aparência. A frase: ‘O crepúsculo é calmo e o mundo silencioso’, aparece aqui inesperadamente. Por que esta súbita descrição da paisagem? Outra irrupção imotivada do mundo das coisas no universo dos homens. No entanto, é justamente quando intervém esta frase parasitária que o poema atinge o auge de sua força. Se a suprimimos, o conteúdo nada perde de sua substância, mas a poesia perde muito de seu poder. (COHEN, pg. 141)

Assim, é o efeito parasitário que o cotidiano, neste momento, parece infringir sobre o tom ufanista do “Hino de Oswald de Andrade” que estamos buscando. É ele que, em sua impertinência, torna os versos de “Hino Nacional do Pati do Alferes” um exercício de força poética fincado no prosaico e não apenas um desdobramento da poesia modernista do início do século, sem, contudo, deixar de sê-lo. É nessa linha, decifrando o jogo de significações que oscila o olhar entre nação e lugarejo, imagens cósmicas e políticas, simbologias ufanistas e observações ordinárias, que o caminho se estreita e a leitura novamente se bifurca. Na sucessão dos versos da sétima estrofe, confessa o eu-lírico: “Foi assim que eu vim parar/ Nas paragens do Pati do Alferes / E conheci a charanga do Arcozelo / Toda cáqui e preta.”

Daí em diante, fechando o plano da visibilidade, puxando o tapete da previsibilidade, o poema se desdobra em ser um canto a Arcozelo, um saudoso grito pelas

idílicas paisagens da antiga fazenda de café, ou o reconhecimento da marcha do progresso, que se verá mais adiante.

Oswald de Andrade, como se sabe, foi jovem e rico herdeiro da oligarquia cafeeira que enriqueceu São Paulo e que teve seu ciclo de decadência no início do século XX. A fazenda de Arcozelo³, hoje Centro Cultural de Pati do Alferes, ficou conhecida no apogeu do ciclo do café não só porque simbolizou a pujança daqueles tempos, mas por ter sido palco de uma das mais importantes fugas de escravos da região, liderada por Manoel Congo, e que culminou com a captura dos escravos fugidos e a condenação por enforcamento de seu líder. Curiosamente, o escritor, que se filiaria ao partido comunista em 1931, embora optasse pela presença de Arcozelo em boa parte dos versos do Hino Nacional de Pati do Alferes, omitiu as questões históricas que tornaram conhecido aquele lugar. A ausência aqui parece ser significativa, uma vez que as questões críticas de qualquer nação, de fato, não pertencem ao corpus de um texto ufanista, como se pretende o hino de Pati do Alferes. Assim, no curso daquilo que cabe aos discursos elogiosos, o poema aproxima-se de Arcozelo mas, de imediato, centra o foco na “charanga” daquela fazenda. É quando questiona, nos primeiros versos da oitava estrofe: “Vocês não ouviram / A charanga da fazenda do Arcozelo / É generosa e metálica”.

A charanga é o nome que se dá às bandas de música formadas por instrumentos de sopro e de atuação popular. Nas definições do dicionário Aulette aparece, inclusive, como “conjunto improvisado para partidas de futebol e outros jogos” ou como “orquestra desafinada e ruidosa”. No poema de Oswald de Andrade, é ícone do espírito ufanista do sujeito lírico, que parte dela para o reconhecimento de um conjunto de coisas que, para ele, representam a pátria no clima do progresso.

No capítulo anterior, quando propusemos um olhar sobre o contexto de produção da poesia e da canção de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes, foi necessário cercar os conceitos de modernidade e pós-modernidade que se associam a esses artistas no prosaísmo de suas estéticas. Vale lembrar que, entre os princípios comuns ao espírito moderno está sua associação com a ideia de progresso, temática que passa a centralizar as imagens de “Hino Nacional do Pati Alferes” quando o olhar do sujeito lírico transportou-se para a fazenda de Arcozelo: “A casa é cercada de velhas senzalas / transfiguradas pela picareta do Progresso / A mão dura de Geraldo / Transformou a terra desabandonada / Numa pátria organizada de gado”.

³ As informações sobre a história da fazenda Arcozelo estão disponíveis no site da prefeitura do Pati do Alferes (<http://patydoalferes.rj.gov.br>)

A oitava estrofe do poema, nessa linha, enumera uma série de imagens que, de uma forma ou de outra, para melhor ou pior, associam-se à marcha do Progresso daquele tempo, e que estão dispostas, quase que narrativamente, na sequência com que os elementos históricos foram surgindo: as senzalas, a picareta do progresso, a terra abandonada (uma referência à crise nas fazendas de café, como aconteceu, historicamente, com a fazenda Arcozelo), a pátria organizada de gado (a criação de gado como alternativa ao plantio do café, tal como se deu no início do século XX), e a presença dos sindicatos. Contudo, fugindo ao esvaziamento do poema pelo denunciamento, evitando apenas levantar bandeiras, o poema mantém a leitura suspensa porque se vale da estrutura para reconstruir, nos versos, a tensão entre elementos que, no processo histórico, são conflitantes. Basta observarmos o tom antitético que vai cercado a estrofe a medida que os versos oscilam entre as imagens que indiciam um contexto histórico pernicioso e um outro de maior idílio em relação ao progresso: A charanga da fazenda do Arcozelo / É generosa e metálica x A casa é cercada de velhas senzalas / Transfiguradas pela picareta do Progresso; A mão dura do Geraldo / Transformou a terra desabandonada x Numa pátria organizada de gado; E valorizou até as estrelas / Que dividem o céu em sindicatos x Para ouvir os ensaios / Da banda do Arcozelo.

Aqui, mais uma vez, a incorporação do cotidiano ao universo da poesia deixa de ser apenas uma proposta modernista para se assumir enquanto elemento de força da função poética. O poema, carregado de um tom e imagens ufanistas, expressamente em busca de tornar-se um canto elogioso em favor da pátria (como afirmaram, lembremos, os versos da primeira estrofe: “Eu quero fazer um poema / Rachado e sentimental / Como as bandas de música / De meu país natal”), inicia um trânsito por questões históricas que ameaçam manchar a herança romântica dos cantos laudatórios, ao mesmo tempo em que turva-se na concepção de Progresso cingida pelo tom antitético da oitava estrofe.

A ambiguidade, lembra-nos Jakobson, afasta a mensagem da função referencial da linguagem, presente, de certa forma, no poema de Oswald de Andrade pelas incursões no período histórico, e aproxima essa mesma mensagem da função poética, que estamos buscando ao longo dos versos de “Hino Nacional do Pati do Alferes”

A ambiguidade se constitui em características intrínseca, inalienável, de toda mensagem para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia. (...) A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. (JAKOBSON, 2007, p.150)

É, aliás, no reconhecimento da ambiguidade como um valor intrínseco ao discurso poético que a semiótica da cultura distingue-se da semiótica da comunicação pois enquanto para essa a eficiência na transmissão da mensagem depende da eliminação do ruído, aquela, ocupada dos circuitos dialógicos, tal como foram formulados por Bakhtin, da diversidade de códigos, da transmutação criadora, da relação entre sistemas, interessa-se, como já dissemos no capítulo anterior, pela modelização do signo sob diferentes códigos e sistemas linguísticos.

Partindo de Jakobson, é possível alcançar os pontos diferenciais propostos entre semiótica da comunicação e semiótica da cultura. O que menos importa, aqui, é a transmissão de mensagem ponto-a-ponto ou entre um e muitos, o problema a ser compreendido é o que acontece na comunicação entre sistemas culturais que permite a produção de semiose e, por conseguinte, de linguagens. Trata-se de um mecanismo semiótico, não de transmissão de mensagem, mas de modelização de linguagem a partir de códigos culturais diversificados. (...) Nesse sentido, recorrendo às formulações sobre dialogismo formulado por Mikhail Bakhtin em suas análises sobre o circuito da responsabilidade, a abordagem semiótica da cultura toma os sistemas de signos não como mecanismos de transmissão de sinais, mas como mecanismos de tradução semiótica alimentados por uma intensa dialogia entre sistemas de signos em interação no espaço semiótico da cultura. (MACHADO, 2007, p. 67)

Assim, o discurso histórico e as concepções modernistas de Progresso e nação, fundadas na estetização do cotidiano, na revisão do passado e de seus conceitos, na reação ao pensamento e à política tradicionais, comuns à poética de Oswald de Andrade, não aparecem aqui formuladas num discurso uníssono, mas na modelização do fato histórico pelos códigos da linguagem poética: a ambiguidade, a polissemia, a impertinência do discurso, o dialogismo. Por que não lembrarmos, biograficamente, que o mesmo Oswald que, por questões estéticas, representa a mais iconoclasta postura dos escritores de 1922, que assume, politicamente, um discurso em favor das organizações sindicais, que filia-se ao Partido Comunista em 1931, é, como já lembramos, herdeiro das oligarquias do café do início do século e, ao mesmo tempo, um apaixonado pelo Progresso, pelo desenvolvimento e pela industrialização vividos pelo país já entre as décadas de XX e XXX.

Desta forma, no encaixe das ambiguidades - o discurso turvado pelas presenças do passado histórico e das imagens ufanistas, misturando, nos mesmos versos, a generosidade metálica da charanga com as velhas senzalas, as estrelas e os sindicatos - é desta forma então, na indeterminação do olhar, que o sujeito abandona as marcas do progresso histórico para, na estrofe seguinte, adotar um afetado tom litúrgico que mistura arquitetura, donas-de-casa e cachaça como elementos de representação de um espaço idílico: “Arquitetos de minha terra / Vinde aprender arquitetura / No Pati do Alferes / Donas-de-casa / Que servis totalmente à francesa / Vinde provar / A mesa saborosa / Do Arcozelo / Bebedores / Vinde gozar a pinga do Paraíso”.

E, novamente, quando a leitura parece acomodada às descrições de uma Arcozelo premida entre o Progresso, a história e os ícones do dia a dia, eis que o poema resvala, agora num delírio final entre presente, passado e futuro, entre a recordação e a fantasia.

Embora a décima estrofe persista na descrição dos espaços e hábitos de Arcozelo, que é o Paraíso e pátria do sujeito lírico (“Como a gente levanta cedo nas fazendas / Antes das primeiras pinceladas / Da pintora Aurora”), um intromissão repentina no futuro inicia uma série de imagens que carregam os versos finais de uma aturdida evanescência: “Vamos dormir / Para sair amanhã / Todos vestidos de cow-boy / E dobrar as quebradas da serra / E dobrar o sangue dos pássaros / E das cobras / Nos caminhos”.

Curioso notar que a sugestão de que durmamos para sair, no dia seguinte, pelas paisagens de Arcozelo, ou pelas paragens de Pati do Alferes, ou, a inda, pelas imagens do passado, é limítrofe, no poema, entre o ser recordação ou ser desejo, delírios de vontade do sujeito-lírico. Reaparece, então, a anáfora reforçando o tom delirante, desejoso, numa enumeração de imagens da natureza, a essa altura já mais misteriosa do que bucólica: “E dobrar as quebradas da serra / E deixar o sangue dos pássaros / E das cobras / Nos caminhos”. Afastando-se da temática do Progresso, explicitamente reverenciada nos versos anteriores, e se aproximando de espaços duvidosos e de imagens mais cósmicas e universais do que reveladoras do espaço pátrio, de que vem tratando o poema, chegamos aturdidos às últimas estrofes de “Hino Nacional para Pati do Alferes”.

É quando as imagens de Pati do Alferes, ou de Arcozelo, revelam que há assombrações e memória em meio a marcha do Progresso. “Meu quarto tem três portas / Que dão para outros quartos / Onde ficam as portas / Dos quartos das assombrações // As estrelas são / A estrela d’alva / A estrela do Pastor / Vésper / E o anjo da Guarda de cada um // As assombrações são / A Inspiração e a Saudade / E os falecidos de nossas relações”.

Ora, a informação de que estamos a passear pelas recordações e que as imagens são também “Assombrações e Saudades”, como fica explícito nas estrofes finais do poema, reforçam a impressão de que, ao louvar o futuro, o poema se perde, contraditoriamente, aturdido pelas imagens do passado. O que talvez explique a estrofe seguinte quando o “Cruzeiro do Sul/ Espetou a cabeça num morro / E mora aqui / Blefando a rotação universal.” Assim, a ideia de blefar a rotação universal ratifica uma leitura final de nostalgia pelo passado numa tensão clara com a “Marcha do Progresso”. “Bois arados e rosas / Cavalos e motocicletas // Tudo existindo / E tocando a marcha do Progresso /Que aprenderam com a banda / da fazenda do Arcozelo”. O paralelismo entre os versos “Bois arados e rosas / Cavalos e motocicletas” sugere a descrição de um estado harmônico de coisas antagônicas, tal é a oposição entre as imagens do boi faminto (arado) e a rosa, ou entre cavalos e motocicletas, representando, é claro, um universo de coisas campestres e outro de coisas urbanas.

É no compromisso com o exercício crítico com que se inscreve na poética moderna que Oswald, como se sabe, ergue a bandeira de seu modernismo. Sua modernidade se constrói par e passo com a busca de uma identidade que a nós coubesse. Daí que, embora só viesse a publicar o “Manifesto Antropófago” em 1928, três anos após o lançamento de *Caderno de Alumno de Poesia Oswald de Andrade*, seus princípios de deglutição e incorporação de nossas contradições, são, desde sempre, peças fundamentais para a poética oswaldiana. “Tudo existindo /E tocando a marcha do progresso.” Neste Tudo, inseridas estão as imagens prosaicas de Arcozelo, de Pati do Alferes, das questões políticas da época (o voto, a eleição do Dr. Washington Luís), da charanga, da picareta do progresso... A inserção desse universo de coisas ordinárias, contudo, não se dá numa simples expressão do desejo modernista de incorporação do cotidiano, mas, como vimos, no contraponto com outros signos que ajudam, ao longo do poema, a reinventar as tensões do progresso. Experimenta-se, na leitura, um ir e vir entre presente e passado e futuro, o local e nacional, os fatos históricos e as simbologias ufanistas, as assombrações e o anjo da guarda de cada um. Tudo isso partindo de um desejo expresso de cantar Pati do Alferes e, mais do que isso, do desejo expresso de construção do poema como matéria da própria poesia: “Eu quero fazer um poema / Rachado e sentimental / Como as bandas de música / De meu país natal.”

Já vimos, no capítulo anterior, que a construção poética pela crítica é uma marca da modernidade e que isso é consenso entre aqueles que buscam entendê-la. “Privilegiando o Romantismo alemão como marco referencial da ‘modernidade’, Paz

privilegiou sobretudo uma poética: a da aliança da reflexão crítica com a prática do poema” (PAZ, apud CAMPOS, 1997, pg 253, grifo do autor). Também é verdade que essa aliança entre a construção e a crítica é prática comum aos artistas do pós modernismo. Afinal, se a questão da linguagem é nuclear entre as artes modernas, não se dá o inverso com elas em tempos de pós modernidade, basta recorrermos à obra de Arnaldo Antunes. É o que veremos com a análise da canção *Escuríssimo*.

Lançado em 2001, o disco *Paradeiro* foi considerado pelo crítico Hermano Vianna, na década passada, como talvez o “mais bem sucedidamente pop e radiofônico que Arnaldo Antunes já produziu” (VIANNA, 2001). Gravado num estúdio absolutamente *high-tech* na favela do Candeal, *Paradeiro* consegue, segundo Viana, unir as verves baiana e paulista em sua modernidade.

Não se trata, como poderia sugerir um pensamento ingênuo, do encontro da tecnologia paulistana com a primitividade dos tambores baianos. (...)os tambores baianos não são nada primitivos; pelo contrário: podem ser comparados - em termos de evoluções e ousadias musicais – a qualquer groove box ou pro-tools de última geração. Seria mais adequado pensar *Paradeiro* como o encontro perfeito entre dois estilos da modernidade brasileira. (VIANNA,2001)

Entre as canções de Arnaldo extraídas desse cd para os fins dessa dissertação está “*Escuríssimo*”, nona entre as 14 composições que o compõem. Sua execução não ultrapassa dois minutos e quarenta e oito segundos, só perdendo em brevidade para “*Lembrança Vó*”, última faixa daquele cd, essa com um minuto e trinta e cinco segundos. Curiosamente, uma e outra destacam-se, em *Paradeiro*, pelo caráter experimental das composições, com letras um tanto enigmáticas e arranjos igualmente provocativos.

No caso de “*Escuríssimo*”, o caráter sintético de sua composição se deve não apenas à extensão de sua execução, mas a uma aparente falta de progressão da mensagem que é, provocativamente, entoada pela voz que canta. Diz a letra:

Escuríssimo

apareço no escuro

apareço no escuro

apareço no escuro

apareço nu

(2 x)

apareço no escuro

por ser

escuríssimo

escuríssimo

escurissíssimo

escurississíssimo

escurissississíssimo

escurississississississi...

Iniciada pelo tinir breve de um triângulo que, sozinho, não ressoa por mais de dois segundos, a canção chama logo a atenção do ouvinte pelo estranhamento que provoca a repetição insistente da frase: “Apareço no escuro”. O efeito provocador provem não apenas da reiteração do mesmo verso mas de um arranjo ruidoso e igualmente repetitivo que, na camada melódica, também parece bater numa estranha e mesma tecla. Assim, formada pela junção de instrumentos percussivos diversos, e com efeitos ousados de natureza eletrônica, a música incide uma harmonia incomum sobre a repetição de uma ideia igualmente estranha.

É evidente que não é estranho o conceito de que algo possa aparecer no escuro, como sugerem os versos. A premissa, no entanto, tão fácil à primeira vista, dissipa-se pela indeterminação do sujeito deste aparecer. A pergunta que percorre a canção do início ao fim, e que provoca o ouvinte na proposição de um aparente enigma, sentimento para o qual o arranjo também concorre, é: o que, afinal, está se descrevendo como algo que aparece no escuro? Numa variação dos versos iniciais, a primeira estrofe finaliza-se pela supressão do vocábulo “escuro” e pela transformação da preposição “no” em um adjetivo que, tanto quanto o escuro, remete-nos à ausência: “nu”.

Um jogo indicial, então, é construído pela transformação morfológica e semântica da palavra “no” em uma outra: “nu”, o que funciona como uma pista para a percepção de que estamos sendo lançados a uma “charada” cujo desvendamento é possível que se dê pela decifração da linguagem. Afinal, a supressão do vocábulo “escuro”, ao final do terceiro verso, tanto indica que aquilo que aparece o faz pelo vazio, quanto pode indicar, pela carga semântica do adjetivo “nu”, a iconização de algo que permanece ausente,

desnudo, carente daquilo que o vista de um significado. Ou seja: escolado pela linguagem moderna, não é difícil, para o ouvinte de Arnaldo, surpreendê-lo no jogo da linguagem auto-referente que também espraiou-se na estética da pós-modernidade.

Poetizar o cotidiano, o prosaico, na estratégia de reivindicá-lo como elemento estético, como sabemos, foi tarefa comum às artes modernistas. Da mesma forma, como já dissemos, o casamento entre a reflexão crítica e o fazer poético é uma prática da modernidade. Assim sendo, a metalinguagem, por si s, não poderia imprimir em Arnaldo Antunes a marca de revitalização da função poética em prol desses tempos pós modernistas. O que acontece, no entanto, com a poética do compositor paulista, é que ela parece querer avançar nas conquistas que a postura auto-centrada da linguagem moderna obteve em construções como as da poesia modernista. Uma suposição que pode fazer eco com as reflexões que apresentamos, em capítulo anterior (“A Modelização do tempo: atravessando o Século XX”), sobre as distensões da linguagem moderna e pós-moderna a partir de uma comparação entre as poéticas de Baudelaire e Mallarmé.

Como vimos, a revolução baudelaireana estaria num desmascaramento crítico da modernidade que, em larga medida, deu-se pela incursão da palavra prosaica no universo poético. O que se seguiu à *Fleurs Du Mal* então foi um ir além da reflexão crítica da modernidade pela abertura e expansão dos limites do poético em criações que levam a invenção crítica às últimas consequências. Ao voltar o olhar para a influência da poesia de Mallarmé sobre o concretismo, Haroldo de Campos sinaliza com definições que nos são úteis na escorregadia tarefa de identificar as marcas da poética pós-moderna.

Esgotamento do campo do possível, radicalização ‘verbo-voco-visual’ até a sensação do limite, a poesia concreta, num gesto grupal, anônimo e plúrimo, empenhou-se em levar até às últimas consequências o projeto mallarmeano. Rompeu com os elos residuais do discurso (...) convertendo-se, monadologicamente, numa tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. Com isto também produziu (sem mesmo o pretender) um modelo intensificado e provocativo, instantaneizado, do exercício da ‘função poética’ (projeção do paradigma no sintagma), tal como o teoriza Jakobson. Sua estrutura era seu conteúdo e também sua metáfora, ‘metáfora epistemológica’ (para usar uma expressão de Umberto Eco) do mundo ‘produzido’, autônomo e auto-reflexivo do poema, que se substituía à natureza e ao *état de naïveté* já destronados na poesia urbana de Baudelaire, e que, por outro lado, na tentativa de abolir provisoriamente o acaso, integrava-o à fugacidade do constructo poético no instante útil do seu equilíbrio dinâmico, assim como, em Mallarmé, ‘ todo pensamento emite um Lance de Dados...’. Função crítico-negativa em Baudelaire, função crítico-utópica em Mallarmé: conclusão da Modernidade no primeiro, abertura do espaço pós-moderno no segundo...” (CAMPOS, 1997, p. 264)

Tal como se pode traçar um paralelo entre as poéticas de Baudelaire e Mallarmé como representações do espírito moderno e pós-moderno, assim também espreitamos as criações de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes Tateando diferentes tensões no uso do cotidiano como signo poético em tempos de modernidade e pós-modernidade.

Em Oswald de Andrade, como vimos no poema “Hino Nacional do Pati do Alferes”, as imagens mais prosaicas tornavam-se impertinência poética (COHEN, 1974), ruído, estranhamento, em meio aos conflitos entre ufanismo e consciência crítica, o local e exterior (Brasil x Normandy de Deauville), memória e progresso (As Assombrações são / A Inspiração e a Saudade x Tudo existindo/ E tocando a marcha do Progresso). Ao afirmar, logo de saída, o desejo de construir um poema (“Eu quero fazer um poema / Rachado e Sentimental / Como as bandas de música / De meu país natal”) o sujeito coloca na ordem do dia duas substâncias caras ao discurso moderno: a linguagem e a crítica. Além disso, dá-se, como já vimos, a um claro jogo de forças entre signos de nossa identidade nacional, tal é a preocupação modernista de Oswald com a inserção do nacional no espírito moderno, quer seja pela revisão da história, quer seja pela linguagem.

Em Arnaldo, o prosaísmo já não precisa mais reivindicar espaço entre as questões estéticas. Nem parece mais frutífero que o objeto artístico procure, nele mesmo, as marcas de enfrentamento entre oposições clássicas como *cultura erudita x cultura popular*, ponte tantas vezes atravessada pelos modernistas. Para bem lembrarmos o pensamento de Hutcheon, estamos em tempos de fim das fronteiras entre: a ficção e a realidade; entre o impulso homogeneizante e a ênfase no local e no regional; entre a originalidade e o estilo; entre o resgate da história e as verdades contingentes (HUTCHEON, 1991). Agora, quando olha para si mesmo, desocupado de querelas antigas, o signo, mais do que nunca, chama a atenção para a capacidade que tem de reinventar-se. Nunca atraiu tanto a atenção sobre si mesmo e, na esteira dessa reflexão, insiste em mostrar o que de fato é: representação. É essa, finalmente, a lógica que parece estar por trás dos versos da canção “Escríssimo”, de Arnaldo Antunes.

Na exaustiva repetição do mote: “Apareço no escuro”, como vimos, o cancionista joga para o ouvinte uma espécie de charada cuja resposta é provável que esteja contida no corpo da própria canção. Não sendo poesia, não são as disposições da palavra no espaço da página que podem contribuir para a apreensão do sentido dos versos, mas a gestualidade do cancionista, como vimos anteriormente no tópico: “A Modelização da linguagem: entre a poesia e a canção”.

Seguindo os conceitos formulados por Tatit, é fácil reconhecer a natureza temática do canto em “Escrússimo”. Lembremos que, ao abrir mão da continuidade melódica, ao acentuar o movimento progressivo da melodia e investir na segmentação do ritmo, o cancionista dá ênfase a um processo de *tematização* da canção, que nos afasta da experiência emotiva e nos aproxima de uma composição voltada para a ação, para a construção de sequências narrativas ou de formulação de conceitos (TATIT, 1996, p. 22).

Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica como linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica) de uma ideia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração (*idem, ibidem*, p. 23).

O jogo de gato e rato entre significante e significado, desta forma, soa-nos como parte dessa proposta de *tematização* pela racionalização de uma ideia. Sem evoluir nas pistas pelo significado, as estrofes seguintes apenas ameaçam especificar, com poucas informações, o fenômeno cuja natureza permanece em aberto. O que se tem, nos versos seguintes, é a incisiva reiteração dos versos “Apareço/ Apareço nu”, todos eles, vale lembrar, articulados em rápidos ataques entoativos que minimizam o canto e aproximam a voz que canta da voz que fala. A proximidade com a linguagem falada, já sabemos (*ibidem*, p. 20), valoriza a *figurativização*. Ou seja: aumenta a sensação de estarmos diante do sujeito mesmo da experiência, experiência essa que, em nossa ilusão de ouvintes, se realiza no tempo mesmo da enunciação.

Assim é que a inventividade de Escrússimo dá-se pelo tensões entre esconder e revelar, articuladas pela canção em função de seus signos linguísticos e melódicos. A primeira vista, tudo se dispõem propagar: a tematização de um conceito sugerido pela dicção do canto; a gestualidade que nos incita a buscar a experiência *in loco*, tal é o tom coloquial da fala; os arranjos que nos sugerem o clima de mistério/revelação pela construção de uma sonoridade mais conceitual do que melódica. Contudo, de maneira quase tautológica os signos linguísticos e musicais não fazem mais do que empurrar a significação para dentro do próprio jogo poético.

Como num haicai às avessas, a canção de Arnaldo Antunes poderia condensar-se na penúltima estrofe: “Apareço no escuro / Por ser / Escrússimo”. Ali estão dispostas, em três versos e de forma concisa, as únicas informações que temos sobre o signo do qual, tudo que sabemos, é o fato dele aparecer no escuro não obstante ser escrússimo.

Sendo canção, contudo, é na camada sonora que a última estrofe, de fato, desnuda o fenômeno cujo sentido está terminantemente preso à construção de si mesmo. Chegamos assim à estrofe final.

Não é raro nos depararmos com canções e poemas de Arnaldo nas quais o artista se aproxima do primitivismo proclamado pelos modernistas. Sua poética, no entanto, precisa responder uma crise da linguagem que é própria do seu tempo, tal como Oswald de Andrade se valeu dos jornais, do passado histórico, dos barbarismos, do verso livre, enfim, para responder com a poesia modernista à urgência da arte moderna. Para entendê-la, voltemos às reflexões de André Gardel sobre aquele que chamou de “pedagogo das estranhezas”. Valendo-se do discurso do próprio Antunes, Gardel explicita o olhar do poeta e compositor sobre problema da representação e verdade, uma questão cuja reflexão, de natureza semiótica, herdamos da modernidade:

A crise de sentido que a modernidade trouxe consigo, implodindo a ideia 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 Antunes. 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. (GARDEL, 2006)

Lembramos, com isso, que o jogo de correspondência entre a palavra e aquilo que ela representa, bem como a crise da verdade, são questões da urgência pós-moderna que o compositor retira de obviedades como: “O dinheiro é um pedaço de papel”, ou “a coisa mais moderna que existe nessa vida é envelhecer / a barba vai descendo e os cabelos vão caindo pra cabeça aparecer”. Da mesma forma, em “Ecurissíssimo”, as relações tensas entre verdade representação partem de um paradoxo aparentemente pouco engenhoso, banal, entre o aparecer e escuridão. Está claro, numa primeira leitura, que aparecer não significa mostrar-se enquanto signo visual, uma vez que, se assim o fosse, não seria possível fazê-lo no escuro, como dizem os versos. A incidência final dos fonemas /si/ que, na última estrofe, vão, a cada repetição da expressão “escurissíssimo”, tomando corpo, encaminha, evidentemente, a significação para o campo do sonoro e não do visual. Está claro que o que se revela no escurissíssimo é o

som, que tanto mais se propaga quantas vezes mais a expressão puder ser repetida à exaustão, como sugere o final da canção.

Curiosamente, numa leitura radial dos versos, podemos retomar o jogo paronomásico entre os vocábulos “no” e “nu”, ampliando o conceito de nudez colocado no verso “Apareço nu”. Se sabemos que o que aparece é o som ruidoso, materializado, iconicamente, pelo acréscimo dos fonemas presentes em /si/, então, como numa brincadeira linguística, podemos aproximar a expressão “nu” da ideia de estar em si, sem nada que o esconda. Nesse caso, como num jogo de espelhos, revela-se a presença da sílaba “si” na expressão Escurissíssimo, que já se exibira assim, ruidosa, desde o título do poema. Assim, num neo barroquismo, o signo desdobra-se em leituras infinitas: é imagem sonora e é, igualmente, imagem visual, icônica. Por sua vez, a expressão “apareço no escuro”, tão carregada de um trocadilho óbvio, veste-se, no corpo da canção, na dicção do cancionista, na polissemia dos signos, no jogo entre ser e representar que está por trás das reflexões sobre linguagem em nossa cultura pós moderna, por tudo isso, enfim, transforma-se o banal num elemento caro ao exercício da função poética.

2.2. SOBRE O POEMA NOSSA SENHORA DOS CORDÕES, DE OSWALD DE ANDRADE, E A CANÇÃO LEMBRANÇA VÓ, DE ARNALDO ANTUNES.

Se alguém como temos insistido, se dispõe a passar os olhos sobre as idas e vindas das poéticas de invenção no Brasil dos últimos dois séculos, esse alguém, certamente, tem que se deparar com as figuras de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes. Paira sobre ambos o estigma de serem ponte entre coisas que, vistas na perspectiva da história, já forma par desencontrado: povo e elite, juventude e sabedoria, ímpeto e razão, tradição e autenticidade. Ambos parecem ilustrar, como poucos, a legenda de um paulista bem nascido, antenado com as influências de seu tempo e capaz de redimensionar o fazer poético de uma época deixando para traz, de um lado, uma legião de fãs incontestáveis, de outro um universo de indignados que vêem em suas propostas estéticas um exercício de ululância menor. Contudo, para além de suas figuras, há semelhanças notáveis entre suas poéticas. Aquela sobre a qual nos debruçamos nessa dissertação é a matéria bruta de onde extraem seus jogos sígnicos.

Prossigamos, assim, na espreita do prosaico entre as poéticas modernista e pós modernista, com a leitura do poema “Nossa Senhora dos Cordões” e, na sequência, da canção “Lembrança Vó”.

NOSSA SENHORA DOS CORDÕES

Evoé
 Protetora do Carnaval em Botafogo
 Mãe do rancho vitorioso
 Nas pugnas de Momo
 Auxiliadora dos artísticos trabalhos
 Do barracão
 Patrona do livro de ouro
 Protege nosso querido artista Pedrinho
 Como o chamamos na intimidade
 Para que o brilhante cortejo
 Que vamos sobremeter à apreciação
 Do culto povo carioca
 E da Imprensa Brasileira
 Acérrima defensora da Verdade e da Razão
 Seja o mais luxuoso novo e original
 E tenha o veredictum unânime
 No grande prélio
 Que dentro de poucas horas
 Se travará entre as hostes aguerridas
 Do Riso e da Loucura
 (Nossa Senhora dos Cordões)

“Nossa Senhora dos Cordões”, de Oswald de Andrade, pertence ao conjunto de poemas intitulado Carnaval e faz parte da obra Poesias. A primeira leitura desses versos do modernista é sempre a mais segura e facilitadora. O poema tematiza a tão antropofágica manifestação cultural, o carnaval, ritual caro a um projeto estético que, mesmo anos antes da divulgação do manifesto da Antropofagia, Oswald já defendia nitidamente nos versos que compunham o conjunto das Poesias Reunidas publicadas três anos depois de 1922. Ou seja, no conjunto em que se insere, o poema dá sequência a uma série de outros cuja força não é bom ser testada fora do ambiente de revisão de nossa história e estética, tal como propunha um Oswald fincado na vanguarda modernista. A leitura contextualizada de sua poesia é, aliás, sugestão de Haroldo de Campos em seu famoso texto “Uma Poética da Radicalidade”. “Sendo a linguagem, como a consciência,

um produto social, um produto do homem como ser em relação, é bom que situemos a empresa oswaldiana no quadro de seu tempo” (CAMPOS, 1985, p.7)

Não descartemos, portanto, a intenção modernista de reconhecer o carnaval como espaço de carnavalização e desierarquização, tal como entenderíamos, mais tarde, à luz do pensamento de Bakhtin.

Em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o escritor russo volta seu olhar para a cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento e observa, então, as muitas formas de manifestações do riso : *as formas dos ritos e espetáculos; as obras cômicas e verbais; as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (BAKHTIN, 1993, p. 4). Recuperando as imagens e concepções da cultura popular a partir da obra de Rabelais, Bakhtin discorre sobre as formas de reação ao mundo oficial que buscavam destronar, em ritos e espetáculo, os moldes autorizados da cultura, ditados pela Igreja e pelo poder político da época.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (...) Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se principalmente pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (*idem, ibidem*, p. 9-10) .

Esse procedimento de subversão da ordem, dos valores, do gosto, da língua, enfim, de todas as regras através de manifestações culturais Bakhtin denominou de “carnavalização”. Na literatura, uma das formas de carnavalização do discurso está na paródia, ela mesma lembrada pelo escritor como uma insubordinação ao discurso oficial.

A segunda via, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés. É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A

negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular. (*idem, ibidem*).

Oswald de Andrade, é bem verdade, deu a muitos de seus poemas a tarefa de destronar a cultura erudita, quer fosse pela revisão da história, quer fosse pela incorporação do cotidiano ao universo da poesia, quer fosse através da coloquialidade do discurso. Nesse sentido, pode sim exemplificar aquilo que Bakhtin observa como marca da paródia moderna, a de ser puramente negativa e formal. Em outros tantos, no entanto, parece revelar o exercício da criação poética como uma real proposta de carnavalização dos paradigmas da cultura nacional. Um destronamento positivo, se assim podemos chamar, tal como propôs no corpo do manifesto Pau Brasil, ao afirmar: “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil” (ANDRADE *apud* TELES, 1992, p. 330).

Descer o céu à terra é, logicamente, proposta contida já no título do poema Nossa Senhora dos Cordões quando a adjetivação da figura divina se dá numa associação com o elemento profano. Ou seja, reclamando a proteção aos cordões carnavalescos o poeta anuncia, de antemão, o expediente da dessacralização e iconoclastia tão caros e comuns à sua poética. Um procedimento que fica evidente em outros poemas da mesma obra e nos quais é gritante a proposta da poesia pau-brasil de revisar nosso passado mexendo na hierarquia das coisas, como é o caso dos poemas das séries *História do Brasil* ou *Poemas da colonização*, todos compondo blocos dentro da obra Poesia Reunida.

Há outros índices do projeto modernista na linha oswaldiana a serem destacados em Nossa Senhora dos Cordões. Um deles é a opção pelo tal universo de coisas comuns e cotidianas, representados aqui pela tematização de um carnaval em Botafogo, espaço onde vamos encontrar o barracão e o “querido artista Pedrinho”, bem como, nos versos onze e doze, o povo carioca e a imprensa Brasileira. Neste caso, não há como fugir aos ideais estéticos defendidos no Manifesto Pau Brasil reconhecendo, nesses elementos, a empreitada oswaldiana em defender que “Os casebres de açafão e ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”.

Por outro lado, para além do exercício de modernização da estética, há muito discutido sobre a poética do escritor, fica o jogo de significação entre os vocábulos, arranjos que permitem ao universo de coisas medianas se reconhecerem como profícuas matérias primas na arte da palavra. E, na forma lapidar com que emprega elementos que,

durante séculos, foram tidos como anti-poéticos, Oswald constrói um poema que reclama uma leitura que o atualize para além do pau-brasil e da antropofagia. Para além da paródia moderna de cunho negativo, de que falou Bakhtin. Em “Nossa Senhora dos Cordões”, a carnavalização do mundo oficial é uma profícua forma de atingir a função poética.

Se o espírito do leitor se arma para o jogo de tensão e ambiguidade que o título anuncia com a expressão nossa Senhora dos Cordões, o primeiro verso reforça a impressão de que pisamos em um ambiente de liturgia nada católica. A expressão interjetiva “Evoé”, que é todo o primeiro verso, é, por definição de dicionário, “grito festivo com que na Antiguidade se evoca Baco durante as orgias” mas que, ironicamente, será utilizado no chamamento a uma entidade cristã que, por princípio, não figura na lista dos mais lembrados ícones carnavalescos.

A evocação, que se inicia com a expressão interjetiva, é sucedida por uma sequência de seis versos utilizados para caracterizar, com pompa e elogios, a Nossa Senhora dos Cordões, entidade para quem será dirigido o apelo. “Protetora do Carnaval em botafogo / Mãe do rancho vitorioso/ Nas pugnas do momo / Auxiliadora dos artísticos trabalhos / Do barracão / Patrono do livro de ouro”

O conjunto de adjetivos distribuídos ao longo dos seis versos promovem o adiamento do motivo mesmo do apelo a que se propõe o sujeito num poema que, do terceiro verso em diante, aprendemos a ler na cadência lamuriosa dos apelos. A perífrase, de que se constitui quase um terço do todo do poema, ajuda a compor o clima de confissão e ansiedade no exercício que promove de humildade e reconhecimento da grandeza da santa. E é só depois dela, ou seja, do circunlóquio inicial, que o sujeito revela o objeto mesmo de seu apelo: “Protege nosso querido artista Pedrinho / Como o chamamos na intimidade”

Por curioso que seja, em se tratando de um poeta tão pouco metafísico como Oswald de Andrade, uma definição de Bachelard ajuda na compreensão desse poema. Diz o filósofo:

O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. (...) As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas para o arroubou, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraíam em ambivalência. Surge então o instante poético... no mínimo, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. (BACHELARD, 1984, p. 184)

No caso de “Nossa Senhora dos Cordões” a antítese é o jogo que desencadeia o poema. E, para além do ponto de partida sagrado x profano, as ambivalências e tensões, de que fala Bachelard, vão, na luta de cada oxímoro, colocando em destaque o elemento ordinário, mediano, cotidiano, prosaico, deselegante, como elemento de destaque no poema. Basta que reparemos, por exemplo, como e o quanto o pedido de proteção para o “nosso querido artista Pedrinho / Como o chamamos na intimidade” ganha destaque quando, pela primeira vez desde o título, desviamos o olhar da santa e de seus atributos para nos depararmos com a figura de Pedrinho, cuja adjetivação, se há, resume-se à forma afetuosa com que é lembrado pelo sujeito. Cumprem essa função tanto o qualificativo “querido” quanto o emprego do diminutivo junto ao nome próprio. E a respeito de Pedrinho não há mais o que se diga se não o fato de que recai sobre ele a responsabilidade sobre o bom desempenho do cordão carnavalesco. Mas isso é tudo.

A figura do “querido artista Pedrinho”, como se verá na sequência dos onze versos, é representativa do cordão ao qual pertence o sujeito. Assim, o pedido de proteção para o suposto carnavalesco é uma forma metonímica de pedir que a santa, Nossa Senhora dos Cordões, abençoe o cortejo que será *sobremetido* à apreciação do *culto povo carioca* e da *Imprensa Brasileira*. Nesse ponto, o jogo de ambivalência de que fala Bachelard afasta-se do oxímoro inicial iconizado pelas figuras da santa e do artista Pedrinho, transformando o poema num espaço de tensão entre diferentes níveis de linguagens.

A pretexto da postura respeitosa e humilde do sujeito em seu apelo, da vontade de não ferir uma hierarquia evidente entre os personagens profanos e divinos, o uso de uma linguagem culta, atravessada por vocábulos de luxo (pugnas, acérrima, veredictum unânime, prélio e hostes aguerridas), a linguagem culta, tão estranha à poética de Oswald, passa a ser a máscara com que o humilde morador do barracão tenta convencer à Nossa Senhora dos Cordões da relevância do pedido advindo de um mundo que lhe passaria ao largo do universo de interesses dela.

Nas formas de riso da cultura popular da Idade Média, a máscara, segundo Bakhtin, tem papel de destaque:

É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos (...) O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável (BAKHTIN, 1993, p. 35)

A máscara carnavalesca, então, pode ser a própria linguagem culta quando utilizada por um sujeito cuja interpelação junto ao divino advém de uma questão tão pouco digna de benção quanto o prélio carnavalesco. A sofisticação da linguagem parece não condizer nem com o estado de súplica do sujeito nem com o universo de coisas por ele citado. E se há dúvidas sobre o fato de estarmos ou não no rastro de uma leitura coerente, ela dissipa-se bem no meio do poema, no décimo de seus vinte versos: “Para que o brilhante cortejo/ Que vamos sobremeter à apreciação/ Do culto povo carioca”. O emprego do vocábulo *sobremeter* no lugar de *submeter*, bem ao centro do poema, contribui para a ideia de discurso mascarado de que viemos tratando. Não na essência, pois há, por parte do sujeito, a real intenção de clamar à Nossa Senhora dos Cordões pela proteção de seu bloco junto às hostes aguerridas, mas na aparência. Na estranha crença de que, travestida, a súplica ganhe em dignidade. No arranjo das palavras é curioso notar, inclusive, o efeito provocado pela proximidade da expressão *culto povo carioca* que resvala num paroxismo quando vizinha ao emprego da expressão *sobremeter*.

Há sempre, é claro, o estigma do modernismo. Não há como fugir ao projeto de uma poesia pau-brasil e, lembrar, no que diz respeito ao uso da língua culta, a sentença de Haroldo, mais uma vez, em seu prefácio:

Entre a linguagem escrita com pruridos de escoreição pelos convivas do festim literário e a linguagem desleixadamente falada pelo povo (mormente em São Paulo, para onde acudiam as correntes migratórias com as suas deformações orais peculiares), rasgava-se um abismo aparentemente intransponível. A poesia pau-brasil de Oswald de Andrade representou, como é fácil imaginar, uma guinada de cento e oitenta graus nesse *status quo*, onde - a expressão é do próprio Oswald - os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação.” (CAMPOS, 1987, p. 8)

Importa observar, contudo, que Oswald datou muitos de seus poemas na defesa da contribuição milionária de todos os erros, como talvez seja o caso de poemas famosos como “Vício na Fala”, mas que há aqueles cujas palavras se arranjam num estado de poesia imanente. Ainda que não soubéssemos do projeto modernista de expurgar aquilo que Paulo Prado (PRADO, in: ANDRADE, 1985) chamou o mal da eloquência balofa e roçagante, o poema estaria ali nas tensões iniciais entre o sagrado e o profano como no jogo entre linguagem culta e a coloquialidade, essa escondida para o bem do sujeito-lírico.

Além dessas tensões, ele chama, em seu apelo, atenção para “o brilhante cortejo que será “sobremetido á apreciação/ do culto povo carioca /E da imprensa brasileira / Acérrima defensora da Verdade e da Razão” pois são eles que darão “o verdictum unânime/ No grande prélio/ Que dentro de poucas horas/ Se travará entre as hostes aguerridas/ Do Riso e da Loucura”. Ao grafar com maiúsculas os pares verdade e razão e Riso e Loucura o poeta chama atenção para um antagonismo que, por si só, é evidente em sua carga semântica. Os versos finais, portanto, apontam para uma terceira tensão antitética representada pela imprensa detentora da verdade e da razão de um lado e de outro aqueles que representam o Riso e a Loucura.

Assim, o poema “Nossa Senhora dos Cordões” pede para ser lido à luz de um olhar que o lance para além dos indícios das propostas vanguardistas de Oswald de Andrade; como manifestação pura e viva de contrários tensionados ao longo dos vinte versos. Curtos e condensados, como se pretendem os poemas modernos; instantes poéticos, como tentou definir Bachelard; ou, se quisermos uma linha mais formalista, como um belo exercício de paralelismo, tal como Jakobson defendeu, partindo do destaque aos elementos estruturais e ampliando a discussão para todos os níveis linguísticos do poema.

Em suma, a equivalência de som, projetada na sequência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica, e em qualquer nível lingüístico qualquer constituinte de uma sequência que tal suscita uma das duas experiências correlativas que Hopkins define habilmente como comparação por amor da parecença e comparação por amor da dessemelhança” (Jakobson, 1995, p.147)

E aqui, voltamos à questão que nos é primordial. Se ao escrever seus manifestos o próprio Oswald emprestou-nos o novelo para que não nos perdêssemos no labirinto de sua poética, também é verdade que a leitura de sua obra, muitas vezes, parece mais empenhada em agarrar-se ao barbante do que em passeia pelo próprio labirinto. Não basta reconhecer a defesa do cotidiano na poesia pau-brasil, é preciso lembrar que o cotidiano, por prosaico que seja, é, ali, poesia. Em “Nossa Senhora dos Cordões” os vinte versos de apelo ao sagrado denunciam uma espécie de crença de última hora, de religiosidade funcional uma vez que o que de fato importa é o bom andamento do carnaval de Botafogo. O desmascaramento só nos fica evidente porque tem eco na linguagem. O uso do vocábulo luxuoso, quase adereço, deixa-nos entrever, de fato, a condição prosaica do

morador do barracão jogando, assim, na incerteza, as ideias que proferes sobre o culto provo carioca, e a imprensa brasileira acérrima defensora da verdade.

Há muito sabemos que um dos maiores ganhos do Modernismo esteve na estetização do cotidiano, na possibilidade de incorporação dos elementos cotidianos ao universo poético, como definem os manuais didáticos. Mas é preciso que não esqueçamos de observar em que situações o ordinário caiu no verso e atingiu estado de poesia.

O recurso, afinal, hasteado pelos modernistas, alicerçou a construção de outras poéticas. Amainados, mais de meio século depois, os ânimos de uma poesia aguerrida na defesa da coloquialidade e do prosaísmo, Arnaldo Antunes volta a valer-se do exercício de colocar o óbvio, o ordinário, em lugar de destaque.

Se a construção poética da canção *Escuríssimo* ajuda a entender os usos inventivos do cotidiano nas artes pós modernistas promovendo um desmascaramento do signo, a análise que segue, da canção “*Lembrança Vó*”, soma-se a esse propósito. A música ajuda a compor o CD *Paradeiro*, lançado em 2001, e que, como vimos, foi reconhecido pelo crítico Hermano Vianna como um dos mais bem sucedidos da carreira de Arnaldo até aquela virada de século.

Lembrança Vó

De onde virá?
 De que Calcutá?
 De que Vietnã?
 De que Bagdá?
 De que Maracanã?
 De que lugar?
 Salitre do ar
 Podre da maçã
 De onde virá?
 De que talibã?
 Que poder de Alah?
 De que talismã?
 De que Yemanjá?
 De que cunhatã?
 De que Paquetá?
 De que Jaçanã?
 Hálito do ar
 Sopro de hortelã
 De onde virá?
 De que amanhã?
 Que DNA?
 Que lembrança vã?
 Que lembrança vó?

Que lembrança vã?
 Que lembrança vó?
 Que lembrança vã?

Mesmo numa primeira audição rápida e descomprometida, “Lembrança Vó” chama atenção pela força percussiva dos instrumentos que se justapõem ao uso também percussivo de vozes que nela reverberam. Uma profusão de sons guturais se soma à batida meio primitiva meio sampleada dos instrumentos. Dá-nos a impressão de uma sonoridade tribalística, impressão essa que será ratificada pelo tom falsamente metafísico do discurso que ouviremos quando Arnaldo começar sua interpretação quase falada, fortemente marcada pela *figurativização* (ver o conceito no tópico: “Modelização da Linguagem: entre a poesia e a canção”).

De fato, depois de termos sido lançados pela justaposição dos instrumentos e vozes percussivos a uma espécie de sonoridade de ritos africanos primitivos, fica fácil reconhecer, na interpretação de Arnaldo, o tom meio místico meio ritualístico da composição. A entoação monocórdia na voz rouca do ex-tribalista ecoa ao longo de vinte e seis versos curtos, em sua maioria redondilhos, a exceção do quinto e sexto, esses com seis e quatro sílabas poéticas respectivamente. Não bastasse a marcada repetição do ritmo, a finalização dos versos oscila entre vogais tônicas abertas e vogais tônicas fechadas, como se vê em: “De que Calcutá // De que Vietnã / De que Bagdá / De que Maracanã”. Soma-se a esses recursos, finalmente, aquele que mais estranheza deve causar no ouvinte: cada verso, uma vez pronunciado em primeiro plano, é imediatamente repetido, em eco, porém com insistente alteração dos fonemas finais. Um esquema que repete o exemplo a seguir, até o final da canção: “De onde virá? / De onde viró ? / De que talibã ? / De que talibó ? / Que poder de Alah ? / Que poder de Alóh / De que talismã / De que talismó...” O efeito reforça o procedimento de *tematização* na canção de Arnaldo (TATIT, 1996, p. 22), aproximando-nos, ainda mais, da ideia de som do rito. Tomados, então, pela sonoridade rica em sugestão gestual, estamos prontos para reconhecer no conteúdo, a correspondência sacra que lhe é provável. Mas o que diz a canção?

O que ouvimos ao longo dos vinte e seis versos é a indagação insistente sobre algo que se espera, cuja identidade vai sendo obliterada ao longo do questionamento. O primeiro verso lança a pergunta “de onde virá?”, que retornará por mais duas vezes dando lugar, em cada uma das repetições, como se pode ler na letra acima disposta, a uma série de outras perguntas sobre esse algo que virá, mas que não sabemos o que seja, nem como seja, nem para que sirva, ou qualquer pista dessa natureza. Lembra, de início, a tão famosa

pela de Samuel Beckett, *Esperando Godot*, com a diferença de que nela, mesmo sendo obra de referência para o teatro do absurdo, os personagens Vladimir e Stragon passam os dias a esperar por algo que, minimamente, nos é anunciado como sendo a figura de Godot, por mais controversa que a ideia se nos vá parecendo ao longo das cenas. Na canção de Arnaldo, o sentido do que se espera de tal forma se rarefaz ao longo das perguntas reiteradas que não é sequer possível entrever a natureza daquilo que se espera. Tudo o que sabemos que algo é esperado. Ou menos do que isso.

Podemos reconhecer na letra três blocos de perguntas, os quais só é possível identificar em função da questão que, desde o primeiro verso, estão formuladas. “De onde virá?” À primeira delas, a resposta, que não acontece, dá lugar a uma sequência de sete versos, cada um dos quais questionando o possível lugar de onde o algo virá. “De que Calcutá? / De que Vietnã? / De que Bagdá? / De que Maracanã? / De que lugar? / Salitre do ar? / Podre da maçã?”

Primeiramente importa notar que nenhum dos oito versos que compõem o que estamos chamando, por questões funcionais, de primeiro bloco, apresenta um sujeito para suas orações. A elipse esconde a existência de um sujeito e só sabemos de um algo que virá de Calcutá, do Vietnã, Bagdá, maracanã... porque o verbo vir, presente no primeiro verso, exige o sujeito sem o qual o fenômeno não se completa. Ou seja: só é possível haver tal pergunta se, anterior a ela, houver o entendimento de que algo virá. Acontece que a omissão do sujeito não é o único expediente estranho na formulação da pergunta. É preciso notar que os lugares de onde esse algo, não mencionado, possivelmente virá, são lembrados de forma indeterminada. “De que Calcutá? / De que Vietnã? / De que Bagdá? / De que Maracanã? / De que lugar?” As perguntas, como se vê, supõem a existência de mais de um Calcutá, mais de um Vietnã, e assim por diante, aumentando o leque de incertezas lançadas por cada um dos versos da canção.

É importante notar que os versos sete e oito, que antecedem a repetição da pergunta inicial “De onde virá?” afastam a possibilidade de que o algo que está por vir seja um alguém ou alguma coisa substancial, pois a sugestão, agora, é de que venha do “Salitre do ar / Podre da maçã”. A sugestão desses versos aumenta no ouvinte a sensação de que estamos a falar de algo intangível, pois pode vir de um cheiro ou de um estado de coisas.

O segundo bloco de perguntas, pois, lembremos, a pergunta inicial ecoa por outra duas vezes, refaz-se no novo verso. Reforça, agora, a possibilidade de vinda a partir de diferentes lugares metonimicamente citados a partir de seis universos místicos. “De que

talibã? / Que poder de Alah? De que talismã? / de que Yemanjá? / De que cunhatã?”. Da mesma forma, estabelecendo um certo paralelismo com a sequência anterior, a repetição da pergunta inicial será antecedida por dois versos que insistem na ideia de que o algo esperado pode estar contido no intangível: “Hálito do ar/ Sopro de hortelã” . Aqui é importante observar que a sonoridade característica dos rituais primitivos mantém-se ao longo da canção. Assim, a sequência de perguntas ecoa na sobreposição de vozes que, paralelas à voz do intérprete, sugerem o caráter polifônico da música ou o mundo de vozes/indivíduos que, somados, são a imagem dessa espera.

Por fim, o último bloco de perguntas introduz a idéia de tempo expressa pela interrogações “De que amanhã? / Que DNA?” Enquanto a primeira joga expectativas no futuro (amanhã), a segunda considera a possibilidade de vinda através do passado, uma vez que o DNA é uma sequência de informações genéticas herdadas, dependente, portanto, de um passado. Aqui é curioso notar que os vocábulos amanhã e DNA ecoam nas expressões vã e vó e que essa, por sua, seguem ecoando em sugestão infinita até que a canção chegue ao fim, num procedimento que, como vimos anteriormente, chamamos de tonema. É a manutenção da voz grave que “sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte” (TATIT, 1996, p. 22)

A correspondência fonética entre os vocábulos amanhã / vã e DNA / vó é também significativa. Sendo evidente no primeiro caso (amanhã / vã), dilui-se no segundo (DNA / vó). Mas, ainda que a palavra DNA não tenha evidente paralelismo fonético com o vocábulo vó, encontra nela identidade sonora porque ambas se encerram com vogais abertas e tônicas. A correspondência se acentua no contraste com a rima que se estabelece entre as vogais fechadas de amanhã e vã.

Sendo assim, aproximação entre os signos amanhã/vã e DNA/vó, partindo de uma identidade sonora, espelham ainda uma relação semântica entre esses mesmos vocábulos no contexto em que se inserem. No universo dos questionamentos incertos ou de certezas volatilizadas, de que se faz a canção de Arnaldo, não é de se estranhar que o amanhã se aproxime de lembrança vã, quase que profeticamente, assim como DNA e vó pertençam a um mesmo campo semântico por razões evidentes.

Ora, refazendo o percurso da leitura que viemos propondo, o que temos ao final? Muitas pistas e poucas certezas. Mas para que apontam as poucas pistas e certezas? Primeiro há a tentativa que travamos, no embate com os versos da canção, de entender

que espécie de questão, afinal, está ali colocada. Ou seja: o que os versos da canção nos fazem buscar na sua decifração não é a resposta àquelas perguntas, mas o entendimento mesmo da pergunta. É preciso buscar a natureza mesma da pergunta porque é ela que desconstruiu-se ao longo dos versos.

“Lembrança Vó” é composta por vinte e seis versos e quatro deles são frases interrogativas que giram em torno de uma oração sem sujeito e de onde ecoa uma mesma dúvida que persiste até o último verso. Seguimos, então, no encaicho das perguntas não para buscarmos a resposta mas para completarmos o sentido mesmo da pergunta: “de onde virá?” No entanto, ao invés de nos encontrarmos nos signos que se oferecem, nos perdemos ainda mais pela constante quebra de identidade entre os vocábulos. Assim se indeterminam mesmo os sentidos que seriam mais evidentes: Talibã, Alah, talismã... não fosse a maneira com que as inquisições constantes os colocam: “de que talibã? / que poder de Alah?”

A julgar pela letra, a canção de Arnaldo se revela, então, um jogo cuja regra é o escamoteamento da questão que, desde o início, busca o próprio sentido. É como se os versos refratassem não a incapacidade que temos de dar uma resposta a questões essencialistas, mas uma perda da capacidade que temos de formularmos a pergunta. Ou seja: há uma perda de sentido que não está evidente na falta de resposta mas na rarefação, na diluição de sentido da própria pergunta. Ora, seria o caso de nos perguntarmos, então, se o mesmo efeito de perda de sentido na formulação de grandes questões, de perguntas essencialistas que apontam para um universo de compreensão mística ou empírica (Alah, DNA) da existência, seria alcançado por um conjunto qualquer de interrogações desencontradas, mal formuladas?

Estando no universo da canção é preciso reconhecer que elementos o compositor cria indícios que garantem a riqueza icônica de “Lembrança Vó”, livrando, assim, a leitura que viemos propondo de ser acusada de simplificador ou, o que é pior, de simplista. Lembremos, primeiramente, as palavras de Charles Perrone ao definir o universo da crítica literária e da crítica da canção.

Seja qual for o enfoque – musical, antropológico ou literário – será necessário que se levem em conta as características musicais de uma canção juntamente com os significados verbais ou funções culturais, para que se possa verificar a ação complementar que há entre a música e o texto”. (PERRONE, 2008, p. 24)

Assim, é importante lembrar que o tom ritualístico da questão não chega fazendo-se entender no conteúdo, só se codifica em função dos arranjos percussivos de instrumento e voz que exercem forte função indicial junto à letra. É na projeção do elemento melódico sobre o signo verbal que a iconicidade do texto se arranja, e que temos a certeza de que estamos a falar de um algo digno das invocações místicas e do gestual africano a que a canção em seu todo nos remete.

Por outro lado, justamente acusado por André Gardel, como já lembramos anteriormente, de ser um “pedagogo da estranheza” (GARDEL, 2006), há que se reconhecer que o termo, que veste tão bem o poeta e cancionista, necessita, para existir, do uso que Arnaldo Antunes faz de tudo aquilo que pouca aura parece ensejar ou que pouca novidade parece prometer.

Ora, se a canção de que viemos tratando é capaz de desconcertar o ouvinte, certamente não é pelo fato de sugerir, nos arranjos e melodia, um universo mágico ou intangível próprio dos rituais primitivistas aos quais ela nos remete. Que estranhamento isso poderia causar sobretudo num território como o nosso, tão acostumado aos sons, gestos e imagens da cultura africana e outras que a elas se somam? Se há um ruído é porque os signos nos quais vamos buscar-lhes correspondência parecem não combinar se não com um universo de coisas em sua maioria ordinárias: salitre do ar, podre da maçã, Jaçanã, DNA, vã, vó... Assim, por metafísica ou essencialista que seja a coisa esperada, sua origem, ainda que nos remeta a alguma crença ou lugar (Calcutá, Vietnã, Alah, Yemanjá) tem a mesma força, na estrutura da canção, que imagens absolutamente prosaicas como Maracanã, sopro de hortelã, lembrança vã,. Um paralelismo garantido pela estrutura dos versos e pelo tom monocórdio da interpretação. E é, enfim, esse pé de igualdade que deve entrar em choque com a mágica e evocativa camada musical da canção.

Por fim, se não negamos a Oswald de Andrade a chance de ser compreendido à luz de seu tempo, não é justo fazê-lo com Arnaldo Antunes. Ainda que em suas muitas declarações públicas ele se esquive de ser enquadrado num ou noutra tendência da produção contemporânea, está claro que sua obra, não sendo extemporânea, é representativa dos limites e alargamentos do tempo em que se insere. Um tempo em que, não obstante se reconhecer como pós-utópico, na expressão de Haroldo de Campos (CAMPOS, 1997), festejam-se caminhos como o da busca por uma arte auto-reflexiva, menos lírica e mais empenhada em servir de exercício para o alargamento da linguagem

que sucede aquela do pensamento linear-discursivo, tal como foi exposto no capítulo anterior.

Em que pese estarmos falando de canção, e não propriamente da poesia de Arnaldo Antunes, é inegável que os fenômenos identificados por Haroldo como paradigmas do período pós-utópico podem ser observados em “Lembrança Vó”. Em primeiro lugar porque a ausência de uma lógica discursivo linear, a eliminação dos nexos e o afastamento da linguagem referencial são os recursos de que se vale a música de Arnaldo para construir no ouvinte a sensação estranhada de esvaziamento de sentido da pergunta, tal como expusemos aqui. Em segundo lugar está a reflexão do texto sobre si mesmo.

Vejam: a música de Arnaldo Antunes, como dissemos, é o casamento entre a musicalidade primitiva, ou falsamente primitiva, como acentuou Vianna, e o conjunto de questões disparatadas levantadas pelo sujeito. Ocorre que não podemos deixar de perceber, ao longo dos vinte e seis versos, que se qualquer lógica nos escapa na tentativa de dar unidade às perguntas, há um elemento que, verdade seja dita, insiste em mostrar-se do início ao final da canção. Um elemento que, qualquer que seja a natureza das imagens utilizadas nas perguntas, não faltou a nenhuma delas: a brincadeira com o paralelismo fônico dos vocábulos finais de cada verso.

Ora, como num jogo lúdico e infantil, todas as frases, sem exceção, foram seguidas de sua repetição com alteração da sílaba final em seu traço prosódico. Referimo-nos ao jogo provocado pela voz em eco que insiste, por toda a canção, em refratar o acento das sílabas finais tal como acontece em: de que talismã? / de que talismó? / de que Yemanjá? / de que Yemanjó? / de que cunhatã? / de que cunható? ; e assim sucessivamente. Neste caso, o exercício de tantalização que se instaura ao longo dos versos, sendo a busca incessante pelo sentido da pergunta reiterada do início ao fim (de onde virá?), resolve-se nos limites do próprio texto pois entendemos, finalmente, que os signos que se sucedem ao longo da canção não devem ser observados em seus significados mais amplos, mas apenas em seus extratos fônicos. Ainda que a melodia percussiva de vozes e instrumentos sobrepostos, que o ritmo e os sons guturais iconizem o gesto ritualístico, a grande questão, escamoteada ao longo de toda a letra, pode estar, portanto, na brincadeira entre o som e paralelismo fônica que virá. Desta forma, *Calcutá, Vietnã, talibã, talismã, Yemanjá, Alah, cunhatã...* são falsos indícios de um universo de coisas místicas que não tem mais importância para que a canção se resolva do que signos tão prosaicos quanto *Maracanã, Jaçanã, ar, hortelã*.

Ou seja, partindo de uma construção sonora altamente elaborada, a canção incita-nos a buscar perguntas e respostas de alto calibre quando, na verdade, voltada para si mesma, pode estar apenas a esperar pelo estampido da próxima rima num exercício meio infantil (“Que lembrança vó?”) meio inútil (“Que lembrança vã?”).

Quando, em 1913, o artista plástico francês Marcel Duchamp transformou um roda de bicicleta pregada sobre um banco em imagem símbolo da poesia *ready made*, ele estava dando às artes a chance de ampliar em muito a matéria prima da obra de arte contemporânea. A poesia de Oswald de Andrade é comumente associada a esse expediente na história da Literatura Brasileira, sobretudo na primeira metade do século. Quase cem anos depois, a obra de Arnaldo Antunes consegue ainda sustentar a justa fama de experimental, no melhor dos sentidos, lançando o tom ordinário ao universo das significações estéticas.

2.3. SOBRE A CANÇÃO “CIDADE”, DE ARNALDO ANTUNES, E O POEMA “CANÇÃO E CALENDÁRIO”, DE OSWALD DE ANDRADE.

Em 1917, o formalista russo Vladimir Chklovski cunhou um dos conceitos mais utilizados, desde então, em diferentes e infundáveis elocubrações sobre arte: a ideia de *estranhamento*. De lá para cá, adeptos, simpatizantes, revisores e críticos do formalismo não hesitam em fazer uso do princípio da *desautomatização* quando a tarefa é explicar a razão de ser do objeto artístico. Na formulação quase poética e bastante lúcida do crítico russo, a arte assim se define:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.(CHKLOVSKI, 1976, p. 45)

Nesse sentido, insistamos, nessas análises finais, no reconhecimento da arte como procedimento de singularização do real, de desautomatização do olhar, de estranhamento do objeto. Uma finalidade que só se alcança, como dissemos em capítulo anterior, quando paradigma e sintagma se arranjam no exercício da função poética da linguagem, tal como

foi definida por Jakobson (2007). Essa função, fincada na base das diferentes linguagens que compõem a linguagem artística, aqui interessa-nos como procedimento verbal ou verbo musical daqueles que, através da poesia e da canção, conseguem devolver-nos a impressão máxima, *o instante poético*, servindo-se, para tanto, de sons e sentidos que, fora da arte, são como roupa fubenta.

Pensemos, mais uma vez, em Arnaldo Antunes. É entre almofadas bordadas, infopoesia, instalações, performances, poemas e canções, que ele plasma uma estética dialógica e única. No trânsito entre diferentes códigos, na reescritura de diferentes estéticas – a concreta, a pop, a antropofágica, o iê-iê-iê-iê... – o artista multimidiático resvala entre os conceitos, mas parece não conseguir nem querer fugir de um: Arnaldo Antunes é um casamento bem sucedido entre a experimentação e a comunicabilidade. Um artista, portanto, que tem conseguido se manter na difícil interseção entre elaboração e digestão. Aquilo que, nas palavras de André Gardel, se define pelo “modo sistemático com que vem conseguindo construir pontes duráveis sobre o rio que separa o biscoito fino do gosto popular” (GARDEL, 2006)

Um dos motivos pelos quais Antunes costuma agradecer apreciadores de Stockhausen à Erasmo Carlos é, como temos visto, o fato de saber erguer sua poética tal como sentenciavam os modernistas em seus prefácios e manifestos: partindo de um universo de coisas nas quais o leitor/ouvinte facilmente se reconhece. Ou seja: uma poética que parte de elementos cotidianos, prosaicos, banalizados, mas que, voltando a Chklovski, libera o objeto do automatismo perceptivo, assumindo para si, portanto, a tarefa que assim foi definida por ele: “E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte.” (CHKLOVSKI, 1976, p. 45)

Ainda que fosse metáfora a imagem utilizada por Chklovski, a de que a arte busca provar que pedra é pedra, o fato é que muito do que se produziu nas artes modernas e contemporâneas, a exemplo da obra de Arnaldo Antunes, plagiou o conceito do teórico russo e resolveu adotá-lo *à la lettre*. Sabemos que as artes, desde as vanguardas do princípio do século XX, desafiam o cotidiano na tarefa de travestir-se de objeto estético; incitam as imagens tidas como lugar comum do mundo moderno e contemporâneo a causar-nos a tal *impressão máxima*, tarefa atribuída à função poética da linguagem.

Exemplo desse exercício de estranhamento a partir da retificação do prosaico é a canção Cidade, mais uma entre aquelas que compõem o cd Paradeiro. Vejamos:

Cidade

cidade sem mar, mas
 com montanhas de neve de isopor
 despedaçado sob o néon amanhecido
 ruído de motor
 a palavra amor no outdoor
 escrita em vermelho
 dinheiro molhado de suor
 no bolso esquerdo, trabalho
 carne de baralho
 fonte do desejo alheio
 não freia, na rua passeia
 e esse cão de guarda
 que não pára de latir a noite inteira
 lixo que não tem lixeiro
 na segunda-feira
 terça quarta quinta ou sexta-feira
 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
 cidade sem céu, mas
 com paisagens portáteis
 nas janelas das celas
 nas paredes dos lares
 e os turistas estragando todos os lugares

Qualquer audição primeira e rasa da canção *Cidade* já revela, de imediato, o caráter descritivo das imagens que, múltiplas e justapostas, não negam a iconização do espaço urbano como diverso e caótico. Tanto na dimensão sonora quanto verbal, a canção de Arnaldo Antunes investe na repetição de signos diversos que formam a cidade. O caráter enumerativo das imagens ecoa, da mesma forma, na camada sonora da composição que, embora utilize arranjo de instrumentos variados, apresenta, do início ao fim, uma repetição de sequências harmônicas que aprisionam o ouvinte, pelo som, à

repetida cadeia de imagens jogadas ao longo da letra da canção. Ou seja: está claro, ainda que da forma mais impressionista ou primária, que estamos diante de uma caracterização da cidade como espaço de diversidade e, paradoxalmente, de repetição..

Antes de mais nada, é preciso observar que as imagens utilizadas pelo compositor para caracterização desse espaço urbano como múltiplo e diverso não se localizam. Nem na referência a uma cidade específica nem na determinação de ambientes ou aspectos aos quais o conjunto de signos possa se remeter, ainda que fragmentariamente. Se, em Baudelaire, o sujeito lírico, tão atento ao universo citadino, podia flunar pela rua e vestir-se dela, pertencer-lhe como à mulher que passa, na canção de Antunes o andar é substituído pela visão panorâmica mas aleatória de diferentes signos que representam a cidade, mais do que estão a sê-la. A cidade, na esteira da pós modernidade, são suas representações, suas virtualidades. A cidade é o que representa sem sê-lo.

Basta que nos atenhamos, por exemplo, aos primeiros onze versos que antecedem qualquer pista da presença de um sujeito lírico no comando desse processo descritivo. Destituída de apelo identitário, tal como mereceu nos versos românticos, ou roubada do papel de ícone de nossa natureza antropofágica, como a *São Paulo* de Mário de Andrade, a cidade se apresenta, logo de saída, em relação a uma natureza que ela não tem e que, no entanto, busca inutilmente ser pela representação, pela artificialidade. É o que dizem os primeiros versos: *Cidade sem mar / mas com montanhas de neve de isopor / despedaçado sobre o néon amanhecido.*

Na sequência, substituindo o enjabement clássico pela modernista técnica de colagem, a referência aos aspectos sonoros (“ruído de motor”), visuais (“a palavra amor no outdoor / escrita em vermelho”), sociais (“dinheiro molhado de suor / no bolso esquerdo / trabalho, carne de baralho”), cinésicos (“fonte do desejo alheio / não freia, na rua passeia”) da cidade, desloca frenética e insistentemente o olhar do ouvinte de uma a outra imagem. Sendo assim, não se trata de olhar a cidade sob a ótica de um dos aspectos já citados, mas de percebê-la na caótica justaposição de suas instâncias. E quem, afinal, provoca o deslocamento frenético do olhar do ouvinte entre as imagens dispersas?

Ao contrário dos poemas modernos, em que o exercício de flunar parte do olhar de um sujeito lírico, na canção de Arnaldo Antunes não há, de forma direta, do primeiro ao último verso, a presença explícita de um *eu* que possa ser reconhecido pelo uso da primeira pessoa do verbo. A ausência de verbos na primeira pessoa quando da descrição valorativa e impressionista da cidade funciona, assim, como um índice. Das duas uma: ou o que ouvimos é a voz de um sujeito néscio, que quase não aparece, ou o que está

colocado não é fruto do olhar de um eu apenas, mas a expressão de diversos sujeitos que olham e vivem a cidade. Num ou noutro caso, importa notar que a diminuição do espaço desse sujeito frente a um universo de diferentes signos está expressa no reduzido uso de verbos que se associem à ação humana de forma direta, exceção feita à criança, ao camelo e ao turista, nos versos 19, 21 e 30, respectivamente. Nos demais e poucos casos em que verbos são utilizados, eles representam sempre a ação de signos e não do humano no espaço descrito. Seria o caso de dizer que, na selva de signos de que se ergue a cidade, a voz do sujeito é suprimida pelo conjunto de elementos que formam o espaço urbano.

Vale notar ainda que a construção pobre em relação à presença de verbos dá-se ainda na escolha deles. Quer dizer: ao longo de seus trinta versos, a canção “Cidade” se ergue prioritariamente a partir de substantivos, o número de verbos é absolutamente reduzido. São apenas nove verbos em meio a 49 substantivos, indiciando, assim, uma ação mínima. Além disso, os verbos utilizados ora têm carga semântica negativa no contexto em que aparecem, ora são antecidos por uma partícula de negação. Basta olharmos o que acontece entre os versos centrais da composição, a sequência que vai do décimo ao vigésimo verso.

fonte do desejo alheio
não freia, na rua *passaia*
 e esse cão de guarda
 que *não pára de latir* a noite inteira
 lixo que *não tem* lixeiro
 na segunda-feira
 terça quarta quinta ou sexta-feira
 lixo de domingo *entupindo* o bueiro
 cascas de banana nas calçadas da fama
 crianças para *enfeitar* as praças
 mas não *têm* cama

Neste caso, as ações são descritas pelos verbos e locuções: não frear, passear, não parar de latir, não ter lixeiro, entupir o bueiro, enfeitar as praças e não ter cama. Observemos que os verbos *passear* e *enfeitar*, únicos que sugerem ações positivas pelo evidente valor semântico ou pela ausência de partícula de negação, aparecem, no contexto, como sinônimo de não frear e de não ter cama, respectivamente, o que lhes confere igual carga negativa.

Assim, o conjunto das imagens que, a princípio, parecem apenas instantes cinematográficos do espaço urbano, desenha-se como um jogo no qual as coisas, as representações, os objetos, tem destacada presença em detrimento das ações. Essas,

quando existem, revelam-se incômodas, falsas, desumanas, características para as quais aponta o conjunto dos verbos utilizados na canção.

“Cidade”, como sabemos, não é composição verbal, mas verbo musical. Desta forma, a diversidade de signos como índice da multiplicidade e variedade do espaço é um procedimento que precisa ser lido à luz dos extratos fônicos da canção.

Ora, se no campo da linguagem verbal os muitos signos nos inserem na polifonia daquele lugar, em sua instância sonora o que incomoda, o que nos estranha, é, de fato, a repetição. Pensemos, então, na relação entre as camadas melódicas da música de Arnaldo Antunes e as palavras que a voz entoia. Uma relação que, como nos lembra Charles Perrone, pode ser assim descrita:

A união de palavra e melodia na canção moderna não é tão íntima como na *mousike* dos gregos, mas a integração dos dois elementos é essencial para que se faça de uma canção um produto estético bem sucedido. De uma forma ideal, a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos lingüísticos e ritmo. (PERRONE, 2008, p. 24)

Na união entre palavra e melodia, o que acontece é que a multiplicidade das imagens não corresponde a uma interpretação variada, suscitante. Os arranjos e a batida dos instrumentos percussivos seguem uma sequência harmônica de poucas variações num estilo, aliás, que perpassa outras composições do cd Paradeiro, em que se insere a canção. Em Cidade, se as imagens se multiplicam do primeiro ao último verso de forma caleidoscópica, frenética, o padrão harmônico adotado para a entoação de cada verso quase não se diversifica. Isso, vale frisar, nos momentos – que são a maioria – em que a música vem casada com o canto quase fala do cancionista.

Mesmo uma primeira audição, é possível ouvir o que a letra em si não estaria a dizer se a interpretação em tom renitente de Arnaldo não nos soprasse. Cada um dos trinta versos faz emergir do espaço um diferente aspecto da Cidade que é cantado numa e única sequência melódica provocando, assim, o ouvinte, que passa a ansiar por uma mudança na linha melódica. Só que ela não acontece. Aos poucos, ao longo dos versos que se desenham na voz do intérprete, vamos intuindo que tudo o que vem pela frente será dito em tom monocórdio, em uma sequência harmônica à qual o canto parece aprisionado.

A perda de foco entre os muitos signos passa a significar, então, quando somada à dimensão sonora erguida entre arranjo e voz, o canto prosaico do sujeito aprisionado

pela diversidade que ele mesmo descreve e de que, como já foi dito, faz-se a letra da canção.

Em suas formulações sobre a gestualidade oral do cancionista, que se equilibra entre melodia e texto, Luis Tatit indica a existência de duas tendências, a da *continuidade* e da *segmentação*. Ambas, como já foi explicitado no capítulo de fundamentação teórica, ligadas aos procedimentos de passionalização ou tematização da canção. Sobre a primeira, *a continuidade*, afirma:

Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico. É a tensão que se expande em continuidade, explorando as frequências agudas (aumento de vibração das cordas vocais) e a capacidade de sustentação das cordas (fôlego e energia de emissão). (...) É quando o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o estado em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/. (TATIT, 2004, p. 10)

Nesta lógica, lembremos, o deslocamento no sentido inverso empurra a composição para a reiteração de temas, para a vigência da ação onde, segundo ele, encontram-se o xote, o samba, a marcha, o rock, etc.

A aceleração dessa descontinuidade melódica, cristalizada em temas reiterativos, privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo: de uma lado, as pulsações orgânicas de fundo (batimento cardíaco, inspiração/expiração) refletem de antemão a periodicidade, de outro, a gestualidade física reproduz visualmente os pontos demarcatórios sugeridos pelos acentos auditivos. (TATIT, 2004, p. 10)

Assim, como já foi visto, a melodia entoativa divide-se entre elaborações que tendem à paixão ou à ação. No caso de Cidade, portanto, o não prolongamento das vogais, a substituição da tensão melódica pela frequência, reforçam aquilo que, pela letra, vínhamos observando: um abafar da voz do sujeito, que enumera o mundo, mas não se insere entre os elementos que reconhece como parte desse espaço. Isso, como já foi dito, pôde ser observado na sintomática ausência de verbos em primeira pessoa ao longo dos trinta versos da canção, numa descrição eminentemente voltada para as coisas e representações de que se faz a cidade mas nunca pelo sujeito de forma explícita. De forma paralela, portanto, as opções melódicas do compositor se não nos empurram para o

campo da ação propriamente dito, visto que a canção não tem caráter narrativo, nos afastam da paixão, como diz Tatit. Ou seja: tanto a melodia quanto a interpretação nos negam a possibilidade de reconhecer, no canto, a presença do sujeito escondido na letra.

É como, enfim, se soubéssemos da presença desse *flaneur* às avessas mas, de fato, não pudéssemos tocá-lo. Ou porque ele não aparece como código verbal, ou porque ele não aparece enquanto código sonoro. Paradoxalmente, a forma músico-poética da canção não abandona o sujeito, insiste na existência dele. Três razões inseridas na gestualidade do cantor, no sentido dos versos e nos arranjos, podem servir de pista para a presença escamoteada desse sujeito que se suprime diante do universo de representação de que é feita a cidade e ao qual ele está aprisionado.

Primeiro, há que se considerar que destacam-se entre os versos da canção dois que, entre todos os outros de caráter descritivo, indiciam a presença de um alguém. São as marcas dêiticas, de que fala Tatit, que favorecem a presença da voz que fala na voz que canta, ou seja, a *figurativização* (TATIT. 1996). Iniciados por uma conjunção aditiva – *e* - que não aparece em outro momento da letra, os versos 12, 13 (*E esse cão de guarda / que não para de latir a noite inteira*) e 30 (*e os turista estragando todos os lugares*) destacam-se entre os demais por terem caráter interjetivo. Estrategicamente distantes, eles parecem funcionar, seja pelo recurso sintático do aditivo (*e*), seja pelo caráter interjetivo da expressão, como lembrança de que os elementos enumerados, do primeiro ao último verso, não prescindem do olhar de um eu, ainda que ele não apareça.

A segunda pista estaria na esfera interpretativa de Arnaldo. Ainda que o não prolongamento das vogais e tensões, no gesto oral do cantor, signifiquem a perda de sentido lírico na composição, as constantes investidas dele numa enfática pronúncia de algumas vogais é um gesto que não pode ser desconsiderado. Sem prolongar nenhuma sílaba, fugindo ao lirismo explícito, o cantor, no entanto, insiste em dizer muitos delas de forma caprichada, reiterada, destacando o jogo de assonâncias que perfaz os versos e transformando-o em pequenos ataques, pequenas e tímidas tentativas de insurgência lírica. Há alguém querendo escapar. Há alguém querendo se manifestar.

Por fim, é preciso notar que, entre o tom monocórdio da interpretação e a linha melódica invariante à qual a canção parece aprisionada, insurge-se, ao final do último verso, uma guitarra flamenca. À revelia de um arranjo até então reincidente, dá-se à canção um tom de suspense introduzido pelo arranjo que, cessada a voz do cantor, finda a sequência enumerativa por ele descrita, promete, agora, uma mudança no curso da canção. Assim, sem voz que a acompanhe, como que a encorajar a voz que silencia, a

guitarra flamenca, dramática em sua natureza, anuncia uma virada. Uma solução, um grito, uma revelação, um fim, uma aparição, uma ação? O momento é, claramente, o da expectativa. Dá-se, no entanto, que a expectativa se frustra uma vez que a voz retorna e, com ela, a descrição da cidade com ausência do sujeito, enumeração de signos, cerceamento de ações pela presença insignificante dos verbos ou pelo negativo caráter que eles explicitamente adquirem ao longo da letra. E aí, como Sísifo, voltamos ao começo.

Ora, os expedientes utilizados por Arnaldo Antunes na composição e performance da canção não são novidade. As imagens utilizadas pelo poeta na letra partem de um universo de coisas cotidianas, banais, que, desde o Modernismo, são matéria prima para as produções literárias e musicais que se consagram nas artes brasileiras. *As cascas de banana, o ruído de motor, o cão de guarda e a lixeira...*, são, historicamente, antecedidos pela presença de *sapos, milhos, trens e porcos da índia* que se imortalizaram entre poemas de Manoel Bandeira e Oswald de Andrade, por exemplo. Por outro lado, na instância musical, Arnaldo entoava os versos da canção num prosaísmo, num parentesco com a fala, que o afasta do gesto lírico de tempos em que a música glamourizava-se em performances mais empostadas e interpretações mais rasgadas. Mas essa substituição também não lhe é meritosa. Ainda que nela ele se consagre, ela remonta, no mínimo, a outras bossas.

Contudo, o grande xis da questão em sua poética costumam mesmo ser os malabarismos que consegue fazer com técnicas e recursos do universo lítero-musical que, nele, se arranjam como novidade. E, neste sentido, voltemos também ao princípio, ao pensamento de Chklovski:

O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento, (CHKILOVSKI, 1976, p. 50)

Assim, a análise de uma canção como “Cidade” é a percepção de que, com imagens e recursos prosaicos, o artista consegue promover o tal estranhamento, a singularização do objeto. Não representa, evidentemente, o reconhecimento de uma poética inaugural. O expediente, a ideia de usar o gasto a favor do objeto estético, de trabalhar poeticamente os sons e sentidos mais ordinários reacendendo-lhes a existência ordinária mesma – *para provar que pedra é pedra* – foi, como dissemos, o lugar comum

da poesia modernista. Que compêndio sobre a vanguarda brasileira do início do século XX não destaca o prosaísmo entre os recursos que compõem o arsenal da iconoclastia daquele tempo? É, alias, no reconhecimento mecânico das propostas modernistas que muito daquela estética de libertação paradoxalmente aprisionou-se.

Na poesia de Oswald de Andrade, como já frisamos nas análises anteriores, o coloquialismo do vocábulo, o prosaísmo das imagens, a dicção cotidiana da fala em detrimento de métricas e acentos rezados pela tradição são elementos que costumam ser observados em consonância com o Modernismo. Um casamento que, verdade seja dita, condenou muitos de seus poemas a serem mais propositura do que poesia. Daí a importância da leitura atualizante, sincrônica, de seus versos para que possamos devorá-lo como poeta vivo; sem deixar com que ele, ironicamente, se perca na tradição modernista.

Um último exemplo pulsante desse prosaísmo que não prescreveu daremos com a análise do poema “Canção e Calendário”, segundo da série que compõe a obra *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão*. Nela, o poeta integra uma série de poemas longos - longos à vista da poética oswaldiana - todos dedicados à última esposa Maria Antonieta d’Alkimin, com quem viveu durante seus últimos quinze anos. Um final de vida, vale lembrar, de revés e ostracismo, oposto aos tempos em que ainda era festejado e tinha sua imagem casada com outros modernistas como Tarsila do Amaral e Mário de Andrade.

Eis o poema dedicado à última esposa:

CANÇÃO E CALENDÁRIO

Sol de montanha
 Sol esquivo de montanha
 Felicidade
 Teu nome é
 Maria Antonieta d’Alkimin

No fundo do poço
 No cimo do monte
 No poço sem fundo
 Na ponte quebrada
 No rego da fonte
 Na ponta da lança
 No monte profundo
 Nevada
 Entre os crimes contra mim
 Maria Antonieta d’Alkimin

Felicidade forjada nas trevas
Entre os crimes contra mim
Sol de montanha
Maria Antonieta d'Alkimin

Não quero mais as moreninhas de Macedo
Não mais as namoradas
Do senhor poeta
Alberto d'Oliveira
Quero você
Não quero mais
Crucificadas em meus cabelos
Quero você

Não quero mais
A inglesa Elena
Não quero mais
A irmã da Nena
A bela Elena
Anabela
Ana Bolena
Quero você

Toma conta do céu
Toma conta da terra
Toma conta do mar
Toma conta de mim
Maria Antonieta d'Alkimin

E se ele vier
Defenderei
E se ela vier
Defenderei
E se eles vierem
Defenderei
E se elas vierem todas

Numa guirlanda de flechas
Defenderei
Defenderei
Defenderei

Cais de minha vida
Partida sete vezes
Cais de minha vida quebrada
Nas prisões
Suada nas ruas
Modelada
Na aurora indecisa dos hospitais

Bonançosa bonança

Escrito na década de 40, última fase de sua produção poética, “Cântico dos Cânticos” é um poema, ou um conjunto deles, composto de quinze fragmentos separados por títulos. Todos em tom elegíaco, eles nos permitem ver um Oswald derramado em arroubos líricos incomuns ao estilo ready-made do autor de Amor / Humor.

Sobre o Cântico, diz Haroldo de Campos em *Lirismo e Participação*, artigo em que se debruçou sobre essa obra do escritor modernista.

O ‘Cântico dos cânticos’ é um raro exemplo de fusão, de integração poética funcional do eu-lírico com o eu-coletivo ou participante. Nele reaparece a experiência primeira do poeta, informando as sequências de tomadas lírico-dramáticas, atravessadas pelo hábil aproveitamento coloquial, da linguagem tabeliã, do clichê revitalizado. É um poema dedicado à celebração da mulher amada – poema do amor total, conquistado ao cabo de andanças e lutas, na maturidade da prática da vida – e também um poema de defesa intransigente e obstinada desse amor, contra tudo e contra todos, convenções ou pessoas, que a ele se opunham (...) O pathos amoroso alança uma grande densidade justamente através do agudo despojamento. (CAMPOS, 1991, p. 49)

Haroldo reitera, desta forma, a pedra de toque para os fins dessa dissertação, pois sinaliza que mesmo em uma obra de densidade, que exprime o *pathos amoroso*, nas palavras do poeta concretista, o despojamento e a coloquialidade são o fio de Ariadne para leitura dos versos.

Canção e calendário dá início, logo após um curto poema de quatro versos que o antecede – “Oferta” – à série dos *Cânticos*. De caráter eminentemente lírico, o poema é a expressão de um sujeito que busca, a cada verso e em ânsia crescente, abarcar a medida exata do amor que sente. E o mais clichê dos motes poéticos se espraia na linguagem modernista.

Na primeira estrofe, a definição do tamanho e importância da musa nos vem em acordo com a natureza, no melhor da tradição da poesia lírico-amorosa: “Sol de montanha / Sol esquivo de montanha / Felicidade / teu nome é / Maria Antonieta d’Alkimin”. O fenômeno natural – “Sol de montanha” - de beleza rara, e que aponta, isomorficamente, no verso de abertura do poema, reaparece no segundo acrescido de um adjetivo cuja função é restringir ainda mais a qualidade rara da imagem que está posta no primeiro verso: “Sol esquivo de montanha”. Em seguida, diante do forte apelo imagético dos dois versos iniciais, o terceiro se impõe ao opor-lhes um substantivo abstrato - “Felicidade” -

cuja grandeza parece ameaçar qualquer nova sugestão imagética ou conceitual que se queira oferecer. O que, afinal, pode se sobrepôr à Felicidade? Só os versos que dizem: “Teu nome é / Maria Antonieta d’Alkimin”. Assim, isolada na outra ponta da estrofe de abertura, paralela ao “Sol de montanha”, Maria Antonieta d’Alkimin é anunciada na estrofe inicial como ícone da felicidade suprema. A construção, em gradação crescente sugere, pois, que sendo o sol esquivo da montanha maior do que o sol da montanha apenas, e sendo a felicidade – substantivo abstrato – maior do que o sol esquivo de montanha em sua concretude, é Maria Antonieta também maior que a felicidade. Uma suposição que o próprio poema ratificará.

O caráter sentencioso da primeira estrofe, vale notar, coloca o poema na contra mão de estruturas poéticas clássicas que vão, aos poucos, conduzindo a leitura para um desvelo final. É o caso, lembremos, dos sonetos ou dos haicais, cujos versos finais tem um valor conclusivo. Em “Canção e Calendário” esse valor recai sobre a primeira estrofe. É ela que, de antemão, revela o grau máximo a que pode chegar a renitente tentativa de dimensionar o *pathos amoroso*. O que resta dizer quando Maria Antonieta d’Alkimin suplanta a Felicidade? Daí o tom exasperado das nove estrofes seguintes cuja função já não pode mais ser esconder, escamotear, aquilo que já foi dito de forma sentenciosa. Resta, então, ao longo poema que temos pela frente, ser deleite e desperdício.

As imagens que sucedem à primeira são um quase delírio. Anafóricas e justapostas, elas desviam o olhar para espaços de natureza antitética (“No fundo do poço / do cimo do monte/ no poço sem fundo / na ponte quebrada / no rego da fonte/ na ponta da lança / no monte profundo”). Evidencia-se, assim, o alcance do amor e presença da amada. Divinamente, ela é onipresente. Mas o momento é de desperdício, e o tom espiritualizante proposto pelo jogo da onipresença é substituído por outro: o da erotização da estrofe a partir do valor evidentemente lúbrico das imagens utilizadas e do arranjo rítmico que a elas se junta. Assim, o emaranhado de expressões cujos extremos poderia condenar o poema ao empobrecimento, ao lirismo gasto, empobrecido, é trabalhado, neste poema de Oswald, em evidente sugestão erótica. Por um lado ela é construída a partir da aglutinação de vocábulos semanticamente sugestivos (poço, monte, rego, fonte) e iconicamente fálicos (cimo do monte, ponte quebrada, ponta da lança, monte profundo). Por outro, e, o que é mais revelador, todos os versos estão unidos por um ritmo regular intenso cujo movimento se esgota apenas no oitavo verso. É quando, enfim, o movimento é quebrado pela insurgência de uma densa, derramante e branca massa que resfria, pelo fim da métrica e da anáfora, pelo fim do momento ritmado dos versos anteriores –

Nevada. Não nos bastassem o ritmo e as imagens, seguem, ao final da estrofe de sugestões eróticas no som e no sentido, dois versos que exprimem a culpa que vem, cristã, suceder à Nevada: “Entre os crimes contra mim / Maria Antonieta d’Alkimin”.

O apelo sexual dos versos em consonância com o caráter divinal sugerido pela onipresença da mulher, observada na segunda estrofe, associa-se, aliás, ao fato de ser *Canção e Calendário*, como já foi dito, segundo poema da obra *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão*. Uma obra cujo título atenta para a proximidade com o livro dos Cânticos que, segundo Walnice Nogueira Galvão, é o único livro entre os bíblicos a incorporar o discurso sagrado ao discurso erótico.

Um dos livros constitutivos do Antigo Testamento, o *Cântico dos Cânticos* pode ser considerado como um patrimônio da humanidade. Esse notável poema tem resistido à usura das eras que, no seu caso, se medem em termos de milênios. A exata idade da composição se perde na noite dos tempos. Entretanto, uma das hipóteses mais aceitas, no âmbito de um antigo debate em que opiniões contraditórias abundam, situam-no, com base no exame de suas peculiaridades linguísticas, entre os séculos V e IV antes de Cristo.

Representante da poesia lírica bíblica, honra que partilha com o livro dos Salmos, também conhecido como "Salmos de Davi", é o único caso de discurso erótico nas Sagradas Escrituras. (NOGUEIRA, 2011)

Em que pese termos, nessa dissertação, como objetivo último, o reconhecimento do prosaísmo como recurso estético fundamental nas poéticas de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes estamos, nesse capítulo, reconhecendo nos arranjos entre som e sentido prosaicos, de que se utilizam os dois artistas, o caminho para o estranhamento, tal como foi definido por Chkilowski, princípio pelo qual a função poética da linguagem atualiza-se. Assim, também em *Canção e Calendário*, o prosaísmo é recurso que se arranja quando consegue virar estranheza, desautomatizar o olhar, promover o ruído.

Verdade é, entretanto, que entre os muitos poemas de Oswald de Andrade, *Canção e Calendário*, certamente, não está entre aqueles cuja coloquialidade dos vocábulos e ritmos se faça da maneira mais jocosa. Aqui ela não pode ser sentida pela *contribuição milionária de todos os erros*, por exemplo, nem tampouco na enumeração de imagens e situações *extraídos de uma notícia de jornal*. Pelo contrário. Ao largo dos vocábulos mais ordinários, a musa do poeta para seus longos trinta versos líricos tem nome nobre, que cheira a ascendências reais e outras pompas: *Maria Antonieta d’Alkimin*. As três estrofes iniciais, aliás, são finalizadas com o verso que ecoa apenas o nome da mulher: *Maria Antonieta d’Alkimin*.

No artigo que intitulou “Lirismo e Participação”, Haroldo de Campos (1991) principia sua discussão sobre o olhar lírico e social de Oswald nos *Cânticos* partindo de uma reflexão sobre as questões de ordem do lirismo moderno. E diz:

Preliminarmente seria necessário considerar o problema específico do lirismo amoroso como possibilidade criativa, em nosso tempo. Impõem-se um desmistificador dos resíduos românticos que impregnam constantemente o tratamento do poema lírico. À idealização do lirismo corresponde, com frequência, um expediente linguístico evasivo-elusivo que escamoteia, sob os biombos de uma nova convenção do amor cortês, com seu ritual de vocativos e metáforas fixas, a própria experiência amorosa no que esta tem de plenitude e realização. Se o cinema pode empreender essa desmistificação através da linguagem direta das imagens, a poesia (e a prosa) há de fazê-lo enfrentando, sem falsos pudores nem rodeios virtuosos-vitorianos, o problema do erótico.

O choque desalineador nasce desse consumo interdito e exorbitante de liberdade (a liberdade de reificar o amor como experiência física, para além de qualquer censura ou convenção moral). (CAMPOS, 1991, p. 49)

Ainda que de maneira tão envolvente se inicie a discorrer sobre a questão, em trecho em que mistura Alain Resnais e Maiakóvski, Haroldo opta por ler os poemas de *Cântico dos Cânticos* para Flauta e violão, entre os quais se insere “Canção e Calendário”, pelo exercício que a obra promove do que chamou de integração poética funcional do eu-lírico com o eu-coletivo ou participante. Com o passar dos versos, afinal, a defesa da amada, segundo ele, se transforma na defesa da humanidade pois *estamos em plena* Segunda Guerra Mundial, nos dias sombrios da agressão nazi-fascista. (*idem*, 1976)

Ora, fiquemos nós, então, com o pensamento inicial do crítico, reconhecendo em *Canção e Calendário* um discurso auto-referente, no qual Oswald de Andrade, quase vinte anos após suas publicações poéticas mais radicalmente aguerridas em prol da luta contra a estética clássica e o elitismo – falamos, é claro, de *Pau Brasil* e *Primeiro Caderno de Poesia do Aluno Oswald de Andrade* – parece reivindicar o direito a um lirismo que lhe soa estranho.

Não se pode desprezar o valor retumbante dos versos que finalizam as três estrofes iniciais a repetirem, a ressoarem, num brado: “Maria Antonieta d’Alkimin”. Sem negar três vezes, como Pedro a Cristo, o sujeito retoma, em tom dramático e sentencioso, a metáfora que, inicialmente, servira para caracterizar a mulher. Agora, no entanto, vislumbrando-a em meio a imagens de culpa e sofrimento: “Felicidade forjada nas trevas / Entre os crimes contra mim / Sol de montanha / Maria Antonieta d’Alkimin”.

Ora, se historicamente, como nos lembra Haroldo de Campos (1985), são tempos difíceis aqueles em que os “Cânticos” foram escritos, de regimes ditatoriais e cenário de guerra, o fato é que, pessoalmente, a vida para Oswald não lhe vai melhor. A década de 40 é considerada a última fase de produção do poeta paulista, período em que o escritor amargura a falta de reconhecimento de sua obra, que só viria póstumo, em 1967, com a montagem da peça *O Rei da Vela*, por José Celso Martinêz, com a retomada crítica de sua produção pelo olhar dos concretos e, finalmente, com o furor do Tropicalismo.

Tudo isso parece estar contido na trevas dentre as quais se insurge a musa, trinta anos mais nova. Contudo, não é prudente desprezar a deixa gritada pelo sujeito com a repetição do nome da amada em versos que, estrategicamente, finalizam as estrofes iniciais em dicção apoteótica. Mais curiosamente ainda pelo fato incômodo de percebermos em *Maria Antonieta d’Alkimin* um nome próprio cuja extensão e pompa contrastam visivelmente com alcunhas ou nomes que tão facilmente associamos a sua poética como é o caso da *Maricota*, do *Zé Pereira*, do *João Miramar*, do *Serafim Ponte Grande*.

Não é o caso de dizer que em “*Canção e Calendário*” o poeta trave uma guerra, por questões biográficas, com a poética que o revelou. Mas não há como negar que na insistente grita do verso “*Maria Antonieta d’Alkimin*”, o nome da mulher parece ser a representação da poesia lírica que ela mesma inspira. Neste caso, a postura agressiva e, ao mesmo tempo, defensiva do sujeito lírico traduz-se como o levante de um poeta, comumente associado à síntese e ao humor, que não está apenas a cantar o amor pela amada mas a reivindicar o direito ao lirismo, não obstante ser considerado ícone de uma vertente modernista afeita à sínteses paródicas. Que poética, afinal, parece dizer menos da obra de Oswald de Andrade do que a lírica?

Assim, a culpa que, anteriormente, reconhecemos na leitura da terceira estrofe – “*Felicidade forjada nas trevas / Entre os crimes contra mim / Sol de montanha / Maria Antonieta d’Alkimin*” – em função das sugestões eróticas que iniciaram o poema, pode ser lida, também, na perspectiva do embate do poeta com sua produção lírica. Basta que observemos com que curiosa ambiguidade se encerra a estrofe: “*Entre os crimes contra mim (...) Maria Antonieta d’Alkimin*”. Há uma elipse no lugar do verbo que deveria estar ali para indicar o papel de *Maria Antonieta* entre os crimes contra o sujeito. O que faz ela, afinal, entre os crimes contra ele? Ela o protege? Ele se insurge entre os crimes para defendê-lo? Ou ela é mais um crime entre os crimes? O que completa, afinal, o sentido do verbo cuja verdade está ausente? A omissão pode soar, ambigualmente, como o

reconhecimento de que a mulher não esteja ali para defendê-lo mas para ser mais um entre os crimes. Proviria esse crime, então, do fato de ser ela metáfora do lirismo em Oswald de Andrade?

A questão do lirismo é um extenso capítulo na poesia moderna. Não, evidentemente, porque dele ela se alimente. Ao contrário. O espaço reservado à tentativa de reconstruir, pela palavra, as correspondências entre as coisas do mundo, na linha de Baudelaire, ou a visão do poema como espaço da linguagem ainda a ser desbravado pela razão, na linha de Mallarmé, tiraram o sujeito lírico de foco desde o final do século XIX. Daí que importantes críticos e teóricos da poesia pós-simbolista, como Hugo Friedrich, atribuam à lírica moderna o afastamento do sujeito empírico, cuja voz arrefeceu desde o fim do Romantismo. Partindo de uma leitura crítica da poética de Baudelaire, Friedrich sentencia a “despersonalização da poesia, pelo menos na medida em que a palavra lírica não procede mais da unidade da poesia com o eu empírico. (FRIEDRICH *apud* HAMBURGUER, pg. 44). Como escritor moderno, Oswald de Andrade escreve versos num tempo em que a poesia parece mais preocupada com os novos paradigmas da poética moderna do que com as experiências do sujeito empírico. Daí a ambiguidade também nos versos que seguem, já nas estrofes 4 e 5.

Lê-se, na quarta estrofe:

Não quero mais as moreninhas de Macedo
 Não mais as namoradas
 Do senhor poeta
 Alberto d'Oliveira
 Quero você
 Não quero mais
 Crucificadas em meus cabelos
 Quero você

As moreninhas de Macedo, assim como as namoradas do senhor Alberto Oliveira não são, evidentemente, outra coisa senão a literatura que representam. Senão, aliás, as literaturas que, antagonicamente, representam, pois Macedo e Alberto Oliveira, como bem sabemos, são duas faces dos extremos aos quais chegou a poesia do século XIX: o Romantismo e o Parnasianismo. Assim, a referência clara às estéticas do século XIX reforça a leitura que viemos propondo para *Canção e Calendário*: a de que mais do que um poema de confissão amorosa dedicado à Maria Antonieta d'Alkimin, estamos diante de um poema em que o amor à amada camufla, na verdade, uma querela literária do poeta

com sua própria trajetória poética . Na sequência, deixando para trás a negação direta a figuras conhecidas da Literatura Brasileira, ou aquilo que representam, a quinta estrofe segue negando um leque de figura femininas de todos os quilates e recônditos. É o que dizem os versos:

Não quero mais
A inglesa Elena
Não quero mais
A irmã da Nena
A bela Elena
Anabela
Ana Bolena
Quero você

Por um lado, o caráter antitético entre os versos “A inglesa Elena” e “A irmã da Nena” nos dá a medida do quão extenso é o universo feminino negado pelo sujeito amante. Não é o caso, evidentemente, de optar por Maria Antonieta em detrimento de uma ou outra mulher, mas do universo delas. Daí que *à inglesa Elena* e *à irmã da Nena* sucedam-se “A bela Elena, Anabela, Ana Bolena”. No oitavo verso da estrofe, depois de citar uma sequência de nomes femininos de variadas estirpes e recantos, ela, a estrofe, se encerra como encerraram-se todas as anteriores, com a referência direta à amada, agora não citada em seu nome mas referida na expressão mais do que gasta das declarações amorosas: “Quero você.” Que outra expressão poderia soar menos original em um poema lírico amoroso do que esta: “Quero você?”

Colocar o óbvio no centro da construção poética é, como viemos afirmando, recurso caro à poética de oswaldiana. Se é verdade que em outros tantos poemas o escritor paulista abusou dele em prol de princípios, os modernistas, é também verdade que em muitos outros poemas ele soube arranjar lugar para o óbvio bem no meio do jogo entre vocábulos, sons, imagens, significados e contextos, de que se faz o texto poético. Nessa estrofe, por exemplo, a expressão clichê só se alumbra porque contraposta ao jogo paronomásico que o antecede: “A irmã da Nena / A bela Elena / Anabela / Ana Bolena”. A repetição de fonemas, sílabas e vocábulos inteiros, arranja-se de forma cacofônica, como que a parodiar o discurso amoroso, por vezes afeito à balbucios infantilizados. Desta forma, diante das repetições erguidas à guisa de trocadilhos óbvios, infantis, a frase: “Quero você”, recupera o brilho perdido no uso recorrente dos discursos amorosos. Afinal é para nos devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, como disse

Chkilovski, existe o que se chama arte. O que tomamos de volta aqui é a frescura do discurso amoroso a partir de sua expressão mais ordinária: Quero você.

Por outro lado, não há como desconsiderar que o jogo de palavras de que se fazem os versos tenha evidente valor metalinguístico. Afinal, o tom achincalhado do trocadilho parece chamar a atenção, através da intruncada construção fonemática, mais para presença de rimas num estranho paralelismo sonoro do que para as mulheres às quais o sujeito se refere ao longo da estrofe. Diante das mulheres de diferentes lugares e valores, diz o sujeito à amada: “Quero você”. Na outra ponta da leitura, não são as mulheres que serão negadas, mas a preocupação com arranjos sonoros do poema que podem engessá-lo num lirismo gasto. Os contrastes, afinal, considerando os extratos semânticos e fônicos, atentam para as oposições que há entre o querer às diversas mulheres e à Maria Antonieta, ou ainda entre o lirismo que vai: de Macedo a Alberto de Oliveira, dos ingleses aos que se avizinham, dos amores rimados às construções mais prosaicas.

O imbricamento entre o amor e a Literatura é dos paralelismos semânticos mais antigos. E mesmo em Oswald ele não é novidade. Em um poema de quatro versos publicado anos antes, – “Ditirambo” - chama-nos a atenção a ambiguidade dos ensinamentos dados pelo amor, que tanto podem dizer respeito à vida como um todo quanto às opções estéticas feitas pelo poeta:

Ditirambo

Meu amor me ensinou a ser simples
 Como um largo de igreja
 Onde não há nem um sinhô
 Nem um lápis
 Nem uma sensualidade

Neste paralelo, em “Canção e Calendário”, o que está em jogo, então, não é tanto e simplesmente o amor à mulher amada, mas a defesa de um lirismo que se desenha ao longo das estrofes, que comumente não associamos à poesia de Oswald e que tenta se achar entre as possibilidades ditadas pela poesia moderna que o próprio escritor ajudou a (des)organizar. Um lirismo que toma conta da poética de Oswald nessa obra, Cântico dos Cânticos, publicada dezoito anos depois de seu Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade, sua obra em verso mais iconoclasta e modernista.

Daí a ambiguidade dos versos que aparecem na sequência: “Toma conta do céu / toma conta da terra / toma conta do mar / toma conta de mim / Maria Antonieta

d'Alkimin". Se percorremos o poema buscando enxergar nele expressão amorosa dedicada à mulher, os verbos são imperativos. Ordenam, com a suavidade do canto amoroso, que Maria Antonieta tome para si a tarefa de cuidar do sujeito em todas as instâncias da existência iconizadas pelas imagens do céu, da terra, do mar e do próprio sujeito (*de mim*). A relação entre o eu-lírico e a amada afirma-se, evidentemente, na repetição em eco que o pronome mim encontra na sílaba final do vocábulo *Alkimin*; paralelismo fônico que finaliza a sexta estrofe, tal como se deu com as três primeiras. Contudo, se percorremos o poema buscando o diálogo entre o sujeito moderno e a poesia lírica, os mesmos verbos passam a ser lidos no modo indicativo e o tempo, neste caso, é o presente. Não se trata, nessa ótica, de ordenar uma ação futura mas de reconhecer o estado de alma em que se encontra o sujeito tomado de amor no tempo em que escreve. A mulher é metáfora do lirismo que, naquele contexto, "toma conta da terra, do mar e de mim". Neste caso a expressão tomar conta deixa de ser entendida no sentido de ter cuidado e adquire um outro, o de invasão: invade-me / toma conta de mim. Nesse sentido, a aproximação fônica tão evidente entre o pronome mim e o nome da mulher, *Alkimin*, se abre para outro mas não excludente jogo de significado. Sendo ela metáfora do segmento poético que o poema representa, a poesia lírica, a aproximação fônica é também semântica uma vez que nada caracteriza mais a poesia lírica do que a presença do sujeito lírico dentro dela.

Eis que aqui, em *Canção e Calendário*, o poema é longo, o humor está ausente, o vocábulo é bem comportado, as conjugações são respeitadas - "E se ele vier/ Defenderei / E se ela vier defenderei / E se eles vierem, defenderei" - o sentimento é nobre e a amada tem sobrenome empolado. Um conjunto de elementos improváveis ao poeta Pau Brasil, um lirismo que sempre caiu bem na voz de Bandeira mas que parecia impensável em versos de Oswald de Andrade é o mote que se esconde, esquivo, na figura icônica de Maria Antonieta d'Alkimin. A sétima estrofe, a dos versos de conjugação correta reforça a ambiguidade temática do poema.

A construção auto-referente na poesia moderna, na década de 40, quando o poema foi escrito, já não era novidade. Há muito que a poesia moderna construía sua tradição a partir do exercício da metalinguagem. Lembremos que entre as marcas da modernidade das artes estão, como vimos nos capítulos anteriores, a inserção do pensamento crítico no fazer poético, como observou Octávio Paz. Mas a tradição da ruptura, de que também fala Paz, tão evidente nos poemas de Oswald de Andrade em sua fase heróica parece agora ser um nimbo em que se debate o poeta. O ponto máximo desse embate parecem mesmo

ser a sétima e a oitava estrofes, em que o eu-lírico se lança de maneira nonsense na defesa da mulher ou da própria poesia.

E se ele vier
Defenderei
E se ela vier
Defenderei
E se eles vierem
Defenderei
E se elas vierem todas

Numa guirlanda de flechas
Defenderei
Defenderei
Defenderei

A imagem, como se vê é quixotesca. Simula uma batalha contra algo ou alguém que o próprio poema não determina. O que se revela é apenas o desejo de defesa dividindo espaço com a singeleza meio absurda da expressão: “Numa guirlanda de flechas” que nos jogam num universo de luta fantasiosa contra moinhos e gigantes, tal como nos episódios da obra de Cervantes.

Por fim, atracamos no final do poema com a mesma ambiguidade que viemos observando ao longo das estrofes anteriores. A imagem do cais no primeiro verso da penúltima estrofe metaforiza a de Maria Antonieta com o lugar de chegada mas representa também o fim da linha para o próprio poema. A leitura pode ser biográfica. A última esposa de Oswald é a sexta entre os casamentos de Oswald de Andrade e a sétima se contarmos as mulheres importantes na vida do escritor a partir da mãe, primeiro cais. Ao mesmo tempo, estamos no final do poema, de um poema de expressão lírica que se constrói vinte anos depois do período mais iconoclasta de sua poesia.

O último verso, como não poderia deixar de ser, atrai a atenção do leitor pelo jogo paronomásico que é essência da poesia: “Bonançosa bonança”. O significado não se dá pela lógica nem pela decifração direta. Num sentido, a bonançosa bonança é, evidentemente, a mulher, a Maria Antonieta d’Alkimin. Em outro, é o eterno reclamar entre som e sentido de que falou Paul Valéry.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa dissertação, buscamos entender o uso do cotidiano como elemento de força de duas poéticas que marcaram as artes modernas e pós modernas entre as produções brasileiras de desde o início do século XX: a poesia de Oswald de Andrade e a canção de Arnaldo Antunes. O prosaísmo, como vimos no capítulo inicial e ao longo da fundamentação teórica, foi uma das reivindicações dos escritores modernistas que, sob a influência das vanguardas européias, renovaram a estética moderna a partir de uma revisão dos conceitos clássicos de artes. De lá para cá, o uso de signos ordinários em poéticas das mais diversas linguagens, entre elas a poesia e a canção, tornou-se um lugar comum, chegando, como vimos, aos tempos de pós modernidade.

Assim, no capítulo primeiro, “O prosaico entre a poesia moderna e a canção pós moderna”, iniciamos nossas reflexões pelo reconhecimento desse procedimento, o uso do cotidiano como elemento de força da função poética na poesia e na canção, resgatando contribuições teóricas importantes como, por exemplo, o conceito de “prosificação da cultura”, observada pelo semiótico russo Mikail Bakhtin. Da mesma forma, considerando que o recorte que propomos volta o olhar para as criações poéticas e musicais de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes, inserimos, também na abertura do primeiro capítulo, contribuições como as de Haroldo de Campos, André Gardel e Teixeira Coelho, Octávio Paz, no sentido reconhecer em Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes marcas de uma evolução estética que se deu, sim, a partir de um maior prosaísmo nas artes, daí porque entendemos ser relevante nossa proposta dissertativa.

Considerando que a obra poética do escritor modernista e as canções do compositor e poeta da pós modernidade partem do uso de diferentes linguagens e o fazem em diferentes tempos, desenvolvemos, então, o tópico “O olhar através da semiótica da cultura”, no qual buscamos explicitar de alguma maneira os princípios básicos dessa linha de pesquisa. Cercamo-nos, então, sobretudo das reflexões de Iuri Lótman, extraídas, na maioria das vezes, das leituras de Irene Machado sobre o pensamento do lingüista russo. Valeram-nos os conceitos de *cultura como texto*, de *tradução da tradição* e de *modelização*, como paradigmas fundamentais a partir dos quais acreditamos ser possível aproximar duas produções de diferentes códigos e linguagens sob as marcas de diferentes

tempos, tudo isso, no uso de um mesmo elementos criativo para o exercício da função poética: o prosaísmo.

Considerando que, para a Semiótica da Cultura, modelizar significa dar significado a partir de determinado processo semiótica, ou semiose, desenvolvemos, então, os tópicos: “A Modelização do linguagem: entre a poesia e a canção” e A modelização do tempo: atravessando o século XX”. No primeiro, buscamos, sobretudo, as teorias de Jakobson e Luis Tatit para bem falarmos sobre os procedimentos inerentes à busca pela função poética, tanto ao longo do texto em verso quanto na gestualidade da canção. A ideia foi construir um suporte teórico para chegar ao prosaico não como citação, mas como elemento que, no texto artístico, desempenha função primordial e, para tanto, modeliza-se sob as regras de diferentes linguagens. No tópico sobre a modelização cercamos-nos, sobretudo, das contribuições de Teixeira Coelho e Octávio Paz sobre as marcas da estética moderna e pós moderna, uma vez que elas formam os contextos (ou texto) em meio aos quais o prosaico busca tornar-se significativo nas poéticas de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes.

Entre as muitas propostas de compreensão da estética moderna e pós moderna, foi-nos primordial entender a consciência de modernidade enquanto projeto pretensamente definido. Por outro lado, a consciência de linguagem, a auto-referência, a construção pela crítica, pareceram-nos marcas limítrofes entre modernidade e pós modernidade porque que, de fato, puderam ser observadas tanto nas poesias modernistas quanto nas canções de Arnaldo Antunes. Valeu-nos, então, reconhecer entre as reflexões de Teixeira Coelho, Linda Houtchen, Octávio Paz e Haroldo de Campos, o princípio de que o marco maior de diferença entre a modernidade e a pós está no atrelamento daquela proposta a busca por um projeto maior e bem definido. Não significando, contudo, que algumas marcas de diferença não possam ser traçadas, como a diferença de postura diante da história, a poetização da ciência e a busca pelo limite entre verdade e representação, todos paradigmas revistos pela pós modernidade.

No capítulo de análise, então, partindo desses fundamentos sobre as diferenças na linguagem e no tempo, construímos as leituras propostas de poemas de Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes. Nossa preocupação foi sempre a de reconhecer a funcionalidade dos elementos ordinários dentro das respectivas propostas poéticas nas urgências de seus tempos. Para entender de que maneira, separados por quase um século, eles conseguem manter o frescor da originalidade poética fazendo uso de um mesmo

elemento, foi preciso construir as análises num diálogo constante com contribuições da Teoria Literária.

Na primeira proposta, buscamos reconhecer a moderna busca pela auto-referência, tão observada por Octávio Paz, funcionando, na poesia modernista, como ponte para as reflexões sobre o progresso (“Hino Nacional do Pati do Alferes”) ou, na canção de Arnaldo, (“Escurissíssimo”), como uma busca do signo pelos conceitos de verdade e representação.

Nas análises seguintes, recuperamos, por exemplo, o princípio da “carnavalização” com o poema “Nossa Senhora dos Cordões”, para perscrutar um sentido à postura parodística da vanguarda modernista, e chegamos, em “Lembrança Vó”, ao reconhecimento do caráter “pós-utópico” desta canção de Arnaldo, conceito cunhado por Haroldo de Campos.

Por fim, nas últimas análises, buscamos reconhecer o prosaico como fonte de um procedimento aceito por muitos como princípio fundamental da arte, o “*estranhamento*”, de Chklovski, do qual partimos para as análises de “Cidade”, de Arnaldo Antunes, e “Canção e Calendário”, de Oswald de Andrade.

Desnecessário é dizer que as leituras propostas nessa dissertação não têm a pretensão de esgotar qualquer procedimento de análise. São, contudo, uma tentativa de contribuir para que possamos entender um fenômeno que atravessou o século XX e que ainda encanta a muitos nas artes do início do século XXI: a criação estética a partir da revelação de coisas mais ordinárias.

Assim, o que intentamos mostrar ao longo das análises, tanto no caso de Oswald quanto no de Arnaldo, é que não é a referência ao mundo cotidiano por si só, ou aos seus elementos, que os torna figuras expoentes, mas o fato de conseguirem transformar o prosaísmo em elemento de força de suas poéticas.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Oswald de. **Caderno de Poesia do Aluno Oswald (Poesias Reunidas)**. São Paulo: Civilização. 1985

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ---. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196

CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Caderno de Poesia do Aluno Oswald (Poesias Reunidas)**. São Paulo: Civilização. 1985, pg. 07-52.

CAMPOS, Haroldo de. Lirismo e Participação In: O Santeiro do mangue e outros poemas. São Paulo: Globo, 1991.

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

CANDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. Presença da Literatura Brasileira: história e crítica. Rio de Janeiro: Bertrand Br, 1997.

COELHO, Teixeira. Modernos e Pós Modernos. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COHEN, Jean. Estrutura da linguagem poética. Trad. De Álvaro Lorencini, São Paulo: Cultrix, 1974.

GARDEL, ANDRÉ. A letra Múltipla de Arnaldo Antunes, o Pedagogo da Estranheza (www.arnaldoantunes.com.br), 2006.

GONÇALVES, Agnaldo José. Arnaldo Antunes: os multimeios de uma poética. (www.arnaldoantunes.com.br), 2003.

HAMBURGUER, Michael. A verdade da poesia. Trad. Alípio Correia França Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, R. “Linguística e poética.”. In: **Linguística e comunicação**. 22. Ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 2007, p.118-162.

LÓTMAN, I. “O conceito de texto”. In: A estrutura do texto artístico. Tradução de Maria Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 101 – 112.

MACHADO, Irene. “Conhecimento como ato semiótico.”. In: **O filme que Saussure não viu: o pensamento de Roman Jakobson**. Vinhedo-SP: Horizonte Editora, 2008, p.23-66.

MACHADO, Irene. “Um projeto semiótico para o estudo da cultura.”. In: **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**, S. Paulo: Ateliê Editorial/FAFESP. 2003.

MACHADO, Irene. Gêneros Discursivos. In: BRAIT, Beth (Org). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

MACHADO, Irene. “Circuitos dialógicos: para além da transmissão de mensagens”. In: *Semiótica da cultura e semiosfera* (org). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007, p 57-68.

MORIN, Edgar. Para sair do século XX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NETO, Amador R. “Uma levada maneira: no ar, poesia e música popular”. In: **Conceitos: Revista da ADUFPB – JP**. João Pessoa, 2000, p. 21-27.

NETO, Amador R. “Uma levada maneira: no ar, poesia e música popular”. In: **Conceitos: Revista da ADUFPB – JP**. João Pessoa, 2000, p. 21-27.

NOGUEIRA, Walnice. “Lira do Júbilo Carnal”. In: Revista Piauí, 2011 (<http://revistapiaui.com/edicao-30/questoes-litero-lascivas/lira-do-jubilo-carnal>)

PAZ, Octávio. Os Filhos do Barro, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pg

POUND, Ezra. ABC da Literatura, São Paulo: Cultrix, 1990.

PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade. In: **Contracomunicação**. São Paulo: Cotia:Ateliê Editorial. 2005, pg 140-167

SANTAELLA, Lúcia. A Semiose do Pós-humano. In: *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003, pg. 209-230

TATIT, Luiz. “Dicção do cancionista”. In: **O Canticista: Composição de Canções no Brasil**. Edusp, 1996. p. 9-27.

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica Através das Letras**. Ateliê Editorial, 2001.

Discografia

ANTUNES, Arnaldo. **Paradeiro**. BMG, 2001