

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**

Henrique Conti de Oliveira

**ATÉ MÚMIA UM DIA MUDA:**  
**permanência e transitoriedade em *algo antigo*, de Arnaldo Antunes**

Belo Horizonte  
2025

Henrique Conti de Oliveira

**ATÉ MÚMIA UM DIA MUDA:  
permanência e transitoriedade em *algo antigo*, de Arnaldo Antunes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo

Belo Horizonte  
2025

Oliveira, Henrique Conti de.

A636a.Yo-a Até múmia um dia muda [manuscrito] : permanência e transitoriedade em *algo antigo*, de Arnaldo Antunes / Henrique Conti de Oliveira. – 2025.  
1 recurso online (135 f. : il., fots. (algumas color.)) : pdf.

Orientador: Daniel Reizinger Bonomo.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 132-135.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Antunes, Arnaldo, 1960- – *Algo antigo* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia experimental brasileira – História e crítica – Teses. 3. Espaço e tempo na literatura – Teses. 4. Subjetividade na literatura – Teses. I. Bonomo, Daniel R. (Daniel Reizinger), 1981-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.142



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Até múmia um dia muda: Permanência e transitoriedade em algo antigo, de Arnaldo Antunes*, de autoria do Mestrando HENRIQUE CONTI DE OLIVEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - POSLIT/FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Augustto Corrêa Cipriani - FALE/UFMG

Belo Horizonte, 28 de maio de 2025.



Documento assinado eletronicamente por Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior, em 29/05/2025, às 09:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Daniel Reizinger Bonomo, Professor do Magistério Superior, em 29/05/2025, às 09:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Augustto Corrêa Cipriani, Professor(a), em 30/05/2025, às 09:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 4236640 e o código CRC 116A3EC8.

Às vozes daquele tempo: Maria Helena, Amélia, Sinval, Celso, que hoje não ouço mais, porque estão deitadas, dormindo profundamente.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Helder Ferreira de Oliveira e Kenia Vivina Conti de Oliveira, por tudo e qualquer coisa nesta vida.

À Thais, “meu relógio de não marcar horas; de esquecê-las”, pelo tempo em sua companhia.

Aos meus primos, João Paulo, Patrícia, Guilherme, Gustavo e Renata, pela parceria de geração, pela presença constante e por toda amizade.

À minha tia Arlene, pelo incentivo à leitura, desde os gibis, na infância, até a antologia poética do Manuel Bandeira, indispensável para este trabalho.

À família de amigos, tão querida: Tiago, Vitoria e o pequeno Nicolas, pela beleza da continuação da vida.

Ao Raul, por sua amizade, algo antigo em minha vida, pelo teto dividido e por ter primeiro me alertado para a obra de Arnaldo Antunes, permitindo o acontecimento do trabalho.

*I get by with a little help from my friends:* Agradeço aos amigos tão parceiros da Faculdade de Letras, que me acompanham desde a graduação, Bárbara, Isabelle, Marinho, e aqueles que conheci na pós-graduação, como o Henrique e a Nanda, os amigos do grupo de pesquisa ESCAPE, especialmente Alice, Ana, Clara, Clarice, Fifa, Gabriela, Ícaro e Marina. Aos colegas do grupo de estudos em literatura brasileira, pela parceria e pela atenção ao meu trabalho. Agradeço especialmente à amiga Danielle, dentre tantas coisas, pelo livro *A matéria-emoção*, leitura tão proveitosa para a minha pesquisa, e pela revisão final deste trabalho, tão atenciosa.

Ao amigo Otávio, companhia tão querida durante a graduação, por todos os cafezinhos e por todas as longas conversas. Agradeço profundamente por ter me acompanhado e me instruído nos desenvolvimentos iniciais da minha sensibilidade estética e consciência crítica.

Às minhas professoras, Leticia e Patrícia, pelo estabelecimento inicial do vínculo com a literatura e com a língua portuguesa nos tempos de escola.

Ao professor Gustavo, por tantos ensinamentos, e, além disso, pela disposição de sempre em dialogar (sobre) e contribuir com o meu trabalho. E, também, por acreditar na pertinência desta pesquisa.

Ao professor Daniel, parceiro antigo, pela orientação sempre tão paciente, por ter me formado no ofício, pela companhia desde os tempos imemoriais da iniciação científica até aqui.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

“Há sempre um tempo no tempo em que o  
corpo do homem apodrece  
E sua alma cansada, penada, se afunda no  
chão  
E o bruxo do luxo baixado o capucho  
Chorando num nicho capacho do lixo  
Caprichos não mais voltarão

[...]

Mas se entre lágrimas você se achar e pensar  
que está a chorar...  
Este era o tempo em que o tempo é”.

(Mutantes, “Tempo no Tempo”, 1968)

## RESUMO

Propomos, nesta dissertação, a leitura do livro *algo antigo* (2021), de Arnaldo Antunes, ainda que haja também menções a outros trabalhos do artista e poeta paulista. Nossa leitura buscou dar atenção ao seu interesse pela noção de tempo e pelas imagens que sugerem permanência e transitoriedade inscritas nos poemas que selecionamos. Nosso estudo investigou como Antunes mobiliza recursos poéticos recorrentes em sua obra, atualizando-os a partir de novos procedimentos para compor temporalidades distintas. Esta dissertação organiza-se em quatro capítulos. No primeiro discutimos a centralidade do signo verbal e da palavra no livro em questão. Em seguida, no segundo capítulo, interpretamos os sentidos possíveis da imagem presente no título *algo antigo*, a partir da leitura do poema inicial, “al(anti)go”, e do último, “algo antigo”, observando como a diferença na grafia interfere (e altera) na leitura desses poemas. Já no terceiro, examinamos a manifestação da subjetividade nos poemas de Arnaldo Antunes, notando o modo como se dá, nesse livro, o lirismo. Para tanto, nos fundamentamos nas considerações de Michel Collot a respeito do sujeito lírico fora de si. Por fim, no quarto e último capítulo, estabelecemos aproximações com o álbum *Novo mundo* (2025), que retoma a reflexão sobre o tempo, e é, até o momento de conclusão desta pesquisa, o trabalho musical mais recente do artista. Recorremos, ao longo de nosso texto, a autores do campo dos estudos intermidáticos, como Lars Elleström e Jørgen Bruhn; e ao livro *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio em língua portuguesa*, de Francisco Achar para pensarmos em topos poéticos que surgem nos poemas de Arnaldo Antunes. A leitura dos poemas evidenciou que *algo antigo*, enquanto livro, desde o título, passando pela seleção dos poemas, constitui uma unidade relativamente autônoma dentro da obra do autor. Além disso, propomos, de modo instrumental, a hipótese de dois sujeitos: um sujeito “espectral”, marcado pela impessoalidade e pela ausência da primeira pessoa ou de temas subjetivos, com efeitos obtidos pela composição experimental-construtivista; e um sujeito “manifesto”, que se expressa pelo uso da primeira pessoa e pela abertura ao espaço interior.

**Palavras-chave:** Arnaldo Antunes; *algo antigo*; poesia experimental; tempo; permanência; transitoriedade.

## ABSTRACT

In this dissertation, we propose reading the book *algo antigo* (2021), by Arnaldo Antunes, although there are also references to other works by the artist and poet from São Paulo. Our reading sought to pay attention to his interest in the notion of time and the images that suggest permanence and transience inscribed in the poems we selected. Our study investigated how Antunes mobilizes poetic resources that are recurrent in his work, updating them through new procedures to compose distinct temporalities. This dissertation is organized into four chapters. In the first, we discuss the centrality of the verbal sign and the word in the book in question. Then, in the second chapter, we interpret the possible meanings of the image present in the title *algo antigo*, based on the reading of the initial poem, “al(anti)go”, and the last, “algo antigo”, observing how the difference in spelling interferes (and alters) the reading of these poems. In the third chapter, we examine the manifestation of subjectivity in Arnaldo Antunes’ poems, noting the way in which lyricism occurs in this book. To this end, we base ourselves on Michel Collot’s considerations regarding the lyrical subject outside of himself. Finally, in the fourth and final chapter, we establish connections with the album *Novo mundo* (2025), which resumes the reflection on time and is, up until the moment of conclusion of this research, the artist’s most recent musical work. Throughout our text, we refer to authors in the field of intermedia studies, such as Lars Elleström and Jørgen Bruhn; and to the book *Lírica e lugar-comum: algumas temas de Horácio em língua portuguesa*, by Francisco Achcar, to think about poetic topoi that emerge in Arnaldo Antunes’ poems. Reading the poems showed that something old, as a book, from the title to the selection of poems, constitutes a relatively autonomous unit within the author’s work. Based on this, we propose, in an instrumental way, the hypothesis of two subjects: a “spectral” subject, marked by impersonality and the absence of the first person or subjective themes, with effects obtained through experimental-constructivist composition; and a “manifest” subject, which expresses itself through the use of the first person and through openness to the interior space.

**Keywords:** Arnaldo Antunes; *algo antigo* (something old); experimental poetry; time; permanence; transience.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeiro formante do poema “a palavra não vem” .....	19
Figura 2 – Segundo formante do poema “a palavra não vem” .....	20
Figura 3 – Fotopoema “mira” .....	21
Figura 4 – Fotopoema.....	22
Figura 5 – Composição caligráfica.....	23
Figura 6 – Fotopoema “ponto e vírgula” .....	23
Figura 7 – Composição caligráfica.....	24
Figura 8 – Composição caligráfica.....	25
Figura 9 – Poema “NO” .....	27
Figura 10 – Poema.....	28
Figura 11 – Poema “revidavolta” .....	29
Figura 12 – Poema “saga” .....	30
Figura 13 – Poema “rio: o ir” .....	31
Figura 14 – Poema “alguma água” .....	32
Figura 15 – Poema “Armazém” .....	33
Figura 16 – Poema “o tempo” .....	34
Figura 17 – Poema.....	34
Figura 18 – Fotopoema “túnel do” .....	35
Figura 19 – Fotopoema “ir”.....	36
Figura 20 – Primeiro formante da série “Entonação gráfica” .....	38
Figura 21 – Poema caligráfico “now”, .....	40
Figura 22 – Poema caligráfico “ss” .....	41
Figura 23 – Poema caligráfico “ponte” .....	42
Figura 24 – Poema “perpendicular” .....	43
Figura 25 – Poema “epifania” .....	44
Figura 26 – Poema caligráfico “o o o o a a a” .....	47
Figura 27 – Poema “até” .....	54
Figura 28 – Poema.....	55
Figura 29 – Poema de e. e. cummings.....	57
Figura 30 – Poema “fim do mundo”.....	62
Figura 31 – Poema “algo antigo” .....	70

Figura 32 – Poema.....	76
Figura 33 – Primeiro formante da série caligráfica .....	79
Figura 34 – Segundo formante da série caligráfica .....	79
Figura 35 – Terceiro formante da série caligráfica.....	80
Figura 36 – Quarto formante da série caligráfica .....	80
Figura 37 – Quinto formante da série caligráfica .....	81
Figura 38 – Poema “algoritmos” .....	83
Figura 39 – Poema “limite” .....	86
Figura 40 – Orelha do livro Psia.....	87
Figura 41 – Poema “apenas” .....	111

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
I. CENTRALIDADE DO SIGNO.....	16
II. ALGO ANTIGO .....	53
III. ALGO OU ALGUÉM?.....	72
IV. NOVO MUNDO.....	114
CONCLUSÃO.....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	126

## INTRODUÇÃO

Em 2021, durante o isolamento social adotado na pandemia de COVID-19, Arnaldo Antunes publicou o livro de poesia *algo antigo* (2021). Objeto de estudo desta dissertação, o conjunto dos poemas reunidos no livro articula um repertório temático extenso, retomando assuntos recorrentes da produção criativa do autor, que são atualizados e somados a novos temas. O livro reúne um repertório de recursos poéticos também extenso e variado, combinando elementos comuns à tradição literária com procedimentos de composição de matriz experimental, construtivista. Em meio a esta amplitude, porém, deve haver algo que confere ao livro uma unidade – algo que, por proximidade ou contraste, fundamente e una os poemas: algo que seja antigo.

Em síntese imprecisa, o trabalho é uma busca pelo que pode ser esse “algo antigo” na obra de Arnaldo Antunes. Adotamos a indefinição como ponto central da análise não apenas por compor o título do livro, mas também pela recorrência de imagens ligadas a ela na obra do autor. Nesse sentido, “algo antigo” representa uma via de acesso à poética de Arnaldo Antunes, na medida em que permite aproximar um conjunto de questões que, por sua vez, solicita uma compreensão integrada de sua atividade artística, desde suas origens até as produções mais recentes.

A expressão “algo antigo” na obra de Arnaldo Antunes é, em si, antiga. Em 1980, junto a Beto Borges e Sérgio Papi, o poeta e artista editou a revista *Almanak 80*, em que está publicado um de seus primeiros textos. Na abertura desse texto, Antunes escreveu: “Alguma coisa é desintegrar o branco da folha. Alguma coisa como um beijo. Trecho de luz e mel. Chove no mundo. No teto de todo mundo. Alguma coisa antiga”.<sup>1</sup> Em 2021, quarenta e um anos depois, essa chuva no mundo parece retornar, como sugere a semelhança entre “Alguma coisa antiga” e o título *algo antigo*. O vínculo entre o título e o trecho da revista é estabelecido a partir da recorrência entre as formas similares indefinidas, acompanhadas do adjetivo “antigo”, e seus desdobramentos conceituais, como o próprio sentido das construções pode indicar, são ainda mais profundos.

---

<sup>1</sup> Antunes In: Antunes: Papi; Borges, 1980, s.p. O texto é recuperado e reeditado em *40 escritos*, volume organizado por João Bandeira, publicado no ano 2000, que reúne textos de Arnaldo Antunes que aparecem entre os anos 1980 e 1999. A versão reeditada em livro, contudo, não reproduz integralmente a versão da revista.

Para o desenvolvimento da pesquisa, num plano analítico e comparativo, fixamos como eixo principal o interesse pela noção de tempo. Em síntese, nosso objetivo é investigar a tematização do tempo em *algo antigo*, observando experiências similares ou distintas que se configuram no interior de cada poema e no conjunto dos poemas reunidos no livro. Assim, por um lado, nos perguntamos quantas e quais coisas podem ser *antigas* nesse *algo*. Por outro, buscamos pensar se existe um *algo* específico, *antigo*, que volta aqui e agora, continua aqui e agora, solicitando uma definição.

O interesse pela dimensão temporal é inicialmente desdobrado em duas frentes de trabalho: a primeira reside na observação da recorrência do tempo enquanto assunto na produção criativa e crítica do autor, reflexão complexa e multidirecional que percorre de ponta a ponta sua obra; a segunda, desdobramento da primeira, está no enfrentamento dos arranjos de tempo específicos de *algo antigo*, cujo destaque dado à questão, tão evidente desde o título, isola, por algumas razões, em nosso trabalho, o livro dos demais publicados pelo autor, e também do restante de sua obra cancional, plástica e performática. Essa investigação nos leva a explorar o papel do tempo enquanto eixo estruturante da obra, tanto em uma dimensão interna (entre os poemas) quanto em uma dimensão externa (a produção anterior e contemporânea do artista).

Para nossa reflexão sobre o tempo poético, se fez necessário o estabelecimento de dois parâmetros específicos para a leitura dos poemas, que acreditamos ser fundamentais para o entendimento de *algo antigo*. Encarando o título da obra, especificamente o termo “antigo”, podemos extrair daí a sugestão das noções de permanência e transitoriedade. O que é antigo está entre tempos: sua face presente não pode mais se identificar à passada, porque sua atualidade transitou em antiga, mas ainda conserva alguma forma permanente, prolongada no presente. Em nosso estudo temático, o par operativo importa para pensarmos como a variedade de recursos estéticos nos poemas configura possíveis apreensões e produções de experiências transitórias e permanentes do tempo. Como faz perceber o termo “antigo”, estas duas categorias não são estanques e apresentam suas principais complexidades quando intrincadas.

O referencial teórico do trabalho organiza-se em torno de duas vertentes, aparentemente opostas, mas, em realidade, complementares, como um repertório literário experimental e outro tradicional. Embora aproximáveis, essas noções, ainda que vagas, devem corresponder a campos teóricos distintos que costumam ocupar lugares específicos no cenário contemporâneo da crítica literária. Esses termos, que não são excludentes entre si, visam facilitar a identificação de aspectos literários distintos que, na obra de Arnaldo Antunes, se

conjugam de maneira integrada. Por um lado, a produção de Arnaldo Antunes é reconhecida por seus cruzamentos, combinações e transposições entre diferentes formas artísticas, processos que analisaremos à luz das contribuições do campo de estudos intermediáticos. Por outro lado, é reconhecível ainda na obra do autor uma recorrência de temas e recursos consagrados da tradição literária, que serão abordados por meio de um estudo de formas e gêneros poéticos, com ênfase no aspecto lírico.

Esta dissertação está organizada em quatro capítulos, que, embora autônomos em seus recortes, mantêm entre si um diálogo contínuo em torno da centralidade do tempo e de suas manifestações na poesia de Arnaldo Antunes, abordando especialmente o livro *algo antigo*. O primeiro capítulo se dedica à centralidade do signo verbal e à maneira como a palavra é tratada na obra do autor. A discussão parte de uma reflexão sobre o fazer poético e se amplia com o apoio dos estudos intermediáticos, buscando compreender como a linguagem, em suas diversas camadas – da palavra aos sinais mínimos, como a pontuação, chegando mesmo à ausência do verbal –, adquire corpo e sentido no espaço gráfico. Também são abordadas as aproximações que o trabalho de Arnaldo Antunes realiza das tradições experimentais da poesia brasileira, como o concretismo, além da importância da caligrafia como marca autoral.

O segundo capítulo concentra-se nos temas mobilizados no livro *algo antigo*, especialmente aqueles relacionados à tradição poética, os chamados topos. A proposta é perceber de que modo Arnaldo Antunes atualiza e ressignifica tópicos clássicos, como o tempo fugaz, o fim do mundo e o pecado, reelaborando-os de maneira própria. O capítulo parte da análise dos poemas de abertura e encerramento do livro, sugerindo que “algo antigo” não é apenas seu título, mas também a imagem que estrutura o conjunto da obra.

No terceiro capítulo, o foco se desloca para a figura do sujeito poético. A análise considera a presença, por vezes espectral, por vezes evidente, de um eu que participa dos poemas. São discutidas as formas como esse sujeito se manifesta, oscilando entre a impessoalidade e a expressão lírica, o que permite pensar novas possibilidades de subjetividade na poesia contemporânea. Três noções orientam a leitura: espaço subjetivo, aspecto lírico e manifestação do sujeito.

O quarto e último capítulo aproxima o livro *algo antigo* do álbum *Novo mundo*, lançado por Arnaldo Antunes em 2025. A proposta é estabelecer conexões entre essas obras a partir da temática do tempo, considerando como o artista, em diferentes suportes, reflete sobre passado, presente e futuro. O título do álbum, assim como o do livro, é tomado como ponto de partida para pensar essas transformações temporais.

## I. CENTRALIDADE DO SIGNO

*Sob a pele das palavras há cifras e códigos.*

(Carlos Drummond de Andrade)

Em 9 de outubro de 2000, o programa *Roda Viva* entrevistou o poeta e músico Arnaldo Antunes, que, nesse mesmo ano, havia lançado *40 Escritos*, coletânea de textos organizada por João Bandeira.<sup>2</sup> Em determinado momento da entrevista, a poeta Alice Ruiz, integrante da bancada formada pelos entrevistadores, questiona o artista sobre a centralidade da palavra em sua produção. Em resposta à Alice, Arnaldo Antunes responde que:

Tudo que eu faço envolve o trabalho com a palavra, esse é o eixo do meu trabalho. Claro que é o trabalho do verbal sempre contaminado por outros códigos: a palavra cantada está adequada a seus aspectos rítmicos, melódicos, assim como a palavra escrita, no papel, está sempre associada a uma materialidade gráfica, que é muito importante na poesia que faço.<sup>3</sup>

O que Arnaldo Antunes diz aí está de acordo com outras de suas declarações a respeito da centralidade da palavra em sua produção<sup>4</sup>, e é especialmente interessante pela síntese da extensão material que o signo verbal assume nos trabalhos que ele realiza. A partir dessa resposta do artista, derivamos três pontos de interesse: 1. O signo verbal é uma forma codificada que pode se alterar em seu próprio código ou em contato com outros códigos; 2. Possui uma dimensão sonora que pode ser articulada no corpo, através do aparelho fonador, responsável pela fala, resultando na palavra falada ou cantada; e 3. Possui uma dimensão gráfica, quando escrita, que se fixa a um determinado suporte, como a folha de papel. Em geral, a relação desses códigos e as possibilidades que eles oferecem delineiam os aspectos que distinguem, entre outros artistas, a produção de Arnaldo Antunes. As implicações de cada um destes três tópicos, bem como os desenvolvimentos que ocorrem pela relação do segundo

<sup>2</sup>A coletânea reúne textos escritos por Arnaldo Antunes entre os anos de 1980 e 1999. Em 2014, João Bandeira organiza um segundo volume, intitulado *Outros 40*, com textos escritos entre 1995 e 2013.

<sup>3</sup> Antunes em entrevista ao programa *Roda Viva*, 2000.

<sup>4</sup> Outra afirmação da centralidade da palavra foi feita pelo autor em entrevista a Eucanaã Ferraz para a revista *Bomb*, em 2008. Segundo o artista: “vivemos em um período propício às contaminações entre as linguagens. [...] Só pelo fato de trabalhar com música hoje em dia, por exemplo, você já está inserido numa dimensão multimídia [...]. Agora, se eu fosse pensar um ponto de partida para tudo que faço, eu diria que é a palavra. Tudo que eu produzo envolve o uso dela (ou, ao menos, do exercício da significação poética)” (Antunes, 2014b, p. 105-106). A respeito das relações entre sua produção no campo das artes plásticas, o artista fornece nova elucidação, em texto para a revista *Arte! Brasileiros*, no ano de 2010: “Nunca me considere um artista plástico. [...] Mas também não gosto muito do termo poeta [...], bem distinto do de um trabalhador da linguagem verbal. [...] Minha relação com as artes visuais se dá através da palavra” (Antunes, 2014b, p. 139).

com o terceiro, permitida pelo primeiro, ganham forma, em *algo antigo*, e se manifestam, nele, em diferentes estruturas poéticas.

Em certo sentido, a centralidade do signo verbal funciona como um mínimo múltiplo comum na produção de Arnaldo Antunes, estabelecendo uma identificação inicial entre produtos artísticos distintos em suas formas de execução e distantes entre si no tempo. Além disso, a ênfase que o artista coloca na palavra pode ser, talvez, compreendida através do vínculo que a palavra estabelece com a poesia, ou com uma linhagem de poetas que enxerga nela a potência do poema, como se observa, por exemplo, na obra de Manuel Bandeira:

[...] ao mesmo tempo compreendi, ainda antes de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.<sup>5</sup>

A partir desta compreensão, nos interessa, especialmente, a noção de que a palavra acode ao poeta, como uma aparição, instigada pelas demandas do corpo do autor, que, emocionalmente ou espiritualmente, convoca as palavras pela potência poética de que podem dispor. Essa convocação é resultado também, claro, da operação do texto poético por parte do poeta, no trabalho da escrita. Em certo nível, porém, relativiza-se a busca do autor pelas palavras, dando lugar à ideia de que são, antes, as palavras que encontram o autor. Ou, ainda, vão de encontro autor e palavra, e o lugar onde se encontram será o poema. Esta relação entre o poeta e as palavras reaparece em um texto de Manuel Bandeira, que integra a edição, de 1954, dos *Cadernos de cultura*, projeto do Ministério da Educação e Cultura, numa analogia que o poeta estabelece:

Dois automóveis colidem, ou uma senhora desmaia, ou um homem é assassinado, ou uma estrangeira em trânsito para Buenos Aires desembarca na Praça Mauá em trajes pouco mais que menores: forma-se logo um ajuntamento e os que vão chegando e aderindo ao grupo e os que olham de longe não sabem ainda o que se passou. Pára no ar um certo tumulto emocional, criando uma como que atmosfera de poesia. Pois bem, o poeta suscita a mesma coisa, só que mediante apenas uma colisão de palavras.<sup>6</sup>

O humor presente nessa analogia pode ocultar um sentido possível por trás da construção “colisão de palavras”. Ela sintetiza a existência de uma dinâmica própria entre os

---

<sup>5</sup> Bandeira, 1986, p. 39.

<sup>6</sup> Bandeira, 1954, p. 108.

signos: as palavras mantêm entre si relações de aproximação e afastamento, podem colidir ou convir, novamente, alheias à vontade do poeta, que assume a posição de espectador. Vertidas em poema, percebemos a relação entre as palavras a partir, principalmente, de seus sentidos semânticos e fonéticos.

Outra formulação interessante a esse respeito encontramos em “Procura da poesia”, poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado originalmente no livro *A rosa do povo*, em 1945. O texto se apresenta como um manual poético às avessas, instruindo o leitor para o que não deve ser feito em matéria de poesia, ainda que haja um tom irônico, uma vez que na produção do autor há a recorrência de práticas que ele contraindica nesse poema. Interessante, especialmente, uma estrofe, em tom afirmativo, que define a procura pela palavra:

[...]  
 Penetra surdamente no reino das palavras.  
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
 Estão paralisados, mas não há desespero,  
 há calma e frescura na superfície intata.  
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
 Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
 Espera que cada um se realize e consume  
 com seu poder de palavra  
 e seu poder de silêncio.  
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
 Não adules o poema. Aceita-o  
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
 no espaço [...].<sup>7</sup>

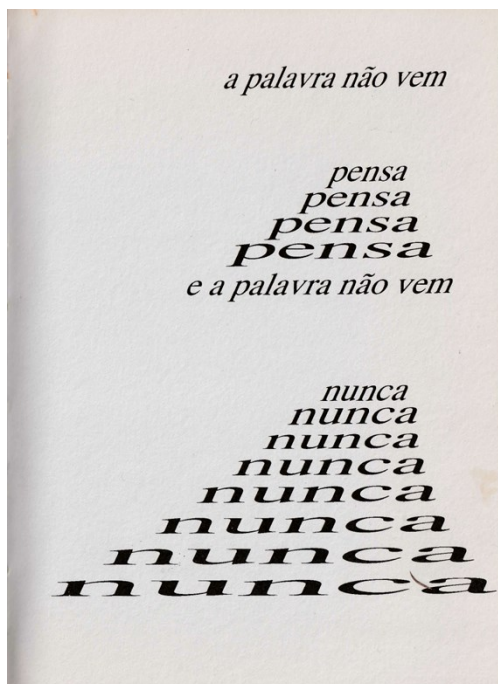
Essa estrofe dá continuidade à ideia de certa autonomia do signo verbal, na menção que o poeta realiza ao “reino das palavras”, reino esse que o poeta deve acessar. A própria ideia do acontecimento do poema é revestida de uma independência em relação ao sujeito autorial, referida no segundo verso: “lá estão os poemas que esperam ser escritos”. Assim, o texto poético existiria em estado latente, à espera de sua materialização em linguagem verbal, e que seria realizada pelo poeta a partir da convivência: “Convive com teus poemas, antes de escrevê-los”. Além disso, os conselhos expressos nos versos “tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam”, poderiam corroborar com a ideia de que a poesia não acontece conforme a vontade do escritor, uma vez que deve irromper em seu tempo próprio, quando sua forma aceitar seu “poder de palavra e seu poder de silêncio”. Talvez seja possível compreender um poema de Arnaldo Antunes, presente em *Tudos*, livro publicado em 1991,

---

<sup>7</sup> Andrade, 2015, p. 104.

pela Editora Iluminuras, a partir do influxo de Drummond. Nesse sentido, as palavras para Arnaldo Antunes, assim como para o poeta mineiro, “não vêm”, apesar do esforço do pensamento em procurá-las:

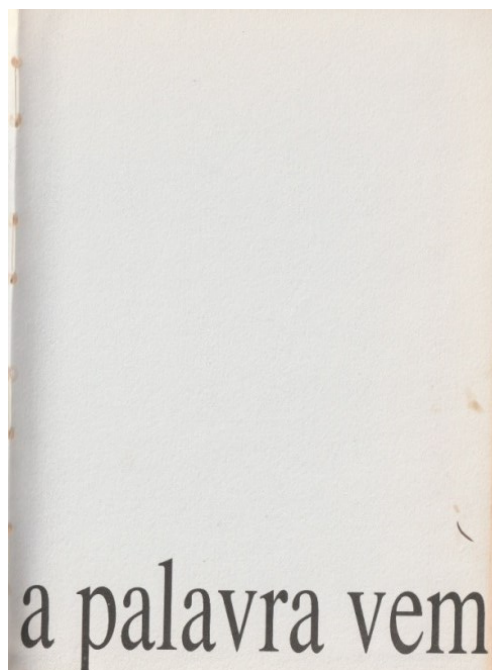
Figura 1 – Primeiro formante do poema “a palavra não vem”



Fonte: Todos.

A dificuldade que essa procura representa pode ser identificada, no poema, na repetição das palavras “pensa” e “nunca”, e em sua expansão na página do livro. Fica implícito também certa tensão no processo, na medida em que o poema representa uma certa angústia em relação ao processo que descreve, marcada pela frustração em não conseguir se lembrar da palavra que busca. Essa dificuldade apontaria para a paciência necessária apontada por Carlos Drummond de Andrade. Ao virar a página, porém, o leitor se surpreende:

Figura 2 – Segundo formante do poema “a palavra não vem”



Fonte: Tudos.

Assim como o leitor que, sem aguardar a chegada da palavra, vira a página, também escritor pode abandonar a busca por um termo específico. Do mesmo modo que se surpreende o leitor ao encontrar, na página seguinte, não a palavra esperada, mas a informação de que ela foi encontrada, também se surpreende quem escreve, ao receber, de forma súbita (fruto também do trabalho da escrita, mas em parte independente dele), a palavra que lhe vem à cabeça. O movimento de virar a folha do livro, em sua dimensão material e tátil, integra-se aos sentidos do poema.

Partindo da centralidade do signo verbal, o objetivo deste capítulo inicial é apresentar as variações materiais da palavra em *algo antigo*, em diálogo com o restante da obra do autor. Isto é, estamos interessados na variedade entre as formas como os signos verbais aparecem no livro, resultados de procedimentos poéticos distintos. Além disso, buscaremos compreender o livro a partir da ideia de tempo – não apenas como tema recorrente nos poemas, mas como elemento constitutivo dos processos composicionais. Assim, consideraremos tanto a maneira como a palavra se manifesta nos poemas, quanto os modos dos poemas se inscrevem em temporalidades próprias.

\*

Uma primeira consideração deve ser feita: em *algo antigo* há poemas que apresentam signos verbais e outros, apenas duas composições, são formados apenas por imagens. Uma dessas composições é o fotopoema “mira” (embora haja a presença do elemento verbal no título, contribuindo para a produção de sentido):

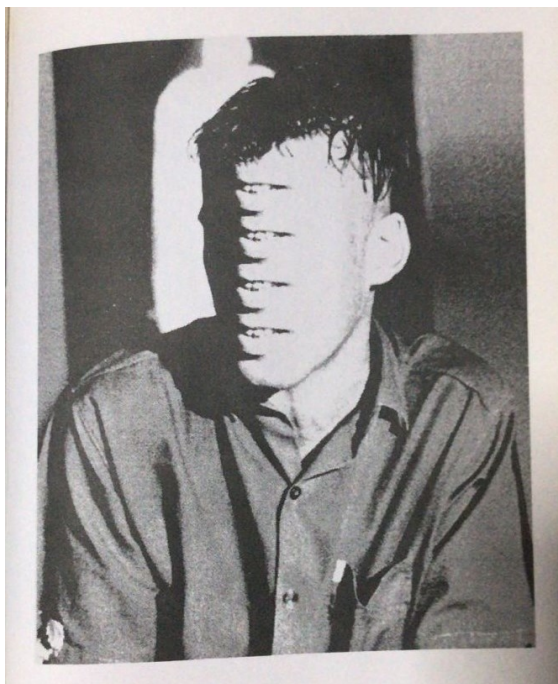
Figura 3 – Fotopoema “mira”



Fonte: algo antigo.

Ainda que esse fotopoema não apresente nenhuma palavra, nem mesmo uma letra ou sinal ortográfico, a inserção do ícone do buraco de fechadura na pupila confere ao poema um plano comunicativo próprio. O processo de intervenção sobre a fotografia de Fernando Laslo (artista e fotógrafo que já trabalhou com Arnaldo Antunes outras vezes) é uma montagem e configura uma operação intermediária, neste caso, o cruzamento entre fotografia e poema, através da montagem. O elemento gráfico inserido relaciona-se ao campo semântico da visão, como sugere o título “mira”, que também remete às poéticas da representação do olhar e da visão. Por exemplo, seria possível entender essa imagem como representando um olhar que guarda um algo oculto, que permitiria o acesso ao seu sentido apenas com a posse de uma chave (interpretativa?). Essa chave pode ser entendida como um símbolo de acesso a camadas mais profundas do olhar, sugerindo que a visão (tanto de quem vê como de quem olha) não se limita ao que é imediatamente perceptível, mas envolve também o que está escondido, cifrado ou reservado. O olho provavelmente é de Arnaldo Antunes, poeta que já explorou o uso da imagem de seu corpo em outros trabalhos poéticos, como neste de *Tudos* (1993), localizado na última página do livro:

Figura 4 – Fotopoema



Fonte: Tudos.

Nele, como se nota, a boca (parte do corpo ligada à fala e à comunicação) aparece multiplicada no rosto de Arnaldo Antunes. Assim como o olhar que se desdobra em camadas por meio da sugestão da chave, a fala é desdobrável nas muitas bocas que se acumulam na face. Nesse sentido, os dois fotopoemas se complementam. No entanto, também é possível interpretar a fechadura como representando uma restrição ao acesso, e as várias bocas como um excesso que poderia impedir o entendimento na relação com o outro. A proximidade dos fotopoemas faz pensar nos contrapontos que aí se enunciam visualmente como ocultação e reserva, por um lado, e abertura e proliferação, por outro, na construção de certa imagem do autor. Apesar de não fazer parte das imagens o signo linguístico, o título em um deles (“mira”) não só nomeia o poema, mas fornece uma orientação de leitura. Isso tudo serve para pensar a importância que cada elemento, por menor que aparente ser, assume na consolidação dos poemas em particular e no modo como integram o arranjo final em seus respectivos livros.

Também, em *algo antigo*, aparece uma composição não verbal, entre o primeiro poema e os demais, o que pode sugerir uma pausa ou transição, na qual vemos fragmentos ou borrões que lembram traços caligráficos, há também sinais de pontuação, uma interrogação, pontos e vírgulas invertidas, talvez aspetas, um travessão impreciso, como se indicasse o uso de um estilo pessoal no poema:

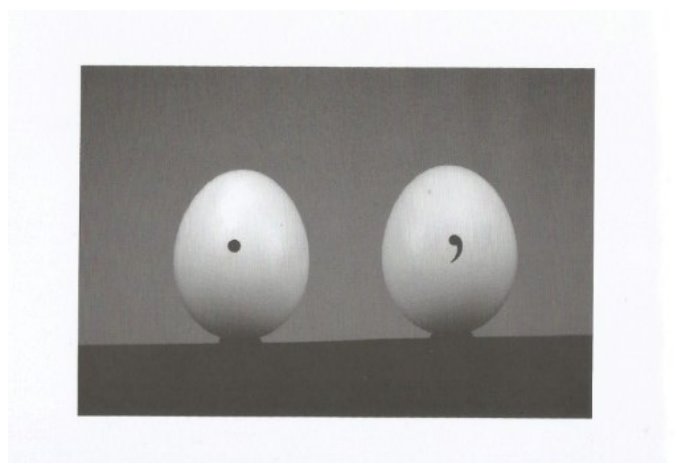
Figura 5 – Composição caligráfica



Fonte: algo antigo.

A presença do signo aqui é fracionária, menor que a palavra ou a letra. Ainda assim, os sinais de pontuação são operadores de discurso. Algo semelhante já tinha sido feito pelo autor, quer dizer, uma exploração semelhante dos sentidos implicados no uso poético dos sinais gráficos de pontuação. No entanto, em *n.d.a*<sup>8</sup>, livro publicado em 2010, os sinais são tipográficos, não caligráficos, e estão inseridos na imagem de dois ovos:

Figura 6 – Fotopoema “ponto e vírgula”



Fonte: n.d.a.

Em *algo antigo*, a caligrafia borrada, sobre a página amarelada, estabelece um diálogo visual, por exemplo, com a fonte utilizada no restante do livro (com algumas exceções), Old News Paper Types, cuja aparência remete ao de uma máquina de escrever. Essa escolha gráfica reforça a sensação de algo desgastado pelo tempo, antigo, em sintonia com o tema

<sup>8</sup>É preciso notar que no livro *n.d.a* o fotopoema “ponto e vírgula” é seguido do poema “galinha, ovo”, que continua a discussão do tema. A capa do livro também reproduz as imagens dos ovos com ponto e vírgula. As fotos são de Fernando Laszlo. A concepção da capa é de Arnaldo Antunes.

central da obra. Já em *n.d.a.*, a fotografia dos ovos introduz um suporte inusitado para os sinais de pontuação, evocando uma reflexão sobre a gênese, o começo, e talvez sobre a fragilidade e a potencialidade contidas no ato de criação. Utilizados dessa maneira, associados aos ovos ou caligraficamente dispostos na página, os sinais de ponto e vírgula remetem a sentidos de conclusão e continuidade. Descolados de um contexto discursivo, essa indicação adquire sentido amplo. Ambos os trabalhos, com técnicas e contextos diferentes, propõem uma investigação sobre a linguagem em seus menores aspectos e componentes, explorando como signos mínimos podem produzir significados e desencadear novas camadas de interpretação.

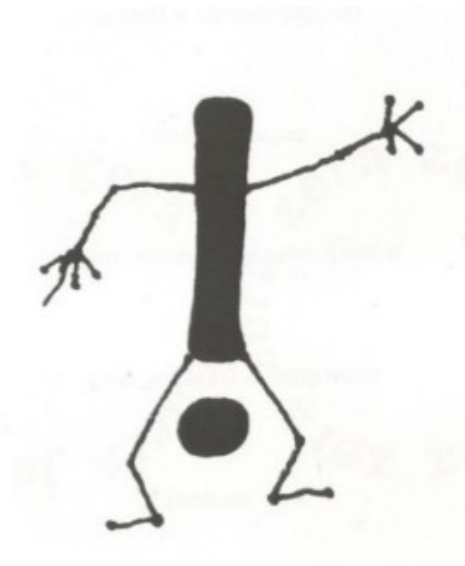
Novamente em termos caligráficos, outras duas composições apresentam sinais de pontuação na obra de Arnaldo Antunes, desta vez antropomorfizados de maneira semelhante, uma em *Tudos* (1993), a outra em *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997):

Figura 7 – Composição caligráfica



Fonte: Tudos.

Figura 8 – Composição caligráfica



Fonte: 2 ou + corpos no mesmo espaço.

Nesses poemas visuais os sinais ganham vida, isto é, são acrescentados do significado que obtêm na representação de figuras humanas dançando. O ponto de partida é o plano linguístico, mas a sugestão leva para além dele. Reciprocamente, a intervenção no sinal gráfico atribui uma personalidade ao signo, que é em si mesmo impessoal. Nestas duas composições caligráficas, assim como no fotopoema “ponto e vírgula”, os sinais estão acrescidos de elementos que os ressignificam numa certa direção (com maior ou menor concretude ou teor sugestivo). No caso da composição caligráfica com sinais ortográficos em *algo antigo*, essa direção não é dada, permanece aberta, como se pudesse com isso reforçar o sentido indeterminado presente no título do livro (“algo”).

Em *algo antigo*, o signo verbal assume diferentes formas, dentro dos limites impostos pelo suporte da página. O livro explora uma variedade de formas textuais, que expandem a experiência de leitura para além das convenções do verso tradicional, incorporando elementos visuais e gráficos que tensionam a relação entre palavra e imagem. Além do verso-padrão no livro (em geral curtos e centralizados na página), e das disposições dos títulos dos poemas no canto superior da página esquerda, com o respectivo poema ocupando a página seguinte à direita, há outros tantos modos de estruturação espacial do texto poético. Esses modos inscrevem a poesia de Arnaldo Antunes numa tradição da poesia de vanguarda do século XX. Porém, diferentemente dos processos da poesia de vanguarda dos modernismos, Arnaldo Antunes não praticou a experimentação como forma de se opor à desautorização das formas

consagradas de poesia, como o soneto, por exemplo. O autor diz algo interessante a esse respeito em uma de suas entrevistas:

[...] sou de uma geração que não aprendeu o belo escrever ou a bela melodia, para depois negar aquilo. Não aprendi a fazer soneto para depois fazer verso livre. Não aprendi a fazer poema em verso para depois fazer um poema em que as palavras se fragmentam na página. Eu me sinto livre para fazer qualquer coisa.<sup>9</sup>

Nesse trecho há dois pontos importantes: de um lado, há uma ideia de que o autor começa a criar já dentro do horizonte estabelecido pelas conquistas das vanguardas anteriores a ele; de outro, isto é visto como uma liberdade também para que possa ir além desse horizonte e produzir uma obra com relativa autonomia.

Dos movimentos de poesia de vanguarda do século XX, o da poesia concreta no Brasil exerce uma orientação importante no trabalho poético de Arnaldo Antunes. Ainda que não se reduza a poesia de Arnaldo Antunes a essa filiação, a relação é direta e incontornável.<sup>10</sup> Alguns poemas de *algo antigo*, por exemplo, remetem a ela. O poema “NO” apresenta um procedimento muito ligado à poética concretista, o uso do *grid*, ou retícula (como um padrão em forma de rede), configurando uma leitura que implica um seguimento entre o título e o restante da composição. Essa continuidade faz de “NO” uma partícula que pode ser ligada aos termos que compõem essa rede, como “VIDA” e “IDADE”, resultando na leitura do termo “NOVIDADE”.

---

<sup>9</sup> Antunes, 2006, p. 350-351.

<sup>10</sup> No apêndice deste trabalho, que compõe uma bibliografia da atividade artística de Arnaldo Antunes, é possível rastrear algumas das muitas conexões entre ele e os autores envolvidos no movimento concretista. As interações ocorrem em níveis distintos de proximidade, envolvendo conexões ora diretas, ora indiretas. A saber: em 1990 e 1991, participa de duas intervenções urbanas com Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Walter Silveira, com projeção de poemas a laser na Avenida Paulista. Em 1992, colabora com Augusto de Campos na produção gráfica do livro *Rimbaud Livre*. No mesmo ano, produz o CD *Isto não é um livro de viagem*, no qual Haroldo de Campos grava dezesseis poemas do livro *Galáxias*. Também trabalha na produção fonográfica de *Crisantempo*, álbum de Haroldo de Campos. Em 1993, participa do evento *30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, realizado no Teatro Alterosa, Centro Cultural da UFMG, junto do grupo *Ouver*, composto por Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Walter Silveira e outros. Ainda nesse ano, com os mesmos artistas, participa do evento *Perhappiness 93*, em homenagem a Paulo Leminski. Em 1997, publica o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* na coleção Signos, organizada por Haroldo de Campos. Em 2004, homenageia Haroldo de Campos no evento *Sonoras Galáxias*. Em 2016, presta homenagem a Augusto de Campos no Sesc Pompeia, com o espetáculo *SomPoesia*.

Figura 9 – Poema “NO”

V I D A D  
 E V I D A  
 D E V I D  
 A D E V I  
 D A D E V  
 I D A D E

Fonte: algo antigo.

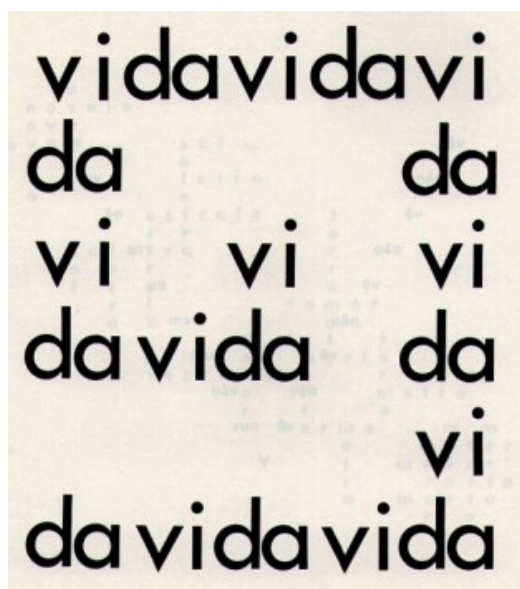
Esse poema é dedicado a Augusto de Campos, e essa referência pode contribuir para a leitura do poema, já que a presença do nome de Augusto, juntamente com a forma visual de “NO”, é responsável por estabelecer um diálogo com a produção concretista, sendo esse poema entendido, assim, como uma homenagem. Todavia, o desejo de Arnaldo Antunes de se colocar, em certo nível, como pertencente a essa linhagem de poetas é, de certo modo, investido também de um desejo de “novidade”. Não é despropositado pensar que essa novidade, apresentada no poema, possa conter certa ironia. Arnaldo Antunes, em entrevista a Gisele Barão para o jornal *Rascunho*, afirma em relação a esse poema:

Dediquei esse poema para o Augusto, que completou 90 anos, com as palavras “novidade”, que contém “vida”, e a coincidência feliz da palavra “vida” terminar com as mesmas três letras (“ida”) com que se inicia a palavra “idade”. Acabou saindo um poema meio que ao modo da poesia do Augusto, com esse formato geométrico, composto por linhas com o mesmo número de letras, eliminando os espaços entre as palavras e explorando essa relação sonora e semântica entre elas.<sup>11</sup>

É preciso lembrar ainda que “NO” alude a um poema do próprio Augusto de Campos, incluído no livro *Viva Vaia: Poesia 1949-1979*, e que também explora o uso do termo “vida”.

<sup>11</sup> Antunes em entrevista a Barão (2021, p. 7).

Figura 10 – Poema



Fonte: POESIA: 1949-1979.

Nesse poema de Augusto de Campos, permanece a formação em rede dos elementos verbais a partir do termo principal, “vida”, projetando combinações morfológicas e semânticas por meio da justaposição (mas também alternância e repetição) das partículas “vi” e “da”, que formam as palavras “vida”, “vivida”, “vi da vida”, “vivi”, entre outras. Essas construções, que se propõem a representar um saldo sintético da vida, isto é, do vivido, através de uma estrutura poética rígida, fazem com que o poema de Arnaldo Antunes se assemelhe a esse de Augusto de Campos. Neste último, porém, a estabilidade resultante da retícula é abalada pelo espaço em branco no qual o poema é vazado, e nota-se também a forma em espiral. Esse espaço, e a maneira como ele se relaciona e altera o texto, distingue o tratamento que recebe o poema em Augusto de Campos daquele em Arnaldo Antunes.

Em *algo antigo*, o mesmo recurso usado em “NO” reaparece quase ao fim do livro, no poema “revidavolta”:

Figura 11 – Poema “revidavolta”

R E V I D A V O L T  
 A R E V I D A V O L  
 T A R E V I D A V O  
 L T A R E V I D A V  
 O L T A R E V I D A  
 V O L T A R E V I D  
 A V O L T A R E V I  
 D A V O L T A R E V  
 I D A V O L T A R E  
 V I D A V O L T A R  
 E V I D A V O L T A

Fonte: algo antigo.

Não apenas o mesmo recurso usado aproxima os dois poemas, mas também a posição no livro, um nas primeiras páginas e outro nas páginas finais, diametralmente opostos, como num espelhamento. O assunto do segundo poema, “revidavolta”, é enfatizado, assim, pela posição que assume no livro. Isto é, quase ao fim do livro, o leitor se depara com a ideia de repetição, não só da poesia que se repete, mas da própria vida que retorna. Mas um segundo sentido está implicado na sugestão da palavra “reviravolta”, que se deixa ler nas repetições de “revidavolta” (“ida” e “volta” estão aí de modo anagramático). Esse segundo sentido altera totalmente o primeiro, como se o retorno preparasse alguma mudança inesperada. Os dois poemas, “NO” e “revidavolta”, têm mais algo em comum: falam do tempo que passa, da vida, da idade, do que é cíclico, e da possibilidade do novo surgir no que se repete.

Em outros poemas de *algo antigo* o método construtivo, que remete aos procedimentos utilizados pela poesia concreta, vincula-se igualmente à questão da passagem do tempo. É o caso de “saga”:

Figura 12 – Poema “saga”

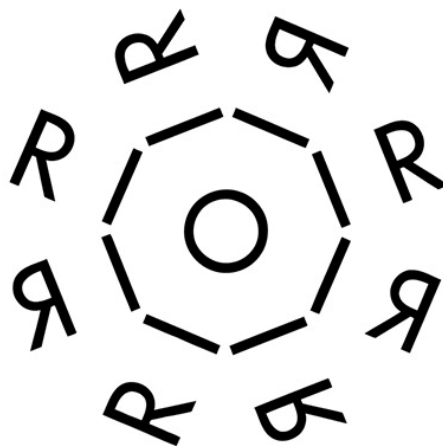
a vida segue  
 a viga cede  
 o céu desaba  
 o sol repete  
 a sua saga  
 a lua cega  
 o solo racha  
 o fogo excede  
 a via acaba  
 o dia indaga  
 se procede  
 a prosa

Fonte: algo antigo.

Os versos, nesse poema, aparecem curvados como uma continuidade que comenta o sentido da sequência da vida, proposto pelo primeiro verso. A partir do segundo, entram em cena variações negativas da sequência da vida com as imagens da viga que cede, do céu que desaba, do sol que repete uma saga, e a leitura vai sendo tomada por uma aridez (“o solo racha/ o fogo excede”) e uma dificuldade relacionada à passagem do dia. Há uma progressão nessa dificuldade até o limite do verso que diz “a via acaba”. Com isso, o início do poema, que sugere sequência, é confrontado com a dúvida sobre se vale a pena seguir assim. Acentua a dimensão crítica desse impasse o fato de ser o próprio dia o autor da indagação. Aqui, novamente a estrutura ligada às experiências da poesia concreta é utilizada para enfatizar a tematização do tempo (o espaço curvo) que de certo modo impõe uma resistência ao curso da vida.

Essa preocupação não é exatamente uma novidade na obra de Arnaldo Antunes. No livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), por exemplo, o poema “rio: o ir”, se valia já de uma estrutura espacializada para comentar o simultâneo fluir e estagnar do tempo. O título e a presença simbólica do rio apontam para a fluência do tempo, verificada através de uma leitura centrípeta de “rio”, seguido por uma leitura centrífuga de “o ir”. A leitura pode ser feita em qualquer direção, implicando movimento contínuo no tempo, em contraposição à forma estável resultante das linhas complementares da composição:

Figura 13 – Poema “rio: o ir”



Fonte: 2 ou + corpos no mesmo espaço.

Em *algo antigo*, no poema “alguma água”, volta uma representação circular que associa aos elementos da água o tempo em duas dimensões simultâneas, a da fluidez e a da fixação. A fluidez é novamente evocada pela imagem do rio, ao passo que a fixação pode ser vinculada, em alguma medida, à imagem do mar (pela amplitude ou pelo ir e vir das ondas que se opõem ao correr do fluxo da água no rio). Essas imagens ganham na composição o reforço dos termos “quando” e “enquanto”, exercendo a função de conjunções temporais. Há, ainda, uma ideia de que o rio deságua no mar, já que o “enquanto” é usado no poema com o mesmo sentido de “como”. Entretanto, essas conjunções não cumprem inteiramente suas funções sintáticas no poema. O círculo enfatiza o sentido dos termos isolados, ao mesmo tempo que incentiva a procura pela relação entre eles:

Figura 14 – Poema “alguma água”



Fonte: algo antigo.

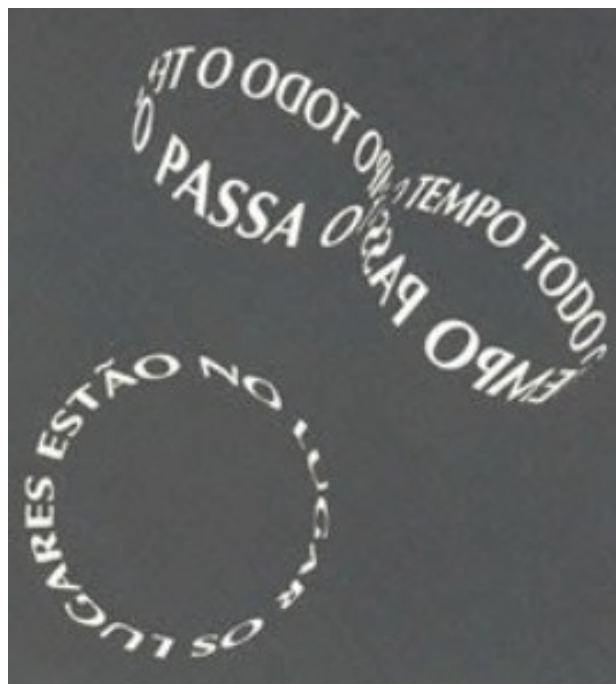
O interesse pela representação do tempo através do signo da água constava já em “Bom-dia, década”<sup>12</sup>, texto inaugural do trabalho criativo de Arnaldo Antunes, publicado na revista *Almanak 80*. Nesse texto, ele escreve: “Todas as águas estão unidas por um mesmo mar de tudo, barriga da mesma mãe”<sup>13</sup>, afirmando uma noção de continuidade ou semelhança entre rio e mar, mas também todos os demais corpos d’água. Escreve ainda: “Tudo se move. As árvores e os relógios. Tudo água”.<sup>14</sup> Em “alguma água” o assunto é a própria forma que não deixa de aludir ao movimento das águas como forma de relacionar espaço e tempo. Desse modo faz lembrar, ainda, um poema anterior, “Armazém”, incluído no livro *Nome* (1993) (e no DVD homônimo na forma de videopoema). Neste, também em formas circulares, surgem frases que definem e correlacionam o espaço e o tempo. Enquanto no vídeo os círculos movimentam-se em três dimensões e inúmeras direções, na versão impressa do poema eles aparecem fixos:

<sup>12</sup> Inaugural ao menos no sentido de ser a publicação mais antiga do artista reunida na coletânea *40 escritos*, e uma das primeiras citadas na bibliografia virtual de Arnaldo Antunes, que se encontra disponível no site do autor: <https://www.arnaldoantunes.com.br/1960-1982>.

<sup>13</sup> Antunes, 2014a, p. 15.

<sup>14</sup> Antunes, 2014a, p. 15.

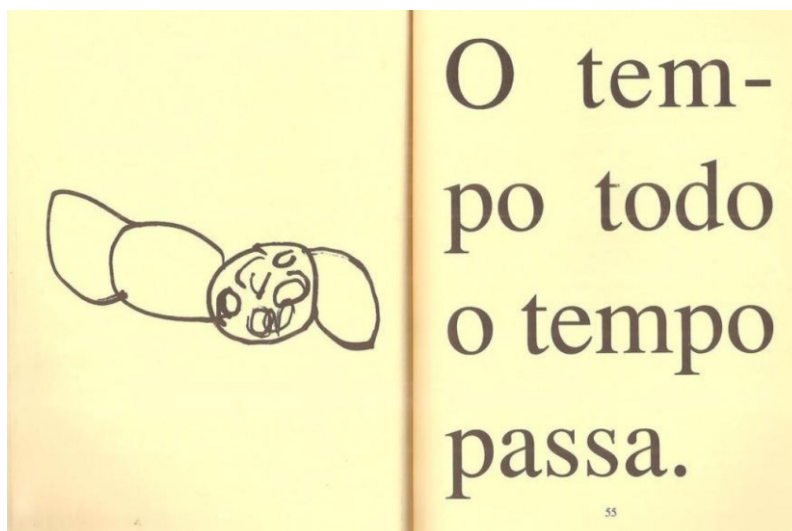
Figura 15 – Poema “Armazém”



Fonte: Nome.

É possível ler nesse poema uma espécie de comentário direto sobre o funcionamento do tempo nas formas circulares primeiras (“o tempo todo o tempo passa”) e sobre a natureza do espaço na frase do círculo inferior (“os lugares estão no lugar”). Cabe notar que no enunciado “o tempo todo o tempo passa” o primeiro “tempo” (“o tempo todo”) prescreve uma circunstância temporal para o segundo (“o tempo passa”), marcando por meio das aliterações em t e p um ritmo alusivo à sonoridade dos ponteiros de um relógio. Os dois enunciados no poema têm caráter autorreflexivo, nos conteúdos e na sintaxe. No comentário sobre a natureza do espaço, fica sugerido que a variedade dos lugares tem permanência (“estão no lugar”), por oposição à ideia de que no tempo as coisas não param. A construção “o tempo todo o tempo passa” reaparece, ainda, no livro *As coisas* (2015 [1992]), acompanhada por uma ilustração de Rosa Moreau Antunes, filha do artista, quando ainda era criança:

Figura 16 – Poema “o tempo”

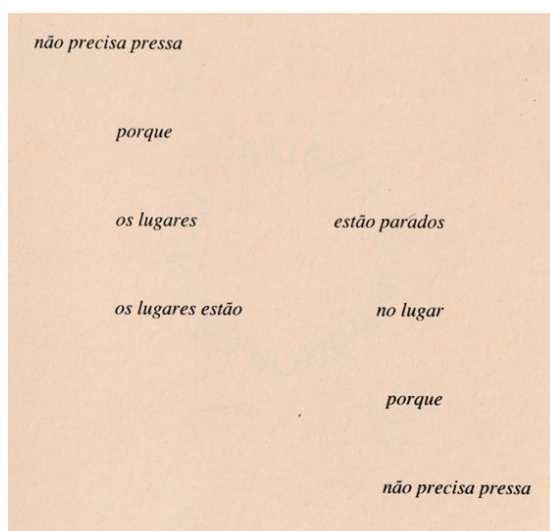


Fonte: As coisas.

O desenho remete a um relógio e chama a atenção pela recorrência das formas circulares que a estruturam, o desenho de um relógio, numa outra acepção cíclica do tempo, desta vez, através de um olhar infantil.

Já a ideia da fixação dos lugares era assunto de um poema do livro *Psia* (1998):

Figura 17 – Poema



Fonte: Psia.

Neste, porém, a dimensão espacial não é afetada pela dimensão temporal como ocorre no poema presente em *Nome* (1993). Aqui, o tempo como que assegura a permanência dos

lugares no espaço e é por ela assegurado, enquanto em “Armazém” a fixação do espaço é tensionada pela premência do tempo. Ao efeito de conforto que a ideia da ausência de pressa sugere no poema incluído em *Psia*, contrapõe-se um efeito de inquietação em “Armazém”. Ambos os poemas produzem um efeito de retorno, mas por meios distintos. Em “Armazém”, a disposição gráfica em círculos elimina qualquer ponto fixo de partida ou chegada, dissolvendo a linearidade e instaurando uma leitura contínua. No poema de *Psia*, por sua vez, a repetição dos versos iniciais e finais faz com que o poema retorne ao ponto de partida, ainda que sem a forma circular.

\*

Se retornarmos à ideia da centralidade da palavra na produção de Arnaldo Antunes, encontraremos nos outros dois fotopoemas de *algo antigo* (além de “mira”) formas específicas de associação entre o signo verbal e a fotografia. O primeiro é o fotopoema chamado “túnel do”:

Figura 18 – Fotopoema “túnel do”



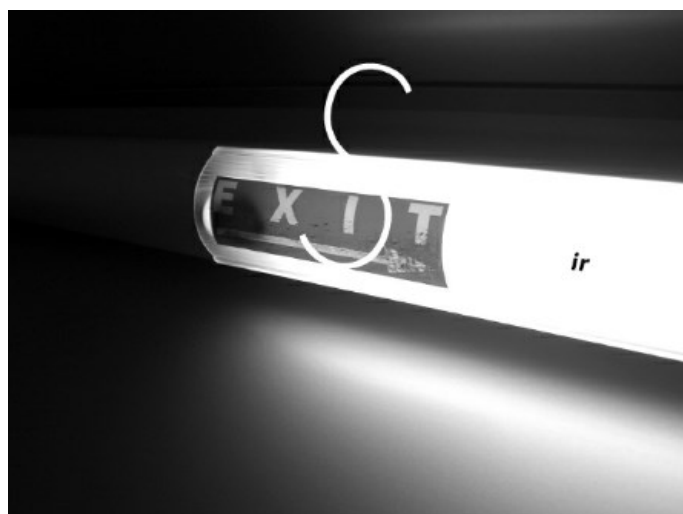
Fonte: algo antigo.

Neste poema, é apresentada a imagem de um cilindro de papelão encontrado em rolos de papel higiênico da marca alemã *Tempo*, que espalha a estampa da logomarca com o termo. Trata-se de duas fotografias, a primeira isométrica, sobre o que parece ser uma toalha de mesa ou um pano de limpeza, e a segunda fotografia captura o tubo no interior do rolo. A leitura do termo nas imagens, somada ao título, forma a construção “túnel do tempo”, expressão utilizada para descrever experiências nostálgicas ou retornos ao passado. O termo se popularizou especialmente com a série de TV *The Time Tunnel* (1966), criada por Irwin Allen, e está associado, portanto, à ficção científica e à ideia de viagens no tempo. Figurativamente, a expressão é utilizada por programas de TV ou rádio que reexibem músicas e imagens do

passado. A perspectiva da percepção do tempo e da memória como um túnel que conecta passado e presente pressupõe uma ideia diacrônica de tempo, que flui em um sentido contínuo. A expressão “túnel do tempo”, num primeiro momento, ofereceria o acesso ao passado feito no presente da experiência, num segundo, a imagem metafórica do túnel permitiria, ainda, o movimento contrário, como se fosse possível retornar, através desse túnel de mão dupla, do passado ao presente. Por fim, seria possível supor que o túnel desse ainda acesso ao futuro. A ironia do fotopoema está no fato de que o leitor que pode não saber de antemão e descobrir que a ideia do tempo está representada pela marca de um rolo de papel higiênico.

Esse fotopoema pode ser encarado como um *ready made*, isto é, um objeto já existente que ganha caráter estético (poético) a partir da intervenção do artista. No nosso exemplo, um rolo de papel cujo objetivo prático é desativado para que o objeto (na verdade, a imagem dele) cumpra uma função estética. O mesmo ocorre com o fotopoema “ir”:

Figura 19 – Fotopoema “ir”



Fonte: algo antigo.

Neste caso, vemos a fotografia de uma luz de emergência, com um adesivo escrito “*exit*” (saída) e uma seta apontando para a esquerda. Essa composição aborda também a dimensão do tempo por meio da operação de montagem. No entanto, diferentemente de “túnel do”, em que o signo verbal é parte já do objeto fotografado, o rolo de papel, aqui observamos dois planos significativos: o termo “*exit*”, que já integra o objeto original, e a inserção da letra “S” e do verbo ou terminação no infinitivo “*ir*” sobre a fotografia, permitindo a leitura de “*existir*”. Perceber a intersecção entre fotografia e palavra é apenas o ponto de partida para a

compreensão dos fotopoemas em questão. O sentido nos dois casos não se revela plenamente sem a análise de como os elementos verbais e visuais se combinam em formas distintas, começando pela própria fotografia, com a escolha do ângulo, da iluminação e, no caso de “ir”, pela inserção de termos por meio da montagem. E, além disso, a leitura dessas composições não é completa se se desconsiderar o que sugerem essas combinações de palavra e imagem. Assim, é importante observar que somente a partir da intervenção, no segundo fotopoema que mencionamos, o que permite a criação da palavra “existir”, é que a dimensão temporal vem para o primeiro plano dos significados.

Compreender a extensão do signo verbal na obra de Arnaldo Antunes solicita, ainda, identificar o papel da caligrafia em sua produção, procedimento recorrente em sua obra que é acompanhada, em diversos momentos, de uma teorização do próprio autor acerca dessa prática. Essa dimensão da obra de Arnaldo Antunes é já um distanciamento da noção de filiação exclusiva com o concretismo, entendido de forma restritiva. Arnaldo Antunes por isso mesmo chama a atenção para obra de um poeta como Edgard Braga, autor, por exemplo, de *Tatuagens* (1976). Arnaldo Antunes declarou a respeito de Braga que foi ele “o primeiro poeta brasileiro a trabalhar com manuscritura onde, no contexto da poesia concreta, as experimentações visuais estavam sendo realizadas muito mais no terreno tipológico”.<sup>15</sup> Disse também, em outro momento:

Um precursor do uso da caligrafia na poética experimental brasileira foi Edgard Braga. Depois de acompanhar de perto o modernismo de 22, passando por várias fases diferentes, o velho Braga (cujo centenário de nascimento se dará no ano que vem) abandonou o verso e embarcou no movimento da poesia concreta nos anos 50, com *Soma*. Mas foi com *Algo* e *Tatuagens*, já nos anos 60/70, que ele passou a utilizar outros recursos: sobreposição de carimbos com diferentes gradações de tinta, raspagem da tinta no papel com estilete, poemas-objeto fotografados e, principalmente, garranchos, garatujas, rabiscos, riscos e pinceladas manuais que compunham, decompunham e sobrepunham palavras em novas situações de leitura.<sup>16</sup>

Assim, a caligrafia talvez esteja, para Arnaldo Antunes, mais próxima da pintura, sendo o registro gráfico produzido a partir do movimento manual, do gesto com pincel, por exemplo, e não tipografado por máquina de escrever ou no computador. Há como argumentar, desse modo, que existe uma zona de proximidade entre a composição caligráfica e o registro corporal. É novamente o próprio autor quem elucida esse vínculo nos seguintes termos:

Assim como a voz apresenta a efetivação física do discurso (o ar nos pulmões a contração do abdômen a vibração das cordas vocais o movimento da língua), a

<sup>15</sup> Antunes, 2014a, p. 63-67.

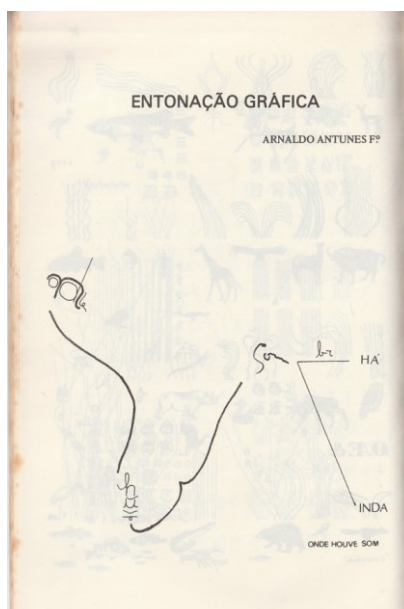
<sup>16</sup> Antunes, 2014b, p. 121.

caligrafia também está intimamente ligada ao corpo, pois carrega em si os sinais de maior força ou suavidade rapidez ou lentidão brutalidade ou delicadeza do momento de sua feitura.

A irregularidade do traço denuncia o tremor da mão o arco de abertura do braço fica subtendido na curvatura da linha.<sup>17</sup>

Os primeiros trabalhos, nesse formato caligráfico, produzidos por Arnaldo Antunes, tematizam, por vezes, as próprias tensões entre escrita manual e movimento do corpo. A série “Entonação gráfica”, publicada no terceiro número da revista *Polímica*, em 1981, uma das primeiras publicações do autor, não só busca estruturar o poema em torno do que seria uma “entonação gráfica”, como tematiza a questão. Acrescenta ainda o aspecto sonoro à relação verbal e visual da caligrafia.

Figura 20 – Primeiro formante da série “Entonação gráfica”



Fonte: revista *Polímica*.

Neste primeiro formante (são seis no total), duas linhas curvas e duas retas conduzem o fluxo da assimilação visual e encaminham o processo de leitura. No poema, a homofonia entre “houve”, passado do verbo haver, e “ouve”, presente do indicativo de ouvir na terceira pessoa, age sobrepondo temporalidades. Na leitura, o som que se ouve, que se escuta, é também o som que já houve, já passou. O som que se ouve na leitura é, além disso, o som que se escreve caligraficamente, e se temporaliza nos traços. No título está expresso o que se pretende comunicar: a união entre escrita, imagem e som ganha forma através da caligrafia. Na sua

<sup>17</sup> Antunes, 2014, p. 82.

reflexão sobre a prática, o artista afirma que: “A cor, o comprimento e espessura das linhas, a curvatura, a disposição espacial, a velocidade, o ângulo de inclinação dos traços da escrita correspondem a timbre, ritmo, tom, cadência, melodia do discurso falado”.<sup>18</sup> Através da entonação gráfica, então, se exprimem os elementos sonoros, assim como se produz o registro do corpo no papel, como rastro de um gesto. Esse corpo é um corpo particular. Roland Barthes, a respeito da obra de Cy Twombly, diz sobre as relações da escrita e do corpo:

O traço – todo traço inscrito na folha – desmente o corpo importante, o corpo de carne, o corpo de humores; o traço não nos leva à pele nem às mucosas; o que diz o traço é o corpo que arranha, que roça (podemos até dizer: que faz cócegas); pelo traço, a arte desloca-se; seu centro já não é o objeto do desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo: o traço, por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção; é um *energon*, um trabalho, que oferece à leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível.<sup>19</sup>

A caligrafia revela, assim, uma forma específica de autoria. Não é o poeta ou o corpo do poeta por detrás do poema, mas o que o gesto no poema significa. A escolha pela caligrafia é uma forma específica de inscrever o autor no poema e, ao mesmo tempo, uma forma específica de significar as coisas. Pode estar na concepção de um trabalho ou então ser a consequência do seu desenvolvimento, como afirma o autor, na entrevista concedida a Gisele Barão:

Alguns poemas já nascem com uma ideia visual de que dependem para que o jogo poético se dê. Outros acabam sendo fruto de uma arte-finalização posterior à criação verbal, que pode passar por muitas experiências antes de chegar a uma versão adequada, que me satisfaça. Nesse percurso pode mesmo ocorrer que o poema original se altere por conta do trabalho gráfico.<sup>20</sup>

Em *algo antigo*, por vezes, o uso da caligrafia está associado à representação, captura e apreensão do presente ou do imediato, como se deixa ver na série “now”:

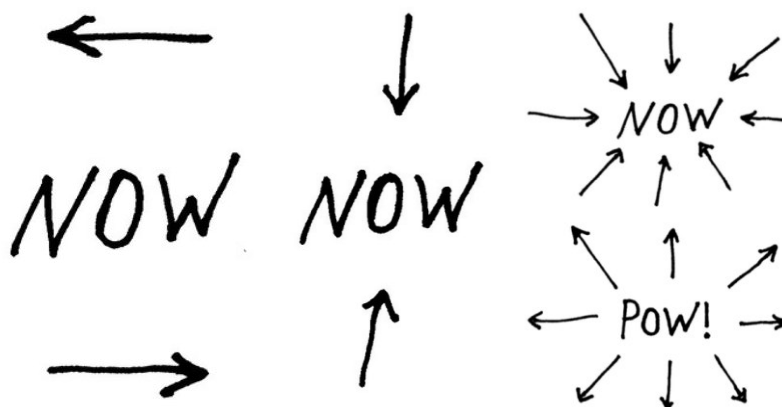
---

<sup>18</sup> Antunes, 2014b, p. 82.

<sup>19</sup> Barthes, 2004, p. 154.

<sup>20</sup> Antunes em entrevista a Barão (2021, p. 7).

Figura 21 – Poema caligráfico “now”,



Fonte: algo antigo.

No poema “*now*”, a caligrafia das setas insere um jogo visual que tematiza a permanência e transitoriedade do presente. A sequência começa com “*now*” acompanhado de duas setas, uma superior apontando para a esquerda e outra inferior apontando para a direita, sugerindo um movimento transitivo, que vai e vem, como se o agora fluísse em dois sentidos opostos. Na segunda parte, a palavra “*now*” se mantém no centro, mas as setas mudam de orientação, apontando para “*now*” tanto de cima quanto de baixo, o que pode reforçar a ideia de centralidade do instante ou sua concentração. Já na terceira parte, composta por duas formas, o “*now*” é cercado por múltiplas setas, criando um efeito de convergência que intensifica a noção de imediatismo do presente num sentido restritivo. A aparição do “*pow!*”, na segunda composição, com setas saindo da palavra, parece marcar uma explosão ou impacto, como se o instante, ao ser capturado, se dispersasse no momento da tentativa de fixação.

O poema “*ss*” parece querer se aproximar de uma representação do que a palavra “*isso*” pode significar, graficamente.

Figura 22 – Poema caligráfico “ss”



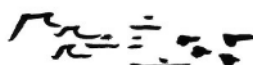
Fonte: algo antigo.

O poema parece, assim, encenar a tentativa de nomeação e, ao mesmo tempo, a falha dessa nomeação: há um desejo de fixar o “isso”, mas a própria materialidade da escrita o dissolve. A caligrafia do poema reforça essa imprecisão, pois a palavra “isso” está grafada de maneira clara, mas o que se segue é uma mancha gestual, uma escrita quase ilegível que tensiona a legibilidade da linguagem e sugere a impossibilidade de capturar completamente o referente.

Ainda em *algo antigo*, o poema “ponte”, por exemplo, não explora a caligrafia apenas para dar materialidade específica aos termos “manhã”, “ponte” e “rio”, afinal aponta em determinado momento para uma forma de representação visual figurativa, como se os mesmos três termos pudessem compor as próprias ideias a que se referem, isto é, a palavra “manhã” simulando um céu, um horizonte ou a passagem de correntes de ar, com o prolongamento dos traços que formam as letras; a palavra “ponte” estendendo-se (como se fosse essa construção que nomeia) por meio do prolongamento do traço horizontal que corta a letra “t”; e a palavra “rio”, repetida em sobreposições e com as letras que a compõe estiradas como se a correnteza de um rio as levasse, resultando numa espécie de croqui.

Figura 23 – Poema caligráfico “ponte”





Fonte: algo antigo.

Nesse poema, volta o tema da passagem do tempo. Pela brevidade da estrutura, dividida em três versos curtos e pela representação da natureza, a composição remete à tradição do haikai. Assim como na prática poética japonesa, o tempo se tematiza aqui através de uma forma concisa. No caso de “ponte”, a síntese é tamanha que produz seus efeitos, além do desenho resultante pelo uso da caligrafia, nas extensões semânticas de cada um dos três signos apresentados. O primeiro termo, “manhã”, inscreve o poema numa circunstância temporal objetiva, um horário do dia. Por compor o primeiro verso e ser o mais longo do poema (ainda que tenha a mesma quantidade de letras do segundo), a caligrafia incorpora o sentido da palavra e projeta um efeito de céu para a composição. O segundo termo, além de acrescentar uma dimensão espacial, é ainda em si um signo da transitoriedade, naquilo que pode sugerir como imagem de travessia ou passagem, superação de obstáculo. O último termo, “rio”, é o único que repete sua forma (grafado múltiplas vezes, com as letras embaralhadas), mas é também o verso mais curto, sugerindo, na composição que lembra um trapézio invertido, a imagem matutina de uma ponte sobre riacho.

Um efeito semelhante de imagem é produzido no poema “perpendicular”, ainda de *algo antigo*:

Figura 24 – Poema “perpendicular”

a t r a v e s s a r  
a e s t r a d a

n ã o s e g u i r a e s t r a d a

a t r a v e s s a r  
a e s t r a d a

Fonte: algo antigo.

À primeira vista, o que os dois poemas têm em comum é a representação pictogramática alcançada pelo modo de uso da palavra. No poema “ponte”, a cena adquire um tom bucólico, enquanto em “perpendicular” há a sugestão de uma via rodoviária. Os dois primeiros versos e os dois últimos dão a ver as faixas da via, enquanto o verso central corresponde, nesta leitura, à faixa tracejada que divide as pistas. Enquanto “ponte” apresenta uma visão lateral num corte da paisagem, o poema “perpendicular”, como sugere o título, torna visível uma perspectiva aérea da estrada. Outra diferença significativa diz respeito à paisagem, ligada ao imaginário urbano. A ideia de estrada figura uma coincidência entre espaço e passagem do tempo, reforçada pelos enunciados “atravessar a estrada” e “não seguir a estrada”. O título do poema também contribui para essa leitura, pois sugere o movimento de atravessar um caminho, o que pode simbolizar mudanças de trajetória e remeter a um percurso ou jornada pessoal, reforçando essa dimensão simbólica. Outra distinção interessante entre os poemas é o uso da caligrafia em “ponte”, que permite pensá-lo não apenas como pictograma, mas também como caligrama, além de favorecer sua associação (junto a outros fatores) à tradição do haikai. Por outro lado, o uso da tipografia espacializada em “perpendicular” faz com que a composição resultante remeta mais diretamente aos processos da poesia de vanguarda do século XX.

Os poemas “ponte” e “perpendicular” nos induzem a uma reflexão sobre a dimensão espacial do poema, a entendendo como a conjugação de um possível espaço que se tematiza através do enunciado poético e o espaço material deste próprio enunciado, em forma de poesia. Neste sentido, cabe aqui a leitura do poema de *algo antigo*, “epifania”.

Figura 25 – Poema “epifania”

na            selva            do            céu  
  
               negra            tinta            nanquim  
  
                       sem            estrelas  
  
ou            lua            em            latim  
  
               um            pássaro            branco  
  
               palavra            de            seda  
  
                       perpassa            por cima  
  
                               da minha  
  
                                       cabeça  
  
   cetim

Fonte: algo antigo.

De partida, o espaçamento entre as letras atribui à “epifania” uma visualidade que remete à dispersão de estrelas no céu, reforçando a temática celestial expressa nesse poema. Em um de seus planos, a representação é similar à de “ponte”, com o céu manifestado na porção superior da página, como um firmamento para o texto, que, gradativamente se aproxima do chão, na porção inferior da página. Neste caso, o elemento mais rasteiro que se alcança é a cabeça do eu lírico, ao que indica, repousada sobre um travesseiro de cetim. Assim, visualmente, o poema compõe uma cena noturna em que o céu se estende como uma massa densa, sem estrelas ou lua visíveis, possivelmente encoberto por nuvens. No meio desse céu fechado, um pássaro branco cruza o espaço voando sobre a cabeça do sujeito.

Em outro sentido, porém, numa outra leitura possível, que observa o título do poema, se inscreve sobre a imagem figurada outra, descrita, e o poema passa a representar, simultaneamente, o momento de uma “epifania”. Se, na cena visível, um pássaro branco cruza o céu, na camada simbólica esse voo se confunde com o trânsito da palavra, que atravessa a mente do eu lírico como um pensamento súbito, uma revelação instantânea e passageira. A relação entre “palavra”, “pássaro” e “epifania” sugere que o que passa por cima de sua cabeça não é apenas a ave, mas também uma ideia (ou compreensão súbita) que se manifesta nesse

instante. A palavra de “seda” e o travesseiro de “cetim” estabelecem uma conexão entre a linguagem e a suavidade têxtil, ou mesmo com o próprio papel, associando-se a um campo onírico, mas também à escrita.

\*

Voltemos agora àquela entrevista de Arnaldo Antunes concedida ao programa *Roda Viva*, em 2000, que citamos inicialmente para estabelecermos um esquema triplo que nos permite pensar a obra de Arnaldo Antunes em seus aspectos distintivos. Relembremos brevemente, trata-se das possibilidades da palavra na sua, também em relação com outras linguagens, e à dimensão sonora da palavra (vinculada tanto à fala como ao canto), e da dimensão imagética da palavra, associada à escrita, em sistemas logográficos (ideogramáticos ou pictogramáticos) e alfabéticos. Além disso, a poesia de Arnaldo Antunes, ainda que o autor não a queira classificada<sup>21</sup>, deve, como toda poesia, tanto a uma tradição ampla da cultura literária (em nosso caso, por vezes denominada “ocidental”), quanto às influências de seu contexto local, que tomaram parte em sua emergência. Isso significa perceber como a poesia do autor se complexifica por meio de uma leitura crítica, que leva em consideração não só a fortuna crítica da obra, mas também as relações que ela possibilita e em particular permitem acessar a especificidade de *algo antigo*.

O concretismo, por exemplo, está nas bases da produção de Arnaldo Antunes, mas certamente não é o único a ocupar esse lugar. Portanto, aquilo que ele incorpora do movimento em sua poesia, seja através de uma influência direta, seja indiretamente, não deve ser tomado como único aspecto da sua poesia. Esta consideração importa porque abre caminho para uma investigação do aspecto experimental da poesia do autor para além das formulações mais comuns presentes em sua fortuna crítica, que, muitas vezes, concentra-se principalmente no legado concretista.<sup>22</sup> No conjunto das influências que atravessam a produção de Arnaldo Antunes, o próprio autor já esclareceu alguns dos nomes decisivos. Uma dessas afirmações, inclusive, foi feita em entrevista a Paulo Roberto Pires, para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, por ocasião de uma edição especial dedicada aos 50 anos da poesia concreta, em outubro de 2006:

---

<sup>21</sup> Como afirmou o autor em entrevista concedida a Paulo Roberto Pires, para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, no especial 50º Poesia Concreta, em outubro de 2006: “Sou um admirador da poesia concreta e fui, evidentemente, influenciado por ela. Mas, como afirmo numa faixa de meu último CD [*O silêncio*, 1997]: “somos o que somos/ inclassificáveis” (Antunes, 2014b, p. 80).

<sup>22</sup> Cf. o artigo “Heranças modernistas e concretistas em Arnaldo Antunes”, de Francýelle Ribeiro Da Silva (2017).

[...] na minha produção verbal (cantada ou escrita), a poesia desses autores [relacionados à produção concretista] convive com outras fontes de influência, como Drummond, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa (para ficar só nos mais contemporâneos), a cultura do rock (Bob Dylan, Beatles, Stones etc.), o cinema (Glauber, Bressane, Sganzerla) e a sofisticada tradição textual da canção popular brasileira (de Noel, Lamartine, Lupicínio, Cartola, Caymmi, Nelson Cavaquinho, Vinícius, Caetano, Gil, Jorge Benjor, Chico Buarque, Paulinho da Viola e muitos outros).<sup>23</sup>

É interessante pensar a presença da obra de cada um desses autores na produção de Arnaldo Antunes. O artista, por exemplo, regravou as canções de Chico Buarque, “Construção” e “Cotidiano”, em formato *single*, em 2024, por ocasião dos oitenta anos do artista, gravou também uma versão de “Juízo final”, no álbum *O silêncio*, de 1997. Cantou *Don't let me down*, dos Beatles, no show “Submarino verde e amarelo II”, em 2002, em tributo à banda.<sup>24</sup> Como exemplo da influência contrária, Caetano Veloso e Gilberto Gil regravaram “As coisas” no álbum *Tropicália 2*, em 1993.

Em 1987, num texto publicado no jornal *Folha de S.Paulo*, o artista ressaltou o papel da *Tropicália* para a liberdade do campo artístico em que atua: “[...] a partir da *Tropicália*, a diversidade se instituiu como uma realidade cultural”.<sup>25</sup> Outra afirmação nesse sentido está na contracapa que escreveu para o livro *Tropicália ou Panis et Circencis*, organizado por Ana de Oliveira, publicado em 2010:

A *Tropicália* mudou definitivamente nossa sensibilidade e mentalidade estética, política e comportamental [...]. Com uma lúdica compreensão da múltipla realidade brasileira, deu expressão às diversas vozes que a compõem, sem descaracterizá-las ou satirizá-las, sem esconder seus contrastes ou hierarquizá-las, mas criando condições para que elas aflorassem numa linguagem vigorosa, através de procedimentos (a colagem, as fusões rítmicas e vocabulares), o construtivismo formal e a surpreendente espontaneidade que as punham em situações inéditas de conexão ou confronto.<sup>26</sup>

Esta multiplicidade de compreensões e assimilações da realidade nacional permitidas pelo tropicalismo assumem, na obra de Arnaldo Antunes, diversas maneiras. A exploração do elemento lúdico e espontâneo, em poemas descontraídos, é recorrente na produção do autor. Em *algo antigo*, aparece em poemas como “o o o o a a a a”.

<sup>23</sup> Antunes, 2014b, p. 78.

<sup>24</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=tOvcLo44oCQ&ab\\_channel=DaneTV-Programas](https://www.youtube.com/watch?v=tOvcLo44oCQ&ab_channel=DaneTV-Programas)>.

<sup>25</sup> Antunes, 2014a, p. 39.

<sup>26</sup> Antunes, 2014b, p. 142.

Figura 26 – Poema caligráfico “o o o a a a”

Só o bobo  
acha graça

Fonte: algo antigo.

Em outros momentos, o dado lúdico pode servir de base para a abordagem de um tema oculto, como em “prezado senhor”<sup>27</sup>:

Prezado senhor,  
da cadeira ao lado  
eu realmente não ligo  
se o senhor  
monopolizar  
o apoio de braço  
entre nós  
mas poderia  
por obséquio  
não ultrapassar  
o limite  
desse espaço mútuo  
que abduco  
e cedo  
em silêncio  
para seu  
exclusivo usufruto  
e tirar o coto  
velo de minhas  
cost  
elas?

O poema apresenta um tom irônico para abordar um comportamento social corriqueiro, e incômodo: a invasão do espaço pessoal em ambientes compartilhados, como no transporte público. A ironia se constrói pelo contraste entre a polidez do discurso e a evidente insatisfação do sujeito lírico. Expressões como “monopolizar o apoio de braço” e a caracterização do espaço como algo de que o eu lírico “abduca” para o “exclusivo usufruto” do outro transformam uma situação banal em uma negociação formal e exageradamente cortês, reforçando o humor do poema. Além disso, a quebra dos versos nas palavras “coto/

<sup>27</sup> Antunes, 2021, p. 106-107.

velo” e “cost/ elas” não apenas sugere uma dificuldade de fala, como também reforça o efeito de desconforto físico. A fragmentação gráfica das palavras parece imitar um discurso interrompido ou sufocado, talvez pela própria postura desconfortável imposta.

\*

Em nossa premissa da centralidade do signo verbal na produção de Arnaldo Antunes, encontramos, através do conceito de intermedialidade, um repertório de conhecimentos úteis para a leitura de *algo antigo*. A composição do repertório teórico interessado no dado experimental da poesia de Arnaldo Antunes através da intermedialidade implica a consideração de alguns fatores, que podem ser pensados diante das seguintes perguntas: 1. O que define o conceito de poesia experimental empregado? 2. O que se discute, aqui, como intermedialidade e em quais autores nos baseamos? 3. O que significa dizer que a poesia de Arnaldo Antunes, especificamente na obra *algo antigo*, é intermidiática e experimental?

O aspecto experimental da poesia de um autor como Arnaldo Antunes poderia ser compreendido, inicialmente, em contraste com aquilo que se entende, de forma um tanto genérica, por formas fixas ou convencionais. Nessa lógica, o experimental se manifestaria, na prática, como a transgressão das formas tradicionais de representação e criação de cada campo artístico e dos limites convencionais que se impõem entre eles. Analisar essa transgressão, portanto, requer o apoio de uma teoria capaz de abarcar as zonas de interação entre mídias distintas, oferecendo critérios que permitam compreender e organizar os elementos em discussão.

Para lidar com as dificuldades e complexidades do conceito de poesia experimental, bem como para adotarmos um léxico consistente, recorreremos ao conceito de intermedialidade. Seu uso neste trabalho implica dois fatores: 1. Representa uma adesão, ao menos parcial, às contribuições do campo dos estudos intermidiáticos, cuja consolidação histórica enquanto disciplina e presença no cenário crítico brasileiro contemporâneo são verificáveis<sup>28</sup>, e 2. Ter sempre em mente que o interesse pelo cruzamento das formas artísticas (e, consequentemente, de suas mídias) possui origens antigas, que encontram ecos também rastreáveis na tradição

---

<sup>28</sup> A respeito da consolidação enquanto disciplina, alguns panoramas históricos e/ou conceituais foram fornecidos por Claus Cluver (2007; 2024); Jorgen Bruhn (2024); Irina Rajewsky (2005); Lars Elleström (2017). A respeito da presença do campo no cenário brasileiro atual, pontuamos, por exemplo, o grupo de estudos “Intermídia”, da UFMG, que, desde 2017, promove o colóquio internacional *escrita, som, imagem*, que já contou com quatro edições (2017; 2019; 2021 e 2024). A última edição aconteceu na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), quando apresentamos o trabalho “O som e a mão: dois usos do tom como tempero da mensagem na obra de Arnaldo Antunes”.

crítica moderna ocidental.<sup>29</sup> A intermedialidade, portanto, não se limita ao campo artístico, mas abrange as diferentes relações entre mídias de naturezas diversas – textos, imagens, som, vídeo e novas mídias eletrônicas e digitais. Inclui também o uso de diferentes suportes e instrumentos.

Nesse contexto, segundo Lars Elleström (2001), toda mídia – seja um poema, uma obra visual ou uma composição musical – é intrinsecamente multimodal, e se desenvolve em dimensões espaço-temporais, materiais, semióticas e sensoriais. Além disso, cada produto midiático pode apresentar-se como multiespaçotemporal, multimaterial, multissensorial e multissemiótico.<sup>30</sup> No caso da poesia de Arnaldo Antunes, nosso enfoque recai sobre o experimentalismo poético, com especial atenção às suas relações com a dimensão visual-imagética.

O campo da intermedialidade, ainda que tenha estabelecido uma base comum de termos e eixos de discussão, mobiliza abordagens teóricas diferentes entre si, como aponta Irina Rajewsky (2012). Segundo ela, há dois usos do conceito de intermedialidade que são distintos:

Em termos gerais, o debate atual revela duas compreensões básicas sobre a intermedialidade, que não são em si homogêneas. A primeira concentra-se na intermedialidade como uma condição ou categoria fundamental, enquanto a segunda trata da intermedialidade como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas – uma categoria que certamente é útil apenas na medida em que essas configurações manifestam alguma forma de estratégia intermidiática e de elemento ou condição constitutiva.<sup>31</sup>

Em nossa pesquisa, ambas as compreensões de intermedialidade têm um papel significativo. A primeira (intermedialidade como condição) é relevante para a compreensão da obra de Arnaldo Antunes naquilo que ela projeta intrinsecamente como intermedialidade em seus diferentes recursos. Já a segunda abordagem, focada na análise concreta das configurações intermidiáticas, nos permite investigar como elementos específicos de *algo antigo* estão conectados. Assim, ao integrar essas duas abordagens, buscamos não apenas compreender a intermedialidade como um princípio estruturante da obra de Arnaldo Antunes, mas também

---

<sup>29</sup> Nesse sentido, Claus Cluver, no artigo “De ‘Iluminação mútua das artes’ a ‘Estudos de intermedialidade’”, apresenta um rico panorama da consolidação do campo enquanto disciplina, levando em conta textos mais antigos. Remonta, assim, à seara horaciana do *ut pictura poesis*, as obras de Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe (As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio)* (1746) e G. E. Lessing, *Laocoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (Laocoonte: um ensaio sobre os limites da pintura e da poesia)* (1766). Apresenta, em seguida, trabalhos esparsos na primeira metade do século XX, sobretudo em língua inglesa, quando destaca a publicação de “Da iluminação mútua das artes”, publicado por Oskar Walzel em 1917.

<sup>30</sup> Elleström, 2021.

<sup>31</sup> Rajewsky In: Diniz, 2012, p. 5.

analisar as manifestações concretas dessa transposição de mídias e como elas contribuem para a produção de sentidos.

Segundo Jorgen Bruhn, é Mark B. N. Hansen quem propõe um estudo empírico das mídias, baseado em “trazer para o primeiro plano a experiência de infraestrutura condicionante (materialidade das mídias) ou a experiência assim compreendida”.<sup>32</sup> Lars Elleström, em artigo de 2018, “A Media-Centred Model of Communication”, apresenta uma proposta de abordagem comunicativa que nos interessa, conforme definiu a professora Thaís Flores Nogueira Diniz:

Elleström examina o que considera as três exigências mínimas para que ocorra a comunicação: 1. Algo que está sendo transferido; 2. Dois lugares distintos entre os quais ocorre a transferência; 3. Uma etapa intermediária que possibilita a transferência.<sup>33</sup>

A concepção de mídia como produto comunicativo envolve um processo centrado na transmissão de algo entre um sujeito produtor e outro sujeito receptor. Assim, o ato de transferência pressupõe um contexto enunciativo, no qual a mídia é criada, fixada em um suporte (que, sob essa perspectiva, constitui a própria mídia) e, por fim, assimilada pelo destinatário. Dessa perspectiva, Arnaldo Antunes reconhece a importância do contexto e das formas de enunciação para a produção de sentidos, como demonstra em um texto para a *Folha de S.Paulo*, de 1986, intitulado “Tons”. Nele, o autor destaca a relevância do contexto discursivo que envolve uma determinada forma de expressão para o processo de construção de seus significados:

O “tom” diz respeito à linguagem em sua efetivação concreta, dentro de um contexto linguístico e situacional. Está presente não só nos elementos que compõem a mensagem em si (escolha das palavras e organização sintática), como no gesto que a acompanha, na intenção que lhe é dada, no papel em que foi impressa, no desejo de quem escuta. É como um cheiro que habita tanto o objeto de onde provém, quanto o ar que o cerca.<sup>34</sup>

Se Arnaldo Antunes entende o “contexto de enunciação como parte constituinte do discurso, e relevante em suas denotações de sentido”<sup>35</sup>, então aquilo que aparenta ser externo, na verdade, pode ser lido como interno. O contexto, nessa lógica, faz parte da estrutura da mídia. Se não

---

<sup>32</sup> Bruhn In: Diniz; Ramazzina-Ghirardi; Figueiredo, 2024. v. 4, p. 222-239.

<sup>33</sup> Diniz In: Diniz; Ramazzina-Ghirardi; Figueiredo, 2024, v.4 p. 224.

<sup>34</sup> Antunes, 2014a, p. 19.

<sup>35</sup> Antunes, 2014a, p. 18.

de sua estrutura rígida, de sua estrutura em ocorrência, durante a efetivação do ato comunicativo (por exemplo, na leitura ou na performance).

Pensando a importância dessa noção de contexto para *algo antigo*, a dimensão mais evidente é a própria materialidade da forma livro que assume. Isso significa, num primeiro momento, a circulação de seus poemas (inéditos) restrita a essa forma, comercializada em livrarias pelo país e no comércio virtual, cabe lembrar, no momento de isolamento social adotado durante a pandemia do COVID-19. O prolongamento dos conteúdos de *algo antigo* para além do livro começa no seu evento de lançamento, numa transmissão em plataforma digital.<sup>36</sup>

No caso de transposições midiáticas, os poemas de *algo antigo* se manifestaram, por exemplo, recitados em shows da turnê do álbum *O real resiste* (2019), nas apresentações recentes em parceria com o pianista Vítor Araújo. Em 2021, Arnaldo Antunes apresentou o show “O real ao vivo”, para o evento Inhotim em Cena.<sup>37</sup> Na ocasião, recitou o poema “saga”, para abrir a canção “o real resiste”. O assunto do poema se estende ao da faixa, que reúne, sob a perspectiva da descrença, os maus agouros da realidade presente, como visto nos versos: “Miliciano não existe/ torturador não existe/ fundamentalista não existe/ terraplanista não existe/ Monstro, vampiro, assombração”.<sup>38</sup> Cabe ressaltar que o álbum é o mais próximo no tempo do livro analisado, o que permite perceber uma contraposição interessante entre a ideia de “algo antigo”, que aponta para um passado, e a de “o real resiste”, que reivindica uma posição no presente.

Além disso, alguns poemas foram disponibilizados em vídeo, alguns meses após o lançamento do livro, e publicados em redes sociais. Conforme comenta Verônica Daniel Kobs, em seu artigo “Transmidialidade e reescrita criativa em *Algo antigo*, de Arnaldo Antunes”, a respeito da obra:

*Algo antigo*, de Arnaldo Antunes, consolida-se como um produto multimodal tanto na forma impressa, quanto na versão videográfica. Entretanto, os vídeos on-line acentuam essa característica, já que acrescentam novas camadas – na composição e, consequentemente, no sentido do texto.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Lançamento do livro *algo antigo*, com Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhotto. Transmissão ao vivo/vídeo. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=QvxWwJrUKIU&t=2727s&ab\\_channel=ArnaldoAntunes](https://www.youtube.com/watch?v=QvxWwJrUKIU&t=2727s&ab_channel=ArnaldoAntunes)>. Acesso em 16 out. 2023.

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ieY-JN1unFI>>. Acesso em: 30 de abr. 2024.

<sup>38</sup> Antunes, 2019.

<sup>39</sup> Kobs, 2023, p. 58.

A pesquisa de Verônica Daniel Kobs a respeito dos videopoemas de *algo antigo* nos interessa pela análise que faz a respeito da inscrição destas mídias em redes sociais, como Instagram e YouTube:

O primeiro vídeo foi lançado em março de 2022, um ano após a publicação do livro, e o segundo vídeo, descrito no texto citado como “Parte 2”, foi postado em abril de 2022, no canal oficial do artista, no YouTube. Como se vê, a publicação integrada foi cuidadosamente planejada e valoriza a interatividade, convidando os leitores/internautas a opinar sobre os poemas que deveriam aparecer na continuidade do projeto videográfico.<sup>40</sup>

Nesse sentido, é interessante perceber, ao lado de outros videopoemas do autor, como os do projeto *Nome*, as diferenças de circulação desses materiais em um momento anterior à presença da Internet e depois dela. O primeiro ponto a ser destacado é que o material em vídeo de *algo antigo* não é categorizado como videopoema, mas como “visualizer”, o que deve representar uma nova apreensão da matéria poética num mundo digital. A principal diferença é de ordem física, enquanto os videopoemas de *algo antigo* estão disponibilizados apenas online e não estão reunidos em nenhum suporte físico, os de *Nome*, por exemplo, estão contidos em um DVD próprio, numa mídia física. Isso possui algumas implicações: primeiro a organização em faixas no DVD, em que cada poema é um arquivo específico. Nos dois “visualizers” de *algo antigo*, o formato digital está adequado à forma de consumo virtual em que cada vídeo é um compilado de leituras, que se distinguem umas das outras, mas estão agrupadas em dois links principais.

---

<sup>40</sup> Kobs, 2023, p. 63.

## II. ALGO ANTIGO

*Amo as ruínas  
 Não pelo passado  
 – De passado não me curo –  
 Amo as ruínas  
 Pelo que têm de futuro*

*Tudo que amo  
 Quisera que se arruinasse  
 – No passado do futuro –  
 Tudo que amo  
 Em seu contorno puro*

(Jacyntho Lins Brandão)

Se, por um lado, optamos, em nossa leitura de *algo antigo*, por nos vincularmos aos estudos contemporâneos da intermedialidade, por outro, interessa à nossa pesquisa os modos como Arnaldo Antunes mobiliza, nesse livro, assuntos ligados à ideia de um repertório tradicional, isto é, temas recorrentes consolidados pela cultura literária. É preciso lembrar que estamos, no fim das contas, atrás de algo antigo. Não se trata de uma operação que visa contrapor o dado experimental, intermediático, a isso que chamamos de tradicional. A diferença é que aqui o foco não é tanto a estrutura, como o campo intermídia ajuda a analisar, mas o tema dos poemas. Além disso, o próprio campo experimental vai configurando uma tradição própria. Nesse sentido, podemos pensar que as próprias vanguardas do século XX já constituem também uma tradição, à qual é possível filiar a obra de Arnaldo Antunes. Estamos próximos, dessa maneira, daquilo que Octavio Paz chamou de “tradição da ruptura”:

A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica. [...] Enamorada de si mesma e sempre em guerra consigo mesma, não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio.<sup>41</sup>

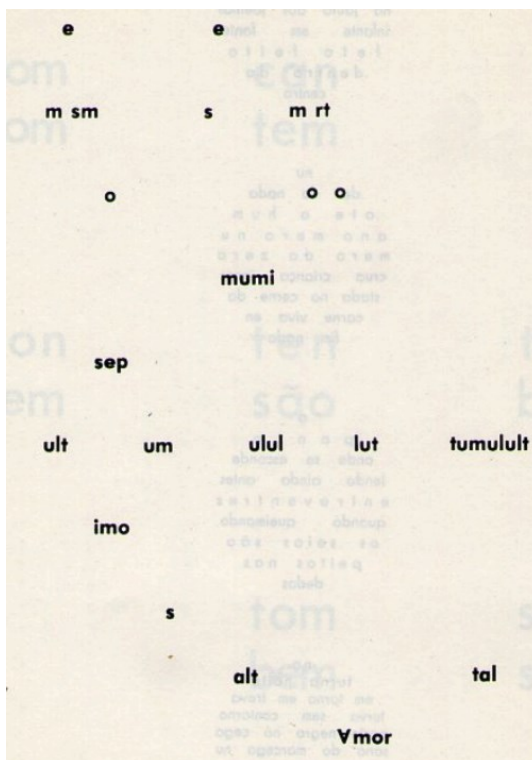
Talvez o poema intitulado “até”, de Arnaldo Antunes, possa ser lido como um comentário (irônico) a essa relação entre tradição e novidade. A disposição espacial do poema na página une o experimentalismo visual, com sua diagramação inusual, a uma reflexão poética que, em si, não tem nada de novo, trata-se do tema da mudança que chega inevitavelmente, independentemente de quão fixo ou estável algo pareça ser:

---

<sup>41</sup> Paz, 1984, p. 21



Figura 28 – Poema



Fonte: POESIA: 1949-1979.

Em “até”, as sílabas e letras que compõem esse poema estão dispostas como células organizadas em colunas e linhas, oferecendo uma leitura que, embora em zigue-zague, não encontra entraves. No poema de Augusto de Campos, entretanto, a condução da leitura induzida pela disposição gráfica não é suficiente, por si só, para que o sentido se revele. O leitor precisa ajustar seu olhar para grupos específicos de células, permitindo que as palavras surjam à medida que se estabelecem conexões horizontais ou verticais entre os elementos próximos. Nesse sentido, por exemplo, a segunda linha do poema atrai as letras “e” e “o” que estão na primeira e terceira linhas, e se organizam para formar a frase “mesmo se morto”. No poema de *algo antigo*, essa forma de aproximação vertical entre as colunas não produz novos vocábulos, mas revela que elas são compostas pelas mesmas letras (“a”, na primeira coluna, “m” e “u”, na segunda; “i” e “a”, na terceira; e “d”, na quarta), ainda que em combinações diferentes, o que acrescenta ao poema outro efeito de permanência, mais sutil, imbricado na própria disposição dos elementos verbais.

No poema de Augusto de Campos, a sequência “mumi/ sep/ ult/ um/ ulul/ lut/ tumult/ imo” desencadeia a sugestão de uma série de termos fúnebres que estão incompletos (“múmia”, “sepulto”, “túmulo”, “luto” e “último”), mas que se deixam ler – ou

melhor, ouvir, pela lembrança também da ideia de “ulular”, termo que tem o sentido de um lamento – através da proximidade sonora entre os fonemas “o” e “u”, que se alternam para compor “sepulto” ou “túmulo” na sequência “sep/ ult/ um/ ulul”, por exemplo. Além disso, a aliteração em “t”, consoante desvozeada, acelera a leitura e facilita a aparição dessas imagens. Nesse sentido, os dois poemas produzem imagens complementares que reforçam a ideia de que mesmo aquilo que está (ou representa o) morto ainda pode mudar. No poema de Augusto de Campos, a mudança é referida na parte inferior da composição, através da imagem de um salto, de uma figura que se lança num pulo último (o salto mortal). Mesmo o que já teve fim (ou “até” mesmo, para lembrarmos aqui o título do poema de Arnaldo Antunes), aquilo que feneceu, está suscetível às possibilidades amplas de um tempo transitório, como a múmia do poema de *algo antigo* ou aquilo que surge morto no poema de Augusto de Campos, que se lança num salto (mortal) para o amor (como um retorno à vida).

Talvez caiba mencionar aqui o poeta norte-americano e. e. cummings, para além da similaridade do aspecto estrutural de seus poemas com alguns trabalhos de Augusto de Campos e de Arnaldo Antunes, particularmente um poema traduzido pelo próprio Augusto de Campos, em razão da evocação fúnebre que há no poema em questão, como signo da permanência, para aproximá-lo de uma experiência do tempo<sup>42</sup>, tempo “esse” que instaura uma transitoriedade nas coisas sobre as quais incide:

---

<sup>42</sup> Cummings, 2012.

Figura 29 – Poema de e. e. cummings

one	o
t	e
hi	ss
s	e
snowflake	flocodeneve
(a	(b
li	ri
ght	lha
in	nd
g)	o)
is upon a gra	sobre um t
v	ú
es	mu
t	l
one	o

Fonte: Poem(a)s.

Mais uma vez, a ideia da morte aparece vinculada a um elemento material e físico, aqui um túmulo (*gravestone*), que se relaciona com o tempo, neste caso, através de um elemento da natureza: um floco de neve (que irá derreter com o sol, fato que reforça a ideia da transitoriedade das coisas) que paira e reflete a luz (do sol, da lua ou de outra fonte). Assim, em cada um dos três poemas, as imagens relacionadas à morte (múmia, morte, túmulo) se associam à permanência da mudança no tempo de maneiras distintas: em um sentido amplo, no caso do poema de *algo antigo*; em um sentido vital, como o renascimento provocado pelo amor, no caso do poema de Augusto de Campos; e em um sentido relacionado à natureza, como acontece no poema de e. e. cummings.

Em nosso interesse pela tematização da passagem do tempo em *algo antigo*, ao percebermos certa inclinação desse livro para o passado, uma vez que esse tema assume um dos planos temáticos principais (observado desde o título, mas, principalmente, no primeiro e no último poema desse livro), coube a tarefa de nos voltarmos a uma discussão poética que remonta a épocas antigas. A reflexão foi instigada pela leitura de *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio em língua portuguesa*, tese de doutorado de Francisco Achcar, publicada em 1992. Dessa obra, nos interessou o conceito de composição genérica, isto é, a

prática do aproveitamento de temas de um repertório comum, que se veem em poemas de autores antigos e modernos. É uma prática alusiva e que entende a ideia de gênero a partir do conceito de “lugar-comum” (1994, p. 18). Esses lugares-comuns, ou *topói*, são, portanto, elementos temáticos a que recorrem alusivamente os poetas, e que se deixam encontrar em autores como Homero, Catulo, Horácio, entre os antigos, alcançando outros como a Marquesa de Alorna (Leonor de Almeida Portugal), ou Ricardo Reis, ou Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama, dependendo do lugar-comum em questão, o heterônimo de Fernando Pessoa Ricardo Reis, até alguns mais próximos de nosso presente, por exemplo, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.

Os lugares-comuns estudados no livro de Achcar são principalmente o *carpe diem* (“colhe o dia”) e o *exegi monumentum* (“concluí um monumento”). O primeiro liga-se à ideia da efemeridade do tempo ou de brevidade da vida, e o segundo tem a ver com a permanência das obras que atravessam os tempos. Não propomos aqui uma leitura dos poemas de Arnaldo Antunes relacionando-os com essas tradições e fórmulas. No entanto, não vemos nos poemas de *algo antigo* o convite ao prazer, próprio da tradição do *carpe diem*, nem vemos no seu tratamento do tema da permanência uma relação com a ideia de perenidade da poesia e do poeta. Em Arnaldo Antunes, muitas vezes, esses lugares-comuns são evocados indiretamente, a serviço de uma reflexão direta sobre o tempo. Mas a proximidade às vezes se revela de maneira inequívoca, no próprio uso de alguns termos, como no poema “lápide”, que leva à conhecida noção do *tempus fugit*<sup>43</sup>:

aqui jaz  
o presente  
  
eterno porque eterna  
  
mente  
fugaz

Como se nota na leitura do poema acima, são simultâneas (mais uma vez) as presenças da permanência e da passagem do tempo, referidas, respectivamente, no primeiro e no último verso da composição, cuja relação é reforçada pela rima em “az” (que associa, ainda, as ideias de morte e mudança, respectivamente, em “jaz” e “fugaz”). A forma é de um epitáfio

---

<sup>43</sup> Essa expressão, de origem latina, significa “O tempo foge”. É nas *Geórgicas*, de Virgílio, que se encontra uma das primeiras aparições dessa expressão: *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus* (“Mas entretanto o irreparável tempo/ Nos vae fugindo, enquanto penhorados”, conforme antiga tradução de João Felix Pereira). Cf. Pereira, 1875.

simétrico. A simetria ocorre no plano horizontal (o verso do meio, destacado, espelha o termo “eterno” em “eterna”) e no plano vertical (através das rimas de “jaz” com “fugaz” e “presente” com “mente”). O sentido do tempo no poema pode ser duplo, se entendermos que, além da ideia de que o presente sempre foge, aceitarmos a noção de que ele engana ou “mente” (pela cisão do advérbio “eternamente”) a sua fugacidade

O poema “lápide” faz lembrar o poema (também videopoema) “Agora”, que faz parte do primeiro álbum solo de Arnaldo Antunes, *Nome*, de 1993, apesar do tratamento diverso que recebe ali o tema sobre o qual estamos trabalhando. Sem o uso de instrumentos musicais, a faixa se constrói pela repetição exaustiva e recortada da frase “já passou”. Os recortes permitem ouvir diferentes formações da frase, montadas muitas vezes de modo caótico e nervoso, e sugerem uma tentativa de captura sempre frustrada (ou atrasada) do “agora”, isto é, o presente, que “já passou”, está passando.<sup>44</sup> Esses exemplos, que estão separados na obra de Arnaldo Antunes por um intervalo de quase trinta anos, procuram, cada um a sua maneira, de forma concentrada, tensionar este vínculo temporal, ao que tudo indica, fundamental para o autor, e a reciprocidade entre as noções de transitoriedade e permanência. Diferentemente, porém, da composição “agora”, que produz um tom enervante através da montagem sonora, o poema em *algo antigo*, através da imagem fixada no epitáfio, encaminha o leitor para um tom estável, sóbrio, talvez pela inspiração clássica do tema.

Tanto o poema “lápide” quanto a faixa “agora” exploram a sua maneira o que também faz outro poema de *algo antigo* cujo título, “não se esqueça”, já anuncia a importância do que será expresso no poema, isto é, a finitude das coisas no tempo:

tudo  
que começa  
cessa

Outra vez, vistas assim isoladamente, a brevidade da estrutura, a divisão dos versos e a temática da passagem do tempo podem remeter às formas do haicai e do epitáfio. A relação entre permanência e transitoriedade se manifesta, aqui, na própria formulação do poema, cuja simetria reforça e prevê, desta vez, a inevitabilidade do fim. A inversão semântica entre os termos da rima (presente no segundo e terceiro versos) marca um ciclo fechado, sugerindo que a continuidade de algo “que começa” já pressupõe seu término inevitável, quando

---

<sup>44</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=us-1mSewXcY&ab\\_channel=ArnaldoAntunes](https://www.youtube.com/watch?v=us-1mSewXcY&ab_channel=ArnaldoAntunes)>. Acesso em 30 abr. 2025.

“cessa”. Se no poema “lápide” a inscrição do presente propõe uma projeção de eternidade do instante, mas que se esvai na própria formulação, “não se esqueça” apresenta um enunciado direto, sem o jogo de duplo sentido, mas igualmente marcado pela concisão, e, aqui, pelo alcance do limite, isto é, o fim das coisas. Essa assertividade funciona quase como um lembrete ou advertência, como sugere o título. Mas “não se esqueça” também deve ser lido em conjunto com o poema que o antecede (“se não for amor”) e, ainda, com o que lhe sucede (“não entre nessa”). A leitura dos títulos em sequência (“se não for amor”, “não se esqueça”, “não entre nessa”) produz um sentido narrativo e indica o tema do relacionamento amoroso. De toda forma, a indicação do tema específico não distancia o conjunto desses três poemas da temática geral do tratamento que o tempo recebe entre permanência e transitoriedade.

Em *algo antigo*, a mesma tentativa de capturar o presente reaparece no poema “on-off”<sup>45</sup>:

chispa chama  
 recendeia  
 descandeia  
 refaísca  
 desfagulha  
 recentelha  
 desatiça  
 recintila  
 descorisca  
 relampeia  
 desestrela  
 reacende  
 pisca-pisca  
 reluzente  
 desilude  
 renitente  
 vaga-lume

Neste, os versos, compostos sempre de uma única palavra, alternam entre os momentos opostos e complementares de presença e ausência de luz. Os prefixos são responsáveis por essa alternância, e os substantivos, como “pisca-pisca” e “vaga-lume” a concentram em si. No todo, volta a ideia geral da fugacidade do tempo, e volta a ideia de permanência que caracteriza essa fugacidade, mas aqui ela é traduzida não apenas no vocabulário comum referente a imagens de luz (ou ausência dela), mas também em coisas concretas, como nos substantivos mencionados.

---

<sup>45</sup> Antunes, 2021, p. 56-57.

Outro poema que deixa ver a manifestação da ideia de tempo marcada pela ocorrência simultânea da mudança e da permanência é o intitulado “guerra”<sup>46</sup>:

os mesmos outros  
 de sempre  
 se preparam  
 para atacar  
 os novos mesmos  
 de agora

tão outros  
 quanto eles  
 mesmos mas  
 em outras p  
 eles  
 por fora

Aqui, o poema parece entrar num plano histórico para pensar as realidades política e social, e descrever a continuidade de um ciclo de dominação, em que um grupo (os “outros”) se perpetua ou é substituído sem que haja, de fato, mudança essencial nas relações de poder que exerce sobre o grupo dominado (os “mesmos”). O que permite pensar em uma relação de poder ou mesmo distinguir os dois grupos entre si é um elemento de violência, já que um grupo se prepara para atacar o outro. Os versos “os mesmos outros/ de sempre” reforçam essa ideia, sugerindo a continuidade de um grupo que se renova, mas mantém sua posição privilegiada, enquanto os versos “os novos mesmos/ de agora” evidenciam que, apesar da renovação aparente, a hierarquia permanece e os “mesmos” continuam na situação que sempre estiveram. A crítica se amplia quando percebemos que, mesmo com a passagem do tempo, o domínio se mantém através de gerações. Assim, a mudança sugerida pelo termo “agora”, que inscreve o poema num tempo presente, não rompe com a estrutura social estabelecida – ele apenas a atualiza. A tensão entre alteridade e identidade é reforçada nos versos “tão outros/ quanto eles/ mesmos”, indicando que “os outros” são “mesmos” entre si ou só mudam por fora.

No poema “guerra”, a situação descrita remete à ideia manifesta em *in statu quo res erant ante bellum*, expressão latina que significa “no estado em que as coisas se encontravam antes da guerra”. A estrutura do poema sugere que, apesar da aparente alternância entre grupos – os “mesmos outros” de antes e os “novos mesmos” de agora –, a dinâmica do

---

<sup>46</sup> Antunes, 2021, p. 76-77.

conflito se mantém e com ela o *status quo*. A fragmentação da palavra “peles” acentua a continuidade, indicando que a mudança ocorre apenas na superfície, sem alterar a essência do embate.

\*

Se nosso aproveitamento da noção de lugar-comum não se restringe a uma aplicação estrita do conceito, tal como proposto por estudiosos da tradição greco-latina, é possível expandir ainda mais essa ideia para estabelecer novos diálogos entre a obra de Arnaldo Antunes e a tradição literária. Partindo do conceito de lugar-comum, somos levados a pensar outros temas clássicos que perpassam a poesia ao longo do tempo. Um desses temas é o do fim dos tempos, assunto antigo e que se manifesta em textos fundacionais de diversas culturas, por exemplo, na Epopeia de Gilgâmesh e no Novo Testamento (“Livro do Apocalipse”). Em *algo antigo*, o assunto surge no poema “fim do mundo”.

Figura 30 – Poema “fim do mundo”

nenhum caco do vaso quebrado do mundo no meu leito	nenhum vácuo do saco sem fundo do mundo no meu peito	
nenhum vício litígio dissídio do mundo no meu pleito		
nenhum fim do mun	do	mais me diz respeito

Fonte: algo antigo.

Esse poema constrói uma atmosfera de distanciamento e negação diante do fim do mundo. Cada bloco de versos apresenta uma variação dessa recusa, enfatizada pela repetição inicial de “nenhum”. Essa estrutura paralelística anafórica confere ao poema um ritmo quase encantatório. A assonância e a aliteração reforçam o ritmo nos versos, como na repetição dos

sons “v” e “s” em “vaso quebrado”, “vácuo do saco”, “vício litígio dissídio”, cujo jogo sonoro dá fluidez e confere unidade ao poema, mesmo com sua estrutura espacializada.

Uma leitura mais atenta pode revelar um sentido mais profundo: a negação expressa pelo eu lírico não se dirige exatamente ao fim do mundo – ao qual ele se manteria indiferente, pois “não lhe diz respeito” –, mas a elementos desse mundo que ele rejeita por não encontrarem lugar em si. A repetição dos versos não apenas reforça essa recusa sistemática, mas também evidencia um padrão estrutural no qual cada negação associa um elemento do mundo a uma parte do sujeito. O poema segue uma lógica interna em que a exclusão do “caco”, do “vácuo” e do “vício/ litígio/ dissídio” ocorre em diferentes esferas da subjetividade: leito, peito e pleito, respectivamente. Há, então, a sugestão, a partir dessa recusa, de um afastamento do corpo, das emoções e da dinâmica política, compondo uma progressiva ruptura com o mundo externo. Dessa forma, a sucessão de imagens cria um efeito cumulativo, em que as negações individuais convergem para uma imagem maior: a completa separação entre o sujeito lírico e o mundo, culminando na indiferença absoluta até mesmo diante do fim. Lembra, nesse sentido, os versos do poema “Ao dia do juízo”, de Gregório de Matos: “Que é de ti mundo? Onde tens parado?/ Se tudo neste instante está acabado,/ Tanto importa o não ser, como haver sido”.<sup>47</sup>

Outro poema relacionado ao fim dos tempos (mas agora com o sentido de ausência de tempo) aparece em *2 ou + corpos no mesmo espaço*. Neste caso, contudo, o mundo devastado é o próprio Inferno, como sugere a citação que abre o poema: “*Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate*” (“Deixai toda esperança, vós que entrais”)<sup>48</sup>, verso célebre da *Comédia*, de Dante Alighieri, que, no poema, apresenta-se como inscrição à entrada do Inferno. O poema de Arnaldo Antunes apresenta, então, sua visão do Inferno:

Aqui a asa não sai do casulo, o azul  
 não sai da treva, a terra  
 não semeia, o sêmen  
 não sai do escroto, o esgoto  
 não corre, não jorra  
 a fonte, a ponte  
 devolve ao mesmo lado, o galo  
 cala, não canta a sereia, a ave  
 não gotjeia, o joio  
 devora o trigo, o verbo envenena  
 o mito, o vento  
 não acena o lenço, o tempo  
 não passa mais, adia,  
 a paz entedia, para

<sup>47</sup> Matos, 2012, p. 22.

<sup>48</sup> Dante, 2021, p. 71. Na tradução de Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias e Pedro Falleiros Heise. Trata-se do verso nono do terceiro canto da *Comédia*.

o mar, sem maremoto,  
 como uma foto, a vida,  
 sem saída, aqui,  
 se apaga a lua, acaba  
 e continua<sup>49</sup>

Ao contrário de grande parte dos poemas que comentamos até então, este é o que mais intensamente se fixa em uma noção de tempo estagnado ou mesmo ausente. Isso porque, além de descrever as condições degradadas e inescapáveis do Inferno, o poema constrói uma atmosfera de suspensão temporal, sugerindo que a verdadeira punição por estar no Inferno é a esterilidade. Os ciclos naturais são interrompidos: “a asa não sai do casulo”, a terra é infértil porque a semente não se desenvolve, o homem é infértil porque não fecunda. Ainda, o fluxo da matéria e da energia, de maneira geral, também se paralisa: o esgoto não corre, a fonte não jorra, o vento não sopra. Até os sinais de passagem do tempo são apagados: o galo não anuncia o dia, a ave não canta, o mar não se agita. A linguagem está a serviço da negação dos sentidos de tempo que as imagens poderiam sugerir.

Outro tema antigo que ressurge em *algo antigo*, desta vez relacionado à cultura cristã, é o do pecado. Assim, o poema “fora o fruto”<sup>50</sup> indaga:

fora o fruto  
 proibido  
 qual o seu pecado  
 preferido?

A imagem do fruto proibido, signo do pecado original, não é encarada no poema segundo o modo de sua representação cristã, pois a construção garante sua permanência no campo do desejo, ao sugerir que ele pode ser um “pecado preferido”. Diferentemente, pois, da visão cristã, em que o pecado original marca a queda da humanidade, implicando uma noção de culpa e punição eterna e coletiva, comum à humanidade. O poema não incorpora essa carga moral, a subverte ao tratá-lo (o pecado) como uma escolha pessoal. A estrutura interrogativa desloca o foco da condenação para o indivíduo, sugerindo uma relação mais subjetiva e até lúdica com a ideia do pecado.

\*

---

<sup>49</sup> Antunes, 1997, s.p.

<sup>50</sup> Antunes, 2021, p. 142-143.

Em nossa busca por *algo antigo*, encontramos, no poema inicial do livro, uma apresentação da variedade de sentidos que a construção “algo antigo” pode assumir. Além disso, esse poema se destaca especialmente por meio da já mencionada zona intervalar, marcada pelo uso de sinais gráficos em caligrafia – dentre os quais identificamos algo como um travessão, ponto de interrogação, ponto e vírgula, vírgula e ponto final. O título do poema, “al(anti)go”, subverte a forma que nomeia a obra ao inserir, no interior do termo “algo”, o prefixo “anti”. Essa alteração permite múltiplas leituras sobrepostas: “algo antigo”, “algo anti” ou ainda “antialgo”. Em sentido amplo, tensões como essa do título, que complexificam a verbalização da experiência do tempo, manifestam-se em nível semântico e são possibilitadas por subversões morfológicas ou outros procedimentos de efeitos similares.

Em termos de estrutura, “al(anti)go” é composto por sucessivas estrofes curtas, com versos igualmente curtos, compostos majoritariamente por substantivos. À primeira vista, a sobreposição de imagens remete a uma lista ou inventário, misturando categorias distintas de substantivos: concretos e abstratos, comuns e próprios, coletivos. A natureza desses substantivos também é diversa: alguns nomeiam objetos do cotidiano (o fio do telefone, o xarope velho, o filme fotográfico); ou elementos da paisagem natural (“barranco”, “mangue à beira-mar”, “iceberg”), bem como paisagens formadas por intervenções humanas (“coreto de praça”, “busto”, “entulho”); ou ainda sensações e estados físicos (“fome de perigo”, “cheiro de naftalina”, “ranço”, “cansaço”). Alguns possuem atributos simbólicos que mais enfaticamente se referem a uma noção de tempo (“pasto de traça”, “parnaso”, “reliquia ou ruína”) e a elementos remotos das culturas ocidental e oriental (“clepsidra”, “marfim da china”):

algo antigo  
 onda do mar de Vigo  
 hexassílabo, fio de tele  
 fone, fome  
 de perigo

trovador  
 bronzeador  
 trem a vapor

madrepérola  
 cânfora  
 andor

algo antigo  
 cordão de umbigo  
 em seu jazigo  
 de papel pardo

pasto de traça

esquecido  
na gaveta  
do criado-mudo

cadeado enferrujado  
coreto de praça  
busto

hóstia  
asilo  
camisolão

algo antigo  
entulho  
asa de ícaro  
cantochoão

antídoto  
do potássio no sangue  
crustáceo do mangue  
à beira-mar

terno surrado  
engano ledó  
eterno medo  
de mudar

algo antigo  
à antiga  
clepsidra  
galo de briga

inimigo  
da rotina  
que prossegue

páreo de cavalo  
espantalho  
leque

fita analógica  
película fotográfica  
célula fixada em fóssil

algo em ocase  
parnasó  
utensílio em desuso  
reliquia ou ruína

marfim da China  
carteiro, cheiro  
de naftalina

ranço  
cansaço  
pó

talco  
mofó  
rococó

tip top  
xarope, hit  
parade pop

manuscrito  
carcomido  
trapo

cravo na lapela  
letra obsoleta  
na tela  
do laptop

algo antigo  
evocado  
ao olvido

alfabeto de Gutenberg  
derretido  
iceberg<sup>51</sup>

O sentido comum que se estabelece entre cada uma das imagens evocadas é o da antiguidade. Assim, o poema é como um relicário, mais que uma listagem, reúne itens de ordens tão diversas aproximados por afinidades. O “bronzeador”, esquecido desde o último verão, surge ao lado do “trovador”, que recua muito mais no tempo, da memória pessoal à histórica (e poética). A menção à cantiga de amigo de Martín Codax, em que o eu lírico indaga ao mar o retorno de seu amigo, e ao hexassílabo, estrutura métrica do verso a que faz referência (“onda do mar de Vigo”), estabelece uma conexão com essa tradição poética medieval. A imagem final da primeira estrofe do poema que estamos analisando, também cingida, pode dialogar ainda com a antiga cantiga de Codax, ao descrever a “fome/ de perigo” que fazia parte, muitas vezes, das longas travessias marítimas, como a empreendida pela figura do amigo no poema aludido.

A relação entre temporalidades se mantém na sobreposição de imagens. Desse modo, o “trem a vapor” evoca o período da Revolução Industrial e constitui um símbolo do momento de auge da produção material industrial, hoje considerado obsoleto. A “madrepérola”, a “cânfora” e o “andor” não estabelecem entre si necessariamente uma relação lógica, mas apontam para processos da natureza e para a cultura religiosa (“andor”). O “cordão de umbigo/ em seu jazigo/ de papel pardo” contrapõe nascimento e morte, sugerindo um ciclo de vida que culmina numa espécie de esquecimento residual do corpo. Essa ideia se estende ao “pasto de traça”, imagem que reforça a degradação do material e a ação do tempo. No cenário

---

<sup>51</sup> Antunes, 2021, p. 8–11.

urbano, as imagens do “cadeado enferrujado”, do “coreto de praça” e do “busto” indicam um espaço de memória coletiva, onde o antigo persiste como um vestígio do passado. Enquanto o coreto sugere um tempo em que praças eram centros de sociabilidade, o busto simboliza o esforço humano para perpetuar a lembrança de figuras importantes, ainda que o tempo dilua sua relevância. A estrofe “hóstia, asilo, camisolão” transita entre o sagrado e o esquecido pelo envelhecimento: a hóstia seria a permanência espiritual, o corpo de Cristo, mas o asilo e o camisolão fazem pensar no abandono e na vulnerabilidade do corpo humano.

O poema também reflete sobre o que é inutilizável. O “entulho” indica restos de um passado destruído, enquanto a “asa de Ícaro”, outra lembrança antiga, faz referência ao mito grego da fuga frustrada de Ícaro do labirinto de Teseu, com a asa derretida pela proximidade do sol. O “cantochoão” remete à tradição musical gregoriana, mas também é uma sugestão da própria monotonia possível na leitura do poema. A relação entre tempo e corpo aparece na menção ao “antídoto/ do potássio no sangue”, um indicativo de equilíbrio fisiológico ameaçado, assim como o ambiente natural do “mangue”, no qual se encontra a espécie de vida especialmente remota do “crustáceo”, que irá ecoar, poucas estrofes depois, na “célula fixada em fóssil”.

O “terno surrado” e o “engano ledó” dialogam com o “eterno medo de mudar”, não só na sonoridade dos termos que se aproximam, mas também sugerindo a permanência de hábitos desgastados pelo tempo. Em seguida, a presença da “clepsidra” traz novamente uma ideia de obsolescência, um instrumento superado, ao qual se acrescentam depois as imagens da “fita analógica” e da “película fotográfica”, objetos que permitem a fixação do som e da imagem no tempo, ou seja, que guardam o passado. Essa noção é ampliada na estrofe seguinte com o verso que menciona “algo em ocaso”, isto é, em vias de desaparecimento, como “utensílio em desuso”, inútil, inutensílio.

Outros termos e imagens parecem falar da luta da matéria no tempo, como a oposição que se cria entre a “naftalina” e o “talco”, por um lado, e o “pó” e o “mofo”, por outro, nas estrofes décima sexta, décima sétima e décima oitava. Essa luta já havia aparecido em “pasto de traça”, imagem que está na quinta estrofe do poema, mas na expressão “manuscrito carcomido”, vigésima estrofe, ela é atualizada. Neste momento, a imagem do manuscrito intensifica a tematização da língua no poema. Na estrofe anterior, a obsolescência ganha contornos divertidos pela lembrança de gírias e expressões em desuso, como “tip top/ xarope, hit/ parade pop”. “Tip top” e “hit parade pop” são expressões usadas outrora para descrever uma novidade, algo que se encontra em seu auge (algo atual), entretanto, em nosso presente, elas soam fora de moda. Essas estrofes encaminham para o fechamento do poema ainda

relacionado com o mesmo tema da linguagem. Os versos associam imagens de ordem diversa com as que levam à reflexão sobre a linguagem, por exemplo, o “cravo na lapela” ele mesmo como “letra obsoleta”, na antepenúltima estrofe, mas logo “na tela do laptop”, que altera o seu tempo e função. Nessa contraposição, a própria novidade é envelhecida, uma vez que o termo “laptop” vai também saindo de cena.

A última menção a “algo antigo”, que ocorre na penúltima estrofe do poema, é decisiva para a leitura:

algo antigo  
evocado  
ao olvido

Os versos parecem comentar o procedimento exercitado no poema, nas estrofes anteriores. Existe a homofonia entre os termos “ouvido” (as palavras ouvidas na leitura) e “olvido” (o que se vai esquecendo no tempo), mas a grafia da palavra impõe, para a leitura, o segundo sentido. Assim, podemos considerar que há a evocação ao esquecimento, como se o próprio poema lembrasse do seu trabalho de memória, entre o que passa e o que fica, ou deve ficar, se não na realidade do mundo, ao menos na da poesia. Também a poesia, nesse sentido, pode ser “inimigo/ da rotina/ que prossegue”, como está posto nos versos da décima segunda estrofe. Não por acaso o poema encerra com a justaposição do “alfabeto de Gutemberg” (marco de uma tecnologia fundamental para a cultura escrita e literária) com um “derretido/ iceberg”, que, para além da rima, sugere uma longa duração e o tempo como agente transformador.

Em nosso percurso de análise de alguns poemas de *algo antigo*, partimos do primeiro poema, “al(anti)go”, que introduz a ideia de “algo antigo” por meio de suas imagens substantivadas, até chegarmos ao último, “algo antigo”, que aborda o mesmo tema por outras vias.

Figura 31 – Poema “algo antigo”

algo antigo  
     ido  
         sido  
 outrora  
 acontecido  
     já  
         quase  
 esquecido  
     agora  
 fora  
     de moda  
 ou de modo  
 subjuntivo  
 traço  
 do que  
     houve  
 no passado  
 ultra  
     passado  
 pelo  
 que houvera  
     algo  
 que já era  
 (embora  
     vivo)  
 para (agora)  
     ser  
 um livro

Fonte: algo antigo.

Se o poema de abertura apresenta uma sucessão de imagens do antigo por meio do acúmulo de substantivos, o poema de encerramento descreve o próprio processo para que algo se torne antigo. A progressão verbal é essencial nessa sequência, pois os verbos empregados estão, em sua maioria, no passado (“ido”, “sido”, “acontecido”, “esquecido”, “houve”, “houvera”, “era”), enfatizando a passagem do tempo e seus efeitos sobre aquilo que é descrito. Os versos iniciais marcam um distanciamento progressivo, como se algo se tornasse cada vez mais remoto no tempo, até atingir um ponto em que ainda existe, mas está deslocado: “quase/ esquecido” indica que não foi completamente apagado, mas perdeu seu lugar original. O trecho “fora/ de moda/ ou de modo/ subjuntivo” reforça o deslocamento: algo que já não pertence ao presente, seja por não estar mais em sintonia com a época (*fora de moda*), seja por uma alteração de estado (*fora de modo*), associando-se ainda ao subjuntivo, tempo verbal ligado à incerteza, possibilidade ou desejo.

A sequência “traço/ do que/ houve/ no passado/ ultra/ passado/ pelo/ que houvera”

sugere uma sobreposição de temporalidades. O que *houve* já pertence ao passado, mas esse próprio passado é ultrapassado pelo *houvera*, tempo mais remoto, que indica um passado que antecede outro passado. Assim, o poema insere-se numa dinâmica em que o antigo é constantemente substituído por algo ainda mais antigo, num movimento contínuo de sucessão e apagamento. Os últimos sete versos, a partir de “algo”, são decisivos, pois trazem uma revelação: a matéria antiga em questão, que sofre o processo descrito ao longo do poema, é o próprio livro. Desde o título, passando pelos poemas iniciais e indo até os finais, através da recorrência de temas, e especialmente aparecendo nos versos finais do último poema, algo antigo revela-se como sendo o próprio livro que se lê.

### III. ALGO OU ALGUÉM?

Em nossa busca pelos sentidos que o título *algo antigo* pode deter, compreendemos “algo” como uma chave de leitura ambígua, conforme sugere a própria natureza indefinida do termo, que, por essa indeterminação, é capaz de apontar para várias direções. Assim, em cada poema deve surgir um “algo” específico, mas não isolado, que, no conjunto do livro, integra um outro “algo”, maior e mais amplo, que é o próprio livro que se lê: *algo antigo*. Nesse sentido, a imagem de “algo antigo” pode corresponder à própria escrita, caligrafada ou tipografada; pode ser o signo da água ou a representação da natureza; pode remeter ao passado da tradição literária, com seus temas e lugares-comuns, ou evocar o passado (tanto o pessoal do artista quanto um passado histórico).

Até aqui, a polissemia da imagem presente no título do livro que estamos analisando conduziu, relativamente, nosso olhar para lugares distantes de uma análise do poema a partir da ideia de subjetividade (ainda que isso tenha atravessado as leituras que fizemos, nas quais apontamos a presença do corpo do autor em alguns fotopoemas), comumente caracterizadas pela manifestação de um sujeito poético. Em certo sentido, nossa busca por “algo” efetuou-se em detrimento de uma busca por “alguém”. Mas, se, por um lado, ecoa em *algo antigo* uma voz impessoal, presente em poemas como “al(anti)go” ou “lápide”, próxima ao que Gonzalo Aguilar chamou de “sujeito espectral”<sup>52</sup>, a respeito da poesia de Augusto de Campos, definindo um sujeito categórico, como se, por vezes, quem se manifestasse no poema fosse o próprio tempo ou o espaço (como nas versões do poema “armazém”), por outro, ressoam em *algo antigo*, assim como em toda a obra de Arnaldo Antunes, vozes de um eu manifesto, que tematiza sua condição de sujeito, numa presença incontornável e múltipla de uma dimensão subjetiva, lírica.<sup>53</sup>

Em *algo antigo*, a condição do sujeito e o acesso à sua subjetividade, por vezes, estão associados a experiências temporais, sejam elas de permanência ou de transitoriedade. O

<sup>52</sup> Aguilar In: Sússekind; Guimarães, 2004, p.36. Outro trabalho importante a respeito da subjetividade e das condições do sujeito poético na poesia de Augusto de Campos é a tese de Adilson Antônio Barbosa Júnior, intitulada *Solo em guerra: construtivismo e subjetividade na obra tradutória de Augusto de Campos*, que investiga como sua obra tradutória “comporta elementos subjetivos no exercício da tradução crítica e criativa”. Cf. Barbosa Júnior (2022).

<sup>53</sup> Essa distinção poderia ser associada à atividade musical do artista: no primeiro caso, à sua participação na banda Titãs, em músicas como “O que” (1986) e “O pulso” (1989), através da sonoridade do rock e de letras marcadas por gritos, elipses, sobreposições e repetições, que constroem um discurso de impacto, fragmentado e incisivo; e, no segundo caso, à sua participação na banda Tribalistas, cujos maiores sucessos, como “Velha infância” e “Já sei namorar” (2002), situados no amplo espectro da “nova MPB”, se valem de um aspecto melódico com letras que evocam, nesses casos, a memória afetiva da infância, o crescimento e o amor, temas eminentemente subjetivos.

poema “cerne” articula uma relação entre passado e presente por meio de uma revisitação do vivido, provocada por uma brisa de vento que acaricia o rosto do sujeito poético:

a brisa que me lambe  
 a testa  
 me traz outra  
 vez ao cerne  
 do que fui  
 imberbe  
 ainda e já  
 embriagado  
 entre  
 o âmago  
 da alma  
 amarga  
 e a terna carne  
 – dinami  
 te de ti  
 midéz  
 em re  
 des de des  
 ejos e re  
 ceios  
 diante da louça  
 intacta  
 da cortina alada  
 na vi  
 draça ra  
 diante  
 da distante  
 estrela  
 mas também  
 da dança  
 delicada  
 do besouro  
 branco no escuro  
 do barranco  
 que ro  
 lei abaixo  
 até cair  
 no colo  
 da criânsia  
 que cresc  
 eu<sup>54</sup>

Nesse poema, o passado se faz presente, pois o acesso, desencadeado pela natureza, à subjetividade não ocorre apenas como lembrança, mas como retorno vivo, que “me traz outra/ vez ao cerne/ do que fui”. Esse “cerne” do ser, distante do sujeito no presente, remetaria a um momento inicial de sua própria formação, como sugerem os versos “imberbe/ ainda e já/ embriagado”. Os termos “imberbe” e “embriagado” estabelecem um paralelo não apenas em

---

<sup>54</sup> Antunes, 2021, p. 32-33.

decorrência da semelhança sonora (presente na repetição de “m” e “b”), mas também graças aos advérbios de tempo que os acompanham e os contrastam: “ainda” e “já”. Essas partículas marcam o surgimento da individualidade do sujeito, e o “já embriagado” poderia indicar que o eu poético experimentasse, de forma inaugural, um estado de confusão sensorial e da identidade em formação. A embriaguez, nesse contexto, pode simbolizar tanto um excesso de sensações quanto a própria imersão no processo desconhecido de vir a ser. Esse paralelo entre excesso e entorpecimento se amplia nos versos seguintes, agora traçando uma distinção entre corpo e alma: “entre/ o âmago/ da alma/ amarga/ e a terna carne”. Novamente é aludida a ideia de um momento nuclear, o cerne, representado pelo “âmago da alma”, que é “amarga”, em oposição ao corpo, terno e ligado ao sensível e ao imediato.

A dualidade entre corpo e alma é definida de maneira sintética, em outra imagem presente no poema:

dinami  
te de ti  
midez  
em re  
des de des  
ejos e re  
ceios

O sintagma “dinamites de timidez em redes de desejos e receios” sintetiza a tensão entre o impulso e a inibição. A “dinamite” representa a potência de uma energia reprimida pela timidez, enquanto as “redes” apontam para os condicionantes que moldam os desejos e os medos do sujeito do poema. Esse jogo entre o que é contido e o que é potencialmente explosivo, expansivo, reflete a complexidade da experiência subjetiva.

Após essa sequência de imagens densas, o poema parece retornar a um estado epifânico, numa sucessão de imagens que sugerem, ao mesmo tempo, a realidade objetiva diante do sujeito e os cenários de sua infância, filtrados por um tom etéreo. Elementos como a “louça intacta”, a “cortina alada” e a “vidraça radiante” evocam um ambiente doméstico, enquanto a “distante estrela” insere uma dimensão celeste e ampliada da percepção. A essas se soma a cena da “dança delicada do besouro branco no escuro do barranco”, que intensifica a imbricação entre memória e presente, como a lembrança de uma cena. A imagem do besouro se confunde com a do próprio sujeito, cujo percurso culmina na queda no “colo/ da criância/ que cresc/ eu”. O jogo entre “criança” e “ânsia” sugere um estado de expectativa ou de tensão inerente ao crescimento, como se a infância carregasse um impulso de transformação. Já a separação de “cresceu” em “cresc/ eu” destaca a emergência do “eu” como resultado desse

processo: o crescimento, além de um fenômeno físico ou temporal, é ainda uma tomada de consciência de si.

O poema “através” configura um desenvolvimento do sujeito a partir de sua subjetividade por outras vias, ao tematizar o espaço do sonho, sintetizado na imagem dos “olhos fechados”, que operam como um meio paradoxal de visão, permitindo enxergar “através” deles o céu noturno. O duplo sentido do título, que remete tanto à percepção do mundo e dos astros mediada pelo sono quanto à ideia de atravessamento, sugere ainda uma relação no tempo entre as dimensões interior e exterior do sujeito:

Assisto ao céu estrelado  
Através dos olhos fechados

Pontos por todo lado  
no forro do céu furados

detrás do teto e telhado  
das pálpebras, cortinados

e do futuro esperado  
aceito espelhos quebrados

centelhas de olhar leopardo  
vaga-lumes desastrados

fáscas de ouro roubado  
e seus erráticos rastros

assim desconectado  
dos pensamentos pensados

livre, pois libertado  
dos pesadelos pesados

assisto ao céu estrelado  
através dos olhos fechados<sup>55</sup>

Os nove pares de dísticos que compõem esse poema devem ser analisados levando em consideração três momentos distintos. No primeiro trio, destaca-se a relação entre visão e ocultamento, ou, ainda, um estado transitório entre a vigília e o sono: o sujeito é capaz de enxergar “através dos olhos fechados”, por “detrás de teto e telhado” o céu e as estrelas, assim, é uma dimensão imaginativa que permitem ao sujeito do poema acessar os astros, independentemente dos obstáculos que se põem entre o plano celeste e o sujeito. No segundo trio, o par “e do futuro esperado/ aceito espelhos quebrados” é decisivo ao marcar uma resignação do sujeito em relação ao que se esperou e, de certa forma, foi prometido num certo

---

<sup>55</sup> Antunes, 2021, p. 166-167.



Nessa composição, as repetições variadas e combinadas de “nasça o que nasce” e “e que passe o que passa” em diferentes direções dificulta a leitura linear do poema, e exprime, através dessa rede trançada, um ciclo de nascimento e de passagem, sem hierarquia entre começo e fim. A impessoalidade da estrutura fixa, e dos enunciados que se tramam, contrastam com uma possível espectralidade subjetiva, isto é, a ideia de um sujeito lírico por detrás dessas escolhas, instaurando um paradoxo entre a rigidez gráfica e a fluidez semântica, para o que contribui as consonâncias em “sc” e “ss”.

O conteúdo das estrofes assume um tom categórico ao apresentar processos inevitáveis como se fossem comandos ou constatações absolutas. A impessoalidade apaga qualquer sujeito da enunciação, como se a própria ordem das coisas falasse por si. A repetição reforça esse efeito espectral, dando a sensação de um tempo que se impõe por conta própria, sem agente nem intenção. Ao mesmo tempo, a circularidade dessas sentenças, que reafirmam apenas o que já acontece por natureza, pode sugerir uma angústia ou resignação implícita, um destino que se cumpre sem intervenção, tornando o poema ao mesmo tempo distante e carregado de uma força subjetiva latente.

Em *algo antigo*, o poema “ultrassom” apresenta uma relação entre o corpo gestado, sua interioridade e o mundo, sem manifestar, contudo, um sujeito responsável pelas imagens poéticas:

no interior

do útero

o mundo

é o mesm

o mundo

que o outro

ulterior<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Antunes, 2021, p. 138-139.

A estrutura do poema “ultrassom” reforça, visual e semanticamente, a ideia de continuidade entre interior e exterior. Os versos espaçados criam um efeito de suspensão e fluidez, como se a leitura imitasse o ambiente intrauterino, marcado por uma percepção dilatada do tempo e do espaço. O verso central, “é o mesm”, que se interrompe antes da conclusão da palavra “mesmo”. Esse verso afirma a igualdade entre as metades superior e inferior do poema, que se espelham, respectivamente, nas dimensões “interior” e “ulterior”. Essa equivalência sugere que, no útero, a distinção entre o ser em formação e o mundo externo não está plenamente estabelecida. O corpo materno funciona como um limite para o corpo gestado, e serve ainda como mediação para o mundo exterior. O título, “ultrassom”, reforça essa ambiguidade, pois remete a um exame que torna visível o corpo que está oculto, permitindo que o mundo externo perceba o interior. Ao mesmo tempo, a palavra evoca uma forma de percepção, que, além de ser visual, está baseada em ecos e ressonâncias, o que dialoga com a experiência sensorial do feto, para quem o mundo exterior chega filtrado pelos sons e vibrações do corpo materno. Assim, formulamos como hipótese de leitura que esse o poema não apresenta um sujeito que se enuncia, pois no estágio gestacional a individualidade ainda não se constituiu por completo. Em vez disso, o poema expressa uma condição pré-subjetiva, em que o “eu” ainda não se separou do outro (corpo materno), e, para ele, o interno e o externo são indistintos.

Em outros momentos, a condição de um sujeito manifesto pode, além de conduzir para o aspecto subjetivo, contribuir para a criação de certa impessoalidade. Assim, nestes casos, o espaço interior não só é cifrado pelos procedimentos visuais, como deles faz parte. Exemplifica esse processo a série caligráfica de *Psia*<sup>57</sup>:

---

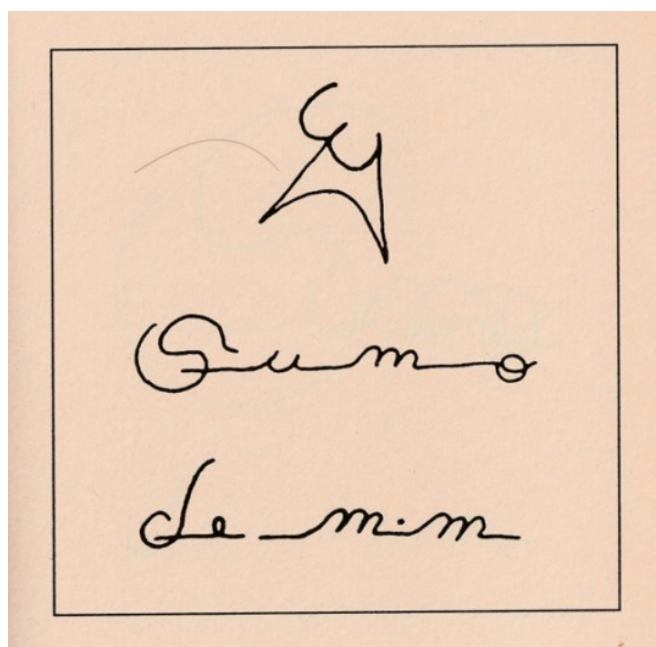
<sup>57</sup> Antunes, 1991, s.p. A série, em sua publicação original, no livro *Tudos*, é composta por cinco formates, que se dividem em cinco páginas. O poema foi reproduzido na antologia poética *Agora e aqui ninguém precisa de si*, contudo, concentrada em apenas uma página.

Figura 33 – Primeiro formante da série caligráfica



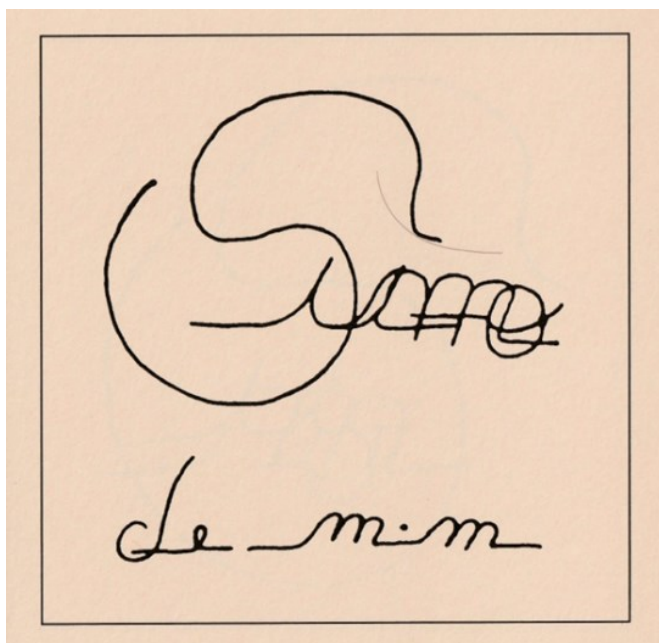
Fonte: Psia.

Figura 34 – Segundo formante da série caligráfica



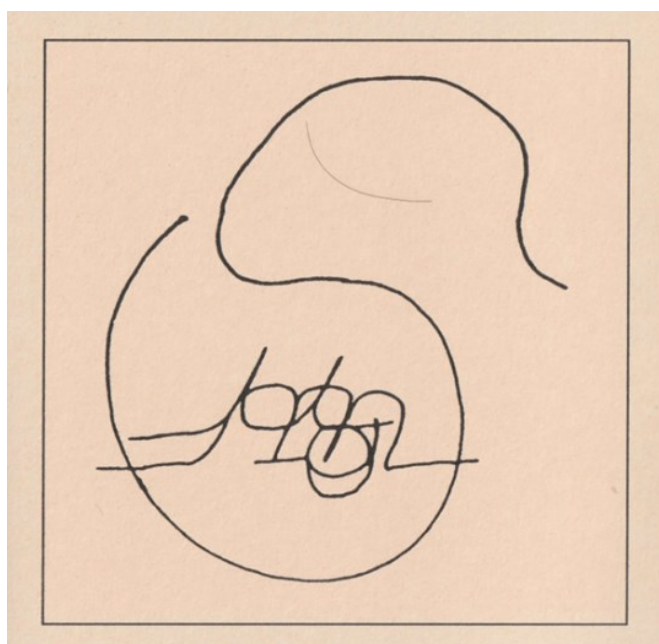
Fonte: Psia.

Figura 35 – Terceiro formante da série caligráfica



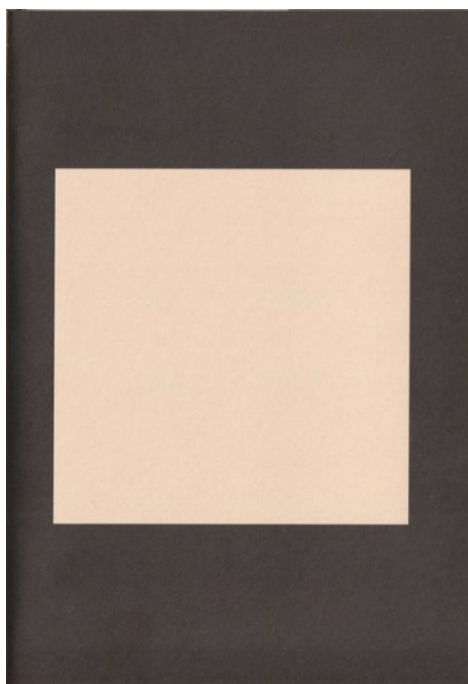
Fonte: Psia.

Figura 36 – Quarto formante da série caligráfica



Fonte: Psia.

Figura 37 – Quinto formante da série caligráfica



Fonte: Psia.

No primeiro formante, a palavra “eu” aparece praticamente ilegível, talvez sugerindo uma espécie de caricatura mínima do artista, em que o “E” poderia representar os olhos e o “U”, um nariz. No segundo, “eu” surge de maneira um pouco mais legível (se comparado à primeira aparição), e se soma a frase “sumo de mim”. Já no terceiro e no quarto formantes, “sumo” cresce e adquire centralidade, e no último envolve toda a palavra dentro da letra “S”. Deve-se destacar ainda a sugestão do termo “sumo” como ápice de concentração, no caso de um “eu” poético que se centraliza. Por fim, o sumiço se concretiza no próprio desaparecimento do texto, que é, ainda, o “eu” que some de si, como ocorre no quinto formante da série.

A frase “eu sumo de mim” revela, por si só, um conflito interno do sujeito, cuja identidade é perturbada, o que permite nos lembrarmos da canção “Ninguém”, do álbum homônimo de 1995, especialmente dos versos “eu fico louco/ eu fico fora de si” e “eu fico sem ninguém em mim”. Nestes versos da canção, fica a ideia de que está vazio, “sem ninguém”, porque sem o “si”, que é diferente do “mim”. Em outro texto de Michel Collot, intitulado “O Outro no Mesmo” (2006), o autor propõe uma reflexão sobre a alteridade na poesia moderna. Collot argumenta que a poesia não busca dissolver a tensão entre o Mesmo e o Outro, como pretendem algumas abordagens filosóficas, mas, sim, entender essa tensão como participativa da criação poética. O autor deixa claro que é preciso ter cuidado para não tratar estes dois conceitos apenas como par antitético:

Parece-me que não alcançaríamos a especificidade da alteridade poética se dela propuséssemos uma interpretação dialética, que dissolveria a antítese do Mesmo e do Outro em uma unidade sintética. A poesia moderna tem em vista uma dimensão de alteridade irreduzível a qualquer assimilação, uma heterogeneidade intrínseca.<sup>58</sup>

Esta percepção nos ajuda a entender, nesse contexto, como o sujeito fragmentado desses versos oscila entre a ausência de si e a presença de um outro em si mesmo, revelando um espaço poético marcado pela instabilidade identitária. O autor diz, ainda: Parece-me que a alteridade poética reside antes em uma tensão irresoluta entre o Mesmo e o Outro, convidando-nos a superar sua exclusão recíproca, inscrita na lógica aristotélica, para pensar sua co-pertença conflituosa.<sup>59</sup> A frase “eu sumo de mim” expressa uma perda, como se o sujeito se apagasse ou se dissociasse de si mesmo. Já “eu fico fora de si” trata de uma configuração específica de alteridade, isto é, não se trata de estar “fora de mim”, como seria o adequado, o que implica uma sensação de descontrole ou de alienação, como se o sujeito estivesse em um estado de ausência, mas ainda ciente de sua existência. Ambas as expressões revelam uma ruptura interna, mas enquanto “sumir de si” sugere um desaparecimento completo, “ficar fora de si” aponta para uma distorção ou desvio da identidade. Esse distanciamento da identidade, presente nas expressões “eu fico louco” e “eu fico fora de si”, remete também a um verso de Leonardo Fróes, em *Anjo tigrado*: “como os loucos que fui quando ninguém me era”.<sup>60</sup> A ideia de ser “louco” e de não ter ninguém “como si” faz ressoar a mesma sensação de fragmentação e perda de si, mas distingue-se dos poemas de Arnaldo Antunes pelo aceno ao passado, quando o sujeito foi louco, mas não era ainda quem seria.

Ainda em relação ao tema da individualidade em *algo antigo*, surge no poema “algoritmos” uma espécie de linguagem semelhante à das plataformas virtuais de interação, as chamadas redes sociais, através de um sujeito que perde, neste processo, sua individualidade:

---

<sup>58</sup> Blanchot, 2006, p. 29.

<sup>59</sup> Blanchot, 2006, p. 29.

<sup>60</sup> Fróes, 1975, s.p.

Figura 38 – Poema “algoritmos”<sup>61</sup>

E01S10T100A11M1O111S  
 N001S D0E1S0T0R1U1I0N1D0  
 O101U S100Ã001O  
 O10S A0L0G1O0R1I1T1M001S  
 N011O100S R010E  
 D111S0T1R0I1B0U1I0N1D0?

Fonte: algo antigo.

Nesse poema questiona-se a perda da individualidade que pode ocorrer nas interações virtuais que se baseiam na manipulação de algoritmos. Assim, em “estamos nos destruindo ou são os algoritmos nos redistribuindo?”, marca-se a interferência de números binários (0 e 1), que criam uma materialidade textual simulando a intromissão dos próprios algoritmos na comunicação, apontando ainda para um duplo movimento: para a perda de autonomia do sujeito e para sua fragmentação dentro das lógicas das redes sociais, onde as interações são condicionadas por padrões automatizados.

A essa altura da discussão, a distinção entre a busca por “algo” e a busca por “alguém” se revela enfraquecida, à medida que tanto a ausência de um sujeito manifesto pode afirmar a subjetividade quanto um sujeito presente pode pouco revelar de si, servindo a uma reflexão mais ampla. Na poesia de Arnaldo Antunes, essa oscilação é recorrente: “algo” frequentemente se torna “alguém”, assim como “alguém” se manifesta por meio de “algo”. Diante disso, tornou-se necessária uma diferenciação conceitual, estruturada em três eixos principais: o espaço subjetivo, o aspecto lírico e a manifestação do sujeito. Embora interligados, esses conceitos não devem ser tratados como equivalentes. Eles orientam as análises que seguem, guiadas pelas seguintes questões: 1. De que modo a obra constrói diferentes apreensões de espaços subjetivos? 2. O que define o aspecto lírico em *algo antigo*? 3. Como se configuram os múltiplos sujeitos no interior dos poemas?

---

<sup>61</sup> Antunes, 2021, p. 132-133.

Em 2000, Arnaldo Antunes escreveu um texto intitulado “Origem da poesia” para o livro do espetáculo “12 poemas para dançarmos”, dirigido por Gisela Moreau. Nele, o autor parte do princípio de que “a origem da poesia se confunde com a própria origem da linguagem”, momento em que elas estariam unidas, numa fase de “inocência”, marcada pela “integridade entre nome e coisa”.<sup>62</sup> Trata-se da projeção de um tempo hipotético e primordial da linguagem, sugerindo um período em que a fala não cumpria com um propósito designativo, mas poético, anterior à fragmentação entre significante e significado, quando “o nome da coisa era algo que fazia parte dela, assim como sua cor, seu tamanho, seu peso”.<sup>63</sup> Ainda que reconheça o caráter especulativo dessa suposição, Arnaldo Antunes identifica na poesia contemporânea resquícios dessa “infância da linguagem”, como pequenos “oásis” em meio ao “deserto da referencialidade”.<sup>64</sup> Para ele, a poesia não apenas restaura laços entre os signos e as coisas, como oferece um modo de experiência sensível direta com o mundo e seus elementos.

Outra vez aparece, portanto, a centralidade da palavra na poética de Arnaldo Antunes, cerne do poema, que verte a poesia das coisas em matéria verbal. O argumento se reforça com a lembrança de línguas em que acontece uma forma de predicação nominal implícita, sem um verbo-cópula (por exemplo, o verbo “ser” como verbo de ligação) para estabelecer a relação entre sujeito e predicado:

Lembro-me de ter lido, certa vez, um comentário de Décio Pignatari, em que ele chamava a atenção para o fato de, tanto em chinês como em tupi, não existir o verbo ser, enquanto verbo de ligação. Assim, o ser das coisas ditas se manifestaria nelas próprias (substantivos), não numa partícula verbal externa a elas, o que faria delas línguas poéticas por natureza, mais propensas à composição analógica.<sup>65</sup>

A lembrança do texto de Décio Pignatari é relevante porque reforça o argumento de uma emanção poética intrínseca ao nível linguístico, isto é, evidencia um caráter poético da língua. Merece atenção o trecho: “o ser das coisas ditas se manifestaria nelas próprias (substantivos), não numa partícula verbal externa a elas”. Essa observação pode ser analisada em três níveis: 1. Um nível sintático: a ausência da partícula verbal de ligação horizontaliza e une a existência de um sujeito à sua condição predicativa (no caso de uma construção nominal, por exemplo). 2. Um nível morfológico: essa ausência altera a natureza do substantivo-sujeito, que passa a integrar, em seu nome, as características do adjetivo,

---

<sup>62</sup> Antunes, 2014b, p. 24.

<sup>63</sup> Antunes, 2014b, p. 25.

<sup>64</sup> Antunes, 2014b, p. 26.

<sup>65</sup> Antunes, 2014b, p. 25.

substantivo ou outro termo que o qualifica. Por fim, 3. um nível poético: tanto a ausência do verbo de ligação quanto as alterações que ela provoca no sujeito geram um acúmulo de sentidos na palavra, ampliando sua carga semântica e intensificando seus possíveis significados – aspecto que caracterizaria essa natureza poética da língua.

Essas reflexões nos conduzem ao reconhecimento de que a poeticidade da linguagem, embora possa emergir de estruturas próprias ao nível linguístico, como sugere Pignatari, não se realiza sem a atuação de um sujeito. Ainda que certos recursos morfossintáticos intensifiquem a busca da palavra, referida anteriormente, o potencial expressivo da palavra, no fim das contas é resultado de uma operação consciente do poeta, que opera escolhas. Dizendo de outro modo, por mais que a linguagem disponha de um potencial poético intrínseco, é a sensibilidade e a ação do sujeito que o atualiza no poema. É nesse ponto que a reflexão de Arnaldo Antunes, ao entender a poesia como uma via sensível de acesso ao mundo, ganha densidade, pois reafirma que a linguagem, no fazer poético, está intrinsecamente vinculada à subjetividade. A noção afirmada por Arnaldo Antunes de que a poesia é “uma via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo”<sup>66</sup> encontra correspondência na teorização apresentada por Michel Collot em *A matéria-emoção* (2018). Para o autor, a e-moção, “longe de fechar o poeta na esfera da subjetividade, constitui um modo de abertura ao mundo”<sup>67</sup>, numa articulação, como sugere a ideia de “moção”, entre interioridade e exterioridade. Nesse sentido, a subjetividade evocada pela emoção, no texto poético, se constitui na relação que o sujeito estabelece com o mundo e alcança seus efeitos, justamente, através desse trânsito entre sujeito e mundo. Collot retoma Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da percepção*, numa citação que se aproxima da perspectiva de Arnaldo Antunes:

[...] “a gesticulação emocional pela qual o homem sobrepõe ao mundo como fato dado o mundo segundo o homem” é, para Merleau-Ponty, um dos “primeiros esboços da linguagem”, na qual a expressão é indissociável do exprimido, que une em si mesmo o interior e o exterior.<sup>68</sup>

Assim, Michel Collot e Arnaldo Antunes defendem a ideia de que a poesia aponta para estes “primeiros esboços da linguagem”, numa tentativa de restituir a “gesticulação emocional” que é, para Merleau-Ponty, constitutiva do sujeito enquanto ser no mundo. Os autores assinalam, assim, um funcionamento de linguagem que não é estranho àquilo que ele designa. Nesse

---

<sup>66</sup> Antunes, 2014b, p. 24.

<sup>67</sup> Collot, 2018, p. 23.

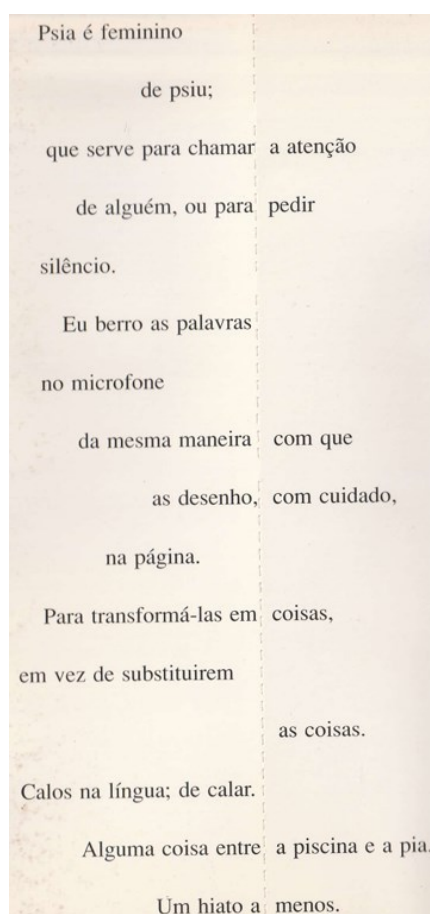
<sup>68</sup> Collot, 2018, p. 27.



A espacialidade da composição confere uma forma aparentemente estável ao poema ao poema, mas que permite uma leitura intercambiável dos termos. O “limite” referido no primeiro verso parece constituir a experiência principal do poema, manifestando-se na oposição entre um “pulso externo” e um “expulso interno”. A simetria da composição estabelece paralelos entre os versos “pulso” e “expulso”, assim como entre “externo” e “interno”, além de possibilitar a leitura, na coluna central, de “meu limite/ é meu/ impulso”. A estrutura do poema sintetiza uma relação fronteiriça entre sujeito e mundo, marcada por forças contrastantes que, simultaneamente, expulsam o interno e externalizam o interno.

Na obra de Arnaldo Antunes, a relação entre sujeito e mundo se dá em diversas instâncias, e uma delas é a identificação da palavra como coisa em si, além (e independente) daquilo que no mundo corresponde ao seu significado. A orelha do livro *Psia*, em suas edições originais, apresentava um poema-objeto destacável que nos informa algo interessante a esse respeito:

Figura 40 – Orelha do livro *Psia*



Fonte: *Psia*.

Enquanto os cinco primeiros versos comentam diretamente o título do livro, os demais parecem descrever um movimento duplo: por um lado, reforçam a proximidade entre o canto e a escrita nos versos “Eu berro as palavras/ no microfone/ da mesma maneira com que/ as desenho, com cuidado,/ na página.”; por outro, os versos seguintes, “Para transformá-las em coisas,/ em vez de substituírem/ as coisas,” demarcam a autonomia da palavra como coisa em si, distinta e distante de seu referente, independente de um processo de nomeação em que há a substituição das coisas. Nesse sentido, “as coisas” afirmam sua existência independente, conscientes ou não, como entidades autônomas, dotadas de densidade e de presença. Na obra de Arnaldo Antunes, essa autonomia do signo aparece em diversas instâncias, como, por exemplo, na tentativa de identificação dos signos com os corpos que eles evocam ou com a materialidade dos suportes que ocupam.<sup>72</sup> Sua poesia frequentemente opera pela produção de semelhanças de um elemento consigo mesmo, explorando a tensão linguística entre nome e coisa, significado e significante. Um exemplo é o poema “As coisas” (1992), publicado no livro homônimo e musicado no álbum *Qualquer* (2006):

As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, Densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido

As coisas não têm paz<sup>73</sup>

O poema organiza-se em uma estrutura dupla assimétrica. No primeiro bloco, afirmativo, enumera as condições de existência das coisas, destacando propriedades físicas, sensoriais, espaciais e temporais. Apesar da objetividade, a indefinição persiste: não sabemos quais coisas são essas, nem a medida exata de cada uma dessas características. O segundo bloco, breve e categórico, nega-lhes a paz, estabelecendo um contraste. A ausência de paz sugere que as coisas estão sujeitas à mudança, de textura, temperatura, forma, destino, pois existem no mundo e sofrem a ação do tempo. Assim, “não ter paz” torna-se, paradoxalmente, uma forma de existência – não apenas no sentido de estar no mundo, mas de vivenciá-lo na inquietação, num processo contínuo de transformação. Essa perturbação sugere uma espécie de subjetividade das coisas: se elas não têm paz, é porque algo nelas se abala, experimentam um tempo transitório.

<sup>72</sup> Devido a este fenômeno de nomeação, que remete a uma noção de dicionário, André Gardel definiu Arnaldo Antunes como “o pedagogo da estranheza” (Gardel, 2004).

<sup>73</sup> Antunes, 1992, s.p.

Outra forma de manifestação de um sujeito indefinido se dá através do processo de nomeação, como na faixa “Nome”<sup>74</sup>, do projeto multimídia homônimo:

Algo é o nome do homem  
 Coisa é o nome do homem  
 Homem é o nome do cara  
 Isso é o nome da coisa  
 Cara é o nome do rosto  
 Fome é o nome do moço  
 Homem é o nome do troço  
 Osso é o nome do fóssil  
 Corpo é o nome do morto  
 Homem é o nome do outro

Nos versos, o uso dos indefinidos “algo” e “coisa”, bem como o pronome demonstrativo “isso”, tensiona a relação convencional entre palavra e referente, atribuindo aos pronomes indefinidos e genéricos a função de nomear aquilo que, por essência, não pode ser plenamente definido. Em “Algo é o nome do homem” está sintetizado o complexo da identidade humana, marcada pela abstração e pela impossibilidade de fixação do nome. Em “Coisa é o nome do homem”, a figura humana é associada a um elemento genérico (o homem é uma coisa), num processo dissolutivo entre sujeito e objeto. Já em “Isso é o nome da coisa”, há uma certa circularidade do processo de nomeação, ao empregar um pronome demonstrativo, que aponta sem determinar, revelando uma insuficiência da linguagem em dizer a coisa no mundo a que se refere.

Em “Nome”, a forma predicativa nominal associada ao substantivo “nome” afirma uma postura diante das coisas, que, ainda que indefinidas, são nomeadas. A natureza nominativa do predicado é indicada através do verbo de ligação “ser”, “A é B”. A isso se soma o uso do substantivo “nome”, que não só traz à tona o fenômeno nominativo, como evidencia sua arbitrariedade enquanto signo, assim: “A é o nome de B”. O primeiro elemento, “isso” (A), corresponde ao que quer que seja a “coisa” (B) apenas na medida em que um nome integra aquilo que denomina. O termo “nome” é essencial para a compreensão dos processos de designação e identidade na poesia de Arnaldo Antunes. Seu uso é multidirecional e metarreflexivo. Assim, por vezes, o autor parte da tentativa de nomeação para enxergar a distância entre as palavras e as coisas nos processos comunicativos, enquanto, noutros momentos, aproveita essa distância para tentar preencher, coisificar a palavra, atribuindo a ela uma materialidade que pode ou não corresponder à de seu significante. Nestes procedimentos, acontece o que André Gardel denomina “palavra corpórea”:

<sup>74</sup> Antunes, 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cb-wRyhvdyU>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

Dar corpo à palavra significa reinaugurá-la em sua materialidade, desinvesti-la de sua função lógico-linear-discursiva abstrata, tão usual na tradição ocidental. Recuperar, por um lado, sua tactibilidade de signo verbal oriundo de um espaço sensório vivo e, por outro, de signo plástico passível de reconfiguração gráfica e caligráfica, pictórica e ideogramática.<sup>75</sup>

Outro exemplo destes processos que se alimentam mutuamente está no primeiro poema do livro *Tudos*:

Nome não:  
Os nomes dos bichos não são os bichos.  
Os bichos são:  
Macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha

Os nomes das cores não são as cores.  
As cores são:  
Preto azul amarelo verde vermelho marrom.

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

Só os bichos são bichos.  
Só as cores são cores;  
Só os sons são

Som são  
Nome não<sup>76</sup>

O poema explora a relação entre nomes e coisas, evidenciando as limitações da linguagem na representação do mundo. As primeiras estrofes afirmam que os nomes não são as coisas nomeadas, mas, ao tentar defini-las, recorrem inevitavelmente à linguagem. A terceira estrofe acentua essa tensão com os sons: o nome de um som não equivale ao som em si, e sua ausência na lista ressalta o silêncio, sugerindo a dificuldade de representá-lo no espaço textual. Em certo sentido, reaparece a ideia de autonomia da linguagem, desta vez em um funcionamento aparentemente automático.

Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, em *A máquina performática: a literatura no campo experimental* (2017), analisam o conjunto da atividade cultural de Arnaldo Antunes, definindo-o como um “autômato desregulado”.<sup>77</sup> Consideram, além de seus poemas, músicas e produções, sua própria presença em performances e shows, até mesmo o corte de cabelo, para defender a ideia de que:

[...] a pose de Arnaldo Antunes [...] constrói um distanciamento paradoxal, que não consiste em tomar distância para que sua persona aflore, mas mais exatamente em

<sup>75</sup> Gardel, 2008, p. 225.

<sup>76</sup> Antunes, 1993, s.p.

<sup>77</sup> Aguilar; Cámara, 2017, p. 90.

produzir intermitentes apagamentos da afetividade que circula em um show de rock ou em um recital de poesia. Os movimentos espasmódicos constituem uma performance da inspiração, tanto quanto uma crítica à mitologia da inspiração.<sup>78</sup>

De acordo com os autores, a presença performática de Arnaldo Antunes está em sintonia com sua expressão poética, que seria uma extensão desse “autômato”. Eles afirmam ainda que “essa objetualização supõe, na produção de Arnaldo Antunes, uma premissa prévia: a ruptura, em um tempo mítico, das relações de necessidade entre palavra e coisa”.<sup>79</sup>

Encontramos uma última forma para pensar o espaço subjetivo na poesia de Arnaldo na noção de acaso. Se voltarmos ao texto “Bom dia década”, que está na revista *almanak 80*, notaremos um discurso de afirmação do eu e da experiência como fonte da atividade criativa. A reflexão que abre o texto refere-se ao deslocamento da importância do resultado para o processo: “quando eu pensei no começo do fim da década de setenta que a maneira de se fazer as coisas importava mais do que a coisa feita eu não media as fronteiras de um beijo”.<sup>80</sup> Aqui, o ato íntimo entre duas pessoas entrelaça a valorização do processo e do resultado, como se um beijo fosse, ao mesmo tempo, meio e fim de si. Em outro trecho, o autor lida com uma ideia de “qualquer coisa” próxima à experiência subjetiva, através do acaso:

“decididamente a favor do advérbio de modo” (Caetano)

Alguma qualquer coisa. Legal que as coisas aconteçam nessa ordem de convergência e dissolução. O imprevisto é a prova mais linda da ordem natural das coisas. Eu vou aprendendo a acionar meus imãs no instante em que as coincidências se armam. Faíscas nos olhos.

Atlântida emerge a cada segundo lá no fundo (Antunes, 1980, s.p.).

A primeira frase cita o *release* do álbum *Qualquer coisa*<sup>81</sup>, lançado por Caetano Veloso em 1975, em forma de manifesto, com diversos aforismos sobre como “evitar qualquer coisa que não seja qualquer coisa”.<sup>82</sup> A retomada do artista da Tropicália logo se torna uma reflexão sobre estar disposto ao acaso, percebendo, nas “coincidências que se armam”, o momento de ação (“acionar meus imãs”). Essa abertura ao acaso e à imprevisibilidade está de acordo com a ideia de “qualquer coisa” que afirma o manifesto de Caetano Veloso. A frase final, “Atlântida emerge a cada segundo lá no fundo”, aparece também como “qualquer coisa”, primeiro pela divergência do assunto de seu enunciado em relação ao que é dito antes, depois

<sup>78</sup> Aguilar; Cámara, 2017, p. 91.

<sup>79</sup> Aguilar; Cámara, 2017, p. 96.

<sup>80</sup> Antunes, 2014a, p. 13.

<sup>81</sup> Cabe lembrar que Arnaldo Antunes regravou a faixa “Qualquer coisa” no show *Ao vivo no estúdio*, pela gravadora Biscoito Fino, em 2007.

<sup>82</sup> Veloso, 2005, p. 197-198.

pelo retorno à postura categórica, de perspectiva ampla, que tira o foco da experiência pessoal através de imagens densas, que lidam com temporalidades mais amplas. A subjetividade é vista como uma disposição para as coisas que acontecem, o que faz lembrar uma formulação de Manuel Bandeira: “Eu faço poesia quando a poesia quer”<sup>83</sup>, que se assemelha a essa noção de disposição ao acaso.

\*

Voltemos agora à discussão inicial que propomos neste capítulo. Em *algo antigo*, o poema “resquício” apresenta um movimento progressivo que integra “algo” em “alguém”, sobrepondo coisa e sujeito em um processo que se dá a partir da passagem do tempo:

isto  
 agora se torna  
 isso  
 e logo se tornará  
 resquício  
 de um presente tomado  
 abruptamente e logo  
 descartado  
 por ter se  
 tornado  
 de repente  
 antigo  
 aquilo  
 passado  
 ali  
 tempo  
 ali  
 momento  
 do lento  
 adiantamento  
 da morte  
 sequela  
 de fato  
 feto  
 cada dia  
 mais  
 perto  
 dela<sup>84</sup>

Nos cinco primeiros versos do poema é fornecida uma síntese de como no tempo se organiza um acontecimento genérico: “isto/ agora se torna/ isso/ e logo se tornará/ resquício”. Trata-se

---

<sup>83</sup> Bandeira, 1986, p. 26.

<sup>84</sup> Antunes, 2021, p. 14-15.

da configuração de um tempo acelerado, de certa forma erodido, sempre em fuga, que afasta na memória os acontecimentos vividos no presente, como evidenciam os versos “e logo/ descartado/ por ter se/ tornado/ de rep/ ente/ antigo/ aquilo/ passado/ a li/ mpo”. A partir daí, porém, o poema se aproxima da morte através do sujeito que persiste vivo num “lento/ adia/ mento/ da morte”. A proximidade é reforçada nos versos “cada dia/ mais/ parto/ perto/ dela”, e, ao mesmo tempo, contraposta, caso “parto” não represente a primeira pessoa do verbo “partir”, eufemismo para o falecimento, mas sua forma homônima, “parto”, o ato de parir, numa lógica gerativa, cujo sentido já é indicado pelo termo “feto”, versos antes.

O tom categórico que se assume no começo do poema, seus termos indefinidos e a estrutura das estrofes parecem oprimir, formalmente, o espaço interior do sujeito que sonda a morte. Seu depoimento é sintético e fragmentário na medida em que as próprias noções de vida e morte se misturam, e não deixa de ser profundamente subjetivo. Do ponto de vista desse sujeito que está perto de partir, os versos iniciais parecem representar o saldo de sua vida, descritos de maneira lacunar, em que “isto”, “isso”, “resquício” e “aquilo” correspondem ao momento de atualidade, obsolescência e antiguidade dos acontecimentos vividos. Em certo sentido, o sujeito que apreendemos em “resquício” depende de uma filiação entre vida e morte para se manifestar, razão pela qual evocamos a maneira como Maurice Blanchot, em *O espaço literário* (2011), articula a ideia de “dupla morte”. Para o autor:

Matar-se não pode ser “projetado”. Esse aparente projeto lança-se na direção de algo que jamais pode ser atingido, para um objetivo que não pode ser visado, e o fim é aquilo que não poderei escolher para fim. Mas isso equivale a dizer que a morte se esquia ao tempo do trabalho, a esse tempo que é, entretanto, a morte tornada ativa e capaz. Isso é o mesmo que pensar que existe como que uma dupla morte, uma das quais circula nas palavras de possibilidade, de liberdade, que tem como horizonte extremo a liberdade de morrer e o poder de se arriscar mortalmente – e a outra é o inacessível, o que não se pode apreender, o que não está ligado a *mim* por relações de nenhuma espécie, o que nunca vem, em direção ao qual não me dirijo.<sup>85</sup>

Deve ficar claro que Blanchot propõe uma teorização ampla da noção de “espaço literário”, terreno em que a obra consolida sua autonomia, uma relação complexa com o sujeito de sua autoria e os sujeitos de sua recepção. Em seu entendimento, o escritor só pode estar diante do livro, como um organismo inativo, e não pode alcançar a obra, porque essa só vem a ser “quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é intimidade de alguém que a escreve e de

---

<sup>85</sup> Blanchot, 2011, p. 101.

alguém que a lê”.<sup>86</sup> A experiência da escrita é, assim, uma busca incessante pela integridade da obra, que jamais se concretiza, uma “preensão persecutória”<sup>87</sup>, porque sua unidade escapa ao controle do autor, pois sua existência depende também da leitura, do silêncio, e mesmo do acaso.

Em sua consideração, o autor enxerga, através do suicídio, como a morte é algo direcionado ao sujeito e só por ele pode ser executado. Formula ainda uma noção de tempo implicada na morte, que nos é útil para pensar o poema de *algo antigo*: ela “lança-se na direção de algo que jamais pode ser atingido, para um objetivo que não pode ser visado, e o fim é aquilo que não poderei escolher para fim”. A afirmação sugere que a existência se projeta constantemente para um futuro que, no entanto, tem como horizonte um limite intransponível: sua própria finitude. A morte é vislumbrada como fim inevitável. O “objetivo que não pode ser visado” reforça essa ideia, não se pode planejar a morte, pois ela não é uma realização consciente. Já o trecho “o fim é aquilo que não poderei escolher para fim” indica que a morte se impõe como o termo último da existência, mas de um modo que escapa à subjetividade porque não podemos vivenciá-la.

Outra forma de tematização da morte está presente no poema “unhas”:

unhas  
abundam

no estéreo aéreo do gesto  
e no rés do chão

na ponta do pontapé  
e do dedo da mão

que aponta

afundam  
no cafuné

e na cor  
do esmalte

onde ainda

há dor  
e (ainda  
crescem)  
no cadáver<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Blanchot, 2011, p. 13.

<sup>87</sup> Blanchot, 2011, p. 15.

<sup>88</sup> Antunes, 2021, p. 196-197.

Esse poema apresenta uma visão metonímica da morte a partir do crescimento das unhas no cadáver, associando-as a diferentes aspectos da existência: o movimento, o afeto, a dor e a morte. A primeira estrofe estabelece a natureza variada das unhas: elas “abundam” tanto no “estéreo aéreo do gesto” (gestos amplos, no ar, nos dedos das mãos) quanto no “rés do chão” (gestos rasteiros, próximos ao solo, nos dedos dos pés). Nos versos seguintes, as unhas são relacionadas ao impacto e à direção: aparecem “na ponta do pontapé” e no “dedo da mão que aponta”. A seguir, o poema desloca o foco para o toque: as unhas “afundam no cafuné”, representam o afeto. O desfecho do poema introduz o elemento da morte, através do paradoxo do crescimento das unhas após o fenecimento do corpo. Configura-se, ainda, um vínculo entre vida e morte, representado pela persistência da dor (“onde ainda há dor”), mesmo quando a vida cessa.

Uma terceira via de abordagem da morte e da finitude de algo que cessa em *algo antigo* está no poema “e já que não há amor”:

e já que não há amor  
também já não há mais dor  
agora nem mel nem sal  
escorre ou seca no céu

cessa sua meia-noite  
cessa sua noite inteira  
cessa-se o fio da foice  
do dia que lhe dá beira

cessa sua morte certa  
cessa seu tempo justo  
cessa-se o todo e a parte  
o ar em torno do arbusto

agora já não há miragem  
por dentro ou fora da imagem  
agora até mesmo a hora  
de partir já foi-se embora

da cova volta à alcova  
do útero volta ao berço  
o filho volta à avó  
o fim ao seu descomeço

só resta de si si mesmo  
só resta do mundo o mundo  
da poça um poço sem fundo  
da água a sede ao avesso<sup>89</sup>

Configura-se aí uma reflexão sobre a dessubstancialização e a desarticulação das categorias existenciais que estruturam a experiência humana. A composição opera por meio de negações

---

<sup>89</sup> Antunes, 2021, p. 122-123.

sucessivas, suspendendo os eixos semânticos que tradicionalmente conferem sentido ao mundo. O verso inicial, “e já que não há amor/ também já não há mais dor”, estabelece uma relação de interdependência entre os polos afetivos, sugerindo que a ausência de um implica a inexistência colapso de dor já ambos estariam implicados. Essa dinâmica binária é mantida na primeira estrofe, mas progressivamente desmontada nas estrofes seguintes, ao longo do texto, como se observa em “agora nem mel nem sal”.

A segunda e a terceira estrofes intensificam o movimento de suspensão por meio da repetição do termo “cessa”, que atua como um operador de desativação do tempo e, conseqüentemente, da própria finitude. As palavras “meia-noite”, “noite” e “foice” (as duas últimas símbolos da morte) são progressivamente neutralizados, culminando no verso “cessa sua morte certa”, que subverte a certeza mesmo da morte. A desmaterialização atinge, ainda, de maneira lacunar, uma relação entre todo e parte (“cessa-se o todo e a parte”). A quarta estrofe radicaliza o processo de apagamento: a miragem, enquanto figura da ilusão, é negada tanto “por dentro quanto fora da imagem”, indicando o esgotamento até mesmo das projeções do imaginário. O verso “a hora/ de partir já foi-se embora” reafirma a negação do próprio fim, dissolvendo a noção de temporalidade linear. Segue-se, então, uma cadeia de inversões cíclicas (“da cova volta à alcova/ do útero volta ao berço”), nas quais o movimento regressivo não reconstrói uma origem, mas antes desloca qualquer possibilidade de finalidade, até que, em “o fim ao seu descomeço” sintetiza uma ideia em que o fechamento não culmina em algo, mas desarticula-se.

Os versos finais, “só resta de si si mesmo/ só resta do mundo o mundo”, revelam um isolamento absoluto, em que tanto o indivíduo quanto a realidade exterior se limitam a si mesmos, sem qualquer conexão ou significado além de sua existência. Essa autorreferencialidade extrema sugere um mundo onde não há comunicação entre o sujeito e o que o cerca. Assim, na transformação da “poça” em um “poço sem fundo” se revela que o que antes era algo inócuo passa a representar o vazio e o insondável, no que essas palavras podem conter de angustiante para o indivíduo. Por fim, a “sede ao avesso” revela-se como uma metáfora da perda instintiva nesse mundo parado, em que tudo cessa.

Passemos agora a outro poema de *algo antigo*, intitulado “o homem que não existe” no qual reaparece o tema da saída de si, mas, dessa vez, de maneira paradoxal, como sugere o título do poema:

o homem que não existe  
 não quer  
 sair  
 de si

nem  
de  
si  
st  
ir

de (não)  
ser  
pra nas  
cer<sup>90</sup>

Neste caso, o poema torna possível a existência um sujeito por definição em conflito, “o homem que não existe”, que, ao mesmo tempo que não consegue escapar de sua interioridade (“não quer/ sair/ de si”), não está disposto a aceitar sua condição de existência (“de/ si/ st/ ir/ de (não)/ ser”) para existir no mundo (“pra nas/ cer”). Michel Collot, em *A matéria-emoção*, define o conceito da “saída de si”<sup>91</sup> como um aspecto do lirismo moderno, que reside na capacidade de o sujeito poético sair da sua interioridade e se projetar em direção ao exterior. Contrapondo-se à tradição hegeliana que enxerga a poesia lírica como expressão pura da subjetividade, Collot argumenta que o poeta lírico é movido por uma força que o desloca de si mesmo, levando-o ao encontro do outro, do mundo e da linguagem. Esse movimento de “sair de si” é caracterizado por uma espécie de êxtase, em que o sujeito lírico, ao invés de afirmar uma identidade autônoma, reconhece que é influenciado por fatores externos. Assim, Collot sugere que a verdade do sujeito lírico se estabelece na relação íntima com a alteridade, compreendendo, portanto, o lirismo como uma expressão legítima da subjetividade moderna. Desse modo, o poema não nega a teoria de Collot, antes a leva ao extremo: se para o crítico francês a emoção do sujeito lírico se estabelece na relação com a alteridade, aqui essa emoção se revela justamente como impossibilidade de consumir tal relação com o mundo.

A saída de si e a presença do corpo reaparecem em níveis distintos ao longo dos poemas de *algo antigo*, como em “eclipse”, conforme sugere o próprio título, em sua alusão ao conceito biológico de muda, isto é, o processo que ocorre em certos artrópodes e se caracteriza pela troca do esqueleto desses animais, como modo de garantir o seu crescimento:

desabito  
o corpo  
que me vive

---

<sup>90</sup> Antunes, 2021, p. 18-19.

<sup>91</sup> Collot, 2018, p. 49.

morto  
 para acabar  
 de vez  
 com seu reinado  
 não  
 digo ao povo  
 que fico  
 acordado  
 não  
 sigo mais  
 essa estrada  
 ex  
 traio  
 a sombra  
 que me acompanha  
 os passos  
 e volto a não ser  
 nem mesmo o dono  
 dessa cara  
 espalhada no espelho  
 deixo estar  
 o ar  
 sair entrar  
 das janelas das narinas  
 do portal da boca  
 e abraço a brisa  
 de fora  
 sem mais  
 dentro  
 algum  
 agora<sup>92</sup>

Se em “e já que não há amor” aparece a suspensão dos afetos e a neutralização das dualidades, aqui presenciamos uma operação ainda mais radical: a autodissolução programática do eu através de uma poética da muda que opera em três níveis simultâneos: 1. desapropriação do corpo (o corpo como exoesqueleto a ser rompido); 2. traição da identidade (abandono da sombra e não reconhecimento no reflexo do espelho) e 3. substituição da interioridade por influxos impessoais. Não se trata mais, como em Collot, de um sujeito que busca sair de si, mas de um eu que reconhece sua condição de hospedeiro de um corpo que lhe é estranho. A inversão sintática é reveladora: o “eu” não habita o corpo, mas é o corpo que “vive” o sujeito, como se a subjetividade tivesse se tornado um parasita de sua própria matéria. Essa relação invertida culmina na declaração do “reinado morto”, onde o sujeito poético não apenas abdica de si mesmo, mas ativamente conspira contra sua própria identidade.

O momento crucial do poema ocorre no verso “ex/ traio/ a sombra”, quando a cisão vocabular performa na linguagem o ato de traição à própria sombra. Ao quebrar a palavra

---

<sup>92</sup> Antunes, 2021, p.184-185.

“extraio” em “ex-traio”, Arnaldo Antunes explicita o prefixo de exterioridade enquanto transforma a traição em verbo ativo. Não se trata mais de um êxtase lírico como propunha Collot, mas de um ato de traição identitária. O fechamento do poema consome essa ecdise existencial através de uma inversão radical da relação entre interior e exterior. Quando o sujeito declara “deixo estar/ o ar/ sair entrar/ das janelas das narinas/ do portal da boca”, os orifícios corporais deixam de ser fronteiras para se tornarem zonas de trânsito não hierárquico. A imagem final, “abraço a brisa/ de fora/ sem mais/ dentro/ algum”, explicita o paradoxo central: não há mais “saída de si” porque não existe mais um “si” que possa ser deixado. O que resta é permeabilidade de um corpo-objeto atravessado pelo mundo. Esta operação aparenta diferenciar-se da concepção collotiana de “saída de si”. Se para Collot o movimento lírico moderno mantinha uma dialética entre interioridade e mundo exterior, neste poema de *algo antigo* testemunhamos antes uma implosão da própria noção de subjetividade.

Nesse sentido, lembra outro aspecto abordado por Blanchot, em *O espaço literário*:

Quando estou só, eu não estou só mas, nesse presente, já volto a mim sob a forma de Alguém. Alguém está aí, onde eu estou só. O fato de estar só, é que eu pertencço a esse tempo morto que não é o meu tempo, nem o teu, nem o tempo comum, mas o tempo de Alguém. Alguém é o que está ainda presente quando não há ninguém. Aí onde estou só, não estou aí, não existe ninguém, mas o impessoal está: o lado de fora, como aquilo que antecipa e precede, dissolve toda a possibilidade de relação pessoal.<sup>93</sup>

De alguma forma, no poema de *algo antigo*, após a ecdise, a extração tem como produto, no corpo, a sobra desse “Alguém” referido por Blanchot. Em outro poema, “o sócia”, podemos ler uma configuração específica desse “Alguém” em relação ao “eu” que lhe diz respeito:

o sócia está sozinho  
longe do original  
dorme agora  
tranquilo  
sem medo de ser  
só um

e aparecer  
ao sol  
qual ilha do norte  
ao sul  
no meio de mar  
algum

o sócia está sozinho  
sem culpa e também sem dó  
sem o sonho  
de ser outro

---

<sup>93</sup> Blanchot, 2011, p. 21-22.

nem a sanha  
de ser só

no osso de si e solto  
a sombra que decolou  
do solo  
e se descolou  
do eu  
que se dissolveu<sup>94</sup>

Neste poema, a saída de si apontada por Michel Collot e a presença do “Alguém”, definida por Maurice Blanchot, se misturam através da imagem do sócia. Se em “ecdisse” a extração tem como produto o “Alguém”, aqui o sócia ocupa essa posição, como matéria despreendida (“a sombra que decolou/ do solo”) de um corpo abandonado ou recusado (“no osso de si e solto”). Os versos iniciais, “o sócia está sozinho/ longe do original”, sugerem que ele está descolado do seu original, em estado anônimo, portanto, é “Alguém” liberto da relação com o seu “eu”. Sua tranquilidade no sono revela que seu medo é integrar-se ao original que copia, e, com isso, se situar no mundo, conforme indica a segunda estrofe, reforçando o caráter de deslocamento e ausência de referências do sócia. Essa acusada impessoalidade faz com que o sujeito poético em questão se livre, ainda, dos sentimentos humanos da “culpa” e do “dó”, ou do “sonho” e da “sanha”. A figura do sócia, então, realiza poeticamente o paradoxo de Blanchot: é a presença de um “alguém onde não há ninguém”, um resíduo impessoal que sobrevive à dissolução do “eu”. Ele encarna, portanto, o “lado de fora”, aquilo que, apartado de toda subjetividade, permanece como testemunho de um tempo outro, morto.

Em outros momentos, porém, podemos identificar, em *algo antigo*, uma perspectiva contrária à da saída de si, num movimento que busca o retorno à identificação do corpo e a sua interioridade, como no poema “quer ver”:

quer ver  
o que  
quer ver

por baixo  
do que há  
por baixo

no sub  
terrâneo  
rosto

ainda que só  
sub

---

<sup>94</sup> Antunes, 2021, p. 82-83.

liminar  
mente  
mas só

vê  
o  
véu<sup>95</sup>

Neste poema, o olhar se volta para o interior, em busca do que há por baixo do “sub/ terrâneo/ rosto”, isto é, uma profundidade oculta do eu, escondida metaforicamente sob as camadas da face. O uso das repetições “quer ver/ o que/ quer ver” e “por baixo/ do que há/ por baixo” indica a insistência desse olhar em atravessar as superfícies físicas, na busca por um contato essencial com o sujeito. A fragmentação dos versos e das palavras (“sub/ liminar/ mente”) caracteriza essa busca nos limites da percepção: aquilo que está subliminar, abaixo do limiar da consciência, mas que, ainda assim, se deseja ver. A última estrofe, por sua vez, introduz a imagem do “véu”, símbolo recorrente do ocultamento e da mediação entre o visível e o invisível. Ao final, o que se consegue ver é justamente o véu: uma imagem que frustra a expectativa de revelação plena e reafirma a condição de liminaridade da experiência subjetiva.

O que o poema “quer ver” pode, talvez, estar representado no poema que o sucede no livro, “sub sobre”:

um  
ou dois  
ou três

narinas  
buracos  
boca

arejam  
sufi  
(ainda que  
incons)

ciente  
mente

o miolo  
do crânio

– sub  
solo  
do humano –

para  
sobre

---

<sup>95</sup> Antunes, 2021, p. 70-71.

viver  
gente<sup>96</sup>

Neste, o aspecto descritivo, já indicado pelo título “sub sobre”, substitui o efeito de movimento que envolve a ação representada no poema “quer ver”, ainda que se mantenha o paralelo entre acesso ao espaço subjetivo, interior, por meio da fisiologia do rosto humano. O poema explora a relação entre essas duas dimensões a partir das aberturas faciais, orifícios e poros (conforme indicado nas duas primeiras estrofes, “narinas/ buracos/ bocas”) como acesso ao cérebro (“o miolo/ do crânio”). As três últimas estrofes caracterizam o órgão cerebral como parte da interioridade (“– sub/ solo/ do humano –”) que, ao mesmo tempo, se apresenta como um lugar, se lermos o verso como “para sobre viver gente” ou aquilo que garante a vida, ou “para sobreviver gente”.

\*

A questão da subjetividade na poesia de Arnaldo Antunes direciona a um outro interesse, focado nas possibilidades do lirismo em *algo antigo*. Em “Poesia e memória”<sup>97</sup>, Paulo Henriques Britto estabelece uma distinção entre memória épica (coletiva, fundadora de identidades tribais ou nacionais) e memória lírica (individual, voltada para a construção de uma mitologia pessoal). Sua visão da lírica está ancorada em três pilares: 1. automitificação do eu: segundo o autor, o poeta lírico, a partir do Renascimento, elabora uma persona única, transformando memórias fragmentadas em narrativa. A poesia lírica, portanto, seria um projeto de construção identitária através da recriação do passado pessoal. 2. Crise do lirismo moderno: Britto identifica uma ruptura no século XX, em que o sujeito lírico tradicional é desmontado. Autores como Fernando Pessoa (em seus heterônimos), T. S. Eliot e Ezra Pound substituem a experiência vivida pela intertextualidade radical, tornando a poesia um “discurso sobre artefatos culturais” (2000, p. 128) em vez de expressão direta da subjetividade. Finalmente, 3. pós-lirismo: enquanto a poesia lírica clássica proporciona identificação universal (o leitor reconhece suas próprias emoções no poeta), a poesia pós-lírica, influenciada pelo modernismo e concretismo, restringe-se a um público especializado que decifra alusões obscuras. Nesse sentido, Britto enxerga no movimento um possível elitismo, que teria como consequência o afastamento da “condição humana”, aproximando-se de um

---

<sup>96</sup> Antunes, 2021, p. 72-73.

<sup>97</sup> Britto In: Pedrosa, 2000.

“decadentismo” que privilegia a forma sobre a experiência (Britto, 2000).

Como contraponto a essa visão, devemos retornarmos à *Lírica e lugar-comum*, de Francisco Achcar, que repensa a noção romântica de lírica como expressão direta da subjetividade. Achcar demonstra que a lírica antiga não era “sincera” numa acepção romântica do termo, isto é, como revelação das emoções de quem escreve, mas um “tecido de lugares-comuns literários”<sup>98</sup>, resultado de um trabalho poético consciente. A aparente espontaneidade seria, então, efeito de artifício, uma mimese que recria convenções genéricas (elegias, epigramas, por exemplo) em diálogo com a tradição literária. Contra a visão hegeliana do sujeito lírico como voz autônoma, Achcar mostra que o eu poético antigo era uma persona construída por tópoi (lugares-comuns) e convenções de gênero – como o “efeito de verdade”<sup>99</sup> (*fides*) produzido pela técnica, não pela confissão biográfica. Retomando Quintiliano, Achcar redefine *fides* como o pacto retórico entre texto e leitor, não como correspondência entre vida e obra. Essa abordagem revela que a “sinceridade” lírica é um fenômeno que “descreve uma relação não entre autor e obra, mas entre esta e o público” (Achcar, 2015, p. 44). Achcar aproxima-se, portanto, dos autores que cita, Käte Hamburger e Roman Jakobson, ao tratar o eu lírico como sujeito semiótico, não como expressão direta do autor (Achcar, 2015). Esse eu é uma ficção enunciativa que opera mesmo em poemas impessoais (como os de João Cabral ou Mallarmé), nas quais a subjetividade se dissolve em objetos ou mitos.

Como demonstrado a partir da teorização de Francisco Achcar, Arnaldo Antunes não abandona a figura do sujeito, mas o reconfigura através de estratégias que deslocam sua centralidade sem esvaziá-lo de sentido. Em vez de sustentar um “eu” lírico como expressão direta da interioridade do autor, seus poemas operam uma mediação crítica, na qual a enunciação se dá como construção ficcional, apoiada em procedimentos miméticos, colagens, cortes, montagens, apropriações, enfim, jogos intertextuais e intermediáticos. Em poemas como “eclipse” e “e já que não há amor”, o eu lírico não é apenas uma expressão confessional, mas também uma ficção enunciativa, construída a partir de procedimentos miméticos e intertextuais, que Achcar associa ao conceito de *fides*, o “efeito de verdade” produzido pela linguagem, e não pela biografia do autor. Se Britto alerta para os limites do pós-lirismo, entendendo a noção como afastamento progressivo da condição humana nas formas de expressão, Arnaldo Antunes responde a essa crise. Seu sujeito poético não é mais o “eu” romântico, mas também ele não desaparece: é poroso, aberto ao exterior, como em “abraço a

---

<sup>98</sup> Achcar, 2015, p. 15.

<sup>99</sup> Achcar, 2015, p. 44.

brisa/ de fora/ sem mais/ dentro/ algum”.<sup>100</sup> Essa poética não nega a subjetividade; antes a expande, em sua lírica particular.

Outra contraposição interessante ao conceito de pós-lirismo apresentado por Paulo Henriques Britto foi elaborada por Goiandira de F. Ortiz Camargo, no artigo “Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea”, reunido no volume *Subjetividades em devir: Estudos de poesia moderna e contemporânea* (2008), organizado por Celia Pedrosa e Ida Alves. A autora, no entanto, desloca o foco da crítica de Britto, que vê na intertextualidade excessiva um esvaziamento da experiência humana, para destacar como a prática de leitura se torna um elemento constitutivo do espaço subjetivo do poeta e do poema (Camargo, 2008). Para a autora, a releitura anacrônica da tradição não é repetição, mas transformação do passado em ato resistente no presente. Assim, a leitura não substitui a experiência vivida (como poderia supor Britto), mas a rearticula, inserindo-a em uma rede histórica e dialógica. O conceito de subjetividade aparece, para Goiandira Camargo, como uma prática reabilitada pela prática da leitura, através de um tecido de vozes. Lembra, nesse sentido, outro aspecto da poesia genérica apontada por Achcar, que é a intertextualidade, vista pelo autor como um elemento essencial do discurso literário, destacando-se a retomada de textos anteriores por meio de citações, alusões, inversões ou paródias. No entanto, enquanto Achcar aborda a intertextualidade como um fenômeno objetivo e estrutural da literatura, a perspectiva de Goiandira tende a valorizar a experiência pessoal e afetiva do leitor, sem necessariamente enfatizar as conexões com outros textos ou tradições literárias.

\*

Finalmente, resta observar algumas das possibilidades de manifestação os sujeitos poéticos em *algo antigo*. Em *algo antigo* não há um único “eu” que fala em todos os poemas, eles são múltiplos e assumem diversas formas. O registro em primeira pessoa não é requisito, nos poemas de *algo antigo*, para que se abram os espaços e as temporalidades da subjetividade poética. Isto nos levou a pensar, de maneira instrumental, numa hipótese de dois sujeitos: por um lado, o sujeito “espectral” seria aquele marcado pela impessoalidade aparente, ausente, por vezes, do uso da primeira pessoa ou de temas subjetivos, com seus efeitos alcançados, por exemplo, através da composição experimental-constructivista; por outro, notamos a presença de um sujeito “manifesto”, marcada pelo uso da primeira pessoa e da abertura ao espaço interior.

Nesta nossa hipótese de que em *algo antigo* ocorre a presença de dois tipos de sujeito,

---

<sup>100</sup> Antunes, 2021, p. 184-185.

há espaço para uma leitura comparativa entre os poemas “saber” e “assunto”, que se inicia na situação geral comum tematizada nos dois poemas. De maneiras distintas, ambos tratam do convívio social, das interações humanas, da conversa, do estar diante do outro em diálogo. O tema é abordado de forma descritiva em ambos. Em “saber” percebemos o que se assemelha a um verdadeiro roteiro meta-reflexivo das interações:

saber  
 onde  
 pôr as mãos  
 (não valem os bolsos)  
 para onde  
 dirigir o olhar  
 o que olhar  
 e que olhar  
 (ameaçador  
 ou  
 suplicante  
 doce  
 ou  
 desafiante  
 contemplando  
 o alvo  
 ao longe  
 ou  
 examinando  
 o micróbio  
 no microscópio)  
 lançar, se  
 em silêncio  
 ou dizendo algo  
 saber o que  
 dizer  
 quando, como  
 e também  
 para quem  
 em que tom  
 de voz  
 (enigmático  
 ou  
 curioso  
 suave  
 ou  
 malicioso  
 insinuando  
 algo  
 além  
 ou  
 afirmando  
 ironicamente  
 o óbvio)  
 e ainda  
 com que gesto  
 a frase  
 finda  
 (se flutua ou se  
 afunda  
 se desenha

um arco  
largo e logo  
se recolhe  
ou colhe  
no ar  
a fruta  
latente  
do instante  
seguinte  
se transborda  
e inunda  
a mesa  
e os papéis  
sobre  
a mesa  
ou se contém  
no gole  
como o fôlego  
no fole  
dos pulmões)  
saber  
exatamente  
o que fazer  
por que razões  
quando levar o copo  
aos lábios  
e até  
que ponto  
distendê-los  
depois  
num sorriso  
rápido  
o suficiente  
para que  
pareça  
e seja  
natural  
ou seja  
que pareça  
só o que  
realmente seja  
saber bem  
a hora  
de mentir  
e o quanto  
(se só  
omitir  
um fato  
ao se calar  
ou inventar  
um outro  
em seu lugar)  
ceder  
ou não ceder  
à sede  
acender ou não  
outro cigarro  
dar ou não dar  
o próximo  
passo

escolher  
 a próxima  
 palavra  
 ou decidir  
 não dizer nada  
 é muito  
 para uma só  
 (multidão  
 amputada)  
 pessoa  
 imagine então  
 pensar no avesso  
 inverso  
 do desuni  
 verso  
 ver  
 a coisa  
 toda  
 por dentro  
 por fora  
 da popa à proa  
 apalpar  
 a polpa  
 desde a tona  
 sentir a tripa  
 e também  
 a roupa  
 e ainda estar  
 numa boa  
 é demais  
 até  
 para um deus  
 se um deus  
 existir  
 e não  
 enfiar  
 o pescoço  
 com a cabeça  
 debaixo da terra  
 como um  
 avestruz  
 ou  
 (um  
 hom  
 em  
 com  
 um)  
 um  
 obus.<sup>101</sup>

Trata-se de um poema longo, de única estrofe e versificação livre, que apresenta um roteiro de ações e reflexões a serem tomadas numa interação interpessoal. O andamento do texto sugere um eu lírico que planeja minuciosamente cada passo, mesmo com ausência da

---

primeira pessoa, desde o que dizer até como se portar e para onde direcionar o olhar. A recorrência do verbo “saber” estrutura essa reflexão: é preciso saber como se comportar. O efeito se constrói, principalmente, pelo emprego de verbos no infinitivo (saber, dirigir, dizer, fazer, levar...), que, além de sugerirem uma ação a ser realizada, apagam o agente e podem lembrar, inclusive, um manual de etiqueta. O poema se organiza como um fluxo de consciência controlado, em que a ausência de pontuação tradicional (exceto pelos parênteses) e a disposição espacial dos versos simulam a fragmentação do pensamento. Os parênteses, por sua vez, funcionam como vozes secundárias, que qualificam ou contradizem as instruções principais (“não valem os bolsos”; “ameaçador/ ou/ suplicante/ doce/ ou desafiante”), revelando uma natureza policrônica da subjetividade. Assim, a experiência de estar com outra pessoa é comparada a um jogo estratégico, em que falas, gestos e ações são cuidadosamente escolhidos. Essas indicações verbais são acompanhadas de alternativas binárias (“suave/ ou/ malicioso”, “ceder ou não ceder”), indicando possíveis caminhos a serem tomados, que, por sua vez, direcionam a novas escolhas: “acender ou não outro cigarro?”. A sucessão de possibilidades faz da multiplicidade de desdobramentos o motor de uma angústia crescente, reforçada pela exigência de naturalidade (“para que/ pareça /e seja/ natural”) numa representação da performance social como consequência do cálculo. A angústia se intensifica na necessidade da mentira em “saber bem/ a hora/ de mentir”. A “multidão amputada” pode ser entendida como a convergência de múltiplas vozes fragmentadas dentro de um só sujeito, que carrega em si ecos de diferentes perspectivas, mas que, ao falar, precisa reduzi-las a um discurso único e limitado. O poema, ao final, sugere que mesmo um deus falharia nessa tarefa e o “obus” em contraste com o avestruz que se esconde. A rima entre os termos, porém, revela um contraste violento: se o avestruz se oculta para se proteger, o obus é arremessado para destruir. Há, assim, uma oposição entre a concentração da ave, que se esconde sob o solo e a dispersão dos estilhaços do armamento, contribuindo para a tensão do poema.

O poema “assunto” fornece outra perspectiva sobre o mesmo tema, isto é, o estar diante do outro, em interação com ele:

não tenho que saber o que dizer só vou sabendo ver e podendo entender melhor enquanto digo descobrindo aquilo que quero dizer enquanto estou dizendo o tempo todo vendo onde vai dar o passo a pássaro da ideia se fazendo ouvir e já se dissolvendo nessa que se esboça num bocejo vindo ainda se escondendo por detrás ou dentro mas latente até que de repente vaza numa frase nova e aquela que já era volta numa imagem solta mas se me mostra outra quando sobre à tona num instante antes que sua senda reta siga sendo reta uma pequena imensa distração começa então me leva embora nessa curva até uma nova encruzilhada que divide a estrada sem nenhuma placa para seguir às cegas digo uma palavra e quando ela deságua espirra no sentido de um desvio oculto que abandona o outro que seguia lento atrás do

pensamento flecha que reseta e não entendo mais se isso deu naquilo e volta para o início ou abre outro parêntese e não fecha mais ao menos por enquanto sem que se observe o quanto fica ainda demorando tanto numa pausa ou página mas afinal do que você está falando?<sup>102</sup>

Se “saber” se inicia com “saber onde pôr as mãos”, seus versos inaugurais já estabelecem o tom do poema: um roteiro metarreflexivo, aparentemente impessoal, que tenta mensurar, cuidadosamente, cada próximo passo a ser dado numa interação, refletindo conscientemente sobre as ações que realiza. Em tom quase oposto (ou até como resposta), “assunto” se abre com “não tenho que saber o que dizer só vou sabendo ver e podendo entender melhor enquanto digo”, distanciando-se daquele tanto pela adoção da primeira pessoa, que marca mais nitidamente um eu lírico, quanto pela relação com o verbo saber – que, aqui, é recusado em favor do improvisado. Se em “saber” a ação é calculada, ponderada e decidida antes de ser realizada, em “assunto” o pensamento se constrói no próprio ato de falar, num fluxo contínuo em que a reflexão vem depois da ação, quase como um instinto.

Esse efeito se intensifica na forma do poema: “assunto” é um bloco único, estruturado em prosa poética, sem a segmentação marcada de “saber”. O esquema métrico não é regular, e a ausência de cisão do verso elimina rimas finais, mas a musicalidade ainda se constrói por meio de rimas internas, assonâncias e aliterações, especialmente em “m” e “n”. Além disso, a falta de pontuação demanda um esforço do leitor, que precisa decifrar e entonar o poema para dar-lhe sentido. A escolha do presente progressivo, evidenciada pelo uso constante de gerúndios, reforça a distinção entre os sujeitos poéticos: se, em “saber”, a consciência antecede a ação, em “assunto”, a fala se desenrola à medida que o pensamento se forma, num processo de descoberta contínua.

Algumas imagens merecem destaque, como a associação da subjetividade à metáforas da natureza, como em “o tempo todo vendo onde vai dar o passo a pássaro da ideia”. A imagem do pássaro remete à liberdade e ao fluxo imprevisível do pensamento, que não se fixa, mas se move e se transforma enquanto se desenvolve. Essa associação entre ideia e ave remete ao poema “epifania”, reforçando a ligação entre a criação e o voo, ambos transitórios e difíceis de capturar. A ideia surge, alça voo e some, como uma palavra que soa e logo desaparece. Já em “digo uma palavra e quando ela deságua”, a subjetividade é representada pela água, remetendo ao fluxo contínuo da fala e à maneira como as palavras se encadeiam, dissolvendo-se umas nas outras. Assim como um rio corre sem se prender a um só curso, o discurso se refaz a cada instante, sempre encontrando novas águas. Esse movimento lembra

---

<sup>102</sup> Antunes, 2021, p. 160-161

“Rios sem discurso” (*A educação pela pedra*), de João Cabral de Melo Neto, em que a água representa um fluxo de linguagem sempre em transformação:

Quando um rio corta, corta-se de vez  
o discurso-rio de água que ele fazia;  
cortado, a água se quebra em pedaços,  
em poços de água, em água paralítica.  
Em situação de poço, a água equivale  
a uma palavra em situação dicionária:  
isolada, estanque no poço dela mesma,  
e porque assim estanque, estancada;  
e mais: porque assim estancada, muda,  
e muda porque com nenhuma comunica,  
porque cortou-se a sintaxe desse rio,  
o fio de água por que ele discorria.

O curso de um rio, seu discurso-rio,  
chega raramente a se reatar de vez;  
um rio precisa de muito fio de água  
para refazer o fio antigo que o fez.  
Salvo a grandiloquência de uma cheia  
lhe impondo interina outra linguagem,  
um rio precisa de muita água em fios  
para que todos os poços se enfrasem:  
se reatando, de um para outro poço,  
em frases curtas, então frase e frase,  
até a sentença-rio do discurso único  
em que se tem voz a seca ele combate.<sup>103</sup>

O poema de João Cabral de Melo Neto apresenta duas condições distintas para corpos d'água: a água parada, “em poços de água, em água paralítica”, corresponde a uma linguagem interrompida, sem movimento, como a palavra isolada “em situação dicionária” (lembrando o poema “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade), estanque. Sem articulação com outras, essa palavra é muda, sem força expressiva, porque “cortou-se a sintaxe desse rio”. A linguagem, para João Cabral, só se realiza quando há encadeamento: a fluência do rio, em sua “sentença-rio”, equivale à retomada da fala articulada, em que as palavras se conectam e adquirem sentido no fio discursivo. No poema de Arnaldo Antunes, a fala nunca se fixa em um ponto, mas se espalha, se desvia e se renova, mantendo o discurso em um constante processo de reformulação.

A relação entre os poemas “saber” e “assunto” revela dois modos distintos de experiência e de expressão subjetiva. Ambos lidam com a interação humana, mas enquanto “saber” apresenta um sujeito distanciado de si mesmo, refletindo meticulosamente cada movimento e palavra, “assunto” se aproxima de um sujeito mais imerso em seu próprio fluxo

<sup>103</sup> MELO NETO, 1994, p. 350-351.

interior, disposto a se lançar na comunicação sem um planejamento prévio. O primeiro carrega a angústia do controle excessivo, com um sujeito que se vê como parte de um jogo estratégico, enquanto o segundo revela uma subjetividade mais fluida, aberta à descoberta da própria fala à medida que ela se desvela. Dessa maneira, os poemas contrastam nas formas como o eu lírico lida com a experiência do outro e consigo mesmo, sugerindo, de um lado, a angústia do sujeito diante das interações, e de outro, a busca pela proximidade entre o eu e sua expressão.

Estes dois últimos poemas se aproximam ainda de “apenas”, que pode ser lido como uma síntese da interação, ao trazer à tona um jogo de palavras que conecta a ideia de reflexão e ação, mas de uma forma mais condensada e provocativa:

Figura 41 – Poema “apenas”

dis  
pensa

o que pensa

.

diz  
apenas

o indis

.

pensável

Fonte: algo antigo.

O jogo com a palavra “dispensar” traz à tona a negação da reflexão ou do pensamento consciente: “dis/ pensa” pode ser entendido como a recusa ao processo reflexivo, um convite a não pensar ou até mesmo a evitar o peso da análise sobre o que se faz ou se diz, um movimento contrário aos excessos da postura meticulosa e calculada de “saber” e da reflexão

contínua em “assunto”. A expressão “dispensar o que pensa” sugere que o sujeito deve abrir mão da reflexão excessiva, do planejamento prévio, como se a ação e o discurso deveriam fluir sem o peso da análise antecipada. Por outro lado, a palavra “indis/ pensável” introduz uma noção essencial, trata-se aquilo que é imprescindível e, portanto, não pode deixar de ser pensado e dito. O termo “indispensável” serve como uma síntese de algo impossível de ser deixado de lado, em contraste com a desconsideração do pensamento que se propõe anteriormente.

Assim, o poema “apenas” lida com a ideia de dispensar o pensamento, propondo uma ação descomplicada e sem a sobrecarga de uma reflexão excessiva. A simplificação do pensamento e a eliminação do peso da análise antecipada sugerem uma relação mais direta com o ato de dizer e fazer. No entanto, essa postura do sujeito, que abre mão da complexidade reflexiva, se opõe a outros poemas de Arnaldo Antunes que exploram o passado e suas marcas na experiência do sujeito. É o caso do poema “saudades”, que trata da memória e da experiência vivida:

não tenho saudades  
do que vivi  
porque tudo  
está aqui

encorpado  
dentro de mim  
como um fígado  
um pâncreas  
um rim

não tenho saudades  
do que vivi  
(vi ouvi sonhei senti)  
pois já se tornou  
o que sou

não tenho saudades  
do que vivi  
tenho saudades do que viveram  
aqueles com quem convivi

não do que vi, do que viram  
não do que ouvi, do que ouviram  
do que sonharam, sentiram  
as pessoas que perdi<sup>104</sup>

O poema “saudades” apresenta uma reflexão sobre a ausência e a memória. O verso inicial já coloca a negação da saudade, evidenciando que o que foi vivido já está enraizado no

---

<sup>104</sup> Antunes, 2021, p. 34-35.

corpo do sujeito: “não tenho saudades/ do que vivi/ porque tudo/ está aqui/ encorpado dentro de mim”. Ao associar suas experiências passadas a órgãos internos, como fígado, pâncreas e rim, o poema sugere que a memória e a vivência se tornaram partes essenciais e indissociáveis da própria identidade do eu-lírico. Essa corporeidade da memória indica que o tempo vivido já se transformou no próprio ser do sujeito, que não sente falta do passado porque ele está impregnado em seu corpo, como algo que foi absorvido e que, portanto, não precisa ser revivido ou retomado. Entretanto, a virada do poema se dá a partir dos dois últimos versos da quarta estrofe e na quinta, quando o eu-lírico revela a saudade não do que viveu, mas da vivência daqueles que não mais o acompanham, daqueles com quem conviveu e agora estão ausentes: “não tenho saudades/ do que vivi/ tenho saudades do que viveram/ aqueles com quem convivi”. Aqui, o sentimento de saudade desloca-se da experiência pessoal para a experiência do outro, tornando-se uma saudade do vivido alheio. O poema se conclui com uma contraposição entre o que o eu lírico viu, ouviu e sentiu e o que os outros viram, ouviram, sonharam e sentiram. Essa estrutura parte de uma negação (não tenho saudades do que vivi) e vai progressivamente levando à afirmação do que o eu lírico sente falta (a vivência dos outros). Em certa medida, alude, também, para a questão da saída de si, dessa vez, através de um sujeito que sente saudades daquilo que está fora de si, porque está no outro, e lembra os versos de João Cabral de Melo Neto, n’*O cão sem plumas*: “Viver é ir entre o que vive”.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> MELO NETO, 1994, p. 90

#### IV. NOVO MUNDO

*vai do preview pro review  
e quando vê já não viu*

(Arnaldo Antunes)

Em 20 de março de 2025, Arnaldo Antunes lança o álbum *Novo mundo*, dando sequência a sua reflexão ampla sobre o tempo e compondo, ao que parece, um bloco temático que vem desde, ao menos, o livro *algo antigo*, através de sua relação com o passado, e desde o álbum *O real resiste*, marcado por uma defesa do presente, sugerida no título e confrontada na faixa homônima.<sup>106</sup> Agora, como já sugere o título, é a chegada de um tempo futuro que se anuncia, simultaneamente, como promessa e ameaça, através da imagem de um “novo mundo”, conforme apresentado nos versos inaugurais do disco, na faixa homônima:

cada vez mais plástico e menos água  
cada vez mais casca e menos substância  
o veneno apenas fortalece a praga  
e a nau da insensatez sem freio avança  
o passado já não traz aprendizado  
o futuro se tornou uma ameaça  
todo espaço está policiado  
e a conduta mais comum é a trapaça  
a caixa de pandora escancarada  
das redes liberou o ódio anônimo  
o medo é a arma mais usada  
e a pior derrota é o desânimo<sup>107</sup>

Nesses versos, o poeta condensa uma percepção crítica do tempo presente, em que se entrelaçam os efeitos da destruição ambiental, o avanço da intolerância, a nulidade do passado, o medo do futuro, a opressão da vigilância e a desonestidade generalizada. Nesta faixa e no resto do álbum, a noção de um tempo futuro que se faz presente está associada, ainda, a uma descrença nas redes e dinâmicas virtuais, originalmente vistas como uma possibilidade de conexão benéfica, mas, agora se sabe, que podem ser usadas para disseminação de notícias falsas e para discursos ofensivos, como fica claro em “a caixa de pandora escancarada/ das redes liberou o ódio anônimo”. Aí surge um dos termos centrais

<sup>106</sup> Cabe ressaltar que este “bloco” composto pelo livro e pelos dois álbuns é meramente instrumental, definido por este trabalho, a fim de estabelecer uma continuação, próxima no tempo, da reflexão, respectivamente, do passado, presente e futuro. Além disso, no período englobado, Arnaldo Antunes lançou o álbum ao vivo “Lágrimas no mar”, em parceria com o pianista Vitor Araújo, composto por nove canções, sendo três originais, uma em parceria com Erasmo Carlos (“Manhãs de love”), uma regravação de Itamar Assumpção (“Fim de festa”).

<sup>107</sup> Antunes, 2025.

para entender o fenômeno das redes: o ódio, seguido de outro igualmente crucial, o medo, reconhecido como arma de controle social. A soma desses efeitos, como aponta o verso final, é o desânimo, estado em que se manifesta uma crise de saúde mental ampla, em que a depressão e a ansiedade se alastram como sintomas cada vez mais recorrentes em nossa sociedade.

O refrão da canção é central para nossa leitura sobre a permanência e a transitoriedade na obra de Arnaldo Antunes: “bem-vindo ao novo mundo/ que vai se desintegrar no próximo segundo”, na medida em que sintetiza, de modo irônico e contundente, a instabilidade de um conflito temporal: a chegada de um mundo novo, que se anuncia como novo, mas que já nasce em ruínas, como o epitáfio do presente, no poema “lápide”, de *algo antigo*. Não por acaso, a imagem da desintegração remete tanto ao colapso ambiental quanto à sobrecarga informacional e emocional provocada pelas dinâmicas digitais. Nesta imagem, talvez esteja contida a ideia de que o próprio conceito de “novo” já nasce esgotado em nosso tempo, quando a aceleração tecnológica e social parece ter corroído até mesmo a noção de duração.

A segunda estrofe da faixa desloca o foco para o universo tecnológico e suas consequências simbólicas e cognitivas:

os emojis são os novos hieróglifos  
 não há como fugir dos algoritmos  
 agora querem extinguir os livros  
 por que será que ainda estamos vivos?  
 certezas proliferam nas cabeças  
 na cela de uma tela estão ilesas  
 disparam sem parar nos olhos fixos  
 os movimentos de milhões de pixels  
 as vozes multiplicam seu alcance  
 nos meets do onlyfans não tem romance  
 ninguém mais compartilha a mesma história  
 se tem o google para que memória?<sup>108</sup>

Os versos sobre emojis, ícones visuais que representam emoções, objetos ou conceitos em mensagens eletrônicas, vistos como “novos hieróglifos”, e a onipresença dos algoritmos podem sugerir que estaríamos desenvolvendo uma linguagem fragmentada e uma nova forma de pensamento condicionado, mas que, ao mesmo tempo, remete a práticas antigas da língua. A pergunta “por que será que ainda estamos vivos?”, em meio a versos que falam da extinção dos livros, revela certa perplexidade diante da permanência do humano em um contexto cada vez mais mediado e artificializado. Os versos seguintes reforçam a ideia do confinamento digital, através das referências às telas como “celas” e aos “milhões de pixels”, que indicam,

---

<sup>108</sup> Antunes, 2025.

ainda, uma ilusão de movimento e trânsito em espaços virtuais que são, na verdade, altamente controlados e padronizados por grandes empresas. Os versos seguintes contrastam a experiência nas redes com as experiências reais, aludidas através da ausência de romance e da existência da memória digital, que, na verdade, produz uma nova forma de esquecimento do vivido, como aparece e, “se tem o google para que memória?”, representando a desarticulação da lembrança e da memória, substituídas pelo armazenamento digital de fotos, ou *posts*.

Contudo, não se trata de interpretar o álbum como mera capitulação ao pessimismo. Em contraponto ao cenário desolador apresentado na faixa inicial, a música “Pra não falar mal de ninguém”, parceria com Ana Frango Elétrico, aparece como proposta conciliatória, sugerindo que nem tudo está irremediavelmente entregue à lógica acelerada do “novo mundo”, marcado pelo ódio. Os versos, construídos através de comportamentais antíteses, estabelecem um manual poético de convivência:

Não seja impaciente  
 Com quem é impaciente com você  
 Não seja malcriado  
 Com quem é malcriado com você  
 Não seja intransigente  
 Com quem é intransigente com você  
 Não seja mal-humorado  
 Com quem é mal-humorado  
 Não fique só de lado  
 Com quem não fica de frente pra você  
 Não seja tão opaco  
 Com quem não é transparente com você  
 Não seja indiferente  
 Com quem não está ligado em você  
 Se pra melhorar a gente  
 Precisa ter mais cuidado  
 Pra não falar mal de ninguém  
 Não pensar mal de ninguém  
 Pra não ficar mal com ninguém  
 Não querer mal a ninguém  
 Pra ser o amor de alguém  
 Amar alguém também  
 Pra tudo ficar tudo bem  
 Se tudo vai e vem<sup>109</sup>

A estrutura repetitiva simula um exercício de persistência, como se a insistência na fórmula pudesse de alguma forma contrariar os pequenos absurdos do cotidiano. Particularmente significativo é o deslize gramatical em “pra tudo ficar tudo bem”, em que a duplicação do “tudo” talvez aponte para uma necessidade excessiva (de cuidado, de atenção) em tempos de escassez afetiva. É, também, uma forma de reinscrição do tempo presente, o

---

<sup>109</sup> Antunes, 2025.

tempo da ação, como se a adoção dessas atitudes favorecesse uma vivência mais atenta ao momento e menos apressada, em contraste com a lógica da urgência e do colapso que marca a chegada (e a ruína) do “novo mundo”. A faixa conta, ainda, com a inserção de um texto declamado, que descreve os efeitos possíveis dessas atitudes, ao mesmo tempo que reforça os padrões negativos que se impõem:

Uma grande realização  
 Parece necessariamente insuficiente  
 Mas seu efeito será infinito  
 Uma grande retidão deve parecer tortuosa  
 Um grande talento deve parecer uma tolice  
 A grande eloquência parece muda  
 O movimento elimina o frio  
 A quietude supera o calor  
 Pureza e quietude são o padrão de medida do mundo<sup>110</sup>

Ao afirmar que a grande realização “parece” insuficiente, ou que a retidão “deve parecer” tortuosa, o texto revela o quanto as ações transformadoras serão percebidas como ineficazes ou mesmo tolas, quando julgadas por um sistema de valores dominante, que opera a partir dos padrões da “pureza” e da “quietude”. Há, aqui, uma valorização do gesto discreto, do efeito latente, da força que atua de forma subterrânea e que, por isso mesmo, escapa à vigilância, nos versos “Uma grande realização/ Parece necessariamente insuficiente/ Mas seu efeito será infinito”.

A faixa “Tire o seu passado da frente” parece dar continuidade à proposta de “Pra não falar mal de ninguém”, insistindo na possibilidade de uma resistência cotidiana que se dá por meio de escolhas éticas pessoais, mas que são significativas em relação à sociedade. Se na canção anterior a estratégia era a recusa à reciprocidade do mal, aqui se propõe uma reinterpretção do passado como forma de romper os ciclos de violência e ressentimento:

não é porque foi oprimido que vai virar opressor  
 não é porque foi abusado que vai ser abusador  
 não é porque foi detido que vai virar ditador  
 não é porque foi desmamado que vai ter medo de amor  
 tira o seu passado da frente  
 tudo pode ser diferente  
 tira o seu passado da frente  
 tudo pode ser diferente (então)  
 tira o seu passado da frente (por que não?)  
 tudo pode ser diferente  
 tira o seu passado da frente  
 tudo pode ser

---

<sup>110</sup> Antunes, 2025.

não é porque foi esquecido que vai esquecer o que é  
 não é porque foi desprezado que só vai dar pontapé  
 não é porque ficou fodido que vai perder a fé  
 nem só porque tomou um caldo vai ser contra a maré  
 tira o seu passado da frente  
 tudo pode ser diferente  
 tira o seu passado da frente  
 tudo pode ser diferente (então)  
 tira o seu passado da frente (por que não?)  
 tudo pode ser diferente  
 tira o seu passado da frente  
 tudo pode ser...<sup>111</sup>

A letra constrói uma série de paralelismos que confrontam, um a um, os automatismos históricos e psíquicos que naturalizam a repetição da dor e do sofrimento. A recusa em transformar sofrimento em revanche aparece como gesto ético radical de permanência: não perpetuar o que se sofreu. Cada contraponto apresentado confronta um tipo de reprodução automática da violência: o oprimido que vira opressor, o abusado que abusa, o detido que dita. Contra esse ciclo, a canção aposta na possibilidade de ruptura, na quebra da lógica do espelhamento traumático. A repetição do refrão, “tire o seu passado da frente/ tudo pode ser diferente”, funciona como um apelo à liberdade diante daquilo que aconteceu, e que não precisa determinar o que se segue.

Finalmente, a última faixa do disco retoma o tom pessoal de recusa e exaustão diante do presente hipermediatizado. Intitulada “Tanta pressa pra quê?”, a canção condensa, de forma lírica e crítica, os efeitos subjetivos de um mundo acelerado e saturado de informação:

não aguento tanto movimento  
 preciso de paz para sobreviver  
 todo mundo tem opinião o tempo todo  
 todo mundo tem algo a dizer  
 tento me agarrar ao horizonte  
 atravessar a ponte por cima do rio  
 mas o cristal líquido da tela me revela agora  
 a água que já me cobriu  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 tanto excesso de assunto pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 tanto excesso de assunto pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 nesse turbilhão de informações  
 mergulhado em versões sinto meu coração  
 uma bomba que vai a explodir  
 ou às vezes destroços depois da explosão

---

<sup>111</sup> Antunes, 2025.

tento segurar esse ponteiro  
 que gira ligeiro pra me derrubar  
 no cenário das noites em claro  
 não há calendário que vá devagar  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 tanto excesso de assunto pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 tanto excesso de assunto pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 vai do preview pro review  
 vai do preview pro review  
 e quando vê já não viu  
 já não viu, já não viu  
 vai do preview pro review  
 e quando vê já não viu  
 já não viu nem ouviu  
 não aguento tanto movimento  
 preciso de paz para sobreviver  
 todo mundo tem opinião o tempo todo  
 pare o mundo que eu quero descer  
 tento me agarrar ao horizonte  
 atravessar a ponte por cima do rio  
 mas o cristal líquido da tela me revela agora  
 a água que já me cobriu  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 tanto excesso de assunto pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 tanto excesso de assunto pra quê?  
 pera aí, tanta pressa pra quê?  
 onde estou, quem sou, quem fui, onde vou?  
 como estou, quem fui, quem sou, como vou?  
 como vim, quem fui, quem vou, onde estou?  
 onde fui, quem sou, onde vou, como estou?<sup>112</sup>

Desde os primeiros versos, emerge uma sensação de sufocamento: “não aguento tanto movimento/ preciso de paz para sobreviver”. A oposição entre o movimento incessante do mundo e a necessidade de pausa estabelece o conflito central da faixa, que se desenrola a partir da pergunta insistente do refrão – “tanta pressa pra quê?”. A repetição do refrão parece tentar interromper ou retardar o fluxo contínuo de dados e demandas. Trata-se de uma interpelação ao tempo contemporâneo, pautado pela lógica da aceleração, da produtividade constante e da visibilidade ininterrupta. O sujeito poético, ao dizer que “todo mundo tem opinião o tempo todo”, evidencia o desgaste provocado por uma cultura de sobreposição de discursos e da presença permanente dessas informações nas redes. Já os versos “o cristal

---

<sup>112</sup> Antunes, 2025.

líquido da tela me revela agora/ a água que já me cobriu” são particularmente expressivos: a tela, aludida pelo “cristal líquido”, não apenas media a realidade, mas também a antecipa (é ela quem informa, revela), tornando visível a condição de estarmos imersos (e afogados) no excesso.

A canção tensiona também a relação com o tempo e com a memória, como se vê nos versos finais: “onde estou, quem sou, quem fui, onde vou?”. A sequência embaralha pronomes e advérbios, desorientando o sujeito num presente desestabilizado, sem direção. Em contraste com a promessa de futuro do “novo mundo”, aqui é o próprio presente que se desintegra, e a pergunta “tanta pressa pra quê?” aparece como um apelo por desaceleração. Dessa forma, o álbum *Novo mundo* articula noções de permanência e transitoriedade como tensões estruturantes de um tempo em crise, onde “o passado já não oferece aprendizado”, o presente se dissolve na aceleração e o futuro surge como ameaça. Ao longo do álbum, Arnaldo Antunes configura uma nova experiência do tempo, retomando temas de *algo antigo*, mas agora sob o signo do excesso, da fragmentação e da urgência. A ideia de “novo”, antes relacionada à descoberta ou à renovação, aparece agora esvaziada, afinal o que se anuncia é a necessidade de outro tempo, não necessariamente aquele que chega, fundado em novas formas de convivência, que valide a memória e a presença. Pensados comparativamente, os títulos *algo antigo* e *Novo mundo* formam um díptico temporal na obra de Arnaldo Antunes, em que a linguagem revela a contradição entre passado e futuro. Enquanto o primeiro título fragmenta-se na forma indefinida, sugerindo vestígios a serem decifrados, o segundo se apresenta como unidade compacta, remetendo tanto a promessas utópicas quanto a ameaças distópicas.

## CONCLUSÃO

*Você cava milhas adentro  
e sai no poço onde cava*

(Haroldo de Campos)

Em linhas conclusivas, cumpre retomar o percurso realizado no trabalho, sintetizando a discussão central de cada um dos capítulos e os desdobramentos que dela decorreram. Nosso ponto de partida foi a tematização do tempo, com interesse nas imagens de permanência e transitoriedade que se produzem nos poemas de *algo antigo*. Além disso, vinculamo-nos à própria construção “algo antigo” como referencial amplo para a investigação, tomada como uma imagem sobressalente, que insiste em reaparecer ao longo do trabalho e dos poemas. Outro pressuposto importante, que alimentou o caráter comparativo do trabalho, foi a amplitude da variedade de práticas e recursos empregados pelo artista em sua obra, razão pela qual optamos por definir a recorrência de signos verbais como aspecto comum às análises.

O primeiro capítulo se ocupou dessa centralidade do signo verbal, apreendida em duas vias: a primeira, que abre a discussão, partiu da perspectiva crítica de Manuel Bandeira e de um poema de Carlos Drummond de Andrade para refletir sobre as relações entre o poeta e a palavra, entendendo que um poema resulta do trabalho estético operado pelo autor e tem como fruto o encontro das palavras que escolhe, que desenvolvem, ainda, entre si, relações subsequentes que, em certo grau, independem do poeta. A segunda via, que encerra o capítulo, recorre ao campo dos estudos intermediários como forma produtiva de categorizar alguns dos procedimentos empregados por Arnaldo Antunes, além de contribuir para a compreensão de sua atividade, sobretudo poética, no contexto contemporâneo.

Ainda em relação ao primeiro capítulo, a partir do repertório inicial e do suporte teórico final, três assuntos principais chamaram a nossa atenção e, por isso, compuseram o cerne das discussões. Retomando, o primeiro diz respeito às manifestações, nos poemas, de signos linguísticos menores que a palavra, como os sinais de pontuação, e a certos casos em que há completa ausência do elemento verbal, o que evidencia como a manipulação de signos mínimos pode gerar sentidos relevantes e contribuir para as possibilidades interpretativas da obra de Arnaldo Antunes. O segundo assunto de interesse é a proximidade entre os métodos de composição empregados por Arnaldo Antunes e a poesia de matriz construtivista, como a do movimento concretista, destacando como o campo da poesia experimental, no qual se pode incluir a produção de Arnaldo Antunes, consolida, também, uma certa tradição particular. O

terceiro ponto se refere à prática caligráfica, compreendida como uma forma singular de autoria, em que o gesto gráfico ganha relevância. Nesse sentido, mais do que a manifestação do corpo do poeta através do traço, importa o modo como sua inscrição no poema produz sentidos particulares, fazendo da caligrafia uma marca autoral específica.

O segundo capítulo desenvolve a investigação central do trabalho, interessado pelos modos como Arnaldo Antunes mobiliza, em *algo antigo*, um repertório de temas tradicionais. Por um lado, há a necessidade de dialogar, em nosso trabalho, com uma perspectiva contemporânea que entende a poesia de Arnaldo Antunes como experimental; por outro lado, se os estudos intermediáticos privilegiam uma classificação estrutural das mídias em seus contextos de execução, não podemos perder de vista como o livro resgata assuntos antigos da poesia, entendidos de maneira lata, reelaborados a maneira do autor. Embora não haja uma adesão explícita a fórmulas herdadas da tradição, há ecos perceptíveis que reativam esse repertório sob nova forma, permitindo reconhecer, na obra, uma reflexão atualizada sobre o tempo. Assim, o segundo capítulo investiu no resgate de certos temas da tradição, como a fugacidade do instante, em diálogo com a tópica do *tempus-fugit*, a crítica ao presente, o imaginário do fim do mundo, ou mesmo de elementos da cultura cristã, como o pecado e o inferno. Esses elementos contribuíram para reforçar o modo como *algo antigo* opera, em partes, por meio da evocação e do aproveitamento de repertórios já estabelecidos e consagrados. A leitura atenta dos poemas de abertura e encerramento do livro, que ocupam posição central na análise, conduziu à compreensão de que “algo antigo”, mais do que o título da obra, consolida-se ao próprio livro que se apresenta.

O terceiro capítulo se ocupou das discussões a respeito do posicionamento do sujeito poético na poesia de Arnaldo Antunes. Se, por um lado, há um sujeito que definimos como espectral, impessoal, por outro, há um eu manifesto que pode ainda conter algo de lírico ou subjetivo, que tematiza sua própria condição no poema. Essa oscilação é central na obra de Arnaldo Antunes, na medida em que tanto a ausência de um sujeito explícito pode, paradoxalmente, afirmar uma subjetividade possível, quanto um sujeito presente pode servir a reflexões mais amplas, distanciando-se de uma certa noção de pessoalidade. Para analisar essa dinâmica, foram estabelecidos três eixos conceituais: espaço subjetivo, aspecto lírico e manifestação do sujeito, que orientaram as investigações.

Conforme discutido por Michel Collot, a relação entre sujeito e mundo na poesia é mediada pela emoção, entendida como uma abertura sensível ao exterior. A poesia, nesse sentido, restituiria um princípio primordial da linguagem, articulando interioridade e exterioridade. Collot destaca que a emoção não isola o sujeito, mas o coloca em trânsito com

o mundo, criando uma “equivalência formal” entre estados objetivos e subjetivos. Essa perspectiva dialoga com a visão de Arnaldo Antunes de que a poesia é uma via de acesso direta ao mundo, em que a palavra ganha materialidade, tornando-se coisa em si, além de seu significado convencional. A “palavra corpórea”, conforme definiu André Gardel, exemplifica essa materialização do verbal.

A partir da distinção proposta por Paulo Henriques Britto entre memória épica e memória lírica, foi possível perceber como a lírica contemporânea se distancia da noção tradicional de subjetividade enquanto expressão direta da interioridade. Para Britto, o projeto lírico moderno entra em crise ao longo do século XX, substituindo a experiência vivida pela intertextualidade, e culminando naquilo que o autor e poeta carioca denomina pós-lirismo, que se refere a um certo esvaziamento da condição humana em favor de jogos formais. Esse diagnóstico, no entanto, é tensionado por outros autores, como Francisco Achar e Goiandira Ortiz Camargo. Achar demonstra que a subjetividade lírica foi construída, desde a antiguidade, como efeito retórico sustentado por convenções e lugares-comuns, enquanto Goiandira desloca a atenção para a leitura como prática subjetivadora. Em ambos os casos, o lirismo não é negado, mas reconfigurado, isto é, não é compreendido como transparência autobiográfica, mas elaboração da alteridade, que leva em conta a relação do poeta com o mundo.

Finalmente, o quarto capítulo, que aparece quase como um *post-scriptum*, foca nas relações entre o livro *algo antigo* e o último álbum musical lançado pelo autor, *Novo mundo*. A análise parte da hipótese de que o disco se conecta tematicamente ao livro *algo antigo*, ao álbum *O real resiste* e a outros trabalhos recentes, formando um percurso em que o tempo é articulado por diferentes vias: a memória, o presente e a projeção de um futuro que se anuncia. Enquanto *algo antigo* se ancora na evocação do passado como vestígio e *O real resiste* enfatiza o agora, *Novo mundo* parece explorar o futuro como campo de incertezas e possibilidades.

Resta olhar uma última vez para a pergunta que motivou nossa inquietação inicial: o que pode ser “algo antigo” na atividade criativa de Arnaldo Antunes? Como já indicava a natureza indefinida do termo “algo”, cada capítulo, à sua maneira, contribuiu não exatamente para responder a essa pergunta, mas antes confirmar os impasses de uma definição fechada para essa imagem. Foi necessário, portanto, compreender a ideia de “algo antigo” como uma chave interpretativa que pode oferecer o acesso à obra, partindo da hipótese de que ela representa (ou contém) um complexo de questões subsequentes, que se manifestam de modos

diversos ao longo da trajetória artística do autor, variando tanto nas abordagens temáticas quanto nos processos de estruturação do texto poético.

Nesse sentido, *algo antigo*, nosso objeto principal, enquanto livro, desde o título, passando pela seleção dos poemas, pelas fontes e pela diagramação, constitui também uma unidade, mais ou menos fechada, de um “algo antigo” que pode ser lido com relativa autonomia em relação ao conjunto da obra do autor. Por outro lado, nossas análises mostraram que essa noção não pode ser entendida como algo estático. Ao contrário: ainda que antigo, e, portanto, marcado pela permanência, também está atravessada por um tempo transitório, que se transforma de um poema a outro, de um livro a outro, e é sempre outro.

Por essas razões, convém buscar algumas concepções sobre a forma poema e a ideia de poesia, conforme formuladas por Octavio Paz. No texto “A nova analogia: poesia e tecnologia”, de 1967, que retoma ideias já apresentadas em *Os signos em rotação*, o autor reflete sobre a mobilidade dos signos, pensando a poesia como “manifestação”, e conclui:

Mas sei, em compensação, que era [*Os signos em rotação*] uma tentativa de examinar a *manifestação* da poesia em nosso século, sua aparição como signo errante num tempo também errante: esse tempo que está acabado e este tempo, ainda sem nome, que começa agora. Vi a poesia como uma configuração de signos. E a figura que desenhava era a da dispersão. Poema: ideograma de um mundo que busca o seu sentido, a sua orientação, não num ponto fixo mas na rotação dos pontos e na mobilidade dos signos.<sup>113</sup>

Mesmo considerando a distância entre o tempo deste trabalho, o tempo da poesia de Arnaldo Antunes e o tempo em que escrevia Octavio Paz, parece persistir a ideia de um tempo que se encerra ao mesmo tempo em que se inicia, como sugerem também os versos: “Bem-vindo ao novo mundo/ que vai se desintegrar no próximo segundo.” Mais do que isso, a poesia de Arnaldo Antunes incorpora a ideia de dispersão não apenas como condição própria do texto poético, mas a traz para o primeiro plano, como tema e como recurso. É daí que parte nosso interesse pela pesquisa da noção de tempo em *algo antigo*. Ainda conforme Octavio Paz:

Todas as sociedades possuem o que geralmente se chama de “imagem do mundo”. Essa imagem tem suas raízes na estrutura inconsciente da sociedade e é alimentada por uma concepção particular de tempo. A função central do tempo na formação da imagem do mundo se deve ao seguinte: os homens nunca veem o tempo como mero acontecer, e sim como um processo intencional, dotado de uma direção e apontando para um fim. Os atos e as palavras dos homens são feitos de tempo, são tempo: são um *para* isto ou aquilo, seja qual for a realidade do que isto ou aquilo designem, sem excluir sequer o nada. O tempo é o depositário do sentido. O poeta diz que o tempo

---

<sup>113</sup> Paz, 2012, p. 319.

diz, mesmo quando o contradiz: nomeia o transcorrido, faz da sucessão palavra. A imagem do mundo se dobra na ideia do tempo e esta se desdobra no poema. Poesia é tempo revelado: o enigma do mundo convertido em enigmática transparência.<sup>114</sup>

A poesia, nesse sentido, revela o tempo não como mero fluir cronológico, mas como portador de sentido (“poesia é tempo revelado”). Essa revelação não se dá de modo direto ao poeta, mas por meio de um “claro enigma”, lembrando o título do livro de Carlos Drummond de Andrade. O que a análise em conjunto dos poemas de *algo antigo*, e de outros da obra de Arnaldo Antunes, nos revela a respeito do tempo talvez não possa ser condensado de maneira conclusiva em algumas linhas gerais. Frisamos, apenas, como argumento final, a noção de que o tempo, nesta poesia, se manifesta de formas amplas e está sempre em jogo, mesmo quando não tematizado em primeiro plano. Em certo sentido, poderíamos pensar, ainda, numa certa permanência do transitório, evidenciado na recorrência do tempo enquanto assunto, tratado de formas tão diversas. Em outro sentido, a contribuição de Octavio Paz permite pensar uma transitoriedade possível em coisas consideradas a princípio permanentes, afinal “até múmia um dia muda”. Finalmente, a própria ideia de conclusão, seja deste trabalho, seja de um determinado poema de Arnaldo Antunes ou do próprio livro *algo antigo*, pode também ser entendida como sujeita à mudança, conforme expressa o poema de *2 ou + corpos no mesmo espaço*:

Figura 42 – Poema



Fonte: 2 ou + corpos no mesmo espaço.

<sup>114</sup> Paz, 2012, p. 319.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mário. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALVES, Ida; PEDROSA, Celia (Orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- ANDRADADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANTUNES, Arnaldo; PAPI, Sérgio; BORGES, Beto (Eds.). *Almanak 80*. São Paulo, ago. 1980.
- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. São Paulo: BMG, 1993. 1 CD.
- ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. Direção de Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. São Paulo: Arnaldo Antunes, 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cb-wRyhvdyU>>. Acesso em: 2 abr. 2025.
- ANTUNES, Arnaldo. *O Silêncio*. São Paulo: BMG, 1996.
- ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- ANTUNES, Arnaldo. *Qualquer*. São Paulo: Rosa Celeste/Biscoito Fino, 2006.
- ANTUNES, Arnaldo. *n.d.a*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- ANTUNES, Arnaldo. *40 Escritos*. Org. João Bandeira. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2014a.
- ANTUNES, Arnaldo. *Outros 40*. Org. João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2014b.
- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. 1ª ed. 15ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2015 [1992].
- ANTUNES, Arnaldo. *O real resiste*. Direção & Edição: Fred Siewerdt. Altafonte Music Distribution (em nome de Rosa Celeste), 2019.
- ANTUNES, Arnaldo. *algo antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ANTUNES, Arnaldo. *Inhotim em Cena 2021*. Youtube, 29 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ieY-JN1unFI>>. Acesso em: 30 de abr. 2024.
- BANDEIRA, Manuel. *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, Ministério da Educação e da Justiça, 1954.

BANDEIRA, Manuel. *Seleto em prosa e verso*. Organização, estudo e notas de Emanuel Moraes. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BARÃO, Gisele. Entrevista Arnaldo Antunes. *Rascunho*, Curitiba, n. 255, p. 7, jul. 2021.

BARBOSA JÚNIOR, Adilson Antônio. *Solo em guerra: construtivismo e subjetividade na obra tradutória de Augusto de Campos*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/56060>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Mais (um) nada*. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2020.

BRUHN, Jørgen. Para uma teoria intermediária da ação midiática: ambientando as mídias. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de (Orgs.). *Intermedialidade: cinema e adaptação – palavra e imagem – Transmidia(lidade)*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2024, v. 4.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia 1949-1979*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

COLLOT, M. O Outro no Mesmo. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 8, n. 1, pp. 29-38, jan. 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/8VWqTCvcmzYxkZKNkHGKfs/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 3 maio 2025.

COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Tradução de Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COMPANHIA DAS LETRAS (2021). Lançamento do livro *algo antigo*, com Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhotto. Transmissão ao vivo/vídeo. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=QvxWwJrUKIU&t=2727s&ab\\_channel=ArnaldoAntunes](https://www.youtube.com/watch?v=QvxWwJrUKIU&t=2727s&ab_channel=ArnaldoAntunes)>. Acesso em: 16 out. 2023.

DA SILVA, Francýlle Ribeiro. Heranças modernistas e concretistas em Arnaldo Antunes. *Revista de Estudos Literários da UEMS (REVELL)*, [s. 1.], v. 3, n. 14, pp. 88-96, 2017. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1295>>. Acesso em: 30 abr. 2025.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; FIGUEIREDO, Camila Augusta P. (Orgs.). *Intermedialidade: cinema e adaptação – palavra e imagem – Transmidia(lidade)*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2024.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermídiais*. Tradução de Beatriz Alves Cerveira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

FROÉS, Leonardo. *Anjo Tigrado*. Petrópolis: Gráfica Santa Monica, 1975.

GARDÊL, André. A letra múltipla de Arnaldo Antunes, o pedagogo da estranheza. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 11, 2004. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37851>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

GARDEL, André. A palavra-corpo e a performance poética em Arnaldo Antunes. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, pp. 223-234, 28 nov., 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57372>>. Acesso em: 02 de abr.

KOBS, Verônica Daniel. Transmidialidade e reescrita criativa em *Algo antigo*, de Arnaldo Antunes. *SOLETRAS*, n. 46, 2023, p. 58.

MATOS, Gregório de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Selo Saraiva de Bolso).

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREIRA, João Felix. *As Georgicas de Virgílio*. Traduzidas do original em verso endecasyllabo. Lisboa: Typographia universal, 1875.

*POLÍMICA*. São Paulo: Editora Moraes LTDA, 1981, v. 3.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Intermedialidade e Estudos Interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

*RODA VIVA*. Entrevista com Arnaldo Antunes. São Paulo: TV Cultura, 9 out. 2000. Disponível em: <<https://youtu.be/TPu5oR9uozA?t=1267>>. Acesso em: 6 dez. 2024.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras/ Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; LIMINHA. *Tropicália 2*. Philips/Polygram, 1993.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WIKIPEDIA. Tempo (brand). Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Tempo\\_%28brand%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Tempo_%28brand%29)>. Acesso em: 6 mar. 2025.