



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULTADE DE FILOLOXÍA  
MESTRADO UNIVERSITARIO EN LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE

***DESAMARRAR O MAR:***

**POESÍA VISUAL E POESÍA XESTUAL NA OBRA DE ARNALDO ANTUNES**

ESTEFANÍA CANEDA MARTÍNEZ

XUÑO DE 2016

Vº e Pr.  
(Director)

Profesor Doutor  
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO



# ***DESAMARRAR O MAR:***

## **POESÍA VISUAL E POESÍA XESTUAL NA OBRA DE ARNALDO ANTUNES**

<b>Resumo.....</b>	<b>5</b>
<b>Introdución.....</b>	<b>6</b>
<b>1. <i>Quem? mim- guém?</i>.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1. Arnaldo Antunes: biografía.....</b>	<b>9</b>
<b>1.2. Bibliografía.....</b>	<b>12</b>
<b>2. <i>Água que vejo : bebo</i>.....</b>	<b>14</b>
<b>2.1. Concretismo, tropicalismo, <i>pop</i> e outras augas.....</b>	<b>15</b>
<b>3. <i>O seu olhar melhora o meu</i>.....</b>	<b>24</b>
<b>3.1. Poesía visual: a plástica escribindo o mar .....</b>	<b>25</b>
<b>3.2. Poesía xestual: a man desamarrada.....</b>	<b>32</b>
<b>4. <i>Silêncio não se lê</i>.....</b>	<b>38</b>
<b>4.1. O silencio e a ausencia no proxecto arnaldiano.....</b>	<b>38</b>
<b>5. Conclusións.....</b>	<b>47</b>
<b>6. Referencias bibliográficas.....</b>	<b>50</b>



## Resumo

Arnaldo Antunes é un artista polifacético en constante investigación na procura de novos moldes que se adapten á súa particular forma de experimentar o mundo. Os canons, as técnicas e as regras preestabelecidas, non só non supoñen un *handicap*, senón retos, xogos cos que buscar unha fenda para caber (*O buraco ensina a caber a semente ensina a não caber em si*, tirado da canción *O buraco* do CD musical de Antunes *O silêncio*, BMG, 1996).

O presente traballo pretende aproximarse á obra deste artista multidisciplinar, concretamente os seus poemas visuais e caligráficos, para achegármonos ao ámbito dos estudos interartísticos e analizarmos a relación que se dá entre literatura e plástica da man deste autor contemporáneo. Tamén, estudaremos uns dos temas recorrentes no seu proxecto artístico: o silencio, a ausencia e os espazos en branco.

Por outro lado, pretendemos contribuír á difusión da obra do paulistano, aínda en activo e practicamente desatendido no espazo universitario galego do literario, quen, a pesar de ter traído a súa obra á Fundación Luís Seoane da Coruña en 2006, cunha *performance* poética formando parte da exposición conxunta *Entre a palabra e a imaxe*, e de ter soado en todas as radios do país durante todo o verán de 2002, co seu éxito *Já sei namorar* de Tribalistas, non goza na Galiza do suceso que ten no Brasil, tanto que resulta verdadeiramente complicado achegarse á súa poesía non sendo a través da rede. Consideramos que a obra de Arnaldo Antunes trae para o presente moitos e moi importantes debates sobre literatura e arte e que non merece este silencio nun espazo académico tan próximo ao brasileiro como é o galego.

# Introdución

d e s a m a r r a r  
o mar  
d e r r a m a r  
o mar  
r u m a r  
a o mar  
u r r a r  
a o mar  
d e s a r r u m a r

(*desamarrar*, Antunes 2015: 57).

*Desamarrar o mar*. Un único verso pode explicar a poesía toda. O proxecto artístico de Arnaldo Antunes consiste en desamarrar o mar, desamarrar a poesía, a música, o deseño, a escultura, a fotografía, o vídeo, a *performance*. Para el, a arte é como o mar, non entende de fronteiras e por iso crea obxectos híbridos que conectan unhas disciplinas con outras.

En primeiro lugar, o principal obxectivo deste traballo é *derramar o mar*, traer á fronte a poesía visual e caligráfica de Antunes, pór en valor a súa obra tentando dar visibilidade a un autor, como poeta e artista, tan pouco coñecido e recoñecido na Galiza canto non suficientemente divulgado e estudado no conxunto da maior parte do espazo académico europeo, procurando contribuír ao traballo xa realizado por outros investigadores no empeño de dar a coñecer e de analizar criticamente o labor teórico e creativo do paulistano, na recíproca e transitiva concreción da súa escrita interartística.

En segundo lugar, pretendemos *rumar ao mar*, contextualizar o autor en seu tempo e sintetizar as súas principais influencias. Para isto iniciamos o noso traballo cun capítulo dedicado a resumir a biografía do autor e a enumerar a súa bibliografía: *Quem? mim-guém?*. Non incluimos a discografía nin outros traballos artísticos, mais todo isto pode ser consultado na web do artista (Antunes s.a./a). O segundo apartado, *Água que vejo : bebo*, céntrase nas

influencias artísticas de Arnaldo: concretismo, música popular brasileira, cultura *pop* e outras *augas* das que o autor bebe.

En terceiro lugar, *urraremos ao mar*. No capítulo terceiro, *O seu olhar melhora o meu*, non pretendemos mellorar o ollar de Antunes, máis polo contrario, a súa visión da poesía mellora a nosa perspectiva, agrandando as marxes de análise e percepción. Na primeira parte do capítulo, *Poesía visual: a plástica escribindo o mar*, analizamos e interpretamos criticamente un breve e significativo corpus dos poemas visuais de Arnaldo. Na segunda parte, *Poesía xestual: a man desamarrada*, estudamos parte das súas caligrafías.

Porén, o mar devolveranos os *urros* en forma de silencio poético: no cuarto capítulo, *Silêncio não se lê*, presentaremos un breve corpus comentado de diferentes obras de Antunes en que se repiten uns dos tópicos máis recorrentes no seu proxecto artístico: o silencio, a ausencia e o baleiro.

Xa por último, desenvolveremos aquelas conclusións a que cheguemos, se é que o mar non consegue *desarrumarnos* nas augas destes temas tan interesantes como descoñecidos para nós.

Poderemos, pois, observar con atención e analizar os aspectos sobre os que Antunes máis nos fai pensar e máis foi pensado: os esvaídos límites entre as linguaxes artísticas, as relacións transitivas entre a literatura e as artes plásticas, o declive do propio concepto tradicional de xénero literario, a experimentación modal, a inclusión das novas tecnoloxías nos procesos creativos, os conceptos novos ligados aos espazos expresivos da ciberpoesía ou da poesía dixital, a continuación do proxecto verbivocovisual concretista brasileiro (e non só) e experimental, a exploración da palabra e do silencio, os exercicios caligráficos etc.

Na procura efectiva da consecución destes obxectivos, utilizaremos unha metodoloxía interdisciplinar e ecléctica para unha mellor abordaxe dos temas a tratar, dada a diversidade de linguaxes artísticas e técnicas desenvolvida por Arnaldo Antunes na execución da súa

plural e diversificada obra. Traballaremos, pois, con diferentes instrumentos analíticos – literarios, das artes plásticas etc–, en esencia, nun teor descritivo e contrastivo e sen dar de lado a nosa propia e razoada visión crítica, así como a conseguinte emisión de sustentados xuízos de valor.

Ao partirmos da complexidade da obra antunesiana, como manifestación plural do entrecruzamento da literatura, da arte e da cultura, serán múltiples e diversas as perspectivas de análise posibles, exixindo, en primeiro lugar, o eclecticismo teórico referido que deberá estar conforme coa difícil discursividade escritural, reflexiva e creativa, dun dilatado corpus que se foi concretando ao longo das varias décadas de actividade plástico-poética do autor.

Dito isto, cómpre pór negro sobre branco o feito de que non teríamos chegado a experimentar todo este *mar desamarrado* de non ser pola atinadísima suxestión do noso titor, o Profesor Carlos Paulo Martínez Pereiro (a quen non sabemos aínda como compensar por lle dobrar e maltratar inintencionadamente a que podería ser a única *Antología* –dedicada– de Antunes que até aquel momento existía en toda a cidade). Agradecementos infinitos desamarrados.



## 1. *Quem? mim- guém?*

A voz de Arnaldo Antunes non só se valerá da escrita para se expresar: a música, a pintura, a literatura non serán as únicas linguaxes empregadas por este artista, aínda falará a través da *performance*, o audiovisual, a escultura ou por medio de diversas combinacións interartísticas de diferente teor e complexidade. Porén, non deixará de ser a palabra o fío que cosa a práctica totalidade da súa creación, xa como ferramenta, xa como motivo ou produto polivalente: é código, mensaxe e referente. Un obxecto de culto, unha resposta que pregunta (“quem? / mim- / -guém?”, Antunes 2006/a: 13). Para máis disto, aínda falará da palabra que non fala, da palabra ausente: do silencio.

Sintetizamos a seguir a biografía deste artista polifacético e poliapto, como xa dixemos, non suficientemente (re)coñecido no noso ámbito cultural, procurando debuxar a man alzada a escenografía que viste unha obra tan complexa como suxestiva. Consideramos que a súa formación, o panorama cultural do seu São Paulo natal, a carreira profesional chea de proxectos artísticos de diferentes ámbitos e as relacións persoais que cultivou (sobre todo dentro do mundo da canción brasileira, na esteira do concretismo e da poesía experimental) servirán para ver con maior perspectiva o alcance do seu traballo, e con maior detalle, as pinceladas de que este se compón e os lenzos que o sustentan.

### 1.1. **Arnaldo Antunes: biografía**

Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho nace en São Paulo o 2 de setembro de 1960. Con trece anos desenvolve o seu interese pola arte en xeral, sendo este o principal motivo polo cal, en 1975, ingresa nun colexio especializado na educación artística, o Colégio Equipe, onde Sergio Groissman dirixía a programación musical, proporcionando aos alumnos a experiencia

de entrar en contacto con artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil ou Clementina de Jesús, entre outros.

Aínda que dirixiu a súa formación universitaria cara as letras (entre São Paulo e Rio de Janeiro), a súa carreira profesional centrouse na música, primeiro cos *Titãs* (de 1982 a 1992) e despois en solitario (de 1992 até hoxe). Formou parte tamén de varios grupos esporádicos como *Os intocáveis* ou *Tribalistas* (con Marisa Monte e Carlinhos Brown), colaborou comendo e cantando con outros músicos para bandas sonoras, compilacións, versións ou discos infantís e participou en diferentes festivais, espectáculos televisivos e vídeos musicais.

Con todo, a música non o afastará da literatura, mais polo contrario, unha nutríase da outra. No campo das letras creará, promoverá, divulgará e teorizará sobre a poesía tanto no seu país como noutros moitos. Os primeiros poemas xurdirán por volta dos seus trece anos, redixindo con 15 a novela *Camaleão* para a escola. Creou xunto con Beto Borges e Sérgio Papi a revista *Almanak 80*, a que seguiría *Kataloki-Almanak 81* e *Atlas-Almanak 88*. Será *Ou E* (1983) o seu primeiro libro: unha obra artesanal e autoeditada disposta en forma de caixa con distintos poemas visuais. Seguiríanlle *Psia* (1991); *Tudos* (1991); *As coisas* (1992); *Nome* (1993); *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997); *Palavra desordem* (2002); *Et Eu Tu* (2003); *n.d.a.* (2010); as compilacións de textos dispersos organizados por João Bandeira *40 escritos* (2000) e *Outros 40* (2014); distintas antoloxías e outros proxectos editoriais. Tamén colaborará en xornais e revistas, participará en mostras e encontros de poesía visual (tanto nacionais como internacionais) e se encargará da organización de varios eventos literarios.

Arnaldo Antunes aínda se valerá doutras linguaxes para tensar a palabra e xogar con ela en *performances* e obras plásticas diversas, levando os seus poemas visuais a festivais e exposicións de Brasil e países como Austria, Alemaña, EE. UU. Italia, Portugal ou España.

En 1980 funda coa súa primeira muller, Go, e con José Roberto Aguilar a Banda Performática, con quen realizará unhas primeiras representacións consistentes en recrear situacións absurdas –peítear un disco, bater dúas tixolas etc– con utensilios que levaba metidos nunha maleta, todo acompañado con cánticos e percusións. Continuará con este tipo de prácticas artísticas alternativas e experimentais, tanto co grupo como en solitario, o que o levará en 2006 a formar parte da exposición conxunta, antes referida, *Entre a palabra e a imaxe*, organizada pola Fundación Luís Seoane da Coruña cunha *performance* poética.

Como artista plástico, Arnaldo participará en varios eventos e exposicións, xa con poemas visuais, xa con esculturas ou instalacións. Para alén disto, deseñou diversas portadas de libros e discos propios e alleos. En 1982 realizaría a primeira mostra, *Caligrafías*, xunto con Go, na Galeria Cultural de São Paulo. Do outro lado destas prácticas, organizará en calidade de comisario a exposición *Olhar do Artista* no Museo de Arte Contemporânea da mesma cidade paulistana, dando espazo a “obras em que o processo de criação é mais aparente, ou quando esse projeto se torna o próprio objeto estético” (Antunes s.a.: sección “bio”).

O audiovisual será outro campo a explorar por Antunes, iniciándose na escola co traballo conxunto en súper oito *Temporal* (de 40 minutos), para a aula de cinema do Colégio Equipe, e *Jimi Gogh* (15 minutos) na universidade. Tamén participará en vídeos e documentais musicais, como *Areias Escaldantes* de Francisco de Paula cos Titãs. Alén doutros premios por este tipo de traballos, en 1995 obtería coa vídeocreación *Nome* unha mención especial no Festival Internacional de Vídeo da Cidade de Vigo.

Como vemos, a experimentación de Arnaldo Antunes coa palabra será polifónica e polimórfica, facendo uso de letras (impresas ou caligráficas), de sons, de espazos, de xestos, de cores, de volumes..., preguntándolle ás diferentes linguaxes o que ten esta materia prima

de orixinal. Neste sentido o tamén artista plástico e pintor paulistano Nuno Ramos ten descrito o seu primeiro ‘libro’ (e ‘caixa’):

OU/E é um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema. [...] (Ramos 1984).

## 1.2 Bibliografía

1983, *OU E*, São Paulo: Edición do artista.

1986/1991, *Psia*, São Paulo: Expressão, 1986, primeira edición; São Paulo: Iluminuras, 1991, segunda edición.

1990, *Tudos*, São Paulo: Iluminuras.

1992, *As coisas*, São Paulo: Iluminuras.

1993, *Nome*, Rio de Janeiro: BMG.

1997, *2 ou + corpos no mesmo espaço*, São Paulo: Perspectiva.

2000, *Doble duplo*, Barcelona: Zona de Obras / Tan.

2000/2014, *40 escritos*, Joan Bandeira (organizador), São Paulo: Iluminuras.

2001, *Outro*, con Maria Angela Biscaia e Josely Vianna Baptista, Curitiba: Mirabilia.

2002, *Palavra desordem*, São Paulo: Iluminuras.

- 2003, *Et Eu tu*, Marcia Xavier (fotografias), São Paulo: Cosac & Naify.
- 2006, *Antologia*, Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- 2006, *Frases do Tomé aos três anos*, Porto Alegre: Alegoria.
- 2006, *Como é que chama o nome disso*, São Paulo: Publifolha.
- 2010, *Melhores poemas*, São Paulo: Global Editora.
- 2010, *N. d. a.*, São Paulo: Iluminuras.
- 2011, *Animais*, con Zaba Moreau, São Paulo: Editora 34.
- 2012, *Cultura*, São Paulo: Iluminuras.
- 2013, *Saiba-todo mundo foi neném / A nosa casa é onde a gente está*, Dulce Horta (deseños), São Paulo: DBA Editora.
- 2013, *Las cosas*, Rosa Moreau Antunes (ilustracións), Uruguay: Yaugurú.
- 2013, *Instanto*, Ivana Vollaro e Reynaldo Jimenez (traductores), Barcelona: Kriller71 Ediciones.
- 2014, *Outros 40*, São Paulo: Iluminuras.
- 2015, *Agora aqui ninguém precisa de si*, São Paulo: Companhia das Letras.

## 2. *Água que vejo : bebo*

água que vejo : bebo.  
meu rosto : meu oposto.  
espelho : meu colostro.  
(*narciso*, Antunes 2015: 25)

No paso natural que se dá entre unha xeración artística e outra poden suceder varias cousas. A grandes trazos, só dúas: continuación ou ruptura. Xa máis polo miúdo, os matices poden ir desde unha continuación ampliada con elementos exóxeos, unha influencia reinterpretada ou unha experimentación liberada de ataduras programáticas sobre os elementos herdados até as formas máis abruptas de rexeitamento, ben por cansazo, ben por fastío ou por simple evolución. E de aí a unha ampla gama de grises entre o branco e o negro que co paso das décadas a historiografía e a teoría literarias se van encargando de encaixar en arquivadores coas súas respectivas etiquetas e denominadores comúns, perfectamente delimitados para inserir os distintos fenómenos na correspondente taxonomía diacrónica.

Tendo en conta que o estudo da obra de autores contemporáneos parte da dificultade da falta de perspectiva temporal suficiente, ponderamos que, lonxe aínda de podermos falar dunha xeración propia en que inserilo, Arnaldo Antunes tomou con forza as pegadas de varios movementos precedentes de grande rendibilidade artística: o propio modernismo da Semana de 1922, o concretismo dos anos cincuenta, o experimentalismo poético das décadas de sesenta, setenta e oitenta etc. Tamén, recibirá fortes influencias da cultura pop, da canción brasileira, do tropicalismo, da publicidade e a cultura das *mass media*, do rock, do hip hop, do *underground* e outros fenómenos culturais do século XX.

Porén, se preguntarmos ao propio Antunes, como moitas veces foi preguntado, el teno claro: non só non se considera parte de ningún movemento literario senón que acredita que

ese tipo de caixón taxonómico forma parte dun pasado arcaico, un modo de entender a literatura o insuficientemente plástico como para atinxir todo o que a produción interartística moderna propón:

*Você se considera um herdeiro do concretismo? Quem é herdeiro do concretismo?*

Creio que esse tipo de confusão se deve a um movimento constante da mídia em querer catalogar, classificar, facilitar a compreensão de um fenômeno artístico, vinculando-o a um gênero ou movimento. Sou um admirador da poesia concreta e fui, evidentemente, influenciado por ela. Mas, como afirmo numa faixa de meu último CD: “somos o que somos / inclassificáveis”. Não vejo sentido em se procurar herdeiros de qualquer movimento, nem acho saudável hoje em dia a ideia de um movimento coletivo que aponte para o futuro numa única direção. Acho importante frisar a importância da poesia concreta, que vem influenciando a produção de várias gerações de poetas, sem que isso negue a autonomia de suas linguagens. (Antunes 2014: 80-81).

## **2.1. Concretismo, tropicalismo, *pop* e outras augas**

Sintetizar as influencias dun autor aínda en activo que viviu a revolución tecnolóxica e a conseqüente globalización e interconectividade ten as súas vantaxes e os seus inconvenientes. Botando man das primeiras, aproveitaremos as propias palabras do autor para guiar este pequeno resumo das guías literarias de Arnaldo:

Na minha produção verbal (cantada ou escrita), a poesia desses autores [Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari] 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). (Antunes 2014: 78).

Como vemos, Arnaldo segue a estela dos grandes do século XX iniciada polos modernistas, continuada polos concretistas e actualizada polos cantores da música popular brasileira. Este século abriu Brasil ao mundo, ás vangardas europeas, á cultura de masas, á dixitalización... Arnaldo aproveita toda esta diversidade artística para facer do seu traballo unha obra universal:

TODO MUNDO  
MAIS SIMPLES  
MAIS LIVRE  
TODO MUNDO

*(todo mundo, Antunes 2015: 48-49)*

O modernismo brasileiro iniciou o debate sobre a arte no país, actualizándoo ao nivel internacional da vangarda ao tempo que o viraba cara a propia esencia das orixes, a través da revalorización dos indíxenas e as linguas destes en contraste coa tradición máis arcaica que criticaron con dureza. O modernismo cambiou o panorama literario brasileiro de forma radical desde a Semana de Arte Moderna desenvolvida en São Paulo en febreiro de 1922, potenciando a autoestima brasileira por medio da posta en valor da súa identidade propia e acadando a independencia cultural despois de conseguir a política.

No lugar da venerábel e sempre emocionante tradición aristocrático-burguesa, totalmente determinada polos desdobramentos históricos da Cristandade e do Capitalismo estaban agora o cinema, a fotografía, a psicanálise, a igualdade social das mulleres, as ideoloxías políticas conflituantes, os deportes. Em suma, estaba a cultura de masas, a cultura que simultaneamente exprimía as novas clases médias e proletárias, e se endereçava a elas, que passaram a dar régua e



compasso nas esferas política e moral de uma vida humana cada vez mais mundializada, globalizada. (Moriconi 2002: 28).

Por outra parte, e tal e como comenta Antunes, os autores concretistas -Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari- serán para el unha clara influencia. Na deriva modernista brasileira, o concretismo participa na ruptura xeracional coa tradición precedente influído polas vangardas europeas. O termo ‘art concret’ nacería en París no ano 1930 co manifesto homónimo asinado polos pintores Theo Van Doesburg, Carlsund, Hélión, Tutundjian e Wantz. Na década dos corenta esta tendencia chegará a América latina, vía Arxentina, introducíndose posteriormente no Brasil xa nos cincuenta. Os artistas novos pronto comezarían a desenvolver o seu labor baixo os eixos desta corrente. En 1952 créase en São Paulo o Grupo Ruptura formado por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Fejer ou Leopold Haar, entre outros. No mesmo ano, aparecería o Grupo Frente en Rio de Janeiro, con Ivan Serpa, Décio Vieira, Aloísio Carvão, João José Costa, Lúcia Pape, Helio Oiticica etc. Por volta de 1956 terá lugar a I Exposición Nacional de Arte Concreta en São Paulo. Posteriormente o bloque carioca escindirase no chamado neoconcretismo, liderado polo poeta e crítico de arte Ferreira Gullar.

Pola súa parte, a poesía concreta xorde no Brasil co Grupo Noigrandes en 1952, composto por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari:

A Poesia Concreta, enquanto movimento internacional, nasce dos esforços conjuntos do Trio Noigandres (a aproximación dos irmáns Campos con Décio Pignatari se deu grazas ao curso de Dereito na Facultade do Largo de São Francisco e ao interese pola Poesía) e do poeta suízo-boliviano Eugen Gomringer. (Khouri 2006: 21).

Os antecedentes desta corrente poética serán os mesmos que os da poesía visual, dados os elementos comúns compartidos por ambas (en moitas ocasións estes dous tipos

incluso se considerarán sinónimos): Mallarmé, Apollinaire, o futurismo con Marinetti, as experimentacións cubistas de Gertrude Stein (o “Litismo”) etc. Das literaturas lusófonas tomará como referentes algúns textos de Fernando Pessoa, Carlos Drumond de Andrade ou João Cabral de Melo Neto, por exemplo.

As liñas conceptuais marcadas para o concretismo desde o manifesto de 1930 estarían baseadas na oposición entre o concreto e o abstracto (o real *versus* o ilusorio). Así, postularíase como un movemento anti-sensualista, anti-sentimentalista e anti-impresionista, coa pretensión de extraer o lirismo, o dramatismo e o simbolismo das obras buscando unha clareza pura. A pintura deberá bastarse por si soa. Para isto empregáranse formas plásticas básicas (círculos, liñas, puntos etc) sen precisar das formas da natureza.

Á hora de levar estes conceptos á poesía, os artistas asumiran o seu papel renovador desde todos os ángulos posíbeis de actuación, facendo da linguaxe un material tan plástico e flexíbel como for necesario. A palabra será retorcida, desmembrada ou reinventada para indagar na súa natureza, para a comprender como un elemento que se acabase de descubrir:

- a) *no campo semântico*: ideogramas (“apelo à comunicação não-verbal”, segundo O Plano-Piloto [...]): polissemia, trocadilho, *nonsense*...;
- b) *no campo sintático*: ilhamento ou atomização das partes do discurso; justaposição; redistribuição de elementos; ruptura com a sintaxe da proposição;
- c) *no campo léxico*: substantivos concretos, neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas, termos plurilíngües;
- d) *no campo morfológico*: desintegração do sintagma nos seus morfemas; separação dos prefixos, dos radicais, dos sufixos; uso intensivo de certos morfemas;
- e) *no campo fonético*: figuras de repetição sonora (aliterações, assonâncias, rimas internas, homoteleutons); preferência dada às consoantes e aos grupos consonantais; jogos sonoros;

- f) *no campo topográfico*: abolição do verso, não-linearidade; uso construtivo dos espaços brancos; ausência de sinais de pontuação; *constelações*; sintaxe gráfica (Bosi 1994: 533).

Non se limitando por regras preestabelecidas, Arnaldo Antunes axudárase dos recursos xa empregados por estes artistas para crear a súa obra engadindo as ferramentas dixitais modernas.



(*Dentro*, Antunes s.a./a).

En 1990 proxectará poemas cun raio láser na Avenida Paulista da súa cidade natal como parte dunha intervención artística urbana levada a cabo polos irmáns de Campos, e por Walter Silveira. Ao ano seguinte repetiríase a experiencia na mesma avenida e máis na perpendicular de Consolação co engadido dunhas versións sonoras dos poemas.

Mais non serían estas as únicas actividades que relacionasen a Arnaldo cos fundadores de Noigrandes: colaborará con Augusto no libro *Rimbaud Livre*; producirá *Isto não é um livro de viagem*, CD en que Haroldo grava 16 poemas de *Galáxias*; participará con ambos, Décio Pignatari e outros no grupo performático *Ouver*, co que celebrarían os “30 Anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda” e unha homenaxe ao poeta Paulo Leminski; publicará o seu libro *2 ou + corpos no mesmo espaço* na colección *Signos* organizada por Haroldo de Campos; encargárase da produción fonográfica do libro-CD *Crisantemo* de Haroldo etc.

Arnaldo Antunes será, pois, un continuador do proxecto verbi-voco-visual que a obra concreta do Grupo Noigrandes marcaría para a súa produción artística ao igual que o fixo o experimentalismo entre os anos sesenta e oitenta. Esta liña supón unha nova forma de crear e de percibir a poesía que engloba as linguaxes propiamente lingüísticas, plásticas e musicais nunha experiencia comunicativa de maior complexidade. Con todo, non deixará de lado outras influencias, como as da cultura *pop* e *rock*.

Nosso século poético foi marcado por dúas grandes revolucións. A primeira foi a revolución modernista, nos anos 20. A segunda foi a revolución *pop*, momento em que a poesía foi seqüestrada pola música, numa seqüência de movementos que, de fins dos anos 50 a fins dos 60, levaram da bossa nova ao tropicalismo. O impacto da primeira revolución foi tão forte, que fez do século un século modernista. O impacto da segunda abalou o lugar cultural do poema, ao situá-lo entre libro e canción. (Moriconi 2002: 25).

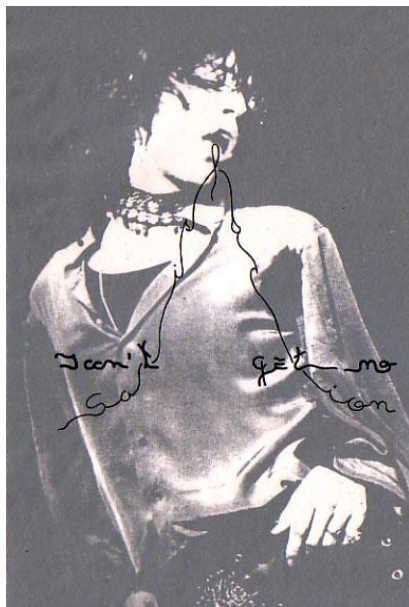
A poesía no Brasil transitou no século XX entre o papel e as melodías, entre o eruditismo academicista e a cultura popular. Porén, isto non supuxo, en absoluto, unha perda de calidade literaria, máis, ben polo contrario, os poemas comezaron a brillar nas mellores voces do país, pasando a ser tamén cultura de masas, algo practicamente impensábel para o xénero lírico tradicional:

Do mesmo modo que existe un razoábel consenso entre os profesionais da área de que os maiores poetas do século XX foram Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Cecília Meireles, existe muito solidificada a opinión de que depois desses grandes nomes, nas últimas quatro décadas do século XX, o poeta maior surgido no Brasil teria sido Caetano Veloso, nome ao qual se agrega freqüentemente o de Chico Buarque. Ou vice-versa. (Moriconi 2002: 12-13).

A música popular brasileira deu, por tanto, grandes poetas entre os que se encontra Arnaldo Antunes. E coa música, a boa poesía conseguiu unha maior audiencia e notoriedade entre as novas xeracións, incorporándoas aos seus hábitos de consumo cultural:

Se por um lado a letra de música roubara temporariamente a cena do poema literário, por outro, agrega-la ao patrimônio da literatura não deixava de representar um enriquecimento da cultura ilustrada ou erudita. [...] Integrou-se à literatura a produção de poetas-letristas, como foram no passado Vinicius de Moraes, Torquato Neto, Cacaso, como são no presente Geraldo Carneiro, Arnaldo Antunes. Letristas de *rock* como Cazusa e Renato Russo foram poetas destacados em nosso fim de século. Meteoritos poéticos. A poesia está no ar porque a canção popular está no ar. (Moriconi 2002: 13)

Por outro lado, em lóxica e natural continuidade, o tropicalismo emerge como herdeiro das vanguardas, da *antropofagia*, do concretismo, da cultura *pop* e das distintas músicas brasileiras (samba, bossa nova, frevo etc). De feito, a actividade poética de Arnaldo xorde na década dos setenta, apenas uns anos depois da eclosión deste movimento musical: “Venho de uma geração posterior à da Tropicália, da Poesia Concreta, do Cinema Novo, do cinema *underground*, coisas que trabalham nessa direção” (Antunes 2006/b: 341). Tropicalismo, poesia marxinal, cultura urbana... Antunes levará á súa poesia os diferentes estímulos do pos-modernismo:



(*Satisfaction* do libro *Ou E*, en Antunes s.a./a)

Tamén, debemos atender a que, na segunda metade do século XX, a arte encontra nas novas tecnoloxías un instrumento perfecto de investigación, un camiño inexplorado que abría a porta a outras ferramentas, outros soportes, outros signos. A televisión, a publicidade, o cine, o deseño, a arquitectura... todos os aspectos da modernidade entrarán con forza nas diversas artes e romperán as fronteiras culturais. Nacerán a *performance*, a vídeo poesía, o vídeo musical, os poemas-escultura e outras moitas manifestación que transitan polas fronteiras interartísticas:

Os objetos híbridos que Wally [Salomão] nomeou de ‘Babilaques’ fazem uso expressivo da interferência mútua de todos esses elementos, revitalizando as palavras por suas formas de escrita manual e por seu contato com cores, objetos, ambientes. [...] ‘Babilaques’ são poemas e não são poemas, são fotos e não são fotos, são colagens e não são colagens, objetos e não objetos. Reivindicam um lugar único, como uma nova modalidade artística. (Antunes 2014: 87-88).

Antunes tamén xogará con todos os novos instrumentos. A súa poesía valeráse de múltiples linguaxes, formatos e técnicas artísticas: libros, caligrafía, escultura, CDs, fotografía, *performance* etc:



(*armazém*, Antunes 2006/a: 84).

Para o paulistano, o computador é un instrumento con que experimentar nas marxes das diferentes artes, con el pode retorcer as palabras, viralas, facelas circular sobre si, cambiar a tipografía segundo mellor lle conveña, escribir palabras moi pequeniñas ou palabras que ocupen toda a páxina, superpoñer os poemas sobre fotografías, experimentar cos efectos espello...

Não sei se a cultura tecnológica de hoje acolhe melhor aquelas formulações mas, sem dúvida, a produção dos poetas concretos acolheu muito bem as novas tecnologias, como mostram suas produções mais recentes, que já se utilizaram da holografia, do vídeo, da projeção a laser, da produção gráfica ou animação em computador, das gravações sonoras utilizando criativamente o arsenal técnico dos estúdios. [...] No mesmo instrumento você pode trabalhar com música, texto, vídeo, produção gráfica etc. “Vervivocovisual”, como eles queriam, agora podendo se realizar materialmente com um arsenal de recursos muito maior. (Antunes 2014: 79).

Como vemos, para Arnaldo Antunes a tradición artística e cultural do Brasil do século XX e, sobre todo, do seu São Paulo natal, supón a base do seu proxecto artístico, un traballo herdeiro e continuador do proxecto verbi-voco-visual iniciado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari que encontra nas novas tecnoloxías e nas correntes máis urbanas e globais unha rica fonte de inspiración, que, ademais, axuda a acercar a alta cultura, a arte con maiúsculas, ao público, especialmente ao público máis novo e inconformista que escoita o *rock* dos Titãs ao tempo que aprende a gozar dos libros desa poesía baixada do pedestal do Antunes poeta.

eu não queria que todo mundo pensasse que eu  
era o que eu não sabia que todo mundo queria  
que eu pensasse que todo mundo sabia que eu  
era o que eu não sabia que eu queria era que  
todo mundo pensasse que eu era todo mundo

(*eu todo mundo*, Antunes 2015: 106).

### ***3. O seu olhar melhora o meu***

Analizar a obra dun artista multidisciplinar é ficar sempre con algo por dicir. Así, explicar un poema de Arnaldo Antunes é falar de música, pintura, literatura e das pontes inherentes a todas estas disciplinas. E non só: aínda deberíamos considerar a *performance*, o audiovisual, a escultura etc. Mais, se ben Antunes ten declarado en máis dunha ocasión que o seu proceso de creación distingue perfectamente os códigos e estruturas das distintas artes, non implica isto que delimite os lindes de cada actividade artística coa precisión dun bisturí. Máis polo contrario, o seu gusto por todo tipo de linguaxe artística lévao a experimentar nas marxes con excelentes resultados.

Comentamos a seguir unha serie de poemas visuais e de caligrafías de Arnaldo Antunes para mellorarmos o noso ollar, a nosa percepción sobre o mundo visto a través da ollada intermediática dun poeta cantor, dun pintor poeta, dun amanuense lírico, non pretendendo mellorar o seu ollar co noso, senón querendo ser apenas discípulos dun mestre sorprendente:

a sorpresa  
do mestre  
sem discípulos  
:  
contra  
o sol,  
o vidro  
.

(*a sorpresa*, Antunes 2006/a:14)



### **3.1. Poesía visual: a plástica escribindo o mar**

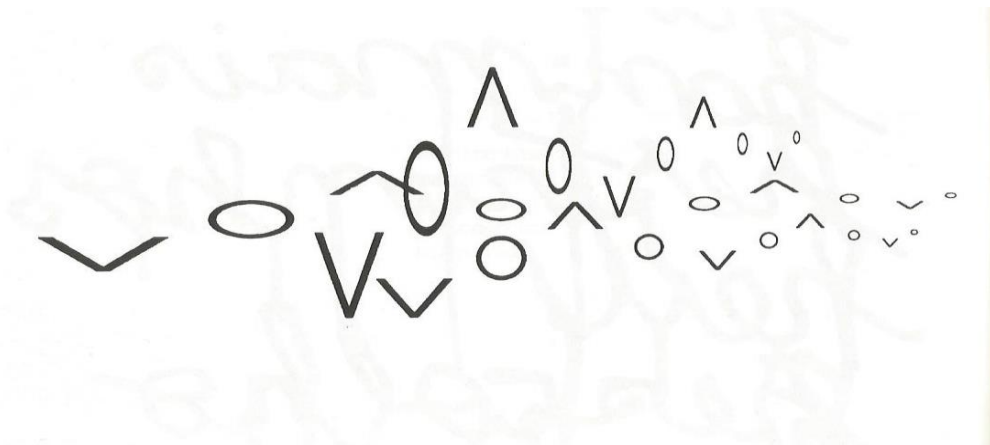
O estudo da obra de Arnaldo Antunes demostra que os métodos utilizados tradicionalmente polas Ciencias Humanas non se adaptan, de maneira plenamente axeitada, á realidade artística contemporánea, en que as diferentes disciplinas se mesturan para crear novos significados e novos produtos híbridos, axudadas pola grandes posibilidades que a tecnoloxía ofrece á hora de desenvolver técnicas adaptadas ás necesidades de actualización dos creadores. Con todo, o mundo académico, desde xa hai algún tempo, parece empezar a abrirse aos estudos interdisciplinares para poder analizar máis en profundidade novas formas de expresión artística. Ao ver-ler un poema arnaldiano, parece evidente a necesidade de ampliármonos as fronteiras da literatura (do libro como obxecto artístico, do poema como peza a entrar no museo, da música como tema a estudar na historia da literatura).

Esta transdisciplinarietàade fai que a obra de Arnaldo provoque interesantes e necesarios debates, como que é a literatura, que é un texto, que é a poesía, que é un xénero literario ou se procede seguir a clasificar os artistas por disciplinas e movementos artísticos, como o propio autor expón coa lucidez (auto)reflexiva que o caracteriza:

Acho que vivemos un período propicio às contaminacións entre as linguagens. Os avances tecnológicos e a modernidade de uma maneira geral nos trouxeram essa condição. Só pelo fato de trabalhar com música hoje em dia, por exemplo você já está inserido numa dimensão multimídia, pois tem que pensar no clipe, no site, no projeto gráfico do disco, no cenário do show, na dança, na roupa, nos acessórios que pode usar no palco. Você pode fazer uma trilha para um filme, para um espetáculo de dança, para uma instalação etc. 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). Seja cantada nas músicas, lida num objeto gráfico, vista numa caligrafia, vista e ouvida na tela de um vídeo, numa performance, nos mais diferentes

suportes. Eu não produzo música instrumental, mas canções. Tampouco me vejo especificamente como um artista plástico, faço poemas visuais. É como se a palavra fosse um trampolim de onde me lanço em direção a outros códigos. (Antunes 2014: 105-106).

A poesía visual de Arnaldo Antunes é o resultado da man dun artista plástico (pintor, deseñador gráfico, fotógrafo, escultor) empregando as cores da poesía para pintar a inmensidade do mar. Ás veces, é un artista gráfico querendo imitar o voo dos paxaros na páxina en branco, describíndoa da mellor maneira posíbel con apenas dúas letras, incorporando no ‘v’ –interpretado de xeito invertido– o signo gráfico do acento circunflexo:



(vôo, Antunes 2006/a: 49).

As uves voan por toda a páxina estendendo as súas ás como paxaros emprendendo o voo. Arnaldo explota a forma gráfica da palabra *vôo* (escrita por Arnaldo como *vôo* na *Antologia*, Antunes 2006/a), das letras ‘o’, ‘uve’ e do acento circunflexo, para representar o voo dunha bandada de aves. As liñas destes sinais gráficos semellan ser as de ás abrindo e pechando. A repetición destes signos pola páxina aporta unha sensación de movemento e de dirección. Como vemos, o artista aproveita o espazo da páxina en branco para dar vida a unha única palabra. Por outro lado, non podemos obviar a propia compoñente sonora do poema. A letra uve en portugués é fricativa, de tal maneira que se lemos repetidamente a palabra *voos*, parece reproducir o son das ás da bandada a voar.

Este poema, aparecido por primeira vez en *Tudos* (Antunes 1990), conta con até seis variación, con diversas intencións e variacións significativas de maior ou menor intensidade, só nesta publicación.



(Antunes 1990)

No mesmo libro, e xusto antes desta serie, podemos observar un grupo de caligrafías que tamén imitan o voo dos paxaros. Este conxunto, chamado *asas*, parece complementarse con *voos*, facendo voar ao lector a través de varias páxinas do libro. No seguinte apartado, dedicado ás caligrafías, deterémonos nestes poemas.

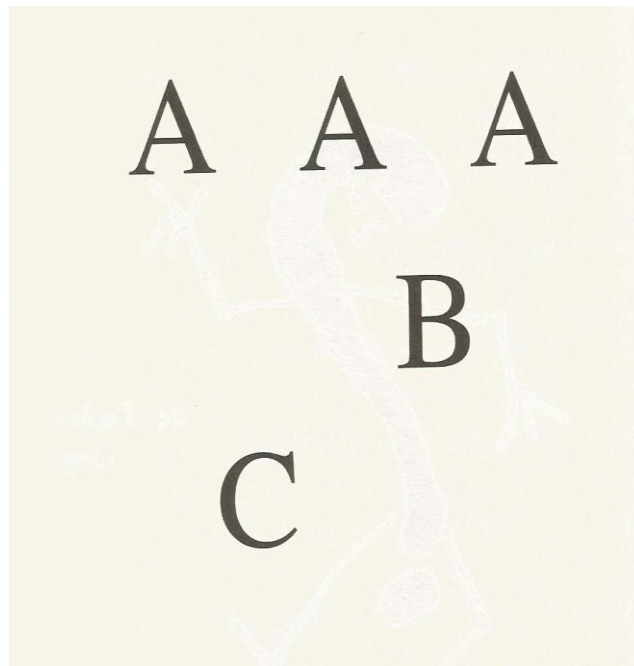
Outro exemplo de poema visual que aproveita o espazo da páxina para complementar o significado do texto é *máximo fim*:



(*maximo fim*, Antunes 2006/a: 223).

Este poema aproveita a verticalidade, de abaixo a arriba, para ampliar o sentido das palabras que, partidas en anacos, ascenden sobre un eixo até chegar ao máis alto da páxina: *máximo, cúmulo, ápice, auge, apogeu, pico, topo, fim, clímax, pino, cimo, extremo, último, exceso*. Esta acumulación de palabras crea un campo semántico que nos dirixe cara o clímax, cara ao orgasmo do exceso nunha espiral de fume que se eleva ao ceo.

A acumulación de palabras e a súa desmembración en sílabas ou letras (de molde ou ‘forma’) foron recursos moi empregados polos concretistas. A seguir analizamos un conxunto de poemas arnaldianos en que se deixa ver máis ás claras a influencia deste movemento artístico:



(ABC/ACABA, Antunes 1990)

Para o grupo concretista, a ruptura do abecedario, da gramática, era un concepto basililar. Aquí, Arnaldo insiste no fin do *ABC*, o alfabeto *ACABA*, e as letras flúen libres pola páxina sen orientación gramatical. Neste poema, a materia son as letras en súa forma concreta, non hai abstracción, son as letras puras a falar das letras, do alfabeto.

Vexamos, a seguir, recursos como a repetición de palabras, a ruptura da frase, o uso construtivo do espazo, o xogo sonoro da repetición con preferencia polas consoantes... O seguinte poema tamén está próximo ao concretismo por todos estes recursos:

o cabelo cresce porque  
cresce pelo cresce porque  
cresce grama cresce porque  
cresce planta cresce porque  
o cabelo cresce  
cresce pelo cresce porque  
cresce grama cresce porque  
cresce planta cresce porque cresce

(*o cabelo*, Antunes 1990)

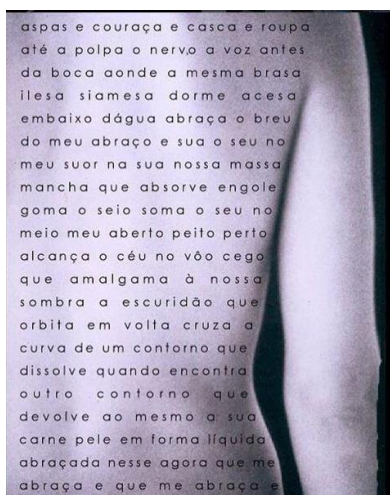
A palabra *cresce* será unha das múltiples palabras totémicas de Antunes. Con ela construíu diversos poemas. O seguinte, non só foi creado graficamente, senón que tamén formou parte de exposicións en forma dimensional de mural xigante coas letras en volume:



(*cresce*, Antunes 2006/a: 234-235).

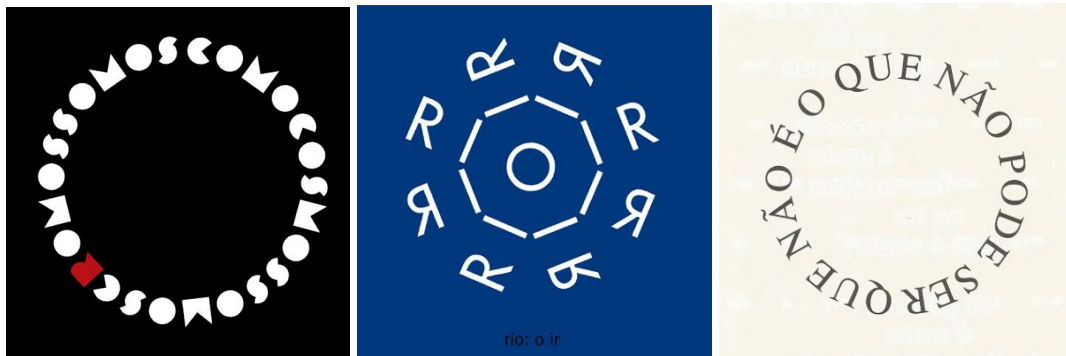
Este poema, recollido na *Antologia* de 2006 a dobre páxina, foi concibido como un mural para a II Bienal de Artes Visuais do Mercosul de Porto Alegre, na Usina do Gasômetro, en 1999 (pódense ver varias fotos na web do autor, Antunes s.a./a). Aquí, e aínda máis no mural, a palabra *cresce* crece realmente por toda a superficie, desmémbrase e distribúese polo espazo dispoñíbel, xogando con diferentes tamaños das diversas letras.

Os poemas visuais do noso artista tamén poden ser elaborados cunha fotografía como base. O libro *ET EU TU* foi creado con poemas de Antunes e imaxes de Marcia Xavier. A seguir reproducimos un exemplo deste libro, *abraça o meu abraço*, en que vemos un torso espido que nos dá as costas sobre o cal se proxecta o texto arnaldiano. A composición, en branco e negro, contén un erotismo e sensualidade que o autor recrea por medio dos significados e os harmónicos conotativos xerados por medio das palabras *roupa, polpa, nervo, brasa, siamesa, massa, engole, seio, peito, amálgama, escuridão, curva, contorno, carne, pele...* O seio, o peito que non se nos amosa, é insinuado coas curvas espidas de roupa do corpo. A pel líquida nos rodea, amalgamándoos na escuridade e damos por recibidos os abrazos que non nos poden tocar *nesse agora*. Porque a pel non é máis que apenas unha *couraça*, unha *casca* que protexe a *brasa ileisa que dorme acesa embaixo d'água*.



(*abraça o meu abraço*, de *ET EU TU*, tirado de Antunes s.a./b)

Tamén entre as composicións visuais encontramos varios poemas circulares. Para Arnaldo esta forma representa a infinidade, o círculo da vida, a reiteración cíclica dun pensamento que nos obsesiona. A repetición sonora das palabras funciona como un xogo de nenos en que se acaba perdendo os singulares sentidos plurais da frase que se repite, creando un *non-sense* interesante:



(*cromossomos, rio: o ir; que não é*, en Antunes s.a./a).

No primeiro, cunha grafía moi plástica, repítese circularmente a frase *somos como cosmos somos cromossomos*, a respecto da cal, no apartado da caligrafía, revisaremos outros poemas en que se volve ao símbolo dos *cromossomos versus cosmos*.

E non podemos deixar de comentar o poema-obxecto *Infinitozinho*, outra palabra que se espreguiza no espazo para se elevar verticalmente até o infinito:



(*Infinitozinho*, Antunes s.a./a)

Este poema visual foi tamén un tótem de 125 centímetros, colgado no vestíbulo da galería Laura Marsiaj Arte Contemporânea de Rio de Janeiro, durante a exhibición colectiva *Múltiplos*. Pero non sería a única variación, aínda, con posterioridade, sería caligrafía e poema visual sen cor para a *Antoloxía*, xa reiteradamente referida.

Como vemos, Arnaldo Antunes (re)crea significados amplos ao se establecer nas fronteiras artísticas da plástica e a literatura conseguindo uns poemas-objeto dunha grande beleza, levando, así, a poesía ao museo e o museo ao libro. Lector e espectador conseguen ir ampliando a súa percepción do mundo ao desbridar as marxes dos xéneros e das disciplinas artísticas. A poesía gaña lectores (observadores) e as galerías adoptan a poesía como se o seu lugar sempre tivese sido ese.

procura uma parede  
no auge  
do ar.  
como não há,  
inventa.

(Antunes 2015: 36).

### **3.2. Poesía xestual: a man desamarrada**

Para algúns poetas a caligrafía é un proceso orgánico que expresa con maior énfase o significado do poema. Non fala igual a man biolóxica que a tecla, ou mesmo outro instrumento mecánico diferente. Para Arnaldo, non fala igual a voz que a man, nin a man igual que a tecla, nin a tecla igual que a cor, nin a cor igual que o volume, nin o volume igual que o corpo:

Caligrafia.  
Arte do desenho manual das letras e palabras.  
Território híbrido entre os códigos verbal e visual.



–O que se vê contagia o que se lê.

Das inscrições rupestres pré-históricas às vanguardas artísticas do século XX.

Sofisticadamente desenvolvida durante milênios pelas tradições chinesa, japonesa, egípcia, árabe.

Com lápis, pena, pincel, caneta, mouse ou raio laser.

–O que se vê transforma o que se lê.

A caligrafia está para a escrita como a voz está para a fala.

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.

Tais recursos constituem uma linguagem que associa características construtivistas (organização gráfica das palavras na página) a uma intuição orgânica, orientada pelos impulsos do corpo que a produz.

Assim como a voz apresenta a efetivação física do discurso (o ar nos pulmões, a contração do abdómen, a vibração das cordas vocais, os movimentos da língua), a caligrafia também está intimamente ligada ao corpo, pois carrega em si os sinais de maior força ou delicadeza, rapidez ou lentidão, brutalidade ou leveza do momento de sua feitura.

A irregularidade do traço denuncia o tremor da mão. O arco de abertura do braço fica subentendido na curva da linha. O escorrimento da tinta e a forma de sua absorção pelo papel indicam velocidade. A variação da espessura do traço marca a pressão imprimida contra o papel. As gotas de tinta assinalam a indecisão ou precipitação do pincel no ar. Rastos de gestos.

A própria existência de um saber como o da grafologia, independentemente de sua finalidade interpretativa sobre a personalidade de quem escreve, aponta para a relevância que podem ter os aspectos formais que, muitas vezes inconscientemente, constituem a “letra” de uma pessoa.

O atrito entre o sentido convencional das palavras (tal como estão no dicionário) e as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação.

Além disso, suas linhas, curvas, texturas, traços, manchas e borrões, mesmo que ilegíveis, ou apenas semi-decifráveis, podem produzir sugestões de sentidos que ocorrem independentemente do que se está escrevendo, apenas pelo fato de utilizarem os sinais próprios da escrita.

O A grávido de O. Éres e ésses atacando Es. A multiplicação de agás. Rios de Us e emes e zês.

Esqueletos de signos fragmentados.

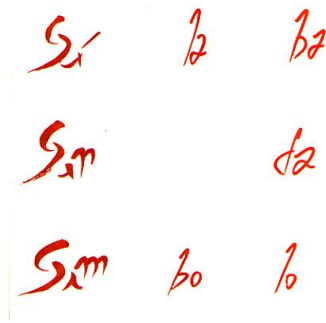
Dança de letras sobrepostas possibilitando diferentes leituras.

Paisagens.

Horizontes ou abismos

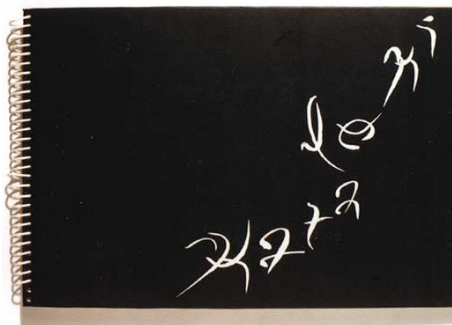
(Antunes 2014: 82-83).

No âmbito desta completa e complexa definición, podemos inserir o primeiro libro de Antunes, onde xa atopamos poemas xestuais. Un deles entronca a tradición caligráfica asiática –e en concreto a chinesa da escrita ideogramática ‘herbosa’– coa tradición concretista de desmembrar as palabras en sílabas para crear novos símbolos:



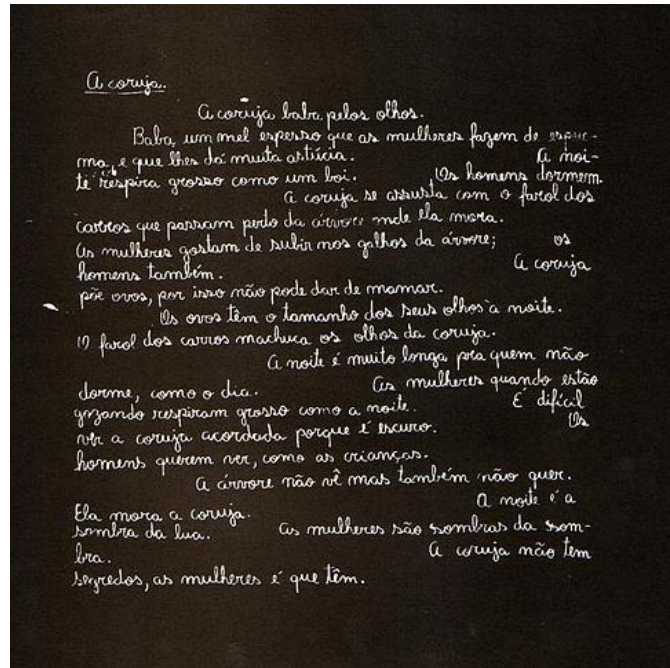
(sílabas, en *Ou E*, tirado de Antunes s.a)

Outro traballo parecido que segue a tradición oriental da caligrafía herbosa, de trazo vitalista e rápido, é a portada que Arnaldo realizou para a capa da revista *Kataloki. Almanak 81* (1981). Neste traballo as letras do título da revista consisten en trazos, gradativamente antropomórficos, pincelados en branco sobre negro a modo de pequenas persoas intentando ascender, en diagonal parcial, pola páxina:



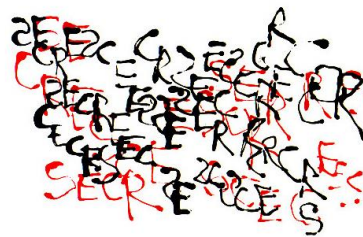
(Antunes s.a./a)

Aínda atopamos máis caligrafías en *Ou E*, como *a coruja*, poema narrativo-descriptivo case a modo de conto que tamén desintegra a linearidade gramatical das frases dispostas en branco sobre negro cunha letra caligrafada redondiña, propositadamente, á maneira da dos nenos:



(Antunes s.a./a).

Un dos poemas arnaldianos virados caligrafía é *cresce*, xa comentado no apartado anterior. Esta variación introduce a cor vermella e a tinta negra e crea unha textura e un movemento que non ten o mural ou o poema impreso:



(Antunes s.a./a).

Como xa se comentou, outra serie de caligrafías que complementa no libro *Todos a serie voo, é asas*. Este conxunto de cinco poemas representa tamén o movemento das ás dos paxaros en movemento co movemento da man do artista resgando o papel. Os trazos rápidos de tinta parecen dar a sensación ventosa do ar nas ás en pleno voo, estimulando o sentido do

tacto no espectador. Esta sensación amplíase nunha variación destes poemas incluída na web do autor en que, superpostas e repetidas a modo de gif, parece que as palabras botan a voar:



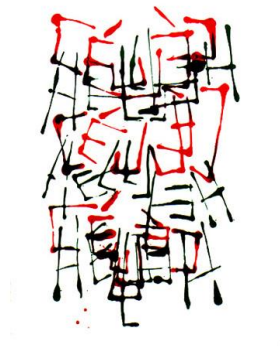
(*asas*, Antunes 1990).

Outra serie caligráfica é á antes referida dos *cromossomos*. Estes traballos repiten a palabra *cromossomos*, en negro e verde unha e en vermello e negro a outra, como manchas de tinta superpostas e cheas de gotas a modo de estrelas no espazo. Con estes poemas tan orgánicos podemos case ver o artista sobre a tela no chan cheo de tinta derramando a cor que satura o pincel, ao máis puro estilo de Jackson Pollock. De feito, na web do autor podemos atopar un par de fotos deste proceso, con Arnaldo descalzo sobre a tela, cheo de tinta por todas partes.



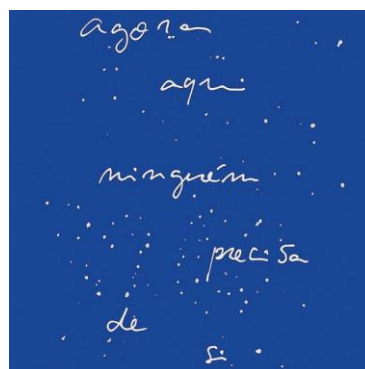
(*cromossomos*, Antunes s.a./a)

Na mesma liña atopamos *ceu hell*, cuns trazos máis agresivos e a mesma mestura de cores de tinta: verde, negra e vermella. Nesta caligrafía opóñense as palabras *ceu* e *hell* de forma caótica, nun barullo de tinta corrida formando tridentes aleatorios, deixando pouco espazo ao *ceu*, pois, como ten afirmado a investigadora María Amalia García a respecto de certas obras do artista concretista arxentina Lidy Prati, “nuestro modo perceptivo de agrupación –fuertemente provocado por la similitud y la direccionalidad de los elementos– es conmovido por el color que acciona de modo opuesto” (García 2009: 92).



(*ceu hell*, Antunes s.a./a).

No último libro publicado do autor, *agora aquí ninguém precisa de si*, que recolle unha serie de traballos inéditos, tamén podemos atopar algúns poemas xestuais. Na mesma capa, pola súa parte interna, atopamos o título do libro caligrafado, branco sobre azul ceo, formando un universo cheo de estreliñas que son gotas de tinta branca:



(Antunes 2015).

A caligrafía *humânos*, comentada no seguinte capítulo dedicado ao silencio, tamén sufriu este proceso orgánico co artista. A peza suxire que, despois de ser debuxada, a tela foi posta de pé, escorréndolle a tinta cara abaixo, facendo sucos que conectan unhas palabras coas outras. Ver o proceso técnico de realización do poema nas pegadas da tinta supón, ao noso entender, unha información extra chea de matices para quen se achega ao estudo dos obxectos artísticos híbridos, pois permite seguir o artista no seu proceso creativo. E isto é o *plus* que a caligrafía achega á poesía.



(Arnaldo s.a./a).

## 4. *Silêncio não se lê*

O estudo da nada, con toda a cantidade de información que pode chegar a proporcionar, non contou, en xeral, con demasiada atención por parte da crítica e da historiografía. Xa no ámbito das artes plásticas supuxera unha auténtica revolución a consideración do espazo baleiro como estrutura a analizar, como recurso. Lembremos que na tradición medieval, por poñer un exemplo, debíase encher por completo a superficie das obras escritas ao resultaren tan privativos os soportes existentes: imaxinación e pluma voaban nas marxes brancas dos códices deixándonos as máis das veces interesantes testemuños da creación máis espontánea, menos regrada. Porén, non se lle pode negar o valor expresivo a segundo que silencios.

Arnaldo Antunes espreme os silencios e os espazos en branco até tirarlles todo o seu significado. Para el, o silencio e a expresión da ausencia supoñen, xunto coa palabra, un misterio que explorar até a súa completa comprensión. Non por acaso o seu último traballo impreso, *agora aqui ninguém precisa de si* (Antunes 2015), non só contén a ausencia no propio título (ausencia de persoas que precisen de si), senón que arrinca cun poema chamado *nada* e remata con outro chamado *silêncio*.

Por isto, consideramos necesario (e fascinante) ollar con atención para un dos temas máis recorrentes no proxecto artístico arnaldiano: o silencio. En consecuencia, analizamos a seguir de que maneira nos falan os silencios de Arnaldo e que papel xoga a ausencia e os espazos en branco.

### 4.1. O silencio e a ausencia no proxecto arnaldiano

Os dous primeiros discos de Arnaldo Antunes en solitario levan por nome *Ninguém* e *o silêncio* (pode existir oxímoro maior que chamarlle a un traballo musical silencio?). *Ninguém*, a pesar de representar a ausencia de persoas (“Uma pessoa / ninguém” reza a

canción que nomea o CD), leva na capa un deseño do cantor en que se reconstrúe un rostro por medio de anacos de caras de diferentes persoas, de varios “ninguéns”. Por outra parte, o segundo álbum contén unha canción homónima que proclama a existencia do silencio antes que calquera outra cousa no universo: “Antes de existir alfabeto existía a voz/antes de existir a voz existía o silêncio/o silêncio/foi a primeira coisa que existiu/um silêncio que ninguém ouviu” (s.a.: sección “discos”). Mais non serán estes os únicos traballos do ex-titã que leven por nome *silêncio*, nin os únicos en que teorice sobre ausencias: poemas, cancións, caligrafías...

E entre as caligrafías de Arnaldo nós escollemos *hentre*:



(*hentre*, Antunes 2006/a: 37).

Os *humânos* son *humânos* mais ben poderían ter sido *umânos*. Porque, como o autor nos indica no seu poema *nome não*: “Os nomes dos bichos não são os bichos” (Antunes 2006/a: 29). A humanidade é estraña porque primeiro inventa as letras para representar os sons da linguaxe e despois crea a letra do silencio. Pero para que necesita este animal articular o silencio? Para que necesita cantalo e poñerllo por nome a un CD? Sendo Arnaldo cantante e poeta que con frecuencia se vale de recursos sonoros (aliteración, calembur, paronomasia etc) atopa un problema á hora de querer xogar co silencio xa que:



silêncio

não

se lê

(*silêncio*, Antunes 2006/a: 50).

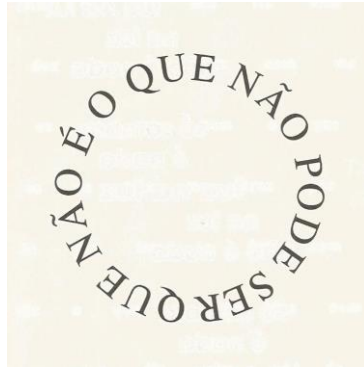
Mais, por moito que non se lea, Antunes realiza o seu pollockiano acróstico, á maneira de resultante do uso da técnica do *dripping*, no poema *hentre* en que “lemos” o son do “silêncio [que] não se lê” verticalmente, creando unha sorte de aliteración muda, porque a letra hache (se é que é letra ou apenas “quase”) tamén ten dereito a ecoar:



(*agá*, Antunes s.a./a).

Esta *agá agagueira* podería ser palabra, mais frústrase na súa xénese, na súa xestación: “*quase aborta*”. Neste poema ese “quase” vai progresivamente perdendo intensidade, a súa cor, chegando “quase” a desaparecer nese silencio da letra muda que ecoa sen se ler, sen se pronunciar.

Por outro lado, e volvendo á idea da ausencia de persoas do primeiro disco de Arnaldo, *Ninguém*, aínda veremos na súa obra máis pegadas desta preocupación polas diferentes posibilidades de flexión do “to be or not to be” shakespeariano:



(o que Antunes 2006/a: 21).

A negación do ser é a inexistencia: a persoa ninguén, ou todos os *ninguéns* da portada do álbum, porque se non se pode ser, non hai ser.

Outra representación da nada é a sombra: a ausencia de luz, unha luz necesaria para a vida:

não

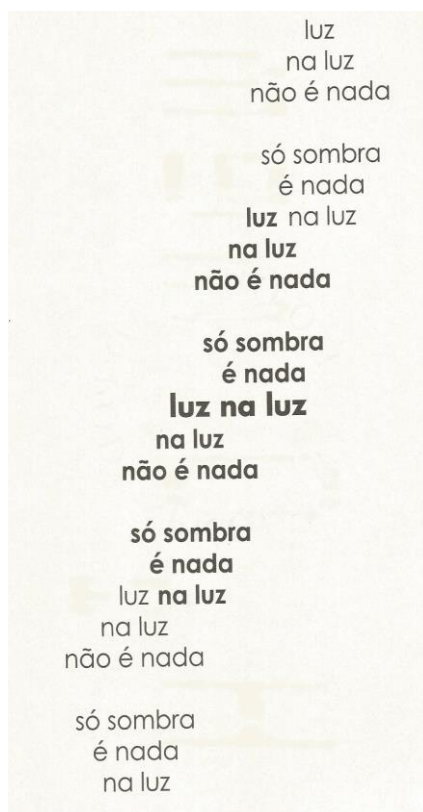
há sol

a sós

(*não há sol*, Antunes 2006/a: 94).

Se o “eu” fica “a sós” (sen outra compañía), non existe o sol nin a súa luz que lle dea vida a ese ser. Nese caso, existiría realmente? Deixaría de existir? Ou é ese sol a esperanza que se perde en ausencia de outros?

Sendo a luz fonte inherente á vida, a sombra ten que ser esencialmente ausencia de seres vivos. Da mesma forma, a propia luz proxectada na luz, non se ve, non existe, non é nada. No seguinte poema o artista experimenta con este xogo de luces variando a intensidade e a textura de cor das tipografías:



(*luz*, Antunes 2006/a: 22).

Para alén da falta de persoas ou de son, tamén podemos observar a ausencia de materia nos espazos en branco. O poema que segue chámase \_\_\_\_\_, e fala de \_\_\_\_\_:

*Há milhares de \_\_\_\_\_s.*

*Um \_\_\_\_\_ acontece quando se vai longe demais.*

*A miragem que um sujeito cava pra si mesmo é a face escura do \_\_\_\_\_.*

*A face clara do \_\_\_\_\_ é o \_\_\_\_\_.*

*O \_\_\_\_\_ é o lugar de se cultivar a seda.*

*Não há \_\_\_\_\_s quentes.*

*O Saara e o Pólo são \_\_\_\_\_s frios,*

*Como tudo que a distância faz.*

*No \_\_\_\_\_ se anda em círculos.*

*Não se sabe o tamanho de um \_\_\_\_\_,*

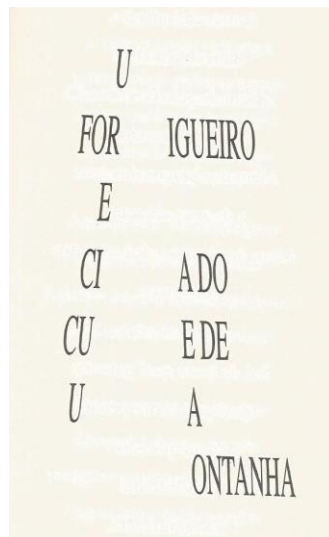
*se ele vai mais fundo.*

*De dentro tem o tamanho do mundo.*

(\_\_\_\_\_, Antunes 2006/a: 20).

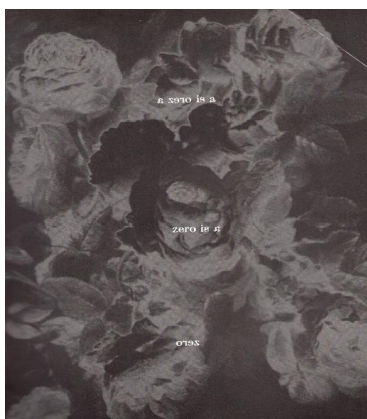
Cal é o tamaño da ausencia? Os espazos baleiros desta composición ben poderían ser cubertos por esta palabra, ou por “silencio”, ou “baleiro”, ou “nada” ou “deserto”: “Há milhares de (silencios)”, “Um(a ausencia) acontece quando se vai longe demais”, “No (baleiro) se anda em círculos” etc.

Outro poema en que o espazo (silente) en branco forma parte esencial da obra sería o seguinte, onde a segmentación das palabras e a ausencia da letra eme recrea a figura da montaña:



(M, Antunes 2006/a: 43).

Grazas á cultura árabe, os seres estraños podemos até numerar a ausencia, de tal xeito que o cero será outro dos elementos recorrentes na obra de Arnaldo Antunes:



(*Gertrudiana*, Antunes s. a./a).

Neste poema visual, *Gertrudiana*, a propia imaxe nega a imaxe da rosa ao se presentar esta en negativo: as partes iluminadas aparecen escurecidas e viceversa. Por outro lado, a cor nega a cor: a rosa non ten pigmentación de flor, apenas brancos e negros (todas as cores contidas nunha soa e a ausencia total de cor). E despois aínda se volve negar, en parodia poética, co “zero” (“a zero is a/zero is a/zero”), o cero que nega o cero porque é cero, redundando na ausencia e dialogando con aquela rosa que era rosa que era rosa de Gertrude Stein.

Repetindo a mesma sorte que as demais palabras que fan referencia ao baleiro, “zero” será utilizado por Antunes en numerosas creacións, preguntándolle á nada pola súa natureza unha e outra vez, como nas caligrafías *zero no meio 1 e 2*:



(*zero no meio 2*, Antunes s. a./a).

Seguindo coa disciplina das artes plásticas, cómpre analizarmos, por vía de un único exemplo significativo, tamén a obra de Antunes pertencente ás instalacións artísticas. A seguir temos a peza titulada *360°*, consistente nunha porta que nos abre o camiño á nada, a dar voltas sobre a ausencia. Lembremos o verso “No \_\_\_\_\_ se anda em círculos” do poema \_\_\_\_\_.



(*360°*, Antunes s.a./a).

E xa para finalizarmos, aínda poderíamos citar as ausencias que non son tal. No seguinte poema observamos como a letra “a” se disloca deixando certos espazos onde debería aparecer mais xurdindo noutros, non arrebatando o sentido ás palabras que o lector percibe, nun xogo de dobre articulación que demostra o que Arnaldo repite en diferentes composicións: que palabra e obxecto se poden valer por separado xa que constitúen dúas entidades diferenciadas (retomemos aqueles nomes dos bichos que non son bichos).



(*azul*, Antunes 20067a: 98).

A palabra “azul” non só pode existir con independencia da natureza da cor, senón que ademais segue existindo sen necesidade de a letra “a” estar no seu lugar correspondente dentro deste poema. Onde o noso cerebro ve “zul” tamén ve un branco a encher levado pola necesidade de atoparlle un sentido a todo canto percibe.

Arnaldo Antunes proporciona, pois, un amplo corpus de expresións artísticas realizadas por medio de diversos recursos e técnicas que exploran, entre outros moitos, o aparentemente oco tema da nada. E, non sendo suficiente co visto até aquí, aínda poderíamos concluír, de maneira en certa medida circular, cunha outra negación derivada do cuestionamento retórico do propio poeta:

quem?

mim-

-guém?

(*quem?*, Antunes 2006/a: 13).

## 5. Conclusións

Resumindo, reasumindo e, en certo modo, tamén concluindo, en primeiro lugar, constatamos as dificultades que leva consigo calquera aproximación ao estudo da obra dun autor contemporáneo dada a falta da ‘repousada’ bibliografía específica, *ad hoc* e de conxunto. Con todo, o interese por unha proposta artística ampla e multidisciplinar como é a de Arnaldo Antunes inspira os novos investigadores a realizaren os seus traballos en torno a esta figura tan suxestiva, existindo, pois, unha certa masa de teses doutorais ou traballos fin de mestrado relativamente recentes. Para alén disto, contamos con varios artigos centrados neste autor e moita literatura por parte da crítica, sobre todo a musical: amigos, compañeiros, xornalistas e o propio Antunes teorizarán sobre a súa obra e o contexto artístico e cultural que a rodea, reflexionando de maneira especular sobre a creación allea e propia:

Acho tola a maneira como as persoas se referem à poesia concreta. É tão redutora e tão cheia de preconceito com o que eles fizeram. Mesmo a produção posterior de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari conta com o know-how da época do projeto coletivo de vanguarda, mas não cabe mais essa coisa de movimento. O Haroldo fez *Galaxias*, que é barroco. O rigor dos concretos só instiga a criar. Meu livro contém uma sede de realizar diversas maneiras de fazer poesia. Tem uma diversidade muito grande, até o nome *Tudos* aponta para isso. Ao mesmo tempo que tem essa diversidade do fazer poético tem uma unidade muito grande. A minha poesia é uma poesia em busca de um sotaque próprio: *Tudos* é um livro que realiza isso de uma maneira mais precisa do que o *Psia* (Arnaldo Antunes nunha entrevista, en Carvalho 1990).

Por outro lado, contrastamos en que medida Antunes é un artista poliapto e como hibrida disciplinas co fío condutor da palabra. O seu é un proxecto artístico se non total, case, dun grande valor estético aínda nin ben coñecido como merecería, ao igual que lles sucedera ás fontes de que el máis bebeu: a poesía concreta e a poesía experimental.



A análise crítica dos seus poemas visuais e xestuais levounos a concluír tamén ratificando que a poesía arnaldiana é palabra, voz e imaxe (verbi-voco-visual), e que transita entre diferentes linguaxes e códigos. Os seus poemas operan en distintas dimensións: experimenta co movemento, co espazo, formas, planos, cores, etc. É máis: o seu é un proxecto contemporáneo que incorpora tanto a tradición como as novas tecnoloxías, creando obxectos artísticos híbridos, como videopoemas ou palabras-escultura. Este proceso de poliaptitude intermediática en que se move Antunes leva a que a abordaxe, máis restrita e particularmente insular, dos estudos clásicos da literatura e da arte sexan de por si insuficientes para analizar o que está a pasar hoxe nun mundo artístico derivado de saberes e prácticas de arquipélago. Aínda máis, Antunes levanta cuestións moi importantes para as humanidades, como a noción de xénero, de disciplina artística, de literatura, de poema etc.

Finalmente conseguimos abrir unha pequena fenda pola cal introducírmonos neste basto mundo de Arnaldo Antunes e ollarmos, apenas desde o punto de vista de quen se asoma, un dos temas máis recorrentes na súa obra: a ausencia (ausencia de persoas, de materia, de luz, de son etc) expresada a través de diferentes recursos (palabras: “zero”, “ninguém”, “silêncio”; espazos baleiros: “\_\_\_\_\_”; obxectos: portas a ningures etc).

En fin, despois desta breve aproximación concluimos que, lonxe do que cabería esperar *a priori*, o silencio e o espazo en branco poden chegar a resultar dunha enorme expresividade, cheos por completo de contido e dunha rendibilidade estética nin sempre explorada ou valorada na súa xusta medida. Esta dicotomía baleiro-cheo produce un interesante contraste que Arnaldo Antunes soubo explorar desde diversos ángulos, desenvolvendo unha liña temática que percorrerá case a totalidade da súa obra (sexo da índole que for: poesía, música, performance etc). O feito de traballar coa ausencia ou o silencio, paradoxalmente, non impide ao artista utilizar recursos retóricos incluso sonoros: aliteracións

(“mudas”), paronomasia, calembur, elipses etc. No ámbito das artes plásticas a nada e os brancos tampouco suporán un problema para se expresar: a atenuación da cor, o xogo de luces, o uso da fotografía en negativo, as portas que non levan a ningún sitio...

En definitiva, Arnaldo Antunes *desamarra o mar* e mestura as súas augas con todas as augas que ve-bebe para *(des)arrumarnos* a nós e ao que até agora sabemos dos mares que nos rodean.

the  
and

(Antunes, s.a./a)

## 6. Referencias bibliográficas

Antunes, A. (1990), *Tudos*, São Paulo: Iluminuras.

\_\_\_\_\_ (2000): *40 escritos*, São Paulo: Iluminuras.

\_\_\_\_\_ (2006/a), *Antologia*, Vila Nova de Famalicão: Quasi.

\_\_\_\_\_ (2006/b): *Como é que chama o nome disso*, São Paulo: Publifolha.

\_\_\_\_\_ (2013): *Psia*, São Paulo: Iluminuras.

\_\_\_\_\_ (2014): *Outros 40*, São Paulo: Iluminuras.

\_\_\_\_\_ (2015): *Aqui agora ninguém precisa de si*, São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (s.a/a.): web pessoal do autor < <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/> > [consultada a 29/5/2016].

\_\_\_\_\_ (s.a./b): perfil de Instagram do autor <[https://www.instagram.com/arnaldo\\_antunes/](https://www.instagram.com/arnaldo_antunes/)> [consultado a 31/5/2016].

Bosi, A. (1994): *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo: Cultrix.

Carvalho, M. C. (1990): “Tudos para quem precisa de poesia”, *Folha de S. Paulo*, 15/06/1990, disponível em <[http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_livros\\_list.php?view=2](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=2)> [consultada a 19/12/2014].

García, M. A. (2009): “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, *Yente / Prati* (Catálogo), Buenos Aires: Malba-Fundación Constantini, pp. 87-97.

Khoury, O. (2006): *Noigandres e Invenção*: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. Revista FACOM, nº16, pp. 20-33, disponível em <[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_faap/facom\\_16/index.html](http://www.faap.br/revista_faap/revista_faap/facom_16/index.html)> [consultada o 25/05/2016].

Moriconi, I. (2002): *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*, Rio de Janeiro: Objectiva.

Ramos, N. (1984): “Cine-letra: *ou/e*”, *Folha de S.Paulo*, 15/01/1984, fragmento disponível em <[http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_livros\\_list.php?view=11](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=11)> [consultada a 25/5/2016].

Stycer, M. (1986): “Arnaldo: *Psia é psiu*. Mas não para pedir silêncio”, *Estado de S. Paulo*, 16/12/1986, disponível em <[http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_livros\\_list.php?view=1](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_list.php?view=1)> [consultada a 19/12/2014].