

A DESCOLEÇÃO NOS POEMAS POSTAIS DE ARNALDO ANTUNES

Lívia Bertges¹
Vinícius Carvalho Pereira²

RESUMO: O presente artigo discute como a seção “cartões postais” do livro de poesia *n. d. a* (2010), de Arnaldo Antunes, pode ser conjugada com a noção de descoleção, de Canclini (1997). Para isso, serão analisados três poemas dessa seção, tomando como ponto de partida as questões sobre os signos verbais e não verbais nos espaços da cidade fotografados pelo poeta, bem como o efeito estético operado pelos processos de escolha e enquadramento do poeta-fotógrafo. Tais poemas subvertem o gênero cartão postal, seja pelas insuspeitas relações entre palavra e imagem na cidade flagradas pela lente da câmera, seja pela falta de nitidez ou de enquadramento dos objetos fotografados, ou mesmo pela publicação no suporte livro. A proposição de uma poesia no limite da fotografia e do cartão postal postula uma arte híbrida, sugerindo questionamentos sobre o cruzamento interartístico.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; cartões postais; descoleção; hibridação; Arnaldo Antunes

ABSTRACT: This paper discusses how the section “cartões postais”, from the poetry book *n.d.a* (2010), by Arnaldo Antunes, can be related to the concept of discollection, by Canclini (1997). To do so, we herein analyze three poems from that section, considering issues such as verbal and non-verbal signs in the urban spaces photographed by the poet, as well as the aesthetic effects from the choices and framings in those photos. Such poems subvert the genre postcard as they build surprising relations between words and images captured by the camera, depict objects with a blurry or misframed focus and are published in a print book. The proposition of overlapping poetry, photography and postcards creates hybrid art, which makes us reflect about inter-artistic crossovers.

KEYWORDS: poetry; post cards; discollection; hybridization; Arnaldo Antunes

Introdução

Arnaldo Antunes, poeta, músico, compositor e *performer*, brinda-nos com uma vintena de obras literárias, nas quais as desconstruções verbais exploram a visualidade de inúmeras maneiras, desde a aproximação da palavra ao desenho, até o diálogo com fotografias e musicalidade. Seus poemas saem do livro, passam pelas notas musicais, pelo corpo do recitador e pela voz. Trata-se, pois, de uma obra híbrida e de um artista também híbrido, que ousa jogar com palavras.

O livro *n. d. a* (2010), de Arnaldo Antunes, ao qual pertencem os poemas analisados neste artigo, tem um projeto gráfico e editorial tão inusitado quanto a ideia de poemas compostos como cartões postais. Bem ao gosto da estrutura de um livro de artista, sua capa

¹ Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT) da Universidade Federal de Mato Grosso, bolsista no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES) na Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Mestra em Estudos Literários (PPGEL/UFMT) e mestra Langues et Cultures Etrangères parcours Littérature Lusophone (Université Stendhal/Grenoble III). E-mail: livia.bertges@gmail.com

² Doutor e mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) e credenciado como docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da (PPGEL/UFMT). E-mail: viniuscscarpe@gmail.com

apresenta uma poética e misteriosa imagem de um ovo em cuja casca se vê uma vírgula – embrião de escrita na potência criadora que todo ovo enseja. Para além das possíveis relações intertextuais que a imagem do ovo suscita no universo da poesia visual³, a multissignificação dessa capa se estende também às orelhas do livro, que apresentam signos verbais e não verbais estranhos a esse paratexto. Na orelha colada à contracapa do volume, são distribuídos verticalmente cinco quadrados preenchidos com “xis”, em uma disposição semelhante à que se encontra em cartões-resposta de provas de múltipla escolha. Já na orelha colada à capa, aparecem os mesmos cinco quadrados, mas agora apenas o último está preenchido com “xis”. Ao lado, uma parte destacável da orelha contém a enigmática mensagem apresentada na Figura 1.

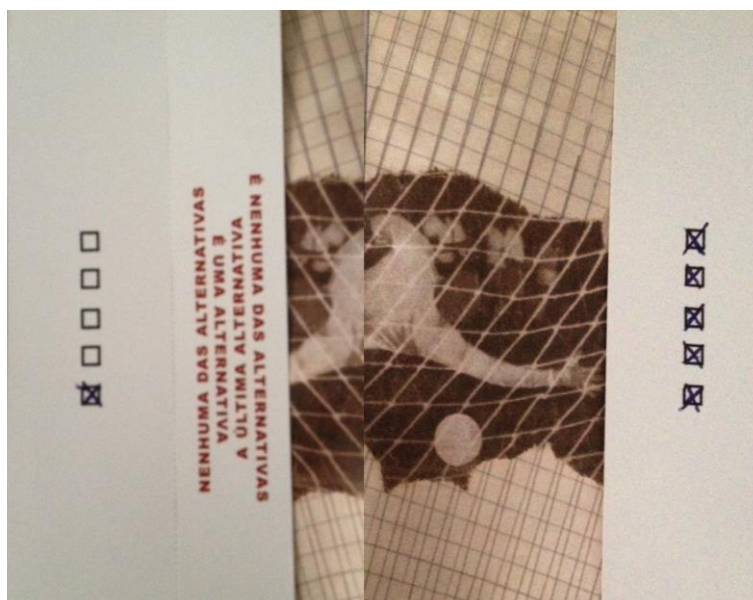


Figura 1: Orelhas capa e contracapa

Se lidas em sequência a primeira e a segunda linha, e depois a terceira e a quarta, pareadas com letras de cabeça para cima e para baixo (como se estas se olhassem no espelho), tem-se “NENHUMA DAS ALTERNATIVAS/É UMA ALTERNATIVA/A ÚLTIMA ALTERNATIVA/É NENHUMA DAS ALTERNATIVAS”. Poema ou instrução de leitura, a mensagem contida nas orelhas nos lembra que toda leitura é escolha entre diferentes alternativas (ou possibilidades) de significação, não havendo, porém, uma certa e outra errada.

³ A imagem do “ovo” é recorrente mote de poemas visuais, como por exemplo em “Voo” de Arnaldo Antunes, uma série de poemas que desmembra a palavra “vão” a partir do signo “ovo”; ou em “Ovonovelo” de Augusto de Campos, poema em que o lema principal é o movimento de transformação da figura de um ovo – esta, por sua vez, inspirada no poema gráfico “O Ovo”, de Símiias de Rodes (4000 a.c).

No jargão das provas de múltipla escolha, nenhuma das alternativas (ou “n.d.a”) é a certa. O título da obra nos mostra que é de aberturas, e não fechamentos que esta poética trata, o que culmina em textos que não são propriamente poemas, e sim fotos, postais, instantâneos poéticos para os quais não há uma única e certa interpretação.

O corpo textual de *n.d.a.* é dividido em três seções específicas, como se lê no sumário da obra: “n. d. a.”, “cartões postais” e “nada de dna”. A cada mudança de seção, observa-se um deslocamento de universo poético, tanto em termos de conteúdos quanto de materiais e formas. Para o presente estudo, interessa-nos a seção denominada “cartões postais”.

À primeira vista, a seção “cartões postais” compõe-se de setenta e quatro páginas destinadas aos poemas postais (nomenclatura adotada neste artigo para dar conta desses textos híbridos entre o poema, a foto e o postal). Tais textos são apresentados sequencialmente nas páginas ímpares do livro em formato paisagem, o que replica o formato de um cartão postal e exige que o leitor gire o livro a fim de ver, com mais clareza, o poema visual que se lhe apresenta.

Note-se ainda que, nas folhas em que há poemas postais, diferente do que ocorre no restante da obra, os números de página não são informados. Além disso, no sumário, não há indicação do número de página de cada poema postal. Lê-se tão-somente “cartões postais..... 87 a 161”, o que sugere uma organicidade da seção, ou mesmo uma viagem sem nenhum destino provável, como cartões postais recebidos ao longo da vida e guardados, sem método ou procedimento arquivístico, em uma caixa ou gaveta. Ora, se bem notarmos as imagens que compõem os “cartões postais” de Antunes, trata-se de fotografias em preto e branco de detalhes da paisagem urbana, jogando com as noções de memória e documento desses espaços. Memórias que são, ficam armazenadas na mente – ou no livro – sem divisão precisa de páginas ou cenas, podendo ser evocadas como reminiscência ou leitura por processos os mais aleatórios.

A fim de melhor compreender a poética subjacente aos poemas postais dessa seção de *n.d.a.*, o presente artigo se propõe a retomar algumas noções de cultura híbrida elencadas por Canclini (1997) e reler o *corpus* aqui escolhido à luz do conceito de descoleção, como uma coleção memorial não estática. No caso dos poemas postais, trata-se de uma poética de fragmentos imagísticos captados pelo poeta, relidos por procedimentos que hibridizam o gênero “cartão postal” e a poesia visual que marca a produção de Arnaldo Antunes.

As perguntas que norteiam esta investigação são: “Como os ‘Cartões Postais’ (2010) de Arnaldo Antunes podem formar uma descoleção poética?” e “Em que medida a hibridação entre os gêneros poema e cartão postal se constrói a partir de uma hibridação primeira entre o verbal e o não verbal?”. Para responder às perguntas elencadas, três cartões postais são aqui analisados à luz da ideia de descoleção (CANCLINI, 1997), no contexto da pós-modernidade⁴ (CANCLINI, 1997) e da desterritorialização (DELEUZE; GUATARRI, 1997).

Fotografia, cartão postal ou poema

Antes mesmo da análise propriamente dita do corpus deste artigo, há um impasse a ser enfrentado quanto aos “cartões postais” de *n.d.a.*: esses textos imagéticos seriam fotografias, cartões postais ou poemas? O título da seção, “cartões postais”, denota claramente alguma relação com os cartões que se mandam a amigos ou familiares para breves comunicações durante viagens. No entanto, a reprodução de cartões postais em um livro impresso não pode se dar por outra tecnologia que não a da digitalização de fotografias desses cartões. Ademais, um leitor que descompromissadamente folheie a seção não encontrará cartões postais com imagens comerciais ou reprodução de pontos turísticos. Em vez disso, é o insignificante, o comezinho ou o prosaico que viceja nessas fotos, como recolha de instantâneos urbanos feita por um *flâneur* da pós-modernidade. Por fim, complicando ainda mais a relação dialética entre os gêneros cartão postal e fotografia, a ficha catalográfica nos informa que se trata de “Poesia brasileira”.

Dado o imbricado processo de hibridação de gêneros supracitado, propõe-se nesta análise ler os “cartões postais” de Arnaldo Antunes como entrelugares discursivos entre poesia, cartões e fotografia. Para tanto, retomamos Barthes (1984, p.31), que, em um estudo sobre fotografia, comenta sua relação ambígua com as imagens capturadas pela câmera: “Eu sentia, pela força de meus investimentos, sua desordem, seu acaso, seu enigma, que a Fotografia é uma arte pouco segura, tal como seria (se colocássemos na cabeça que iríamos estabelecê-la) uma ciência de corpos desejáveis ou detestáveis”. Dada a “pouca segurança” que a fotografia nos oferece como ciência dos corpos, construir um sistema de descrição sobre

⁴ Sendo esse um termo de acepção controversa nos estudos culturais e literários, adota-se aqui a definição de Canclini (1997, p. 18), que concebe “a pós-modernidade não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas sim como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que este construiu com as tradições que quis excluir ou superar para se constituir”.

as imagens poética dos “cartões postais” de Arnaldo Antunes é um risco que aqui se assume. Tal risco devém ainda maior na medida em que as fotografias retiradas por esse *flâneur* da pós-modernidade revelam signos verbais junto às imagens da cidade, na forma de placas, cartazes e grafites presentes nos espaços fotografados. Assim, nos postais de Arnaldo Antunes, o verbal é palavra incorpórea, mas também objeto gráfico que a lente capta em meio à constelação de visualidades representadas nas fotografias.

As relações interartes ganham força no início do século XX a partir dos movimentos de vanguarda, e chegam ao Brasil em parte pela ação dos modernistas da década de 20. Tal processo culmina, em âmbito literário, nos experimentalismos iniciados na década de 50, potencializando a visualidade inerente ao verbal. O impulso concretista de trazer à tona uma produção coerente com a industrialização e a aceleração tecnológica da modernidade, fosse uma produção crítica ou lírica, manifesta o ideário de uma arte literária pensada para exportação. Esse movimento interartes, associado às tradicionais artes plásticas (pintura, escultura, gravura etc.) e também às novas técnicas (fotografia, cinema, produção de áudio), demarca uma confluência de recursos e estratégias para a criação literária. De certa forma, o movimento concretista demonstra, como Siscar (2016, p. 28) anuncia, uma tentativa de “responder à questão da ‘crise’ da arte (que já teria sido colocada por Mallarmé), ou seja, de anunciar seu próprio fim e de superá-lo”.

Sendo assim, tal contexto parece-nos sugerir uma dialética entre as noções de “crise” e interconexão artística, superando as fronteiras definidas pelos suportes ou técnicas. As vanguardas brasileiras reforçaram tais procedimentos de fusão e invadiram, com suas releituras pouco ortodoxas do passado e da memória, espaços como bibliotecas e museus.

Ainda no que tange à arte de vanguarda, há que se notar que a produção de poemas em formato de cartão postal não é uma invenção de Arnaldo Antunes. A arte postal surge como uma maneira de experimentar materiais, dando vistas a um projeto de poesia como objeto palpável, usado no Brasil por artistas como Paulo Bruscky, Ademir Bacca, Jiddu Saldanha e Zhô Bertholini. No entanto, os chamados poemas postais de Arnaldo Antunes contemplam uma categoria diversa, pois ganham forma lírica a partir do enquadramento do insuspeito e do pequeno no espaço urbano, produzindo um efeito lírico.

Os poemas postais de Antunes jogam com o memorialismo inerente ao gênero “cartão postal”, na medida em que todo “cartão postal” é lembrança, ou imagem representativa, de um local visitado. Nos poemas postais do artista, tal memorialismo é acompanhado de um

movimento segundo, como reminiscência do transeunte na cidade, o qual flagra grafites, placas e cartazes que se tornam poéticos por insuspeitas combinações de elementos visuais. Mensagem às avessas, os cartões postais da obra não definem com clareza o local representado nas imagens, ainda que o signo verbal, apresentado em línguas diferentes, sugira um deslocamento entre espaços e culturas fotografados. Trata-se, pois, de uma viagem da indeterminação, subvertendo a ideia mais fundamental de todo cartão postal: a situação spatiotemporal de um sujeito que enuncia a si e o local para onde viaja.

Esses “cartões postais” fazem um movimento do signo poético que ganha roupagens de uma aparente coleção memorial; entretanto, sua organização errática, sem indicações claras de um percurso da viagem ou mesmo de uma cronologia dos cartões, parece-nos sugerir algo semelhante ao conceito de descoleção proposto por Canclini (1997). Nesse processo de produção cultural típico dos espaços públicos nas cidades, a urbe se revela um espaço fragmentado, capturado pelas lentes de artistas, para tornar-se um local de transformações estéticas e hibridismos identitários, como pretende analisar a próxima seção deste artigo.

A descoleção: fragmentos memoriais

Na obra *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* e, em particular, no capítulo “Culturas híbridas, poderes oblíquos”, de Néstor Canclini (1997), o autor analisa algumas manifestações culturais marginais, como o grafite, os quadrinhos ou gravuras, e tenta estabelecer uma associação entre tais fenômenos e relações de poder face à urbanização das cidades. O movimento de crescimento das cidades torna-se uma metáfora para a produção artística, de modo que muros se tornam telas, sucatas ganham corpo em esculturas e espaços vazios viram palco. Tais estratégias desconstroem a noção de uma produção artística individual para instalar uma agência artística coletiva, típica de espaços urbanos hoje na América Latina. Nesse contexto, a questão memorial retorna como um eixo de organização dos bens culturais de uma nação, a partir de procedimentos de curadoria e coleção.

As chamadas “coleções especializadas de arte” ganham cada vez mais espaço e reforçam as separações entre tipos de artes e seus consumidores. A literatura também se inclui nesse movimento, integrando coleções em bibliotecas públicas ou acervos particulares.

Constroem-se, assim, coleções memoriais coletivas ou individuais, a partir dos procedimentos de seleção e organização adotados na composição do acervo.

A formação de coleções especializadas de arte culta e folclore foi na Europa moderna, e mais tarde na América Latina, um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Aos que eram cultos pertenciam certo tipo de quadros, de músicas e de livros, mesmo que não os tivessem em sua casa, mesmo que fosse mediante o acesso a museus, salas de concerto e bibliotecas. Conhecer sua organização já era uma forma de possuí-los, que distinguia daqueles que não sabiam relacionar-se com ela. (CANCLINI, 1997, p.8)

Por outro lado, Canclini (1997, p. 8) observa no fim do século XX uma ruptura significativa com os procedimentos de organização anteriormente adotados, os quais frequentemente se pautavam por critérios de homogeneidade de linguagens, artistas, escolas ou períodos históricos. Segundo o autor, os museus e bibliotecas de hoje colocam à mostra um conjunto de materiais variados para apreciação – quadros dispostos juntos a performances, livros dispostos lado a lado de revistas etc. Logo, modifica-se a visão de “obra de arte” ou de “obra única”, em benefício de uma ideia de “acervo dinâmico” que manifeste todo tipo de apropriação estética, aglutinando produtos da cultura popular, performances, desenho industrial etc.

Da mesma forma, a hibridação pode se dar nos espaços urbanos (CANCLINI, 1997), rompendo com o ordenamento padrão das construções civis e desencadeando um movimento de vários estilos simultâneos, que fazem da cidade um local múltiplo e dinâmico. A cidade se torna suporte para produções artísticas profusas, cobrindo paredes até então acinzentadas, seja com pinturas, recortes, propagandas ou grafites. Outros espaços tridimensionais ociosos dão lugar a esculturas de todos os tipos de materiais, demarcando um movimento dialético de culturas diferentes e identidades distintas em uma apropriação do espaço público.

Parece-nos urgente, portanto, entender a cidade como um espaço interartístico cuja sintaxe se desvia das normas impostas pelos meios tradicionais de memorialização. As intervenções artísticas na urbe de hoje constituem memórias dinâmicas (coletivas e individuais), por meio de coleções aparentemente desordenadas – ou “descoleções”, para Canclini (1997). Ao observar fachadas, muros, edifícios, praças e avenidas, compreende-se a velocidade de transformação desses espaços por meio de intervenções artísticas que adentram o espaço público, através de sobreposições, apagamentos, e garatujas, promovendo a interação entre leitor e obras, cidadão e cidade. Canclini (1997) define esse processo como uma “agonia das coleções”, pois não só a visão da cidade seria alterada, mas também os

próprios limites entre o artístico e o não artístico, entre as diferentes linguagens da arte, ou até mesmo entre distintas obras. Para Canclini (1997), revela-se nesse contexto o quão tênues e não efêmeros são os objetos artísticos produzidos, apagados ou transformados na celeridade da vida urbana.

As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das "grandes obras", ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção. (CANCLINI, 1997, p. 9)

As composições poéticas de autoria desconhecida espalham-se pelas cidades pós-modernas (CANCLINI, 1997, p.8) como jogos verbais, sobredeterminação de palavras e imagens, ou inscrição de letras sobre objetos do espaço público, em um processo de contaminação de semioses múltiplas.

Semelhante processo de intercruzamento de linguagens norteia toda a poética de Arnaldo Antunes e se destaca, em termos de conexões com o espaço da cidade, nos poemas postais de *n.d.a.* Proposta a leitura dos cartões postais da obra como uma descoleção de fotografias poéticas do espaço urbano, é necessário aqui entender o signo poético como fragmentário e efêmero, tal quais as obras de arte urbana que de uma noite para a outra desaparecem das fachadas, como nos mostra o recente e controverso projeto urbanístico da prefeitura de São Paulo.

Ainda segundo Canclini (1997, p. 20), a arte pós-moderna, especificamente a partir de 1950, "(...) é a encenação de uma dupla perda: do roteiro e do autor. (...) o pós-modernismo não é um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar de onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais". A descoleção parte, portanto, não de uma hierarquia delimitada, mas do cruzamento de produtos criativos que conotem o poético – na fronteira das artes e estilos.

Os poemas postais de Arnaldo Antunes são exemplos notórios da desconjuntura do lirismo pós-moderno. Em *n.d.a.*, tal lirismo descolecionado nos é suscitado a partir de uma seleção de fotografias de espaços urbanos, com paredes, placas, cartazes ou grafites, selecionadas pelo poeta. Nessas fotografias, tanto o verbal quanto o não verbal são descontextualizados por um enquadramento da câmera em plano fechado, dando destaque ao insuspeito, ao pequeno e ao detalhe. Tal procedimento instaura um espaço lírico não-habitual

a partir da percepção fragmentada de um momento capturado. Se, por um lado, as fotografias compõem na obra uma seção “cartões postais”, suposta coleção de espécimes desse gênero, por outro lado a organização editorial do livro (sem números de páginas ou títulos para essas foto-poemas) e as fragmentárias imagens captadas pelo *flâneur* corroboram um percurso não linear de leitura, caro a toda descoleção.

Na próxima seção, realiza-se análise cuidadosa de três poemas postais da obra a fim de evidenciar as reflexões acima apresentadas. Para tanto, tornou-se necessário reproduzir no presente artigo as imagens dos cartões postais, o que implica algumas distorções das proporções e tamanho do original. Cremos, porém, que o benefício da presença das imagens à leitura do artigo e à compreensão do argumento aqui proposto justifique eventuais alterações do formato das imagens.

Uma descoleção poética

O primeiro poema postal selecionado para esta análise apresenta em detalhe um espaço urbano residencial, como se vê na Figura 2.



Figura 2: Poema postal (ANTUNES, 2010, s/n)

O recorte visual da imagem pela objetiva da câmera produz uma organização espacial de linhas predominantemente retas a partir de um centro: a esquina entre duas ruas pontuada pelo encontro de duas paredes de uma mesma casa, de duas extremidades de uma calçada e por uma lata de lixo. As diferentes nuances de cinza, denotando distintas cores na cena fotografada, demarcam os espaços que as linhas retas ajudam a compor.

Na parte inferior da imagem, vê-se uma rua de pedras com relevo levemente ondulado, em oposição às linhas retas das paredes, da calçada, das janelas e das hastes da lixeira. Em um plano perpendicular ao calçamento irregular, superfícies bem delimitadas de uma parede marcada por janelas, grades e suas sombras. As grades em ferro com motivos geométricos de triângulos protegem as básculas entreabertas. Quase na esquina, destaca-se a lixeira, fixada na borda da rua ao largo da calçada, com uma altura do objeto que favoreça seu uso.

Até então, tal descrição não realça uma composição que a maioria dos leitores ou transeuntes – vendo a imagem no livro de Antunes ou na deambulação pela cidade – pudesse caracterizar como imagem poética. Uma inscrição de duas letras sobre uma das paredes na imagem é o gatilho para um movimento metafórico da lente do poeta. A palavra “eu”, grafitada em maiúscula, comparece como signo verbal na cena afixada no poema postal. Esse elemento verbal contrasta com a impessoalidade da imagem como um todo, indicando a marca de alguém que passou pela calçada e transformou a parede em meio poético de expressão subjetiva.

Reforçando o jogo entre a ausência do escrevente e a presença do escrito, o poeta, por meio do enquadramento da foto, posiciona a palavra “eu” bem acima da boca da lixeira. Ao postular uma metafórica relação entre lixo e “eu”, abjeto e sujeito (ambos objetos poéticos do fotógrafo), o poeta estabelece entre o verbal e o não verbal um arranjo inesperado. O “eu”, esvaziado de seu referente discursivo – o sujeito que “diz” ou escreve “eu” em seu grafite –, coloca em xeque a relação entre sujeito e discurso. No caso do poema postal em questão, quem é o “eu” que se expressa na lacunar intervenção artística urbana? Aquele que lê? Aquele que grafita? Ou aquele que fotografa? Ou – reunindo os três sujeitos em um único actante mais amplo, origem e fim de toda arte visual – aquele que olha? Tal ambiguidade referencial reforça a interpretação dinâmica e movente de identificação dos sujeitos com a arte exposta na rua, causando um estranhamento (CHKLÓVSKY, 2013) que descola o eu de seu referente e borra, portanto, a instância basilar de qualquer ato enunciativo: o eu – aqui – agora que diz do mundo ou de si.

O estranhamento do transeunte diante do instante poético numa rua, ou numa esquina qualquer, é replicado, então, para o estranhamento do leitor diante do registro desse instante num livro impresso como *n.d.a.* Cartão postal, foto, poema, ou intervenção poética que o valha, essa mistura de técnicas e convenções de representação lembra-nos do que diz Canclini (1997, p. 9): “A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as

classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo”. Atentado contra as classificações de gênero, público-alvo ou classe social, a descoleção se pretende democrática.

Estranhamento do leitor e agonia das coleções: na contemporaneidade, hibridam-se os limites entre alta e baixa arte. O grafite, como linguagem, é hoje já reconhecido nos espaços museológicos e acadêmicos da contemporaneidade; o lixo, como matéria-prima ou tema, viceja também em diversas exposições de arte e ganha destaque no espaço urbano sob a lente poética de Arnaldo Antunes.

Em uma sociedade que tenta erigir grandes narrativas – supostamente inteiriças – e intrincados sistemas de produção e consumo – totalitários e globalizados –, não há espaço para o que cinda essa noção de completude e inteireza. Ao fragmento, ao resíduo e à excrescência resta apenas o lixo, produzido em quantidades massivas e mal escondido em aterros sanitários.

Como acúmulo, o lixo é sempre coleção de produtos fora de contexto ou de rejeitos que não se encaixam no contexto de produção e consumo; sua desordem e multiplicação irrefreável fazem desses cacos e sobras uma descoleção de proporções mundiais. Tal relação entre descontextualização e descoleção, salientada por Antunes na fotografia que desconecta a esquina e sua lixeira de um espaço urbano minimamente identificável, está presente já em Canclini (1997), quando o autor reafirma a noção benjaminiana (2000) de reprodutibilidade ao discutir o conceito de descoleção. Para o pensador argentino, “Proliferam, além disso, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos ou populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos” (CANCLINI, 1997, p. 9). É nesse processo de desfiguração e fragmentação do espaço urbano, ensejando um espaço poético, que os poemas postais se constroem como formas líricas, subvertendo o modo como linguagens e objetos são apreendidos no cotidiano.

E, como o lixo é imagem que se dá a ver na urbe por onde passa o *flâneur* fotógrafo, a lente do artista em mais de um cartão postal se detém sobre o abjeto, como no poema postal da Figura 3.



Figura 3: Poema postal (ANTUNES, 2010, s/p)

A imagem revela uma caçamba de grande estrutura metálica ocupando praticamente toda a superfície fotografada. Sua abertura, de formato retangular, está repleta de um amontoado de elementos descartados, entre os quais se incluem uma caixa de televisão, papéis, pedaços de madeira, jornais, plásticos e terra. Muitos desses elementos representados na imagem contêm eles mesmos novas imagens, como as ilustrações na caixa e nos jornais jogados fora. Tal jogo recursivo de imagem contendo outras imagens amplifica os ecos da poluição visual dos espaços urbanos, instalando uma descoleção de representações gráficas dentro de um poema postal que integra uma descoleção maior, no âmbito de *n.d.a.*

A caçamba, no centro da fotografia, desempenha sua funcionalidade no espaço urbano: armazenar todos os detritos não utilizados em uma obra para posterior descarte em local supostamente apropriado. O que sobra da obra civil vira material artístico na obra fotográfica de Antunes, tematizando uma poética do abjeto, do desejado ou desprezível na cena urbana. A intervenção do artista, nesse caso, mais uma vez reside no enquadramento da fotografia, contrapondo à estética do lixo caótico, sujo e acumulado no recipiente a palavra, em caixa alta, “DIVINO”, que aparece com a identificação da caçamba e um número de telefone.

O elemento verbal “DIVINO” pode desencadear duas significações diferentes. Em primeiro lugar, pode designar nome próprio do dono da caçamba ou da empresa responsável pela mesma. Em segundo, já revestido de conotação poética na fotografia, “divino” pode ser lido como o adjetivo qualificativo de algo sobrenatural, relativo a divindades, com carácter de perfeição e excelência. Tal acepção, ao sugerir uma conciliação entre os rejeitos indesejados e

a instância da divindade ou da perfeição, gera um movimento dialético e poético na fusão do verbal ao não verbal.

Embaralhando os espaços do lírico e do não lírico, do verbal e do não verbal, do memorial e do trivial, a (des)coleção acarreta uma desterritorialização⁵ (DELEUZE; GUATARRI, 1997) da linguagem escrita no espaço literário. Afinal, a linguagem verbal que aparece na fotografia como mero elemento identificador de uma caçamba, ou como ilegíveis mensagens de jornais e caixas que foram parar no lixo se torna matéria literária – e, portanto, poema – por meio de um enquadramento da câmera que potencializa duplos sentidos. Assim, o jogo literário permite estabelecer contrapontos fora do óbvio, em um inesperado poético na boca do lixo.

A linguagem “original” da fotografia é também desterritorializada, na pós-modernidade quando se reveste de uma dimensão lírica. A fotografia hoje se afasta de seu uso meramente documental e, como signo poético, alcança todo e qualquer objeto cuja percepção possa desnaturalizar, provocando o estranhamento do observador. Canclini (1997, p.11) afirma que “Os sentidos das tecnologias se constroem conforme os modos pelos quais se institucionalizam e se socializam”. Assim, se as tecnologias podem expressar e institucionalizar espaços determinados, tais espaços, ao transitarem para o universo artístico, oscilam entre a obviedade e a subversão típica da linguagem poética, como vemos na figura 4.



Figura 4: Poema postal (ANTUNES, 2010, s/p)

⁵ O conceito de desterritorialização, cunhado pelos autores Deleuze e Guatarri (1997, p. 23), está intimamente associado a uma enunciação agenciadora em que se borram, por hibridização, fronteiras linguísticas ou semióticas, como, na poética de Arnaldo Antunes, entre o verbal e não verbal.

É notório nos poemas postais uma gama de significação polissêmica (BARTHES, 2004) construída em camadas visuais. Cada camada está associada ao movimento de “devir” (BARTHES, 1984) das fotografias e revela imagens poéticas a partir de uma distorção do real. Esse é o caso do poema acima apresentado. A princípio, a imagem nos remete a uma placa em um espaço urbano, com três signos visuais diferentes. Na leitura de baixo para cima, vê-se uma seta apontando para o alto e possivelmente sugerindo a direção para um lugar nomeado pelas duas palavras que aparecem na placa: “ARCO CEGO”.

Grafadas em letras maiúsculas, as duas palavras são compostas pelo mesmo número de letras, o que confere ao texto da placa certa simetria e elegância, que a lente do poeta tratou de captar por meio do enquadramento. A composição de palavras em si não traz uma carga semântica precisa: isoladamente, “ARCO” poderia designar uma arma perfurante ou um objeto arqueado, enquanto “CEGO” poderia remeter a alguém privado da visão. Por sua vez, a leitura “Arco (do) Cego” poderia remeter a um bairro de Lisboa, cujo nome ora é grafado com a contração “do”, ora sem ela. De todo modo, a imagem, como enquadrada pelo poeta, não permite mais do que especulações a esse respeito.

Ao continuarmos a leitura, subindo os olhos pela foto, outro signo visual aparece, mas não inscrito na placa: subindo por trás dela, vê-se um poste de iluminação de rua com cinco lâmpadas dispostas em um círculo imaginário. Cada lâmpada, então, está fixa no poste por meio de um arco desse círculo. Esse objeto do mobiliário urbano com a funcionalidade de iluminação, irrompendo por trás da placa de mensagem pouco clara, ressignifica os elementos verbais da imagem. Na composição que o enquadramento do poeta sugere, o poste é um *locus* que emite luz, mas não enxerga: um arco cego que, paradoxalmente, dá a visão ao transeunte. A seta da placa se revela, portanto, um operador de leitura, que estabelece uma relação indexical entre o texto verbal e um objeto da paisagem urbana, graças ao astuto enquadramento que alinha a seta ao poste, designando-o como “arco cego”.

Tematizando a iluminação e a cegueira, a fotografia de Arnaldo Antunes ganha dimensão metalinguística, na medida em que toda foto – e, portanto, todos os “cartões postais” de *n.d.a.* – são produtos de luz e sombra em uma câmara escura, assim como toda poesia impressa se dá no jogo entre o branco da página e o preto da tinta que tanto encantou Mallarmé.

Tal como a seta do poema, que ancora o discurso verbal em um espaço urbano e estabelece uma relação de equivalência entre as palavras “ARCO CEGO” e um referente no

mundo real – o poste de luz –, a poética fotográfica dos “cartões postais” de Antunes reconstrói o discurso da viagem memorialística, em que espaço e palavra se entrecruzam em fragmentos captados pelo poeta.

Nesse jogo, a noção de descoleção comparece para dar unicidade e movência a esses instantâneos representados no livro, ensejando uma fuga ao previsível, por meio do olhar sobre o insuspeito, e uma dinâmica que transcende a estaticidade da imagem fotográfica, na medida em que o signo poético transita pelos espaços urbanos representados.

Considerações Finais

As questões postuladas pela hibridização interartística proposta por Arnaldo Antunes em seus “cartões postais” podem fomentar uma discussão mais ampla sobre a produção poética na fronteira com outras linguagens. O presente estudo, ao se propor a analisar três poemas postais do artista, tematizou a fragmentação e recontextualização do signo poético em suportes variados no espaço urbano, por meio de procedimentos de enquadramento fotográfico.

A análise destacou uma ruptura estrutural com o gênero cartão postal, por meio de uma hibridação de linguagens com a fotografia e a poesia, em paralelo a uma desterritorialização dos procedimentos memorialísticos. Em lugar da lembrança de viagem tradicional, em local e data bem definidos, como manda o gênero cartão postal, Arnaldo Antunes leva o leitor a ser também *flâneur* de uma viagem por espaços e tempos imprecisos, em que pequenos detalhes da cena urbana podem evocar memórias pessoais ou coletivas.

Um movimento conceitual importante para compreender como seria possível entender a sucessão dos signos poéticos desordenadamente captados nessa viagem é a noção de descoleção, de Canclini (1997), que analisa como se reconfiguram os processos de produção, circulação e recepção artística no contexto de hibridação entre linguagens e culturas. Parece-nos, pois, razoável compreender a seção “cartões postais” de *n.d.a.* como uma descoleção de flashes poéticos, a partir de uma suposta coleção de postais, ou de imagens.

Todo movimento cultural artístico revela-se na desintegração de estruturas pré-disponíveis para, a partir delas, delas inovar e reconstruir. Nos poemas postais, o procedimento é o mesmo: fazer de lembranças guardadas poemas que cruzem fronteiras e leitores e que fomentem viagens através das folhas de papel. O livro, como transporte

metafórico de um conjunto de imagens descontextualizadas, serve como um novo espaço hipertextual de criação.

A mistura do verbal e não verbal nos poemas postais sinaliza a possibilidade de uso de linguagens variadas para montagem poética. Em se tratando de linguagens, as fronteiras são tênues e alçam, em conjunto, um efeito estético diverso de um poema tradicional. A cultura urbana, os movimentos da cidade, as linguagens da cidade também realçam as estruturas híbridas e multifacetadas.

Por fim, vale ainda ressaltar que “Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros” (CANCLINI, 1997, p. 29). Nesse processo, os poemas postais corroboram a perda de um território próprio, para alcançar, através de um espaço poético, conexões inesperadas que trazem o poema para cidade e a cidade para o poema.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Arnaldo. *n. d. a.* São Paulo: Iluminuras, 2010.
- BARTHES, Roland. *Câmera clara: nota sobre fotografia*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Uma problemática do sentido*. Inéditos, v.1-Teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CHKLÓVSKY, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013
- DELEUZE, G. e GUATARRI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2016.

Artigo recebido em fevereiro de 2017.
Artigo aceito em abril de 2017.