



Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Literatura



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS**

**TENSÕES CRÍTICAS E CULTURAIS EM *RILKE*
SHAKE DE ANGÉLICA FREITAS**

Gabriel José Innocentini Hayashi

São Carlos
Agosto/2014

GABRIEL JOSÉ INNOCENTINI HAYASHI

**TENSÕES CRÍTICAS E CULTURAIS EM *RILKE SHAKE*
DE ANGÉLICA FREITAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

São Carlos
Agosto/2014

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

H413tc Hayashi, Gabriel José Innocentini.
Tensões críticas e culturais em *Rilke shake* de Angélica Freitas / Gabriel José Innocentini Hayashi. -- São Carlos : UFSCar, 2014.
155 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2014.

1. Literatura brasileira - poesia. 2. Freitas, Angélica, 1973-. 3. Crítica literária. I. Título.

CDD: 869.91 (20ª)

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

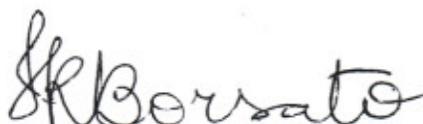
Gabriel José Inocentinni Hayashi



Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos
Orientador e Presidente
UFSCar



Profa. Dra. Susanna Busato
Membro externo
UNESP – São José do Rio Preto



Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato
Membro externo
UNESP - Araraquara

Submetida à defesa pública em sessão realizada em: 22/08/2014.
Homologada na 44^ª reunião da CPG do PPGLit, realizada em 17/09/2014.



Prof. Dr. Wilton José Marques
Coordenador do PPGLit

Fomento: CAPES

defesa de nº 14



AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio durante o curso.

Ao Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, por sua orientação e pela confiança que depositou em mim durante o desenvolvimento desta pesquisa.

À Fapesp pela concessão da bolsa de Mestrado.

À Profa. Dra. Tânia Pellegrini e ao Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva, pela contribuição na banca de qualificação.

À Profa. Dra. Susanna Busato, pela participação na banca examinadora final.

À Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato, pela leitura atenta e pelos comentários criteriosos realizados na banca examinadora final.

Ao Hugo e à Susana, pela leitura e pelo diálogo.

Ao meu tio-avô Mário, pelas conversas e pelo copidesque.

salta saltador
o grande salto
Angélica Freitas

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa o livro de poemas *Rilke shake*, de Angélica Freitas. Na introdução, o problema de pesquisa foi enunciado nos seguintes termos: Quais as questões críticas e culturais fundamentais que informam a produção poética de Angélica Freitas em *Rilke shake*? Os objetivos foram interligados e organizados conjuntamente para a construção de uma chave interpretativa de *Rilke shake*: (a) realizar a leitura e a análise dos poemas; e (b) discutir de que forma se articulam as tensões nos poemas por meio do diálogo com a tradição poética e com o mundo contemporâneo. Discutiram-se oito poemas; investigou-se como se dá o diálogo de Angélica Freitas com a tradição modernista europeia, norte-americana e brasileira e como sua obra sinaliza um pertencimento ao mundo pós-moderno, verificando quais elementos indicam tal relação. Em seguida, a discussão derivou para o sistema cultural do qual a obra de Freitas participa e se constitui como um dos exemplos representativos. Dessa maneira, discutir a obra *Rilke shake* significou também discutir o modo como a crítica contemporânea pensa a poesia contemporânea, configurando o movimento dialético do particular para o geral e retornando ao particular. A abordagem sistêmica oferta ao leitor uma visada mais ampla, permitindo-lhe compreender a importância e o valor de *Rilke shake* no interior das discussões relativas às obras contemporâneas.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Crítica literária. Angélica Freitas.

ABSTRACT

The object of this dissertation is the book of poems *Rilke shake*, by Angelica Freitas, and the main question that guided our research was: What are the critical and fundamental cultural issues that inform Angelica Freitas's poetical production in *Rilke shake*? With this question in mind two objectives were followed: a) to accomplish the reading and analysis of the poems and b) to discuss how the tensions between the poetic tradition and the contemporary world are articulated in the poems. These two objectives were interrelated and linked to enable us to create an interpretative key of *Rilke shake*. Angelica Freitas establishes a dialogue with European, North American and Brazilian modernist traditions and her work shows a belonging to the post-modern world. Eight Poems from the book were discussed in the attempt at investigating which elements indicate such a dialogue. The cultural system in which Freitas's work takes part and constitutes one of the representative examples was then discussed. Our aim was to show that discussing *Rilke shake* meant also discussing how contemporary critical thinking looks at contemporary poetry, setting the dialectical movement from the particular to the general and back. The systemic approach offers the reader a larger view, allowing him to understand the importance and the value of *Rilke shake* inside the discussions concerning contemporary poetry.

Key-words: Brazilian Contemporary Poetry. Angélica Freitas. Literary criticism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ANÁLISE, CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO DE <i>RILKE SHAKE</i>	24
2.1 Antropofagia	24
2.1.1 Roteiro mastigado: manifestos	24
2.1.2 Roteiro: dessacralização em digestão	26
2.1.3 Roteiro: devorações	31
2.2 Tradição e ambivalência	36
2.2.1 Gertrude Stein	36
2.2.2 Pound-Mallarmé	41
2.3 Rilke shake	49
2.4 “versus eu”	54
2.5 Bashô	56
2.5.1 O haikai	63
2.6 O que passou pela cabeça...	66
2.6.1 Veste com furos	70
2.7 Metalinguagem e experiência histórica	77
2.7.1 Crise e experiência histórica	77
2.7.2 Uma outra São Paulo	79
2.7.3 Metalinguagem	82
2.7.4 Outra São Paulo, quase um século antes	84
3 TENSÕES CRÍTICAS E CULTURAIS EM <i>RILKE SHAKE</i>	89
3.1 O que passou pela cabeça do estudante em que a crise acentuou o sísifo ao deparar-se com a barafunda crítica & seus paradigmas rotos nos grandes jogos de poder	89
3.2 O ventríloquo no esconderijo	92
3.3 Neobarroco, trans-histórico e autonomia da linguagem poética	96
3.4 Normalidade poética e questionamento da narrativa oficial	100
3.5 Crise, mas de quem?	104
3.6 Sibilações da crise	107

3.7 O aríete ao meio-dia	110
3.8 Poesia e mercado	121
3.9 Chegarão chuvas suaves? “Hoje é 5 de agosto de 2026, hoje é 5 de agosto de 2026”	126
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	143

1 INTRODUÇÃO

“Salta um rilke shake”! O verso inicial do poema-título do livro de estreia de Angélica Freitas pode nos preparar para saltarmos em sua poesia. *Salta*, aqui, vem do registro informal; *shake* é batida, também em registro informal, mas em língua inglesa; a transitividade direta nos lança a obra em ação: saltemos.

Angélica Freitas (Pelotas-RS, 1973) é uma das mais atuantes poetisas de sua geração. Edita uma revista de poesia chamada *Modo de Usar & Co.*, com quatro edições já lançadas, além de um blog coletivo com o mesmo nome¹, em que apresenta e traduz poetisas de diferentes nacionalidades e linguagens. Formada em Jornalismo pela UFRGS, trabalhou como repórter em jornais e periódicos brasileiros. Viveu na Holanda, Bolívia e Argentina. Parte de sua experiência está relatada em seu blog pessoal², no qual apresentou poemas que posteriormente integrariam *Rilke shake* (2007), objeto da presente pesquisa. Em 2012, publicou seu segundo livro de poemas: *Um útero é do tamanho de um punho*. Premiada na categoria poesia pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), a tiragem inicial de 1.500 exemplares se esgotou em cerca de quatro meses.

Chama atenção o alcance internacional de sua poesia, publicada em antologias na Argentina (*El libro de los gatos*, Bajo la Luna, 2009), em Portugal (*A Poesia Andando: 13 poetisas do Brasil*, Cotovia, 2008), na Suécia (*Skräp-poesi: antología bilingüe en español y sueco*, POESIA con C, 2008), na Romênia (*Natiunea Poetilor*, Musatini, 2008), entre outros países. Angélica Freitas integrou a coletânea *Otra línea de fuego: quince poetisas brasileñas ultracontemporaneas* (Disputación Provincial de Málaga, 2009), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. *Rilke shake* foi lançado na Alemanha em edição bilingue (Wiesbaden: Luxbooks, 2011) e sua tradutora norte-americana, Hilary B. Kaplan, foi uma das contempladas em 2011 pelo PEN American Center na categoria tradução, para verter o livro para o inglês³.

Seus poemas mobilizam um amplo repertório por parte do leitor, que vai do conhecimento da tradição poética ao imaginário da cultura pop e popular. Em relação à tradição poética, Angélica Freitas tem uma atitude ambivalente, na medida em que

¹ Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/>>

² Disponível em: <<http://loop.blogspot.com/>>

³ É possível conferir o trabalho de Kaplan em andamento na revista *Litro*. Disponível em: <http://www.litro.co.uk/?p=11769>. Kaplan também traduziu poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* para o volume 1, *Twisted Angels*, da revista *Modern Poetry in Translation*.

poetas-chave da modernidade são trazidos para a discussão, mas de forma irreverente, como nos casos de Ezra Pound (“vamos nos livrar de ezra pound?”) e Stéphane Mallarmé (como no poema denominado “estatuto do desmallarmento”). Essa postura de derrisão, no entanto, abarca também poetas de outros períodos históricos, como William Shakespeare (“ah, sim, shakespeare é muito bom / mas e beterrabas, chicória e agrião?”), John Keats (“keats quando estava deprimido / se sentindo mais pateta que poeta / vestia uma camisa limpa”) e Elizabeth Bishop (“imagino a bishop entre caju / toda inchada e jururu / da janela o rio e a seu / lado a lota, com um conta-gotas”), alcançando seu auge em “na banheira com gertrude stein”: “gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertrude / stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como / se alguém passasse um pano molhado na vidraça / enorme de um edifício”.

Tal desconfiança em relação ao cânone, semelhante à dos poetas da chamada geração marginal, passa pela consciência da “insatisfação com a biblioteca (leia-se: a insatisfação com o paideuma, dentro do linguajar concreto)” (SANTIAGO, 2000, p. 193). Essa atitude de derrisão e iconoclastia – e, mais do que isso, de dessacralização e profanação – pode ser entendida como uma maneira de buscar autonomia, o entendimento de que tais poéticas já não podem mais oferecer respostas às necessidades artísticas contemporâneas. Daí, também, o desconcerto e o incômodo que causa em leitores mais apegados ao cânone e à tradição baseada em palavras-chave como impessoalidade, despersonalização e paideuma.

É claro que a presença da tradição não se dá somente de forma explícita; Angélica Freitas dialoga implicitamente com poetas brasileiros, como Jorge de Lima (cujo verso de um poema se torna o longuíssimo título “o que passou pela cabeça do violinista em que a morte acentuou a palidez ao despenhar-se com sua cabeleira negra & seu stradivarius no grande desastre aéreo de ontem”), Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira⁴ e Oswald de Andrade (com sua antropofagia), como ficará claro em nossa discussão no segundo capítulo.

⁴ Algumas características analisadas por Norma Goldstein (2005) como fundamentais da poesia de Manuel Bandeira também estão presentes no poema “treze de outubro”: o uso do verso livre, a presença da ordem direta, o aparecimento de elementos narrativos e descritivos. Apontamos ainda, e pretendemos desenvolver ao longo da pesquisa, outras características que aproximam Angélica Freitas de Bandeira, como o jogo com assonâncias e aliterações e a presença de estrofes irregulares. Não se pode deixar de notar em *Rilke shake* também a tendência para a “solução humorística” e para a “desritualização da linguagem” (LEITE, 1966, p.23), de evidente matriz bandeiriana. Vale notar que Angélica Freitas participou da FLIP (Feira Literária de Paraty) em 2009, cujo homenageado foi Manuel Bandeira. Ela integrou a mesa “Evocação de um poeta”, ao lado de Heitor Ferraz, Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo. A discussão girou em torno da atualidade de Bandeira, com leitura de seus poemas.

A presença da cultura popular também é evidente, como no poema dedicado a Roberto Carlos (“r.c.”) e no poema “versus eu”, composto de apenas dois versos, à moda marginal: “lá embaixo um samba que não me chama / pois não conhece o meu nome” (FREITAS, 2007, p. 43). Produtos e elementos da indústria cultural também comparecem, como o achocolatado Ovomaltine (“salta um rilke shake / com amor & ovomaltine”), os “cosméticos avon”, “coelhinha da playboy”, festivais de rock alternativo como o Glastonbury e seriados de televisão norte-americanos como “As Panteras” e “Gilmore Girls”. Uma poesia com o pé fincado na atualidade (no decorrer do texto discutiremos as maneiras como se manifesta essa ancoragem); para dizer com Charles Bernstein (1999): “the fabric of everyday life in the present”. Como defende Italo Moriconi, o imaginário do poeta passa a ser invadido pelas figuras do presente:

Existe um *pop* da imagem (fotografia, cinema, televisão, Internet), um *pop* do ritmo (as culturas *rock*, *dance*, *hip hop* e *world music*) e um *pop* eminentemente da fala⁵, do entrecruzamento de falas heterogêneas em constante conflito e coloridas hibridações, é o *pop* da pessoa que aparece, da visibilidade como questão política. “A gente usa os meios de comunicação, não se deixa usar por eles, é o que vejo afirmar o *rapper* da periferia paulista, neste momento, na MTV.” São paisagens do *pop* acossando o imaginário da poeta, do poeta (MORICONI, 2002, p. 105).

Lourival Holanda (2011, p. 164) renova essa imagem:

já no mundo cibernético, com seu ritmo frenético de atualizações, pode-se perceber um fervor novo na poesia. Uma recuperação inventiva que vai do *repente* ao *rap* – a poesia voltando a ser música e movimento – do verbal ao visual, alargando as possibilidades do signo poético. Uma técnica está aí, na rapidez e maleabilidade do digital; e que pede um novo modo de tratamento dos dados postos à mesa: os recursos plásticos, auditivos, verbais. Procura-se o poeta, esse agenciador de signos.

Embora se refira à década de 1990, o trabalho de Heloísa Buarque de Hollanda auxilia a expor alguns tópicos que pretendemos desenvolver no decorrer do texto. Na introdução a *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*, afirma: “O novo, mais uma vez, é a originalidade na articulação, a afirmação de um desempenho competente, a reinvenção experimental e criativa da tradição literária” (HOLLANDA, 2001, p. 18).

⁵ Nesse sentido, vale conferir o poema “[*um fusca*]” (FREITAS, 2007, p.45), que utiliza esse tipo de linguagem: “um fusca / vermelho bala soft / morreu (...) e ó / pó pó pó / pegou”.

Isto não significa, todavia, o vale-tudo estético e poético, como esclarece Maria Esther Maciel (1999, p. 46): “[...] a diversidade aqui considerada não prescinde necessariamente do rigor, da consciência e da lucidez no processo de transfiguração da experiência ou de invenção e manipulação da linguagem”. O que se percebe nessa produção é o “aproveitamento de repertórios advindos de vários setores culturais da contemporaneidade” (MACIEL, 1999, p. 57), ou seja, a busca da ampliação dos recursos e elementos de expressão, a produção poética pensada a partir da perspectiva das novas mídias: “Assim, a poesia articula-se, em várias realizações e performances, com as artes plásticas, com a fotografia, com a música, com o trabalho corporal” (HOLLANDA, 2001, p. 14)⁶.

O perfil do poeta crítico e acadêmico é uma constante na contemporaneidade. Tal característica se torna urgente a partir da modernidade⁷, como atestam as figuras de poetas-críticos do porte de Ezra Pound, T. S. Eliot e Octavio Paz, para ficar apenas no século XX, em uma tradição que remonta à figura fundadora de Charles Baudelaire; no Brasil, além dos poetas concretos, não se pode deixar de citar Mário Faustino com seu engajamento nas páginas do *Jornal do Brasil* na década de 1950. Isso se acirra, em nosso país, a partir da década de 1980. Basta lembrar, na geração mimeógrafo, os casos de Cacaso, Ana Cristina César e Afonso Henriques Neto, poetas e pertencentes à Academia. Segundo Hollanda, nos anos 1990,

É a vez do poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação do prestígio e da *expertise*, no trabalho formal e técnico, com a literatura. Seu perfil é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico (HOLLANDA, 2007, p. 10-11).

A situação descrita não é diferente no século XXI. Eis uma breve relação de poetas contemporâneos que também são professores ou acadêmicos, confirmando o diagnóstico de Hollanda: Paulo Henriques Britto, Dirceu Villa, Alberto Pucheu, Érico Nogueira, Eucanaã Ferraz, Augusto Massi, Eduardo Sterzi, Marcos Siscar, Paula Glenadel, Marília Garcia, Júlia de Carvalho Hansen, entre outros. Pucheu (2007, p. 20-1), inclusive, propondo que a teoria crítica que seja entendida também como artística,

⁶ Vale notar que Angélica Freitas circula com desenvoltura pela internet: manteve uma página no Myspace (<http://www.myspace.com/angelicafreitas>) em que permitia ao visitante ouvir os poemas declamados, é usuária ativa do microblog Twitter (<http://twitter.com/rilkeshake>) e no mês de agosto de 2012 passou a se corresponder em público com o poeta Fabrício Corsaletti no blog do Instituto Moreira Salles (<http://www.blogdoims.com.br/correspondencia/>).

⁷ Cf. os estudos de Leyla Perrone-Moisés (1988) e João Alexandre Barbosa (2005).

afirma:

Contrariamente ao que, uma vez, disse Eliot, a crítica hoje praticada por muitos escritores não é um subproduto de sua atividade criadora, mas um produto tão intenso quanto seus poemas, uma escrita, de fato, de criação, o que significa dizer que ela não é apenas um meio para atingirem uma lucidez maior da obra poética paralela a ela, mas que ela já é, nela mesma, poema, escrita, criação de arranjos animadores do pensamento; ao invés de um paralelismo entre crítica e poesia, uma encruzilhada, com bifurcações abrindo-se em desdobramentos; ao invés de uma hierarquização entre uma prática menor e uma prática maior, uma simultaneidade de forças correlatas, que se transpassam e se autonomizam.

Nesse sentido, Angélica Freitas, no entanto, configura-se como um desvio nesse perfil, o que torna a pesquisa ainda mais desafiadora. Embora seja editora de um blog e de uma revista de poesia, não produz textos críticos sobre outros poetas ou escritores, o que não permite uma confrontação entre suas formulações teóricas e sua prática poética. Seu comportamento em debates costuma ser esquivo, respondendo pela via do humor ou desconfiando de respostas mais elaboradas⁸. Em entrevista a Carlito Azevedo, Angélica manifestava o desejo de seguir carreira acadêmica:

Decidi tentar o mestrado porque quero estudar poesia. Sou jornalista e acabo gastando mais tempo com o tema do meu trabalho, tecnologia da informação, do que com poesia. E poesia é mais importante (pra mim) do que escrever sobre sistemas de computação, embora estes paguem os livros, as canetas, os cafés, o plantão na frente da Fleurus 27. Tenho a sorte de trabalhar com um editor que entende muito de texto, o que me mantém afiada. O mestrado seria uma conexão estável com a poesia (FREITAS, 2006, p. 173).

A “conexão estável” não foi atingida via academia; porém, pode-se dizer que Angélica Freitas é hoje uma das poetisas mais estabelecidas no país. Seus dois livros tiveram a primeira edição, ambas de mil e quinhentos exemplares, esgotadas, algo raríssimo em se tratando de poesia no mercado brasileiro. *Um útero é do tamanho de um punho* foi lançado em agosto de 2012 e em dezembro já estava com a tiragem esgotada. Logo, um relativo *sucesso de público*: seus poemas circulam, sua poesia é lida

⁸ Pude testemunhar esse comportamento em um sarau na Casa das Rosas em 13 de outubro de 2012, do qual a poeta participou ao lado de Glauco Mattoso. Aos que têm dúvidas sobre o seu comportamento em aparições públicas, basta uma consulta ao Youtube, onde constam vários vídeos em que Angélica Freitas é inquirida sobre poesia em encontros literários.

em um alcance de que não tantos escritores no país podem se gabar⁹.

Embora seja este ainda o capítulo introdutório, parece-nos oportuno antecipar uma crítica que tem por base identificar tal sucesso de público com uma aceitação às regras do mercado, baseada na tese de que nada escapa à reificação, nem mesmo a literatura, como se o que obtém sucesso necessariamente o faz a expensas de uma atitude (ou possibilidade) crítica e como se o público fosse sempre massa de manobra, incapaz de sensibilidade para reconhecer o valor de uma obra artística.

De grande valia para tal debate, o texto “Intensidades discursivas”, de Silviano Santiago (2004)¹⁰, auxilia a esclarecer três pontos. O primeiro: o de que os padrões de excelência devam ser definidos exclusivamente por crítica e universidade; não se trata de excluí-los, diz Santiago (2004, p.132), “mas de retirar-lhes o cetro de únicas e legítimas avaliadoras”, concedendo aos novos leitores espaço na discussão. Note-se, pois, o jogo de poder a permear o debate – críticos e acadêmicos pressionando pela manutenção de uma hierarquia clara. O segundo ponto refere-se ao preconceito “às formas *pop* de produção artística” (SANTIAGO, 2004, p.130). Esse prejulgamento baseia-se num raciocínio muita vez simplista, ao considerar que a taxa de incomunicabilidade de um texto assegura sua qualidade literária. De acordo com Santiago, deve-se perceber que os artistas criaram “outras formas de *leitura* para ser contemporâneo”, exigindo do público a tentativa de um aperfeiçoamento que faça circular o diálogo entre ambos¹¹. Por fim, o terceiro ponto se refere ao preconceito contra os avanços tecnológicos:

⁹ No evento “Encontros de interrogação”, patrocinado pelo Itaú Cultural, Angélica Freitas e João Anzanello Carrascoza debateram o tema “A poesia e o conto nunca vão vender e ponto final?”. Freitas afirma ter se recusado a fazer um poema para uma peça publicitária, defendendo que a atividade poética, numa sociedade em que quase tudo pode ser regido por trocas comerciais, possibilita o exercício de algo que não pode ser trocado por dinheiro – justamente o texto poético. A mesa de debate está disponível no seguinte endereço do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fiMvHGbbnKc>.

¹⁰ Santiago (2004, p.127) entra em polêmica com Antonio Candido, discutindo “o consumo extremamente restrito do produto literário – o livro – pelo mercado brasileiro”. A crítica a Candido vem da identificação do crítico com as ideias modernistas, que consideram os meios de comunicação de massa inimigos e que tendem a conservar os valores tradicionais da arte. De acordo com o argumento de Santiago, a situação brasileira pede outras maneiras de superar o problema da alfabetização fonética, dificultosa já durante o período moderno na própria Europa, pois desconsidera que o processo no Brasil foi incompleto e que um analfabeto hoje precisa lidar com uma quantidade de informação superior à de um cidadão alfabetizado há décadas. Não custa lembrar que esse debate foi estabelecido por Umberto Eco nos termos de “integrados” versus “apocalípticos”. A posição destes é resumida da seguinte maneira: “Os meios de massa não veiculam ideologias: são eles próprios uma ideologia” (ECO, 1984, p.166), o que resulta na “consequência trágica” do nivelamento de conteúdos, uniformidade da informação e perda das diferenças.

¹¹ Esta ideia é recorrente nos textos de Silviano Santiago. Em artigo sobre Elizabeth Bishop, afirma: “O poeta, enquanto ser humano em sociedade, está sempre fabricando novos feixes de discurso que, nas mãos do leitor, passam a ser ‘fontes’ inesgotáveis do aprimoramento da leitura de tal ou qual poema” (SANTIAGO, 2006, p. 363).

No caso dos meios de comunicação de massa, a confusão entre o que merece repúdio (o produto) e o que é mero instrumento de comunicação (o veículo) advém do fato de que, ao se analisar e privilegiar o modo de produção da mercadoria cultural e não o modo de produção da recepção daquela mercadoria, desclassifica-se *a priori* o “leitor”. Os teóricos modernos estão sempre a dizer que só um espectador de quinta categoria, um analfabeto fonético, pode interessar-se por aquele tipo de produto. Veículo, produtor, produto e espectador ficam restritos ao gueto da má qualidade, parte que são todos de um mesmo sistema visto e encarado em total pessimismo pelos críticos modernos (SANTIAGO, 2004, p.130).

Ora, é cedo ainda para dizer que os poemas de Angélica Freitas *marcam* uma época ou um espírito; embora cautelosamente, pode-se afirmar que sua obra poética se reaproxima do cotidiano do leitor contemporâneo de modo acentuado, o que, somado à presença da poeta nas mídias sociais como apontado nas notas de rodapé anteriores (enfim, no corpo a corpo com o leitor, de alguma maneira semelhante ao praticado pelos poetas da “geração marginal”), talvez forneça os indícios de uma explicação para o arrebatamento que Angélica Freitas vem causando no cenário poético (e, por que não dizer?, alargando-o, devido ao público jovem que a lê).

Finalmente, ainda nessa questão relativa à “contraparte do autor na relação literária, que é o leitor”, como afirma João Cabral de Melo Neto (1999, p. 724), vale retomar uma tese apresentada por ele em 1954, chamada “Da função moderna da poesia”. Nela, Cabral discute “o abismo” que separa poeta e leitor, reconhecendo que a pesquisa e a especialização formal passaram a exigir

do leitor um esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências de sua vida. O leitor moderno não tem a ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica durante sua vida diária. Ele tem, se quer encontrá-la, de defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação de monge ou de ocioso (1999, p. 768).

Como forma de responder ao divórcio, embora o impute à “preferência dos poetas pelos temas intimistas e individualistas” (1999, p. 770), Cabral sugere “pesquisas no sentido de se encontrarem formas ajustadas às condições de vida do homem moderno, principalmente através da utilização dos meios técnicos de difusão que surgiram em nossos dias” (1999, p. 770), citando o rádio como exemplo. Se pensarmos no crescente tempo de utilização do computador para leitura, no acesso e na dinâmica de compartilhamento cada vez maior que as redes sociais permitem aos textos, não

estaria aí uma das chaves para compreendermos a aproximação de Angélica Freitas com seu (novo) público? A leitura de blogs, microblogs e perfis sociais aumenta a cada dia; nesse meio, a possibilidade de que o poeta divulgue seu trabalho e seja lido também se amplia¹². O leitor contemporâneo não necessita mais de um “esforço sobre-humano” para chegar ao texto poético, uma vez que está até mesmo sendo assaltado por ele nas atualizações do seu *feed* de notícias, de seu Twitter, de seu Facebook, de seu Tumblr etc. É dentro desse contexto e dessa dinâmica algo caótica, portanto, que uma discussão menos superficial deve ser travada.

A questão mais dramática ao lidar com o contemporâneo é construir uma interpretação sobre um objeto a partir do interior dessa mesma contemporaneidade – isto é, assumir a historicidade desta própria crítica no debate que se trava hoje sobre poesia, reconhecer o terreno movediço no qual se tenta fincar escoras de segurança. Como reconhece Alfredo Bosi (1992, p. 348): “O olhar do observador cultural vaga hoje pelos reinos do múltiplo, do ambivalente, do esparso, do aleatório, do centrífugo”.

No breve texto “Crítica de poesia: desafios contemporâneos”, que serviu como introdução a um curso sobre crítica de poesia no Itaú Cultural, Maria Esther Maciel levanta algumas questões pertinentes que podem nos servir de ponto de partida. A articulista identifica uma dissolução dos paradigmas críticos na atualidade, além de maleabilidade metodológica. Numa cultura em que a presença da tecnologia e da informação são cada vez mais impactantes, a crítica acompanha esse movimento de circulação, e não de estabilidade¹³. Maciel argumenta que o papel da crítica seria o de potencializar linhas de força, discutir pontos de tensão e perceber as relações dinâmicas presentes nas obras poéticas; em suma, uma função crítica de recorte e demarcação, dada a “diversidade/heterogeneidade da produção poética do presente” (MACIEL, s.d., p. 3). Este é o propósito desta pesquisa: a tentativa de demarcar possíveis eixos de leitura a partir dos poemas de Angélica Freitas em *Rilke shake*, realizando a análise de seus textos e discutindo de que forma se articulam as tensões nos poemas por meio do diálogo com o mundo contemporâneo e com a tradição poética. O desafio se torna mais

¹² Remete-se a leitura da postagem de Ricardo Domeneck intitulada “Conversa sobre uma possível poética conceitual no contexto brasileiro” (disponível em: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2013/04/conversa-sobre-uma-possivel-poetica.html>), na qual se discute a chamada “flarf poetry”, identificadíssima com a internet e que utiliza a “prática da apropriação, repetição e recontextualização” do meio virtual.

¹³ Cf. o texto “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética)”, de Italo Calvino (2009, p. 115): “agora, o ponto de partida não está mais na ligação com uma tradição, mas nos problemas abertos; o quadro das referências não é mais o da compatibilidade com um sistema testado, mas o estado da questão em escala mundial”.

complexo, e os riscos maiores, na medida em que a obra de Angélica Freitas ainda possui fortuna crítica incipiente; pudera: apenas sete anos depois do lançamento de *Rilke shake*, espantoso seria se houvesse farta bibliografia sobre seus poemas.

Cumprido esclarecer que, ao se referir às tensões culturais e críticas, o título da pesquisa almeja permanecer fiel à “realidade superior do texto” (CANDIDO, 1981, p. 36), sem deixar de atentar para o fato de que a obra literária exprime aspectos da realidade social e individual (de fatores externos e internos); como afirma Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006, p.186): “A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte”. Se como afirma Marjorie Perloff (1990, p.28), “form, to adapt Robert Creeley's well-known injunction, is never more than the extension of culture”, o objetivo da crítica deve ser perceber, compreender e ajuizar como a forma artística se relaciona com a cultura, com seu tempo histórico. Como defende Ricardo Domeneck (2006, p.179):

[...] é inevitável que as escolhas formais de um poeta denunciem as distorções ideológicas de sua invenção da realidade. Mas toda forma está ligada ao momento cultural em que surgiu, como resposta às questões que premiam os poetas em seus contextos. Nas palavras de Peter Quartermain, “every utterance is context sensitive”.

O contemporâneo é um movimento reflexivo e de interação com as pluralidades de estar no mundo. Para Giorgio Agamben, a compreensão do contemporâneo exige desconexão e dissociação do tempo presente, isto é, uma adesão ao presente que se dá pelo deslocamento e pelo anacronismo. O filósofo italiano entende que contemporâneo “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62). Essa visada deve “ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (2009, p. 65). Esse paradoxo de deslocamento é trabalhado também no sentido de anacronismo: estar na moda é estar já fora da moda (2009, p. 66). Agamben argumenta que ser contemporâneo é perceber o arcaico no presente, identificar a origem, retornar a um presente que não vivemos. Essa fratura no tempo é o lugar do compromisso e do encontro entre o tempo e as gerações. O passado é visto como resposta às “trevas do agora”.

A relação de distância e proximidade, tal como proposta por Agamben, nos interessa aqui por dois motivos. Um deles é essa tentativa de compreender uma poeta

contemporânea que ainda está produzindo e sobre a qual não há ainda um discurso crítico nem artigos específicos que embasem a presente discussão. O outro se refere ao movimento da pesquisa, que investiga o diálogo com a tradição poética e o suposto mergulho de Angélica Freitas nesse mundo pós-moderno, espaço de consumismo exacerbado de produtos, ideias e imagens que caracteriza a sociedade contemporânea.

Dessa maneira, a obra de Angélica Freitas está circunscrita a um campo de tensões, em que atuam desvios e aproximações, relacionadas à tradição modernista, ao projeto concretista, à poesia marginal e à produção cultural contemporânea. Designar e compreender as relações que situam a poesia como um momento crítico de relação com o mundo são ações essenciais para o estabelecimento de um discurso crítico que pretenda interferir no debate contemporâneo sobre poesia. Como afirma Antônio Candido,

[...] as obras vivas constituem uma tensão incessante entre os contrastes do espírito e da sensibilidade. A forma, através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradoura de equilíbrio entre estes contrastes. Mas, mesmo quando relativamente perfeita, deixa vislumbrar a contradição e revela a fragilidade do equilíbrio. Por isso, quem quiser ver em profundidade, tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa, ele “é o próprio nervo da vida” (1981, p. 31).

Tendo em vista que a pesquisa se caracteriza como um estudo analítico da obra de Angélica Freitas, a metodologia consiste no aprofundamento da leitura dos textos teóricos, de modo a estabelecer um diálogo crítico com autores e obras em busca de subsídios relevantes para o exercício interpretativo dos poemas.

Para compreender essas alterações da produção contemporânea, trazemos para o debate as ideias de Fredric Jameson. De acordo com o teórico norte-americano, o pós-modernismo¹⁴ apresenta duas características principais. A primeira seria uma “reação específica contra as formas estabelecidas do alto modernismo, contra este ou aquele alto

¹⁴ Entende-se aqui a expressão pós-modernismo como uma periodização histórica, capaz de ajudar a estabelecer um solo no qual se possa caminhar criticamente. Não é objetivo desta pesquisa entrar no intrincado debate sobre o termo; a quem o desejar, indica-se a leitura de COMPAGNON (1996), ANDERSON (1999), VATTIMO (1996), LYOTARD (1986), BERMAN (1986), entre outros. Note-se que tal discussão, para um poeta e *performer* como David Antin (2005, p. 10), parece já superada: “and this is the situation that i think best describes our postmodern condition with respect to wich i believe in taking descartes’ advice if youre lost in a forest and you have no idea which way to go go for it straight ahead because its not likely to be any worse than anything else”. Não foi mantida a disposição original do texto.

modernismo dominante que conquistou a universidade, o museu, a rede de galerias de arte e as fundações” (JAMESON, 2006, p. 18). O modernismo é visto como um período em que os artistas tentavam salvaguardar a arte da indústria cultural e da cultura de massa. Já no pós-modernismo o que ocorre é uma interpenetração dessas esferas, o que dificulta o entendimento dessa arte. A segunda estaria ligada à “erosão da distinção anterior entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular” (JAMESON, 2006, p. 18)¹⁵. Jameson vê o pós-modernismo como uma reestruturação de elementos já existentes no modernismo: os aspectos marginais da arte modernista se convertem em aspectos centrais da produção cultural (JAMESON, 2006, p. 41).

No livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997), Jameson propõe a teoria de que o pós-modernismo seja percebido como *dominante* cultural no capitalismo tardio (entendido aqui como a terceira era do capitalismo, em que predominam as multinacionais e a globalização). Seu argumento é o de que, ainda que todos os elementos do pós-modernismo fossem os mesmos do modernismo, o contexto assinalaria a diferença: “os dois fenômenos ainda continuariam radicalmente distintos em seu significado e função social, devido ao posicionamento muito diferente do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e, mais ainda, devido à transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea” (JAMESON, 1997, p. 31).

A lógica econômica interfere na produção cultural no ambiente pós-moderno, em que tudo pode ser reificado:

a própria ‘cultura’ se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender (JAMESON, 1997, p. 14).

¹⁵ O achatamento da distância estética é apontado por Carlito Azevedo como uma das características de Ricardo Domeneck, companheiro de Angélica Freitas na edição do blog e da revista *Modo de Usar & Co.*: “nada mais avesso ao projeto poético de Ricardo do que o estabelecimento de tais divisões e hierarquizações, essa dicotomia entre o ‘alto’ e o ‘baixo’ na cultura, essa balança que coloca, de um lado, roqueiros e, de outro, filósofos e poetas. Se aceitarmos tais separações como válidas, já demos o primeiro passo para a incompreensão do que esse pequeno volume, não por acaso ‘anfíbio’, traz de inovador” (AZEVEDO, 2006). cremos que o rechaço a *Rilke shake* com base nos mesmos argumentos conduz ao mesmo resultado previsto por Azevedo: primordialmente, a incompreensão. O crítico e escritor Silviano Santiago (2006, p.363) chamará de precária “a distância rígida entre elevado/sublime/erudito e *baixo/popular/pop*” na obra de Elizabeth Bishop.

Assim, o pós-modernismo é definido pelo autor como “o consumo da própria produção de mercadorias como processo” (JAMESON, 1997, p. 14).

Entram em cena outras questões. Para Jameson, a decorrência lógica da chamada morte do sujeito, “o fim do individualismo enquanto tal” (JAMESON, 2006, p. 23), é o fim dos estilos individuais nas obras artísticas. Se não há mais estilo individual, posto que as obras de arte não resguardam mais nenhuma experiência autêntica em contraposição à cultura de massa, esse “colapso da ideologia do alto modernismo” leva à “imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global” (JAMESON, 1997, p. 45). Dessa forma, o pastiche seria predominante no pós-modernismo, um discurso neutralizado:

O pastiche, assim, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta; no entanto, ele é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico (JAMESON, 2006, p. 23).

Estas considerações levam o teórico a se interrogar sobre a possibilidade de haver arte política dentro dessa lógica cultural subordinada à lógica econômica. No entanto, essa questão ainda está em aberto. Para Jameson, não se trata de celebrar nem de repudiar o pós-modernismo: “parece mais apropriado avaliar a nova produção cultural a partir da hipótese de uma modificação geral da própria cultura, no bojo de uma reestruturação do capitalismo tardio como sistema” (1997, p. 87). O reconhecimento de que fazemos parte dessa cultura pós-moderna implica no esforço de “recolocar essas contradições internas”, “reapresentar esses dilemas e essas inconsistências de representação” (1997, p. 25).

Pretende-se inscrever a discussão a partir do panorama assinalado por Jameson. Ressalte-se que não é nossa intenção responder ponto a ponto às questões levantadas pelo teórico.

Assim, procuramos identificar nos poemas o diálogo com a tradição e com o mundo contemporâneo, buscando possíveis referências, alusões e intertextualidades, por meio do *close reading*. Como afirma Marjorie Perloff (2004, p. 246-7):

[...] the only way to *get at* the poem is in fact to read it, word for word, line by line. Much of what passes for poetry criticism today

refuses to do this: it picks up on one item that arrests the reader's attention and often ignores the rest. But a close reading—and there is no other way to understand poetry, which is, as Ezra Pound so succinctly put it, “news that stays news”—has to account for all the elements in a given text, not just the ones that support a particular interpretation.

Além deste capítulo introdutório, esta dissertação está estruturada da seguinte forma. O capítulo dois realiza os procedimentos de crítica, análise e interpretação dos poemas de *Rilke shake*, trabalhando às vezes um poema de forma isolada e em outras vezes construindo um feixe de poemas, de forma a atender aos seguintes objetivos: como se dá o diálogo de Angélica Freitas com a tradição modernista europeia, norte-americana e brasileira e como sua obra sinaliza um pertencimento ao mundo pós-moderno, verificando quais elementos indicam tal relação (a seleção dos poemas atendeu ao potencial dos textos de permitirem maior discussão a partir dos eixos de análise estabelecidos). O capítulo três traz questões críticas, uma vez que estas não se separam da discussão sobre poesia contemporânea, baseadas na percepção de que Angélica Freitas é hoje uma das personificações da poesia brasileira, apontando para além de sua especificidade, como tentamos aludir no título da dissertação. As considerações finais procuram amarrar os tópicos discutidos, lançando as bases para investigações futuras.

Espera-se que esta dissertação possa contribuir para o início da pavimentação de um discurso crítico sobre a poesia de Angélica Freitas e, em sentido mais amplo, inscreva esta discussão dentro dos debates em relação à contemporaneidade.

2 ANÁLISE, CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO DE *RILKE SHAKE*

Neste capítulo procederemos à análise, crítica e interpretação dos poemas de *Rilke shake*. Após leitura atenta às possíveis intertextualidades, citações e referências, já apontadas na introdução, cabe-nos a tarefa do corpo a corpo com o texto, tentando descobrir as questões que Angélica Freitas nos dirige com sua obra poética, seja de forma direta, seja de forma implícita. Sua relação com a tradição poética moderna e modernista passa por um filtro ambivalente – ao mesmo tempo em que seleciona alguns nomes-chave, Angélica os nega –, complexidade que pretendemos explorar tendo sempre presente a condição contemporânea (ou pós-moderna). Esta condição incerta, polêmica, decorre mesmo da própria dinâmica histórica, como explica Arthur Danto (2010, p. 86): “Quando *vivenciamos* um período histórico, não sabemos como esse período ficará marcado na consciência histórica do futuro. Assim, a mera passagem de uma época para outra pode trazer à percepção aspectos até então ocultos”. Ainda segundo Danto (2010, p. 246), “talvez um dos principais serviços que a arte nos presta não seja tanto o de representar o mundo quanto o de apresentá-lo de modo a nos levar a percebê-lo de determinada maneira e de uma perspectiva especial”.

Tendo em vista os problemas decorrentes da historicidade da própria atividade crítica praticada aqui, nossa intenção é descrever, discutir e iluminar a concepção poética de Angélica Freitas, expressa em seu livro de estreia.

2.1 Antropofagia

“Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.”
Oswald de Andrade (1978, p. 15)

2.1.1 Roteiro mastigado: manifestos

Benedito Nunes, em seu estudo *Oswald Canibal* (1979), concebe a antropofagia como ponto de convergência entre o modernismo brasileiro e as vanguardas europeias. No início do século XX, os signos da primitividade e as imagens de canibalismo

estavam no ar, circulando no Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo. No Brasil, o principal responsável pela devoração crítica foi Oswald de Andrade, com seus dois manifestos, o da Poesia Pau-Brasil (1924) e o Antropofágico (1928). Tanto a Antropofagia quanto o Modernismo brasileiro devem ser circunscritos dentro de um projeto que almejava a autonomia da cultura brasileira, combinando cosmopolitismo e nacionalismo. Como assinala Vera Follain de Figueiredo (2011, p. 389): “A Antropofagia é a chave utilizada por Oswald para superar tanto o idealismo ufanista romântico quanto o pessimismo determinista que contaminou os intelectuais do final do século”.

De acordo com a leitura de Nunes (1979, p. 33), a originalidade introduzida pela Poesia Pau-Brasil “deveria impregnar os produtos da civilização técnico-industrial para assimilá-los à paisagem, às condições locais. Depois de intelectualmente *digeridos*, tornar-se-iam também fatos de nossa cultura, esteticamente significativos”. A intenção oswaldiana era que a Poesia Pau-Brasil fosse uma poesia de exportação, baseada em “invenção e surpresa”, elementos característicos do *esprit nouveau* de Guillaume Apollinaire, invertendo o sentido passivo da literatura nacional. Vera Lúcia de Oliveira examina o sentido da metáfora-título do primeiro manifesto:

A metáfora tomada do passado, o pau-brasil, deveria servir para resgatar uma identidade perdida, uma originalidade sufocada pelo processo de colonização, com suas imposições e abusos, processo que havia determinado aquela característica da mentalidade servil, que configurava ainda vastos setores da vida nacional, inclusive o artístico-literário (OLIVEIRA, 2002, p. 101).

Oswald iria radicalizar tais ideias no *Manifesto Antropofágico*¹⁶, pregando de modo contundente uma postura crítica e ativa diante “dos importadores da consciência enlatada” (ANDRADE, 1978, p. 14), fincando no pensamento nacional o caráter fecundo de uma atitude que convidava à assimilação produtiva e total, abrindo espaço para a alteridade: “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1978, p. 13). A renovação vem da civilização ocidental, deglutida e absorvida por esse discurso de

¹⁶ A distância que se interpõe entre os dois manifestos é condensada nesta passagem de Evando Nascimento (2011, p. 338): “Embora alguns elementos do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* sejam reencontrados no manifesto seguinte, a ideologia exportadora será substituída pela de uma ‘importação’ seletiva, como é próprio ao rito antropofágico. O antropófago, o bárbaro civilizado, veio resolver dialeticamente (no sentido hegeliano do termo) a relação entre o nacional autóctone e o estrangeiro. Através da devoração dos valores estrangeiros – devoração, ênfase, criteriosa –, estaríamos aptos a combinar os dois elementos e a criar algo genuinamente brasileiro”. Em conclusão semelhante à de Nascimento, Lucia Helena (1983, p. 101) propõe que a convivência entre floresta e escola proposta no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* “se resolve na metáfora-síntese do *antropófago*”.

libertação cultural. Lucia Helena (1983, p. 111) sintetiza a atitude antropofágica em metáfora, diagnóstico e terapêutica: “*Metáfora* da cerimônia guerreira da imolação do inimigo aprisionado em combate; *diagnóstico* da sociedade brasileira sufocada pela repressão colonizadora; e *terapêutica* enquanto reação violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos”.

O *Manifesto Antropofágico* abre espaço, em sua sentença final, para o pensamento utópico: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 1978, p. 19). Benedito Nunes oferece uma interpretação em que cruza técnica e o matriarcado de Pindorama:

Mito de restauração, o Matriarcado de Oswald de Andrade, também sintetiza o horizonte utópico das possibilidades humanas condicionadas pelo desenvolvimento da máquina em nosso tempo. Numa sociedade planificada, em que o progresso material assegure a todos uma grande margem de ócio, a existência humana, desafogada da luta pela satisfação de suas necessidades primárias, passará a ser atividade gratuita e criadora. O homem natural tecnizado será o *homo ludens*, detentor do *otium cum dignitate*. Com isso, Oswald de Andrade ultrapassa a reação antimecanicista, o repúdio à técnica de que se fizeram arautos os melhores poetas do Modernismo, procurando pensar a máquina como elemento da nossa realidade em mudança. (NUNES, 1979, p. 67)

Ao analisar o *Manifesto*, o poeta e crítico Eduardo Sterzi (2011, p. 446) afirma: “Libertar-se do tabu, por sua transformação em totem, é um esforço desde sempre alegre, que só se dá na alegria e pela alegria. A boca que devora é a boca que ri”. Conceito central nessa discussão do percurso antropofágico é o de devoração. Segundo Antonio Candido (1976, p. 88), pode-se entendê-la “não apenas [como] um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo, para recompô-lo”.

2.1.2 Roteiro: dessacralização em digestão

Na interpretação de Zygmunt Bauman (1998), os projetos totalizadores da modernidade envolvem a construção de sonhos como o de unidade. A citação extensa estabelece os termos da discussão:

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares *diferentes* dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão da *ordem* – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam “naturalmente”, por sua livre vontade. O oposto da “pureza” – o sujo, o imundo, os “agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar”. [...] Há, porém, coisas para as quais o “lugar certo” não foi reservado em qualquer fragmento da ordem preparada pelo homem. Elas ficam “fora do lugar” em toda a parte, isto é, em todos os lugares para os quais o modelo de pureza tem sido destinado. [...] A dificuldade com essas coisas é que elas cruzarão as fronteiras, convidadas ou não a isso. Elas controlam a sua própria localização, zombam, assim, dos esforços dos que procuram a pureza “para colocarem as coisas em seu lugar” e, afinal, revelam a incurável fraqueza e instabilidade de todas as acomodações (BAUMAN, 1998, p. 14-15).

A pergunta que então se impõe: como pensar o “fora do lugar” dentro desse contexto antropofágico-oswaldiano, articulando-o com uma poeta brasileira contemporânea?

Silviano Santiago (2000, p. 16) sustenta que “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza”. Dessa forma, a geografia latino-americana “deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Justamente a estratégia crítica de Oswald de Andrade (1978, p. 14): “A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”.

K. David Jackson (2011, p. 435) analisa a contribuição oswaldiana a partir do ponto de vista do intelectual entre culturas: “Com a antropofagia, Oswald inventa e se converte no ‘outro outro’. Abre um ‘entre-lugar’ nos trópicos, ocupado pelo intelectual de periferia no período pós-colonial, a meio-termo entre o nacional e o global”. Ao desarranjar os lugares estabelecidos e remontar o quebra-cabeça do discurso, o poeta antropófago se insurge contra um discurso que já não pode alimentar criativamente a cultura brasileira. Haroldo de Campos (1974, p. 23, grifos nossos) aponta a “poética da radicalidade” de Oswald: “O que está aí é *um programa de dessacralização da poesia*, através do despojamento da ‘aura’ de objeto único que circundava a concepção poética tradicional”. A corrosão da aura não surge com Oswald, é claro; antes dele, segundo análise de Lucia Helena (cf. 1983, p. 47-72), pode-se citar Augusto dos Anjos como o

primeiro que rompe com a visão aurática da arte na poesia brasileira. A poesia, portanto, nesta vertente dessacralizadora, se lança contra a ideia de que a arte esteja no domínio do sagrado e do sublime.

Se Oswald de Andrade expressava o cosmopolitismo de São Paulo através de neologismos e palavras estrangeiras, Angélica Freitas mergulha no mundo de consumo, atividade voraz que pode ser melhor observada no uso da rima, a qual ocorre em diferentes línguas, aproximando poetas e produtos alimentícios, como no poema-título “rilke shake” (FREITAS, 2007, p. 39):

*salta um rilke shake
com amor & ovomaltine
quando passo a noite insone
e não há nada que ilumine
eu peço um rilke shake
e como um toasted blake
sunny side para cima
quando estou triste
& sozinha enquanto
o amor não cega
bebo um rilke shake
e roço um toasted blake
na epiderme da manteiga*

*nada bate um rilke shake
no quesito anti-heartache
nada supera a batida
de um rilke com sorvete
por mais que você se deite
se deleite e se divirta
tem noites que a lua é fraca
as estrelas somem no piche
e aí quando não há cigarro
não há cerveja que preste
eu peço um rilke shake
engulo um toasted blake
e danço que nem dervixe.*

Articulamos a proposta de João Cezar de Castro Rocha (2011, p. 660) de pensar a antropofagia como alternativa teórica para “o grande dilema contemporâneo” de “inventar uma imaginação teórica capaz de processar a vertigem dos dados recebidos ininterruptamente”, compreendendo aqui a poética de Angélica Freitas dentro desta sugestão (discutiremos este poema de modo mais detalhado no subitem 2.3). Eis, portanto, o modo, expresso na metáfora-título do *shake*, como essa poeta lida com as questões e informações atuais, que envolvem um consumo cada vez mais acelerado de

mercadorias e ideias, possibilitado pelo alcance cada vez maior da presença tecnológica no cotidiano.

A atitude de Angélica para com poetas-chave do alto modernismo, semelhante à dos poetas marginais, aponta uma desconfiança em relação aos projetos totalizadores da modernidade. Silviano Santiago (2000, p. 193) assinala a “insatisfação com a biblioteca (leia-se: a insatisfação com o paideuma, dentro do linguajar concreto)” que a poesia marginal mantém com o cânone. Ítalo Moriconi esclarece: “Entre os marginais, é total a descrença em relação a grandes projetos, começando pelos literários. Estamos longe das gloriosas ambições que tinham motivado os mestres modernistas nas décadas de 1920 e 1930, tão dedicados à construção de uma cultura brasileira” (MORICONI, 2002, p. 136).

Essa atitude de derrisão e iconoclastia revela a percepção de que tais poéticas já não podem mais oferecer respostas à existência contemporânea. Dessa maneira, a desarticulação da modernidade é posta em questão de forma irônica e crítica.

Tal leitura, como afirmamos, não é inédita na poesia brasileira, está informada pela atitude da poesia marginal, a qual provocou uma “desierarquização do espaço nobre da poesia” (HOLLANDA, 2007, p. 10) ao promover uma saída para a marginalização editorial graças a estratégias inusitadas de produção e distribuição (como o uso do mimeógrafo, que serviu de alcunha para essa geração), com uma maior aproximação entre leitor e poeta na venda corpo-a-corpo. Quanto à linguagem, Hollanda assinala o afastamento em relação à vanguarda (o concretismo) e à poesia racional (personificada na figura de João Cabral de Melo Neto), movendo-se em direção à “incorporação poética do coloquial” (HOLLANDA, 2007, p. 11), de evidente extração oswaldiana¹⁷, além de uma quebra da instância de separação entre arte e mundo, vida e poesia, uma poética menos estetizante e mais vivencial.

Pela temática cultural-tecnológica e pelo uso irreverente da rima, afins aos de Angélica Freitas, pode-se trazer para discussão o soneto “Spik (sic) Tupinik” de Glauco Mattoso, publicado em 1977, o ano em que o punk explodiu como manifestação cultural na Inglaterra:

*Rebel without a cause, vômito do mito
da nova nova nova nova geração,
cuspo no prato e janto junto com palmito*

¹⁷ “Oswald era o grande hit, a paixão de todos” afirma Heloísa Buarque de Hollanda em depoimento ao programa “Inventário – Literatura em Primeira Pessoa”, do Itaú Cultural, em novembro de 2008.

*o baioque (o forrock, o rockixe), o rockão.
 Receita a seita de quem samba e roquenrola:
 Babo, Bob, pop, pipoca, cornflake;
 take a cocktail de coco com cocacola,
 de whisky e estricnina make a milkshake.
 Tem híbridos morfemas a língua que falo,
 meio nega-bacana, chiquita-maluca;
 no rolo embananado me embolo, me embalo,
 soluço - hic - e desligo - clic - a cuca.*

*Sou luxo, chulo e chic, caçula e cacique.
 I am a tupinik, eu falo em tupinik.*

É evidente, em sua alegria criadora, onomatopaica e lúdica, o processo de palavra-puxa-palavra, no qual as associações surgem seja por causa do som, seja por causa da pertença a um universo comum de referências culturais. Assinalemos apenas algumas: a citação ao cinema hollywoodiano (“Rebelde sem causa”, de 1955, drama de Nicholas Ray, com James Dean e Natalie Wood); expressões da cultura brasileira incorporadas e mixadas à música popular (nega-bacana, chiquita-maluca – as expressões populares são “nega-maluca” e “chiquita bacana”); a nomeação de produtos da cultura de massa (cornflake, cocacola); a combinação do elemento nacional (o forró) com o estrangeiro (o rock) que deságua no “forrock”.

A chave-de-ouro do soneto de Mattoso retoma o encerramento do *Manifesto Antropofágico*: “Tupi or not tupi that is the question” (ANDRADE, 1978, p. 13). Não se pode furtar à percepção de que o *tupinik* possa ser o “bárbaro tecnizado” almejado por Oswald. Conforme a explicação de Rodrigo Petronio (2011, p. 598): “O *bárbaro tecnizado* é a síntese da dialética histórica que ocorre em três tempos: *homem natural, homem civilizado, bárbaro tecnizado*. Ele é justamente o cidadão do matriarcado de Pindorama, o núncio de uma *raça cósmica*”.

Na interpretação de João Cezar de Castro Rocha (2011, p. 660), “com o *Manifesto Antropofágico*, Oswald deu sentido teórico à irônica proposta de uma poesia de exportação na forma de uma experiência teórica renovada e cada dia mais atual nas circunstâncias do mundo globalizado”. Se Oswald já havia devorado a célebre frase hamletiana, agora é Glauco quem devora a sentença oswaldiana. A diferença paródica entre um texto e outro é também a diferença entre os contextos: processo de modernização em Oswald, surgimento de uma cultura massificada em Glauco, o qual

devora a tecnologia, comprovando ter aprendido a lição oswaldiana¹⁸. Podemos, portanto, entender a antropofagia, de acordo com Rocha (2011, p. 666), “como uma estratégia empregada em contextos políticos, econômicos e culturais assimétricos”.

2.1.3 Roteiro: devorações

É no poema “3 de maio” que Oswald vai definir sua poética: *Aprendi com meu filho de dez anos / Que a poesia é a descoberta / Das coisas que eu nunca vi* (1974, p. 104). Essa procura pelas coisas nunca vistas, pela liberdade (“*Ver com olhos livres*”), não deixará de sofrer críticas. Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade farão ressalvas à falta de lirismo nos poemas de Oswald, incapazes de compreender o projeto poético do amigo. Drummond dirá: “Agora é urgente que ele desbaste essa matéria tão densa, lhe infiltre lirismo, se comova mais” (1972, p. 239). Mário é mais incisivo: “Pau-Brasil tem umas 10.000 arrobas de lirismo por colheita, sei, O. de A. não trata dele, desperdiça-o se incomodando mais com a forma que vai falar essa fartura interior. Ruim isso” (1990, p. 225). Alargando a concepção poética, Oswald traz para seus poemas elementos considerados não poéticos de acordo com o cânone, impulsionando um novo olhar, uma nova abordagem para os materiais cotidianos. Não à toa, afirmará: “A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente” (ANDRADE, 1978, p. 9).

Haroldo de Campos (1974, p. 15) já havia assinalado a poética substantiva de Oswald de Andrade. Muitos dos poemas oswaldianos são compostos quase que exclusivamente de substantivos, como “Nova Iguaçu” (ANDRADE, 1974, p. 108) e “Biblioteca Nacional” (ANDRADE, 1974, p. 125), exemplos de “poemas-comprimidos”, definidos por concisão e elipse. A carga ostensiva de substantivos, aproximadamente trinta, no soneto de Glauco Mattoso não aparece sem razão, denunciando-lhe, no processo de composição, a filiação a Oswald. Como o autor de *Pau-Brasil*, Mattoso comprime seu tempo histórico na linguagem, composta prioritariamente de substantivos, que exigem do leitor um conhecimento situacional

¹⁸ Em *O que é poesia marginal*, Mattoso (1981, p. 16) enfatiza a ideia de Oswald de que “não apenas a poesia como toda a cultura (tanto no sentido intelectual como social) só seria humanista se fosse antropófaga, isto é, se ‘devorasse’ todos os valores impostos pela tradição e pela história, reaproveitando o que fosse vital para a liberdade do homem”.

para a compreensão do poema.

Dada a presença acentuada de substantivos, leiamos o poema de abertura de *Rilke shake*, “[dentadura perfeita, ouve-me bem]” (FREITAS, 2007, p. 7) – que também tem quatorze versos, como o de Mattoso, embora nada indique que se trate de um soneto:

*dentadura perfeita, ouve-me bem:
 não chegarás a lugar algum.
 são tomates e cebolas que nos sustentam,
 e ervilhas e cenouras, dentadura perfeita.
 ah, sim, shakespeare é muito bom,
 mas e beterrabas, chicória e agrião?
 e arroz, couve e feijão?
 dentinhos lindos, o boi que comes
 ontem pastava no campo. e te queixaste
 que a carne estava dura demais.
 dura demais é a vida, dentadura perfeita.
 mas come, come tudo que puderes,
 e esquece este papo,
 e me enfia os talheres.*

A substantivação ocorre de modo diferente, conduzindo o poema menos a um processo de justaposição – como em Oswald – que a uma forma de discursividade. Em lugar de uma sintaxe por montagem, que exige a articulação, por parte do leitor, de elipses, temos aqui um ordenamento lógico e direto do discurso poético. Os substantivos se concentram na primeira metade do poema, até o sétimo verso, abrindo espaço na segunda para um pensamento que exige mais fôlego, com o discurso transbordando o verso, provocando o *enjambement*, ou cavalgamento, partição inédita até então. Aqui, os substantivos também contribuem para o efeito de prosaísmo do cotidiano.

Na primeira parte, a dicção solene do verso inicial – “dentadura perfeita, ouve-me bem” – é contrastada pela enumeração dos alimentos, causando o efeito cômico. O único nome próprio é o de Shakespeare, nivelado ao de verduras e legumes, em um processo dessacralizador, como já discutido. Nada mais lógico: se nos poemas anteriormente citados de *Rilke shake* a figura do poeta é dessacralizada¹⁹, desconstruída a ideia de que o poeta seja um ser de eleição, diferente dos demais seres humanos, aqui é a figura da do próprio eu poético que é profanada, no surpreendente verso final, o qual

¹⁹ Citemos mais dois versos, do último poema do livro: “quando keats estava deprimido / se sentindo mais pateta que poeta” (FREITAS, 2007, p. 58). Não por acaso, de acordo com a abordagem que propomos, o verso que encerra *Rilke shake* é “só fui rir no elevador” (FREITAS, 2007, p. 58).

desestabiliza o discurso aparentemente prosaico com uma ordem violenta. Ironia corrosiva e devoradora que se volta não somente para os outros, mas principalmente para si: distanciamento que estabelece a atitude de Angélica Freitas em relação a si mesma e em relação ao mundo, um ludismo zombeteiro que dá as caras onde quer que haja seriedade. Assim, tomando as linhas literárias propostas por Lucia Helena, em *Uma literatura antropofágica*, pode-se incluir a poesia de Angélica Freitas, em contraposição à vertente do *bom senso e bom gosto*, na vertente do *muito riso, pouco siso*, ou seja, a que “se explicita num estilo ‘dionisíaco’, contestador, cuja principal marca é a crítica da cultura dominante realizada por um acervo de gestos marginais, dentre eles o veio popularizante do riso aberto e desabrido que destroniza o poder” (HELENA, 1983, p. 91).

A segunda parte do poema se inicia por um vocativo que comunica ao mesmo tempo ironia e intimidade: “dentinhas lindas”. A poeta, então, medita na passagem do tempo e na transformação da matéria: *o boi que comes / ontem pastava no campo*. A seguir, relata em dicção próxima à de Drummond, se pensarmos em poemas como “Consolo na praia”:

*e te queixaste
que a carne estava dura demais.
dura demais é a vida, dentadura perfeita.
mas come, come tudo que puderes.*

Nesses versos o que ocorre é uma reviravolta baseada na ironia. Em primeiro lugar, há a afirmação de que “a carne estava dura demais”. Depois a expressão é reiterada, de forma corrigida: “dura demais é a vida”. A visada antimetafísica da primeira afirmação, que comunica uma sensação corporal, originada da experiência da mastigação e que não está baseada em algo além da natureza, é negada pela visada metafísica da segunda afirmação. No entanto, o recurso à ironia, dado o contexto em que participam tais afirmações, faz com que “dura demais é a vida” possa também ser lido de modo antimetafísico, pois insiste na realidade concreta e não em uma abstração.

O discurso negado no penúltimo verso – “e esquece esse papo” – permite o inesperado fecho do poema. Ao determinar que a dentadura enfie-lhe os talheres, Angélica Freitas encena uma devoração do ser, abrindo espaço para a perspectiva de renovação da matéria tomando a si mesma, seu próprio ser, como ponto de partida. A transformação surge do contato consigo própria, convertida em alimento de si mesma.

Transformação que se realiza a partir da própria identidade, em um movimento centrípeto. O ser é triturado por si próprio, ou antes, por uma parte de si próprio – a dentadura – levando a uma recomposição de sua matéria. A dentadura não chegará a lugar algum, como assegura o segundo verso, pois é apenas o mecanismo que realiza a trituração. O espanto provocado pelo verso final, “enfia-me os talheres”, está no fato de a capacidade de absorção voltar-se para dentro, de o gesto antropofágico dirigir-se ao eu poético, aliado à imagem chocante de uma dentadura manejando garfos e facas. Eis aqui, ainda válido, o conceito de devoração tal como definido por Antonio Candido, citado anteriormente, na medida em que a auto-devoração representada por Angélica Freitas pode ser vista como uma forma de absorção não somente de si mesma, mas também do mundo e das coisas que a rodeiam (segundo a lógica onívora do verso “mas come, come tudo que puderes”), mundo e coisas que serão metabolizados pelo ser. Há que se assinalar, também, a ênfase no tempo presente, expresso no indicativo, repetido (“come, come”); como afirma Eduardo Sterzi:

A contraposição ao Messianismo marca um deslocamento do tempo da alegria – do futuro para o presente: é aqui e agora que a alegria deve acontecer. O que é viver a alegria a fundo senão viver a “dimensão louca do homem”²⁰? O que é a alegria senão a liberação do “potencial de primitivismo recalcado por séculos”? E não podemos esquecer que, para Oswald, este adiantamento da alegria está intimamente vinculado à poesia, especialmente à “nova poesia” (à poesia moderna), que “restaura o reino da criança, do primitivo e do louco” (STERZI, 2008, p. 77).

Deve-se esclarecer qual é a dentadura, que faz o papel de interlocutora, a que se dirige o poema. Não há indicação de que deva ser lida como a “estrutura de dentes postiços usada por quem perdeu os naturais” (HOUAISS, 2001), e sim como o “conjunto formado por todos os dentes”. Isto posto, não se pode deixar de recordar um poema de Carlos Drummond de Andrade (1988, p. 68-9) composto a partir da mesma estratégia de diálogo: “Dentaduras duplas”, presente em *Sentimento de Mundo*. A comparação pode ajudar a aclarar as diferenças entre Drummond e Angélica Freitas.

Devido a sua extensão, façamos uma paráfrase do texto drummondiano. O poema se dirige, de início, para as dentaduras postiças mesmo, ainda que confesse não ser “bem velho” para merecê-las, tendo de se contentar com “uma ponte móvel e esparsas coroas”. Na segunda estrofe, a dentadura é vista como um “engenho moderno”

²⁰ As citações de Sterzi se referem a textos de Oswald de Andrade.

que permite um “sorriso técnico”. A fantasia é a de que a “boca mecânica” o libertará das “funções poético-sofístico-dramáticas”. Na terceira estância, o pedido é para que as dentaduras duplas lhe deem *a calma / que Bilac não teve / para envelhecer*. Citemos a estrofe final:

*Largas dentaduras,
vosso riso largo
me consolará
não sei quantas fomes
ferozes, secretas
no fundo de mim.
Não sei quantas fomes
jamais compensadas.
Dentaduras alvas,
antes amarelas
e por que não cromadas
e por que não de âmbar?
de âmbar! de âmbar!
feéricas dentaduras,
admiráveis presas,
mastigando lestras
e indiferentes
a carne da vida!*

Não é este o espaço para uma análise mais aprofundada deste poema. Luiz Costa Lima (cf. 1995, p. 157-8) já realizou tal trabalho, tendo em vista sua proposição de princípio-corrosão para a poesia de Drummond. Nossa tarefa aqui é apenas identificar as diferenças entre o poeta de *Alguma poesia* e Angélica Freitas.

Em Drummond, a digestão é meditada, expressando o temperamento cindido do poeta mineiro. Antonio Candido (1976) já havia identificado uma inquietude que se resolve pelo humor ácido em “Dentaduras duplas”. Sob a capa da ironia, revela-se uma melancolia: a dentadura que mastiga, que ruma indiferentemente as experiências. Angélica Freitas, por sua vez, não expressa sentimentos de angústia em relação à existência, antes uma atitude que prega o deleite da alimentação violenta – basta notar os verbos empregados pelos poetas: mastigar em Drummond, enfiar em Angélica. O que num é constrição, noutra é devoração.

“Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna” (ANDRADE, 1982, p. 64). A sentença de Oswald de Andrade presente na *Mensagem ao antropófago desconhecido* (1946) está de acordo com o poema “dentadura perfeita, ouve-me bem” de Angélica Freitas: devoração do ser, devoração dessacralizadora, devoração que alimenta e mantém ativa a proteína da antropofagia na poesia brasileira

do século XXI.

2.2 Tradição e ambivalência

“O espaço literário não é um espaço serenado, reconciliado”

Michel Schneider (1990, p. 115)

“A literatura do Ocidente é uma rede de relações. Essa rede é feita das figuras que esboçam, ao se enlaçar e desenlaçar, os movimentos, as personalidades – e o acaso”

Octavio Paz (1984, p. 151)

2.2.1 Gertrude Stein

Talvez um bom início para nomearmos as menções aos variados poetas, nos poemas de *Rilke shake*, seja chamá-las de alusões. De acordo com a etimologia, alusão vem do latim: *ação de brincar com*. Partamos desse ponto de vista: Shakespeare, Keats, Stein, Mallarmé, Rilke, Bishop, Pound, Chaucer entre outros, são objetos de alusão, objetos da ação de brincar. Qual brincadeira está em jogo aqui?

Giorgio Agamben estabeleceu o conceito de *profanação*, o qual se refere a uma atitude de restituir o que estava na esfera sagrada ao uso comum do ser humano. A religião pretende justamente criar e manter uma “esfera separada” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Ora, em relação à arte, é isso o que encontramos, seja nas tentativas da criação de uma poesia pura, na analogia dos poetas na torre de marfim, dos quais os estudos de Hugo Friedrich (1978) e Edmund Wilson (2004), respectivamente, são exemplos. Pode-se notar, ainda, que o dispositivo sacrificial está presente na religião da poesia; não é preciso aprofundar os casos, bastam os de Mallarmé e Villiers de l'Isle Adam. O primeiro afirmou “só a literatura existe, e nada mais”, seguindo a veia baudelairiana da arte pela arte com resultados devastadores (“a destruição foi minha Beatriz”), conforme análise de Michael Hamburger (2007). O segundo escreveu uma obra, *Axel*, que se tornou a chave da análise de Edmund Wilson em *O castelo de Axel* (2004, p. 260): “Os heróis dos simbolistas prefeririam renunciar à vida comum a lutar para se abrirem um lugar nela; abandonam suas amantes, preferindo os sonhos”. Agamben (2007, p. 65-66)

aponta que “o dispositivo que realiza a separação é o sacrifício”. Entretanto, é pelo contato, por intermédio do rito, que o sagrado pode ser profanado. Acentuemos a importância do *contato* nesse mecanismo, conforme desenvolve Agamben ao tratar da vítima do sacrifício:

Uma parte dela (as entranhas, *exta*: o fígado, o coração, a vesícula biliar, os pulmões) está reservada aos deuses, enquanto o restante pode ser consumido pelos homens. Basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado (AGAMBEN, 2007, p. 66).

É, portanto, o contato uma ação fundamental no ato de profanação. Leiamos o poema “na banheira com gertrude stein” (FREITAS, 2007, p. 32):

*gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertude
stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como
se alguém passasse um pano molhado na vidraça
enorme de um edifício público
gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar
atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho
de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas
mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum
debaixo d'água eu hein gertrude stein? não é possível
que alguém goste tanto de fazer bolha*

*e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba
a toalha*

*e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a
escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés*

De que contato se fala aqui? Do contato entre Gertrude e Angélica, duas poetisas separadas por quase um século de distância. Eis onde a postura dessacralizadora de Angélica Freitas se converte em profanação: seja no enredo, seja na linguagem. Gertrude Stein, de pronto, “tem um bundão”, o que costuma chocar alguns leitores mais especializados durante declamações. Mas não só – vejamos as enumerações que conferem uma qualidade “carnavalesca” à personagem, abolindo a distância: Gertrude Stein é inconveniente (“faz um barulhão”), “cabotina” (isto é, de acordo com o Houaiss (2001), um “indivíduo presunçoso, vaidoso, que se comporta afetadamente ou tenta atrair sobre si as atenções, e alardeia as qualidades que pretensa ou realmente possui”), escatológica (“gosta de soltar pum”), possessiva (“como a banheira é dela ela puxa a

rolha e me rouba / a toalha”) e despudorada (“sai correndo pelada a bunda enorme descendo a / escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés”). Qualificativos e comportamentos inesperados para uma poeta do porte da autora de *Tender Buttons* (1912), cuja iconografia exhibe sempre expressões de concentração e até mesmo de gravidade.

Quem é Gertrude Stein, a que conhecemos dos livros e dos relatos? Audaciosa o bastante para compor um poema em que zomba de Picasso (e cuja declamação, disponível na internet²¹, acentua ainda mais o tom de galhofa), severa na correção do estilo de Ernest Hemingway, personalidade forte e uma das artistas-chave na explosão do momento modernista na Paris do início do século XX.

Nesse sentido, a escolha de Gertrude Stein para protagonizar este enredo revela perspicácia: traz para o primeiro plano uma escritora cujas questões de gênero estão ligadas às questões de exílio em uma linguagem ex-cêntrica (a este respeito, conferir o capítulo “Grammar in Use: Wittgenstein/Gertrude Stein/Marinetti”, em *Wittgenstein’s Ladder*, de Marjorie Perloff, publicado em 1996).

Não somente o enredo insensato – Gertrude Stein brigando por espaço e toalha dentro de uma banheira, fazendo bolhas flatulentas dentro d’água e depois correndo desnuda pelo bairro artístico por excelência de Paris – tem um tom cômico, como também a linguagem empregada na construção da peça. Notem-se os aumentativos da primeira estrofe (bundão, barulhão), que contribuem para o estabelecimento de um matiz hiperbólico, acentuados pelos diminutivos da estrofe posterior (paninho de lavar, patinho de borracha), os quais instauram um ambiente de disputa infantil na cena. A interjeição *hein* em relação ao sobrenome *Stein* cria uma assonância inusitada dentro do verso, uma vez que, foneticamente, a pronúncia de Stein é /stam/, e que dentro de /stam/, nós, falantes do português, podemos ouvir outra interjeição: ai – /ai/. O humor vem também do emprego de algumas afirmações que, no contexto, concorrem para o efeito de irreverência, como no caso da assertiva peremptória “daqui pra cá é você (...) daqui pra cá sou eu (...) e assim ficamos satisfeitas” ou no caso do espanto conclusivo de “não é possível / que alguém goste tanto de fazer bolha”.

É por meio do contato *lúdico* – e, no limite, até mesmo infantil – que essa Gertrude Stein, a quem se deve reverência, respeito e solenidade, é profanada e restituída a um espaço de convivência, e mais do que convivência – de intimidade:

²¹ Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=FJEIAGULmPQ>>. Acesso em: 1 fev 2013.

“Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso” (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Além do contato, outra ação que pode profanar o sagrado é a do jogo, que desativa um uso e cria um novo uso. Como exemplo, Agamben (2007, p. 74-5) fala sobre a brincadeira do gato com o novelo de lã, jogo que recorda a atividade predatória da caça, resultando em “um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim”.

Como demonstrado anteriormente, a linguagem de “na banheira com gertrude stein” inova na medida em que sua seleção vocabular é excêntrica aos padrões habitualmente empregados em poemas que homenageiam ou se referem a outros poetas. Além disso, Angélica Freitas profana também as ações ligadas à fisiologia. Os comportamentos e a linguagem interditos são dados explicitamente no poema, entrando no “campo de tensões polares entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum” de que fala Agamben (2007, p. 75). A ação flatulenta do “bundão” de Gertrude Stein aponta para a presença de um corpo e de suas necessidades fisiológicas, assinalando-os ludicamente, rompendo com a separação e a repressão ligadas a esse assunto, agora matéria de poesia.

Ainda em sua análise sobre a profanação, Agamben chama a atenção para a “museificação do mundo”²²:

Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o

²² Interessante notar como esse problema já afligia um artista como Hélio Oiticica na década de 1970: “Parangolé e Programa Ambiental são sinônimos, tornando-se um programa político de apropriação de espaços coletivos e públicos (‘ruas, terrenos baldios, campos’). É na sequência desse pensamento que Oiticica se refere a ‘coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação’; é dentro dessa lógica interna que ele concebe o ‘golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de exposição – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo’” (LAGNADO, 2006, p. 57). Bob Dylan, um dos ícones da música na década de 1960, já afirmava: “Great paintings shouldn’t be in museums. Have you ever been in a museum? Museums are cemeteries. Paintings should be on the walls of restaurants, in dime stores, in gas stations, in men’s rooms... You can’t see great paintings. You pay half a million and gang one in your house and one guest sees it. That’s not art. That’s a shame, a crime... All this art they’ve been talking about is nonexistent. It just remains on the shelf. It doesn’t make anyone happier. Just think how many people would really feel great if they could see a Picasso in their daily dinner. It’s not be the bomb that has to go, man, it’s the museums” (MARSHALL, 2007, p. 177).

que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é (idem) (AGAMBEN, 2007, p. 73).

Ao profanar Gertrude Stein, Angélica Freitas opera uma restituição da autora de *A autobiografia de Alice B. Toklas* no terreno artístico, não somente porque seus procedimentos de linguagem poética são diferentes²³ (embora possam coincidir, como o *close reading* do verso “eu hein gertrude stein?” demonstrou) como também a retira de um espaço reservado, pondo Stein novamente em circulação. Há uma dimensão afetiva que não pode ser descartada aqui, mesmo que sob a via da ironia e da galhofa.

Fredric Jameson (1997, p. 35) manifesta dúvidas sobre “as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio”. Em ensaio no qual debate esta questão, a partir das obras de Sebastião Salgado e Haroldo de Campos, Maria Esther Maciel conclui:

[...] há, sim, possibilidades de uma arte política no espaço mundial do capitalismo multinacional, de uma arte que ultrapasse os limites bem comportados do “politicamente correto” e que se dê o exercício crítico de desestabilizar, pela linguagem, os lugares-comuns instituídos. Como já foi dito, um artista pode perfeitamente se valer da matéria-prima que as tecnologias contemporâneas, a cultura de massa, enfim, o próprio mercado oferecem (fazê-lo é uma forma de ser contemporâneo de seu próprio tempo) e, simultaneamente, minar, através de estratégias estéticas, a ideologia que subjaz a essa mesma matéria (MACIEL, 1999, p. 98).

Se profanar é um ato político, como quer Agamben (2007, p.68), e se “a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável” (AGAMBEN, 2007, p.71), Angélica Freitas estaria indo contra o movimento contemporâneo, nesta fase avançada do capitalismo tardio, de que tudo pode ser tornar mercadoria, logo, improfanável. Retornaremos a essa questão complexa nos subitens 3.7 e 3.8.

²³ Entre as principais características do trabalho de Gertrude Stein, que se qualifica como uma investigação sobre a natureza da linguagem (cf. PERLOFF, 1996), pode-se elencar: o afastamento deliberado dos substantivos; a ênfase em preposições, artigos, conjunções e conectivos, porque permitem a criação de novas vinculações, de novos modos de criar e observar a realidade; a ênfase na materialidade da linguagem (a palavra se referindo à própria palavra); o tratamento de cada coisa como algo independente e a ênfase mais na composição do que na representação, derivados das pesquisas linguísticas de Flaubert (PERLOFF, 2002, p. 54); o jogo destacado entre os significantes mais do que a relação significante-significado; os processos permutativos, quase matemáticos (“a rose is a rose is a rose”). Em suma, como afirma Peter Quatermain: “Stein’s work constitutes a more or less systematic investigation of the formal elements of language and of literature: parts of speech, syntax, morphemics, etymology, punctuation, the sentence, the paragraph; description, narration, poetry, prose, drama, and genre (my list is not exhaustive)” (QUATERMAIN, 1992, p. 23).

2.2.2 Pound-Mallarmé

Levanta-se aqui a hipótese de que, na obra de Angélica Freitas, a relação ambivalente com a tradição está fundada na ausência de separação entre arte e vida²⁴. Segundo Arthur C. Danto (2012, p. 27) pode-se localizar o início dessa atitude no alvorecer da década de 1960, quando “rompeu-se a fronteira entre a arte culta e a arte popular, uma forma de superar a distância entre a arte e a vida”; foi o momento em que “testar as fronteiras culturais se tornou o projeto central que definiu toda a década” (DANTO, 2012, p. 56). Andy Warhol personifica esse processo: “Warhol não só reproduziu uma peça banal da arte comercial, como tornou ao mesmo tempo invisível e monumental a distinção entre uma peça de arte banal e uma peça de arte culta” (DANTO, 2012, p. 23). Para Gianni Vattimo, o fim dessa distinção é

[...] um sinal de que há algo novo e positivo da experiência estética. É como se, na época que Nietzsche chamou de niilismo completo, e Heidegger, de “fim da metafísica”, a arte redescobrisse que o seu único modo de se relacionar com a verdade, o ser, a realidade (ou com o que resta de tudo aquilo a que damos esses nomes) é pela via da comunidade, ou das comunidades (VATTIMO, 2006, p. 218).

Ao analisar a importância de Andy Warhol na mudança dos rumos culturais, Danto vai além:

Na minha opinião, Warhol levou a questão do que é arte a um novo patamar. Refletindo sobre a história do modernismo como uma luta da arte para trazer à consciência o entendimento do que ela, a arte, é, as “caixas de supermercado” de Andy Warhol estão entre as mais importantes obras modernistas já feitas. Na verdade, ele pôs fim ao modernismo mostrando como se deve responder à pergunta sobre o que é a arte (DANTO, 2012, p. 79).

E qual seria essa resposta?

Considerando que ele [Andy Warhol] descobriu o exemplo de um objeto real e uma obra de arte, por que todas as coisas não podem ter um homólogo que seja obra de arte de maneira que, no fim, qualquer coisa possa ser uma obra de arte? Isso aponta, no mínimo, para uma nova era em que não se poderá distinguir as obras de arte das coisas

²⁴ Pode-se rastrear a origem dessa atitude nos versos do poema inicial: “ah, sim, shakespeare é muito bom / mas e beterrabas, chicória e agrião?”.

reais, pelo menos em princípio – o que chamei de “O Fim da Arte” (DANTO, 2012, p. 94-95).

A compreensão desse tecido cultural em mutação pode auxiliar nossa aproximação dos textos presentes em *Rilke shake*.

Em entrevista a Carlito Azevedo, Angélica Freitas explica a origem dos dois poemas que discutiremos a seguir, e já lança alguns ganchos muito produtivos para nossa investigação:

Já o “Estatuto do Desmallarmento” eu escrevi na época do estatuto do desarmamento, ano passado. Andava lendo Mallarmé. E lia porque *na minha cabeça o Mallarmé faz parte do serviço obrigatório da poesia*, pra usar uma ideia do Leminski. Era do Leminski, né? *Ele dizia isso dos poetas concretos? Assim como o Ezra Pound faz parte*. Não são poetas que me atraíram na primeira leitura. E aí você vai lá, pega o Mallarmé, lê dois ou três poemas, e de repente não acontece nada? Não estava esperando os fogos de artifício de Copacabana no réveillon, mas também não acendeu o meu cigarrinho. Ou você abre *Os Cantos* e fica frustrada por essa pequena lacuna em sua formação, que é não entender caracteres chineses. Então escrevi um “Estatuto do Desmallarmento”, de brincadeira, claro. “Você sabe quantas pessoas morrem por ano em acidentes com o Mallarmé?” Nenhuma, por supuesto. Mas já fechei o Mallarmé e fui ler o Allen Ginsberg, a Marianne Moore, a Adília Lopes. Também escrevi um poema chamado “Não consigo ler *Os Cantos*”. E agora? Estão lá na minha estante, edição da New Directions, “*The Cantos of Ezra Pound: volte outra hora*”. Eu gosto dos poemas do *A Lume Spento*. Prefiro coisas mais imediatas (FREITAS, 2006, p. 173, grifos nossos).

Antes, contudo, tenhamos em mente o seguinte:

O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão-de-mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrando suas relações naturais com a natureza e a sociedade), investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo (LAFETÁ, 2004, p. 56).

No ensaio “Poesia e Memória”, Paulo Henriques Britto (2000, p. 127) reage contra o que denomina poesia pós-lírica: “o eu por trás dos poemas é essencialmente uma encruzilhada de textos”. Seu argumento é o de que Pound e Eliot colocam “em lugar da memória do vivido, a memória do lido” (BRITTO, 2000, p. 126), criticando, assim, a “importância da intertextualidade” e “a tendência a exigir do leitor um cabedal de conhecimentos de tal modo especializado que a leitura só se torna viável se for feita

paralelamente com uma série de notas e explicações” (BRITTO, 2000, p. 128). Ora, como vimos em seu depoimento, Angélica Freitas não aponta para outra situação quando desnuda sua frustração por não entender os ideogramas, comprometendo sua fruição da poética poundiana.

Não podemos também deixar de marcar a diferença de Freitas para Eliot. Em artigo sobre o poeta inglês (nascido nos Estados Unidos da América), Antonio Candido (2000, p. 73) observa: “Os temas mais frequentes são o contraste entre o esplendor da vida genuína – simbolizada nas tradições clássicas – e a vulgaridade da existência cotidiana, mergulhada na busca do prazer imediato e desprezando os valores”. Como se vê, a visão de mundo expressa nos poemas de Angélica Freitas não pode subscrever o clima e o tom de terra devastada e de desperdício, tipicamente eliotianos. Além do mais, Eliot personifica, segundo Charles Bernstein (1999, p. 271), “the poet as symbol of closed, the repressed, the xenophobic, the authoritative; in short, of high culture in the worst sense”. O impacto de Freitas no cenário contemporâneo se dá porque não é apenas uma postura individualista, mas que ressoa coletivamente, apela para uma maior abertura dos conceitos de poesia e de poético.

Alfredo Bosi (1992, p. 357) pergunta: “Qual passado lançar fora do barco para aliviá-lo de um peso morto? E qual passado eleger como lastro bastante para que a nave resista às insolências da intempérie?”. A desconfiança de Angélica Freitas em relação a Pound e Mallarmé pode ser vista como uma continuação da reação da poesia marginal contra o projeto concretista de “poesia como discurso sobre a literatura” (BRITTO, 2000, p. 128), assentado no quarteto Pound-Joyce-Mallarmé-cummings. Leia-se, a este respeito, um poema de Rogério Duarte:

Como é meu caro Ezra Pound? Vou acender um cigarro daqueles pra ver se consigo lhe dizer isso. Andei fazendo tudo aquilo que você aconselhou para desenvolver a capacidade de bem escrever. [...]. Continuo, no entanto, a sentir a mesma dificuldade de início. Uma grande confusão na cabeça tão infinitamente grande confusão um vasto emaranhado de pensamentos misturados com as variantes que se completam antiteticamente (DUARTE, 2003, p. 58).

Em relação a Pound, vale assinalarmos, com o apoio de Elisabeth Roudinesco (2012, p. 12), que sua “revolução estética vinha acompanhada, nele como em outros, de um projeto estético antimoderno, conservador e antidemocrático”. Sua associação com o fascismo italiano é complexa demais para nos aprofundarmos em detalhes, tendo

inclusive raízes econômicas relativas à situação e à posição do artista na sociedade (cf. HYDE, 2010). Comentando o legado de Pound, Charles Bernstein admite o incômodo que sua ambivalência provoca:

The lesson of Pound for contemporary poetry is contradictory and disturbing – for there are elements in his work that give comfort to utopian fantasies of a self-conscious, multivocal, polyvalent, intensely sonorous poetry and also of a repellent, self-justifying, smug, canonically authoritarian, culturally imperialistic poetic and critical practice (BERNSTEIN, 1999, p. 160).

No ensaio “Ideologia da percepção”, Ricardo Domeneck reage contra o que denomina “o beletrismo pseudo-culto da poesia brasileira nos últimos 20 anos” (2006, p. 198). Seu diagnóstico é o de que este beletrismo seja fruto de uma “leitura equivocada da poética construtivista”, levando à “instauração de uma separação drástica entre vida e obra”²⁵ (2006, p. 196). Segundo Domeneck (2006, p. 198), “esta relação subserviente com a tradição, e os discursos desta tradição, engessam a poesia contemporânea ao ponto do anquilosamento”. Ora, nos poemas de Angélica Freitas, o que ocorre, como discutimos anteriormente, é justamente o questionamento desta “aura de autoridade”, para usar a expressão de Domeneck. Como afirma o poeta e crítico Henrique Rodrigues²⁶, “Em *Rilke Shake* não se vê a construção de um discurso hermético e com ares de sofisticação temático-formal, que muitas vezes se caracteriza pelo resultado ininteligível aos não-iniciados, ou apenas enfadonho aos iniciados”.

Passemos, agora, à leitura dos poemas. O primeiro é “não consigo ler *os cantos*” (FREITAS, 2007, p. 38):

- 1 *vamos nos livrar de ezra pound?*
- 2 *vamos imaginar ezra pound*
- 3 *insano numa jaula em pisa enquanto*
- 4 *les américains comiam salsichas*

²⁵ Antonio Candido (2006) já alertava para esse “perigo” em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, perigo concretizado à exaustão pelo movimento concreto: “O grupo de escritores, aumentado e mais claramente diferenciado do conjunto das atividades intelectuais, reage ou reagirá de maneira diversa em face deste estado de coisas: ou fornecerá ao público o ‘retalho de vida’, próximo à reportagem jornalística e radiofônica, que permitirá então concorrer com os outros meios comunicativos e assegurar a função de escritor; ou se retrairá, procurando assegurar-la por meio de um exagero da sua dignidade, da sua singularidade, e *visando ao público restrito dos conhecedores*. São dois perigos, e ambos se apresentam a cada passo nesta era de incertezas. O primeiro faria da literatura uma presa fácil da não-literatura, subordinando-a a designios políticos, morais, propagandísticos em geral. O segundo, *separá-la da vida e seus problemas*, a que sempre, esteve ligada pelo seu passado, no Brasil” (CANDIDO, 2006, p. 143, grifos nossos).

²⁶ Disponível em: <http://www.henriquerodrigues.net/resenhas>.

5 *e peanut butter nas barracas*
 6 *dear ezra, who knows what cadence is?*
 7 *vamos nos livrar de mariane²⁷ moore?*

O título já soa como uma declaração: “não consigo ler *os cantos*”²⁸. O primeiro verso, quase uma conclusão do título, choca em seu egoísmo violento: “vamos nos livrar de ezra pound?”. Há que se notar, porém, a abertura deixada pela interrogação – se trata de uma proposta, não de uma afirmação peremptória. O desenvolvimento do poema corrige o egoísmo (não consigo lê-lo, logo, devo descartá-lo) ao operar um deslocamento da *obra* para o *poeta*. Do segundo ao quinto verso o discurso se refere à biografia:

Pound permaneceu na Itália durante a Segunda Guerra Mundial fazendo programas de rádio com propaganda contra os Aliados; quando a guerra acabou, o exército dos Estados Unidos o capturou e o levou para uma prisão militar perto de Pisa. Trataram-no muito mal: mantiveram-no ao ar livre em uma espécie de jaula de arameado com luzes acesas o tempo todo; a ninguém era permitido falar com ele. Ele teve uma crise nervosa (HYDE, 2010, p. 348).

No poema, Pound é apresentado como um espetáculo grotesco, contraposto à indiferença dos americanos, que se preocupam mais com sua alimentação – salsichas e manteiga de amendoim. Apesar da abordagem irônica, não seria exagero ver um viés humanista nesse poema, uma compaixão até brutal estabelecida pelo contraste entre a prisão do poeta e a banalidade insensível dos outros. Os versos finais encerram o poema com mais interrogações, adicionando o nome de Marianne Moore (1887-1972) no questionamento do cânone modernista.

Louise Bogan (1951, p. 47), em seu estudo sobre a poesia norte-americana do século XX, oferece uma súpula sobre Moore:

Combinava ela, de maneira esquisita mas surpreendente, os atributos do naturalista com os de um moralista filosófico. Sua visão amiúde toca de perto o âmago das coisas; ela podia delinear com a precisão de um miniaturista, e subsequentemente elevar o mais curioso e belo de seus quadros a uma força mais alta, ligando-os diretamente à verdade abstrata. Sua forma, baseada numa linha silábica, com rimas ocultas e

²⁷ Na segunda edição, o nome foi corrigido para “marianne”, com dois “n”.

²⁸ Hilda Doolittle, poeta e amiga de Pound, confessou sua dificuldade em acompanhar as referências de seu antigo amante nos *Cantos*: “Usura? *Usura*. Ezra esteve a dada altura, ao que parece, obcecado com essa palavra. Essas referências nos *Cantos* foram para mim difíceis de acompanhar” (DOOLITTLE, 2002, p. 39); e “Muito joio no meio do trigo. Quem conseguirá deslindar o conteúdo dos controversos *Cantos*?” (DOOLITTLE, 2002, p.55).

sem acento, era também inteiramente dela. Seu sentido de linguagem ligava-se firmemente às sequências lógicas da prosa; ela amiúde obtinha um efeito – sempre em termos imaginativos – ao parecer estabelecer um argumento. Seu senso de cor e de música tornou-se mais acentuado com o decorrer do tempo; os poemas de seu período médio estão repletos de uma rima deslumbrante de detalhes que existem em suas primeiras obras apenas como toques ocasionais. Seu hábito de usar citações não como ilustrações, mas como meio de estender e completar as intenções originais de um poema – a seu hábito de “composição híbrida”, como ela o denominava – nunca se tornou excêntrico mas, ao contrário, não raro dava à sua composição uma nova dimensão de espírito.

Ezra Pound foi um grande amigo de Marianne Moore, tendo, inclusive, mandado rezar uma missa em sua homenagem e memória (Pound morreria meses depois, ainda no mesmo ano de 1972). Moore reconheceu, em carta, a dívida com o autor d’*Os cantos*: “Aprendi a escrever mais com Ezra Pound do que com qualquer outro” (MOORE, 1991, p. 194). Eliot também foi uma grande influência, tendo sido o primeiro poeta a lhe causar impacto, permitindo-lhe a “composição híbrida”.

Curiosamente, este poema de Angélica Freitas pode ser considerado um exemplo de texto que demanda uma “especialização excessiva” ao exigir do leitor um conhecimento minucioso sobre as profundas relações escondidas sob a aparente facilidade de seus sete versos. O mergulho na intertextualidade enriquece a interpretação.

O penúltimo verso, com sua suposta verve descolada (“dear ezra, who knows what cadence is?”), é na verdade a dedicatória de um poema de Marianne Moore, chamado “Avec Ardeur”. Temos aqui não somente o roubo da tradição poética do alto modernismo²⁹, como também o gesto artístico de transformar uma afirmação (a dedicatória de Moore diz: “Dear Ezra, who knows what cadence is.”) em uma interrogação. A conversão da pontuação assinala também a passagem de um tempo de certezas (o do modernismo), em que “Dear Ezra” é aquele que “knows what cadence is”³⁰, para um tempo de incertezas (o do pós-modernismo). Como afirma David Harvey (1993, p. 19): “A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) ‘totalizantes’ são o marco do pensamento pós-moderno”. Note-se a transformação do “who” – de “que” para “quem”

²⁹ Discutiremos o poema “[entro na livreria do bobo]” no subitem 3.7.

³⁰ Nunca é demais lembrar a conhecida recomendação de Ezra Pound: “compor na sequência da frase musical, não na sequência de um metrônomo”. Allen Ginsberg relata a admiração de William Carlos Williams: “em 1961, quando falávamos sobre prosódia (...) bem, seja como for, Williams me disse: ‘Pound tem um ouvido místico’” (HYDE, 2010, p.401).

– oriunda da simples substituição de um ponto final por um sinal de interrogação.

“Avec Ardeur” não foi escolhido somente porque permite o jogo linguístico, mas pelo contexto em que foi escrito: Marianne Moore o compôs quando Ezra Pound estava preso no St. Elizabeths Hospital. Segundo Louise Bialik (s.d.), “*Avec Ardeur* is something of a *letter* to a *friend* in trouble where Moore confesses a few things about her writing preferences, which do not pursue Imagist rules but truthful philosophic tautologies”. Há, ainda, outro fato que amarra essas conexões: “avec ardeur” é um verso de um poema de Madame Boufflers (1771-1786) traduzido por Ezra Pound (cf. MOORE, 1994, p. 284-5). Para Christanne Miller (1995, p. 290), o poema de Moore “demonstrates and underlines her sense of literary interdependence as well as her gratitude”.

O aproveitamento, por parte de Angélica Freitas, da dedicatória de Moore para Pound pode induzir alguns a acreditarem que se trata de plágio. Como discutimos, trata-se de uma paródia, pois o ponto de interrogação faz toda a diferença na abertura que promove em relação aos significados do texto. Seria produtivo pensarmos em outras noções acerca do conceito de plágio, para além da mera cópia. Nesse sentido, de acordo com Michel Schneider (1990, p. 104), “o plágio é a ocasião para pensar sobre a necessidade de passar pelos outros (imagens, espelhos, capturas, derrotas) para tornar-se alguém”. Assim sendo, a afirmação de Angélica Freitas como poeta se dá pela desconfiança em relação a Pound; porém, como afirma Schneider (1990, p. 104), “o plagiário é o espelho do plagiado”, e o reflexo de Pound é tão forte que acaba por contaminar o projeto poético de Angélica, cujo poema se converte em uma intrincada teia contextual, poética e biográfica, solicitando do leitor, senão conhecimento, grande capacidade para pesquisar e recuperar os dados aqui discutidos.

Neste poema, portanto, o que se vê é a ambivalência do questionamento de Freitas em relação a Pound: essa intrincada teia contextual vem quase à revelia do projeto de Freitas, que não deseja adotar a forma poundiana das citações; por essa razão, escolhemos a palavra contaminação. Se por um lado, a poeta de *Rilke shake* propõe o descarte de Pound, por outro, essa proposta vem lastreada em fundas relações para o leitor disposto a cavar nesse emaranhado. Apesar dessa contaminação, a proposta de Freitas não se vê prejudicada: “vamos nos livrar de ezra pound?” persiste como uma interrogação.

Leiamos o “estatuto do desmarmoramento” (FREITAS, 2007, p. 53):

*minha senhora, tem um mallarmé em casa?
você sabe quantas pessoas morrem por ano
em acidentes com o mallarmé?*

*estamos organizando uma consulta popular
para banir de vez o mallarmé dos nossos lares
as seleções do reader's digest fornecerão*

*contêineres onde embarcaremos os exemplares,
no porto de santos, de volta pra França,
seja patriota, entregue seu mallarmé. olê.*

A declaração de que o “estatuto do desmallarmento” foi escrito na época do plebiscito sobre o desarmamento traz um ponto de tensão importante, na medida em que o contexto histórico aparece aqui em forma de palimpsesto.

Para a leitura e o entendimento do poema não é necessário que se saiba que houve uma consulta popular relativa à proibição da comercialização de armas de fogo e munições em outubro de 2005 no Brasil. A informação, contudo, ajuda a entender como a pressão histórica age sobre a poeta, que parodia o referendo em uma atitude metalinguística, decretando o que deve ou não ser lido.

A substituição de “arma” por “mallarmé” detona a analogia desenrolada pelo poema. Sob esse ponto de vista, a estratégia adotada se assemelha às abordagens retóricas de ambos os lados – pró e contra armamento – em sua interpelação diretíssima (“minha senhora, tem um mallarmé em casa?”), em sua apelação emotiva (“você sabe quantas pessoas morrem por ano / em acidentes com o mallarmé?”) e em seu imperativo final (“seja patriota, entregue seu mallarmé”).

Em *A verdade da poesia*, no capítulo “Utopia pueril e imagem brutal”, Michael Hamburger (2007, p. 11-34) explora a figura de Charles Baudelaire como fundador contraditório de uma tensão que percorre toda a modernidade. O autor de *As flores do mal* seria tanto o defensor da arte pela arte, que chama de “utopia pueril”, quanto crítico desta escolha estética e existencial. Mallarmé levaria essa “utopia pueril” ao limite, transformando a poesia em religião, vendo a realidade como uma “miragem brutal”. O “desmallarmento” proposto por Angélica Freitas pode ser lido então como uma reação a essa especialização excessiva, cuja concepção afasta o poeta do real em busca da palavra pura e da missão de “purificar as palavras da tribo”³¹. Pound e Mallarmé são mestres da modernidade poética; seus projetos podem ser considerados totalizadores na

³¹ Se pensarmos no procedimento das googlagens, como discutiremos adiante, o projeto de Angélica Freitas estaria ainda mais distante dessa missão mallarmaica.

medida em que exigem leitores especializados, capazes de transitar com desenvoltura por um amplo patrimônio cultural.

Angélica Freitas promove uma limpeza de terreno poético, deixando Pound em segundo plano e propondo seu “desmallarmento”. Essas escolhas decorrem da já aludida separação entre vida e arte – como não as separa, e como esses dois poetas não conseguem comovê-la³², em vez de serem *profanados*, isto é, restituídos a um uso comum, como no caso discutido de Gertrude Stein, ambos permanecem não apenas separados, como são ainda mais afastados. Retornaremos a esses poemas no subitem 3.7.

2.3 Rilke shake

Flávio de Carvalho conta uma anedota sobre Oswald de Andrade: “apesar dos protestos do dentista, se fez confeccionar dentes especialmente grandes e largos na frente do sorriso para, conforme me dizia, melhor mostrar o seu desejo de devorar o mundo” (ANDRADE, 1967, p. 98). Se, como discutimos anteriormente, a poesia de Angélica Freitas pode ser pensada sob a ótica da antropofagia, no poema que dá título ao livro a poeta não parece demonstrar o mesmo entusiasmo que Oswald, preferindo um estado de solidão:

1 *salta um rilke shake*
 2 *com amor & ovomaltine*
 3 *quando passo a noite insone*
 4 *e não há nada que ilumine*
 5 *eu peço um rilke shake*
 6 *e como um toasted blake*
 7 *sunny side para cima*
 8 *quando estou triste*
 9 *& sozinha enquanto*
 10 *o amor não cega*
 11 *bebo um rilke shake*
 12 *e roço um toasted blake*
 13 *na epiderme da manteiga*

14 *nada bate um rilke shake*
 15 *no quesito anti-heartache*
 16 *nada supera a batida*
 17 *de um rilke com sorvete*

³² A este respeito, veja-se a resposta de Angélica Freitas à pergunta do jornal Rascunho “O que é um bom leitor?”: “Quem consegue levar o que leu para a vida diária” (FREITAS, 2012b.).

18 *por mais que você se deite*
 19 *se deleite e se divirta*
 20 *tem noites que a lua é fraca*
 21 *as estrelas somem no piche*
 22 *e aí quando não há cigarro*
 23 *não há cerveja que preste*
 24 *eu peço um rilke shake*
 25 *engulo um toasted blake*
 26 *e danço que nem dervixe.*
 (FREITAS, 2007, p.39)

A força poética de “rilke shake” vem da forte unidade dos elementos empregados no poema (o trabalho do jogo linguístico, o uso de palavras estrangeiras dentro de um padrão sonoro, a ênfase no campo semântico, a subversão de modelos). Aqui, o campo semântico remete à antropofagia: notem-se os verbos “beber”, “comer” e “engolir”. O ápice é alcançado no final, com o verbo “dançar” remetendo a uma celebração solitária, porém transcendente. A postura dessacralizadora e profanadora se ressalta com o nivelamento de poetas que pregam a transcendência a produtos de consumo; a tradição poética se converte em alimento.

Esse talvez seja um momento oportuno para discutirmos as ideias de T. S. Eliot relativas à tradição, presentes em seu clássico ensaio “Tradição e talento individual”. Segundo o autor de *The Waste Land*, a tradição

[...] não pode ser herdada; se alguém pretende obtê-la, deverá lutar muito para consegui-lo. Ela envolve, em primeiro lugar, o senso histórico, quase indispensável a qualquer pessoa que pretenda continuar sendo poeta depois dos vinte e cinco anos de idade; por sua vez, o senso histórico envolve uma percepção, não só da consumação do passado mas de sua permanente presença (ELIOT, 1968, p. 190).

Em resumo, segundo Silviano Santiago (2002, p. 111), “o poeta moderno para Eliot, na sua idade madura, nada mais faz do que ativar o discurso poético que já está feito: ele o recebe e lhe dá novo talento. Dá força ao discurso da tradição”. Como argumentamos até aqui, a atitude de Angélica Freitas é oposta: apesar de eleger alguns poetas, com os quais dialoga, não se pode afirmar que ela fortaleça o discurso tradicional; ao contrário: o discurso da tradição é reativado, mas via negação, sem endosso, pelo confronto mesmo, como discutimos ao analisar os poemas em que se alude a Pound e Mallarmé. Eliot (1968, p. 190) considera fundamental a permanência da tradição para a valorização crítica de um poeta: “não só as melhores, mas as mais características e individuais partes de sua obra podem ser aquelas em que os poetas

mortos, seus ancestrais, baseiam sua imortalidade mais vigorosamente”. Ora, como se vê, não é isso o que encontramos em *Rilke shake*.

Seja pela dessacralização, seja pela profanação, seja pela negação, *Rilke shake* vai de encontro à “poética sincrônica” de Eliot (cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 31), inscrevendo-se no que Octavio Paz (1984) denomina “tradição da ruptura”, ou seja, a necessidade cada vez mais acelerada de romper com o passado, o que seria um paradoxo, pois “ao negar o passado, [os poetas] prolongavam-no e assim confirmavam-no” (PAZ, 1984, p. 133). Não se pode escrever a partir de um espaço inabitado; estamos mergulhados na tradição, um saber, segundo Paz (1984, p. 25), que nos leva “a interrogá-la e, às vezes, a negá-la. A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição”.

Retornemos ao nosso “rilke shake”. A tônica no primeiro pé do poema confirma a ordem peremptória, com seu caráter exclamativo. No terceiro verso, a solidão é enfatizada pela batida bem marcada das tônicas, acentuando todas possíveis na redondilha maior (“**quando passo a noite insone**”). A forte pressão tônica é aliviada no verso seguinte, de oito pés, com acentuação mais frequente, a que ocorre no quarto e oitavo pés. Dos versos 7 a 9 não há rima. É aqui que o ritmo (redondilha maior, tetrassílabo, redondilha menor) vacila por causa do *enjambement*, a tensão entre metro e sintaxe provoca uma indecisão no modo de ler, causando instabilidade na hora (e no espaço) de definir quando (e onde) pausar e quando (e onde) continuar a leitura dos versos. Como afirma Dámaso Alonso (1960, p. 52): “estes conflitos se resolvem sempre num ceder, ou numa indecisão entre sentido e ritmo, com o que se enriquece o matiz, a capacidade expressiva: como sempre que no verso se atenua o ritmo assaz evidente”. Vale assinalar que o oitavo verso, presente no núcleo dessa vacilação sem rima, é o de menor tamanho até então, com apenas quatro sílabas, em uma acentuação incomum (primeiro e quarto pés); a acentuação marcada do sétimo verso (“**sunny side para cima**”) é substituída pela cisão nas tônicas, com o espaçamento longo reforçando a tristeza do sujeito poético (“**quando estou triste**”).

No que se refere às rimas, o padrão muda na segunda estrofe; rimas consoantes cedem espaço para rimas toantes. Na primeira estrofe, há quatro versos sem rima e apenas um par forma uma rima toante (cega-manteiga); todos os outros são consoantes. Na segunda estrofe, a rima consoante principal (shake-blake) ocorre apenas uma vez, ao passo que os versos restantes são todos toantes. Todas as rimas são graves, com assonância da letra “i”. São 14 vogais “i” na primeira estrofe; mas em posição tônica

temos 16 sons que remetem a “i”, uma vez que “blake” e “shake” têm em sua composição o [e:i]. Na segunda estrofe são 16 “i”s; em posição tônica, temos 15 sons. A recorrência do som fechado torna mais agudo o processo de solidão em que o sujeito lírico se encontra.

Apesar do estado solitário do eu poético, a solidão não se configura de modo estático. Os verbos empregados são de ação ou comunicam que o sujeito não está imóvel: passo, peço, como, bebo, roço, engulo, danço. O único verbo de ligação é “estar”, conjugado na primeira pessoa do singular. Note-se, contudo, que “estar” também comunica um estado que, embora imóvel, indica transitividade, podendo pertencer, portanto, no mesmo rol dos outros verbos. A ideia de passagem, assim, adquire força.

Se um dos significados para dervixe é “passagem” (outro é “porta”), não podemos deixar de lembrar o primeiro verbo aplicado ao sujeito poético em “rilke shake”: passar (“quando passo a noite insone”). O poema, então, diz respeito a uma jornada noturna, porém bem distante da famosa “noche escura del alma” de São João da Cruz. De acordo com Thomas G. Plante (2010, p. 209-210), “a Dervish describes an individual who belongs to a sect of Islam called Tariqah, which is known for its extrem ascetic practices”. Evelyn Dörr esclarece o mecanismo e o significado dessa dança:

Dervish dances are based on a technique of continuous turning and circling along the axis of one's own body, in which the spinning body symbolizes the rotation of the stars, the movement of the spheres, and the divine center itself. Through the ecstasy these movements induce, the Dervish achieves a state of trance and "a spiritual connection to the cosmos (DÖRR, 2007, p. 5).

Aqui, a dança não aproxima do estado divino, mas do estado poético, que em nenhum momento se confundem – seja pelo tratamento dessacralizador e profanador dos poetas citados (Rilke e Blake), seja pelo próprio conteúdo, como discutimos até agora.

Cabe notar uma subversão sutil operada pelo poema. Segundo Lucy Penna, a dança dervixe se caracteriza por ser

[...] um tipo de dança masculina, que consiste em rodopiar cadenciadamente, em ritmo que pode ser mais ou menos acelerado, enquanto se produz um esvaziamento da consciência. *Parece que só os homens realizam esse forte rodopio*, enquanto as mulheres dançam ou cantam de outra forma, sinuosamente (PENNA, 1992, p. 137,

grifos nossos).

A subversão se dá pela colocação da mulher nesse espaço de transcendência, tradicionalmente ligado ao território masculino, como sujeito capaz de realizar a ligação com o exterior.

A bela imagem verso “as estrelas somem no piche” reúne espaço terrestre e espaço sideral e pode ser lido de duas maneiras. Uma delas é a que considera o piche como substância opaca, que não pode refletir o brilho estelar; outra, mais instigante, se refere ao aniquilamento dos corpos celestes no contato com o solo terrestre, como se houvesse um achatamento do espaço – e mais do que isso: como se toda possibilidade de transcendência fosse *apagada*. É de notar também o verbo escolhido – “somem” – cuja tônica é a vogal “o” aberta, como um buraco negro que suga toda luminosidade. Este verso vem reforçar o quarto verso da primeira estrofe (“e não há nada que ilumine”), de caráter puramente descritivo, agora com poder imagético acentuado, de forte concretude poética.

A rima piche-dervixe, embora distante (versos 21-26), mantém o sujeito lírico preso ao solo. Enfatize-se novamente: é uma transcendência poética, não religiosa, a que ocorre aqui, transcendência poética que se dá a partir de prazeres ligados à alimentação (beber, comer – prazeres antropofágicos, em suma), à fisiologia, em um processo de profanação de poetas ligados ao transcendente.

Convém deter-nos, por ora, em Rainer Maria Rilke, um dos poetas que encarna a transcendência poética na modernidade; “a reencarnação em sua época do Orfeu arquetípico cujo mito ele reviveu e celebrou” (HAMBURGER, 2007, p.142). José Paulo Paes (1993, p. 28) sublinha que “a lírica de pensamento rilkiana é antropocêntrica: está voltada por inteiro para a condição humana, ao entendimento de cuja essência e de cujo lugar no Todo se aplica”. Maurice Blanchot analisou o poeta alemão a fundo, discutindo “a exigência da morte” em seus poemas:

O que é algo impressionante, e uma particularidade de Rilke, é até que ponto, entretanto, ele se mantém certo do incerto, como se empenha em afastar as dúvidas, em afirmar o incerto mais na esperança do que na angústia, com uma confiança que não ignora ser difícil a tarefa mas renova sempre seu feliz anúncio. Como se estivesse seguro de que existe em nós, pelo próprio fato de que estamos “desviados”, a possibilidade de nos voltarmos, a promessa de uma reconversão essencial (BLANCHOT, 2011, p. 146-7).

Rilke enfatiza a humildade e a simplicidade. Como afirma De Man (1996, p. 41), é preciso entender as convicções do autor de *Sonetos a Orfeu*: “Uma promessa garantida com demasiada facilidade seria suspeita e convincente, mas uma promessa de salvação que só poderia ser merecida através do trabalho e sacrifício infinitos, no sofrimento, na renúncia e na morte, é outra coisa”.

Essa “reconversão essencial” citada por Blanchot se dá, no poema “rilke shake”, em contraponto à teoria do autor francês, para quem Rilke afirma uma “confiança na vida e, em nome da vida, na morte: se recusamos a morte, é como se recusássemos os aspectos graves e difíceis da vida, como se, na vida, buscássemos apenas acolher as partes mínimas – então os nossos prazeres também seriam mínimos” (BLANCHOT, 2011, p. 137). Angélica Freitas consegue justamente retirar desses prazeres mínimos – ligados principalmente à alimentação, como vimos pela escolha criteriosa dos verbos – uma possibilidade de transcendência – poética, bem entendido –, subvertendo mais uma concepção cristalizada da crítica.

2.4 “versus eu”

A oposição entre arte e vida, segundo Octavio Paz (1984, p. 144), “é insolúvel”: “Desde Novalis até os surrealistas, os poetas modernos têm enfrentado essa oposição, sem conseguir nem resolvê-la, nem dissolvê-la” (1984, p. 143). Leia-se o poema “versus eu”, que com seu evidente DNA da “poesia marginal” dramatiza o divórcio entre poeta e realidade social:

*lá embaixo um samba que não me chama
pois não conhece meu nome*
(FREITAS, 2007, p.43)

Examinemos em detalhe o título: “versus eu”. O correto, de acordo com a norma culta da gramática, seria “versus mim”, pelo fato de versus ser uma preposição, o que exige o emprego da forma oblíqua (mim). A escolha por “eu”, pronome pessoal do caso reto, enuncia a opção por um sujeito e não por um objeto, é contra, ou melhor, a partir desse “eu” que se estabelece a contenda. A palavra verso também traz sugestões semânticas e, sobretudo, sonoras de “versos” e “verso” – parte posterior, de trás. Assim, o título estabelece a distância reflexiva deste poema.

O problema é enunciado no primeiro verso e explicado no segundo, nada mais. O desconforto da brevidade é o desconforto do sujeito com essa cisão. Nota-se, contudo, que o motivo vem de fora e continua exterior ao sujeito lírico. A realidade social, presumivelmente fundada na cultura popular, da qual o samba é uma das expressões nacionais mais características, se torna motivo de confronto, expresso já desde o título e revelador de uma curiosa disputa, na qual não há vencedor.

Cabe notar ainda que a equação “A versus B” tem um termo ausente no título do poema, apenas “versus eu”. Marcada em negativo, essa falta contribui para a tristeza deste lirismo duro e discursivo.

Para além da situação de estagnação, o interesse está na maneira insólita como a se arma a cena: o sujeito lírico se coloca em um patamar de alguma maneira superior (“lá embaixo”...), patamar esse que não tem razão de ser aparente, uma vez que seu nome é desconhecido, ignorada sua existência pelo “samba”. Vê-se, portanto, a fratura entre vida e arte – uma arte alheia ao sujeito poético – cuja solução parece insolúvel, uma vez que, nos termos do conflito, e seguindo o título, o problema parece residir mais no polo relativo ao eu lírico do que no polo relativo à realidade social. O “versus eu”, então, alude a uma postura incapaz de superar o impasse, capaz apenas de reconhecê-lo e nomeá-lo.

Bem diferente era a perspectiva dos poetas modernistas brasileiros. João Luiz Lafetá (2004, p.454) delinea uma das linhas básicas do Modernismo: a procura daquilo que “fica esmagado pelo processo de industrialização (o marginal, a cidade, o operário)”, esclarecendo ainda que esta seria a “linha empenhada, de protesto e denúncia social” (LAFETÁ, 2004, p.455). Na trilha de um apontamento de Heitor Ferraz (s.d.), leia-se o poema “Morro da Babilônia”, de Carlos Drummond de Andrade:

*À noite, do morro
descem vozes que criam o terror
(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral).*

*Quando houve revolução, os soldados se espalharam no morro,
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.
Alguns, chumbados, morreram.
O morro ficou mais encantado.*

*Mas as vozes do morro
não são propriamente lúgubres.
Há mesmo um cavaquinho bem afinado
que domina os ruídos da pedra e da folhagem*

*e desce até nós, modesto e recreativo,
como uma gentileza do morro.
(DRUMMOND, 1988, p.60-61)*

O poema está presente em *Sentimento do Mundo* (1940), no qual Drummond se abre de modo enfático para a dimensão política e social do momento (a ditadura varguista, a Segunda Guerra Mundial), propondo uma poesia compromissada e consciente do lugar e das questões do ser humano na sociedade. Segundo José Guilherme Merquior (2013, p. 73-74), neste livro “o eu isolado deixa de ser a sede da vivência poética”, tendo como “órgão sensível da poesia” não a “instância *individualista* do coração” mas a “consciência *individual* (mas socializável) do sofrimento coletivo”.

Interessa-nos aqui a diferença de patamar: enquanto o sujeito de “versus eu” fala *de cima*, o eu lírico de “Morro da Babilônia” fala *de baixo* (“há mesmo um cavaquinho bem afinado que (...) *desce até nós*”, grifos nossos), e mais do que isso, fala em nome de uma coletividade (de um *nós*). Até mesmo do ponto de vista de *quem diz* a oposição em relação à atitude do poema de Angélica Freitas é clara.

O som da música, em Drummond, vem “como uma gentileza do morro”. Tem-se a perspectiva de uma relação mais integrada, fundada em um caráter nobre e distinto, quase idílico³³, de comunhão mesmo. Como conclui Heitor Ferraz (s.d.), a “mudança de perspectiva acionada por Angélica [...] fala muito sobre nossa época, onde a utópica ‘gentileza’ sonhada por Drummond não se concretizou no plano da vida social – o afastamento das classes apenas aumentou”.

2.5 Bashô

Rilke shake não dialoga somente com a tradição ocidental, contempla também uma forma canônica da poesia oriental: o haikai. Leiamos o poema “o que é um baibai?”:

*baibai es un adiós
un farewell sin pañuelos
tem gente que escreve haikai,*

³³ Empregamos o vocábulo idílico na acepção de Barthes (2006, p. 216): “Chamemos de ‘idílico’ todo espaço de relações humanas definido por uma ausência de conflito. (...) ‘Idílico’, como diz sua etimologia, remete antes a uma representação (ou a uma fantasia) literária do espaço relacional”.

*três linhas à bashô.
baibais também seguem modelos.*

*quem escreve baibais sabe que acabou
-se o que era doce.*

§

*espancado na infância molha os pés no orinoco
debaixo d'água como soa a ocarina?
brbrlllbrrrr brbrlllbrrr*

§

*esnobada na festa molha os pés no rio das antas
debaixo d'água como faz seu coração?
'sai da chuva' 'já para casa'*

§

*sufragette sem rouge molha os pés no rio clyde
debaixo d'água como faz o seu cabelo?
esquerda.... direita.... esquerda..... direita....*

§

*feia nas fotografias molha os pés no rio Reno
debaixo d'água como faz seu celular?
'depois do bipe lorelei depois do bipe'³⁴
(FREITAS, 2007, p. 41)*

A partir do título do poema já se estabelece o jogo que estrutura a composição: a relação *baibai/haikai*. Da mesma forma que responde à pergunta “o que é um baibai?”, o poema também pergunta, e responde, “o que é um haikai?”. Essa associação é sugerida na rima misturada³⁵ entre “baibai”, primeira palavra do primeiro verso, e “haikai”, que encerra o terceiro verso. O tom de zombaria em relação ao tema poético clássico do adeus é reforçado pela transcrição fonética de “bye bye”, cujo lugar é geralmente reservado aos dicionários e guias turísticos; dessa forma, retirada de contexto, a tradução fonética proporciona a comicidade da expressão.

A resposta ao título vem logo nos dois primeiros versos: “baibai es un adiós./un

³⁴ É possível ouvir a oralização deste poema na voz da própria autora, disponível em:

<<https://myspace.com/angelicafreitas/music/song/o-que-um-baibai-2499992>>. Acesso em: 1 ago. 2013.

³⁵ Goldstein (2005, p. 46-49) classifica as rimas quanto à distribuição ao longo do poema em cruzadas (sistema ABAB), emparelhadas (sistema AA BB CC), interpoladas (A...A) e misturadas, quando há “outro tipo de organização”, como no caso em questão.

farewell sin pañuelos.” – nenhuma quebra na expectativa, exceto pelo fato de a solução vir em línguas estrangeiras, o espanhol e o inglês. O *baibai* se configura como a separação definitiva, expresso no “adeus sem lenço” (de despedida). Como lidar com essa situação? O poema responde: “tem gente que escreve haikai”. A explicação do que seria um *haikai* vem a seguir: “três linhas à bashô”. A associação entre *baibai* e haikai se fortalece e se converte na própria estrutura das estrofes seguintes: “baibais também seguem modelos”.

O corte nos dois versos que compõem a segunda estrofe atribui um novo significado ao lugar-comum “acabou / -se o que era doce”. Ao desmembrar a frase feita, provoca-se um efeito polissêmico: questiona-se a própria qualidade da experiência e abre-se a possibilidade de que a escrita ponha fim à felicidade da experiência.

As duas primeiras estâncias funcionam quase como um prólogo, em que se apresenta o tema – a despedida definitiva, o *baibai* – e se estabelece a forma – o *haikai* – do poema. Dessa maneira, o *baibai* encontra sua forma no *haikai*.

O poema pode ser dividido em duas partes: a primeira, composta de duas estrofes, e a segunda, composta por quatro estrofes, cada uma nos moldes do haikai³⁶. Mais adiante, a análise das sílabas poéticas auxiliará a perceber o sentido dessa divisão.

Roland Barthes (2005, p. 53-58) assinala a disposição espacial do haikai, afirmando que a “aeração” do bloco de palavras constituído por um haikai, que “forma um único ideograma, isto é, uma ‘palavra” (2005, p. 54), é determinante para a constituição dessa forma poética, “mesmo quando há abolição da constituição métrica” (2005, p. 55). Lotman (2002, p. 868) também aponta o papel da “natureza gráfica do texto” poético:

[...] estabelece-se uma relação determinada, em virtude da qual a própria expressão começa a ser percebida como figuração do conteúdo. Nesse caso, o signo, embora permaneça verbal, adquire os traços de um sinal figurativo (iconográfico) (LOTMAN, 2002, p. 864).

Em “o que é um baibai?”, a disposição gráfica do haikai é respeitada e enfatizada, com a apresentação visual do bloco de palavras, além da adição do sinal “§”, significando a separação entre cada estrofe/haikai. Observe-se que apenas o espaço em branco entre as estrofes já não é suficiente para dotar de significado a forma do poema,

³⁶ Por molde, entenda-se aqui a disposição em três versos.

sendo necessária a inclusão de um elemento iconográfico para assinalar a divisão entre os haicais, já que eles não são titulados³⁷. Ou seja, cada estrofe/haikai quer ser entendido de forma independente, apesar de estarem agrupados sob o mesmo tema.

Convém deter a análise na diferença: a questão das sílabas poéticas. Quanto a sua organização, encontra-se:

<i>baibai es un adios</i>	2/4/6
<i>un farewell sin pañuelos</i>	4/7
<i>tem gente que escreve haikai,</i>	2/5/8
<i>três linhas à bashô.</i>	2/6
<i>baibais também seguem modelos.</i>	2/4/6/8
<i>quem escreve baibais sabe que acabou</i>	3/6/11 ou 2/5/10 ³⁸
<i>-se o que era doce.</i>	2/4
<i>espancado na infância molha os pés no orinoco</i>	3/6/8/10/14
<i>debaixo d'água como soa a ocarina?</i>	2/4/6/8/12
<i>brbrlllbrrrr brbrlllbrrr</i>	— ³⁹
<i>esnobada na festa molha os pés no rio das antas</i>	3/6/8/10/14
<i>debaixo d'água como faz seu coração?</i>	2/4/6/8/12
<i>'sai da chuva' 'já para casa'</i>	2/4/7 ⁴⁰
<i>sufragette sem rouge molha os pés no rio clyde</i>	3/6/8/10/13
<i>debaixo d'água como faz o seu cabelo?</i>	2/4/6/8/10/12 ⁴¹
<i>esquerda.... direita.... esquerda..... direita....</i>	2/5/7/10
<i>feia nas fotografias molha os pés no rio Reno</i>	1/(4)/7/9/11/14
<i>debaixo d'água como faz seu celular?</i>	2/4/6/8/12
<i>'depois do bipe lorelei depois do bipe'</i>	2/4/8/10/12

Como se vê, a primeira parte, em que é proposta a associação entre *baibai* e haikai, é mantida no ritmo mais moderno (em oposição ao clássico): heptassílabos, octossílabos, uma redondilha maior, até mesmo um tetrassílabo. Já a segunda parte, das

³⁷ “Essa riqueza de significados do haikai é garantida, ainda, por outro traço formal distintivo: os haikais japoneses *não* têm título” (LEMINSKI, 1984, p. 34).

³⁸ Para a manutenção do ritmo breve, apoiado na sexta sílaba, a primeira opção soa mais adequada, embora a segunda opção seja mais brusca, o que também pode significar um realce da ruptura (a situação de “acabar”).

³⁹ Impossível determinar com segurança a métrica do verso, pois depende da vocalização da onomatopeia (sem vogais, vale dizer).

⁴⁰ Nota-se a contração de “para” em “pra”.

⁴¹ Note-se a utilização do artigo anteposto ao possessivo, de forma a tornar o verso alexandrino - como comparação, vale notar que no segundo verso da estrofe anterior, cuja estrutura é idêntica, o artigo foi suprimido, já que a gramática recomenda o uso facultativo quando o possessivo é acompanhado de substantivo.

estrofes/haicais, ao contrário do que estabelece essa forma poética, utiliza versos maiores, até mesmo clássicos: principalmente o alexandrino⁴² (e até mesmo versos de treze e catorze sílabas). Ocorre uma inversão: onde se esperava a brevidade, os versos são alongados, ao passo em que na primeira parte, onde não há uma forma fixa, os versos são mais breves.

No que se refere à estrutura da segunda parte, o primeiro paralelismo é o dos versos iniciais. Uma simples análise morfológica confirma a correlação:

1 espancado na infância molha os pés no orinoco

particípio passado masculino + preposição + substantivo + verbo + artigo + substantivo + preposição + substantivo

2 esnobada na festa molha os pés no rio das antas

particípio passado feminino + preposição + substantivo + verbo + artigo + preposição + substantivo + preposição + substantivo

3 sufragette sem rouge molha os pés no rio clyde

substantivo + preposição + substantivo + verbo + artigo + substantivo + preposição + substantivo + substantivo

4 feia nas fotografias molha os pés no rio reno

adjetivo + preposição + substantivo + verbo + artigo + substantivo + preposição + substantivo + substantivo

A simetria referenda o verso da estrofe inicial: “baibais também seguem modelos”.

Já os segundos versos são em forma de pergunta, mantendo a mesma estrutura: “embaixo/debaixo d’água como faz”, sendo que o complemento verbal é alterado a cada estrofe. Essa relação anafórica é mantida mesmo nos termos finais dos versos, com os substantivos “ocarina”, “coração”, “cabelo” e “celular” encadeados em aliteração. Neste caso específico, a aproximação de elementos díspares ajuda a estabelecer o tom irreverente do poema.

Os terceiros versos de cada estrofe também mantêm uma relação estrutural, cumprindo a mesma função: responder a pergunta do verso anterior. No primeiro caso, em forma de onomatopeia; no segundo, de diálogo; no terceiro, do movimento do cabelo na correnteza, ou também pode ser lido como uma sugestão de marcha política

⁴² “há um certo ‘ridículo’ (mesmo se não merecido) do Alexandrino que, por sua estrutura, é pesado, narrativo; a poesia francesa foi forçada a se tornar mais leve, a manter-se viva, pelo abandono do metro, do código” (BARTHES, 2005, p. 66). Vale notar, porém, que o antepenúltimo verso, com suas catorze sílabas, forma um hemistíquio, apoiado na sétima, o que concorre para reforçar os heptassílabos.

(direita e esquerda); no quarto, de diálogo novamente, e também de certo automatismo.

Em que pese a função idêntica, de arremate, a diferença na forma do verso final expressa a singularidade do haikai. Não se pode estruturar uma surpresa. Conformá-la a uma estrutura pré-determinada seria constranger a experiência poética: “algo ‘salta para fora da linguagem’: pequeno satori de linguagem: um haikai” (BARTHES, 2005, p. 111). Este salto para fora da linguagem se manifesta na variação formal dos versos finais.

As quatro estrofes também podem ser agrupadas segundo outra relação. A primeira e a terceira mantêm uma lógica interna específica, cultural e histórica (a presença da ocarina na cultura andina⁴³, a origem britânica das sufragistas⁴⁴), ao passo que a segunda e a quarta são associações livres (não há nenhuma ligação entre ser esnobado na festa e molhar os pés no rio das Antas, assim como o Rio Reno não mantém nenhuma conexão com a beleza ou feiura fotográficas). Esta é uma das *relações diferenciais* presentes na estrutura do poema.

Outra *relação diferencial* é a que ocorre entre a primeira estrofe/haikai e as outras três: enquanto estas se referem ao gênero feminino, aquela se refere ao masculino. É difícil determinar com segurança a razão desta diferença. Uma possibilidade de análise é a universalização da experiência do *baibai*: afeta tanto homens quanto mulheres, crianças ou adultos, nas mais distintas regiões do planeta. Barthes afirma que no haikai

[...] a propriedade vacila: o haikai é o próprio sujeito, uma quintessência de subjetividade, mas não é o “autor”. O haikai pertence a todo mundo, já que todo mundo pode parecer fazê-lo – já que é plausível que qualquer um o faça. Assim, fica demonstrado, para mim, que o haikai é Desejo, na medida em que ele circula: que a propriedade – a *auctoritas* – passa, circula, gira, como no jogo de passar anel (BARTHES, 2005, p. 69).

Essa circulação da propriedade se manifesta nos versos finais das estrofes/haicais de Angélica Freitas. Quem responde as perguntas levantadas não são os

⁴³ O rio Orinoco tem sua nascente na Venezuela (na Serra Parima, próxima do Brasil) e corre pela Colômbia, formando a terceira bacia hidrográfica do continente sul-americano. A ocarina é um instrumento de sopro, semelhante a uma flauta, importante na cultura centro-americana. Vê-se, portanto, que a relação entre o rio e o instrumento está ancorada na história, não apenas pelo mero trocadilho.

⁴⁴ As “suffragettes” (sufragistas, em português) ficaram conhecidas por sua luta pelo direito do voto feminino, tendo seu surgimento associado ao movimento feminista no século XIX, no Reino Unido. A associação com o rio Clyde, o maior da Escócia e um dos mais importantes nas rotas comerciais e no estabelecimento do Império Britânico, não é ocasional.

proprietários, mas os próprios objetos: a ocarina, o coração, o cabelo, o celular. É como se o próprio sujeito se esvaziasse. Outra possível interpretação, mais voltada para a polissemia do poema, contemplaria a sugestão de que há uma ambiguidade: as coisas respondem tanto quanto o próprio sujeito.

Por fim, outra *relação diferencial* ocorre entre os substantivos que complementam a estrutura do verso intermediário: ocarina e celular são instrumentos, produtos culturais, aquele da cultura andina, este da cultura de massa, ao passo que coração e cabelo fazem parte do corpo humano. Dos quatro, o único que não enuncia uma voz é o cabelo, embora ainda se expresse seguindo o movimento da correnteza aquática. O predomínio desses objetos em relação aos sujeitos provoca um sentido de deslocamento e de irreverência, originado na própria pergunta, ela mesma já posta em questão de forma maliciosa.

O binômio *baibai/haikai* revela que um está inextricavelmente ligado ao outro. Tal entrelaçamento se dá na segunda estrofe, em que um termo pode ser substituído por outro: “quem escreve baibais sabe que acabou” – “quem escreve haicais sabe que acabou”. Vale retomar a estrofe em sua unidade para desdobrar a análise:

quem escreve baibais sabe que acabou
-se o que era doce.

Se a substituição dos termos *baibai/haikai* é possível, então o “acabou/-se o que era doce” revela-se não somente à experiência definitiva da despedida, mas também à experiência do *haikai*: “quem escreve haicais sabe que acabou/-se o que era doce”. A anotação é a própria percepção de finitude da experiência; anotá-la, em forma de *haikai*, é despedir-se dela. Assim, um termo é reflexo do outro. A poesia surge, então, da fricção entre a *permanência* e a *transformação momentânea*.

O momento do *baibai* é o mesmo momento do *haikai*: desse choque entre o fixo e o mutável decorrem ambas as experiências. Em apoio ao argumento de que o *haikai* seja uma filosofia do Instante, Barthes (2005, p. 101) recorre ao conceito japonês do *Ma*, “o Intervalo do Espaço-Tempo”⁴⁵, do qual o *Utsuroi* seria uma das figuras: “não é propriamente a flor da cerejeira que é bela: é o momento em que, perfeitamente desabrochada, ela vai murchar. Tudo isso diz o quanto o *haikai* é uma *ação* (de escrita)

⁴⁵ Paulo Leminski auxilia o entendimento do conceito, ao explicar que “MA, em japonês, [significa] distância” (1984, p. 80-81), e está relacionado à prática do Kendô (caminho da espada).

entre a vida e a morte” (BARTHES, 2005, p. 114). Eis aí a confirmação do laço inextricável entre *haikai* e *baibai*, o momento de suspensão em que a poesia acontece.

2.5.1 O *haikai*

A retomada do *haikai* “à *bashô*” por Angélica Freitas exige que se compreenda o que é essa forma poética, onde surgiu e como o poeta *Bashô* a transformou.

O *haikai* é derivado do *tanka*, poema japonês de 31 sílabas, em duas estrofes. Com o tempo, houve uma autonomia da primeira estrofe, agora isolada do sistema pergunta-resposta do *tanka* (cada poeta era responsável por uma das estrofes). A forma sucinta das dezessete sílabas⁴⁶ do *haikai* se relaciona com a “economia dos meios” (CAMPOS, 1969, p. 57).

O *haikai*⁴⁷, como o entende *Bashô*, deve relacionar dois elementos básicos: um de permanência, no *haikai* clássico relativo a uma estação do ano⁴⁸, outro de percepção momentânea. O elemento imutável, a eterna essência, é chamado *kyo* e o elemento “efêmero, transitório e imutável” (MARSICANO, 1997, p. 16) é chamado *ryuko*. Segundo Fenollosa (apud CAMPOS, 1969, p. 64), “neste processo de compor, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”. É a unidade que emerge da justaposição entre as duas partes: “uma descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas” (PAZ, 1980, p. 16).

Matsuo *Bashô* é um poeta japonês do século XVII. Leminski (1984, p. 24) o define como “guerreiro de nascença e formação, monge por escolha, poeta por fatalidade”. *Bashô* em japonês significa bananeira, a planta de predileção do poeta. Ele propôs uma definição de *haikai*: “é apenas o que está acontecendo aqui e agora” (LEMINSKI, 1983, p. 22). De acordo com Octavio Paz, *Bashô* buscou a união da forma

⁴⁶ No japonês não há contagem por sílabas tônicas, como no português, em que o padrão do *haikai* estabelece o esquema métrico fixo 5-7-5 sílabas.

⁴⁷ É preciso assinalar o aspecto gráfico do *haikai*, sua associação da arte da caligrafia com a arte da pintura (*sumiê*). Ambas não admitem correções, dentro do contexto zen budista de que não deve haver repetição de fórmulas pré-estabelecidas (MARSICANO, 1997, p. 12).

⁴⁸ “O *haikai* deve conter pelo menos uma palavra que faça referência a uma estação do ano” (MARSICANO, 1997, p. 11). Essa obrigação à palavra-estação (*kigo*, ou seja, os termos sazonais) cai por terra na poesia *kyôka*, “poema-louco”, no qual a composição poética “se enche de humor por trocadilhos algumas vezes considerados grosseiros e absurdos, cômicos” (HASHIMOTO, 2002, p. 339). Esse processo é posterior a *Bashô*, tendo sua ocorrência no século XVIII.

clássica com uma “nova linguagem coloquial, livre e desimpedida, e com ela procura o mesmo que os antigos: o instante poético” (PAZ, 1976, p. 158-9).

Esta busca do instante poético está intimamente ligada à filosofia zen budista, de que “cada ser ou coisa tem de ser aceito; nada pode ser excluído da Terra do Lótus da Pureza como sendo mundano, trivial ou baixo” (WATTS, 2009, p. 47). Para Alberto Marsicano (1997, p. 10), a contribuição de Bashô está em “infundir na forma concisa do haikai a amplidão do pensamento zen”. Paulo Leminski (1983, p. 88) concorda com tal interpretação, afirmando que “Bashô transformou uma prática de texto, uma produção verbal, em ‘caminho’ para o zen”.

A associação com o zen está ligada ao satori⁴⁹, a iluminação súbita. Como explica Octavio Paz (1976, p. 160): “Zen afirma que o estado satori é aqui e agora, um instante que é todos os instantes, momento em que o universo inteiro – e com ele a corrente de temporalidade que o sustenta – se desmorona”. O haikai, para Marsicano (1997, p. 11), “é o satori, o despertar zen que repentinamente surge no caminho”.

Dessa forma, compreende-se que o haikai de Bashô já envolve uma diferença em relação à forma clássica: o uso da linguagem coloquial em estreita ligação com o zen budismo.

O poema de Angélica Freitas não pode ser pensado fora do que se discute como pós-modernismo. Segundo Jameson (1997), as produções culturais no capitalismo tardio (entendido aqui como a terceira era do capitalismo, em que predominam as multinacionais e a globalização) seriam pós-modernas. Duas características seriam fundamentais desse processo dominante: a) a reação ao alto modernismo e b) a erosão entre alta cultura e cultura de massa⁵⁰.

No que diz respeito a “o que é um baibai?”, a erosão entre alta cultura e cultura de massa é evidente. Há a retomada complexa de uma forma da poesia clássica japonesa do século XVII e o diálogo com os produtos da cultura de massa, como o celular e uma série norte-americana (*Gilmore Girls*⁵¹). Essa união é tipicamente pós-moderna, além do fato de o poema utilizar três línguas (português, inglês e espanhol). O poema ainda levanta a questão da desterritorialização, pois cada estrofe/haikai se localiza em um espaço geográfico diferente (Venezuela, Escócia, Brasil, Europa), em um contexto de

⁴⁹ “súbita compreensão da verdade do Zen” (WATTS, 2009, p. 68)

⁵⁰ Cf. “Pós-modernismo e sociedade de consumo” (JAMESON, 2006).

⁵¹ A série *Gilmore Girls*, criada por Amy Sherman Paladino, exibida de 2000 a 2007, narra as dificuldades de criação de uma filha adolescente por uma mãe solteira. Ambas conversam via celular: Lorelai (grafia correta, de acordo com o seriado) interrompe constantemente a filha com o bordão “depois do bipe lorelei”.

intensa circulação no qual a presença da tecnologia é fantástica e quase aterrorizante, como no caso da última estrofe: um celular que mesmo afogado continua falando, e falando um bordão de uma série americana, em uma situação que parece se referir a certa dificuldade de comunicação: a fala é uma fala no vazio, ela comunica uma interrupção (“depois do bipe”) e não se sabe nem quem fala nem para quem, se é uma mensagem gravada, se é apenas a reprodução da fala do seriado, entre outros sentidos que poderiam ser cogitados.

Vê-se que Angélica Freitas trabalha o haicai de modo muito particular. Depois de estabelecer seu paradigma no quarto verso da estrofe inicial (“três linhas à bashô”), a poeta coloca à prova tal definição; a quebra na metrificação contribui para o desvio do modelo clássico. De saída, é possível ver a diferença e a semelhança para os haicais de Bashô. A diferença está na quantidade de sílabas poéticas, implodida no verso de Freitas, como demonstrado acima (a estrofe final chega a contar 38 sílabas, mais até do que o *tanka*, composto de cinco versos, dois a mais que o haicai). A semelhança está no respeito aos elementos básicos que constituem o haicai: o elemento permanente é sempre a água de um rio (a condição geral das estrofes: alguém molha os pés); o elemento ativo se refere ao substantivo concreto do verso intermediário (“ocarina”, “coração”, “cabelo”, “celular”). O verso final transforma e dota a narrativa⁵² de significado.

Ao desestabilizar o leitor, com as mudanças abruptas de local, com as respostas inesperadas (propondo, inclusive, uma onomatopeia como solução), ao descortinar situações complexas em três versos, o poema de Angélica Freitas, estruturado em forma de haicai, se configura, seguindo a trilha de análise de Octavio Paz (1976, p. 166) sobre o haiku, como “uma crítica da realidade: em toda realidade há algo mais do que chamamos realidade; simultaneamente, é uma crítica da linguagem”.

É tempo de perguntar: o que significa este haicai no contexto pós-moderno? No caso analisado, o de Angélica Freitas, o haicai “à bashô” se dá como tensão: não consegue manter a economia de meios clássica ao mesmo tempo em que é invadido pela presença de objetos da cultura de massa. A questão passa a ser então: o que é um baibai, de qual baibai se trata aqui?

Para responder a essa pergunta é preciso observar a rima bashô/acabou. Segundo

⁵² Para Barthes, é preciso que haja no haicai um elemento *tangible*, ou seja, algo que pode ser tocado, que seja palpável. A *tangibilia* do haicai estaria relacionada à narrativa: “Há pois, no haicai, como que um germe, uma virtualidade de fantasia = enredo breve, enquadrado, no qual eu me coloco em estado de desejo, de prazer *projetado*” (BARTHES, 2005, p. 117).

Lotman (2002, p. 864), “no verso, o som não se limita ao plano da expressão; entra como um dos elementos na oposição mútua das palavras na poesia, seguindo não as leis do signo linguístico, mas sim do signo figurativo, ou seja, penetra na construção da estrutura do conteúdo”. Assim, a rima sugere uma despedida da forma clássica praticada por Bashô.

Contudo, não se pode ignorar uma afirmação do próprio Bashô: “Não siga os antigos. Procure o que eles procuraram” (LEMINSKI, 1983, p. 42). Se, conforme Barthes (2005, p. 52), “o haikai é a junção de uma ‘verdade’ (não conceitual, mas do *Instante*) e de uma forma”, no caso de Angélica Freitas, essa verdade temporal, ligada ao tema da despedida definitiva (o *baibai*), necessita de uma forma diferente da forma legada pela tradição. O próprio poema manifesta essa tensão na correlação postulada pela rima toante bashô/acabou. A diferença já está inscrita no próprio poema. A junção de *baibai* e haikai, portanto, não consegue se manter dentro do padrão clássico, associado agora a outro contexto.

Trata-se de reformular a pergunta: o que significa o verso “três linhas à bashô”? Dessa perspectiva, há fidelidade na proposta do poema, que pretende seguir o modelo “três linhas à bashô”. A convergência entre os projetos de Bashô e Angélica Freitas se dá na procura do instante poético que une uma forma clássica e linguagem coloquial. Em que pese a diferença histórica, pode-se dizer que Angélica Freitas é fiel ao projeto de Bashô: trabalhar com a realidade mundana, o que no pós-modernismo, significa trabalhar com objetos e produtos da cultura de massa. Uma das maneiras de o haikai encontrar sua existência no pós-modernismo é trazer essas questões pós-modernas para o texto, incorporar a cultura de massa, o que provoca uma mudança em sua forma e em seu sentido. É dessa mudança que resulta o paradoxo: ao mesmo tempo em que é fiel a Bashô, Angélica Freitas sabe que a fidelidade completa não pode se realizar, o que está expresso na rima bashô/acabou.

2.6 O que passou pela cabeça...

A relação com a tradição poética brasileira ocorre de modo explícito no poema “o que passou pela cabeça do violinista em que a morte acentuou a palidez ao despenhar-se com sua cabeleira negra & seu stradivarius no grande desastre aéreo de ontem”, cujo enorme título é um verso de um poema em prosa de Jorge de Lima,

intitulado “O grande desastre aéreo de ontem” e dedicado ao pintor Candido Portinari, acrescido de seu título. A filiação, portanto, para os que estão cientes da tradição, é honestíssima. Leiamos, primeiro, o poema de Angélica Freitas:

1 *dó*
 2 *ré*
 3 *mi*
 4 *eu penso em béla bartók*
 5 *eu penso em rita lee*
 6 *eu penso no stradiváriu*
 7 *e nos vários empregos*
 8 *que tive*
 9 *pra chegar aqui*
 10 *e agora a turbina falha*
 11 *e agora a cabine se parte em duas*
 12 *e agora as tralhas todas caem dos compartimentos*
 13 *e eu despenco junto*
 14 *lindo e pálido minha cabeleira negra*
 15 *meu violino contra o peito*
 16 *o sujeito ali da frente reza*
 17 *eu só penso*
 18 *dó*
 19 *ré*
 20 *mi*
 21 *eu penso em stravinski*
 22 *e nas barbas do klaus kinski*
 23 *e no nariz do karabtchevsky*
 24 *e num poema do joseph brodsky*
 25 *que uma vez eu li*
 26 *senhoras intactas, afrouxem os cintos*
 27 *que o chão é lindo & já vem vindo*
 28 *one*
 29 *two*
 30 *three*

A gênese desse poema é excepcional. Embora extensa, a passagem a seguir, presente em uma reportagem da jornalista portuguesa Alexandra Lucas Coelho, explica a origem do poema e sua importância para Angélica Freitas:

Em 2004, Angélica trocou o *Estadão* por uma revista de telecomunicações: “Horário normal, folgas, não ter de escolher entre Natal e Ano Novo”, justifica. Estava claro que uma carreira no jornalismo não era para ela. “Sempre gostei de escrever, fazia versinhos com nove anos, então fui fazer jornalismo. Mas queria mesmo era escrever poesia. Sofri para escrever em ritmo de jornal diário, aprendi na marra.” Trabalhava na tal revista quando Carlito

Azevedo veio do Rio de Janeiro dar um *workshop* de poesia, num sábado de 2005. “Era o dia inteiro”, lembra Angélica. “Eu estava superdêprê, tinha levado um pé na bunda [a namorada deixara-a]. Aí pensei: vou fazer essa oficina.” Premiada desde a estreia (*Collapsus Linguae*, 1991), Carlito era uma referência influente. Além da revista *Inimigo Rumor*, dirigia a coleção de poesia *Ás de Colete* (co-edição Cosac e 7Letras). Nesse sábado, propôs aos alunos que escrevessem um poema a partir de um poema, *O grande desastre aéreo de ontem*, de Jorge de Lima. Tinham que escolher um personagem. Angélica escolheu o violinista: “Só que na hora de ler eu estava com muita vergonha. Conforme eles liam pensava que iam me jogar pela janela.” O título dela era: *o que passou pela cabeça do violinista em que a morte acentuou a palidez ao despenhar-se com sua cabeleira negra & seu stradivarius no grande desastre aéreo de ontem*. Leu a tremer. “Nem sabia se era um poema. Quando terminei ficou aquele silêncio. O Carlito se levantou, pegou a folha, leu para ele, começou a bater palmas. E eu vi tudo preto, morrendo de vergonha.” “Tinha uns 30 alunos, muito bons”, conta Carlito Azevedo. “Mas quando chegou a vez dela a coisa deu um salto. Era meio Amy Winehouse. Tem um poema do Mário Quintana que diz: descobrir a América é fácil porque é grande, difícil é descobrir uma moeda. Angélica era a América. Já era muito grande.” No fim, pediu-lhe mais poemas. “Ela estava cheia de dúvidas. O meu trabalho foi só convencê-la de que era escandalosamente talentosa, tinha tudo para fazer diferença.” E convidou-a para publicar na *Inimigo Rumor*. “Esse dia foi surpreendente”, diz Angélica. “Nunca achei que o que escrevia tivesse importância. Era como tocar violão. O Carlito me fez dedicar: quando escrevia mandava para ele. A gente se correspondeu uns seis meses. E no início de 2006 ele perguntou se eu tinha material para um livro. Aí pensei largar o emprego.” Sem ele talvez não tivesse publicado, diz. “O Carlito mudou a minha vida. A gente só está conversando agora porque eu fui naquela oficina.” (COELHO, 2013).

Explicada sua gênese e importância para Angélica Freitas, passemos à análise do poema, construído com base em paralelismos. Grosso modo, pode-se dividi-lo em três paralelos básicos. O primeiro se refere à construção “dó / ré / mi”, que abre o poema e também ocupa o espaço intermediário da estrofe, e do “one / two / three”, que encerra o poema. O segundo se refere à construção anáforica “eu penso”, que ocorre dos versos 4 a 6, subordinando o sétimo, o oitavo e o nono, e que é reiterada no verso 21, continuando, agora em nova construção anafórica (“e em”), nos versos 22, 23 e 24, subordinando o verso de número 25. A terceira construção paralela ocorre na anáfora de “e agora” durante os versos 10, 11 e 12. Esse procedimento reiterativo contribui para dar ordem ao pensamento caótico do violinista, que medita sobre sua existência – ou melhor – transita em sua existência de forma veloz, empilhando fatos (“e agora”) e pensamentos (“eu penso em”).

O primeiro paralelismo é reforçado na medida em que as notas do início se

convertem em uma contagem, semelhante à feita para marcar o ritmo antes de a música começar a tocar, porém, o processo aqui se refere a um cômputo que envolve a imediata finitude da vida.

O segundo paralelismo provoca a mistura entre alta cultura e cultura popular, com suas alusões a músicos (o compositor russo Igor Stravinski, o maestro brasileiro Isaac Karabtchevsky, a roqueira Rita Lee, o compositor húngaro Béla Bartók), a um ator (o alemão Klaus Kinski, conhecido por seus trabalhos com o diretor Werner Herzog), a um poeta (o russo Joseph Brodsky) e a uma marca clássica de instrumentos de corda (Stradivarius).

O terceiro paralelismo, com sua reiteração de “e agora”, além de presentificar a narração, traz um sentido de urgência dada a gradação dos acontecimentos apresentados em cada verso: “e agora a turbina falha / e agora a cabine se parte em duas / e agora as tralhas todas caem dos compartimentos / e eu despenco junto”.

O ritmo musical, seguindo a sugestão do personagem da narrativa, está não somente na associação entre dó-ré-mi/one-two-three, como também nas rimas, geralmente toantes (casos dos versos 3-5-9, 23-24, 26-27), às vezes perfeitas (versos 21-22), e no jogo linguístico, caso dos versos 6 e 7, quando o pronome indefinido “vários” é desmembrado do substantivo próprio “stradivarius”.

A aliteração também está presente, modestamente no nome “béla bartók” e de modo mais enfático na reiteração da letra “k”, de frequência incomum na língua portuguesa, concentrando-se principalmente nos versos 21, 22, 23 e 24. A escolha de “karabtchevsky” auxilia a comunicar a queda dos objetos, como se a linguagem fosse se embolando. No verso 12, também há reiteração do “t” em “tralhas todas” e do “c” em “caem dos compartimentos”. As letras “t” e “c” são apoiadas pelos dois versos precedentes, nos quais constam “turbina” e “cabine”, por sua vez, com repetição do composto “in”. Ocorre também a recorrência do som “alha”, presente em “falha”, do verso 10, e “tralhas” do verso 12.

Nos versos que vão do décimo quarto ao décimo sétimo, vemos uma oposição entre o violinista e o “sujeito ali da frente”, cuja única ação é rezar, ao passo que aquele pensa apenas nas notas musicais (dó-ré-mi) e se agarra ao violino como se a arte, sua arte, fosse seu último refúgio. Apesar de a comparação não ocorrer, pode-se subentendê-la, uma vez que essa leitura é possível justamente pelo antagonismo entre os dois personagens.

O corte nos versos também é outro fator que concorre para a criação de

surpresas. Veja-se o caso dos versos 24-25-26, posteriores à construção “eu penso”: “e num poema do Joseph Brodsky / que uma vez eu li / senhoras intactas, afrouxem os cintos”. O *enjambement* provoca ambiguidade: “senhoras intactas, afrouxem os cintos” pode ser o verso de Joseph Brodsky lido pelo sujeito lírico do poema, como também pode ser um recado sarcástico dirigido às virgens presentes no avião prestes a despencar.

Nos versos finais, o aspecto fonológico se ressalta: “senhoras **int**actas, afrouxem os **ci**ntos / que o chão é **li**ndo & já vem **vi**ndo”, com predominância da vogal “i” anasalada, causando um contraponto à fugaz liberdade das “senhoras intactas” e reforçando a situação de encerramento (o “i” como vogal fechada) do fato narrado e do próprio poema.

2.6.1 *Veste com furos*

Ao sobrepor os poemas, pode-se perceber como a vestimenta poemática de Angélica Freitas primeiro cria fraturas e depois se instala na “túnica inconsútil” de Jorge de Lima. Leiamos “O grande desastre aéreo de ontem”, presente no livro *A túnica inconsútil* (1938):

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramallete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranquila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol (LIMA, 1997, p. 370).

Como comentado anteriormente, o poema é dedicado a Candido Portinari, amigo

de Jorge de Lima⁵³. Este, que também era pintor⁵⁴, acompanhava o trabalho de Portinari com atenção:

No número 48 da Revista Acadêmica, dedicado ao pintor de Brodóski, Jorge de Lima comparece com crítica clara. No texto ressalta a "solidez" dos quadros e a "prudência de seu desenho clássico". Vê em Portinari "parentesco com o universal", com os pintores mundiais do momento, e destaca ainda, no artista, "absoluto controle (mesmo quando lhe apraz deformar) da medida, do desenho, da composição geometricamente bem distribuída (PAULINO, 1995, p. 61).

Em relação às características das obras de Portinari, é complexo defini-las (cf. FABRIS, 1996). Mário de Andrade salienta, na personalidade do amigo, “a enorme riqueza técnica e a variedade expressional” (2009, s.p.), saudando-lhe a faceta de “experimentador infatigável” (2009, s.p.). Mário chega a afirmar: “não é possível determinar, na multiplicidade de soluções estéticas diversas que a sua obra apresenta, qualquer influência que seja fundamental e permanente”. Porém, como traços gerais, concorda-se que o modernismo de Portinari pode ser associado a escolas como a cubista, a surrealista e a expressionista.

Segundo Horácio (TRINGALI, 1993, p. 27): “Os pintores e poetas sempre tiveram poder de tudo ousar’. Sabemos disso e essa indulgência reclamamos e damos uns aos outros, mas não a ponto que os ferozes se reúnam com os mansos, nem que formem pares: as serpentes com as aves, os tigres com os cordeiros.”. De acordo com Dante Tringali (1993, p. 72, grifos do autor), tradutor da *Arte poética* de Horácio: “Aqui se afirma o *primado da razão* sobre a fantasia. O classicismo da carta, como se percebe, tem uma concepção *racionalista* da arte em que o entendimento controla a fantasia para a qual se fixam limites. Ela não pode tudo”. Ora, segundo Fábio de Souza Andrade, no poema de Jorge de Lima

⁵³ Portinari, segundo Drummond, “foi mais companheiro dos poetas do que dos outros artistas” (MACHADO, 1997) e teve publicado um livro póstumo de poemas organizado por Manuel Bandeira. Ainda de acordo com a reportagem de Cassiano Elek Machado: “Em 4 de novembro de 1958, o navio Conte Grande chegou ao Rio de Janeiro trazendo a nova febre de Portinari. O artista voltava de uma viagem para a Europa com a frase: ‘vou me dedicar à poesia’. [...] A admiração de Portinari pelos escritores está refletida na galeria de retratos que ele pintou. Em seu depoimento, Drummond lembra pinturas dos rostos de “Manuel Bandeira, de Mário de Andrade, de Murilo Mendes, de Jorge de Lima, de Felipe de Oliveira, de Adalgisa Nery e do meu” (MACHADO, 1997).

⁵⁴ Um retrato de Jorge de Lima desenhado por Portinari foi estampado na edição de 1938 de *A túnica inconsútil* (PAULINO, 1995, p. 150). Por sua vez, Jorge de Lima também pintou um retrato do amigo. Em relação à obra plástica de Jorge, vale assinalar: “A obsessão pela materialidade das figuras na tela denuncia a forte influência de dois nomes da pintura brasileira bastante apreciados por Jorge de Lima: Di Cavalcanti e Portinari” (FARIAS, 2003, p. 136).

[...] a novidade está na fantasia em liberdade, na aparente falta de decoro clássico e de "lógica poética" (novamente Mário de Andrade) das imagens. Está na apropriação poética de um elemento pouco convencional, o avião, e sua associação indissolúvel a um motivo clássico, um topos (o fim do dia vinculado ao fim da vida) (ANDRADE, F., 1997, p. 77-8).

Logo, vê-se que o autor de *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943) não segue à risca o preceito horaciano, desviando-se da poética clássica e recaindo justamente em um pecado condenado por Horácio (TRINGALI, 1993, p. 27): “Crede-me, Pisões, que muito semelhante a esse quadro seria o livro cujas ideias vãs fossem concebidas como sonhos de um doente de tal modo que nem pé nem cabeça componham uma única figura”. Embora Jorge de Lima utilize em seu poema imagens de grande ressonância visual, a descrição verbal é violenta demais para atender às regras de composição clássicas.

Não se pode deixar de anotar a hipótese de que o poema em questão também esteja relacionado à passagem do cometa Halley em 1910, quando Jorge de Lima era um adolescente (contava 17 anos de idade). O poeta comentou o efeito da visão do cometa:

Nuns dias de febre [...] percebi um ente cujos olhos eram dois imensos algodões ardentes, o nariz como um rochedo de estanho derretido [...] as mãos eram dois cometas, a fala de ventania quente, a boca de lua, roupagens de arco-íris, os cabelos misturados de nuvens [...] por uns vinte dias, as noites de febre foram povoadas de verdadeira chuva de estrelas cadentes. Lau me convenceu que eram pragas de morcegos [...] que de noite ficavam luminosos, riscando o céu. [...] minha mãe [...] me convenceu que deveriam ser sinais do céu, prenunciando o cometa de Halley, acontecido anos depois (apud PAULINO, 1995, p. 29).

De acordo ainda com Ana Maria Paulino, este poema seria um dos “depositários de algumas das imagens que o cometa suscitou” (1995, p. 29).

Para Mário de Andrade, em artigo de 1939, “Jorge de Lima é um mundo de contradições por explicar e de dificuldades a resolver” (1997, p. 86). Não é nossa intenção explicar nem resolver tais dificuldades e contradições, quanto menos proceder a uma atilada interpretação de sua obra ou mesmo desse poema em especial. Baste-nos,

a título de provocação, a curiosa asserção de Mário, para quem uma das principais qualidades de Jorge de Lima seria sua “falta de invenção poética” (1997, p. 88):

[...] dos poemas importantes de Jorge de Lima não haverá talvez um único, de que não se possa descobrir a fonte de inspiração noutro poema moderno brasileiro. Inda mais: um livro como *A túnica inconsútil*, além de rastrear, poética e tematicamente a Bíblia, às vezes em imitações perfeitamente voluntárias e perceptíveis ao primeiro golpe de vista, um livro como *A túnica inconsútil* tem um sabor antológico, de tal forma o poeta compila nas suas páginas toda a temática posta em foco pela poesia contemporânea...franco-brasileira. Aparece a estrela, aparece o anjo, aparecem o marinheiro, o violonista, a dançarina, o mágico, o circo e o *music-hall* inteiros. Na ilha de Karankatá, é sensível a imagem da Pasárgada, de Manuel Bandeira, empobrecida aliás no seu ritmo vocabular. Aqui, a prudência de Jorge de Lima terá ido longe demais (ANDRADE, 1997, p. 89).

O interesse dessa longa passagem vem, noventa e fora o tom panorâmico do resenhista, da ironia: agora é Angélica Freitas quem se alimenta de um livro cujo processo básico seria se alimentar de outras fontes poéticas.

Ainda sobre o poema citado acima, Mário de Andrade afirma: “Página admirável em que o poeta não descobre a poesia dos *fait divers*, o que me parece mais ou menos fácil, mas se baseia nos *faits divers* para criar uma página de grande imaginação, intensidade lírica e sensibilidade mística” (ANDRADE, 1997, p. 90). Segundo Aleílton Fonseca (s.d.) o poema “se desenvolve a partir de uma imagem básica, ‘sangue/cor’, que é reiterada duas vezes, retomando o fôlego lírico: ‘Vejo sangue no ar’ e ‘chove sangue’. Esta imagem dá a tonalidade pictórica do poema”.

Em relação aos procedimentos, assinalemos a semelhança com o poema de Angélica Freitas no que se refere à reiteração; no caso desta, de segmentos de versos, e no caso de Jorge de Lima, “da forma verbal sempre no presente, em que ‘vejo’ (sete vezes) e ‘vem’ (cinco vezes) marcam, na sequência linguística, o que poeticamente é um instante, uma explosão lírica” (FONSECA, s.d.), comunicando um efeito de instantaneidade. Mais do que isso, para José Nivaldo de Farias (2003, p. 72), “A repetição insistente do verbo ‘ver’ denuncia a preocupação em materializar pictoricamente a cena descrita”.

Pode-se comparar os poemas a partir de uma oposição básica: música x pintura. Se o poema de Jorge de Lima é voltado para o sentido da visão, com grande carga de construções metafóricas, o de Angélica Freitas enfatiza a importância do som. Cabe

notar que Freitas também se utiliza de imagens, mas de forma diferente, apenas empilhando-as como em uma montagem cinematográfica acelerada, caso específico dos já comentados versos 10 a 16, em que cada um se apresenta como o *frame* de um filme. Se o insólito em Angélica vem das associações sonoras, em Jorge vem da imagística febril, que leva a narração adiante graças à percepção de semelhanças, dadas pelo emprego de símiles, comparações e metáforas, e à acumulação decorrente desse processo.

Para investir nessa oposição entre as artes, nada melhor do que retomar os modos retóricos que Ezra Pound selecionou para discutir a linguagem literária, especificamente poética. São eles a melopeia, a fanopeia e a logopeia. Ninguém melhor do que um confesso herdeiro como Haroldo de Campos para explicar tais conceitos. A melopeia seria a modalidade “em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado” (CAMPOS, 2006, p. 11), ao passo que a fanopeia seria “um lance de imagens sobre a imaginação visual” (CAMPOS, 2006, p. 11). Quanto à logopeia, segundo o próprio Pound, “é o último método a desenvolver e só pode ser usado pelos sofisticados” (POUND, 2006, p. 41), estando além dos campos musical e plástico.

Ora, embora não haja pureza nessa divisão – sabemos que um poema pode conter algo de cada modalidade – é possível discernir, em um texto, qual modo apresenta dominância. Nos poemas que estamos discutindo, a categorização seria a seguinte: o de Jorge de Lima enfatizaria a fanopeia enquanto o de Angélica Freitas, a melopeia (embora fosse possível argumentar a favor de uma logopeia, dado o processo de palavra-puxa-palavra, baseado entretanto na sonoridade, presente no poema).

Em relação à melopeia, graças aos recursos tecnológicos contemporâneos, é possível conferir uma declamação deste poema por parte de Angélica⁵⁵. Chama atenção a oralização dos três versos finais (“one / two / three”), lidos em um tom de voz monocórdio, quase robótico, como se filtrado para soar neutro e sem emoção. Das três espécies de melopeia descritas por Pound (2006, p. 61), esta é a melopeia “para ser falada”.

Fábio de Souza Andrade (1997, p. 73) aponta a “habilidade fanopaica” do autor de *Invenção de Orfeu*, enfatizando “[...] a importância constituinte da imagem na poesia

⁵⁵ Disponível em:

<<http://www.lyrikline.org/index.php?id=162&L=1&author=af02&show=Poems&poemId=5316&cHash=aa00678c11>>. Acesso em 1º. ago. 2013.

de Jorge de Lima e da sua progressiva complexificação em direção ao hermetismo da fase final. Ainda segundo Andrade (1997, p. 77), é preciso “reconhecer como a imagem pode prestar-se à investigação poética do mundo” no caso de Jorge de Lima.

Outra diferença entre os textos se refere à abordagem religiosa. No poema de Jorge de Lima, nota-se a enunciação de um “Grande Reconhecedor” e depois de “Deus”, mesmo que este apareça sob a forma de uma construção adjetiva (“nuvens de Deus”). Há também um sino em dobre, indicação do toque de finados, registro da morte de alguém. Na interpretação de Fonseca (s.d.), “esses recursos conferem ao fato relatado uma aura lírico-religiosa, como rito de passagem da vida terrena para a presença de Deus, o Grande Reconhecedor, sugerindo a fé como uma fonte de consolo existencial face à (sic) circunstância da morte”.

Já no poema de Angélica Freitas, nota-se um esvaziamento da situação trágica da morte, seja pelo jogo lúdico com a linguagem, expresso nas rimas e jogos linguísticos, associações inusitadas de personagens que habitam tanto o terreno da alta cultura quanto o da cultura popular, seja pela própria atitude do personagem da narrativa, cujos pensamentos estão voltados para sua arte e para o caldo cultural de que se alimenta. A abordagem cômica permite ao Eu passar a existência em revista, como se participássemos de sua consciência antes do momento fatal.

Se n’“O grande desastre aéreo de ontem”, “um acidente mecânico é alçado ao nível de uma desgraça cósmica, apocalíptica” (ANDRADE, 1997, p.78), no poema de Angélica, o acidente mecânico é destituído de seu caráter trágico.

Por fim, uma última consideração a respeito do esvaziamento do trágico proposto por Angélica Freitas. Retomemos a primeira proposta de Italo Calvino (1990) para a literatura do próximo milênio. Ela se refere à leveza (as outras cinco são: rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade, consistência). Calvino contrapõe à “lenta petrificação” da vida, personificada pela figura mítica da Medusa, a ação heroica de Perseu: “É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal” (CALVINO, 1990, p. 17). Ora, o fardo da morte é esvaziado pela brincadeira com a contagem musical (dó-ré-mi/one-two-three) e pela recordação de artistas da alta cultura e da cultura popular; a morte não aparece no poema de Angélica Freitas senão de forma oblíqua, jamais nomeada, porém sempre presente.

Há uma palavra no título que desperta a atenção: despenhar-se. O poema de

Angélica Freitas cumpre à risca o projeto do verso de Jorge de Lima: a ação toda se passa na mente do violinista, sempre no presente, mas perpassado pela memória; é nesse espaço intervalar entre a queda e o solo que o poema se dá a ver.

Segundo o Houaiss, uma das etimologias de “despenhar” vem do latim, *pinna*, ou seja, “pluma, ameia”. A associação com pluma vem a calhar, pois sugere leveza, o modo fundamental com que o violinista experimenta seus (supostos) últimos momentos de existência:

Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle (CALVINO, 1990, p. 19).

Calvino estabelece três acepções para exemplificar a leveza. A primeira se refere “a um despojamento da linguagem por meio do qual os signos são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência” (CALVINO, 1990, p. 28). O despojamento aqui assume tanto o sentido de privação (a necessidade das rimas, o que limita o vocabulário do poema) quanto o de saque (ao imaginário artístico contemporâneo), como também o sentido de despir (o desnudamento psicológico do personagem da narrativa). A segunda acepção se refere à “narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração” (CALVINO, 1990, p. 29). A abstração está descartada do poema; quanto ao restante desta acepção, podemos encontrá-la amarrada dentro da primeira, nos sentidos de saque e despir discutidos anteriormente. A terceira acepção se refere a “uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático” (CALVINO, 1990, p. 29-30). Ora, não é preciso muito esforço para ver na atitude propagada pelo poema um verdadeiro emblema do esvaziamento do trágico, como discutimos até aqui.

Após desenvolver a ideia de “átomos sem peso” de Lucrecio, Calvino conclui (1990, p. 27): “não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso”. Assim, a compreensão e a admiração da poesia modernista afina nossa percepção sobre a poesia contemporânea. Eis um poema exemplar do modo como Angélica Freitas se relaciona com a tradição e a desconstrói ironicamente. Se, no dizer de Calvino, a literatura tem uma função existencial, “o que

passou pela cabeça do violinista em que a morte acentuou a palidez ao despenhar-se com sua cabeleira negra & seu stradivarius no grande desastre aéreo de ontem” exemplifica “a busca da leveza como reação ao peso de viver” (CALVINO, 1990, p. 39).

2.7 Metalinguagem e experiência histórica

2.7.1 Crise e experiência histórica

Em alguma medida, compreender a poesia brasileira contemporânea é também rediscutir o cânone moderno e principalmente modernista, a partir das contribuições de Oswald e Mário de Andrade⁵⁶, pensadores de seu tempo – e de vanguarda – que encarnam, na origem do movimento modernista, as contradições e os paradoxos de um projeto que almejava atualizar as ideias e as manifestações artísticas brasileiras com o que era feito no continente europeu.

Esta medida é sempre difícil de avaliar.

Por um lado, há uma crítica refratária – mais que refratária: condenatória – da poesia contemporânea, alicerçada em paradigmas modernistas cujas conclusões, como analisa Marcos Siscar (2010), resultam em um “processo de monumentalização pouco sensata dos poetas do passado, em especial os do Modernismo”. Esta “incapacidade de lidar com os impasses do presente” (SISCAR, 2010, p. 171) termina por considerar o Modernismo como auge da poesia brasileira. Assim, seguindo esta linha de raciocínio, surpreendente seria se esta parcela da crítica conseguisse encontrar mérito na poesia contemporânea e discuti-la sem vê-la como degeneração de uma linha evolutiva. Muitas vezes, a acusação é de que vivemos um tempo de exacerbada mediania nas artes, especialmente na poética. Paulo Henriques Britto, também poeta e crítico como Siscar, depõe contra tal argumento:

Ainda que nos falte perspectiva histórica suficiente para emitir juízos definitivos sobre o tempo em que vivemos, tudo indica que na nossa época, como em todas as outras, alguns poetas se destacarão da média,

⁵⁶ A proposta “última e subjacente” de ambos poderia ser resumida no “conhecimento de nossa realidade” (COLI; DANTAS, 1996, p. 17).

e suas realizações serão imitadas e diluídas pelos poetas medianos que virão depois. Jamais houve uma era em que o artista médio fosse outra coisa que não mediano, como também jamais houve uma época em que todos os artistas fossem igualmente medianos. Não vejo por quê o nosso tempo há de ser diferente de todos os outros. Mais uma vez, está em jogo aqui a falácia da aparente excepcionalidade do tempo presente: como é só dele que temos vivência direta, ele nos parece radicalmente diferente de tudo que veio antes (BRITTO, 2013, s.p.).

Por outro lado, como demonstrado nesta eleição de Siscar e Britto como interlocutores ativos no debate, há uma crítica capaz de dialogar com a produção poética atual, baseada em novas abordagens, com um instrumental ainda não sistematizado mas que consegue potencializar linhas-de-força e discutir o contemporâneo sem se prender a teorias e práticas de análise que confundem juízo com julgamento, para utilizar a terminologia proposta por Luiz Costa Lima (2013). O juízo “se impõe onde não haja uma lei preestabelecida, sendo ele que embasa o julgamento que porventura se venha a fazer. Se a crítica é necessariamente ajuizadora, só eventualmente será julgadora” (LIMA, 2013, p. 95-6).

Tendo em vista estas considerações iniciais, pode-se partir para uma discussão que abarque as tensões entre poesia e história, assumindo a historicidade na própria crítica.

Quando se fala em modernidade e crise, poesia e história, Octavio Paz é um dos poetas-críticos mais frutíferos. Na interpretação de Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 34), “Paz busca uma conciliação entre a atemporalidade da experiência do poeta e a temporalidade do sujeito histórico. Para Paz, a poesia transcende a história”. Isto significa que o poema se refere tanto a um tempo arquetípico quanto ao seu próprio tempo histórico. Na terceira parte de *O arco e a Lira*, Paz discute as relações entre poesia e história:

[...] um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível permaneceria simples manipulação verbal. *O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la.* Essa circunstância permite uma indagação sobre sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social irreparável de outras manifestações históricas (PAZ, 1982, p. 225, grifos nossos).

Esta tensão entre o tempo arquetípico e a pressão histórica encarna o poema na

história e a nega, em um movimento paradoxal de inscrição e recusa. Contudo, Paz (1982, p. 229-230) assinala a importância de perceber o conflito “nas entranhas do poema”, e não na história.

Theodor Adorno, em sua clássica *Palestra sobre lírica e sociedade*, também enfatiza a obra artística como centro do qual deve se irradiar a análise: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66). O teórico alemão alerta para o método correto a ser empregado na imbricação entre poesia e história: “Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2003, p. 67). Em *Poesia e prosa*, Alfonso Berardinelli elucida o método proposto por Adorno: “elementos conteudísticos e elementos formais devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, pois afinal não há ‘lírica individual’ que não se comunique subterraneamente com uma ‘corrente coletiva’, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível” (BERARDINELLI, 2007, p. 38). É somente com tais precauções que se pode abordar o poema sem fechar a obra de arte para a história, como a teoria formalista e do *New Criticism*, nem relegá-la a fato secundário, como estudos de abordagem mais sociológica.

Alfredo Bosi também discute tais tensões em *O ser e o tempo da poesia*, no qual se origina o conceito de poesia resistência, isto é, aquela que contém o “positivo” da ideologia e o “negativo” da contraideologia. No capítulo “O encontro dos tempos”, Bosi (1977, p. 120) afirma:

O poeta é o primeiro a dar, pela própria composição do seu texto, um significado histórico às suas representações e expressões. Não está em jogo saber aqui até que ponto ele tem consciência do processo. Cabe ao analista e ao historiador da literatura colher aquele significado.

2.7.2 Uma outra São Paulo

Após essa breve introdução relativa à crítica, hora de voltar aos textos de *Rilke shake*. Leia-se o poema “treze de outubro”:

*escrever um poema sem calor em são paulo
um poema sem ação: sem carros, sem avenida paulista*

*quando eu morava na augusta, escrevia poemas sobre a augusta
a augusta não me deixava dormir*

*(escrever um poema em que se durma na augusta
e sobretudo, escrever um poema sobre dormir*

*sem você.) esta é a primavera fajuta da delicadeza
(não consigo terminar este poema).*

(FREITAS, 2007, p. 52)

Aqui a metalinguagem é explícita: entre a primeira palavra, “escrever”, e a última, “poema”, entre o projeto e o objeto é que a poesia pode acontecer. Estatisticamente, a carga metalinguística também é densa: o substantivo “poema” aparece seis vezes em oito versos, e o verbo “escrever” (no infinitivo ou no pretérito imperfeito) aparece quatro vezes. Formalmente, o poema é composto de quatro parênteses, sem rimas, em verso livre, marcado pelas interpolações em parêntesis.

De saída, a primeira estrofe apresenta a imagem de uma São Paulo impossível, gélida, estática, esvaziada, sem a avenida que simboliza o centro comercial e financeiro da metrópole. Segundo Giorgio Agamben (2009), no ensaio “*O que é o contemporâneo?*”, a adesão ao presente se dá pelo deslocamento e pelo anacronismo. Esta imagem de São Paulo apresentada no poema é anacrônica, de acordo com a segunda acepção do vocábulo no dicionário: “atitude ou fato que não está de acordo com sua época” (HOUAISS, 2001). Sharon Zukin (1995, p. 7) destaca a economia simbólica da cidade: “The look and feel of cities reflect decisions about what – and who – should be visible and what should not, on concepts of order and disorder, and on uses of aesthetic power”. Angélica Freitas, portanto, pavimenta uma São Paulo desconhecida, revelando o desejo por uma cidade sem a cacofonia urbana, os milhares de estímulos, ruídos e encontros, marcados e aleatórios, previstos e imprevistos, escapáveis e inescapáveis na metrópole.

Compare-se esta imagem à da Avenida Paulista em 1906: “Quando as irmãs da Ordem de Santa Catarina adquiriram o terreno para construir a sede da sua congregação, *nesse trecho da avenida Paulista nada existia senão ilhotas de vegetação e caminhos sinuosos*” (PORTO, 1996, p. 133, grifos nossos). Agamben argumenta que ser contemporâneo é perceber o arcaico no presente, identificar a origem, retornar a um presente que não vivemos: “reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós” (AGAMBEN, 2009, p. 66).

O terceiro verso do poema mostra a irrupção da subjetividade marcadamente na

enunciação de um sujeito lírico que se afirma, e que afirma uma possibilidade de escrita: "quando eu morava na augusta, escrevia poemas sobre a augusta". O advérbio de tempo "quando" combinado ao pretérito imperfeito de "morava" instaura no poema um tempo anterior – tempo subjetivo⁵⁷, um tempo em que a escrita era possível; mais que possível: realizável. Este desejo por uma metrópole vazia encontra, então, seu significado: a criação de um espaço em que a escrita possa se realizar.

Qualquer discussão relativa à poetas e cidades remete a Platão. A história é conhecida: n' *A República*, baseado em uma crítica moral, Sócrates expulsa os poetas da república sob as acusações de que eram “criadores de fantasmas, ignorantes, charlatães, corruptores da juventude, ímpios” (FATONE, 2012, p. 3), nocivos pela capacidade de corromper a educação dos jovens atenienses. Angélica Freitas opera uma inversão na lógica platônica: na cidade desejada em “treze de outubro” tudo que simboliza e personifica São Paulo está expulso, com exceção da poeta. A criação dessa São Paulo alternativa, entretanto, não conduz à resolução do impasse, antes à sua intensificação. O impasse é tamanho que a dificuldade de escrita se torna mais dramática a cada estrofe, culminando na conclusão do verso final, no qual a crise da poesia, e do poeta, pulsa com máximo vigor. Cumpre notar que o desejo por solidão e isolamento parece uma das forças que impulsionam a poesia de Angélica Freitas ao longo de *Rilke shake*.

Na terceira e na quarta estrofes o desejo de escrita se amarra ao desejo amoroso (e à falta, em ambos os casos) quando o sujeito lírico deseja escrever um poema “sobre dormir sem você”; o *enjambement* praticado entre as estrofes intensifica a experiência da falta por causa da hesitação entre o corte sintático e a continuação semântica. Com seu reconhecimento de que “esta é a primavera fajuta da delicadeza”, o penúltimo verso denuncia a consciência metalinguística e a crítica do lirismo: o sujeito lírico sabe que a linguagem só consegue denunciar a falta, que seu desejo mesmo é o ser amado, ou ao menos escrever um poema em que seja possível dormir sem o ser amado, uma vez que na realidade “dormir sem você” deixa o sujeito lírico intranquilo e confuso. O verso final, autoconsciente, soa como uma confissão sobre a experiência da escrita. Surge aqui um lirismo como que enviesado, no qual o peso metalinguístico reforça o amoroso⁵⁸, em uma união potencializadora do sentimento reflexivo, ambíguo de solidão.

⁵⁷ De acordo com Benedito Nunes o tempo subjetivo é aquele “vivido da duração interior, psicológica, não coincidente com as medidas temporais objetivas” (1998, p. 135).

⁵⁸ Impossível deixar de lembrar de um fragmento de Barthes em seu *Fragmentos de um discurso amoroso* (1988, p. 93): “Saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você não está* – é o começo da escritura”.

O título “treze de outubro”, escrito por extenso, não remete a nenhuma data comemorativa nem a algum lugar específico, embora guarde o elemento do aspecto diarístico (subvertido, se comparado, por exemplo, à anotação das datas em *Luvas de pelica*, de Ana Cristina Cesar), abrindo o poema para a ambiguidade e para a indeterminação: treze de outubro é a data em que o poema foi escrito, a data em que algum dos poemas foi planejado, a data em que o poema terminou inacabado etc.? Mais do que a busca da resposta definitiva, “treze de outubro” é a data da crise.

2.7.3 Metalinguagem

Ramon Pérez Parejo define metalinguagem como produto e reprodução do relato a partir do conceito de *mise en abyme*, conforme desenvolvido por Lucien Dällenbach. Nesse tipo de construção em abismo, de acordo com o teórico espanhol, “la obra se vuelve sobre sí misma, se manifiesta como reflejo de todo su conjunto. Recuerda su propia creación y condición de representación” (PAREJO, 2002, p. 117). Dentro do *mise en abyme* é possível discernir dois tipos de construções metalinguísticas⁵⁹: a reduplicação simples e a reduplicação paradoxal. Na primeira, temos a história dentro da história, como no exemplo de *Hamlet*, de William Shakespeare. Na segunda, temos a obra falando de si própria, como no exemplo de *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes.

No caso específico do poema “treze de outubro” ocorrem as duas reduplicações. A reduplicação simples é aqui representada pelos poemas dentro dos poemas, os quais se desdobram por contiguidade, detonados pela explosão da memória (“quando eu”) e das recordações (“dormir sem você”); pode-se analisá-la da seguinte maneira: a) o próprio poema “treze de outubro”, que funciona como a moldura na qual o próprio poema se aprofunda; b) o projeto de um poema sobre a cidade de São Paulo; c) as referências aos poemas escritos na e sobre a Rua Augusta; d) o projeto de poemas sobre dormir na Rua Augusta; e) o projeto do poema sobre “dormir sem você”. A reduplicação paradoxal ocorre na evidente dimensão metalinguística do poema, na crítica poética levada a cabo pelo sujeito lírico, principalmente na estrofe final, quando discute a organização da linguagem exposta e seu estatuto como poeta incapaz de

⁵⁹ Parejo (2002) cita ainda um terceiro tipo de reduplicação, a ilimitada, e dá como exemplo a heráldica. Tal reduplicação, contudo, não é discutida mais alongadamente, provocando dúvidas sobre sua possibilidade de aplicação prática.

terminar o poema.

Dado que uma das funções da metalinguagem é “garantizar el código, revisarlo y redefinirlo” (PAREJO, 2002, p. 115), o poema de Angélica Freitas levanta alguns questionamentos prementes no contexto da poesia contemporânea.

Uma vez que a poesia de “treze de outubro” ocorre entre os intervalos dos projetos de escrita e seus objetos, os poemas, esta construção poética também faz repensar o lugar do poeta, não mais identificado com as concepções platônicas do poeta inspirado pelos deuses (vide Íon, de Platão), nem mais o gênio criador romântico semelhante a um demiurgo. Ao questionamento da hierarquia do poeta se liga o questionamento do gênero lírico tradicional,

[...] in which the isolated speaker (whether or not the poet himself), located in a specific landscape, meditates or ruminates on some aspect of his or her relationship to the external world, coming finally to some sort of epiphany, a moment of insight or vision with which the poem closes (PERLOFF, 1985, p. 157).

Como se vê, o sujeito lírico neste poema de Angélica Freitas não está acima do leitor, não consegue iluminar seu estar-no-mundo⁶⁰ senão através do reconhecimento da crise, comunicada ao leitor de forma problemática: “o poema está em luta consigo mesmo. Por isso está vivo” (PAZ, 1982, p. 231). Esta crise é vista, no plano formal, na própria interrupção do discurso, interpolado pela presença dos parêntesis. No plano do conteúdo, a crise se ressalta nas constantes mudanças de tema, nas reduplicações simples e paradoxal: em lugar de se fixar em um assunto, o sujeito lírico salta pelos poemas conforme os versos avançam. Como afirma Marcos Siscar (2010, p. 178-9), em seu livro sobre as relações entre poesia e crise na modernidade e na poesia contemporânea, “‘a poesia’ não é exatamente aquilo que está em crise, mas é o nome da própria crise, daquilo que impõe e explicita a experiência do impasse e dá forma ao escrito”. Esta experiência do impasse é o que abre o poema (e os poemas dentro do poema) ao leitor, desafiado em suas expectativas habituais e convidado a habitar os intervalos e os espaços não ocupados pelo poema inacabado; é neste estado de suspensão que a leitura e a poesia acontecem.

O poema de Angélica Freitas desloca a ênfase para o processo e não para a

⁶⁰ Segundo Marjorie Perloff (1985), na poesia contemporânea a subjetividade lírica não objetiva mais organizar a narrativa em direção à epifania mallamairca, nem busca uma “alquimia verbal” ou “purificar as palavras da tribo”. Este argumento tem sua contrapartida na análise e crítica de Paulo Henriques Britto (2000) e Ricardo Domeneck (2006), como discutido no item 2.2.

realização, comunica a experiência da tentativa, na qual a memória e a recordação impulsionam mas também atravancam o poema, desdobrando-o e dobrando-o em uma construção em abismo metalinguística. “Treze de outubro” promove uma abertura para a indeterminação: o solto, o contingente, o incompleto e a incompletude da e na linguagem e experiência.

2.7.4 Outra São Paulo, quase um século antes

Cerca de um século antes, em 1921, Mário de Andrade cantava outra São Paulo, uma cidade ainda em processo de desenvolvimento urbano-industrial, inscrito dentro de uma tentativa de modernização da literatura nacional e do pensamento brasileiro. Assim, São Paulo transparecia na literatura do período como “lugar por excelência da modernidade brasileira”, configurando-se “nitidamente como a cidade líder da nação, como a capital moral do país novo em construção” (FABRIS, 1994, p. 3) nas imagens que almejavam captar a efervescência e os novos ritmos das fábricas fumegantes, da multidão febril, dos bondes e automóveis. A associação da cidade moderna com a nova cultura era influenciada pelos ideais europeus, como o do *esprit nouveau*, de Guillaume Apollinaire, e principalmente pelas “cidades tentaculares” de Émile Verhaeren⁶¹. Para demonstrar a especificidade de São Paulo na cultura do país, de acordo com Annateresa Fabris, duas eram as estratégias: a) eleição de símbolos destruidores do passado; b) construção de um “mito tecnizado, isto é, um mito intencional, finalizado em si mesmo, fruto de uma comunidade particular, que busca em determinados momentos do passado alguns valores congeniais a seus objetivos presentes” (FABRIS, 1994, p. 8). Este “mito tecnizado” conduz a uma visão positivista de São Paulo, cuja expressão mais significativa será encontrada, ainda segundo Fabris, nos poemas de Luís Aranha, fascinado pelo desenvolvimento da civilização industrial.

A *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade não padece dessa euforia com a modernização, da “modernolatria futurista”; ao contrário, ao longo do livro o leitor atento pode perceber a lente crítica utilizada por Mário para observar a realidade oriunda da influência do expressionismo, expressa na “crítica das estruturas sociais,

⁶¹ Antonio Candido, em debate com Roberto Schwarz, sintetiza a contribuição do poeta belga na literatura brasileira: “Não foi à toa que Verhaeren influenciou no modernismo brasileiro, pois ele dramatiza uma experiência que é fundamental para o mundo latino-americano, em transição rápida e tumultuada para o universo urbano” (CANDIDO, 2001, p. 242).

com a noção implícita de classes em oposição” (COLI; DANTAS, 1996, p. 29). No entanto, alguns críticos apontam a dificuldade de realização estética na ocorrência de tais momentos. João Luiz Lafetá (1996, p. 62) anuncia “o grande problema de linguagem da *Pauliceia desvairada*: equilibrar a notação objetiva dos aspectos da cidade moderna com o tumulto de sensações do homem moderno, no meio da multidão”.

Lafetá considera problemática a interferência prosaica, ou “definição discursiva”, de alguns versos de Mário, como, por exemplo, na segunda estrofe de “Paisagem N.1”, em que os versos “Necessidade a prisão / para que haja civilização?” (ANDRADE, 1979, p. 37) inscrevem o poema dentro de um pensamento lógico, contrário às experiências sensoriais comunicadas com sucesso na estrofe anterior. De acordo com Lafetá (1996, p. 62),

[...] o mesmo movimento que perturba a cristalização do lirismo cria nos poemas uma dissonância que é índice das dissonâncias da vida moderna. O lirismo difícil e incompleto representa as dificuldades e incompletudes do sujeito lírico na modernidade incipiente.

José Paulo Paes (2008, p. 278) também considera que “a modernice dele [Mário de Andrade] estava em processo de formação”. É, portanto, dentro deste processo que se deve compreender o primeiro livro de Mário⁶². Uma leitura mais detalhada do poema inicial, “Inspiração”, pode ajudar a entender a razão de *Pauliceia desvairada* ser o “primeiro esforço de se criar entre nós o verso moderno, capaz de representar a agitação e o tumulto da vida nas grandes cidades” (LAFETÁ, 1996, p. 54).

São Paulo! Comoção de minha vida. . .
Os meus amores são flores feitas de original. . .
Arlequinal! . . . Traje de losangos. . . Cinza e ouro. . .
Luz e bruma. . . Forno e inverno morno. . .
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes. . .
Perfumes de Paris. . . Arys!
Bofetadas líricas no Trianon. . . Algodool! . .

São Paulo! Comoção de minha vida. . .
Galicismo a berrar nos desertos da América!
 (ANDRADE, 1979, p. 32)

⁶² Jorge Coli e Luiz Dantas (1996, p. 31-2) demonstram mais entusiasmo com a obra iniciadora do poeta Mário de Andrade: “bem além daquilo que pode parecer, à primeira vista, simples euforia modernista ou mesmo uma certa ingenuidade provinciana na perseguição de tantos ‘ismos’, está nascendo um importantíssimo projeto original de independência. Marca o empenho na identificação e na análise dos elementos que convêm à poesia brasileira absorver e transformar”.

No “Prefácio Interessantíssimo”, Mário de Andrade estabelece a teoria do verso melódico e do verso harmônico. Verso melódico seria “arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível” (ANDRADE, 1979, p. 22), ao passo que o verso harmônico seria a “combinação de sons simultâneos”, no qual as palavras e as frases são superpostas. Em “Iniciação” há a presença dos dois tipos de versos. Um exemplo do melódico é o verso final, no qual a construção atua de modo tradicional, ao passo que versos como o terceiro e o quarto demonstram a “polifonia poética” (ANDRADE, 1979, p. 23) empregada no poema.

Presente no terceiro verso, o adjetivo “arlequinal” é um neologismo, utilizado como motivo organizador de *Pauliceia desvairada*. Na interpretação de Coli e Dantas (1996, p. 19), “é a palavra com que o poeta conota a realidade que apreende e a expressão que, sob o ângulo da crítica, pode qualificar a obra, acusada a presença de elementos de várias estéticas, compondo diferentes camadas de significação”. A vestimenta repleta de losangos coloridos do arlequim representaria “a variedade da vida metropolitana no século XX” (COLI; DANTAS, p. 21). Sua origem vem do imaginário futurista (devedor, por sua vez, da figura do bufão na *Commedia dell’Arte*), principalmente de Ardengo Soffici.

Os perfumes da metrópole somados à construção polifônica dos versos anteriores transmitem uma sensação de sensualidade ao cenário. Mário de Andrade canta a cidade como se cantasse uma dama (“São Paulo! Comoção de minha vida. . .”). Logo, esta atitude implica um compromisso com a realidade, com a vivência urbana, com a construção de uma sociedade que promova um convívio harmônico entre seus habitantes⁶³.

“A experiência mais profunda, aquela que decorre de uma mudança nos modos de percepção e apreensão da realidade, é a que se manifesta nos próprios mecanismos de construção do objeto artístico” (SIMON, 2006, p. 128). Dessa maneira, confrontar os poemas de Angélica Freitas e Mário de Andrade é também confrontar dois tempos históricos diferentes. A tarefa crítica que se impõe, seguindo a observação de Paz discutida anteriormente, é anotar a diferença na construção dos poemas.

À São Paulo construída pela leitura modernista, do mito tecnizado, vê-se que Mário de Andrade, em sua mitologização particular da cidade, contrapõe as fissuras

⁶³ Assinale-se que esse “convívio harmônico” é específico deste poema, pois em outros textos poéticos Mário de Andrade irá transmitir a sensação da cidade como paisagem disfórica.

desse mito ao observar os pontos de rachadura da visão eufórica do espaço urbano. Mário celebra São Paulo com ternura sem relegar a crítica ao silêncio. João Luiz Lafetá explicita o que denomina “procedimento básico” no livro de estreia de Mário de Andrade: “diante da paisagem citadina o poeta não registra simplesmente a face externa que seus olhos enxergam, mas *procura em suas sensações, nas impressões que a cidade deixa dentro dele, as marcas que revelem a imagem única e dúplice de ambos*” (LAFETÁ, 1996, p. 65, grifos nossos).

Se em Mário de Andrade o sujeito lírico consegue se fundir à paisagem urbana⁶⁴, o mesmo não ocorre no poema de Angélica Freitas. É por causa dessa dissonância entre realidade e indivíduo que o sujeito lírico de “treze de outubro” anseia por “um poema sem calor em são paulo / um poema sem ação; sem carros, sem avenida paulista”. Sujeito dissociado da paisagem, desejo fraturado em sua origem: a fusão com a cidade é impossível aqui. Se a São Paulo do século XXI não inspira como a São Paulo de Mário de Andrade, quem pode se multiplicar não é mais o indivíduo, mas o poema, que se abre para uma construção em abismo metalinguística, impulsionando a desconexão entre sujeito e paisagem. No dizer de Adorno,

[...] a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir (ADORNO, 2003, p. 74).

Eis o nó em que, por sua vez, o mito da *Pauliceia desvairada* é corroído a partir da complexa representação poética da cidade construída por Angélica Freitas. A ideologia moderna do progresso é questionada por ambos os poetas em suas configurações líricas, porém, assume em “treze de outubro” mais do que o questionamento, a recusa de um projeto que efetivamente fracassou em seus intentos.

No poema lírico, segundo Adorno (2003, p. 75), “o sujeito nega, por

⁶⁴ Outro exemplo de crítica que identifica a fusão entre sujeito e objeto na poesia de Mário de Andrade está no artigo de Célia Pedrosa (2005, p. 55), na qual é analisado o poema “Meditação sobre o Tietê”: “Ancorada na paisagem objetiva – o rio, na cidade, à noite –, no espaço e tempo concretos que essa paisagem figura, e no olhar atento lançado sobre ela, a meditação poética, identificada a seu objeto, se torna, como ele, móvel, temporal e espacialmente, fundindo memória e desejo, e, por isso, revolta, obscura”. José Paulo Paes (2008, p. 279) também assinala o paralelo entre “o desvario da linguagem inovadora do poeta” e “o desvario da vida trepidante da metrópole por ele celebrada”. Por outro lado, convém notar que essa fusão não ocorre em todos os poemas, tal processo se dá de modo ambivalente. Esse debate foge do âmbito deste artigo. Para uma discussão mais aprofundada vide SIMON, 2006; PAES, 2008.

identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada”. O ponto nevralgico é a situação precária da lírica, conforme cresce a ascendência da sociedade sobre o sujeito.

Ao discutir a relação entre cidade e arquitetura na modernidade e na contemporaneidade, Teixeira Coelho (1995, p. 73) afirma: “não há mais festas nas grandes cidades [...] Nem festa, nem recreação, nem vida afetiva [...]. De todas as antigas ‘funções’ da cidade, restaram a do trabalho (massacrante), a do morar (indigno) e a do deslocar-se (eterno)”. Ora, na representação de Angélica Freitas, São Paulo tem a função “do morar (indigno)”, expressa na segunda estrofe (“a augusta não me deixava dormir”), mas as outras duas funções acabam se imbricando no desdobramento altamente concentrado e metalinguístico do poema; o sujeito lírico passa pelas estrofes sem se fixar, sempre com um novo projeto de escrever em seu labor poético. A vivência manifestada em “treze de outubro” é a da crise: da exaustão da experiência urbana, da complexa feitura metalinguística, da problemática projeção da paisagem íntima em paisagem exterior. Desejo frustrado e interrompido, o poema não oferece chance de recolhimento e tranquilidade. O que seria o clímax da *Paulicéia desvairada* é o anticlímax dessa São Paulo esvaziada e impossível.

Essa fratura no tempo, proposta por Agamben (2009) como lugar no qual o contemporâneo se dá a ver, é o lugar do compromisso e do encontro entre o tempo e as gerações; exemplifica também o modo como a crítica pode lidar com o contemporâneo, buscando suas origens “nas trevas do presente”, seja o presente de Mário de Andrade, seja o presente de Angélica Freitas. Nas palavras de Georges Didi-Huberman (2011, p. 70): “Essa tarefa, acrescenta Agamben, pede ao mesmo tempo coragem – virtude política – e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo”.

CAPÍTULO 3 – TENSÕES CRÍTICAS E CULTURAIS EM *RILKE SHAKE*

Quem não é capaz de tomar partido, deve calar

Walter Benjamin

*Um poema exige pouco e muito: olhos abertos e, entre tantas outras coisas,
paciência e imaginação*

Silviano Santiago

3.1 O que passou pela cabeça do estudante em que a crise acentuou o sísifo ao deparar-se com a barafunda crítica & seus paradigmas rotos nos grandes jogos de poder

Segundo levantamento do Centro de Apoio ao Escritor (CAE) da Casa das Rosas de São Paulo, o Anuário de Poesia de 2013 registra a quantidade de 464 livros de poemas publicados naquele ano. Em 2014, o número está próximo de 40, segundo dados do mês de maio (CAE, 2013, 2014). Apenas em São Paulo, o número de saraus de poesia por mês é de cerca de cem (RIBEIRO, 2014). Na década de 1970, João Luiz Lafetá iniciava um texto com as seguintes palavras: “Cada vez fica mais complicado ler e entender poesia contemporânea”.

Não tem sido mais fácil desde então.

Para entender o que está em jogo quando se fala em crítica de poesia brasileira contemporânea talvez seja melhor fazer um recuo tático, antes de nomear os atores e colocá-los em cena, de modo a perceber o campo simbólico no qual se trava essa disputa. A teoria de Pierre Bourdieu auxilia a descrever o problema. Segundo o autor francês, apenas o conteúdo textual e a produção textual não bastam para compreender determinada produção cultural: “existe um universo intermediário que chamo o *campo literário, artístico, jurídico* ou *científico*, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência” (BOURDIEU, 2004, p. 20). Trata-se, portanto, de notar o que Bourdieu nomeia de “estrutura das relações objetivas”, ou seja, a posição e o lugar que o agente ocupa determinam, positiva e negativamente, suas ações:

[...] o campo científico, enquanto lugar de luta política pela dominação científica, que designa a cada pesquisador, em função da posição que ele ocupa, seus problemas, indissociavelmente políticos e científicos, e seus métodos, estratégias científicas que, pelo fato de se definirem expressa ou objetivamente pela referência ao sistema de posições políticas e científicas constitutivas do campo científico, são ao mesmo tempo estratégias políticas (BOURDIEU, 1983, p. 126).

Outro conceito importante é o de capital simbólico, o qual

[...] repousa sobre o reconhecimento de uma competência que, para além dos efeitos que ela produz e em parte mediante esses efeitos, proporciona autoridade e contribui para definir não somente as regras do jogo, mas também suas regularidades, as leis segundo as quais vão se distribuir os lucros nesse jogo, as leis que fazem que seja ou não importante escrever sobre tal tema, que é brilhante ou ultrapassado (BOURDIEU, 2004, p. 27).

Há que se ter em mente “uma ambiguidade estrutural: os conflitos intelectuais são também, sempre, de algum aspecto, conflitos de poder” (BOURDIEU, 2004, p. 41). Como afirmamos na introdução, apoiados nas considerações de Silviano Santiago, o que está em disputa não é apenas a capacidade de julgamento – isto é bom, isto é ruim⁶⁵ – como também a autoridade de quem julga.

No caso específico da poesia, quando se diz que determinado poeta ou livro de poemas não tem valor, a afirmação que sustenta tal discurso é a seguinte: eu, crítico, sei dizer o que pode ou não ser considerado poesia (ou literatura ou arte). Como esclarece Antoine Compagnon: “Todo estudo literário depende de um sistema de preferências, consciente ou não” (2006, p. 226). Logo, quando se questiona o julgamento do crítico, questiona-se sua capacidade e sua autoridade no campo literário – em suma, sua posição, e além: seu poder, e mais: a própria estrutura que lhe permite um lugar de fala.

Felizmente, essas disputas permitem a Bourdieu reconhecer que “o campo é um jogo no qual as regras do jogo estão elas próprias postas em jogo” (2004, p. 29), e onde “nem tudo nele é igualmente possível e impossível em cada momento” (2004, p. 27).

⁶⁵ Cf. o texto “Crítica é cara ou coroa” de Luiz Bras (2012): “livros são propostas de civilização. Cada livro publicado é, antes de tudo, uma atitude política. E crítica literária é cara ou coroa, num mundo definido pelo acaso. Ao elogiar ou condenar um livro, o crítico não está dizendo aos seus leitores o que o livro é. Ele não está revelando sua essência oculta, simplesmente porque não há essência oculta a ser revelada, nunca há. O crítico está, na verdade, defendendo ou atacando o tipo de civilização que o livro propõe. O primeiro equívoco de um crítico é crer que os livros têm uma essência oculta, intrínseca, perene, que precisa ser colocada no foco para que os leitores míopes consigam enxergar. Nunca têm. O segundo equívoco, o maior deles, é acreditar que seu ataque ou sua defesa fará diferença a favor ou contra o tipo de civilização proposto pelo livro. Nunca faz. A probabilidade é sempre de cinquenta por cento para o sim e para o não. Um cara ou coroa”.

Assim, nota-se a mobilidade inerente ao próprio sistema. Compagnon (2006, p. 254), ao ponderar sobre o conflito entre o cânone e a abertura para uma lista arbitrária de livros, afirma:

O cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente. É uma classificação relativamente estável, e, se os clássicos mudam, é à margem, através de um jogo, analisável, entre o centro e a periferia. Há entradas e saídas, mas elas não são tão numerosas assim, nem completamente imprevisíveis.

Paulo Franchetti, acadêmico, crítico e poeta, se refere ao problema em texto intitulado “A demissão da crítica” (2005), no qual deslinda o fio que une o “fortalecimento do mercado” ao “enfraquecimento do meio intelectual”, este derivado da prática agora banal da publicação de abaixo-assinados quando há um desacordo em relação a alguma crítica⁶⁶, resultando em uma “forma de censura pública”. A questão do compadrio é vista como um entrave ao debate democrático, uma estrutura viciada que interdita o diálogo, empobrecendo a cultura.

A opção pela abordagem sistêmica se justifica pelas seguintes razões, interligadas: a) como o título indica – Tensões críticas e culturais em *Rilke shake*, de Angélica Freitas – existe um panorama do qual a obra de Freitas participa e se constitui como um dos exemplos representativos; b) decorrente do item anterior, a derivação para o sistema cultural exige aprofundamento, motivo do presente capítulo; dessa maneira, discutir a obra *Rilke shake* significa também discutir o modo como a crítica contemporânea pensa a poesia contemporânea, configurando o movimento dialético do particular para o geral e retornando ao particular; c) por fim, a abordagem sistêmica oferta ao leitor uma visada mais ampla, permitindo-lhe compreender a importância e o valor de *Rilke shake* no interior das discussões relativas às obras contemporâneas. Como defende Ricardo Domeneck (2008, s.p.):

Seja para seguir tais parâmetros ou para resistir a eles, dependendo da personalidade individual de cada jovem poeta a adentrar tal cenário coletivo, o "clima crítico" de seu tempo define, muitas vezes, o contexto de inserção de um novo trabalho poético. A compreensão de um período crítico criativo exige a observação de vários fatores concorrentes, não apenas os livros de poesia publicados no intervalo de tempo em questão. As movimentações críticas em vigor, os poetas

⁶⁶ O momento inaugural dessa prática pode ser considerado a contenda verbal entre Bruno Tolentino e Augusto de Campos em 1994. Para mais detalhes, conferir o artigo de John Milton (1996), “Augusto de Campos e Bruno Tolentino: A Guerra das Traduções”.

sendo resenhados na imprensa oficial, os autores ocupando cargos de poder em instituições e editoras que definem, muitas vezes, os publicados e convidados da Empresa da Poesia Ltda., todos esses fatores contribuem para a formação da personalidade poética de uma década, período geralmente usado para delimitar um grupo de poetas contemporâneos.

Assim sendo, a compreensão de uma obra poética não pode estar desligada de um conhecimento aprofundado das discussões críticas que lhes são contemporâneas – a discussão da obra poética passa também pela discussão da própria crítica. Essa convicção perpassa todo este capítulo. As questões levantadas na discussão dos poemas serão aqui aprofundadas.

3.2 O ventríloquo no esconderijo

O texto-chave, sempre referido quando se trata do assunto, é o balanço realizado por Haroldo de Campos em 1984: “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. A partir desse ensaio, praticamente incontornável dada a recepção que adquiriu desde então⁶⁷, é que a discussão se articula.

Haroldo de Campos inicia seu texto afirmando a ambiguidade da modernidade, cuja face diacrônica seria a de Jauss, personificada no diálogo entre presente e passado (a querela antigos versus modernos: os modernos de hoje serão os antigos de amanhã); a face sincrônica, “apropriação seletiva e não consecutiva da história” (CAMPOS, 1997, p. 249), seria representada por Octavio Paz, com sua tese da “tradição da ruptura”, a necessidade de o presente sempre romper com o passado, como vimos no subitem 2.3, relativo à discussão do poema “rilke shake”, e no item 2.7, relativo à discussão do poema “treze de outubro”.

A partir de Jauss, Campos introduz o tema da utopia em seu texto: a ideia de que a modernidade iluminista, seguindo o conceito de progresso, deseja uma sociedade mais avançada do que a do passado, o que inaugura a perspectiva utópica à discussão. O romantismo, baseado na oposição ingênuo/sentimental de Schiller, traria a “consciência do desacordo com o tempo presente” (Jauss apud CAMPOS, 1997, p. 247). A concepção de modernidade e do moderno seria fixada por Baudelaire, com sua sugestão

⁶⁷ Todos os textos críticos discutidos no presente capítulo partem ou se referem ao ensaio de Haroldo de Campos, razão pela qual julgamos suficiente e relevante apenas nos referirmos a essa bibliografia selecionada.

de um belo relativo a um belo universal⁶⁸, conforme o ensaio “O pintor e a vida moderna”: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859)⁶⁹.

Já o conceito de modernidade em Paz se origina na leitura do Romantismo como produto contraditório do Iluminismo, ambiguidade irreconciliável entre ironia (tempo sucessivo) e analogia (tempo cíclico) que promove uma “aliança da reflexão crítica com a prática do poema” (CAMPOS, 1997, p. 253). Nesse sentido, Campos oferece o mallarmeano *Un Coup de Dés* como poema que corporifica tal poética. Com o auxílio da linguística de Jakobson, Campos define o texto de Mallarmé como “poema crítico”, um “oximoro poetológico” pela convivência de funções da linguagem opostas. Traçando esquematicamente o legado do poeta francês na América Latina e no Brasil, Campos chega por fim a considerar a poesia concreta brasileira “o momento de totalização desse processo” (CAMPOS, 1997, p. 263). Ao reavaliar a importância de Mallarmé, seguindo os estudos críticos de Walter Benjamin e Octavio Paz, o ensaísta brasileiro propõe o seguinte diagrama: “Função crítico-negativa em Baudelaire, função crítico-utópica em Mallarmé: conclusão da história da Modernidade no primeiro, abertura do espaço pós-moderno no segundo” (CAMPOS, 1997, p. 264).

Assim é que o raciocínio se encaminha para a conclusão. Haroldo de Campos afirma que estes não são tempos pós-modernos, antes pós-utópicos. Ainda na trilha de Mallarmé, Campos sugere um “princípio-esperança”, o qual “permite entrever no futuro a realização adiada do presente” (1997, p. 265), associando-o à existência da vanguarda: “Em seu ensaio de totalização, a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, à busca da identidade utópica” (1997, p. 266). O projeto concreto, em sua leitura, se inscreve nessa ordem, ao adotar a razão antropofágica e a bandeira do descentramento (em relação à posição de predomínio da cultura europeia), além de refletir (esse o verbo empregado pelo ensaísta), “conquanto independente”, o otimismo da era Kubitschek. Com o período ditatorial brasileiro, entra em cena a “poesia em tempo de sufoco” (1997, p. 267). No plano internacional, a derrocada das ideologias conduz ao diagnóstico polêmico: “a poesia esvaziava-se de sua função utópica” (1997, p. 267). Dessa forma, a vanguarda está encerrada, posto que perdida a perspectiva utópica. Por essa razão, Campos afirma:

⁶⁸ “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 1995, p. 852).

⁶⁹ Vale notar: “A metade da arte” é o título de um livro de poemas de Marcos Siscar.

[...] a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente. (1997, p. 268).

Essa poesia contemporânea será definida como “poesia da presentidade”; Campos assegura, no entanto, que a diversidade “não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade” (1997, p. 269). O fecho do ensaio, contudo, sugere que nem mesmo o presente é válido, uma vez que se volta para a tradução como “dispositivo crítico indispensável” na poesia da agoridade, restando ao poeta-tradutor “recombinar a pluralidade dos passados possíveis” (1997, p. 269).

Talvez a principal contradição do ensaio de Haroldo de Campos seja sua defesa da sincronia em contraposição à diacronia, dado que sua narrativa claramente deve à sucessão temporal: as coisas eram de um modo, agora são de outro. Em que pese tal debilidade no raciocínio, poucas são as vozes que a apontam. André Dick, por exemplo, segue de perto a linha proposta por Campos, embora não deixe de criticar o projeto concreto segundo as bases deste:

[os textos críticos de Haroldo de Campos] lançam mão daquilo que tornou a poesia concreta um movimento não de vanguarda, mas de utopia, campo em que se concentra a tentativa, seguida não do sucesso – o acesso à ideia de modernizar a imprensa, a arquitetura, o urbanismo, aos meios de comunicação, à leitura de um vasto público, à modernização da poesia –, mas ao fracasso – a aceitação da perda de um público, ao encontro de uma tradição dentro da leitura, à perda dos grandes meios de comunicação, ao esquecimento. Entre o sucesso e o fracasso, a poesia concreta opta pelo segundo, ao contrário de sua fase inicial, que privilegiava o primeiro (DICK, 2009, s/p).

Como vimos na discussão sobre os poemas de Angélica Freitas que tratam de Pound e Mallarmé (item 2.2.2), esse “fracasso” não pode deixar de ser percebido como pano de fundo contra o qual sua ironia se confronta. Principal crítico das teses levantadas por Haroldo de Campos, Ricardo Domeneck (2008) expressa admiração por seu trabalho, mas também seu desacordo:

[...] não expulsaria do cânone qualquer um dos poetas de seu paideuma, mas este paideuma e seu padrão de qualidade implícito não dão conta de todos os poetas que me interessam, não poderiam jamais dar conta realmente de John Ashbery, Pierre Albert-Birot, Jack Spicer,

e produzem leituras limitadas e parciais de poetas como John Cage ou os já citados Gertrude Stein e August Stramm.

Aqui, podemos traçar uma diferença entre a crítica de Domeneck e os poemas citados de Freitas (sempre com a devida ressalva de que se trata de objetos diferentes): enquanto esta promove um polêmico questionamento do cânone – irônico, ambíguo, como vimos –, aquele adota uma postura mais cautelosa, reconhecendo-lhe o valor, não sem apontar seu caráter restritivo.

Como Domeneck observa em seu ensaio⁷⁰ “De figurinos possíveis: um cenário em construção” (2008), Campos incorre no mesmo erro que combateu em seus adversários na década de 1950: o de declarar encerrado o período histórico das vanguardas. A visão de Domeneck sobre os poetas concretos pode ser resumida na seguinte passagem:

O trabalho dos poetas envolvidos em Noigandres desenvolveu-se em sua prática poética, da mera reiteração excessiva e insistente da concretude do signo como parâmetro único de qualidade, mas seu discurso crítico permaneceu ilhado na questão do "concreto da linguagem", dentro de sua visão essencialmente construtivista dessa realidade, com implicações epistemológicas (e ético-estéticas) inescapáveis, jamais avançando para uma visão mais ampla da prática poética.

Em texto inédito, fornecido pelo autor⁷¹, Domeneck (2010) considera o texto de Campos “o legitimador crítico-teórico para a ideologia dominante nas próximas duas décadas”, dando-lhe a alcunha de “ventríloquo no esconderijo”. Estaria aí a base para “o discurso crítico que definiu a poesia na década de 90 como marcada pela pluralidade de escolhas estilísticas, com todas as formas históricas abertas para o poeta, esperando-se deste apenas maestria técnica”. Domeneck não aprova o discurso de autonomia da linguagem poética e de anti-historicidade, investindo contra a distinção rígida entre poesia e prosa, baseada nas funções jakobsonianas da linguagem:

Seja para defender a evolução linear das formas na década de 50 ou para legitimar a descontextualização destas nos últimos anos, a retórica de Haroldo de Campos invariavelmente transforma a História em uma espécie de funil, do qual sua poesia é sempre o último anel concêntrico, antes de lançar os poetas posteriores na vertiginosa queda

⁷⁰ Esse texto é uma versão da primeira parte de um ensaio que foi publicado como encarte no número de estreia da revista *Modo de Usar & Co* (ano)

⁷¹ “O ventríloquo no esconderijo” (2010), a ser publicado em 2014.

por um tubo linear do qual sua obra é a gênese mais recente ou estação mais próxima (DOMENECK, 2010).

3.3 Neobarroco, trans-histórico e autonomia da linguagem poética

Claudio Daniel é outro poeta-crítico muito atuante nas discussões sobre poesia brasileira contemporânea. Além de ser um dos editores da revista *Zunái* (conhecida pela propagação da estética neobarroca, com a valorização de nomes como Severo Sarduy, José Kozler, Eduardo Milán, Haroldo de Campos), manter o blog “Cantar a pele do lontra” (agora em sua terceira encarnação) desde 2005, Daniel participa da organização de eventos relacionados à literatura, tendo sido curador do Centro Cultural de São Paulo no período 2011-2014. Sua pertinência no debate, portanto, está plenamente justificada como voz a ser ouvida nessas questões.

Em seu artigo “Geração 90: uma poética de pluralidades” (2012), Daniel discerne quatro tendências ou poéticas. A primeira seria a poética da “pérola irregular”, agrupando poetas como Carlito Azevedo, Frederico Barbosa, Claudia Roquette-Pinto e Josely Vianna Baptista, de estética barroquizante, “talvez a mais inventiva da poesia brasileira contemporânea” (DANIEL, 2012, s.p.). Daniel identifica “similaridades formais, como o uso da metáfora, a riqueza imagética, as referências à pintura, à fotografia e ao cinema, o vocabulário erudito e a sintaxe fraturada, que não elimina o discurso mas o redimensiona de maneira inventiva”. Inevitável não assinalar que Claudio Daniel – ele próprio um neobarroco – estreou também no início da década de 1990, tais como os poetas arrolados anteriormente, com “Sutra” (1992). Sua narrativa, desde logo, não deixa de privilegiar sua própria construção como poeta, mesmo que evite se referir e se encaixar em qualquer das categorizações descritas no ensaio.

O segundo grupo seria formado por poetas de tendência minimalista, como Régis Bonvicino, Kleber Mantovani, Tarso de Melo, Ronald Polito, Virna Teixeira e André Dick, entre outros, cujas características são assim definidas: “construção poética concisa, fragmentária, que condensa os recursos da linguagem e se choca com violência contra a sintaxe discursiva”. O terceiro grupo é denominado “poética do formalismo informal”, do qual fazem parte Ademir Assunção, Rodrigo Garcia Lopes, Maurício Arruda Mendonça e Ricardo Corona, os quais “mesclam referências cultas às linguagens da comunicação de massa, explorando também o imaginário e as formas estéticas de culturas não-ocidentais, como os mitos indígenas e a poesia chinesa e japonesa”. Por fim, a quarta tendência seria a referente à etnopoesia ou “poética da

miscigenação transistórica”, da qual Antonio Risério e Ricardo Aleixo seriam os expoentes.

À primeira vista, o artigo de Claudio Daniel fornece uma estrutura para pensar a poesia contemporânea a partir da “Geração 90”⁷². Embora o recorte seja baseado nessa década, note-se a ausência de menção ao grupo de poetas publicados pela parceria Cosac Naify/7 Letras, surgida na década seguinte, exceção feita a Carlito Azevedo (saudado por Silviano Santiago como enfim o nosso poeta pós-cabralino⁷³): Ricardo Domeneck, Marília Garcia, Marcos Siscar, Walter Gam, Paula Glenadel, Age de Carvalho, Anibal Cristobo (este um argentino radicado durante anos no Rio de Janeiro), a própria Angélica Freitas, entre outros. Os agrupamentos propostos por Daniel não têm flexibilidade para comportar tais poetas (observe-se que seu artigo foi publicado em 2012, quando todos os citados neste parágrafo já haviam publicado seus livros; embora não seja nossa intenção, aqui, apontar outras omissões que porventura Daniel tenha praticado em seu texto). O foco e a restrição temporal terminam por se revelar inoperacionais como estrutura para pensarmos a produção ainda mais recente. Se as linhas de força traçadas por Daniel não fossem insuficientes, tal procedimento seria realizável. De que forma a classificação proposta abarcaria um poeta como Domeneck? A “tendência minimalista” lhe faria justiça? Da mesma forma, em que posição no espectro estariam Marília Garcia, Walter Gam e Paula Glenadel? Pelo que discutimos no capítulo anterior, Angélica Freitas não se encaixaria no “formalismo informal”: como, então, falar em “formalismo” no caso de sua poesia?

Como afirmamos, muitas vezes essas disputas ocorrem de forma subterrânea, exigindo conhecimento de *posts* em blogs ou discussões em redes sociais – é aí que os “trezentos leitores de poesia no Brasil”⁷⁴ criam os pontos de conexões entre diversos grupos ou poetas e entendem como se dão as hostilidades e aproximações que sustentam as críticas e defesas em relação a obras poéticas e poetas.

Não entraremos nas miudezas que compõem o polêmico perfil e a controversa atuação de Claudio Daniel no cenário contemporâneo⁷⁵. Primordial, a nosso ver, é sua defesa da estética neobarroca como “forma transistórica”. No texto “A escritura como

⁷² Fabiano Fernandes Garcez, em ensaio no site da revista Zunái (s.d.) e também publicado em vários sites de literatura, adota as categorias propostas por Daniel, presentes já em textos anteriores.

⁷³ “Com *Sublunar*, Carlito Azevedo afirma-se como o aguardado poeta pós-cabralino” (SANTIAGO, 2001).

⁷⁴ Emprestamos aqui a *boutade* de Paulo Henriques Britto (2011), em entrevista sobre a tradução de poesia estrangeira no Brasil, ao lançar a sugestão de que há “cerca de 300 leitores de poesia no Brasil”.

⁷⁵ Aos interessados, indicamos alguns *posts* em blogs (ALEIXO, 2010; DOMENECK, 2014; DOLHNIKOFF, 2010) nos quais o leitor pode se embrenhar nessa questão.

tatuagem” (2004, p.17-21), Daniel apoia-se em Curtius e Perlongher para afirmar o neobarroco como uma estética desvinculada de épocas e contextos específicos, “renunciando à ideia de linha evolutiva da vanguarda e também à concepção de progresso histórico da esquerda marxista”. Em linhas gerais, o neobarroco seria uma “arte de ruídos e rutilâncias”, dotada de uma “gramática onírica”, de uma “lógica particular e secreta” e de “linguagem poética absoluta”, que “faz da arquitetura verbal uma forma de delírio visionário”. Daniel assim resume o neobarroco:

Ele se apropria de fórmulas anteriores, remodelando-as, como argila, para compor o seu discurso; dá um novo sentido a estruturas consolidadas, como o soneto, a novela, o romance, perturbando-as. O ponto de contato entre o neobarroco e a vanguarda está na busca de vastos oceanos de linguagem pura, polifonia de vocábulos. No lugar da *mimesis* aristotetética, do registro preciso, fotográfico da paisagem exterior, esta é recriada e retalhada como objeto de linguagem, numa reinvenção da natureza mediante o olhar (DANIEL, 2004, p.18).

Ricardo Domeneck se coloca em lado oposto ao de Claudio Daniel, tanto em sua obra poética quanto em suas considerações críticas⁷⁶. Para Domeneck (2008), a "avalanche de poesia descritiva" na década de 1990 é derivada de leituras correntes, à época, da poética de João Cabral de Melo⁷⁷, de tal forma que valores como "*objetividade, não-transbordamento, ou segura, anti-discursividade*" alcançam hegemonia. Na avaliação de Domeneck, os poetas que se basearam em tais preceitos foram "incapazes de empreender tal condensação [poundiana] em formas mais longas ou assuntos que fugissem à descrição de paisagens exteriores, ou do desafio proposto pelo próprio Pound de que 'only emotion endures'⁷⁸.

⁷⁶ A discordância entre Daniel e Domeneck pode também ser pensada a partir de polarizações que percorrem a própria história da literatura brasileira, como no conflito entre românticos e parnasianos, entre os modernistas de 22 e a geração de 45 e assim por diante. No fundo, tais oposições têm por base o atrito entre a pesquisa estética e a adoção de obrigações formais (com insistência em *fôrmas* e na técnica já consolidada). Nos perguntamos se a estética neobarroca não pode ser aproximada da geração de 45, da mesma forma com que Antonio Candido (2006, p. 135) saudou a esta: “[os poetas da geração de 45] representam a barragem que será estourada quando as correntes represadas da inspiração adquirirem, na experiência individual e coletiva, energia suficiente para superar as atuais experiências técnicas, mais de poética do que de poesia”.

⁷⁷ Ruy Espinheira Filho (2004, p. 85) considera a poética de Cabral castradora se comparada à de Bandeira e Drummond: “Cabral desejava soluções pré-românticas, ou seja, através de uma imposição normativa e limitadora, o que nos leva a uma espécie de neoclássicismo (mas não, como se dirá, uma volta ao Parnasianismo)”.

⁷⁸ Para Domeneck, a busca hegemônica pela concisão, edição elíptica e concentração vocabular, resultando em obscuridade, termina por “excluir do poema o instrumental que permita ao leitor acompanhar o ‘processo de pensamento’ do poeta, o que não é de qualquer forma considerado importante para o autor, pois ele está dando ao mundo um *objeto*, um *produto acabado e rigoroso* que o leitor possa

Como vimos anteriormente, o discurso trans-histórico não agrada a Domeneck porque permite uma descontextualização das formas, ou seja, a defesa de que “todas as formas históricas são viáveis” (DOMENECK, 2006, p. 179). Em sua visão, o poeta contemporâneo deve enfrentar os condicionamentos históricos, respondendo ao presente de maneira não-determinista: “o que precisa ser feito, o que exige seu tempo, a língua, a própria cultura em que estão em atividade” (DOMENECK, 2006, p. 180).

A passagem a seguir sintetiza o debate, reforçando não apenas a crença de Domeneck, como a nossa, de que a historicidade do fazer poético deve ser considerada, de que o discurso da forma “trans-histórica” não é unânime:

[...] a instituição hegemônica da ideologia que defende a autonomia da linguagem poética surge, ironicamente, em uma contingência histórica. No Brasil, isso se dá a partir dos traumas do debate crítico-poético do período da ditadura militar, com sua polarização dualista. No entanto, é ridículo equivaler qualquer debate sobre a historicidade do fazer poético a cerceamentos ideológicos à liberdade de criação. Da mesma maneira como certa narrativa da modernidade pode acabar entrelaçando-se de forma perigosa na própria retórica da evolução das técnicas e marcha do progresso capitalista, transformando o MAKE IT NEW de Pound em obrigação comercial de fornecimento de novos produtos, o discurso da trans-historicidade e do poema pós-utópico entrelaça-se ao discurso não dualista que, ao invés de permitir uma verdadeira pluralidade no debate crítico, instaura essa ideologia unívoca e camuflada, que por sua vez liga-se à lógica da globalização e vitória de um dos lados do dualismo. Muito da crítica literária dos últimos vinte anos apresentou-se como apreciação objetiva de textos poéticos quando, em verdade, estava extremamente condicionada pela reação consciente ou não a esta ideologia. O que aqui era louvado como riqueza, ali era depreciado como preciosismo; aqui autonomia, ali alheamento. Assim, é apenas ilusório o desaparecimento de uma trincheira no discurso crítico contemporâneo, com todos os seus perigos intrínsecos a qualquer dicotomia: a trincheira entre a retórica trans-histórica ou da total autonomia da linguagem poética e o discurso que defende a necessidade de considerarmos a historicidade do seu fazer (DOMENECK, 2010).

Nesse contexto, Domeneck (2010) afirma: “a adesão a esta crença na autonomia ou superioridade da linguagem poética passa a ser substituída pelo desejo de intervenção e consciência da historicidade de sua prática”. No subitem seguinte, quando nos aprofundarmos nos artigos que Domeneck escreveu para o site alemão *Babelsprech*, veremos quais são os poetas e artistas que trabalham nesse sentido.

admirar sem realmente possuir, mantendo muito segura a hierarquia entre ambos” (DOMENECK, 2006, p. 196). Esta seria uma das causas do afastamento do leitor em relação à leitura de poesia.

3.4 Normalidade poética e questionamento da narrativa oficial

No artigo "Brazilian Poetry Today", publicado na Los Angeles Review of Books, Paulo Henriques Britto propõe a tese de que estaríamos vivendo tempos de normalização, após largos períodos de exceção:

De certo modo, a maior parte da história da literatura brasileira decorreu em períodos de exceção. Desde seus primórdios, os escritores, tal como os críticos, de modo geral acreditavam que o fim verdadeiro da literatura não era a própria literatura, e sim a construção e afirmação de uma identidade brasileira (BRITTO, 2013).

Britto qualifica o espectro compreendido entre as décadas de 1920 e 1960 como “um período de exceção particularmente excepcional”, enfatizando que os poetas canônicos (Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos e Ferreira Gullar) escreveram e publicaram seus poemas mais duradouros nesse período, tendo como encerramento desse período glorioso o ano de 1968, não apenas pelo recrudescimento da ditadura militar como também por causa da publicação das Poesias Completas de João Cabral de Melo Neto, mas principalmente por ser “o ano das rebeliões estudantis em todo o mundo, vistas por Octavio Paz como anunciadoras de uma nova era na história do Ocidente, o fim do tempo das utopias”. Vê-se, aqui, portanto, que Britto segue de perto a narrativa proposta por Haroldo de Campos.

Ponto fundamental para a argumentação de Britto em relação à “normalidade” é sua visão de que os poetas brasileiros contemporâneos

[...] tendem a acreditar que, enquanto poetas, sua meta principal não é reinventar a linguagem da poesia nem determinar o curso da evolução do discurso poético pelos próximos cem anos, nem tampouco contribuir para a derrubada do capitalismo e do imperialismo, e sim simplesmente escrever poemas bons (BRITTO, 2013).

O poeta de *Formas do nada* entende que “o fim da era da vanguarda está intimamente ligado à percepção mais ou menos geral de que a tarefa de construir a cultura brasileira por fim foi concluída” (BRITTO, 2013). Assim, o argumento de tempos de “normalidade poética” se amarra à afirmação de que “chega um momento na história de uma nação em que artistas e intelectuais já não sentem a necessidade de

afirmar constantemente que sua nação é uma nação de fato, com uma cultura própria” (BRITTO, 2013).

Britto reconhece um “fosso cada vez mais largo” entre a produção poética e o discurso acadêmico. Atacando os críticos e professores que “forjaram seu instrumental ideológico nos anos sessenta”, diagnostica:

Para eles, esses poetas mais jovens são todos uns vendidos; para eles, o dever de todo poeta brasileiro digno do nome é encontrar uma linguagem poética que exprima as contradições do capitalismo no terceiro mundo, ou dê continuidade às conquistas deste ou daquele movimento vanguardista de cinquenta ou sessenta anos atrás — ou, talvez, uma combinação das duas coisas (BRITTO, 2013).

Sua análise se encaminha então para o conhecido confronto entre poetas concretos e marginais. O que se deve reter, aqui, é sua conclusão de que os integrantes da geração mimeógrafo “não acreditavam na existência de uma fórmula única e excludente para a poesia. Sob esse aspecto, os novos poetas comungavam da visão pluralista do Brasil proposta pelos tropicalistas; e, de modo geral, esta é a atitude que vem prevalecendo desde então”. Britto encerra a parte final de seu artigo criticando as posições de Iumna Simon, as quais trataremos mais adiante (cf. item 3.7), motivo pelo qual reservaremos seus argumentos para um próximo momento. Vale destacar a firmeza com que Britto termina o texto:

O crítico que acha possível desqualificar um poeta ou toda uma geração tachando-os de meros epifenômenos do “neoliberalismo” está simplesmente vivendo no passado. Argumentar com essas pessoas é provavelmente perda de tempo; tudo que se pode dizer a elas é: estamos do século XXI, gostando ou não gostando. Quanto a mim, eu gosto (BRITTO, 2013).

Respondendo, de certa maneira, ao artigo de Brito⁷⁹, Ricardo Domeneck (2014b; 2014c; 2014d) escreve para o site alemão Babel Sprech um ensaio sobre poesia brasileira contemporânea no qual realiza uma abordagem de viés antropológico, questionando a narrativa oficial da historiografia literária brasileira, no que denomina escolha política – resgatar a multiplicidade de um país arraigado em suas divisões, valorizando fontes indígenas como os textos dos Araweté, Bororo, Kashinawá, Marubo, Mbya Guarani e Maxakali. Nessa perspectiva, o trabalho de Antônio Risério, Eduardo

⁷⁹ Em post no Facebook, Domeneck (2014a) expressa seu desconforto com a “descrição oficial” proposta por Britto em relação ao século XIX.

Viveiros de Castro, Pedro Cesarino, Bruna Franchetto, Douglas Diegues, Sérgio Medeiros e André Vallias vêm à tona, marcado por uma linha que passa por Joaquim de Sousândrade, Raul Bopp e Oswald de Andrade.

Central para sua proposta de narrativa alternativa é o argumento de que a poesia brasileira não deve ser pensada a partir de 1500, muito menos de 1822, mas sim a partir de “traditions-other”, uma vez que na época da chegada dos portugueses havia centenas de linguagens faladas neste território, ao passo que hoje apenas cerca de 250 sobrevivem.

Além de revalorizar a contribuição indígena, Domeneck (2014b) promove também a valorização africana, de raízes escravas, citando Cruz e Sousa e Machado de Assis (por ser de ascendência negra), como também a importância da cultura africana, com a religião do Candomblé, e sua associação com o samba e o choro (Noel Rosa, Candeia, Agenor de Oliveira). Os nomes de poetas contemporâneos como Leo Gonçalves, Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira são vistos como herdeiros dessa tradição. Considerando maçante o eterno debate "letra de música deve ser considerada literatura?"⁸⁰, Domeneck (2014a) resgata a tradição do repente nordestino e dos sambistas cariocas, mineiros, baianos e paulistas, encaixando-os sob o rótulo de performance. Dos poetas da nova geração, são citados Marcelo Sahea, Marília Garcia, Tazio Zambí, Luca Argel, Reuben da Cunha Rocha e Victor Heringer.

Na segunda parte do ensaio, Domeneck (2014c) aborda a contribuição de Antonio Vieira e Gregório de Matos, este valorizado pela fundação de uma linhagem satírica, que passa por Tomás Antonio Gonzaga, Qorpo-Santo e Luiz Gama. Sousândrade também é citado, por retomar a experimentação gregoriana com palavras indígenas. Gregório de matos também aparece como precursor de estratégias textuais ligadas à apropriação.

Domeneck aborda a discussão sobre tradição nacional e identidade de outra perspectiva, considerando o trabalho dos modernistas de 22 celebratório em comparação a "Memórias Póstumas de Brás Cubas", de Machado de Assis, "O Ateneu", de Raul Pompeia, "Os Sertões", de Euclides da Cunha, e "O triste destino de Policarpo Quaresma", de Lima Barreto (além dos já citados Sousândrade, Cruz e Sousa e Luiz Gama). A crítica de Domeneck aos modernistas se refere ao mito fundacional de democracia racial e miscigenação (apesar disso, Domeneck não deixa de reconhecer a

⁸⁰ Esse debate teve muita divulgação na década de 1990, com a polêmica entre Bruno Tolentino e Haroldo de Campos. Cf., p.ex., o texto de Paulo Franchetti (2005).

atitude crítica de Oswald e Mário de Andrade): “What seems problematic to me, personally, is their (apparent) belief in the possibility of a unified culture, a ‘foundational myth’ which is at the heart of every national epic” (2014c). Para Domeneck, “any foundational myth for a country like Brazil will have to be forged in fraternal violence, brothers against brothers, brothers against sisters. Brazil is one huge common grave”. A teoria e prática antropofágica, retomada pelo movimento da poesia concreta, pelo movimento tropicalista e por Hélio Oiticica e Lygia Clark, passa a ser então atualizada. Uma enorme quantidade de poetas é pensada a partir da tradição satírica, pertencente aos goliados, nonsense e DADA: Ricardo Aleixo, Pádua Fernandes, Veronica Stigger, Angélica Freitas, Marcus Fabiano Gonçalves, Eduardo Sterzi, Fabiano Calixto, Paulo Ferraz, Dirceu Villa, Érica Zíngano, Ismar Tirelli Neto, Fabiana Faleiros. São louvados valores como a pesquisa estética tecnológica (caso das googlagens de Freitas), a quebra da distinção entre gêneros (Faleiros), a apropriação dos falares urbanos que funcionam como “um raio-x da mentalidade brasileira” (Stigger). Sob o grupo denominado “lirismo analítico”, Domeneck (2014c) cita os trabalhos de Siscar, Garcia, Zíngano e Juliana Krapp como capazes de discutir a “falsa dicotomia entre subjetividade e objetividade”.

A última parte do ensaio de Domeneck (2014d) contempla o período posterior à saída dos militares do poder, tendo como contexto literário a dificuldade de acesso às obras de Hilda Hilst e Roberto Piva. Na avaliação de Domeneck, o período ainda era de estagnação: “Ideas from the 1950s were still dominant and very little had been done to re-read the post-war poetry and find new models”. Mais uma vez, é enfatizada a importância da “Coleção Claro Enigma”, editada por Augusto Massi. Lamentando as perdas de Haroldo de Campos, Hilst, Piva, Pignatari e Waly Salomão, Domeneck elogia Manoel de Barros e Augusto de Campos. Horácio Costa e Leonardo Fróes também fazem parte da lista, ao lado de poetas da década de 1990, como Carlito Azevedo (cujo papel foi o de ampliar o leque de referências que o grupo Noigandres introduziu no país), Josely Vianna Baptista e Jussara Salazar. Da novíssima geração, Marcus Fabiano Gonçalves e Érico Nogueira também são citados. O balanço final de Domeneck (2014d) agrupa suas teses:

Over 20 years after the end of the Military Dictatorship which silenced so many artists, we have now a new generation, coming of age in the mid 2000s, who unlike some of their predecessors of the past 30 years, strike me as far more conscious of the historicity and

political/contextual implications of their practices. They have ceased to oppose the poetic function to the referential function in language, as if one obliterated the other, and seem now to work on the border of transparency and non-transparency of the sign. Minding materiality and concreteness, they understand the opaqueness of the word in poetry, without simply practicing the visual theatricalization of the sign, as we often saw both in the Concrete poets and their heirs (DOMENECK, 2014d).

Parece que seu pensamento ainda não mudou, antes se consolidou, como se pode ler em seu texto de 2008:

tais características podem ser sentidas com maior ou menor força em quase todos os autores acima citados: recuperação da lírica; quebra de dicotomias entre cultura erudita e popular (em uma verdadeira mistura de registros que vai além da oposição dualista com que os primeiros modernistas trabalharam); desobediência com a tradição nacional, quebra ainda de dicotomias engessadas como as que opõem objetividade e subjetividade, natureza e artifício, ou oralidade e escrita; recurso a técnicas não-lineares e de descontinuidade sintática (ampliando o quadro de técnicas limitadas do atomismo semântico de certa poesia experimental brasileira); questionamento dos métodos de publicação e divulgação do trabalho poético; assim como a pesquisa de novos meios que deponham o papel como suporte único para a poesia (que conta ainda com pouca visibilidade no Brasil, onde a poesia experimental privilegia o visual e plano mesmo diante da tela do computador); e a releitura extremamente importante que passam a fazer do parâmetro de concretude de linguagem, sob a leitura desta como *não-transparência do signo*. Isso se dá, em muitos aspectos, por uma recusa da poética de *subserviência ao signo* dos poetas brasileiros da década de 50, e uma aproximação à postura de *desconfiança do signo* de certos poetas da década de 60 (DOMENECK, 2008).

3.5 Crise, mas de quem?

Marcos Siscar, por sua atuação acadêmica, poética e editorial, é hoje uma das vozes mais aptas a discutir os impasses da crítica. No ensaio *As desilusões da crítica de poesia*, ele resume o diagnóstico habitual sobre a poesia contemporânea:

[...] teria empobrecido depois do fim das vanguardas, isolando-se em guetos, para perder-se definitivamente no universo sem referência do 'pós-utópico'. A mercantilização dos espaços de discussão, a mediatização da subjetividade, o espírito de autoelogio, a falta de projeto cultural conviveriam com uma paradoxal vitalidade quantitativa (SISCAR, 2010a, p.169).

O diagnóstico de Siscar é outro: o que ocorre é uma renúncia ao contemporâneo decorrente de uma “incapacidade de lidar com os impasses desse presente”, aliada a um “processo de monumentalização pouco sensata dos poetas do passado, em especial os do Modernismo” (2010a, p.171).

Ao retomar a discussão sobre a poesia pós-utópica proposta por Haroldo de Campos, Siscar assinala que a ausência de um desejo utópico não exime a poesia de sentido, “de reflexão sobre a condição humana”⁸¹ (2010a, p.172). A poesia teria um papel diminuto, “na medida em que deixa de colocar as grandes questões da existência” (2010a, p.174). Essa alienação dos rumos da cultura, segundo Siscar, não é exclusividade da contemporaneidade. Sua tese é de que “o discurso da *crise*, ou seja, do descompasso entre a poesia e as grandes questões da realidade, é um fenômeno da modernidade” (2010a, p.174). O que estaria em questão seria o “sentimento do colapso de seu lugar [da poesia]. [...] Ou seja, historicamente, o que chamamos ‘poesia moderna’ é um discurso que se alimenta da crise para reinventar seu papel dentro da cultura” (2010a, p.175).

Dessa historicidade da crise decorreriam três consequências. A primeira se refere ao processo paradoxal de existência e sobrevivência da poesia no interior de uma lógica da tradição da crise. A segunda diz respeito ao “questionamento da situação da própria linguagem crítica” (2010a, p.176). A terceira está relacionada ao fato de que “quando um crítico aponta a situação degradada do contemporâneo, ele expressa um interesse ou um desejo de refundação; expressa, pelo menos, uma demanda de sentido em um contexto no qual esse sentido parece perdido” (2010a p.176).

A conclusão alcançada por Siscar está em consonância com as ideias de Maria Esther Maciel esboçadas anteriormente: a convergência de crítica e poesia. Siscar argumenta: “‘A poesia’, no discurso crítico, é o topônimo da carência que perturba. Quero dizer com isso que o incômodo da crítica não é substancialmente diferente daquele atribuído à poesia; talvez seja uma extensão dele” (2010a, p.176). Portanto, dessa cumplicidade entre poesia e crítica, o raciocínio é de que há também uma crise no discurso crítico.

⁸¹ Maria Esther Maciel (2004, p.153) também oferece uma visão que não deixa de ser consoante com a de Siscar: “A vida passou a ser medida através da lógica do consumo, dos pregões das bolsas de valores, das balanças e dietas, das fórmulas de auto-ajuda. Buscar nesse cenário uma fonte de poesia é a difícil tarefa dos poetas de nosso tempo (...) Para estes, é necessário ter inegavelmente uma provisão de utopia, uma utopia possível para este tempo sem futuro: aquela que se configura menos como projeto do que como desejo”.

A alegada ausência de grandes questões, ou de coerência de projeto, poderia também ser vista como uma descrição da situação da crítica, uma cobrança que ela mesma se faz, lucidamente, que os críticos se fazem e se dirigem, também a si mesmos, numa época em que as alternativas culturais parecem esvaziadas, em que se expressa certa melancolia e o sentimento do fim de uma época (SISCAR, 2010a, p.178).

O que Siscar chama de "experiência do impasse" (2010a, p.179) seria o paradigma crítico e poético do tempo contemporâneo e também o lugar "de uma nova situação cultural". Este novo estado ainda está em aberto. Em outro ensaio, Siscar (2010b) desenvolve o que chama de "a cisma na poesia brasileira". O autor argumenta que da década de 1950 à década de 1980 houve uma cisma: "da oposição entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente, crítica no que concerne ao papel conservador da modernização no Brasil" (2010b, p.153). A forma de Paulo Leminski enfrentar tal questão, de acordo com o ensaísta, seria introduzir "uma negatividade cuja figura central é a da 'degradação' (esvaziamento, diluição, apagamento, destruição)" (2010b, p.158). Assim, no caso de Leminski, essa cisma já aparece tensionada, embora não mais a ponto de definir sua poesia a partir dessa polêmica.

Quando se refere a parte da poesia brasileira contemporânea, de filiação construtivista e impessoal, que vai "dos românticos alemães a Valéry e João Cabral", Maria Esther Maciel defende que "o momento presente não comporta mais oposições excludentes. O *pathos* lírico – seja como porta-voz ou disfarce da intimidade – pode perfeitamente conviver com a razão crítica" (2004, p.144). Esta é uma chave de leitura produtiva no caso de Angélica Freitas, como tentamos demonstrar aqui.

Por sua vez, Siscar reconhece: "o declínio dos antigos critérios de leitura permite a abertura de projetos aparentemente ex-cêntricos" (2010b, p.161). Ao analisar poemas de Sebastião Uchoa Leite e Carlito Azevedo, Siscar entende que a poesia contemporânea "dramatiza uma certa angústia do sentido" (2010b, p.162). Essa perturbação, que está também na própria crítica, preocupada com a ausência de "grandes questões", para Siscar, "é um sinal muito claro de que as questões mudaram ou que estão a ponto de fazê-lo" (2010b, p.167). Logo, o primeiro trabalho seria perceber que "aquilo que quer dizer *lugar*, ter lugar, é posto em causa" (2010b, p.166). Dessa forma, "a tarefa do crítico seria a de acolher essa preocupação com o deslocamento e

deixá-la fazer a prova dos paradigmas que poderia eventualmente atingir” (2010b, p.166).

3.6 Sibilações da crise

A Revista Sibila, dirigida pelo poeta Régis Bonvicino, pode ser caracterizada como uma das fontes críticas mais refratárias à poesia contemporânea brasileira, tanto por sua falta de cordialidade quanto pela sua truculência verbal. Não é nossa intenção esmiuçar os argumentos empregados pelos articulistas do site, uma vez que os poetas discutidos fogem ao alcance desta pesquisa.

Sirvam de amostra os títulos das críticas, que se comprazem em trocadilhos: “Relendo Carlito Azevedo ou um caso exemplar da poesia brasileira contemporânea”; “A poesia em câmera lenta de Eucanaã Ferraz”; “A pequena margem de manobra de Cláudia Roquette Pinto”; “Armando Freitas Filho: onde a poesia não mora”, todos de Luis Dolhnikoff (2009a, 2009b, 2009c, 2009d); “Age de Carvalho: um normal e limitado às da poesia”, Ronald Augusto (2011); “Companhia das Letras lança livro anódino de poesia” – relativo ao volume *Sentimental*, de Eucanaã Ferraz – e “Feminismo ralo serve a interesses comerciais imediatistas” – relativo ao volume *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas – ambos de Denise Martins Freitas (2013). Vale notar que esta é casada com Ronald Augusto, o qual também publicou um texto, “O ambiente literário e a inexistência da poeta que era mulher de verdade” (2013), atacando Angélica Freitas.

Da leitura do *corpus* selecionado, pode-se discernir o método frequente dos articulistas para desqualificar a poesia contemporânea. Tome-se o caso “exemplar”, segundo Dolhnikoff, de Carlito Azevedo, cuja poesia é descrita de acordo com os seguintes termos: viés abstratizante, falsidade no tom, dicção prosaica e *kitsch*, beletrismo estéril. Considerado um diluidor de Cabral e Drummond, Azevedo ainda praticaria “um surpreendente pastiche de tardo-modernismo com parnasianismo redivivo (ou redimorto)”, tendo seu caráter de espécime exemplar por ser “o mais competente no exercício das principais características de seus pares, como a diluição, o preciosismo, a autossatisfação, a pequenez do foco e o minúsculo do vigor”. Este seria o retrato da poesia brasileira contemporânea na visão de Dolhnikoff, que também critica Azevedo por este não ter “os meios para encantar o mundo da linguagem” – aqui o

crítico revela o objetivo que a poesia deve alcançar: encantar o mundo da linguagem. Mais à frente, Dolhnikoff expressa sua veia formalista ao dizer: “Flaubert foi um prosador que abordou cada parágrafo como um poeta aborda um verso: daí ser dele a expressão ‘*le mot juste*’. Se acrescentarmos à busca dessa ‘palavra exata’ a da materialidade da linguagem, estamos próximos de uma descrição bem razoável da atividade poética”. Compare-se essa visão restritiva e limitante com o que Ricardo Domeneck (2008) diz em ensaio já abordado, trazendo nomes diferentes à discussão, como os de Roubaud, Duncan e Ashbery⁸² em consonância com o que discutimos no item 2.7 (sobre a característica de indeterminação da poesia contemporânea, de processo, mais até do que de produto):

Tal é a importância da insistência por parte dos poetas contemporâneos de que, há algum tempo, o poema passou a "dizer o que diz, dizendo-o", como na formulação de Jacques Roubaud, de que o poema não seria parafraseável. Isso não implica noções de *mot juste*, como se poderia crer, e assume matizes distintos na obra de poetas diversos, como John Ashbery, que já declarou acreditar que sempre se pode escrever o que se escreveu de outra maneira, ou Robert Duncan, que considerava versões novas do “mesmo poema”, na verdade, como poemas novos (DOMENECK, 2008).

Para a compreensão do partido escolhido pela revista *Sibila*, vale atentar para o questionário intitulado “A poesia não nasce das regras”, no qual Antonio Cícero é interrogado e outro intitulado “O lugar da poesia e da arte hoje” em que o interpelado é Luiz Costa Lima. Mais do que as respostas, interessam as perguntas – as mesmas para ambos os entrevistados –, que demonstram o viés de Régis Bonvicino (RB) e Luis Dolhnikoff (LD):

LD: A primeira questão talvez esteja ligada, de algum modo, ao que chamo de atual neoformalismo multiforme alimentado de solipsismo temático: “Se não há mais formas dominantes, volta a ser dominante certo formalismo multiforme. E esse formalismo multiforme, em que cada poeta se compraz em criar suas próprias idiossincrasias formais,

⁸² No post “Revisões para o poema prematuro”, Domeneck aponta como fonte o ensaio “Thinking of Follows”, de Rosmarie Waldrop, relativo ao processo de revisão dos poemas, concluindo: “Não sei dizer se podemos concordar inteiramente com Robert Duncan ou John Ashbery, já que as duas opiniões não se excluem ou se opõem. Talvez possamos permanecer, no processo de reescritura, a meio caminho da celebração do nascimento de um novo poema e da alegria da cirurgia plástica no deformado/inacabado. Apreciando o calor da incubadora para o prematuro?”. Já em seu “Ideologia da percepção”, Domeneck (2006, p. 183) sustentava: “Em todos os âmbitos, nas artes plásticas, na música, tem-se caminhado em direção à noção de processo e em abandono da noção de produto, em prol da performance e em detrimento do objeto, em expansão e não em condensamento, ao aberto às explorações de todos para evitar o que é imposto pelo acabamento de uma mente única”.

é impotente para ir além da mera idiosincrasia formal. Todo grande poeta sempre se caracterizou por desenvolver uma voz fortemente particular. O individualismo poético contemporâneo, porém, assim como a adesão passiva às regras grupais nas antigas escolas, é incapaz de gerar vozes poéticas realmente poderosas. A isso se alia, em termos temáticos, um coerente solipsismo, no qual o pequeno mundo cotidiano do poeta e seu não maior mundo mental são dominantes. Em termos práticos, não se pode separar, portanto, o fraco formalismo idiosincrático do forte solipsismo temático”. Você concorda, de alguma forma ou em algum grau, com esse diagnóstico? Se sim, vislumbra alguma saída? (CÍCERO, 2010; LIMA, 2010)

LD: Complementarmente, penso na possibilidade ou necessidade de negar outra certeza “pós-moderna”: a de que não se pode definir, ou seja, descrever, a linguagem poética, devido ao fim das formas fixas, o fim das fronteiras entre os gêneros etc. Porque isso tem tudo a ver com o quadro descrito na questão anterior, alimentado agora por uma dimensão ideológico-linguístico-política, expressa por muita gente, de Beuys a Warhol a Leminski, pela afirmação segundo a qual, grosso modo, artista é quem quer, e arte o que alguém que se queira artista quer, o mesmo valendo para a poesia. Chamo a isso de democratismo, a doença senil do “espírito 68”. Uma crença (ou ilusão) neorromântica antimeritocrática, que tem, uma vez mais, tudo a ver com todo esse Zeitgeist. Parafraseando Kennedy, acredito na necessidade de se buscar definir/descrever a linguagem poética, não porque seja fácil, mas porque é difícil. Tão difícil quanto necessário, como saída possível (mesmo se não provável) para o *laissez faire* contemporâneo, sem o que me parece que estamos condenados a mais do mesmo, o que não é ou não deveria ser uma opção. A respeito disso, lembro-me de um comentário feito por Drummond em algum lugar, segundo o qual o modernismo havia permitido que quem não sabe escrever poesia o fizesse; obviamente, isso não torna o modernismo condenável, mas tampouco torna defensáveis todas as suas consequências, nem inteiramente aceitável, na minha opinião, uma posição de distanciamento acadêmico que, entre outras coisas, por medo de incorrer no pecado capital do anacronismo, não leva em conta afirmações como essa de alguém como Drummond. E se o modernismo o fez, o “pós-modernismo” o faz numa escala e numa intensidade incomparáveis. Daí a necessidade, não de *um retour a l'ordre*, mas de uma nova lucidez poética, que poderia ou não ter alguma consequência prática. Você acha isso necessário e/ou possível? Em caso negativo, não estamos perigosamente condenados a mais do mesmo (o perigo refere-se à irrelevância)? (CÍCERO, 2010; LIMA, 2010)

RB: Se não sabemos mais “para que” poesia, como diz o Dolhnikoff, poderia dizer-nos se há crítica literária que eleve o nível dos criadores? (CÍCERO, 2010; LIMA, 2010)

RB: Gostaria que falasse um pouco sobre figuras hoje um pouco esquecidas, como Haroldo de Campos e João Cabral (este menos esquecido do que aquele); como percebe a presença de Augusto de Campos e Décio Pignatari? (CÍCERO, 2010; LIMA, 2010)

Em relação a Dolhnikoff, cabe apontar em seu discurso o desejo de definições que possibilitem o enquadramento “isto é arte”, “isto é poesia”, “isto é verso”, denunciando, mais do que a necessidade de uma poética capaz de se circunscrever a tais fixações, certa irritação com o aparente caos da situação contemporânea, no qual o crítico se sente sem balizas para escorar seu pensamento. No caso de Bonvicino, chama atenção, diante do que discutimos até aqui, seu diagnóstico de que Haroldo de Campos e João Cabral sejam figuras “hoje um pouco esquecidas”, uma vez que ambos são fundamentais para o debate contemporâneo. Caberia perguntar: esquecidas para quem, de qual ponto de vista? Não fosse por nada, *A educação dos cinco sentidos*, de Haroldo de Campos, acaba de ser relançado pela editora Iluminuras (2013), em edição que conta até com um cd de leitura de poemas.

3.7 O aríete ao meio-dia

Iumna Maria Simon tem se destacado como uma das mais ferinas críticas à poesia contemporânea praticada no Brasil. Se Domeneck utiliza a imagem do “ventríloquo no esconderijo” para se referir à influência que os conceitos de Augusto de Campos ganharam nas presentes discussões, propomos a imagem de “aríete ao meio-dia” para nos referirmos ao discurso violento e ultrapassado que Simon vem praticando desde a década de 1980. Seu texto polêmico mais recente expõe sua tese sobre o panorama atual. Publicado na revista *piawai*, “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira” (2011) angariou bastante discussão, com reações extremadas de defesa e ataque na internet (o meio principal no qual hoje se dão as discussões, seja via blogs, seja via meios mais imediatos como o Twitter, limitado a postagens de 140 caracteres, seja via Facebook, que apesar da imediatez não possui limite de texto⁸³).

Desde o título explicativo – “o que fizeram com a poesia brasileira” – o ensaio já delimita um corte entre antes e depois: alguém, ou alguns, fizeram algo com a poesia brasileira, e dado a precedência (“Condenados”), esse algo não parece bom. Antes,

⁸³ Infelizmente, por tal razão, é difícil recuperar as reações ao texto na época. O Twitter não possui um meio sofisticado de busca e o Facebook omite algumas postagens dos perfis. Assim, as citações e referências ficam prejudicadas. No entanto, sempre é possível pesquisar na rede. Apontamos um link em que Domeneck, Weintraub e Polito (2012) discutem as ideias de Iumna Simon: <http://pt.scribd.com/doc/84493562/Comments-on-Facebook>.

portanto, a situação não deveria ser tão ruim assim. Implícita aí, também, a suposição de que “a poesia brasileira” é algo que pode sofrer a ação de sujeitos indeterminados.

A tese de Simon diz respeito a um suposto processo de “retradicionalização frívola” em curso na poesia contemporânea. Seu texto inicia defendendo a ideia de que “a tradicionalização, ou a referência à tradição, tornou-se um tema dos mais presentes na poesia contemporânea brasileira”, resultando em uma “apoteose pluralista”. Os excertos a seguir esclarecem sua posição:

O passado, para o poeta contemporâneo, não é uma projeção de nossas expectativas, ou aquilo que reconfigura o presente. Ficou reduzido, simplesmente, à condição de materiais disponíveis, a um conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias, que podem ser repetidos, copiados e desdobrados, num presente indefinido, para durar enquanto der, se der.

[...]

A tradição se tornou um arquivo atemporal, ao qual recorre a produção poética para continuar proliferando em estado de indiferença em relação à atualidade e ao que ferve dentro dela.

Até onde vejo, as formas poéticas deixaram de ser valores que cobram adesão à experiência histórica e ao significado que carregam.

A explicação encontrada por Simon tem por base um sistema compensatório. O motivo de tal retradicionalização “desculpabilizada e complacente” seria um “inegável charme liberador” dos históricos “complexos de inferioridade e provincianismo” sofridos pela literatura brasileira.

Para além das generalizações, chama atenção o método escolhido por Iumna Simon para basear sua crítica e interpretação da poesia brasileira contemporânea, ou, antes, de seu panorama. Em lugar de eleger o texto dos poemas como veículo de análise, são discutidos trechos de entrevistas de Carlito Azevedo e Eucanaã Ferraz⁸⁴. Baseada nelas, Iumna Simon (2011) captura “o ideário latente de retradicionalização frívola”. O próprio texto admite a falta de aprofundamento: “Temos de *sugerir* que a poesia que escrevem está integrada a essa prática relutantemente crítica” (grifo nosso); seguido por um período dedicado a considerações breves sobre cada poeta.

Curiosamente, tal procedimento se assemelha muito ao executado por Carlos Alberto Messeder Pereira em *Retrato de época (um estudo sobre a poesia marginal na década de 70)*. É Silviano Santiago quem, analisando um artigo de Heloisa Buarque de

⁸⁴ Não entraremos na discussão sobre quão equivocadas podem ser as palavras dos poetas na entrevista, inclusive em relação as suas próprias práticas poéticas – algo ainda a ser demonstrado por futuros críticos, pois este trabalho ainda não foi realizado, seja por defensores, seja por detratores.

Hollanda, desvenda a metodologia do antropólogo Pereira: “dá o mesmo tratamento hermenêutico tanto ao material oriundo das entrevistas concedidas pelos jovens poetas marginais quanto ao poema de um deles. (...) O paladar metodológico dos jovens antropólogos não distingue a plebeia entrevista do príncipe poema” (SANTIAGO, 2004, p. 137). Conclui Santiago: “Essa grosseira inversão no tratamento metodológico de textos tão díspares (...) desestabilizaria de maneira definitiva a concepção de Literatura, tal como era configurada pelos teóricos dominantes no cenário das Faculdades de Letras”. Tendo em vista a ojeriza crítica que Simon tem a tudo que se relacione à poesia marginal⁸⁵, tal escolha não deixa de enfraquecer – senão invalidar – sua própria argumentação.

A contradição fundamental é a seguinte: Simon (2011) não pode subscrever uma concepção de tradição alinhada à de Eliot, cujos pressupostos e convicções levaram ao fortalecimento de uma leitura alinhada ao New Criticism, defendendo o valor supremo do poema diante de entrevistas e usar justamente entrevistas para criticar o valor da poética dos autores em questão. O leitor do ensaio de Simon (2011) não tem condições de avaliar se as afirmações são cabíveis, pois falta à autora escorar-se em detalhes textuais e em investigações mais profundas que expliquem como escolha formal e conteúdo se imbricam – ou, a confiar em sua tese, não se imbricam. Verifica-se, portanto, bem mais o resultado de esquemas pré-concebidos para capturar e condenar a poesia contemporânea do que propriamente o produto de uma cuidadosa consideração dos exemplares poéticos. Diga-se, a seu favor, que o meio escolhido – a revista *piai*⁸⁶ – embora conceda generoso espaço em comparação ao encontrado em outros exemplares da mídia impressa, ainda é incipiente para tal realização. Nada impediria, contudo, que

⁸⁵ Cf. o artigo de Simon em coautoria com Vinicius Dantas: “Poesia ruim, sociedade pior” (1985). Desde então, sua visão apocalíptica se fortaleceu: “deveríamos dar o braço a torcer ao fato de que a Indústria Cultural soube se apropriar, reelaborar e apresentar internacionalmente esta sociedade nova e degradada que é o Brasil, na atualidade consternadora de sua luta de classe selvagem e desqualificada rumo a um patamar mais democrático de consumo” (SIMON, 2008). Três décadas depois, Simon e Dantas assinariam outro artigo, “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” (2011), no qual, para criticar negativamente a poesia contemporânea, na figura de Carlito Azevedo, tecem elogios a um poema do “marginal” Charles. Sugere-se a leitura da crítica de Susana Scramin (2012) a tais procedimentos.

⁸⁶ Caberia perguntar: que crítica é essa que não põe em questão seu próprio lugar de fala? A revista *piai* é publicada por um banco da família Moreira Salles. Fernando Moreira Salles é poeta publicado pela Companhia das Letras. No que diz respeito a associações camufladas ou sub-repetícias, conferir o ensaio “O discurso da crise e a democracia por vir”, no qual Siscar (2010) assinala que a coluna de Bernardo Carvalho cujo tema trata da relação entre poesia e jornalismo é publicada na mesma edição em que a capa do caderno cultural estampa a divulgação do novo livro de Bruna Surfistinha: “Que tipo de visão de literatura (e de jornalismo) está em jogo – ainda que sub-repetícia – quando, na mesma página de jornal que se assinala a senilidade da poesia, a grande estrela literária do dia é Bruna Surfistinha?” (2010c, p. 31).

uma estudiosa de renome como ela publicasse uma versão estendida ou mais aprofundada em algum periódico da área. Desde sua publicação em 2011, ainda nenhum texto de sua autoria veio a público para investigar de modo mais detalhado a pertinência de seus argumentos.

Este, em linhas gerais, o percurso argumentativo de Simon. Paulo Henriques Britto (2013), como discutimos anteriormente, considera “previsível [o] mecanicismo de seus argumentos marxistas”, criticando “aqueles que viam a poesia em termos de categorias como progresso, modernidade e evolução das formas, e também os que acreditavam que a tarefa central do poeta brasileiro era criticar o capitalismo e seus males” (BRITTO, 2013). Ele também chama atenção para o tom “vitriólico, transbordando repulsa e indignação moral” dos textos de Simon.

O texto teve uma recepção sóbria por parte de Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (2012), que desde o título faz notar “o desconforto” provocado por Simon. Yokozawa manifesta também respeito pela “densa reflexão”, partindo para a discussão dos argumentos propostos. A consideração de que o nacionalismo “constitui, para a articulista, uma salvaguarda da retomada crítica do passado literário e, por conseguinte, da validade estética de uma obra” é o ponto central de seu ataque a Simon. Para Yokozawa (2012), o fato de a “experiência nacional” se apresentar como “critério determinante” de leitura é um equívoco, uma vez que a experiência nacional não está ausente dos poemas só porque não é tratada diretamente, como vetor dominante de discussão, tal qual no período modernista, em que a ideia de uma literatura especificamente nacional, brasileira (inclusive com uma linguagem brasileira, como na argumentação pesada de Mário de Andrade) estava na ordem do dia.

Outro apontamento de Yokozawa (2012) auxilia a esclarecer os paradigmas já ultrapassados nos quais Iumna Simon baseia suas intervenções críticas. Neste caso, Yokozawa se refere ao texto em parceria com Vinicius Dantas, “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” (2011):

Ao longo do artigo, para caracterizarem a poesia carlitiana, os críticos, além de expressões como “irrealidade do significado”, “textualidade afetadamente estetizada”, quase “nefeliba”, já citadas neste trabalho, lançam mão de outras similares, como “indeterminação da sintaxe” (SIMON, DANTAS, 2011, p.113), “hermetismo de circunstância” (SIMON, DANTAS, 2011, p.117), “metaforização desrealizante” (SIMON, DANTAS, 2011, p.118). Ora, essas expressões evocam o jargão usado pela crítica de base formalista para caracterizar uma linha de tradição da poesia moderna cujo paradigma teria sido

definido por Mallarmé. Hugo Friedrich (1991), por exemplo, em obra que difundiu um modo de ler essa poesia, hoje relativizado, ao descrever a lírica de Marllarmé, vale-se de expressões como “aniquilamento da realidade e das ordens normais” (FRIEDRICH, 1991, p.95), “desrealização” (FRIEDRICH, 1991, p.99), “desconcretização” (FRIEDRICH, 1991, p.105) e outras tais que.

[...]

Esse modo de ler Carlito Azevedo e, por extensão, alguns de seus pares, consiste na continuação de um modo já antigo de ler Mallarmé e poéticas afins e integra um consenso de leitura que há algum tempo vem sendo revisto (YOKOZAWA, 2012, p.12; p.10).

O crítico italiano Alfonso Berardinelli tem se caracterizado por uma espécie de limpeza de terreno, apontando equívocos conceituais que restringem as possibilidades de leituras críticas criativas. As críticas de Berardinelli a Friedrich estão no livro *Da poesia à prosa*, no ensaio “As muitas vozes da poesia moderna”. Nele, o crítico italiano afirma sobre *A estrutura da lírica moderna*: “Mais que uma autêntica reconstrução da poesia moderna, trata-se de uma espécie de reformulação sistemática (e relativamente tardia) da poética da poesia pura e do hermetismo” (2007, p. 21). A corrente caudalosa de Walt Whitman, por exemplo, está excluída da análise de Hugo Friedrich:

[...] nele não encontramos abstração ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualista nem impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia ou fuga da palavra do horizonte concreto, do imediato, da experiência comum. Seria possível afirmar que a poesia de Whitman apresenta-se, programática e efetivamente, como o exato oposto de tudo isso. Os excessos de estilo de Whitman não se devem a uma tendência aristocrática e solitária, a um desejo de obscuridade e de fuga no mistério ou a um desprezo pelos leitores. Ao contrário, a poética de Whitman é democrática e pânica, otimista, inteiramente antiintelectualista e até, a seu modo peculiar, oratória e propagandística (BERARDINELLI, 2007, p. 23).

Nem mesmo um crítico ferrenho como Dolhnikoff deixa de notar os equívocos da autora. Em texto “O paradigma nacional-popular da USP em literatura”, Dolhnikoff logo de início já lança seu ataque: “o referido artigo é pródigo em aberrações conceituais e quimeras interpretativas”, dotado de “oportunismo argumentativo”. De acordo com o articulista da *Sibila*, o grande equívoco conceitual de Simon é igualar moderno a modernismo, pois apenas este tem relação estreita com a ideia de vanguarda. Este equívoco permite-lhe o argumento central de “retradicionalização frívola”, conforme esclarece Dolhnikoff (2011):

[...] como a “tradição” assim reapropriada impropriamente não se limita à tradição modernista, pois inclui entre outras coisas as formas fixas, é preciso incorporar o “moderno” ao objeto da “retradicionização frívola”. Mas para incluí-lo, e a “retradicionização” continuar “frívola”, o “moderno” deve estar necessariamente esgotado. Daí a autora decretar sua morte (sem prejuízo da segunda razão, que é “ideológica”, como se verá).

Além do equívoco conceitual em si, outro problema está em suas consequências. Se o “moderno” está esgotado, ou seja, exaurido até a última gota, esvaziado, morto, somos necessariamente “pós-modernos”. Mas isto justificaria o que a autora pretende criticar, sem que ela perceba a flagrante contradição: o “esgotamento do moderno” é o argumento principal dos defensores de certo “ecletismo pós-moderno”, que inclui, de modo farto (ainda que não se limite a), o recurso da “retradicionização frívola” (a ponto de se assumir a “frivolidade” como marca positiva do “pós-modernismo”, entendida como herdeira e superadora da ironia modernista, não mais possível ou suficiente por sua própria incorporação vitoriosa). Na verdade, o que se esgotou antes mesmo de existir foi o “pós-modernismo”. Portanto, ainda somos modernos. Logo, o moderno não se esgotou.

A razão ideológica do equívoco conceitual de Simon (2011), para Dolhnikoff (2011), está na “velha visão de mundo maniqueísta de esquerda”. Não nos ocuparemos em seguir seu raciocínio na integridade, o que exigiria uma discussão aprofundada de seus argumentos, que remontam às leituras tanto da história brasileira quanto da história da literatura ocidental. De interesse, vale apontar sua tentativa de defender Haroldo de Campos da acusação de ser responsável pela retradicionização frívola: “O fracasso, a renúncia ou a resignação dos poetas contemporâneos não é afinal culpa de Haroldo de Campos”. A Dolhnikoff parece escapar a percepção de que o discurso de Campos seja, para usar a metáfora de Domeneck (2010), o ventríloquo no esconderijo, como vimos anteriormente.

Dolhnikoff é um dos críticos do chamado “pós-modernismo”, considerado, em sua visão, uma defesa para tudo que se deseja passar por arte; de certa forma, uma maneira de edulcorar “a incapacidade, a renúncia e o fracasso em algo positivo”. No entanto, seu ataque a Simon permite-lhe munição ainda maior para seu verdadeiro alvo: a poesia contemporânea. O crítico se apropria, então, do termo retradicionização, para defender a ideia de que esta não seria frívola, antes militante, “porque é preciso defender o fracasso, a renúncia ou a incapacidade de enfrentar poeticamente a confusão contemporânea”. Segundo Dolhnikoff, não há condenação à tradição, antes opção por

“ecletismo acríptico”: “Tudo é igualmente apropriável, porque tudo é igualmente irrelevante”⁸⁷.

O que podemos aprender nesse caso?

A lição, cremos, encontra-se na própria USP, nas palavras de intérpretes já canônicos, como Antonio Candido e Davi Arrigucci Jr. Em ensaio sobre Eliot, defendendo as inovações provocadas pelo poeta de *The Waste Land*, Candido (2000, p. 87) afirma:

Ora, acontece que a poesia se populariza justamente no momento em que aparecem os clichês, isto é, quando o público já tem os reflexos condicionados por um longo contato com determinados processos literários. *Se, neste período, surge uma poesia nova, cheia de surpresas, a tendência geral é para boicotá-la e apegar-se mais solidamente à poesia expirante* (grifos nossos).

São essas surpresas para as quais a crítica de Simon (2011) não parece preparada, preferindo-se apegar a paradigmas incapazes de compreender o tempo presente. No caso de “Condenados à tradição”, nem sequer o método clássico de Candido é utilizado: a apreensão dos aspectos sociais através da forma⁸⁸. Uma vez que a forma não é apresentada, descrita, analisada e interpretada (sequer uma estrofe de um poema é dada como exemplo), por qual motivo confiar na descrição de poesia contemporânea que Simon oferece? A própria autora demonstra conhecimento, pois em entrevista intitulada “Tentativa de balanço”, Simon afirma:

Se forma é história sedimentada, como define Adorno⁸⁹, não é correto pensar que se possa inscrever o poema em algo externo a ele, um

⁸⁷ Dolhnikoff (2012) mantém seu diagnóstico ao resenhar *Alumbramentos* de Maria Lúcia Dal Farra, vencedora do Jabuti em 2012: “[...] a irrelevância da poesia vem servindo há décadas, mais exatamente, desde a grande confusão posterior ao fim das vanguardas, de esteio e escada para quem nela vê, não a mais difícil e desafiadora de todas as linguagens humanas, a que alguns dos maiores intelectos da história dedicaram seus esforços, mas apenas um refúgio, um escolho de seu próprio naufrágio contemporâneo, ao qual se agarrar para fazer uma carreira, um nome, um passatempo. [...] Como a poesia não tem mais nenhuma importância, tudo vale, pois nada tem de fato valor, relevo, relevância”.

⁸⁸ Simon (2012) é devedora do método de Antonio Candido, não apenas por pertencer à USP, mas porque o estudou, como afirma em entrevista: “Correndo risco de pretensão, trabalhei para articular o formalismo russo à crítica dialética, no intuito de estudar as relações entre literatura e sociedade, na linha de Antonio Candido”.

⁸⁹ As palavras do próprio Adorno bastariam: “O crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar. Ele fala como se fosse o representante de uma natureza imaculada ou de um estágio histórico superior, mas é necessariamente da mesma essência daquilo que pensa ter a seus pés” (ADORNO, 2002, p. 45). Simon (2011) parece assumir completamente o papel de “representante de uma natureza imaculada”. É este falar “de dentro” que a crítica não incorpora, dando voz a seu discurso de uma posição exterior, mesmo que para assinalar a decadência dos tempos atuais, como em seu caso.

entorno ou coisa que o valha. O poema é uma experiência da história e da sociedade, é um ímã altamente magnético que as nega e as reconstrói, as duas, no plano da configuração formal.

Então, por qual razão esse conhecimento não é posto em prática? Sua tese nesse ensaio sustenta-se unicamente no poder autoritário da ensaísta; talvez, até por causa dessa autoridade inabalável, é que a autora se exima de exemplos formais nos quais sua tese poderia ser verificada.

Davi Arrigucci Jr. encerra sua coletânea de ensaios *O guardador de segredos* com uma entrevista reveladora de seu método crítico, cujas lições seriam úteis não somente para Simon como para toda crítica que prefere insistir em intuições e preconceitos à custa do trabalho corpo-a-corpo com o texto ou que toma um ponto de partida enviesado como definitivo, mesmo que os exemplares estudados não se coadunem com a teoria:

Na crítica das ciências humanas, na tarefa interpretativa, o círculo hermenêutico se abre pelo risco do preconceito, que deve de algum modo ser posto entre parênteses para que o processo da compreensão adequada possa se dar.

Sobre isso, vale a pena relembrar a expressão “suspension of disbelief”, de Coleridge, ou seja, “a suspensão da descrença”. Devo colocar de lado as minhas crenças, os meus conhecimentos, para poder encarar sem preconceito o texto a ser compreendido, mesmo quando ele se afasta em direções diversas ou se opõe às minhas próprias ideias e sentimentos. Devo me entregar, generosamente, a um embate direto com o texto. A falta de generosidade na leitura pode ser um empecilho lamentável da compreensão. Como dizia Heidegger, a única fonte da minha verdade é a resposta que eu possa dar à coisa em si, e não ao conhecimento prévio que eu tenha das coisas.

[...] todo o conhecimento nessa área se dá por uma antecipação do objeto, mas essa visão deve ser escorada, a todo momento, nos detalhes textuais particulares nos quais eu ao mesmo tempo confirmo minha visão e a projeto ao passo seguinte. E esse movimento de apoio confirmativo na parte só a desmontagem analítica pode dar, revelando a funcionalidade expressiva da parte na constituição do todo. A análise é um modo de objetivar a visão intuitiva do todo, confirmando-a nos detalhes que a sustentam enquanto imagem adequada da totalidade (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 197).

Mais uma citação, desta feita de Nuno Júdice, em seu *ABC da crítica*, esclarece o que nos parece o *modus operandi* de Iumna Simon, embora Júdice não se refira especificamente a ela:

O que vemos é que, muitas vezes, o crítico vai procurar impor o seu ponto de vista na seleção de um determinado parâmetro literário, e com isso reduzir ainda mais as hipóteses de escolha do leitor. O fato será ainda mais grave quando essa imposição se exerce sobre a área da literatura que está em movimento: os escritores que têm uma obra em curso, e que entram sem dúvida alguma na zona criativa e produtiva da escrita contemporânea. Ora, é precisamente aí que o crítico vai exercer o seu nefasto papel quando, em nome desse gosto pessoal, de duvidosa defesa, rejeita um texto. Essa rejeição justificar-se-ia quando o texto não entra no que se pode considerar literatura: há evidentemente maus livros, mas o que se verifica é que não é sobre esses que a crítica incide, mas pelo contrário sobre os que integram a esfera da literatura (JÚDICE, 2010, p. 33).

Esta discussão não é sem propósito, dentro da estrutura da dissertação, nem tão derivativa quanto parece à primeira vista. Os argumentos de base do conceito de “retradicionalização frívola” parecem perfeitos para uma crítica demolidora da poética de Angélica Freitas. Como se ela saqueasse a poética ocidental (Pound, Bishop, Mallarmé, Stein, Shakespeare, Keats) e até mesmo oriental (Bashô) indiscriminadamente, uma consumidora abrindo livros na estante.

Por isso, acreditamos ser pertinente um retorno mais incisivo a *Rilke* shake. Note-se, além de todo esforço que realizamos para apontar as incongruências que sustentam a “retradicionalização frívola”⁹⁰, a relação tensa que os poemas de Angélica Freitas manifestam. Eles se referem a nomes de poetas, *não adotam suas formas*. Esta diferenciação é importante, na medida em que seu saque não é um saque ao repertório poético da tradição. Um saque irônico, como investigamos no capítulo anterior. Até mesmo quando “saqueia a forma”, no caso do haicai, Freitas coloca a forma em xeque (de forma irônica), discutindo seus limites e atualizando-a para a contemporaneidade. A tradição é ressignificada, via intertexto, como nos casos de Pound e Mallarmé, gerando um discurso novo e atual. Ocorre a sugestão de que tais poéticas canônicas talvez não sejam as mais férteis ou produtivas no contexto brasileiro contemporâneo. Muito distante, portanto, de alguma frivolidade, de alguma relação acrítica ou irrefletida com a

⁹⁰ Outro texto poético que perturbaria tal conceito é “Arte de furtar”, de Affonso Ávila, publicado ainda em 1978, portanto antes do período “pós-utópico” de Haroldo de Campos: “O poeta declarou que toda criação é tributária de outras / criações no permanente processo de linguagem da poesia // O poeta afirmou que todo criador é tributário de outros / processo de linguagem da poesia // O poeta se confessou um criador tributário de outros na / linguagem da poesia // O poeta não esconde que sua poesia é tributária da linguagem /de outros criadores // O poeta não esconde que sua poesia é influenciada pela / linguagem de outros criadores // O poeta não faz segredo de que se utiliza da linguagem de / outros poetas // O poeta fala abertamente que se apropria da linguagem de outros poetas // O poeta é um deslavado apropriador de linguagens // O POETA É UM PLAGIÁRIO”. Estaria Affonso Ávila na vanguarda da retradicionalização frívola, um apóstolo do vale-tudo pós-moderno, pós-utópico? Não nos parece o caso. Agradeço a Profa. Dra. Susana Souto Silva, que me indicou este poema.

tradição. O leitor que abrir *Rilke shake* em busca de sonetos herméticos ou de poemas que utilizam a técnica do palimpsesto (do espelho de citações) como a de Eliot e Pound certamente irá se decepcionar. É justamente por reconhecer que Pound e Mallarmé não lhe falam ao coração, não se coadunam com sua visão de mundo, que Angélica Freitas manifesta seu desconforto ao leitor. Como nos ensina Alberto Manguel (2000, p. 241), “somos o que lemos, mas somos igualmente o que não lemos. O que nós, como sociedade, deixamos nas estantes nos define tanto quanto os livros que devoramos”.

A relação tensa com a tradição poética se realiza já no interior do segundo poema de *rilke shake*, nomeado pelo primeiro verso “[entro na livraria do bobo]”:

*entro na livraria do bobo.
não tenho dinheiro
e tampouco tenho talento para o crime.*

*desfilam ante meus olhos
títulos maravilhosos
moribundos de tanto estar
nas prateleiras.*

*roube-nos, dizem eles.
não agüentamos mais ficar aqui
na livraria do bobo.*

*quem acreditaria
nesta versão dos fatos?
ajudem-me, maragatos
nesta hora afanérrima
de uma libertadora paupérrima
de livros.*

*retumba meu coração. retumba
mais que a bateria do salgueiro.
treme o corpo por inteiro
e as mãos já suam em bicas.*

*ganho a rua, as mãos vazias
e os livros gritam: maricas
(FREITAS, 2007, p.8)*

O fim da narrativa já estava decidido de saída: “não tenho dinheiro / e tampouco talento para o crime”. A dupla falta funda o sujeito poético na imobilidade. Na segunda estrofe, a sedução se dá pela visão – sedução cuja tensão se expressa nos adjetivos aparentemente conflitantes: “maravilhosos” e “moribundos” –; enquanto na terceira estrofe, pela audição – o apelo dos livros para serem roubados. Tais clamores não serão ouvidos e a personagem ainda será alvo de humilhação (reforçada pela rima toante dos

três últimos versos, cujo “i” agudo encerra o sujeito poético numa situação ridícula) devido ao comportamento covarde (do ponto de vista dos livros).

Pode-se ver aqui também o conceito de leveza, tal como estabelecido por Calvino (cf. subitem 2.6.1). “Mão leve” é aquele capaz de roubar de modo eficaz, sem ser pego. A leveza, então, é subvertida, negatizada: ao peso da biblioteca, ao peso do roubo, contrapõem-se “as mãos vazias”.

Como não ver na quarta estrofe, em que pede ajuda aos livros, que o sujeito poético está numa sedução tamanha que se sente fascinado pelo perigo? A situação causa tanta agitação que o coração, lugar da emoção, se torna um carnaval, retumbando “mais que a bateria do salgueiro” e causando tremores e suores – manifestações físicas de ansiedade e pavor. O sujeito poético está longe de ser aquele colecionador benjaminiano, para quem “a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas” (BENJAMIN, 1987 p. 235).

O poema “[entro na livraria do bobo]” postula uma desconfiança em relação à tradição que será encarnada nas figuras de Pound e Mallarmé, como discutimos anteriormente. Em lugar do poeta que escolhe acriticamente, temos a situação contrária: pela prosopopeia, são os livros que falam, querem o resgate dessa situação em que estão abandonados, agonizantes – sem leitor, um livro não existe. Esse apelo, no entanto, é tão forte, que, ainda pela prosopopeia, denuncia o novo estado dos livros – lembremos do verso drummondiano “melancolias, mercadorias, espreitam-me”: não mais apenas objetos, mas agora sujeitos, capazes de fala. O sujeito poético não consegue se render a essa sedução.

Se a relação de Angélica Freitas com a tradição fosse acrítica, se como defende Simon (2011), “o poeta entra na dita contemporaneidade como um consumidor, que pode hoje usar todas as formas disponíveis sem se comprometer, sem ser afetado por nenhuma delas – e nem elas afetam o seu dizer”, por quais razões o sujeito lírico do poema seria qualificado de “maricas”? A própria tradição clamaria por seu assalto. Uma tal leitura que insistisse na tese da “retradicionalização frívola” teria de se haver com essa questão.

3.8 Poesia e mercado

Retomando a discussão iniciada na introdução desta dissertação, referente aos nós entre poesia e mercado, vale um desvio temporal para o passado – a leitura do depoimento de Manuel Bandeira, que depois de perder as esperanças de ter seu *O ritmo dissoluto*⁹¹ editado por Monteiro Lobato (que já havia aberto mão de editar *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade temendo perder a clientela burguesa) se viu socorrido pelos poetas que atacara anteriormente:

O ritmo dissoluto apareceu em 1924 conjuntamente com a segunda edição de *A cinza das horas* e o *Carnaval*, num volume editado pela *Revista da língua portuguesa*. Causou grande e divertida surpresa nos arraiais modernistas aparecer eu, autor de um poema já publicado (“Poética”), onde primitivamente havia este verso “Abaixo a *Revista da língua portuguesa*”, aparecer eu da noite para o dia editado por essa mesma revista. Eis como se tornou possível a coisa. Depois que morreu meu pai, fiquei sem nenhuma esperança de ver em livro os versos que fizera depois do *Carnaval*. Nunca procurei editor para eles. Ora, aconteceu que um dia, encontrando-me na Livraria Freitas Bastos com Goulart de Andrade, interpelou-me o poeta muito amavelmente: “Então, quando temos novo livro?” Respondi-lhe que nunca, porque editor não me aparecia, nem eu tinha dinheiro para me editar por conta própria. Ao que Goulart acudiu prontamente: “Pois eu vou lhe arranjar editor!” Não fiz fé que o conseguisse. Dias depois, em novo encontro de rua, ouvi-lhe com espanto recomendar-me que procurasse o Laudelino Freire, a quem falara sobre mim e com quem ficara acertado que o meu livro seria editado pela *Revista*. Assim, a publicação do volume *Poesias* fiquei devendo-a a dois homens a quem atacara: ao poeta que eu satirizara nos “Sapos”, e ao editor contra cuja revista havia gritado “Abaixo!” num poema escandalosíssimo para o tempo (e creio que agora, de novo, para ao menos três trimestres da geração de 45). É verdade que o verso irreverente foi suprimido, mas para ser substituído pelo que lá está: “Abaixo os puristas!” (BANDEIRA, 1986, p. 65-66).

Não temos como verificar se Andrade e Freire estariam de acordo com a publicação do verso sem alteração; também não sabemos se Bandeira a realizou por deferência e gratidão, se sentiu incomodado com o fato de agredir os que lhe estendiam a mão; a edição no verso é fato, permitindo que os poemas de Bandeira viessem a público. Não se trata, pois, de considerar o passado como um período imaculado; aí está um exemplo confessado de concessão que um poeta do Modernismo brasileiro se viu impelido a praticar, de forma a colaborar com a possibilidade de ser publicado. Estaria,

⁹¹ À época a intenção era chamar o volume de *Onda solitária*.

por tal fato comprovado, Bandeira entregue ao mercado? Estaria, por causa da edição, prejudicada sua integridade artística? Não parece: a alteração generaliza os adversários; porém, se perde em especificidade, ganha em alcance, uma vez que se posiciona não contra um nome de revista que se perde em sua referência para os novos leitores, mas sim contra toda uma classe abrigada sob a alcunha de “puristas”.

Uma das prerrogativas implícitas no conceito de “poesia entregue ao mercado”⁹² diz respeito ao leitor. Como se o escritor – em nosso caso, poeta – escrevesse para ir ao encontro do desejo do leitor, para satisfazê-lo. Daí a associação entre produto e poema: ambos podem ser vendidos para preencher alguma necessidade do consumidor e leitor. No entanto, no caso da poesia, torna-se difícil falar em fórmulas, pois se um dos discursos é de que “a poesia não vende”, de que não há leitores de poesia, como criar a partir de regras que satisfaçam esse público, de vez que o público é inexistente?

Concordamos com a análise de Marcos Siscar (2010c, p. 38), para quem “objetos culturais como a poesia, que caminham em rotas cruzadas, mas não coincidentes com a lógica econômica” exige um raciocínio mais complexo. Siscar lamenta o “ceticismo crítico” ou o “cinismo mercadológico”, os quais consideram traçado o destino: “é o valor absolutizado do capital urdindo suas ramificações em nível mundial”.

Fazer com que o estatuto de um texto, para ser considerado poesia (ou literatura), dependa de sua relação com o mercado (com o estar à venda) é ainda permanecer numa lógica totalitária da indústria cultural. Como afirma o poeta Ademir Assunção (2014): “literatura é uma coisa, livro é outra. Livro é produto. Pode ser vendido. Pode dar dinheiro para editoras e livrarias (raramente para o autor). Literatura é literatura e pode existir dentro de livros ou em outros meios”. No caso de Angélica Freitas, dizer que, porque seus livros esgotam, seus poemas estão entregues ao mercado é uma observação rasteira, que exclui a possibilidade de resistência dentro do próprio sistema, conforme defende Domeneck (2006, p. 199).

As seguintes considerações de Siscar nos auxiliam a ter uma visão menos ingênua do problema:

⁹² Caso interessantíssimo origina-se na campanha da empresa de cosméticos Natura. Para promover seus produtos, uma campanha de marketing com o mote “Mais poesia para sua rotina” solicitou a cinco poetas (Lilian Aquino, Bruna Beber, Elisa Buzzo, Marina Wisnik e Ana Guadalupe) que desentranhassem poemas de notícias de jornal. Cada uma delas deveria esmaecer o texto original, deixando ressaltadas apenas as palavras que compusessem o poema.

[...] a literatura abrange a lógica do mercado, ao interpretá-la, tanto quanto pode ser por ela compreendida. Em outras palavras, embora a literatura faça parte do *mercado* (antes mesmo da concorrência capitalista), de uma certa concorrência cultural e, por isso, não prescindia da formação de profissionais e de estratégias de divulgação (que hoje chamamos “publicidade”, mas que inclui igualmente a chamada “crítica literária”), é preciso não perder de vista o que ela tem de heterogêneo a essa lógica, não por estar fora dela, mas pelo fato de dramatizar as suas contradições (SISCAR, 2010c, p. 38-39).

Como Angélica Freitas dramatiza essas contradições?

O ensaio de Renan Nuernberger (2013), “Poesia em desenvolvimento”, permite uma possibilidade de abordarmos a questão. Os argumentos de Iumna Simon alicerçam sua análise em relação aos poemas de Angélica Freitas. Nas breves seis páginas que dedica a esta, Nuernberger serve-se do pensamento de Simon, para quem a inscrição na tradição equivale a uma inscrição no mercado, resultando na criação de *griffes* como “o bandeirismo, o drummondismo, o cabralismo, o concretismo, o leminskismo” (SIMON, 1999, p. 36). A partir dessa consideração, Nuernberger (2013, p. 126) pode afirmar: “No fundo, Freitas desvela um *modus operandi* de parte da produção contemporânea que, em seu código fechado (o que não quer dizer hermético) para os iniciados, sustenta-se pela repetição acrítica de técnicas consagradas”. Seria então a poesia de Freitas uma espécie de crítica à “retradicionalização frívola”?

A leitura de Nuernberger (2013) solicita um salto que somente pode ser compreensível dentro da estrutura proposta por Simon, quando o ensaísta nota uma “analogia entre poetas e grifes” que “igualava ‘shakespeare’ e verduras (discutimos esse poema no subitem 2.1). Essa correspondência equivocada lhe permite afirmar: “é preciso entender que ‘shakespeare’, como ‘rilke’ e ‘blake’, é aqui muito mais a recepção (críticável) de sua obra – ou melhor, a celebração ambígua da forma mercadoria – do que sua obra em si mesma” (NUERNBERGER, 2013, p. 127). Preferindo insistir em uma espécie de autofagia em lugar de uma antropofagia, Nuernberger considera as menções aos nomes dos poetas como um esvaziamento, meras etiquetas: “engole-se displicentemente toda oferta – e não é à toa que ‘rilke’ e ‘blake’ são comparados a *junkie food*, pela maneira de exposição publicitária de suas obras” (NUERNBERGER, 2013, p. 129). Nossa leitura difere bastante da de Nuernberger (cf. subitem 2.3). A nosso ver, Freitas não está criticando o consumo acrítico de Rilke e Blake por parte de outros poetas; antes narrando uma reconciliação com o estado poético a partir da leitura dos poetas alemão e inglês, movimento que se conclui na dança do dervixe. Kenneth

David Jackson (2011, p.17) também adota uma leitura antropofágica: “Resolvendo com humor o drama existencial drummondiano da lua e do conhaque, no ‘poema de sete faces, o ‘rilke shake’ propõe uma ‘solução’ antropófaga”.

Renan Nuernberger aproxima a poética de Freitas da de Leminski, considerando ambas, por sua relação com o “universo *pop*”, uma “exaltação da cultura de massas” (NUERNBERGER, 2013, p. 130). A poesia de Paulo Leminski, a nosso ver, merece um trabalho sério de revisão, tanto quanto seus ensaios⁹³. De passagem, Nuernberger se refere ao poema “casino”, de Freitas, citando os versos “você precisa / habitar as elipses / precisa dissecar / o sapo da poesia / – não abole o poço” para concluir: “fazendo de seu poema um ‘reclame’ que convida à verdadeira *leitura*”. Um reclame de quê? Reclame vem entre aspas para marcar a associação com a publicidade (podendo até lembrar a algum leitor uma distante associação com o projeto concreto – dentro do contexto de discussão de tradição, cultura de massa e contemporaneidade – especialmente a parte mais visual de seus poemas). No entanto, talvez por nossa falha, não conseguimos encontrar nada que passe por “reclame” neste poema, muito menos no aspecto visual (todo margeado à esquerda):

*você prefere o cru
ao creme:
boca ostra língua
lago lua lugar
paisagem com pinheiros
ao fundo. você sempre
preferiu o cru
ao ecrã, insônia a
barbeiro de sevilha.
paisagem de pinheiros
com abismo
por trás.*

*você precisa
habitar as elipses
precisa dissecar
o sapo da poesia
- não abole o poço.
salta saltador
o grande salto.
a maresia come
as rodas do carro.
você prefere o cru
nem precisava
ter dito.*

⁹³ Remetemos o leitor para o ensaio “Poesia inútil, poesia irrelevante” de Reuben da Cunha Rocha (2013),

(FREITAS, 2007, p. 27)

Curiosamente, uma crítica presente no final de seu ensaio serve como síntese do próprio livro no qual está incluído:

O que ocorre são pulverizações do sistema, a partir das quais pequenos grupos de produtores filiam-se a uma vertente da tradição, definem suas afinidades críticas e estéticas, dialogam com um conjunto restrito de obras e suprem a demanda de um reduzidíssimo público – algo análogo aos ‘nichos de mercado (NUERNBERGER, 2013, p. 131).

Dizemos isso pela seguinte razão: a compilação dos ensaios se enquadra perfeitamente no cenário descrito por Nuernberger. Simone Rossinetti Rufinoni (organizadora) escreve um artigo sobre Fabio Weintraub. Este, por sua vez, escreve um artigo sobre (entre outros) Eduardo Sterzi. Este escreve um artigo sobre Carlito Azevedo. Weintraub é orientado por Iumna Maria Simon, que comparece com um artigo sobre Claudia Roquette-Pinto. Vilma Arêas escreve sobre Priscila Figueiredo (inclusive citando um artigo de Airton Paschoa ainda inédito sobre a poesia desta). Por sua vez, Priscila Figueiredo escreve sobre Airton Paschoa. O que está aqui não é um pequeno grupo de produtores dialogando com um conjunto restrito de obras, suprimindo a demanda de um reduzidíssimo público?

Controvérsias como essa tornam o debate cada vez mais complexo. Tanto o pensamento de Siscar (2010c) quanto o de Domeneck (2006) parecem em consonância no que diz respeito a essas questões. O primeiro afirma:

Creio que não há como responder à injunção que nos é dirigida pela literatura sem levar em conta, como disse, aquilo que nela há de heterogêneo à setorização, aquilo que dramatiza o conflito entre sua especificidade e seu sentido geral, entre seu “lugar no mercado” e a dissimetria de trocas, entre a moral e a equivalência geral entre os indivíduos e a possibilidade de dizer tudo (de dizer o impossível, de admitir o inadmissível). Responder à injunção da literatura significa, por isso, não exatamente contrapor-se ao “mercado”, à interação e à troca, mas inserir-se nessas trocas de modo a denunciar seus efeitos de censura, mantendo no horizonte uma ideia de democracia *por vir* (SISCAR, 2010c, p. 39).

A proposta de Siscar de inserção nas trocas soa semelhante à de Domeneck, que gosta de citar os versos da canção dos Secos e Molhados: “no centro da própria engrenagem / inventa a contra-mola que resiste”. Em seu “Ideologia da percepção”,

Domeneck (2006, p. 208) propõe: “Instaurar uma resistência interna no sistema, que parece querer desumanizar-nos, guerrilha cultural de sabotagem de discursos, apropriando-se da própria linguagem econômica, da moda, da ciência, para explorá-las, investigá-las e desarticulá-las por dentro”.

A poesia de Angélica Freitas é hoje um lugar privilegiado para tais discussões, na forma como, por meio do humor, desarticula alguns discursos ultrapassados e exige da crítica meios e modos mais avançados de pensar o contemporâneo. Talvez o escândalo provocado pelos poemas de *Rilke shake* venha da força com que satirizou o contexto à época. Em entrevista a Mariane Tavares, Freitas (2014) confessou: “o *Rilke* escrevi para me divertir (e para divertir meia dúzia de pessoas que eu conhecia)”. Henri Bergson já dizia: “O nosso riso é sempre um riso de grupo” (1987, p. 13)⁹⁴. Se o riso necessita da cumplicidade, o humor vem de quem tem acesso aos códigos presentes nesse grupo. Aos de fora, resta o escândalo e a indignação. É claro que, uma vez publicado, o livro ultrapassa essa esfera íntima, solicitando do leitor um conhecimento das particularidades do contexto contemporâneo para poder ser compreendido para além de leituras baseadas em parâmetros modernistas ou refêns de pontos de vista aferrados a definições rígidas do que é (ou deveria ser) a poesia.

3.9 Chegarão chuvas suaves? “Hoje é 5 de agosto de 2026, hoje é 5 de agosto de 2026”

O discurso de que a poesia está acabada, vendida ao mercado etc., é a falência da própria crítica, incapaz de mobilizar um discurso que lhe permita investigar as novas formas culturais que a poesia – e o poema, a forma literária – vem assumindo no contemporâneo. Esta situação nos remete ao conto de Ray Bradbury presente n’*As Crônicas Marcianas*, “Chegarão chuvas suaves”, no qual robôs ficam a repetir poemas para uma casa repleta de habitantes mortos. Os robôs, em nosso contexto, são os críticos aferrados a paradigmas ultrapassados. Os poemas, é claro, são e continuam os mesmos eleitos do cânone modernista. A data da ladainha robótica do conto (BRADBURY, 1980, p. 177), inclusive, não está longe: “Hoje é 5 de agosto de 2026, hoje é 5 de agosto de 2026”...

⁹⁴ Inspiramo-nos em Vagner Camilo, que em seu *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (1997) adota a teoria bergsoniana.

A perda da centralidade da literatura em relação a outras artes na situação cultural contemporânea tem levado alguns críticos a repensarem seu próprio papel, em uma atitude que parte do reconhecimento de um novo contexto nos estudos literários. Se por um lado o espaço à literatura no jornalismo impresso é diminuto, por outro os meios digitais fornecem um espaço irrestrito para a discussão, tanto nos blogs quanto em outras plataformas. Como reconhece João Cezar de Castro Rocha (2011, p. 355), “numa cultura dominada pelo universo audiovisual e digital, o texto impresso deixou de ser o veículo principal de transmissão dos valores culturais”. Já em 2007, a poeta Virna Teixeira afirmava: “Boa parte da produção mais recente de poesia brasileira chega hoje diretamente aos blogs muitas vezes antes de passar pelas revistas literárias e pode ser portanto informação valiosa para o leitor de poesia atento”.

Incluimos aqui o apelo de um jovem romancista contemporâneo, Vinicius Castro, como indicador da sensibilidade atual, que em seu blog constata a falência da crítica em veículos impressos e clama pelo uso da rede como meio privilegiado de discussão:

Praticamente não existe hoje crítica literária nos jornais e revistas brasileiros. Devem ser no máximo uns cinco ou seis textos críticos bons ou razoáveis por mês, juntando todos os veículos de alcance nacional (Folha, o Globo e o Estado, todas as revistas semanais, Piauí, Serrote, Bravo!, Cult, etc). E mesmo os bons textos costumam ter um espaço bastante reduzido e indigno para tentar articular alguma coisa. No mais, esses veículos todos não fazem mais do que estampar umas fotos, divulgar polêmicas irrelevantes e vomitar palavras-chave inarticuladas sobre autores e movimentos. [...] Se há qualquer coisa próxima de um diálogo cultural interessante acontecendo no Brasil, ele acontece na internet. Isto é absolutamente evidente para qualquer pessoa de sensibilidade que esteja prestando atenção (CASTRO, 2012).

O poeta Dirceu Villa também se queixou sobre a recepção de sua tradução de Ezra Pound:

lustra foi lido em geral muito ignorantemente pelas resenhas de jornal (com a exceção da escrita por régis bonvicino), e, é claro, a maior parte do meio literário brasileiro nem sabe que o livro existe. é sintomático de muitas coisas. na internet a recepção foi bem melhor e mais complexa, indicando talvez um segmento de leitores que já não é representado na mídia impressa, e a que devemos estar atentos (VILLA, 2014).

Comparem-se essas declarações com a de Paulo Franchetti, dada em 2011, que demonstra não apenas a crise pela qual a crítica passa como também sua estreiteza de visão em sua dificuldade para entender que o debate hoje ocorre sim nos sites e blogs:

É difícil dizer qual seja o público de poesia contemporânea no Brasil. Se julgarmos pela tiragem dos livros publicados por editoras, ele parecerá muito restrito. Mas é certo que há muitas formas de difusão da poesia, desde a limitada edição de um livro de autor até a multiplicação infinita das páginas da internet. Mas quando alguém diz “poesia contemporânea” não está pensando nos milhares (ou serão milhões?) de poemas publicados em edições caseiras ou postados em blogues, no Facebook e em sites literários. É uma denominação restritiva (e valorativa) como “MPB”, que recobre apenas uma pequena parcela, que nem é tão popular, da música brasileira. Minha impressão é que quando dizemos “poesia contemporânea” queremos nos referir à poesia que é resenhada em jornais ou revistas culturais, referida por outros poetas e objeto de teses e dissertações acadêmicas. Se esse é o sentido de “poesia contemporânea”, seu público é pequeno, em termos numéricos, e muito selecionado, pois parece constituir-se basicamente de acadêmicos e poetas ou aspirantes a poetas. O que não quer dizer que seja um público homogêneo ou que deixe de ser mediano (a percepção de vários poetas parece aliás ser essa, a julgar pelo número de prefácios ou posfácios acadêmicos nos livros novos e das muitas informações didáticas presentes nos poemas, que em alguns casos mais dramáticos não dispensam sequer a nota de rodapé). Quer dizer apenas que se trata de um público, por assim dizer, especializado ou profissional. Para esse público, a poesia (essa poesia, ao menos) continua sendo objeto de grande interesse. Mas para além desse público, há outro disponível para a poesia contemporânea ou nela interessado? Ou ainda: em que medida essa poesia prevê, na sua fatura, outro público, além do que lhe confere relevância e reconhecimento como objeto cultural significativo? É possível supor que haja um público mais amplo disponível para a poesia, já que as tiragens de livros de prosa ficcional de autores nacionais e estrangeiros são bem mais expressivas; mas minha intuição é que, para esse público, a maior parte da “poesia contemporânea” não tenha o que dizer. Ou não queira dizer (FRANCHETTI, 2011).

Ora, claro está que hoje se torna impensável dizer algo sobre o tema “poesia contemporânea” e ignorar a fertilidade dos debates ocorridos na internet.

A crítica precisa perceber o horizonte cultural em suas profundas mudanças. Vejamos um exemplo dado por Umberto Eco ainda em 1984, um tempo que já nos parece distante:

Tudo o que foi dito nos anos 60 e 70 tem de ser revisto. Naquela época éramos todos vítimas (quem sabe até injustamente) de um modelo dos *mass-media* que era uma cópia daquele das relações de poder: um emissor centralizado, com planos políticos e pedagógicos precisos, controlado pelo Poder (econômico ou político), as

mensagens emitidas através de canais tecnológicos reconhecíveis (onda, canais, fios, aparelhos caracterizáveis como um vídeo de cinema ou tevê, um rádio, a página de uma revista) e os destinatários, vítimas da doutrinação ideológica. Teria bastado ensinar os destinatários a “ler” as mensagens, a criticá-las, quem sabe se teria chegado à era da liberdade intelectual, da consciência crítica...Foi igualmente o sonho de Sessenta e Oito.

O que são hoje os rádios e as televisões, sabemos muito bem. Pluralidades incontroláveis de mensagens que cada um usa e compõe como quer, com o controle remoto. Não é que mude a liberdade do usuário, mas o que muda com certeza é o modo como ele é ensinado a ser livre ou controlado. Quando ao resto, abriram seu caminho devagar dois novos fenômenos, a multiplicação dos mídias e os mídias ao quadrado.

O que é hoje um *mass-media*? É uma transmissão de tevê? Também, claro. Mas procuremos imaginar uma situação não-imaginária. Uma firma produz camisetas com um passarinho e faz sua publicidade (fenômeno tradicional). Uma geração começa a usar as camisetas. Cada usuário da camiseta faz a publicidade, graças ao passarinho no peito, daquelas camisetas (assim como, por outro lado, todo possuidor de um Fiat Panda é um propagandista, não-pago, pagador, da marca Fiat e do modelo Panda). Uma transmissão de tevê, para ser fiel à realidade, mostra alguns jovens de camiseta com o passarinho. Os jovens (e os velhos) veem a transmissão de tevê e compram novas camisetas com o passarinho, porque é “jovem”.

Onde está o *mass-media*? É a publicidade no jornal, é a transmissão, é a camiseta? Estamos diante de um, mas de dois, três e quem sabe até mais *mass-media*, que agem por canais diferentes. Os mídias se multiplicam, mas alguns deles agem como mídias de mídias, isto é, como mídias ao quadrado. E quem emite agora a mensagem? Quem fabrica as camisetas, quem as usa, quem fala delas no vídeo de tevê? Quem é o produtor de ideologia? Sim, porque é de ideologia que se trata; basta analisar as implicações do fenômeno, o que quer expressar quem fabrica a camiseta, quem a usa, quem fala dela; mas, dependendo do canal considerado, em certa medida muda o sentido da mensagem e, quem sabe, seu peso ideológico. Não existe mais o Poder sozinho (era tão consolador!). Por acaso queremos identificar com o poder o estilista que teve a ideia de inventar um novo desenho para uma camiseta, ou o fabricante (talvez até do interior) que pensou em vendê-la, e vendê-la em grande escala, para ganhar dinheiro, como é justo, e para não despedir seus empregados? Ou então quem legitimamente aceita vesti-la e fazer a publicidade de uma imagem de juventude e desembaraço, ou de felicidade? Ou o diretor de tevê que, para representar uma geração, manda sua personagem vestir a camiseta? Ou o cantor que, para cobrir as despesas, aceita ser patrocinado pela camiseta? Todos culpados ou não, o poder não pode ser apreendido e já não se sabe de onde vem o “projeto”. Porque um projeto existe, é certo, mas não é mais intencional e portanto não pode ser criticado pela crítica tradicional das intenções. Todos os catedráticos de teoria das comunicações que se formaram sobre textos de vinte anos atrás (eu inclusive) deveriam ser aposentados (ECO, 1984, p. 180-181).

A retórica fulminante de Eco pede por uma revisão na forma de encarar os modelos existentes de pensamento relativo aos meios de comunicação de massa, tendo em vista a velocidade e a complexidade das intrincadas relações que podem ser estabelecidas entre os vários atores e componentes do processo comunicacional. É preciso haver um desprendimento de esquemas representativos defasados da realidade atual.

João Cezar de Castro Rocha clama por uma “crítica esquizofrênica”, capaz de reunir “o ensaísmo acadêmico com a clareza do texto jornalístico” (ROCHA, 2011, p. 386). A entrada em cena avassaladora dos veículos de comunicação em massa e da revolução informática exige um novo modelo crítico, capaz de lidar com essas complexas replicações e alterações de informação e de conteúdo:

A Galáxia de Gutenberg também provocou o colapso de uma tecnologia de comunicação dominante no passado; afinal, o texto impresso deslocou o corpo do centro do circuito comunicativo. Assim, nos séculos iniciais da Idade Moderna, coube ao livro desempenhar o papel revolucionário, assumindo a vanguarda da comunicação, conduzindo assim à parcial superação do circuito anterior, lastreado fundamentalmente pela presença do corpo, ou seja, pela transmissão oral. Pelo menos desde o término da Segunda Guerra Mundial, o feitiço comelou a voltar-se contra o livro impresso, que se viu progressivamente suplantado por uma nova tecnologia da informação. Ora, na Galáxia de Gutenberg, a criação de veículos simbólicos entre indivíduos, inclusive entre indivíduos de tempos históricos diversos, dependia do modelo clássico da vida intelectual entendida como um diálogo que atravessa séculos e se preserva na visita à biblioteca. Hoje, pelo contrário, aquela criação transferiu-se do campo literário, da esfera do livro, para áreas de produção associadas à tecnologia com base em recursos audiovisuais e digitais. O rádio, o cinema, a televisão e a informática assumem o papel que um dia coube à tecnologia dos tipos impressos. Nesse contexto, a crítica literária e a crítica cultural vivem um momento particular, no qual seus pressupostos devem ser reavaliados, e seu papel, literalmente, reinventado (ROCHA, 2011, p. 337).

Um exemplo paradigmático de como as novas tecnologias – as mídias – estão revolucionando a transmissão das informações é o caso recente desencadeado após o lateral-direito do Barcelona, Daniel Alves, ser hostilizado por um racista em pleno estádio. Quando se preparava para cobrar um escanteio, uma banana foi jogada em campo. Daniel Alves, vítima costumeira de racismo na Espanha, não teve dúvidas: descascou a banana e comeu-a no ato. Em poucos minutos a imagem e o vídeo rodavam o mundo nas redes sociais, principalmente no microblog Twitter. Os retuítes –

reduplicações das mensagens enviadas por outros usuários – se sucediam em velocidade espantosa e rapidamente o nome de Daniel Alves se tornou “*trending topics*”, ou seja, um dos dez assuntos mais comentados na rede social. Depois do jogo, o também brasileiro Neymar, companheiro de equipe, postou uma foto com seu filho (uma *selfie*, ou seja, uma foto tirada por ele mesmo retratando a si próprio), na qual comia uma banana. Neymar também criou a *hashtag*, espécie de comando simbolizado pelo caractere “#” que agrupa um assunto como uma etiqueta, #somostodosmacacos. Em pouquíssimo tempo a expressão “#somostodosmacacos” encabeçava a lista dos assuntos mais comentados. No Instagram, outra rede social, mais voltada para as imagens, milhões de pessoas expressavam solidariedade ao gesto de Daniel Alves repetindo a *selfie* de Neymar, utilizando também a *hashtag* proposta por Neymar. No dia seguinte, o apresentador de televisão Luciano Huck lançou uma camiseta contra o racismo utilizando a *hashtag* proposta por Neymar. Huck foi instantaneamente criticado por pretender faturar em cima do episódio. Dias depois, descobriu-se que uma agência de publicidade pegou carona no episódio de racismo deflagrado na Espanha para promover uma campanha agendada pelo *staff* de Neymar, que já possuía o plano de se posicionar contra o racismo, o que contribuiu para transformar a *hashtag* #somostodosmacacos, que ainda era vista como positiva por muitos apesar da entrada em cena de Luciano Huck, em negativa, dado o oportunismo com que foi disseminada. A sombra pairou até mesmo sobre o gesto de Daniel Alves: a atitude inédita de comer a banana jogada pelo racista teria sido também puro marketing? O sujeito que jogou a banana também era contratado pela agência publicitária? Foi tudo combinado? Os debates que se seguiram a esses eventos precisavam sempre reconstruir essa narrativa de forma semelhante para explicar como o que inicialmente era uma discussão sobre o racismo se tornou uma discussão sobre publicidade e finalmente uma discussão sobre o uso das redes sociais.

Em episódio semelhante de racismo, desta feita ocorrido com o jogador Tinga, em jogo válido pela Libertadores da América, até mesmo a presidente do Brasil Dilma Rousseff postou em sua conta do Twitter uma mensagem com a *hashtag* #fechadocomoTinga em apoio ao jogador.

Esse desvio serve para exemplificar o nível de conhecimento prático exigido para seguir os *links* e perceber em tempo real a proporção que o episódio Daniel Alves/Neymar tomou, graças ao *buzz* gerado nas redes sociais. Uma pessoa que não navega na internet e não conhece os sites referidos tem dificuldade para entender de que forma a escalada de fatos aconteceu, a força que os usuários têm para criar uma notícia.

Os conceitos de *hashtag* e de *selfie* são primordiais para a narrativa. Na semana seguinte, jornalistas foram unânimes em reconhecer o poder dos usuários em pautar a imprensa.

A situação não é tão diferente, quando o cenário pujante de revistas literárias *online*⁹⁵ possibilita a discussão, muitas vezes com conexões cruzadas e referências tão oblíquas que apenas os “trezentos”, ou sequer metade, interessados em poesia contemporânea conseguem entender o que está causando polêmica nesse nicho. Um caso polêmico envolveu o blog “Escolhas afectivas”, espécie de antologia virtual de poesia contemporânea a partir de uma “curadoria autogestionada”, ou seja, poetas apresentam e indicam poetas. Felipe Fortuna, em resenha sobre a revista *Modo de Usar & Co.*, criticou o sistema de escolha baseado no afeto. Célia Pedrosa e Luciana María di Leone, que discutiram o caso detalhadamente, concluem: “estes blogs funcionam, sim, como mapas deshierarquizados e progressivamente inclusivos onde os poetas mais díspares podem adquirir visibilidade” (2008, p. 70). Em seu estudo *Tudo que é ruim é bom para você*, o crítico literário e de tecnologia Steven Johnson parte da seguinte consideração para defender uma abordagem cultural⁹⁶ que passa por nomes como Deleuze e Guattari, Richard Dawkins e Malcolm Gladwell:

Se McLuhan estiver certo quanto às mídias serem extensões de nosso sistema nervoso central, então temos tanta necessidade de uma teoria do sistema nervoso central quanto de uma teoria da mídia; se a tecnologia de redes que estamos criando tomar a forma de sistemas auto-organizáveis, então precisamos das ferramentas da teoria da complexidade para compreender essas redes (JOHNSON, 2012, p. 143).

Um crítico que não navega na internet dificilmente conseguirá entender, por exemplo, a série de “googlagens” de Angélica Freitas, que foi publicada apenas em seu segundo livro, embora já houvesse alguns exemplares dessa prática em seu blog desde 2004. As “googlagens” se aproveitam do mecanismo de busca do Google para converter frases feitas e pensamentos cristalizados em versos. Hilary Kaplan, tradutora de Angélica Freitas, explica o procedimento:

⁹⁵ Citemos apenas algumas, que mobilizam produção poética e produção crítica: Celulose, Escamandro, Errática, Modo de Usar & Co, Macondo, Zunái, Sibila, Randomia, Mallarmagens.

⁹⁶ Johnson propõe a tese da “Curva do Dorminhoco”, qual seja, a de que “intelectualmente, a cultura está ficando cada vez mais exigente, não menos” (2012, p.14).

Angélica searched for the phrases ‘a mulher vai’ (a woman goes), ‘a mulher pensa’ (a woman thinks), and ‘a mulher quer’ (a woman wants), selected lines from the results, and combined them into poems. Each line of the poem begins with the search phrase; this repetition emphasizes the mechanic composition, and the automatism of the language almost neutralizes meaning. As we encounter these statements, we become inured to them and even come to expect them. The resultant portraits of contemporary popular images of women call out the sexism and heterosexism of Brazilian popular culture (though not unique to it), and the absurd and funny ideas that abound online. [...] Angélica is interested in the possibilities of technology for composition and critique (KAPLAN, 2014).

Vejamos uma das “googlagens”, “a mulher vai”:

*a mulher vai ao cinema
a mulher vai aprontar
a mulher vai ovular
a mulher vai sentir prazer
a mulher vai implorar por mais
a mulher vai ficar louca por você
a mulher vai dormir
a mulher vai ao médico e se queixa
a mulher vai notando o crescimento do seu ventre
a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga
a mulher vai realizar o primeiro ultrassom
a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia
a mulher vai se casar, ter filhos, cuidar do marido e das crianças
a mulher vai a um curandeiro, com um grave problema de
[hemorroidas*

*a mulher vai sentindo-se abandonada
a mulher vai gastando seus folículos primários
a mulher vai se arrepender até a última lágrima
a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro
a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se, choramingando
a mulher vai colocar ordem na casa
a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário
a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa
a mulher vai desistir de tentar mudar um homem
a mulher vai mais cedo para a agência
a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha
a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos
a mulher vai no fim sair com outro
a mulher vai ganhar um lugar ao sol
a mulher vai poder dirigir no Afeganistão*

(FREITAS, 2012a, p. 69-70)

Se o Modernismo foi mesmo monumentalizado, como afirma Siscar, ainda não parece bem compreendido pelos próprios arautos da monumentalização, visto que um dos três princípios fundamentais requisitados por Mário de Andrade (1978, p. 242) era o

“direito permanente à pesquisa estética”. Um intérprete forte do modernismo, José Guilherme Merquior, assim resume o movimento de vanguarda brasileiro:

[...] é sobretudo o advento do espírito de pesquisa na literatura, a revogação das convenções literárias fossilizadas (de que o soneto parnasiano permanecia como o mais tenaz exemplo), a substituição de formas esclerosadas por formas vivas, numa palavra: a entronização do “experimentalismo” no reino da escrita (MERQUIOR, 2012, p. 32).

O que está posto em discussão é esse próprio direito de pesquisa, pois o desconhecimento, a visão tacanha e o rechaço ignorante do crítico limitam não só seu conhecimento do mundo como também sua capacidade de criticar os artefatos ou produtos artísticos produzidos em seu tempo. Como entender o objeto de estudo, seus mecanismos e os princípios que postula em sua reflexão artística? Lourival Hollanda (2011, p. 163) atenta para tais entraves:

A poética contemporânea busca uma sintaxe que condiga com seu modo de sentir e repropor sentido; o poema é uma organização perceptual do mundo. Mesmo as emoções extremas, a embriaguez, os turbilhões, enfim, a vibração patética da vida, para ter consistência poética passa pelo filtro da forma.

O trabalho de Freitas na composição das “googlagens”, mais do que de criação, é o de uma consciência ordenadora do material, do modo como dá forma ao “acaso”.

Para o poeta-crítico Leonardo Martinelli (2008), Angélica Freitas “sabe tirar proveito dos estereótipos sócio-culturais de nossa época” (2008, p. 254), apontando a “poética corrosiva” em ação no poema “família vende tudo”. Outro poema que também exige do crítico o (re)conhecimento dos estereótipos sócio-culturais é “february mon amour”, que alinha referências a um festival de música alternativa (*indie*), personificado na figura-clichê do baixinho com costeletas que usa drogas⁹⁷:

⁹⁷ A cultura *hipster* se manifesta pela apropriação irônica de modos de agir, vestir e se comportar, como a moda do *moustache* (bigode). Nesse exemplo, a ideia é usar o bigode justamente por estar fora de moda, remeter a outro tempo, como se antes o que houvesse fosse um uso ingênuo. A lógica seria: eu uso bigode sabendo que pareço ridículo, portanto estou acima disso. Na internet, esse debate toma como ponto de partida as considerações do escritor pós-modernista David Foster Wallace, que meditou sobre a relação da televisão com a ironia, e como esta se tornou resposta dominante nas pessoas criadas a partir de uma cultura televisiva. Um seriado televisivo norte-americano que leva ao limite do absurdo essa busca *hipster* por apropriações irônicas é *Portlandia* (no ar desde 2011), estrelado pela roqueira Carrie Brownstein e pelo comediante Fred Armisen.

janeiro não disse a que veio
 mas fevereiro bateu na porta
 e prometeu altas coisas
 'como o carnaval', ele disse.
 fevereiro é baixinho,
 tem 1,60 m e usa costeletas
 faria melhor propaganda
 do festival de glastonbury.
 pisquei ligeira nas almofadas:
 'nem tô, fevereiro
 abandonei o calendário'.
 'você é um saco', ele disse
 e foi cheirar no banheiro.

Para captar o humor do poema, o leitor e o crítico precisam reconhecer a cultura *hipster* que informa o conteúdo dos versos, notar o comportamento *cool* (tanto da narradora, “pisquei ligeira nas almofadas: ‘nem tô, fevereiro’”, quanto do personagem chamado fevereiro, “‘você é um saco’, ele disse / e foi cheirar no banheiro”), além do jogo entre a promessa de “altas coisas” e o tamanho “baixinho” de fevereiro.

Antoine Compagnon, que também se preocupa com a perda de centralidade da literatura no cenário cultural (2007), reconhece: “A única teoria consequente é aquela que aceita questionar-se a si mesma, contestar seu próprio discurso” (2006, p. 260). No caso de Angélica Freitas, a ignorância da situação atual por parte de alguns críticos se torna dramática, tendo em vista o que já discutimos anteriormente e as seguintes respostas que a poeta deu em breve questionário:

O que lhe dá mais prazer no processo de escrita?

A liberdade. Não saber para onde estou indo.

Que assunto nunca entraria em sua literatura?

Acho difícil algum não entrar.

O que é um bom leitor?

Quem consegue levar o que leu para a vida diária.

(FREITAS, 2012b)

Nesse sentido, as observações de Domeneck ressoam com ainda mais força:

[...] todo poeta carrega em si os condicionamentos de sua estrutura individual, movendo-se num contexto coletivo, com problemas pessoais interligados a questões coletivas, e o que cada um pode fazer é, consciente de suas condições e de como elas influem ideologicamente em seu discurso, tentar sua contribuição pessoal, “what he alone must make”, novamente nas palavras de Cage (DOMENECK, 2006, p. 182).

Diríamos que tais palavras servem de alerta não somente aos poetas como também aos críticos, que precisam estar atualizados e inteirados dos locais onde a discussão relativa à poesia ocorre – e, no caso das “googlagens” de Freitas, do meio virtual, sem o que a compreensão da forma poética sai prejudicada. A própria poeta, tão sensível ao meio poético e à “vida literária”, para usar uma expressão em desuso, tem consciência de que há setores da crítica ainda aferrados a paradigmas ultrapassados:

Creio que o papel da poesia é do tamanho de um post-it na maioria das nações, e de um post-it bem pequeno no Brasil. Por quê? Faz de conta que aproximadamente 27,8% dos poetas da Ilha de Marajó são profundamente afetados pelas teorias de Jakobson (leem o cara, choram, meu deus, a vida deles finalmente faz sentido) e daí as utilizam como se fossem receita de bolo. A diferença é que quando dá errado eles querem te empurrar o bolo goela abaixo de qualquer jeito! Mangia che te fa bene! O piriri forma caráter! Mas esta é uma obra de ficção e de maneira alguma ocorre na Ilha de Marajó (FREITAS, 2014).

Como afirma Teixeira Coelho (1995, p. 8):

[...] tudo aponta para uma sensibilidade à qual os cânones modernos pouco dizem. Negar essa evidência significa recusar-se o exercício de toda uma nova sensibilidade. E quando se fecham as portas para uma determinada sensibilidade, a probabilidade maior é que se esfume a capacidade de experimentar outras sensibilidades.

Tome-se outra declaração de Angélica Freitas (2013): “É natural usarmos, recebemos uma avalanche de referências pop todos os dias! Usamos a internet o dia inteiro, é natural que ela apareça nos versos”. Leia-se o comentário da editora da Cosac Naify, Florencia Ferrari:

O sucesso da Angélica nos mostrou que um poema pode viajar com muita força pelas redes sociais e alcançar uma experiência que outras formas de escrita não conseguem. Parece haver uma particularidade deste momento no modo como é possível compartilhar a poesia, sem prejuízo de suas formas tradicionais (Ferrari apud FREITAS, 2013).

Até mesmo o fenômeno editorial Paulo Lemisnki, cuja obra reunida pela Companhia das Letras chegou à lista de mais vendidos, em que pese a maciça campanha de *marketing* da editora, deve ser vista sob uma ótica menos simplista – a de que tudo é passível de ser vendido, se embalado corretamente. A poesia de Lemisnki pareceu ecoar

um sentimento – e dar corpo, portanto – que atravessou as chamadas “Jornadas de Junho” em 2013. Para citar um caso próximo, nesse período tumultuado da história brasileira, o cemitério da cidade de São Carlos foi pichado com um poema de Leminski. Abaixo dos versos, encontrava-se a sigla “P. L.”. Ora, os versos de Leminski encontraram ressonância no clima de revolta que se instalou no país, mesmo em uma cidade do interior de São Paulo.

Em extensa entrevista a Lucas Matos, Luciana Maria di Leone e Marcio Junqueira, o poeta e professor Italo Moriconi (2013) fala sobre sua trajetória na política, na poesia e na universidade. Embora muitas de suas observações sejam ligeiras se comparadas a um pensamento crítico desenvolvido em um texto acadêmico, suas palavras servem além de mera provocação em um ambiente informal como parece o da entrevista. Entre avaliações da poesia praticada no Brasil na segunda metade do século XX e tentativas de mapear a produção contemporânea, uma observação de Moriconi (2013) chama atenção – sua proposta de plano de aula, baseada em sua experiência como leitor, poeta e professor:

[...] hoje, advogo o seguinte: bom, uma das coisas que tem que fazer num projeto de ensino de poesia, seja ele numa graduação ou fora de uma graduação, o que você tem que fazer quando vai ensinar poesia, quando você vai introduzir pessoas à poesia, você tem que ensinar a ler poesia moderna. Poesia tradicional também. Mas a poesia tradicional os professores de gramática se encarregam de ensinar, porque o que você tem que aprender mesmo da poesia tradicional é como que eu conto o verso. Você pode ter um professor que ensine isso mal, você pode ter... é fascinante a questão do ritmo e tal. Então, o teu problema é: como ensinar poesia moderna? Então, numa graduação como por exemplo a da UERJ, você tá ensinando literatura então tem uma matéria que é destinada a ensinar a poesia moderna. O que eu defendo é o seguinte: é que, hoje, você não precisa, se você não quiser, você não precisa fazer um curso sobre Oswald de Andrade, Bandeira e Drummond. Você pode fazer um curso sobre a geração 90, ou um curso sobre a geração 70. Isso é que foi importante, para mim, do ponto de vista do professor, não sei como é que os alunos receberam, foi isso, quer dizer: eu não preciso definir um determinado cânone modernista existente como sendo a única porta de entrada para que uma pessoa possa entrar no universo da poesia moderna. Hoje, eu acho que o ensino da poesia moderna é exatamente como o ensino da filosofia, não interessa por onde você entre. Você pode entrar por qualquer lugar, você pode começar a estudar filosofia, começando por Nietzsche ou começando por Platão. Para entrar na filosofia, lendo filósofos. Claro que ter uma compreensão histórica pode ser útil, eu acho que é útil, claro, todo mundo quer ter uma compreensão histórica, mas pra isso, você de noite lá na sua casa, você faz uma cronologia, se orienta (MORICONI, 2013).

São sinais como esse que demonstram uma possibilidade de abertura na academia. A coleção “Ciranda da Poesia”, da Editora UERJ, dirigida pelo próprio Moriconi, é outro exemplo de como a crítica pode ser praticada: poetas lendo poetas, promovendo uma conversa com o leitor. Como explica o próprio Moriconi (2014):

A gente faz volumes sobre poetas contemporâneos, então queremos justamente colocar num circuito de leitores maior, nossas tiragens são de no mínimo 300, vários estão esgotados e alguns já tiveram reedições. O simples fato de ser uma editora universitária já dá um potencial de divulgação e venda maior. O objetivo primeiro era colocar o poeta crítico – na medida que a crítica de poesia realmente é cada vez mais vinculada à atividade poética, então, em geral, o crítico de poesia é também poeta e a gente queria explorar muito essa dimensão – escrevendo sobre seus pares ou não necessariamente sobre seus pares. A ideia é de uma contemporaneidade, mas um pouco alargada, porque na escolha dos autores que são poetas ou críticos sobre esses contemporâneos, tem uma contemporaneidade um pouquinho mais antiga como, por exemplo, a do Paulo Leminski, que a gente achava que era importante sair das primeiras leituras desses poetas dos anos 70 e começar a fazer novas leituras, já que tem novos movimentos de poesia acontecendo. Esse era o objetivo da coleção. Num momento também em que havia uma grande crise, um certo ceticismo ou discurso céticos em relação à possibilidade de uma crítica da poesia atualmente, [a proposta era] chamar as pessoas para fazerem crítica da poesia (MORICONI, 2014).

A “Ciranda da Poesia” tem dado a ver formas de abordagem crítica mais arejadas, permitindo tanto uma maior aproximação do leitor com a poesia e com o trabalho crítico quanto um exemplo vivo de como a poesia contemporânea pode se beneficiar de novos enquadramentos teóricos, que muitas vezes partem da própria prática poética de algum poeta, em lugar de áridas discussões teóricas⁹⁸.

Considerando a literatura contemporânea “uma entidade móvel e fugidia”, Alfonso Berardinelli (2011, p. 29) propõe: “Para aferrá-la, para descrevê-la adequadamente, para ambientá-la no seu contexto, a crítica deve saber inventar uma linguagem adequada, com suas modalidades retóricas e estilísticas”. Essa linguagem ainda é uma procura; é sempre uma procura, o que leva Berardinelli à defesa da forma do ensaio:

em crítica literária, a forma ensaística não é pura e simplesmente “a bela escrita”, longe disto. É a forma que deve fielmente corresponder

⁹⁸ É verdade que, como Moriconi reconhece, o nível da coleção é desigual. O estudo de Angela Melim (2010) dedicado a Leonardo Fróes, por exemplo, carece de outras entradas que não sejam a da pura afeição.

à práxis real, é peripécia cognitiva através da qual um tipo específico de escritor, o crítico, conhece e constrói seu objeto; ou melhor, evita transformar a obra literária em pura entidade textual higienicamente objetivada e distanciada, sem se contaminar pela sua liberdade e riqueza, seja formal ou semântica (BERARDINELLI, 2011, p. 29).

Em lugar de parâmetros engessados e formalistas, que tentam a todo custo restringir o alcance do que pode ser o poético⁹⁹, pensamos, com Jean Luc Nancy, que “a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo poético” (2005, p. 13). Antes de procurar definições que limitem a experiência da poesia, deveríamos reconhecer que esta “é sempre um sentido por fazer” (2005, p. 10). E ainda:

A poesia é, por essência, mais do que e algo de diferente da própria poesia. Ou antes: a própria poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia (NANCY, 2005, p. 10-11).

Em seu texto “Para que serve a crítica”, Charles Baudelaire inocula na “melhor crítica” as qualidades de “divertida e poética”, afirmando: “para ser justa, isto é, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abra o maior número de horizontes” (BAUDELAIRE, 1995, p. 673).

Tentamos realizar esse movimento baudelairiano de abertura, e não de fechamento, de horizontes. Se as questões estão no limiar de uma mudança, os novos paradigmas ainda não estão assentados. Há espaço e lugar, portanto, não somente para o questionamento, como fizemos aqui, como também para novas leituras de poesia.

⁹⁹ Domeneck (2008): “A crítica inventiva que se resume a gritos de ‘isso não é poesia’ não resolve verdadeiramente a questão. Precisamos hoje, eu creio, de uma discussão ampla de como o uso vicioso de taxonomias de gênero seguem aleijando nossa compreensão do fenômeno poético contemporâneo”. Esta posição não é exclusiva da crítica acadêmica. Até mesmo a edição recente da poesia de Waly Salomão padece dos mesmos problemas (cf. FLORES, 2014).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estupidez consiste em um desejo de concluir
Flaubert

Esta pesquisa possuía um escopo bem menos abrangente em seu início. A ideia era investigar como o humor se realizava nos poemas de Angélica Freitas, principalmente a partir do uso da rima. No entanto, após a entrada no mestrado, em conversa com meu orientador, até pela relativa novidade do objeto de estudo e pela ainda incipiente fortuna crítica, decidimos por uma abordagem mais ampla, menos focada em um procedimento específico, voltada, de certa maneira, para a construção de um percurso crítico da poeta em questão, que servisse como plataforma para estudos mais aprofundados.

O convívio direto com os poemas jamais deixou de ser nosso interesse primeiro. O que mudou foi a exigência da necessidade de estabelecer uma espécie de panorama da crítica de poesia brasileira contemporânea, tentando compreender como se travava o debate sobre o tema e como a poética de Angélica Freitas seria vista nesse contexto. Tal visada não pode ser relegada a segundo plano, pois a poesia tem um engendramento de questões políticas e históricas que não deve ser desprezado.

Procedemos da seguinte maneira: partimos do contato com os poemas para verificar quais questões críticas estavam latentes; depois, escolhemos aqueles nos quais estas poderiam ser discutidas. A estrutura do texto e a divisão dos capítulos atenderam a essa escolha. Tentamos não perder de vista os poemas, embora reconheçamos algum afastamento no início do capítulo 3 e a aridez decorrente da complexidade das conexões e do que está envolvido quando se discute a crítica realizada no Brasil atualmente. No entanto, o aprofundamento em alguns textos críticos se fez necessário, em uma tentativa também de reconstruir minimamente o contexto no qual *Rilke shake* surgiu e é debatido.

Assim, tentaremos responder a uma objeção que pode ser levantada, dada a emergência dos estudos culturais e dos estudos de gênero nos últimos anos. A decisão de manter essas questões em suspenso, sobretudo relativas aos estudos de gênero, se deveu a nossa leitura: uma abordagem desse tipo transformaria radicalmente o estudo, dados nossos objetivos. Pareceu-nos mais urgente armar a discussão sem entrar nesse debate, deixando aos mais íntimos dessa teoria que realizassem um trabalho para o qual não estávamos preparados. Isso demandaria nova mudança de rota em pleno voo: tomei

conhecimento das teorias de Judith Butler somente no meio do meu período de mestrado. Por fim, amarrar essa complexa discussão calcada nos estudos de gênero ao amplo repertório que mobilizaríamos em nosso estudo nos pareceu trabalho em muito excedente ao de uma pesquisa de mestrado. Esperamos que a poesia de Angélica Freitas possa ser estudada sob a perspectiva dos estudos de gênero, até mesmo diante de um fato novo surgido durante o curso de nossa pesquisa: a publicação de seu segundo livro de poemas, *Um útero é do tamanho de um punho*, no qual essa teoria crítica se enquadraria à perfeição¹⁰⁰. Citemos os poemas de *Rilke shake* que, a nosso ver, poderiam ser investigados a partir desse ponto de vista da condição feminina: “[ai que bom seria ter um bigodinho]”; “love me”; “l’enfance de l’art”; “sereia a sério”; “liz & lota”; “a mina de ouro de minha mãe & de minha tia”; “rito de passagem”; “siobhan 4”, “[às vezes nos reveses]” e toda a série relativa a Gertrude Stein.

Nos poemas de Angélica Freitas figuram personagens insólitos – o sushman solitário, o violonista prestes a morrer no acidente aéreo, poetas nas mais inusitadas situações –, em uma poética dessacralizadora, anticanônica e iconoclasta, marcada pelo diálogo ambivalente com a tradição, por poemas metalinguísticos que questionam a própria forma, pela leveza com que trata de temas como a morte ou a perda do ser amado (conferir, por exemplo, o “poema pós-operatório”). Embora o desnível de *Rilke shake* (um livro de estreia, afinal de contas) possa ser criticado – pensemos em alguns poemas que comunicam certo travo na experiência, como “[flipperama às margens do tãmisal]” e “[aos onze anos]” –, seria de mais proveito atentar para a união de espontaneidade e imaginação, na conciliação de arte e vida, arte e experiência, da qual o poema que encerra o livro é exemplo: a associação da figura do romantismo clássico, John Keats, com um sentimento algo vergonhoso, o avanço do imaginário da cultura de massa expresso na menção à pose das personagens do seriado “As Panteras”, o flagra espontaneamente calculado do riso que enfim se liberta no elevador – um espaço transitório, intermediário, público (em comparação ao cenário anterior, íntimo, da casa) e ao mesmo tempo privado (o acesso ao elevador de um prédio é vedado a qualquer pessoa).

Segundo Ezra Pound o valor de um crítico está na eleição de seu objeto de estudo. Esperamos que o tempo – aliado a novas investigações críticas – venha atestar a importância e a qualidade de Angélica Freitas no contexto da poesia brasileira. Mais do

¹⁰⁰ Cf. Laura Erber (2012).

que a acuidade desta pesquisa, sua relevância e pertinência, o mérito de novidade que inaugura nos estudos literários, desejamos que o salto inicial dado aqui não seja interrompido, que os poemas de Angélica Freitas continuem a desafiar os leitores e a despertá-los para o prazer e o incômodo da leitura. Negá-los ou aceitá-los – a tarefa não é apenas a de escolher um ponto de vista, como a de sustentá-lo com convicção e honestidade intelectual, empenhando a consciência vigilante sem abandonar o fervor de que vive e alimenta nos mais variados leitores a poesia. Afinal, como afirma Gaëtan Picon (1969, p.237), “os poemas que sabemos de cor conservam para nossos futuros olhares brilhos insuspeitados. Sob a cobertura que parece encerrá-las, como a porta de um palácio murado, as páginas que tantas vezes lemos ainda não nos disseram tudo quanto têm para dizer-nos”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALEIXO, R. *Carta aberta a Claudio Daniel*. 10 mar. 2010. Disponível em: <http://jaguadarte.blogspot.com.br/2010/03/carta-aberta-claudio-daniel.html> Acesso em 10 junho 2014.
- ALONSO, D. *Poesia espanhola*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- ANDERSON, P. *As origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ANDRADE, C. D. de. O homem do Pau-Brasil. In: BATISTA, M. R., LOPEZ, T. P. A., LIMA, Y. S. de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/1929 – Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1972, p. 238-9.
- ANDRADE, M. de. A túnica inconsútil. In: LIMA, J. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.
- ANDRADE, M. de. *O baile das quatro artes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- ANDRADE, M. de. *Poesias completas*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1979. v.1.
- ANDRADE, O. de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, O. de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Obras completas, v. 6)
- ANDRADE, O. de. Mensagem ao antropófago desconhecido (da França Antártica). *Travessia*, Florianópolis, v.3, n.5, p. 63-64, 1982. [originalmente publicado na Revista Acadêmica, Rio de Janeiro, n.67, nov.1946]
- ANDRADE, O. de. *Poesias reunidas. Obras completas vol. VII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ANTIN, D. *I never knew what time it was*. London: University of California Press, 2005.
- ARRIGUCCI, D. *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ASSUNÇÃO, A. [Há anos eu repito...] 21 mar. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/ademir.assuncao/posts/10203110208734072> Acesso em: 5 maio 2014.
- AUGUSTO, R. de. Age de Carvalho: um normal e limitado às da poesia. *Sibila*, 18 nov. 2011. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/age-de-carvalho-um-normal-e-limitado-as-da-poesia/4713>>. Acesso em: 5 maio 2014.
- AUGUSTO, R. O ambiente literário e a inexistência da poeta que era mulher de verdade. *Sibila*, 7 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/o-ambiente-literario-e-a-inexistencia-da-poeta-que-era-mulher-de-verdade/>>. Acesso em: 5 maio 2014.
- AVILA, A. Arte de furto. In: _____. *O discurso da difamação do poeta: antologia*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- AZEVEDO, C. Uma vez humano sempre acrobata. *Germina: Revista de Literatura &*

- Arte, mar. 2006. Disponível em: < <http://www.geminaliteratura.com.br/resenha24.htm> >. Acesso em: 5 maio 2013.
- BALDAN, M. de L. O. G. Algumas considerações sobre a poesia de Eucanaã Ferraz. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. v. 9. n. 2, dez. 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4724/4028>. Acesso em: 1 mar 2014.
- BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTHES, R. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (v.1)
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- BARTHES, R. Idílico. In: LAGNADO, L.; PEDROSA, A. (Eds.) *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- BAUDELAIRE, C. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BENJAMIN, W. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Obras escolhidas* - São Paulo: Brasiliense, 1987. (Rua de mão única, v.2)
- BERARDINELLI, A. A forma do ensaio e suas dimensões. *Remate de Males*, v.31, n.1-2, 2011.
- BERARDINELLI, A. As muitas vozes da poesia moderna. In: _____. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERGSON, H. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BILIAK, L. *On imagist trees*. Disponível em: <<http://hergart.tripod.com/id12.html>>. Acesso em 2 ago. 2013.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOGAN, L. *A poesia norte-americana*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1951.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, P. *Os usos sociais da ciência*: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- BRADBURY, R. *As crônicas marcianas*. 2.ed. Trad. José Sans. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1980..
- BRADBURY, R. Chegarão chuvas suaves. In: _____. *As crônicas marcianas*. 2.ed. Trad. José Sans. São Paulo: Liv. Francisco Alves Ed., 1980. p.171-177.

- BRAS, L. *Muitas peles*. São Paulo: Terracota, 2012.
- BRITO, P. H. O lugar do poeta e da poesia hoje. *Musa Rara*. 18 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/o-lugar-do-poeta-e-da-poesia-hoje>> Acesso em: 10 de junho de 2013.
- BRITO, P. H. Poesia e memória. In: PEDROSA, C. (org). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, V. 1, p. 124-131.
- BRITTO, P. H. Brazilian poetry today. *Los Angeles Review of Books*. 24 Nov.2013. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2> Acesso em 18 de maio de 2014.
- BRITTO, P. H. Um debate sobre a escassez de poesia no Brasil. *O Globo*, 16/7/2011. Entrevista concedida a Miguel Conde. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/07/16/um-debate-sobre-escassez-de-poesia-estrangeira-no-brasil-392631.asp>. Acesso em: 17 maio 2014
- CAE. Casa do Escritor. *Anuário de poesia*. Disponível em: <http://casadasrosas.org.br/centro-de-apoio-ao-escritor/anuario-de-poesia>. Acesso em: 2 maio 2014.
- CALVINO, I. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAMILO, V. *Risos entre pares*: poesia e humor românticos. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CAMPOS, A. de. As antenas de Ezra Pound. In: POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMPOS, H. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade. Da morte do verso à constelação: o poema pósutópico. In: _____. *O arco íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-270.
- CAMPOS, H. de. *Uma poética da radicalidade*. In: ANDRADE, O. de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (Obras completas, v.7)
- CANDIDO, A. Debatedores: Roberto Schwarz e Antonio Candido. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. *Literatura e história na América Latina*. 2.ed. São Paulo: EdUSP, 2001.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006. p.117-145.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, A. Notas de crítica literária – T. S. Eliot (1944-1945). In: *Inimigo Rumor*, vol. 9 (nov. 2000).
- CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- CARNEIRO, J. F. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- CARVALHO, F. O antropófago Oswald de Andrade. *Manchete*: Rio de Janeiro, n.808, 13 de out., 1967.

- CASTRO, V. *Algo muitíssimo parecido com um apelo*. 15 maio 2012. Disponível em: <http://derivativo.blogspot.com.br/2012/05/muitissimo-parecido-com-um-apelo.html>
Acesso em 5 de maio 2014.
- CÍCERO, A. A poesia não nasce das regras. *Sibila*, 27 out. 2010. Entrevista concedida a Luis Dolhnikoff e Régis Bonvicino.
- COELHO, A. L. *Diz-me com quem te deitas, Angélica Freitas*. Público, 9 de junho de 2013. Disponível em <<http://blogues.publico.pt/atlantico-sul/2013/06/09/diz-me-com-quem-te-deitas-angelica-freitas/>>. Acesso em 20 jul. 2013
- COELHO, J. T.. *Moderno pós moderno: modos & versões*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COLI, J.; DANTAS, L. Arlequim e modernidade. In: LOPEZ, T. A. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- COMPAGNON, A. 2007. *Literatura para quê?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DANIEL, C. A escritura como tatuagem. In: _____. *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DANIEL, C. Geração 90: uma pluralidade de poéticas possíveis. *Mallarmagens: Revista de Poesia e Arte Contemporânea*, v.1, n.1, mai. 2012. Disponível em: <<http://www.mallarmagens.com/2012/05/geracao-90-uma-pluralidade-de-poeticas.html>>. Acesso em: 5 maio de 2014.
- DANIEL, C. *Sutra*. S.L., Edição do Autor, 1992.
- DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DANTO, A. C. *Andy Warhol*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- DE MAN, P. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DICK, A. A modernidade entremilênios de Haroldo de Campos. *Cronópios*, v.8, jul. 2009. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=4082> Acesso em: 18 maio 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DOLHNIKOFF, L. A farra do alumbramento poético (incluindo “como fazer diferente” ou Femen). *Sibila*, 26 out. 2012. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/a-farra-do-alumbramento-poetico-incluindo-como-fazer-diferente-ou-femen/8207>> Acesso em: 5 maio 2014.
- DOLHNIKOFF, L. A pequena margem de manobra de Cláudia Roquette Pinto. *Sibila*, 15 set. 2009c. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-pequena-margem-de-manobra-de-claudia-roquette-pinto/3135>. Acesso em: 5 maio 2014
- DOLHNIKOFF, L. A poesia em câmera lenta de Eucanaã Ferraz. *Sibila*, 4 abr. 2009b. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/a-poesia-em-camera-lenta-de-eucanaa-ferraz/2099>>. Acesso em: 5 maio 2014.

DOLHNIKOFF, L. Armando Freitas Filho: onde a poesia não mora. *Sibila*, 11 jul. 2009d. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/armando-freitas-filho-onde-a-poesia-nao-mora/3020>>. Acesso em: 5 maio 2014.

DOLHNIKOFF, L. Notícias do circo: o Dante da poesia brasileira. *Sibila*, 4 nov. 2009. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/noticias-do-circo-o-dante-da-poesia-brasileira/3198> Acesso em 10 junho 2014.

DOLHNIKOFF, L. O paradigma nacional-popular da USP em literatura. *Sibila*, 24 out. 2011. Disponível em: < <http://sibila.com.br/cultura/o-paradigma-nacional-popular-da-usp-em-literatura/5012>>. Acesso em: 5 maio 2014.

DOLHNIKOFF, L. Relendo Carlito Azevedo ou um caso exemplar da poesia brasileira contemporânea. *Sibila*, 22 nov. 2009a. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/relendo-carlito-azevedo-ou-um-caso-exemplar-da-poesia-brasileira-contemporanea/3253> . Acesso em: 5 maio 2014.

DOMENECK, R. [Lí hoje o artigo.....] 2 jan. 2014a. Disponível <https://www.facebook.com/ricardo.domeneck/posts/10151822468791814> Acesso em: 2 janeiro 2014.

DOMENECK, R. [Rocirda Demencock] *Revisões para o poema prematuro*. 2008b. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2008/03/revisoes.html>>. Acesso em: 5 maio 2014.

DOMENECK, R. *A pseudo-intifata de Claudio Daniel*. 13 mar. 2010. Disponível em: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2010/03/pseudo-intifada-de-claudio-daniel.html> Acesso em 10 junho 2014.

DOMENECK, R. Concretude de correnteza e densidade de redemoinho. *Germina: Revista de Literatura & Arte*, v.4, n.16, jul. 2008. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2008/literatura_jul2008_ricardodomeneck.htm>. Acesso em: 5 maio 2014.

DOMENECK, R. Contemporary Brazilian poetry, in the singular: giving voice to a few tongues, silencing hundreds (in the best Brazilian style) – Part 1. *Babelsprech: International Forum Für Junge Deutschsprachige Lyric*. Berlin, Apr. 2014b. Disponível em: <http://www.babelsprech.org/tuerme-der-nachbarn-2-brasilien-13/> Acesso em 18 junho 2014.

DOMENECK, R. Contemporary Brazilian poetry, in the singular: giving voice to a few tongues, silencing hundreds (in the best Brazilian style) – Part 2. *Babelsprech: International Forum Für Junge Deutschsprachige Lyric*. Berlin, Apr. 2014c. Disponível em: <http://www.babelsprech.org/tuerme-der-nachbarn-2-brasilien-23/> Acesso em 18 junho 2014.

DOMENECK, R. Contemporary Brazilian poetry, in the singular: giving voice to a few tongues, silencing hundreds (in the best Brazilian style) – Part 3. *Babelsprech: International Forum Für Junge Deutschsprachige Lyric*. Berlin, Apr. 2014d. Disponível em: <http://www.babelsprech.org/tuerme-der-nachbarn-2-brasilien-33/> Acesso em 18 junho 2014.

DOMENECK, R. Ideologia da percepção. *Inimigo Rumor: Revista de Poesia*, n. 18, São Paulo, Cosac Naify, 2006.

DOMENECK, R. *O ventríloquo no esconderijo*. 2010. (Inédito, a ser publicado em 2014).

DOMENECK, R.; WINTARAUB, F.; POLITO, R. *Comments on Facebook*. 8 mar. 2012. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/84493562/Comments-on-Facebook> Acesso em 10 junho 2014.

DOOLITTLE, H. *Fim do tormento: recordando Ezra Pound*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

DÖRR, E. *Rudolf Laban: the dancer of the crystal*. New Jersey: Scarecrow Press, 2007.

DUARTE, R. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: VAN NESTRAND, A. D. (Org). *Antologia de crítica literária*. Tradução de Márcio Cotrin. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.

ERBER, L. Resenha de 'um útero é do tamanho de um punho', de Angélica Freitas. *O Globo*, 1/12/2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/01/resenha-de-um-utero-do-tamanho-de-um-punho-de-angelica-freitas-477219.asp>. Acesso em: 1 maio 2014.

ESPINHEIRA FILHO, R. *Forma & alumbramento: poética e poesia em Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olympio/Academia Brasileira de Letras, 2004.

FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996. (Série Artistas Brasileiros).

FARIAS, J. N. de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FATONE, V. Filosofia e poesia: a antiga querela. *Sopro: Panfleto Político-Cultural*, n. 80, nov. 2012. [Publicado originalmente como parte (intitulada *La antigua querella*) do livro *Filosofía y poesia*. Buenos Aires: Emecé, 1954. Tradução de Alexandre Nodari]

FERRAZ, H. *Visões do feminino. Três poetas descosturam o discurso enrijecido da atualidade: Paula Glenadel, Annita Costa Malufe e Angélica Freitas*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3131,1.shl>>. Acesso em: 28 jul. 2013.

FIGUEIREDO, V. F. de. *Antropofagia: uma releitura do paradigma da razão moderna*. In: ROCHA, J. C. de C. e RUFFINELLI, J. (orgs). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

FLORES, G. G. *Nota crítica: "poesia total" de Waly Salomão*. 2014. Disponível em: <http://escamandro.wordpress.com/2014/06/18/nota-critica-poesia-total-de-waly-salomao/>. Acesso em: 18 junho 2014.

FONSECA, A. *Um poema de Jorge de Lima*. Sem data. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ali01.html>>. Acesso em 20 jul. 2013.

FRANCHETTI, P. *A demissão da crítica*. *Germina: Revista de Literatura & Arte*, v.5, n. 8-9, 2005. Disponível em: <http://www.germinalliteratura.com.br/enc_pfranchetti_abr5.htm> Acesso em junho de 2014.

FRANCHETTI, P. Entrevista. *Texto poético*, v.10, 1º. Sem. 2011. Entrevista concedida a Solange Fiuza Cardoso Yokozawa e Antonio Donizeti Pires. Disponível em: http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=161:entrevista-com-paulo-franchetti&catid=19:entrevistas&Itemid=33 Acesso em 5 maio 2014.

FREITAS, A. Cinco poetas da nova geração falam da boa fase do gênero no país. 2013. *O Globo*, 14/4/2013. Entrevista concedida a Mariana Filgueiras. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/cinco-poetas-da-nova-geracao-falam-da-boa-fase-do-genero-no-pais-8098751> Acesso em 10 junho 2014.

FREITAS, A. Entrevista com Angélica Freitas. 2014. Entrevista concedida a Mariane Tavares. Disponível em: <http://www.salagrume.org/notas.php?notaId=193> Acesso em: maio de 2014.

FREITAS, A. Por quê poesia? Uma conversa com Angélica Freitas, Eduardo Sterzi e Tarso de Melo. 2014. Entrevista concedida a Danilo Augusto de Athayde Fraga. *Pessoa: Revista de Literatura Lusófona*, abr. 2014. Disponível em: <http://www.revistapessoa.com/2014/04/por-que-poesia/> Acesso em 5 de maio 2014.

FREITAS, A. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREITAS, A. Um longo cochilo. *Rascunho*, n.151, nov. 2012. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/um-longo-cochilo/>. Acesso em 5 de maio 2014.

FREITAS, A. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

FREITAS, A. Um longo cochilo. *Rascunho: o jornal de literatura do Brasil*. v.151, nov. 2012b. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/um-longo-cochilo/>>. Acesso em 2 ago. 2013.

FREITAS, A. Uma questão para Angélica Freitas. *Inimigo Rumor: Revista de Poesia*, n. 18, São Paulo, Cosac Naify, 2006.

FREITAS, D. M. Companhia das Letras lança livro anódino de poesia. *Sibila*, 5 maio 2013b. Disponível em: <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/companhia-das-letras-lanca-livro-anodino-de-poesia/9153>>. Acesso em: 5 maio 2014.

FREITAS, D. M. Feminismo ralo serve a interesses comerciais imediatistas. *Sibila*, 4 fev. 2013a. Disponível em: <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/feminismo-ralo-serve-a-interesses-comerciais-imediatistas/9194>>. Acesso em: 5 maio 2014.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCEZ, F. F. As várias artes poéticas contemporâneas. *Zunái: Revista de Poesia & Debates*, s.d. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/fabiano_fernandes_garcez_variasartespoeticas.htm. Acesso em: 10 junho de 2014.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

HAMBURGER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1993.

HASHIMOTO, M. *Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi*. São Paulo: Hedra, 2002.

HELENA, L. *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza: UFC, 1983.

HOLANDA, L. Em torno da poesia. *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*, v.5, n.9. p. 154-166, 2012.

HOLLANDA, H. B. (org). *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro:

Aeroplano, 2001.

HOLLANDA, H. B. (org.). *26 poetas hoje*: antologia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunda: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, H. B. *Inventário*. São Paulo: Itaú Cultural, nov. 2008. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2715&musica=64161. Acesso em 15 de nov. 2012.

HORÁCIO. Arte poética. In: *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longuno. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

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

HYDE, L. *A dádiva*: como o espírito criador transforma o mundo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

JACKSON, D. K. Novas receitas da cozinha canibal: o manifesto antropófago hoje. In: ROCHA, J. C. de C. e RUFFINELLI, J. (orgs). *Antropofagia hoje?*: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

JACKSON, K. D. “Poesia de exportação”: a viagem geográfica e etnográfica na poesia brasileira. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol.9 n.2, dezembro de 2011.

JAMESON, F. *A virada cultural*: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JOHNSON, S. 2012 *Tudo que é ruim é bom para você*: Como os games e a TV nos tornam mais inteligentes. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2012.

JÚDICE, N. *ABC da crítica*. Porto: Dom Quixote, 2010.

KAPLAN, H. A small library in a Poem: a conversation. *Twisted Angels: Modern Poetry in Translation*, v.1, 2014. Interview to Sasha Dugdale.

LAFETÁ, J. L. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LAFETÁ, J. L. A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada. In: BOSI, A. *Leituras de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

LAGNADO, L. No amor e na diversidade. In: LAGNADO, L.; PEDROSA, A. (Eds.) *27ª Bienal de São Paulo*: como viver junto. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LEITE, S. U. *Participação da palavra poética*: do modernismo à poesia contemporânea. Petrópolis, Vozes, 1966.

LEMINSKI, P. *Matsuó Bashô*: a lágrima do peixe. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIMA, J. C. *Lira e antilira*: Mario, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

- LIMA, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- LIMA, L. C. O lugar da poesia e da arte hoje. *Sibila*, 4 mar. 2010. Entrevista concedida a Luis Dolhnikoff.
- LIMA, L. C. Poesia brasileira contemporânea I: Apresentação. *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*, v.5, n.9. p. 91-97, 2012.
- LIMA, Y. S. de. *Poesia e prosa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- LOTMAN, I. “Goya” de Vozniessiênski. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (v.2)
- LYOTARD, J-F. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MACHADO, C. E. Portinari foi poeta e amigo de poetas. *Folha de S. Paulo*, 25 de novembro de 1997.
- MACIEL, M. E. *Crítica de poesia: desafios contemporâneos*. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/esthermaciel/ensaios.html>. Acesso em junho de 2012.
- MACIEL, M. E. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MANGUEL, A. *No bosque do espelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MARSHALL, L. *Bob Dylan: the never ending star*. New York: John Willey & Sons, 2007.
- MARSICANO, A. A trilha errante de Bashô. In: BASHÔ, M. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- MARTINELLI, L. Primeiras impressões e segundas intenções da crítica diante de certa poesia contemporânea. In: *Inimigo Rumor: Revista de poesia*, n. 20, São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- MATOSO, G. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MELIM, A. Leonardo Fróes por Angela Melim. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. (Coleção Ciranda da Poesia)
- Melo Neto, J. C. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- MERQUIOR, J. G. *Verso universo em Drummond*. 3.ed. São Paulo: É Realizações, 2012.
- MILLER, C. *Marianne Moore: questions of authority*. Harvard University Press, 1995.
- MILTON, J. Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções. *Cadernos de Tradução (UFSC)*, v.1, n.1, p. 13-25, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5065>. Acesso em: 10 junho 2014.
- MOORE, M. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MOORE, M. *The complete poems of Marianne Moore*. London: Faber and Faber Limited, 1994.
- MORICONI, I. A problemática da pós-modernidade na literatura brasileira. *Cadernos da ABF*, v. 3, n. 1. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acesso em 14 nov. 2012.
- MORICONI, I. Alegria entrevista: fala o crítico (Parte 2 de 3). *Bliss não tem Bis*, 16

- abr. 2013. Entrevista concedida a Lucas Matos, Luciana Maria di Leone e Marcio Junqueira. 2013. Disponível em <http://blissnaotembis.blogspot.com.br/2013/04/alegria-entrevista-parte-2-de-3-fala-o.html>. Acesso em 10 de junho 2014.
- MORICONI, I. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.
- MORICONI, I. Edição de poesia hoje: modos de fazer e desfazer. (Parte 2 de 2). *Bliss não tem Bis*, 21 maio 2014. Entrevista concedida a Lucas Matos, Luciana Maria di Leone e Marcio Junqueira. 2014. Disponível: <http://blissnaotembis.blogspot.com.br/2014/05/edicao-de-poesia-hoje-modos-de-fazer-e.html> Acesso em 10 de junho 2014.
- NANCY, J. L. *Resistência da poesia*. Lisboa: Vendaval, 2005.
- NASCIMENTO, E. Antropofagia em questão. In: ROCHA, J. C. de C. e RUFFINELLI, J. (orgs). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- NATURA. *Poetizando*. 2014. Disponível em: <http://www.pinterest.com/natura/poetizando/> Acesso em 5 maio 2014.
- NUERNBERGER, R. Poesia em desenvolvimento. In: RUFINONI, S. R.; REDONDO, T. *Caminhos da lírica brasileira contemporânea: ensaios*. São Paulo: Nankin, 2013.
- NUNES, B. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- NUNES, B.. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OLIVEIRA, V. L. de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: Ed.Unesp; Blumenau: EdFURB, 2002.
- PAES, J. P. *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PAES, J. P. Introdução. In: RILKE, R. M. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PAREJO, R. P. *Metapoesía y crítica del lenguaje: de la generación de los 50 a los novísimos*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.
- PAULINO, A. M. *Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1995. (Série Artistas Brasileiros).
- PAZ, O. Ensaio de Octavio Paz. In: *O livro dos hai-kais*. Tradução de Olga Savary e ilustrações de Manabu Mabe. São Paulo: Massao Ohno, 1980.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEDROSA, C. Poesia: Viagem e anti-viagem. *Revista de Letras*, São Paulo, v.45, n.1, p.47-70, 2005.
- PEDROSA, C.; LEONE, L. M. de. Notas sobre “As escolhas afectivas”: o problema do “afeto” na construção de algumas antologias virtuais de poesia contemporânea. *Revista Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 59 - 72, jul./dez. 2008.
- PENNA, L. *Dance e recrie o mundo: a força criativa do ventre*. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

- PEREIRA, C. A. M. *Retrato de uma época: um estudo sobre a poesia marginal na década de 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- PERLOFF, M. *21st-Century Modernism: The “New” Poetics*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2002. (Blackwell Manifestos).
- PERLOFF, M. *Differentials: poetry, poetics, pedagogy*. Alabama: University Alabama Press, 2004. (Modern & Contemporary Poetics)
- PERLOFF, M. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Illinois: Northwestern University Press, 1990.
- PERLOFF, M. *The dance of the intellect: studies in the poetry of the Pound tradition*. Illinois: Northwestern University Press, 1985.
- PERLOFF, M. *Wittgenstein’s Ladder*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PETRONIO, R. Entre o antropofágico e o aórgico: meditação em torno de Oswald de Andrade e Vicente Ferreira da Silva. In: ROCHA, J. C. de C. e RUFFINELLI, J. (orgs). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- PICON, G. *Introdução a uma estética da literatura: I. O escritor e sua sombra*. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1969.
- PLANTE, T. G. *Contemplative practices in action: spirituality, meditation, and health*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, LCC, 2010.
- PLATÃO. *Íon*. Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.
- PORTO, A. R. *História da cidade de São Paulo: através de suas ruas*. 2 ed. São Paulo: Carthago, 1996.
- POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PUCHEU, A. *Pelo colorido, para além do cinzento*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- QUATERMAIN, P. *Disjunctive poetics: from Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. (Cambridge studies in American literature and culture).
- RIBEIRO, C. *Movimento Catequese Poética, do escritor Lindolf Bell, ganha homenagem na Casa das Rosas*. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/cultura-agora/movimento-catequese-poetica-do-escritor-lindolf-bell> Acesso em 10 de maio 2014.
- ROCHA, J. C. de C. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.
- ROCHA, J. C. de C. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo”. In: ROCHA, J. C. de C. e RUFFINELLI, J. (orgs). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- ROCHA, R. Poesia inútil, poesia irrelevante? *Revista Modo de Usar & Co.*, 28 jun. 2013. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2013/06/poesia-inutil-poesia-irrelevante-por.html> Acesso em 5 maio 2014.

- ROUDINESCO, E. Prefácio. In: DOOLITTLE, H. *Por amor a Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SANTIAGO, S. A democratização no Brasil (1979-1981) cultura versus arte. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p.134-154.
- SANTIAGO, S. As ilusões perdidas da poesia (antologia mostra que Carlito Azevedo é a estrela de uma geração para a qual só restou dramatizar o insignificante e o dia-a-dia). *Jornal do Brasil*, 15/12/2001.
- SANTIAGO, S. Intensidades discursivas. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Rocco, 2002.
- SANTIAGO, S. *Ora (direis) puxar conversa!': ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Campinas: Unicamp, 1990.
- SCRAMIN, S. A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras. *Alea: Estudos Neolatinos*, v.14, n.1, p. 106-124, jan./jun. 2012.
- SIMON, I. M. Linguagem poética e crescimento urbano-industrial. *Revista de Letras*, São Paulo, v.46, n.1, p.127-150, jan./jun. 2006.
- SIMON, I. M. Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira. *piaui*, v.61, out. 2011. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/acceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao> Acesso em 5 maio 2014.
- SIMON, I. M. Tentativa de balanço: entrevista com Iumna Maria Simon. *Novos Estudos Cebrap*, v.94, p. 163-176, nov. 2012. Entrevista concedida a Andréa Catropa, Renan Nuernberger e Carlos Frederico Barrère Martin.
- SIMON, I. M.; DANTAS, V. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. *Novos Estudos Cebrap*, v.91, p.109-120, nov. 2011.
- SIMON, I. M.; DANTAS, V. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos Cebrap*, v.12, p.48-64, jun. 1985.
- SIMON, I. M. Situação de sítio. *Novos Estudos Cebrap*, v.82, p. 151-165, nov. 2008.
- SIMON, I. M. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos Cebrap*, v.55, p. 27-36, nov.1999.
- SISCAR, M. A cisma na poesia brasileira : In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed.Unicamp, 2010b. p.149-167.
- SISCAR, M. As desilusões da crítica contemporânea: In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed.Unicamp, 2010a. p.169-181.
- SISCAR, M. O discurso da crise da democracia por vir. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed.Unicamp, 2010c. p.17-40.

- SISCAR, M. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed.Unicamp, 2010.
- STERZI, E. *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.
- STERZI, E. Dialética da devoração e devoração da dialética. In: ROCHA, J. C. de C. e RUFFINELLI, J. (orgs). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- TEIXEIRA COELHO, J. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- TEIXEIRA, V. Pós-modernidade na rede: a poesia brasileira no século XXI. *Cronópios*, 30/01/2007. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2143>. Acesso em: 1 junho 2014.
- TRINGALI, D. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.
- VATTIMO, G. Notas sobre arte e religião. In: *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto* [editores Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VILLA, D. Entrevista. *R.Nott Magazine*, n.2, fev. 2014. Entrevista concedida a Guilherme Gontijo Flores. Disponível em: <http://www.rnottmagazine.com/#!/literatura-issue02/c13b7>. Acesso em 5 maio 2014.
- WATTS, A. *O espírito do Zen*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- WILSON, E. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- YOKOZAWA, S. F. C. Razões de um desconforto: notas a propósito de dois artigos sobre poesia brasileira contemporânea e tradição. In: *Texto Poético*, v. 13, p.1-22, 2º. sem. 2012. Disponível em: http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=229&Itemid=47. Acesso em: 1 jun 2014.
- ZUKIN, S. *The cultures of cities*. Cambridge: Blackwell, 1995. 322 p.