

Ana, Adélia, Angélica: percalços das poetisas

Ana, Adélia, Angélica: mishaps of poets

JOANA MATOS FRIAS

Universidade do Porto – Porto – Portugal



Resumo: Breve estudo sobre as possibilidades de aproximação entre as obras poéticas de Adélia Prado, Ana Cristina César e Angélica Freitas, com base numa perspectiva crítica de base teórica e histórico-literária onde sobressaem problemas relacionados com a constituição da subjectividade, a preservação da relação intersubjectiva e as modalidades de diálogo intertextual.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Ana Cristina César; Adélia Prado; Angélica Freitas; Paródia; Intertextualidade; Mulher

Abstract: The study about the possibilities of approach the poetic works of Adelia Prado, Ana Cristina César and Angélica Freitas, based on a critical perspective – theoretical and historical-literary – which brings problems related to the constitution of subjectivity, preserving the relationship intersubjective and modalities of intertextual dialogue

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry, Ana Cristina César; Adelia Prado; Angélica Freitas; Parody, Intertextuality; Woman

a poetisa chega à alfândega e o funcionário da polícia federal logo desconfia. pede-lhe que abra as palavras. “isso pode demorar”, pensa a poetisa. as palavras estão carregadas de significado até o máximo grau possível. o funcionário pergunta-lhe se ela sabe quanto significado pode trazer nas palavras. a poetisa diz que sim. o funcionário da polícia federal balança a cabeça e diz que infelizmente vai ter de registrar a infração.

(ANGÉLICA FREITAS, “Percalços da poetisa”)

Aparentemente, nada justifica a aproximação de Adélia Prado, Ana Cristina César e Angélica Freitas, quer dizer: nada parece justificar este ensaio. Para começar, uma breve reconstituição de alguns biografemas das três poetisas mais parece distanciá-las do que avizinhá-las: a primeira, mineira, nasceu na cidade de Divinópolis a 13 de Dezembro de 1935, ano da morte de Fernando Pessoa; a segunda, carioca e já falecida, veio ao mundo quase duas décadas depois, a 2 de junho de 1952, no Rio de Janeiro; e a terceira, gaúcha, em Pelotas, a 8 de Abril de 1973. Sem qualquer ponto de coincidência geográfica ou geracional, portanto, as três escritoras foram-se dedicando também a actividades bastante diversificadas: Adélia foi professora de Filosofia da Educação e História da Filosofia Contemporânea, Ana Cristina foi tradutora e jornalista de opinião, Angélica, com formação em

jornalismo, tem exercido funções de repórter para vários órgãos de informação, e de tradutora de poesia para a revista que também coedita (com os poetas Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck), a *Modo de Usar & Co.*. O mesmo se verifica no que diz respeito às respectivas gerações literárias: mau-grado a diferença de idades, Adélia Prado e Ana Cristina César estrearam-se literariamente no mesmo ano de 1976 – quando Angélica Freitas tinha apenas 3 anos –, o que não tem ainda assim qualquer consequência histórico-literária, dada a independência estética da primeira, manifesta na obra inaugural *Bagagem*, e a clara ligação da segunda ao grupo de escritores apelidados de *poetas marginais*, como evidencia a sua primeira aparição na célebre antologia *26 Poetas hoje*, editada por Heloisa Buarque de Hollanda; Angélica, por seu turno, mais próxima de Adélia graças ao aparecimento

tardio em livro (o primeiro, *Rilke Shake*, é de 2007), é já inequivocamente uma poeta do século XXI¹.

Começamos então talvez por assinalar que, apesar de o discurso crítico próximo da escritora mais nova insistir em afastá-la de uma linhagem que teria como grande referência a poesia marginal brasileira dos anos 70², me parece tarefa inglória forçar uma ruptura negadora de alguns dos aspectos mais essenciais desta poesia, que dificilmente existiria sem – os termos são de Heloísa Buarque de Hollanda – aquela “poesia aparentemente *light* e bem-humorada mas cujo tema principal era grave: o *ethos* de uma geração” (HOLLANDA, 1998, p. 257). Naturalmente, o contexto histórico, social, político e económico em que a obra de Angélica Freitas se tem construído está felizmente bastante distante daqueles “negros verdes anos” de que falava Cacaso, em que a grande finalidade dos poetas consistia na expressão de uma voz de resistência política e cultural, que contestasse de todas as formas possíveis qualquer linguagem institucionalizada próxima do regime ditatorial vigente. A censura era outra, porventura muito mais limitadora, e, num plano imediato, por isso mesmo muito produtiva para os meios de expressão poética, mas a verdade é que os poetas marginais reposicionaram o valor do discurso literário nos planos semântico e pragmático da linguagem, em detrimento dos planos sonoro e visual que, com configurações diversas, haviam pontuado grande parte da produção das gerações anteriores, sobretudo a de 45 e a concretista. Ademais, sabemos como os grandes objectivos dos poetas marginais passaram pela (re)entrada flagrante do quotidiano na literatura, quer através dos temas, quer através de uma linguagem coloquial e in-

formal que acolhia o calão mais ostensivo, de acordo com um princípio regulador neo-vanguardista e muito *beat* que a própria Ana Cristina César resumiu nos seguintes termos: “Tudo pode ser matéria de poesia. Sem as obrigações iconoclastas do modernismo, a poesia ‘pode dizer tudo’” (CÉSAR, 1999, p. 165)³. O registo de Angélica Freitas alguma coisa deve a estas alterações no panorama poético brasileiro da segunda metade do século XX, como se torna flagrante em composições como esta:

vou acordar cedo, ligar a cafeteira
 pôr o pão na torradeira e sentar à mesa
 e te odiar por ter me dito sorrindo
 e te odiar por ter me dito chorando
 que já não dá mais
 e te odiar sobretudo por não ter me dito
 que já não dá mais
 vou odiar não me chamar johnny
 e não ter uma arma de qualquer calibre
 e não ter uma pistolinha que dispara água
 e nem um bodoque de borracha envelhecida
 para ejetar essa coisa qualquer que ficou na garganta
 vou pegar o café na cafeteira
 encher a caneca e tomar sem açúcar
 vou pegar o pão na torradeira
 e cobri-lo com uns nacos de manteiga
 não tenho tempo para ser
 um poema de prévert
 tomo meu café e saio
 e na rua o ipê roxo
 me lembra que o grande e nunca banal ciclo da vida
 veja só meu amigo
 continua
 e sobretudo deixa a mensagem clara quando alguém
 escorrega nas flores gosmentas caídas
 no chão e precisa ir ao pronto-socorro levar pontos
 no queixo
 no ponto de ônibus tem sempre um rapaz
 ouvindo qualquer coisa que soa como erasure
 por mim – hoje é sexta – ele que se engane para
 sempre no fio de seu ipod
 (<http://www.germinaliteratura.com.br/afreitas.htm>)

Parece-me assim que, apesar da linhagem clara que parte de Manuel Bandeira e passa por Drummond, se torna impossível e até indesejável branquear o papel decisivo que a rebeldia agressiva e a atitude de denúncia *engagée* dos marginais, na esteira do tropicalismo, bem como a defesa de um comportamento desviante e livre que rejeitou cinicamente os padrões de bom comportamento, quer no plano estético, quer no plano existencial – à semelhança dos *beats* norte-americanos –, e a consequente apologia empolgada de uma contracultura, tiveram na poesia subsequente, e muito em particular na poesia de alguns dos autores contemporâneos, com destaque para a de Angélica Freitas. Isto porque, em matéria de

¹ Anunciada recentemente como semi-finalista, na categoria de poesia, do prémio Portugal Telecom, ao lado de autores consagrados como Paulo Henriques Britto ou Eucanã Ferraz, Angélica Freitas, tem uma obra composta apenas por dois volumes e uma série de textos dispersos pela blogosfera. Angélica estreou-se em livro em 2006, integrando uma antologia de poesia brasileira contemporânea publicada na Argentina, *Cuatro poetas recientes del Brasil* (Buenos Aires: Black & Vermelho, 2006), organizada e traduzida pelo poeta e crítico Cristian De Nápoli, e onde figuram também Ricardo Domeneck, Joca Reiners Terron e Elisa Andrade Buzzo. No ano seguinte, deu à estampa pela Cosac Naify o seu primeiro livro, *Rilke Shake* e, em 2012, publicou o volume *O útero é do tamanho de um punho*, na mesma editora.

² É o caso, sobretudo, do poeta Ricardo Domeneck, que tem afirmado peremptoriamente, em várias ocasiões, a necessidade de se resgatar a poesia de Angélica de uma eventual dívida à poesia marginal, como na passagem que se segue: “Angélica Freitas does not need to rob or loot the so-called tradition to conquer the respect and attention of her readers. She guides poetry back to a healthier relationship with orality, without getting lost in naive defenses of the ‘natural’ or ‘sincere’, as the marginal poets of the 70s, with whom it would be a mistake to associate Freitas” (Domeneck: http://hildamagazine.com/angelica_freitas.html). O juízo de Domeneck parece fazer todo o sentido, se nos ativermos apenas aos princípios enunciativos a que faz referência, bem como à tradição não-brasileira que reconstitui, mas perde-o quando ponderamos mais alargadamente a totalidade da significação que a poesia marginal claramente imprimiu à poesia brasileira da segunda metade do século XX.

³ Para uma abordagem mais alargada destas questões, cf. o meu prefácio “Um verso que tivesse um blue” à antologia de Ana Cristina César, *Um Beijo que Tivesse um Blue* (CÉSAR, 2005, p. 7-17).

história literária, é sempre bom termos no horizonte o acertado juízo de Jorge de Sena, segundo o qual nada se extingue ou aparece por decreto-lei, “porque nada surge de novo por milagre, mas por transmutação qualitativa, e nada desaparece por completo, pelo menos dentro dos limites em que a história humana se inscreve” (SENA, 1977, p. 186-187)⁴. Assim, embora pareça claro que o simples facto de se tratar de três mulheres não seria razão suficiente para a sua abordagem conjunta, nem sequer o facto de todas elas terem concentrado a parte mais significativa das suas obras na poesia, é também aqui que começa a possibilidade da aproximação, uma vez que, num país com forte tradição lírica de voz feminina – pelo menos desde a inconfidente Bárbara Heliodora –, Ana, Adélia e Angélica parecem ter optado por uma a(l)itude poetológica similar, pelo que talvez não seja de todo despropositado integrar a obra de Angélica Freitas numa linhagem de que Ana Cristina César seria à partida figura matricial, e que teria ainda numa poeta alheia a grupos como a mineira Adélia Prado referência incontornável, e pensar então que todas elas, de uma forma ou de outra, se escreveram de costas voltadas para alguém, fizeram-no relativamente à tradição do lirismo bem-comportado que na poesia brasileira do século XX Cecília Meireles inaugurou e protagonizou. Veja-se por exemplo, sem mais demoras, a “Licença Poética” com que Adélia Prado abriu o seu primeiro livro, *Bagagem*, em 1976:

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado para mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
dor não é amargura.
Minha tristeza não tem *pedigree*,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.
(PRADO, 1991, p. 11)

Em primeiro lugar, há aqui uma meditação sobre a condição da mulher, esta “espécie ainda envergonhada”, que se tornará motivo contraditório na poesia de Adélia Prado⁵, reflexão determinante na poesia de Ana Cristina César – pensemos em versos como os que compõem o dístico “sou uma mulher do século XIX/disfarçada em século XX” (CÉSAR, 1998, p. 138) –, e que em Angélica Freitas será tema central e aglutinador, já no primeiro livro, mas com expressão decisiva, logo no título, na colectânea mais recente *Um útero é do tamanho de um punho*, composta a partir de um contexto biográfico em que a poeta terá acompanhado uma amiga a fazer um aborto na Cidade do México, tendo tido que lidar, de acordo com o seu próprio relato, “com religiosas de plantão na porta do centro de saúde”, ostentando “fotos de fetos, santinhos” (FREITAS e SANT’ANNA, 2012). Tutelado assim pela questão de base “quem manda no corpo da mulher?”, o livro é de uma riqueza poética e meditativa extraordinária, apresentando-se como um profundo exercício ideológico de auto-ironia – a partir do matricial “a mulher é uma construção” (FREITAS, 2012, p. 45-46) – pontuado por composições sobre mulheres anónimas cujo nome é um rótulo, como “uma mulher limpa” (“porque uma mulher boa / é uma mulher limpa / e se ela é uma mulher limpa / ela é uma mulher boa //...// há milhões, milhões de anos / pôs-se sobre duas patas / não ladra mais, é mansa / é mansa e boa e limpa”; idem, p. 19), “uma mulher gorda”, “uma mulher sóbria”, a “mulher de um homem só”, a “mulher de valores” ou a paradigmática “mulher de vermelho”, onde podemos ler:

o que será que ela quer
essa mulher de vermelho
alguma coisa ela quer
pra ter posto esse vestido
não pode ser apenas

⁴ Transcrevo mais alongadamente a passagem em que se insere esta reflexão de Jorge de Sena: “É assim que as eras, épocas, períodos estéticos, ou o que queiram chamar-lhes, são por vezes retratados com características unas que nunca tiveram, e que, na sua sequência sucessiva, se tende a compreendê-los como tendo cada um sido mais uma *reação contra* que um *prolongamento de*. Enquanto, por outro lado, se esquece com demasiada facilidade que a periodização não pode senão ser *aproximada*, mesmo quando se considere simplisticamente a sucessão dos períodos, porque nada se extingue ou aparece por decreto-lei. [...] Um dos artifícios habitualmente usados para encobrir a dificuldade resultante desses simplismos é a proclamação de *precursores*, o reconhecimento de *fundadores* e *participantes* de um movimento, ou a displicência para com os que seriam *epígonos*. E isto é manifestamente um artifício, uma vez que, na verdade, tudo foi precursor de tudo (num sentido positivo ou negativo), e tudo continua tudo, porque nada surge de novo por milagre, mas por *transmutação qualitativa*, e nada desaparece por completo, pelo menos dentro dos limites em que a história humana se inscreve. [...] Se uma grande criação estética surge inovadoramente, ela é o resultado de inúmeras experiências expressivas que se acumularam até que a quantificação delas atingiu um momento explosivo, ou uma sublimação, ou um ponto de reversão em que elas *passam a significar diversamente, ou se transmutam numa expressão inteiramente nova* [...]. [...] porque, se exclusivamente valorizarmos a ‘novidade’, jamais seremos capazes de apreciar as máximas culminações do refinamento estético humano, como Dante, Shakespeare ou Goethe, que muito mais foram transmutadores sublimes de uma herança próxima e longínqua, qual é também em português o caso de Camões” (ibidem).

⁵ Ressaltemos muito brevemente que o discurso de Adélia Prado é não raramente invadido por uma espécie de androginia no plano da enunciação, que de certa forma corresponde ao testemunho da escritora de que “A *criação é masculina*” e à confiança de que “qualquer ato criativo dentro de mim é masculino”, o que leva a leva a assumir com muita frequência a voz de um sujeito poético masculino, a tal ponto que se confundem as próprias fronteiras da alteridade, como no poema “Limites”, que termina com os versos “Já desejei ser outro. / Não desejo mais não”, ou em “A criatura”: “Não há nada mais parecido com o que sou / a não ser outro homem e outro mais / e mais outro homem” (PRADO, 1991, p. 262, 367).

uma escolha casual
 podia ser um amarelo
 verde ou talvez azul
 mas ela escolheu vermelho
 ela sabe o que ela quer
 e ela escolheu vestido
 e ela é uma mulher
 então com base nesses fatos
 eu já posso afirmar
 que conheço o seu desejo
 caro watson, elementar:
 o que ela quer sou euzinho
 sou euzinho o que ela quer
 só pode ser euzinho
 o que mais podia ser
 (FREITAS, 2012, p. 31)

Trata-se, claro está, de um processo enunciativo lírico-satírico de exibição despidorada de uma certa focalização, de um certo olhar, de um conjunto de lugares-comuns que em grande medida acabam por rever a denúncia de Adélia Prado, “mulher é desdobrável”, aumentando-lhe a rede de sentidos, como já anunciava um poema do livro anterior de Angélica, *Rilke shake*:

as mulheres são
 diferentes das mulheres
 pois
 enquanto as mulheres
 vão trabalhar
 as mulheres ficam
 em casa
 lavando a louça
 e criam os filhos
 mais tarde chegam
 as mulheres
 estão sempre cansadas
 vão ver televisão
 (FREITAS, 2011, p. 102)⁶

Em rigor, o que está em causa neste desdobramento – aqui como nos discursos equivalentes de Adélia Prado ou Ana Cristina César – é a autoesmontagem do efeito confessional que os textos parecem provocar, e que na realidade é um efeito fundado numa estratégia confessional irónica (logo, anticonfessional) que desdobra a identidade do sujeito, mesmo e sobretudo quando a

autora textual convoca o seu próprio nome, como com frequência acontece muito particularmente em Angélica, na esteira de Ana C.:

SONETO

Pergunto aqui se sou louca
 Quem quem saberá dizer
 Pergunto mais, se sou sã
 E ainda mais, se sou eu

Que uso o viés pra amar
 E finjo fingir que finjo
 Adorar o fingimento
 Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores
 Quem é a loura donzela
 Que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém
 É um fenómeno mor
 Ou é um lapso sutil?
 (CÉSAR, 1998, p. 38)

Na leitura aguda que Laura Erber propôs de *Um útero é do tamanho de um punho*, se “há um projeto político no livro [...] ele deve ser situado na vontade de colocar em crise o signo mulher e suas interpretações, e criar, pela via do poema, uma nova elasticidade semântica, mais paradoxal e, portanto, menos excludente” (ERBER, 2012). Ora, este projecto passa também, como passou em Adélia e Ana Cristina, pela colocação em crise do signo que se espera que a mulher use, do discurso feminino e suas interpretações: pela criação, em suma, de uma nova elasticidade pragmática e sócio-linguística mais provocatória, concentrada fundamentalmente nos campos semântico e lexical do erotismo e da sexualidade, de efeito denotativo. Veja-se os desconcertantes versos de Adélia “é em sexo, morte e Deus, / que eu penso invariavelmente, todo o dia” (1991, p. 77), ou “Magníficos são o cálice e a vara que ele contém, / peludo ou não”, a voz da libertação sexual de 68 que Ana Cristina de certa forma traduz em passagens como “Enquanto leio meus seios estão a descoberto” ou “Acordei com coceira no hímen”, até ao pseudo-tecnolecto de Angélica: “o útero fica / entre o reto / e a bexiga // uma das extremidades / se abre na vagina / outra é conectada / às duas tubas uterinas // a camada basal / é o que sobra do endométrio / depois da menstruação” (2012, p. 65-66).

A meu ver, a cogitação de Laura Erber pode ainda ampliar-se à esfera especificamente literária, permitindo-nos também constatar que, se há um projecto poético nos livros de Angélica Freitas, ele deve ser situado na vontade de colocar em crise o signo textual e suas interpretações, e criar, por via do poema, uma nova elasticidade histórico-literária, mais paradoxal e, portanto, menos excludente.

⁶ Perante este texto, torna-se particularmente pertinente a observação de Laura Erber, segundo a qual Angélica “faz em poesia algo parecido ao que Cindy Sherman fez em fotografia: se é impossível definir ontologicamente a mulher, só nos resta enfrentar suas figurações paradoxais” (Erber, 2012). De certa forma, é ainda este confronto que estará na base do jogo que a poeta encena a partir do processo de googlagem, quando compõe poemas “com o auxílio do google”, a partir da procura com os sintagmas “a mulher vai”, “a mulher pensa”, “a mulher quer”, que fazem aparecer uma série de lugares-comuns: “a mulher pensa com o coração/ a mulher pensa de outra maneira/ a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante/ a mulher pensa será em compras talvez” (cf. FREITAS, 2012, p. 69-72).

Se atentarmos de novo no texto de Adélia Prado acima transcrito, facilmente verificaremos que, a par da reflexão incidente sobre o estatuto feminino, esta licença poética é marcada por um muito singular diálogo intertextual com alguns dos mais famosos versos de Carlos Drummond de Andrade, do não menos famoso “Poema de sete faces” que em 1930 abre a obra do poeta mineiro:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.

[...]

(ANDRADE, 1988, p. 4)

O caso é exemplar mas não único, dado que Drummond atravessa de forma mais ou menos explícita toda a obra de Adélia, mantendo uma presença permanente cujo corolário se pode encontrar nas composições “Agora, ó José” e “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade”, do mesmo livro de estreia (PRADO, 1991, p. 34, 56). Neste diálogo, Adélia Prado parece ser muito fiel ao tom discursivo que, desde o Modernismo e ao longo de todo o século XX, foi dominando as diversíssimas manifestações intersubjectivas próprias de uma Modernidade auto-reflexiva e dessacralizante, que fez descer os poetas dos seus pedestais e que esteve na base daqueles que são, indubitavelmente, os três grandes processos intertextuais desencadeados pelas vanguardas novecentistas: a colagem⁷, a paródia e o *pastiche*. Expressando o primeiro uma atitude aparentemente neutra, o segundo uma atitude polémica e de ruptura face a alguns autores, textos e/ou momentos histórico-literários, e o terceiro uma atitude acumulativa face a outros, o certo é que todos estes processos, se antagónicos nos sentimentos que traduzem relativamente ao texto de origem que replicam e transformam, não deixam de ter em comum a assunção de uma única evidência por parte dos escritores contemporâneos: agora, como diria Ruy Belo, a relação histórico-literária funda-se no convívio e não na reverência, no roubo e não na imitação (termos de T. S. Eliot, claro) – a própria Ana Cristina se referiu com frequência ao seu impulso intertextual crónico, que designava alternadamente como “vampirismo” ou “ladroagem” –, isto é, os mestres recebem-se sem cerimónias. Assim Adélia trata Drummond e a sua poesia por “tu”, e trata Guimarães Rosa apenas pelo nome próprio (“as escrituras de Deus, / as escrituras de João. / Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão”; PRADO, 1991, p. 26), como Ana Cristina se dirige a Gertrude Stein e a Elizabeth Bishop chamando-as também apenas Gertrude e Elizabeth (“Do alto da serra de Petrópolis, / com um chapéu de ponta e

um regador, / Elizabeth reconfirmava, ‘Perder / é mais fácil que se pensa’”; CÉSAR, 1998, p. 73), lá onde Bishop em Angélica Freitas já só sobreviverá no diminutivo para os mais íntimos, como no poema “liz & lota”, de *Rilke shake* (2011, p. 20). E é efectivamente de *intimidade* que se trata, pois a mesma Gertrude Stein que não por acaso é convocada de diversas formas tanto por Adélia Prado (veja-se *Oráculos de maio*, onde se pode ler “Agora é definitivo: / uma rosa é mais que uma rosa”; 1999, p. 133) como por Ana Cristina César, surge nos versos do primeiro livro de Angélica Freitas entrevista na mais íntima das cenas, “na banheira”:

na banheira com gertrude stein

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 (FREITAS, 2011, p. 32)

Não é possível ignorar que estamos ainda perante uma das muitas releituras do princípio futurista tão claramente enunciado por Marinetti: é preciso cuspir todos os dias no altar da arte – aliado, naturalmente, à perda da auréola preconizada por Baudelaire, revista criticamente por Walter Benjamin, e posta em prática no *Rilke Shake* de Angélica Freitas, esse batido feito na liquidificadora e misturando Rilke, “amor & ovomaltine” (2011, p. 14)⁸ –, o que se torna ainda mais evidente perante um poema como “Ítaca”, do livro seguinte:

se quiser empreender viagem a ítaca

ligue antes

porque parece que tudo em ítaca

está lotado

os bares os restaurantes

⁷ No caso específico de Angélica, a *colagem* de raízes dadaístas transforma-se ainda em *googlagem*, processo de composição poemática muito cultivado por uma certa poesia norte-americana dos últimos anos (cf. DOMENECK, 2013).

⁸ Como assinala Hilary Kaplan na sua nota à tradução de alguns poemas para inglês, “The title, a pun on milkshake (which in Brazil’s vernacular means just what it does in English), indicates the book’s contents: poetry approached as a shake of languages, words, canonical tradition and a measure of delight, whirred in postmodernity’s ironic blender” (KAPLAN, 2012).

os hotéis baratos
 os hotéis caros
 já não se pode viajar sem reservas
 ao mar jônico
 e mesmo a viagem
 de dez horas parece dez anos
 stop-overs no egito?
 nem pensar
 e os free-shops estão cheios
 de cheiros que se podem comprar
 com cartão de crédito.
 toda a vida você quis
 visitar a grécia
 era um sonho de infância
 concebido na adultez
 itália, França: adultério
 (coisa de adultos?
 não escuto resposta).
 bem, se quiser vá a Ítaca
 peça que um primo
 lhe empreste euros e vá a Ítaca
 é mais barato ir à ilha de comandatuba
 mas dizem que o azul do mar
 não é igual.
 aproveite para mandar e-mails
 dos cybercafés locais
 quem manda postais?
 mande fotos digitais.
 torre no sol
 leve hipoglós
 em Ítaca compreenderá
 para que serve
 a hipoglós.
 (FREITAS, 2012, p. 50-51)

Porém, volvido um século sobre o Futurismo e suas extensões mais imediatas, não poderemos também ignorar as transformações que esse gesto dessacralizador sofreu, a partir dos primeiros actos modernistas e do seu prolongamento decisivo em alguns dos mais emblemáticos textos surrealistas do século xx, para chegar àquilo que, num texto de 2003, o crítico português António Guerreiro descreveu nos termos de uma “modéstia como princípio constitutivo da autoconsciência do poema”, “sob os auspícios de uma musa pobre” (GUERREIRO, 2003, p. 14). Em rigor, a grande transfiguração parece dar-se ao nível do confronto entre o conteúdo patente positivo e o conteúdo latente negativo que foram estruturando a multiplicidade de expressões poéticas paródicas ao longo do último século. Há agora um confronto que se faz do avesso, i. e., há um conteúdo patente negativo na estrutura de superfície do poema que traduz um conteúdo latente positivo na sua estrutura profunda, como se estivéssemos perante uma anti-paródia, ou de um negativo revelado a partir do seu positivo, uma anti-fotografia... Quer dizer, a ironia do autor textual faz-se no sentido inverso ao habitual, o que nos obriga a repensar, por um lado, toda a tradição

literária do género do contra-autor ou da contra-autoridade (na tipologia de Sophie Rabau, nem *aberto* nem *mas-carado*, mas *pseudo contra-autoral*; cf. Rabau), mas também e talvez sobretudo o lugar e as competências do novo leitor implicado, cujos níveis de cooperação textual se complicam *ad infinitum*. Veja-se, a título de exemplo, o poema de Angélica “não consigo ler os cantos”:

vamos nos livrar de ezra pound?
 vamos imaginar ezra pound
 insano numa jaula em pisa enquanto
 les américains comiam salsichas
 e peanut butter nas barracas
 dear ezra, who knows what cadence is?
 vamos nos livrar de marianne moore?
 (FREITAS, 2011, p. 16)⁹

Perante este singular *understatement*, torna-se quase impossível não relembrar os versos da poeta portuguesa Adília Lopes “A obra de arte/ não é um ajuste / de contas / é um ajuste de cantos”, do livro *A continuação do fim do mundo* (LOPES, 2000, p. 286). Aliás, perante a poesia de Angélica Freitas, torna-se mesmo impossível não relembrar a poesia de Adília Lopes, que de resto foi já explicitamente mencionada pela escritora brasileira na composição “Adília não tem blog”. Mas isto seria motivo para todo um outro estudo. Para já, importa sobretudo chamar a atenção para esta evidência: aqui, o discurso contra-autoral faz-se contra aqueles que se ama (Ezra Pound, Marianne Moore¹⁰), como se se tratasse do fragmento de um discurso amoroso que, ao enfrentar o indizível, avança por negação para poder pronunciar o impronunciável. Quer dizer: há no ajuste de cantos um ajuste de encantos¹¹. Como ainda em “estatuto do desmarmoramento”, o poema que imediatamente segue o anterior:

⁹ Atentemos no agudo comentário de Ricardo Domeneck ao poema: “O que ela pretendeu – escrever um poema satírico de qualidade –, ao mesmo tempo bastante pungente em sua tática lírico-satírica da *self-deprecation*, ela conseguiu e com belos resultados. Se não houver espaço em nossa tradição contemporânea para tal prática, não é de se admirar que a poesia não seja lida pelo público. Muitos dos que regurgitam máximas de Ezra Pound pelos cantos parecem ignorar que ele também alertou aos poetas que não se esquecessem que a poesia nasceu com uma função primordial: tornar alegre o coração do homem. Pound escreve no seu *ABC of Reading*: ‘Gloom and solemnity are entirely out of place in even the most rigorous study of an art originally intended to make glad the heart of man’” (DOMENECK, 2011).

¹⁰ E haveria todo um estudo a fazer-se sobre o papel determinante que a poesia de língua inglesa desempenhou na formação do discurso poético de escritoras como Adélia Prado, Ana Cristina César e Angélica Freitas: de Emily Dickinson a Sylvia Plath, de Elisabeth Bishop a Marianne Moore, de Whitman a Eliot e a Pound, passando pela obrigatória Gertrude Stein, as raízes são profundas e muito decisivas.

¹¹ Como sugere Hilary Kaplan, “Since she can’t shake free of these titans, she shakes them together with everything else real and imagined from her life – family, languages learned or overheard, travels, dreams, homeland, and so on – to see if anything tasty results” (art. cit.).

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.

(FREITAS, 2011, p. 18)

Talvez possamos entreler aqui a expressão daquele distanciamento da autonomia verbal do poema defendida por Mallarmé, que José Luís García Martín diagnosticou na poesia das últimas décadas do século XX, e para que Rosa Maria Martelo chamou a devida atenção num comentário crítico a propósito da poesia portuguesa do início do século XXI, no centro de um ensaio sugestivamente intitulado “Reencontrar o leitor” (MARTELO, 2003, p. 45)¹². Ou talvez possamos, no sentido exactamente inverso, entreler aqui, como no poema anterior, uma espécie de antífrase desdobrada em que o “desmallarmento” não é mais do que aquilo que o neologismo sugere: um processo de desintoxicação imprescindível à sobrevivência desta poesia¹³. Quer dizer, um modo visceral de assumir ainda a angústia da influência, de reconhecer e aceitar a dependência. É por esta razão que Laura Erber, na leitura a que já se fez alusão, assinala que, na poesia de Angélica, “há uma tensão constante, e às vezes indecível, entre o gesto de profanar e o de homenagear”. Ora, esta indecibilidade estruturante exige um leitor de espírito dialéctico – capaz

¹² O reencontro com o leitor tem sido uma das marcas mais emblemáticas e menos consensuais da poesia contemporânea em língua portuguesa, como aliás observou Ricardo Domeneck a propósito do sucesso de mercado do primeiro livro de Angélica Freitas: “*Rilke Shake*, talvez tenha sido o livro de poemas mais lido no Brasil na última década. Alguns dirão, por discordarem das escolhas estéticas da autora, que vendeu porque é acessível, como se isso fosse um grande pecado. Nada mais ridículo do que assistir poetas contemporâneos que insistem no mito romântico da poesia que obrigatoriamente tem que ser ‘difícil’ e ‘escrita para ninguém’, ao mesmo tempo em que choramingam pela falta de leitores. A tradição da poesia órfica, como de outras tradições de poesia hermética, é longa e necessária, mas não a única. Nem estou me esquecendo que eu mesmo já publiquei poemas chamados de ‘herméticos’ e até incompreensíveis. Mas a ideia de uma poesia que seja necessariamente difícil, poesia que tem que ser ‘escrita para ninguém’, poesia que não deve e não cede às ‘exigências das massas e do público’, é um mito ideológico criado em grande parte pelos poetas românticos, pressionados a se encaixarem nas transformações sociais que se agitaram após a Revolução Francesa, quando exigiu-se deles que revissem a que classe pertenciam ou a quem deviam lealdade. Em suma, quem pagaria as suas contas” (DOMENECK, 2011).

¹³ Como assinala ainda Domeneck: “Even though she claims in interviews that her wish is to delight, entertain her readers, the ethic/esthetic reach and result (Wittgenstein made no distinction between them) has much broader connotations. Angélica Freitas is the anti-authoritarian poet through and through, and therefore dethrones any literary imposture attempting to hierarchize the ranks between writer and reader. Her call for a ‘demallarming’ is no declaration of war against Stéphane Mallarmé, but the laughter which unmasks the arrogance of the quotation which seeks in works of the past the lost authority of poetry in contemporary culture” (art. cit.).

de compreender a inclusão do terceiro excluído –, cuja competência intertextual integre uma profunda competência retórica que o habilite a reconhecer o avesso da ironia (*meiosis* ou *litotes*) que subjaz à polifonia: um leitor implicado disponível para o acolhimento de um autor complicado, capaz de admitir, em suma, que, como diz Angélica no poema intitulado “Metonímia”, “todas as leituras de poesia / são equivocadas” (2012, p. 52), só porque

a poesia não

a poesia não é uma coisa idiota
a poesia não é uma opção
a poesia não é só linguagem
a poesia, não
a poesia não é para ser entendida
a poesia não é uma ciência exacta
a poesia não é arma
a poesia não é mais de Orfeu
a poesia não é diferente
a poesia não é um casamento
a poesia não é um sentido
a poesia não é, nunca foi
a poesia não é escolha
a poesia não é nem quer ser mercadoria
“a poesia não é uma força de choque.
é uma força de ocupação.”

Mas a poesia não é a revelação do real?

a poesia não é a arte do objeto
a poesia não é mero artifício
a poesia não é de Castro Alves, como pensam
muitas pessoas
a poesia não é mais representativa
a poesia não é uma ocupação permanente
a poesia não é um espelho
não, a poesia não é uma arte contemplativa
a poesia não é uma coisa idiota
a poesia não é algo que possa utilizar-se como trombeta
a poesia não é uma questão de sentimentos
a poesia não é feita (directamente) de ideias
mas de palavras (estas, sim, portadoras daquelas)
as pessoas nem sempre percebem que a poesia não
é mero entretenimento, brincadeira literária
inconsequente

já a poesia não.

(FREITAS, apud DOMENECK, 2011)

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos* (1985). Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Ática, 1998.
- CÉSAR, Ana Cristina. Nove bocas da nova musa. In: *Escritos no Rio, in Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CÉSAR, Ana Cristina. *Um beijo que tivesse um blue*. V. N. de Famalicão: Quasi, 2005.

DOMENECK, Ricardo. Alguns poemas memoráveis da última década: “sereia a sério”, de Angélica Freitas. Ou, “Relendo o *Rilke Shake* por ocasião de sua encarnação alemã”. *Rocirda Demencock*. <http://ricardo-domeneck.blogspot.pt/2011/02/alguns-poemas-memoraveis-da-ultima_13.html>, 11 fev. 2011.

DOMENECK, Ricardo. Conversa sobre uma possível poética conceitual no contexto brasileiro. *Modo de Usar & Co*. <<http://revistamododeusar.blogspot.pt/2013/05/conversa-sobre-uma-possivel-poetica.html>>, 17 maio 2013.

DOMENECK, Ricardo. This executioner’s songs: The work of Angélica Freitas and her refusal to settle for authoritarian poetics. <http://hildamagazine.com/angelica_freitas.html>.

ERBER, Laura. Um útero é do tamanho de um punho, de Angélica Freitas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 dez. 2012.

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

FREITAS, Angélica. *Rilke shake* (2007). Wiesbaden: Luxbooks, 2011.

FREITAS, Angélica; SANT’ANNA, Alice. Angélica Freitas e seus poemas engajados de humor ácido. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 nov. 2012.

FRIAS, Joana Matos. Um verso que tivesse um blue. Prefácio a CÉSAR, Ana Cristina. *Um beijo que tivesse um blue*. V. N. de Famalicão: Quasi, 2005.

Germina: Revista de Literatura & Arte. <<http://www.germina.literatura.com.br>>.

GUERREIRO, António. Alguns aspectos da poesia contemporânea. *Relâmpago 12*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, abril 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “Posfácio” a *26 Poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

KAPLAN, Hilary. Translating poems from Angélica Freitas’ *Rilke shake*. *Digital Artifact Magazine*. <http://www.digitalartifactmagazine.com/issue2/Translating_Poems_from_Angelica_Freitas_Rilke_shake>, 2012.

LOPES, Adília. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

Modo de Usar & Co. <<http://revistamododeusar.blogspot.pt/>>.

MARTELO, Rosa Maria. Reencontrar o leitor. *Relâmpago 12*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, abril 2003.

PRADO, Adélia. *Oráculos de maio*. São Paulo: Siciliano, 1999.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

RABAU, Sophie (Dir.). *Lire contre l’Auteur*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2012,

SENA, Jorge de. Sobre a dualidade fundamental dos períodos literários. In: *Dialécticas teóricas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1977.

Recebido: 27 de setembro de 2013

Aprovado: 06 de outubro de 2013

Contato: jfrias@netcabo.pt