

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

EDUARDA ROCHA GÓIS DA SILVA

**TRÂNSITOS POÉTICOS ENTRE BRASIL E ARGENTINA: UMA LEITURA DE
ANGÉLICA FREITAS E SUSANA THÉNON**

Maceió

2016

EDUARDA ROCHA GÓIS DA SILVA

**TRÂNSITOS POÉTICOS ENTRE BRASIL E ARGENTINA: UMA LEITURA DE
ANGÉLICA FREITAS E SUSANA THÉNON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Susana Souto Silva

Maceió

2016

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

S586l Silva, Eduarda Rocha Góis da.

Trânsitos poéticos entre Brasil e Argentina: uma leitura de Angélica Freitas e Susana Thénon / Eduarda Rocha Góis da Silva. – 2016.
96 f.

Orientadora: Susana Souto Silva.

Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2016.

Bibliografia: f. 90-96.

1. Freitas, Angélica - Crítica e interpretação. 2. Thénon, Susana - Crítica e interpretação. 3. Poesia. 4. Memória de leituras. 5. Intertextualidade. 6. Literatura comparada. I. Título.

CDU: 82.091

 UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA	 PPGLL
---	--	--

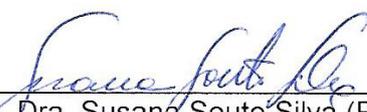
TERMO DE APROVAÇÃO

EDUARDA ROCHA GÓIS DA SILVA

Título do trabalho: "TRÂNSITOS POÉTICOS ENTRE BRASIL E ARGENTINA:
UMA LEITURA DE ANGÉLICA FREITAS E SUSANA THÉNON"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de
MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca
examinadora:

Orientadora:

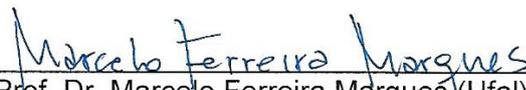


Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

Examinadores:



Profa. Dra. Eliana Kefalás Oliveira (PPGLL/Ufal)



Prof. Dr. Marcelo Ferreira Marques (Ufal)

Maceió, 24 de maio de 2016.

A minha mãe, Josi, e a meu pai, Fernando, que me apoiam em todos os meus projetos.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Josi, e a meu pai, Fernando, por toda dedicação, apoio e empenho em minhas escolhas;

A Susana Souto, querida parceira de pesquisa e festas – que me acompanha em toda a minha trajetória como pesquisadora – por trazer leveza a este processo de escrita, tornando-o mais prazeroso; pela generosidade e alegria dos encontros; pela amizade e parceria na vida e nas pesquisas;

A Virginia Santos, querida amiga, por me ajudar sempre que necessário e por atuar ativamente como interlocutora desta pesquisa;

A Bárbara Barros, Débora Hagestedt, Fabiana Gomes, Kamilla de Souza, queridas amigas, que me apoiam sempre;

A Afonso Sarmiento, Lucas Gustavo, queridos amigos e parceiros das festas mais animadas, pela companhia nos momentos de diversão e de ansiedade;

A Tetê e Mariana, por todo carinho, leveza e alegria;

A Eliana Kefalás e Marcelo Marques por aceitarem, gentilmente, o convite para participar das bancas de qualificação e defesa desta dissertação, trazendo contribuições importantes para esta pesquisa;

A Angélica Freitas pela disponibilidade em colaborar com este trabalho e pelas conversas animadas durante a escrita; por compartilhar comigo a alegria da leitura de Susana Thénon;

A Capes por conceder a bolsa que tornou possível a realização desta pesquisa.

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas

(Ana Cristina César)

RESUMO

Esta dissertação compara as obras de Angélica Freitas e Susana Thénon, partindo da perspectiva de que a escrita se constitui a partir da reelaboração de uma memória de leituras. A escrita do texto literário é pensada como um processo de seleção e combinação em que o anteriormente lido é reordenado e transformado em outro texto. Desse modo, o objetivo é refletir criticamente sobre as semelhanças e diferenças entre as obras *Ova Completa* (1987), da poeta argentina Susana Thénon, e *Rilke Shake* (2007) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), da gaúcha Angélica Freitas – também analisando poemas inéditos ou não publicados em livro de ambas as autoras –, a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin (2011), Júlia Kristeva (2012) e Antoine Compagnon (2007). O texto é pensado, portanto, como *locus* de reelaboração de leituras (BRITTO, 2001; SAMOYAUULT, 2008) realizadas por aquele que, ao produzir sua obra, inscreve-se em uma longa cadeia de enunciação (BAKHTIN, 2011). Com base nos teóricos referidos e na leitura dos poemas, busca-se refletir sobre a recente produção poética no Brasil e na Argentina, através da análise da aproximação temática e dos procedimentos utilizados pelas autoras escolhidas.

Palavras-chave: Angélica Freitas. Susana Thénon. Poesia. Memória de leituras. Intertextualidade.

RESUMEN

Esta disertación compara las obras de Angélica Freitas y Susana Thénon, a partir de una perspectiva en la que la escrita se constituye como reelaboración de una memoria de lecturas. La escrita del texto literario es pensada como un proceso de selección y combinación en que lo anteriormente leído es reordenado y convertido en otro texto. De ese modo, el objetivo es reflexionar críticamente sobre las semejanzas y diferencias entre las obras *Ova Completa* (1987), de la poeta argentina Susana Thénon, *Rilke Shake* (2007) y *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de la brasileña Angélica Freitas – también analizando poemas inéditos o no publicados en libro de ambas las autoras –, a partir de los estudios de Bajtín (2011), Kristeva (2012) y Compagnon (2007). El texto es pensado, portanto, como *locus* de reelaboración de lecturas (BRITTO, 2001; SAMOYAUULT, 2008) realizadas por aquél que, al producir su obra, se inscribe en una larga cadena de enunciación (BAJTÍN, 2011). Con base en los teóricos referidos y en la lectura de los poemas, se busca reflexionar sobre la reciente producción poética en Brasil y Argentina, a través del análisis del acercamiento temático y de los procedimientos utilizados por las autoras escogidas.

Palabras-clave: Angélica Freitas. Susana Thénon. Poesía. Memoria de lecturas. Intertextualidad.

SUMÁRIO

NAS REDES DA POESIA: DIÁLOGOS ENTRE ANGÉLICA FREITAS E SUSANA THÉNON	11
1. ANGÉLICA FREITAS LEITORA DE SUSANA THÉNON	17
1.1 ¿Freitas sos una poeta argentina?	17
1.2 Angélica Freitas e Susana Thénon: aproximações possíveis	24
1.3 Poesia em movimento: dialogismo, intertextualidade, memória	31
1.3.1 Poesia e intertextualidade	34
1.3.2 Memória e literatura.....	36
1.3.3 Memória e contemporaneidade	39
1.3.4 A memória de leituras.....	41
1.4 A escrita como leitura, a leitura como escrita	43
2. O RISO IRÔNICO NAS POESIAS DE ANGÉLICA FREITAS E SUSANA THÉNON	49
2.1 Ironia e humor: aproximações e diferenças	49
2.2. As poéticas dessacralizadoras de Susana Thénon e Angélica Freitas ...	52
2.3 Cânone revisitado	60
2.4 Rindo dos estereótipos de gênero	71
3. QUESTÕES DE AUTORIA E GÊNERO EM OVA COMPLETA E UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO	75
3.1 Autoria feminina e cânone na poesia de Susana Thénon	76
3.2 Gênero e identidade na poesia de Angélica Freitas	82
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	91

NAS REDES DA POESIA: DIÁLOGOS ENTRE ANGÉLICA FREITAS E SUSANA THÉNON

Todo y nada están ahí para ser dichos. El poema es el puente que une dos extremos ignorados. Pero es también esos extremos. El poema es una venturosa incursión por lo ignorado.

(Susana Thénon)

Desde a primeira vez que tive contato com os poemas de Angélica Freitas, eles me impactaram. Talvez, pela forma inusitada de lidar com a linguagem, por ressignificar o conceito de poesia a cada poema lido. Ao ler a obra de Susana Thénon, tive uma sensação muito parecida e desde então sabia que escreveria sobre a relação entre a escrita de ambas as autoras. O primeiro artigo publicado serviu de mote para o que veio a ser esta dissertação, onde tento refazer o percurso de leitura de Angélica Freitas incorporando a obra de Susana Thénon em sua própria. Acredito na noção de escrita como reelaboração de leituras, na medida em que o texto se constitui como um tecido elaborado a partir de leituras reordenadas. É neste contexto que se tece o meu trabalho de pesquisa.

Angélica Freitas tem mobilizado a crítica e a leitura de poesia contemporânea. *Rilke shake* (2007), seu livro de estreia, esgotou a primeira tiragem de 1.500 exemplares e alcançou uma segunda reimpressão um ano após o lançamento; reimpressão essa que até o momento também está esgotada. *Um útero é do tamanho de um punho* (2012)¹ esgotou a primeira edição em aproximadamente quatro meses após a publicação e foi eleito o melhor livro de poesia em 2012, quando ganhou o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte, APCA. A obra também foi finalista do celebrado prêmio Portugal Telecom em 2013. Além desses dois livros, Freitas

¹ Em breve, será publicada a edição espanhola de *Um útero é do tamanho de um punho* pela Kriller ediciones, do poeta Aníbal Cristobo. A tradução foi realizada pela poeta e tradutora mexicana Paula Abramo que, no blog *traicionar es preciso* (<http://traicionarespreciso.blogspot.com.br/>), publicou a tradução de diversos/as poetas brasileiros/as, entre eles/as, a própria Angélica Freitas, Ana Martins Marques, Hilda Hilst, entre outros/as.

também publicou a *grafic novel Guadalupe* (2012), uma espécie de *road movie* ambientado no interior do México, em parceria com o amigo ilustrador Odyr Bernardi.

Em virtude da rápida circulação de seus poemas, Angélica Freitas participou de festivais de poesia em várias partes do mundo, inclusive do reconhecido Festival de Poesia de Berlim que em 2008 teve como tema a língua portuguesa. Antes de se dedicar integralmente à poesia e à tradução, Freitas trabalhava como jornalista. Ela se graduou na UFRGS e, posteriormente, mudou-se para São Paulo onde trabalhou como repórter no jornal *O Estado de S. Paulo* e na revista *Informática Hoje*. Em 2006, ela saiu de São Paulo e morou na Bolívia, Holanda e na Argentina. Atualmente, vive e trabalha em Pelotas, sua cidade natal.

Antes de lançar o primeiro livro, Angélica Freitas já publicava poemas em seu blog *tome uma xícara de chá*², assim como em revistas impressas e eletrônicas de poesia. Após a publicação de *Rilke shake* (2007), a autora figurou em diversas antologias, nacionais e internacionais, em países como: Argentina, Alemanha, Espanha, Portugal, Suécia, Romênia e México. *Rilke shake* foi traduzido integralmente para o alemão e o inglês³, cuja tradução realizada por Hilary Kaplan venceu o Best Translated Book Awards (BTBA) em 2016.

Além de atuar como poeta e tradutora, Freitas edita a revista de poesia *modo de usar & co*, ao lado dos poetas Ricardo Domeneck e Marília Garcia. Tal publicação conta com quatro edições impressas, até aqui, além de um blog, atualizado continuamente⁴, que apresenta um enorme acervo de poetas brasileiros/as contemporâneos/as, bem como traduções de poetas de várias partes do mundo. No blog dessa revista, Freitas publicou traduções de vários poetas, principalmente hispano-americanos, dentre eles a argentina Susana Thénon, com quem sua poesia mantém fortes vínculos. Thénon aparece citada nominalmente em 2 poemas de Freitas, contidos no livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), porém, desde *Rilke shake* (2007), a poeta gaúcha já utilizava procedimentos e temas caros à poesia da poeta e fotógrafa argentina.

² Vários poemas postados neste blog – que pode ser acessado aqui: <http://loop.blogspot.com.br/> – viriam a integrar o próprio *Rilke shake* (2007) e, posteriormente, o segundo livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012).

³ Cf. *Rilke Shake: Ausgewählte Gedichte*, Tradução Odile Kenel. Berlim: Luxbooks, 2010; *Rilke Shake*. Tradução: Hilary Kaplan. Phoneme Media: Los Angeles, 2015.

⁴ Cf. <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/>

Susana Thénon (1935-1991), apontada como “o segredo mais bem guardado da poesia argentina” pelo poeta e crítico carioca Carlito Azevedo, na orelha do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas, é pouco conhecida no Brasil, pois não teve nenhuma obra publicada em nosso país; há apenas uma tradução digital de seu livro *Habitante de la nada* (1959), realizada pela poeta Nina Rizzi⁵. Thénon é autora de cinco livros: *Edad sin treguas* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967), *distancias* (1984) e *Ova completa* (1987).

A crítica situa sua poesia na chamada geração de 60, ao lado das poetas Juana Bignozzi (1937-2015) e Alejandra Pizarnik (1936-1972), de quem foi amiga e companheira de publicação na revista literária *Agua Viva* (1960). Tal pertencimento à geração de 60 se deve muito mais a uma localização temporal da produção da portenha, pela crítica, que a uma semelhança de estilo, procedimento ou temática com a obra de Bignozzi e Pizarnik. Inclusive, Thénon costumava questionar e ironizar em alguns poemas sua inclusão nesta geração, como veremos mais adiante.

Todos os livros de Thénon encontram-se esgotados, por isso, em 2001, foi publicada a reunião de sua obra completa, intitulada *La morada imposible*, organizada pelas poetas e críticas Ana Barrenechea (1913-2010) e María Negroni (1951-), publicada pela editora Corregidor. *La morada imposible* foi dividida em dois tomos (I e II) que reúnem os livros de poesia, trabalhos fotográficos, além de vários poemas inéditos, traduções e correspondências. Antes dessa publicação, Thénon era menos conhecida pelo público em geral, devido aos livros esgotados, que dificultavam o acesso a sua obra.

A partir de 2001, sua poesia começou a ser mais discutida e difundida – ainda que existam poucos trabalhos sobre sua obra na academia –, alguns poemas foram musicados por Cecilia Gauna, em 2004, num projeto em que foram escolhidos quatorze poemas de autoras hispano-americanas, tendo o título emprestado de um poema de Thénon, “non stop”, também musicado, ao lado do inédito “Canto Nupcial”.

Assim como Freitas, Thénon também atuou como tradutora, tendo traduzido poetas como Rilke, além de fragmentos de obras gregas e latinas. De formação erudita, ela dominava o hebreu bíblico, as línguas clássicas, o alemão, o francês e o italiano. Outra arte explorada pela portenha foi a fotografia. Durante o intervalo de

⁵ Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/002318534a28437fda2bb>

1970-1983, ela não publicou nenhuma obra, pois se dedicava às exposições fotográficas e os trabalhos com a bailarina Iris Scaccheri (1949-2014), quem fotografou durante sete anos, registrando espetáculos como: *Carmina Burana*; *Yo odio, Yo amo*; *La Muñeca*; *Juana, reina de Castilla y Aragón*; *Hosanna*; *¿Me quisiste alguna vez?*⁶; entre outros. Thénon também realizou uma exposição no Instituto Goethe de Buenos Aires em 1979, quando fez uma espécie tradução intersemiótica de poemas de Rilke e uniu suas traduções de alguns versos selecionados do poeta a imagens captadas por ela. Como fotógrafa, ganhou um prêmio de melhor fotografia humorística no “Concurso Parisiennes en las Artes” apresentando uma de suas peças da série “Humor Blanco y Humor negro”.

A poesia de Thénon também reflete outro cruzamento interartes. Há uma aproximação com a música popular sobretudo nas obras que compreendem a segunda fase de sua produção: *Distancias* (1984) e *Ova Completa* (1987). Podemos estabelecer esta divisão na poesia da portenha tendo em vista a mudança de temas e procedimentos poéticos que ocorre em *Distancias* (1984), em que há uma ruptura com um lirismo mais próximo de uma poesia “tradicional” – que aparece no que seria a primeira fase composta por *Edad sin treguas* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967) – e chega a seu ápice em *Ova completa* (1987). É desta segunda fase que a poesia de Angélica Freitas se aproxima, incorporando: o experimentalismo; o uso lúdico da linguagem; a dessacralização do cânone e de outros discursos autoritários, como o machismo; o uso excessivo de anáforas; a ausência de letras maiúsculas; o uso recorrente de palavras em línguas estrangeiras; a dimensão narrativa da maioria dos poemas, com fábulas muito parecidas; o tom muito próximo à língua falada; o humor; a ironia; alguns questionamentos sobre a figura das mulheres e da autoria feminina, entre outros recursos e temas que serão apresentados ao longo deste texto.

Esta dissertação discute a obra de Angélica Freitas e Susana Thénon, partindo da perspectiva de escrita como reelaboração de uma memória de leituras. A escrita do texto literário é pensada como um processo de seleção e combinação em que o anteriormente lido é reordenado e transformado em outro texto. Desse modo, o objetivo é refletir criticamente sobre as semelhanças e diferenças entre as obras *Ova*

⁶ Parte deste trabalho fotográfico pode ser conferido no Tomo I de *La morada imposible*.

Completa (1987), de Susana Thénon, e *Rilke Shake* (2007) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas – também analisando poemas inéditos ou não publicados em livro de ambas as autoras –, a partir dos estudos acerca das relações existentes entre poesia, dialogismo e intertextualidade.

No primeiro capítulo, são discutidas as relações entre escrita e leitura, levando em consideração, principalmente, as noções de dialogismo (BAKHTIN, 2011); intertextualidade (KRISTEVA, 2012); e citação (COMPAGNON 2007). Aqui, são apresentadas as obras das autoras, mais detalhadamente, em diálogo com a fortuna crítica, além da discussão sobre poesia e contemporaneidade, visto que este é o período histórico em que se inscrevem as obras aqui analisadas. Para isso, são considerados os escritos de HUTCHEON (1991), DANTO (2006) e PAZ (1994). O segundo capítulo é dedicado ao humor e a ironia nas obras das poetisas estudadas, tendo em vista que são os principais recursos linguísticos utilizados por elas e permeiam diversos poemas de suas obras, figurando como elementos centrais. Os textos de MUECKE, (1995), HUTCHEON (2000) e BRAIT (2008), são importantes como principal fundamentação teórica. No terceiro capítulo, entram em cena as questões de gênero, *queer* e autoria feminina, já que são um dos temas centrais das obras de Susana Thénon e Angélica Freitas. Aqui, são importantes os estudos de BUTLER (2013), RICH (1970), entre outras.

Os prazos apertados, as greves das Universidades – legítimas, devido aos vários cortes que o setor da Educação vem sofrendo – e a transição para o Doutorado, acabaram tornando o processo de escrita mais curto. Alguns aspectos que eu gostaria de ter discutido mais não foram possíveis devido ao pequeno espaço de tempo entre a qualificação, a defesa e o depósito da versão final. Fica aqui uma sensação de texto inacabado - sobretudo os aspectos relacionados à ironia e às questões de gênero e autoria, do capítulo 3, que acabou sendo o menor de todos -, mas com a possibilidade de ser aperfeiçoado durante a escrita de minha tese de Doutorado, que já está em andamento em que darei continuidade aos temas que a dissertação não pôde dar conta.

Não tenho a pretensão de esgotar os temas aqui discutidos, visto que o texto, pensado como rede, tecido, para lembrar o título desta introdução, possui um repertório de associações ou maneiras de ser visualizado que o abre para diversos entrecruzamentos. Este trabalho figura como uma contribuição para a pesquisa de poesia contemporânea, que tenho estudado desde a iniciação científica, quando

pesquisei o poeta e artista multimídia Arnaldo Antunes, abordado por mim também em meu Trabalho de Conclusão de Curso. Minha formação é em Letras/espanhol, por isso, meu lugar de leitora se constitui neste espaço entre textos de língua espanhola e língua portuguesa, o que justifica esta pesquisa que estuda trânsitos poéticos entre ambas as línguas.

1. ANGÉLICA FREITAS LEITORA DE SUSANA THÉNON

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.

(Ana Cristina Cesar)

Escrita e leitura se confundem, na elaboração de textos dos mais diversos gêneros. Muitos teóricos se debruçaram sobre essas relações, buscando entendê-las a partir de noções como dialogismo (BAKHTIN, 2011); intertextualidade (KRISTEVA, 2012); citação (COMPAGNON, 1996), entre outros. Neste capítulo, apresento uma discussão dessas noções, reconstituindo as incorporações, citações e apropriações de procedimentos e temas que Angélica Freitas opera, resgatando a leitura da poesia de Susana Thénon em sua escrita. Aqui são reconstituídas as relações da poeta Angélica Freitas com a Argentina, país onde teve seus poemas publicados antes mesmo de publicar no Brasil. Neste capítulo também são apresentadas mais detalhadamente as obras das duas poetisas em diálogo com a fortuna crítica de ambas.

1.1 ¿Freitas sos una poeta argentina?

A poesia de Angélica Freitas dialoga com diversos textos. Em sua rede de leituras podem ser recuperadas marcas de citações, referências e uso de procedimentos de vários/as poetas anteriores e contemporâneos/as. Optei por estudar as relações com a poesia argentina, principalmente a de Susana Thénon, pois, em minha leitura, é o texto do qual a obra freitiana mais se aproxima; no entanto, não descarto que outras relações de comparação são possíveis, nem pretendo esgotá-las neste trabalho. Proponho aqui uma leitura entre tantas possíveis da obra múltipla e instigante dessa poeta, que residiu na Argentina e incluiu uma seção com o nome desse país em seu livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012).

As relações de Freitas com a Argentina começam quando inicia sua trajetória como poeta em edição impressa. Os primeiros poemas publicados em livro saíram na antologia *Cuatro poetas recientes de Brasil*, organizada pelo poeta e crítico portenho, Cristian de Nápoli, em 2006, antes mesmo da publicação de *Rilke shake*, que aconteceria um ano depois, em 2007. Como já afirmei anteriormente, seus poemas circulavam no blog *tome uma xícara de chá*, que era atualizado regularmente e comportou vários poemas que depois integrariam seus dois livros já publicados⁷.

No blog da revista *modo de usar & Co*, que Angélica Freitas coedita com Ricardo Domeneck e Marília Garcia, há um arquivo vasto de poetas argentinos/as em tradução. O já citado Cristián de Nápoli figura entre os escolhidos, assim como Juana Bignozzi, Cecilia Pavón, Mariano Blat, para elencar alguns. Freitas assina a tradução de Lucía Bianco e Susana Thénon, poetas citadas na seção argentina de *Um útero é do tamanho de um punho*. Além das traduções para a *modo de usar*, merece destaque a de outro argentino: César Aira. Freitas traduziu *Como me tornei freira* e *A costureira e o vento* (2013) em um mesmo volume que integra a “Otra Língua”, coleção da Rocco dedicada a autores hispano-americanos, organizada pelo escritor Joca Reiners Terron⁸. Há também uma tradução publicada em formato artesanal de *Etiquetas Dulces*, de Lucía Bianco, organizada pela poeta pertencente ao grupo de Bahía Blanca, onde Freitas viveu durante quase dois anos. A convivência com o grupo do sul da província de Buenos Aires, que organiza festivais e oficinas de poesia, foi importante para a composição do segundo livro da poeta gaúcha, assim como o fato de ter se aproximado de um grupo de feministas ativistas, como afirma em entrevista para a revista TPM:

[...] eu comecei a pensar nesses temas [questões sobre a mulher], por volta de 2007. Eu tinha lançado meu primeiro livro, fui morar na Argentina, Bahía Blanca, no sul da província de Buenos Aires, por quase dois anos. Lá convivi com um grupo de feministas ativistas. Estar com elas me levou a questionar muitas questões femininas. O tema começou a surgir aí. (FREITAS, 2012)

⁷ É interessante observar que no formato digital e no formato impresso dos poemas há algumas pequenas diferenças. Em determinados momentos, muda-se a disposição dos versos, suprime-se algumas conjunções, às vezes adjetivos. Houve um trabalho de reescrita para a publicação em edição impressa.

⁸ Outras traduções importantes de Freitas que não têm relação com a Argentina, mas merecem destaque são: *A autobiografia de Johnny Cash*, publicada em 2013 pela editora Leya; e *Eu vi um pavão*, poema surgido na Inglaterra do século XVII, de autor desconhecido, publicado em 2011 pela Scipione.

Assim, *Um útero é do tamanho de um punho* surge diretamente ligado às experiências de Angélica Freitas na Argentina, não por acaso uma das sete seções do livro é dedicada ao país. O longo poema “Argentina” – dividido em dez partes por algarismos romanos – já havia sido publicado no blog *tome uma xícara de chá*, em outubro de 2007, mas aparece com algumas alterações na edição impressa. A parte I do poema começa com uma reivindicação do sujeito poético feminino de pertencer ao país, como veremos abaixo:

I
 se estou na argentina sou uma poeta argentina
 se leio a argentina com um grande livro, se como
 na argentina, se escrevo na argentina e defeco
 na argentina sou poeta argentina
 e não é que me esqueça ou que não me importe
 de ser brasileira
 meu passaporte verde vale cinco mil mangos
 no comércio de passaportes
 mangos dólares que valem mais que a fruta nacional
 mas quando estou na argentina prefiro ser
 uma poeta argentina
 porque assim sou sem resistência
 e não sinto falta do arroz porque aqui a massa
 mesmo a mais barata de supermercado
 não tem igual

se fosse argentina saberia preparar asados
 que são diferentes do churrasco
 esse envolvido em sal grosso
 perfurado por espetos no r.g.s.
 r.g.s. bem podia ser a sigla
 de complicações estomacais
 ou o barulho de uma frase que não te sai
 porque está entalada na garganta porque
 no r.g.s.
 las mujeres suelen ser así
 e você tem que ser muito independente
 ou estranha
 para fazer um churrasco
 e me parece que o churrasco sai mal
 quando é muito pensado

e alguém pode dizer que eu voltei
 feminista da argentina
 ou será que eu tive muito tempo para pensar
 nessas coisas que ninguém quer pensar
 que é melhor que não se pense nada
 e que os churrascos sejam machos
 como as saladas são fêmeas

a verdade é que não voltei da argentina

O poema é composto por vinte e três versos divididos em quatro estrofes. Na primeira, o sujeito enunciativo, ou a própria Angélica Freitas – já que mais a frente ela inclui seu próprio nome no poema –, em oposição a uma ideia de “nacionalismo”, de exaltação a sua terra natal, deseja pertencer a um outro país, neste caso a Argentina. A sua poesia enuncia, assim, um não-pertencimento a um território nacional demarcado, por uma língua, por uma constituição sócio-política-econômica. É, a poesia, espaço outro, em que esses prévios, constituídos nas malhas da geopolítica, ainda existem e pulsam, como não poderia deixar de ser, mas onde também são ressignificados, transformados, questionados, criticados. O verso “se leio argentina como um grande livro”, pode ser compreendido como uma alusão a uma espécie de paideuma. A Argentina seria a constelação de referências de poetas, escritores/as, o grande livro para o sujeito poético.

É interessante pensar que ao deixar para segundo plano sua existência como brasileira, o sujeito poético feminino escolhe pertencer a uma nação cuja tradição poética é pouco conhecida em seu país de origem⁹. A Argentina é muito mais celebrada por sua prosa, nas figuras de escritores canônicos conhecidos internacionalmente, tais como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares. Essa escolha pode indicar que a poesia de Angélica Freitas se faz num entre-lugar, para recuperar o termo de Silviano Santiago.

Em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, ensaio incluído em *Uma literatura nos trópicos* (1978), Santiago reflete sobre o (entre)lugar em que se constitui a obra do/a escritor/a latino-americano/a. Para ele, o artista contemporâneo – em sociedades economicamente ou socialmente dependentes de uma hegemonia da metrópole – é induzido a trabalhar com formas-prisões que são sempre canônicas, pois são impostas de fora. Na América Latina essa imposição viria da Europa, que atua como uma espécie de “cultura de referência” para os povos colonizados. O crítico faz um percurso desde a colonização indígena recuperando algumas formas de dominação como o esforço dos europeus para evitar o bilinguismo e instituir uma única

⁹ Há pouquíssimos poetas argentinos/as traduzidos/as para o português, segundo pesquisa realizada por mim. Nenhum/a poeta da geração de Susana Thénon, por exemplo, está traduzido/a para nossa língua, até este momento. Nem sequer Alejandra Pizarnik, poeta traduzida para o francês, inglês, entre outros, tem uma obra traduzida aqui. Há apenas traduções de poemas isolados em revistas de poesia, mas não há uma publicação integral de qualquer um de seus livros.

língua: a deles. Santiago defende que é preciso transgredir essas formas canônicas, ultrapassar o modelo imposto, pois:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (1978, p.18).

A destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza e o desvio da norma, a que se refere Santiago, esbarram na ideia de “superação” de um modelo europeu no âmbito de uma dependência cultural. Ele critica uma apropriação passiva e despolitizada dos modelos já postos e defende uma apropriação que desafie a hegemonia. Os/as escritores/as latino-americanos/as estariam encurralados/as numa ideia de fonte e cópia que precisa ser ultrapassada inclusive com uma certa agressividade. Segundo ele, o/a escritor/a latino-americano/a tem “a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (1978, p. 25). Para ele, este é o entre-lugar em que estariam os/as escritores/as latino-americanos/as:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1978, p. 28)

Portanto, o *locus* enunciativo do/a escritor/a latino-americano/a se faz num entre-lugar histórico, situado entre o passado de sua origem e o desejo de constituir uma outra trajetória. A transgressão que propõe Santiago a um modelo europeu não significa rejeitá-lo totalmente, o que talvez fosse impossível, mas de apreendê-lo criticamente, ressignificá-lo. Esse entre-lugar inconstante reforça a instabilidade da identidade do sujeito poético do poema, que transgride a norma europeia, como propõe Santiago, e escolhe como seu lugar a Argentina, fugindo da obviedade de subserviência a um modelo canônico/europeu e problematiza uma hierarquia que há em ser brasileira, ressaltada pelos versos em que demonstra saber da importância monetária de seu passaporte brasileiro no comércio ilegal de passaportes.

Na segunda estrofe, o sujeito poético põe em oposição “argentina” e “r.g.s.” que pode ser lido como as iniciais do estado natal de Angélica Freitas: Rio Grande do Sul.

É interessante observar que a autora não opõe a Argentina ao Brasil como um todo, há um recorte específico de um estado. Aqui, a Argentina aparece relacionada a uma ideia de bem-estar, de lugar ideal e o “r.g.s.” concentra o que há de negativo, o lugar inóspito. Rio Grande do Sul é significativamente reduzido graficamente apenas as suas iniciais escritas em letra minúscula, em contraste com a noção de “grande”, inscrita em sua denominação.

Essa estrofe adquire um tom feminista na medida em que fazer “asado” está permitido na Argentina, ao passo que no r.g.s, ironicamente sugerido como sigla para complicações estomacais, haveria um problema com as mulheres que fazem churrascos: “e você tem que ser muito independente/ ou estranha/ para fazer um churrasco/ e me parece que o churrasco sai mal/ quando é muito pensado”, o que reforça o hábito masculino de preparar o churrasco enquanto a mulher prepara a salada. Aparentemente, esse hábito parece indicar um comportamento inocente, mas revela um padrão sobre os papéis de gênero que são estruturados na sociedade. Então, aparece um novo motivo que a faz escolher a Argentina em oposição ao Rio Grande do Sul: a possibilidade de poder fazer coisas, como um “asado”¹⁰ que não estariam permitidas em uma sociedade mais machista. O poema segue com um tom feminista: “e alguém pode dizer que eu voltei feminista da argentina/ou será que eu tive muito tempo para pensar/nessas coisas que ninguém quer pensar/ que é melhor que não se pense nada/ que os churrascos sejam machos/ como as saladas são fêmeas”.

Nesta penúltima estrofe, vemos que a ideia dos padrões de comportamento pré-estabelecidos para homens e mulheres é mais uma vez questionada. Ao revelar a possibilidade de dizerem que ela voltou feminista da argentina, também traz à tona o apagamento desse tipo de discussão “que é melhor que não se pense nada” e que os modelos de comportamento sigam se repetindo e sejam os mesmos, sem reflexões, sem questionamentos. E finaliza com a estrofe de apenas um verso: “a verdade é que não voltei da argentina”, revelando o desejo de permanecer no país ou indicando a Argentina como um lugar de escrita onde ela está quando escreve, não necessariamente no plano geográfico/físico.

¹⁰ Aparece com um “s” no poema, pois está em espanhol.

Essa ideia é reforçada no último fragmento deste poema, a parte X, em que a temática de ser ou não ser uma poeta argentina volta à cena:

poeta argentina:
 zelarayán de nápoli thenon¹¹
 bianco medrano e Freitas

freitas no sos 1 poeta argentina

bueno, soy 1 poeta brasileña
 (FREITAS, 2012, p. 80)

O primeiro verso do poema, “poeta argentina” seguido de dois pontos, parece indicar uma espécie de descrição ou definição do que seria a poeta argentina, já que essa é a função do uso desse sinal de pontuação. Os versos seguintes: “zelarayán de nápoli thenon/ bianco medrano freitas”, apresentam uma série de sobrenomes de poetisas mulheres e também de poetisas homens. São recuperados: Ricardo Zelarayán, Cristian de Nápoli, Susana Thénon, Lucía Bianco e María Medrano e a própria Angélica Freitas como se compusessem um único sobrenome, constituindo o mesmo sujeito, o que indica que a poeta argentina, do primeiro verso, seria a união de todos/as estes/as poetisas. E mais: há uma subversão da noção de nome próprio como algo pertencente a um único sujeito, que atua como modo de defini-lo, de separá-lo, por meio da distinção, dos demais sujeitos, socialmente inscritos na ordem do discurso, ou seja, em documentos, registros, carteiras de identidade, passaporte, entre outros.

Nos versos seguintes, há uma espécie de diálogo em espanhol entre o sujeito poético e a autora em que ele ou ela afirma: “freitas no sos 1 poeta argentina”, utilizando uma linguagem típica desse país, o “voseo”, que consiste em utilizar a segunda pessoa do plural (vosotros) como um tratamento informal aplicado ao singular, o que não ocorre na variante de prestígio espanhola, na qual o “vosotros” é um tratamento formal para o plural. A resposta de Freitas também em espanhol “bueno, soy 1 poeta brasileña”, reforça a ironia do poema, aliada ao uso do voseo que marca a especificidade da Argentina no universo da língua espanhola, e a ideia de que Freitas seria a poeta argentina do primeiro verso. Poeta que se constitui como

¹¹ O sobrenome de Thénon aparece sem acento na edição impressa, devido a um erro de revisão.

uma junção de todos/as os/as outros/as anteriormente citados/as, indicando aqui uma chave de leitura para a sua poesia, colocando-se em um plano intertextual com a obra destes/as autores/as referidos/as.

É interessante observar que o poema publicado no blog *tome uma xícara de chá* em outubro de 2007 apresenta diferenças em relação a este impresso que sairia quatro anos depois em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). Em lugar dos nomes de zelarayán e de nápoli apareciam perlongher e pizarnik, em referência a Néstor Perlongher e Alejandra Pizarnik, que, por algum motivo, foram substituídos. O nome de Susana Thénon aparece nas duas versões e esta é a primeira citação direta que Freitas realiza do nome de uma de suas principais referências.

1.2 Angélica Freitas e Susana Thénon: aproximações possíveis

Em *Le plaisir du texte* (1973), Roland Barthes estabelece uma diferença entre o que seria o texto de prazer e o texto de gozo. Para ele, o primeiro seria “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura.” (2013, p.20, grifo do tradutor). Já o texto de gozo seria diferente, ele se distancia de uma prática de leitura apaziguadora, pois põe em xeque a estabilidade do leitor, coloca-o em estado de perda, desconforta. Segundo Barthes: “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (2013, p. 20 e 21). Esse texto que faz vacilar, que instaura a crise, que põe o sujeito em trânsito é o texto do gozo, experiência de risco, de não conhecimento, de descoberta, às vezes, assustadora.

A poética de Angélica Freitas e a segunda parte da obra de Susana Thénon se aproximam desta categoria de texto de gozo, pois, em uma primeira leitura, somos convidados/as a ressignificar nosso conceito de poesia. O uso da ironia como possibilidade de questionamento e uma espécie de ruptura com o discurso lírico também marcam a obra de ambas as poetisas e asseguram o caráter desestabilizador de suas produções poéticas, que negam qualquer vínculo da poesia com algo que se pretende sublime e elevado. Nos poemas de Angélica Freitas e na *Ova Completa*, de Thénon, vemos sujeitos poéticos que riem de si próprios, que retiram de um possível

lugar de importância não só o cânone ocidental, como também a própria obra em um processo autoirônico.

A poética de Angélica Freitas é marcada por diversos elementos que a aproximam de uma poesia dita experimental, na medida em que rompe com elementos tradicionais do fazer poético e apresenta uma linguagem coloquial muito próxima à língua falada, incorporando novas tecnologias de registro e circulação ou difusão do escrito, quando escreve, inclusive, poemas a partir do *Google*. Em seus dois livros publicados até o momento: *Rilke shake* (2007) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), a poeta e tradutora gaúcha mescla diversas referências da cultura pop com autores consagrados do cânone, com muito humor e ironia.

O primeiro livro, *Rilke shake*, foi publicado na coleção “ás de colete”, dirigida por Carlito Azevedo, em que diversos/as poetas contemporâneos/as foram contemplados/as, inclusive os dois outros editores da revista *modo de usar*: Marília Garcia e Ricardo Domeneck. Nesta obra, aparecem reunidos quarenta e cinco poemas anteriormente publicados no blog *tome uma xícara de chá* e em revistas de poesia. Como já indica o título, o cânone da poesia ocidental é revisitado, remexido, para recuperar uma das acepções informais de “shake”, em inglês, que é também mexer, balançar. Vários/as poetas são dessacralizados/as, retirados/as de uma pretensa importância, e surgem em situações risíveis, em poemas como: “na banheira com Gertrude Stein” (2007, p. 32), em que a poeta americana aparece soltando pum debaixo d’água; “estatuto do desmarmoramento” (Idem, p. 53), em que o sujeito poético realiza uma consulta popular para banir Mallarmé dos lares; “não consigo ler os cantos” em que o sujeito poético questiona: “vamos nos livrar de Ezra Pound?/ vamos nos livrar de Marianne Moore?” (Ibidem p. 37).

No segundo livro, *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), Freitas opera uma reelaboração irônica dos estereótipos de gênero atribuídos às mulheres, resgatando clichês da lógica machista/patriarcal e problematizando diversas formas de controle sobre o corpo feminino, tais como nos poemas: “uma mulher limpa” (2012, p. 11); “uma mulher sóbria” (Idem, p. 22); “mulher de regime” (Ibidem p 41) e “uma mulher gorda” (p. 18) que ironizam a ditadura da magreza e questionam a gordofobia, pondo em xeque alguns mecanismos de controle sobre o corpo das mulheres, que, segundo essa lógica, deveriam ser limpas, magras, bonitas, sóbrias, etc.

O deslocamento de uma pretensa importância do cânone e de discursos possivelmente eruditos, além de um questionamento de certos papéis de gênero

relegados às mulheres – e a escrita dita feminina –, também é marca da poesia de Susana Thénon, principalmente na obra *Ova Completa* (1987), que difere de seus outros livros publicados.

A obra poética de Susana Thénon pode ser dividida em duas fases. A primeira seria composta pelos livros *Edad sin treguas* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967). Nestes, há um lirismo mais próximo de uma poesia tradicional. Os temas presentes e os recursos formais estão em conformidade com uma poesia lírica, em seu sentido primeiro. Nestas obras não aparecem o humor e a ironia, os temas são tratados de modo mais sérios: a morte, o vazio, há um sentimento de melancolia do sujeito poético que chega a afirmar em *Edad sin treguas*: “Sabéis que llevo una pupila roja/ en lugar de la alegría” (2001, p. 26). A palavra “sangre”, sangue, em português, é uma das mais recorrentes nesta fase de sua produção. Neste primeiro momento, os poemas são mais curtos, dificilmente ultrapassam uma página. A seleção vocabular é mais refinada, quase não aparece o “voseo”, predominando a norma culta da língua castelhana.

Após essa primeira fase, a poesia de Thénon passa por um período de hiato nas publicações. De 1970 a 1983 ela se dedica aos trabalhos fotográficos, porém, sempre mantendo uma relação com a literatura. Um destaque deste trânsito interartes é a exposição realizada no Instituto Goethe de Buenos Aires em 1979, quando fez uma espécie de tradução intersemiótica de poemas de Rainer Maria Rilke e uniu traduções suas de versos selecionados do poeta a imagens captadas por ela. Sobre essa experiência, Thénon afirma:

A fusão entre poesia e fotografia oferece um desafio apaixonante: sintetizar em uma imagem o que o poeta desenvolve no tempo. Mais que descrever, dialogar muitas vezes com o texto; mais que ater-se a esquemas pré-concebidos, colocar-se a seu serviço para expressar uma atmosfera poética. [...] A poesia de Rilke se adiantou a sua época e vaticinou realidades objetivas e subjetivas hoje vigentes. Nada melhor que uma arte deste século para traduzi-las. (THÉNON, Susana, 2001A, p. 213, tradução minha)¹²

Passado o período em que se dedica à fotografia, Thénon volta a publicar um livro em 1984 quando surge *Distancias*, reunindo poemas que começou a escrever

¹² La fusión de poesía y fotografía ofrece un desafío apasionante: sintetizar en una imagen lo que el poeta desarrolla en el tiempo. Más que describir, dialogar muchas veces con el texto; más que aferrarse a esquemas preconcebidos, ponerse a su servicio para expresar un clima poético. [...] La poesía de Rilke se adelantó a su época y vaticinó realidades objetivas y subjetivas hoy vigentes. Nada mejor que un arte de este siglo para traducirlas. (THÉNON, Susana, 2001, p. 2013)

em 1968, como comprova sua correspondência com a escritora, linguista e crítica literária Ana María Barrenechea (1913-2010) em carta enviada no dia 17 de fevereiro daquele ano:

Te mando nesta carta dois poemas da série "nova", os únicos até agora que considero terminados. A série se chama "distancias" e ainda não posso explicar claramente o porquê. Só sei que [os poemas] têm relação com a dissociação, com a solidão, com a caducidade trágica e terna da linguagem, com a distância, ainda que mínima, que existe entre nós e nós mesmos, ou entre nós e o outro. (THÉNON, 2001B, p193, tradução minha)¹³

A noção de “distância” ganha sentidos metafóricos, que se desdobram na relação do sujeito poético consigo mesmo e também o outro, o outro que está em mim, o outro que está fora de mim, todos esses são engolidos pela distância, estão inatingíveis, ainda que se tente atingi-los com a palavra, no entanto, a palavra pode, às vezes, apenas marcar essa distância, esse trânsito interdito. Thénon ainda se coloca no lugar daquela que não sabe, alguém que não é movida ou imobilizada pela certeza, que “ainda não pode explicar claramente o porquê”.

Ainda que no plano temático a autora mantenha até então uma relação com questões caras à sua obra da primeira fase, em *Distancias* começam as experimentações de Thénon, ao menos no plano formal. A disposição tipográfica dos versos e o jogo entre o branco da página e o silêncio são essenciais neste livro. Tais espaços dão o tom da distância que pretendia a autora, como afirma no trecho da carta acima, e ressignificam os poemas. Ana María Barrenechea foi testemunha do processo criativo deste livro, sobre o qual escreveu diversos artigos. Para ela:

Na etapa de *distancias* nos encontramos com uma língua tersa, nítida, da tradição literária "cult", porém já estranha seus hábitos normais pela complexa distribuição de suas relações paradigmáticas e sintagmáticas, contaminada com o código musical dos compositores contemporâneos. (BARRENECHEA, 1997, 210. Tradução minha)¹⁴.

A disposição irregular que incorpora tais elementos da música contemporânea, associando os espaços ao silêncio – em que podem ser destacados nomes como

¹³ Te mando en esta carta dos poemas de la serie "nueva", los únicos hasta ahora que considero terminados. La serie se llama "distancias" y todavía no puedo explicar claramente el porqué. Sólo sé que tienen relación con la disociación, con la soledad, con la caducidad trágica y tierna del lenguaje, con la distancia, aún mínima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, o entre nosotros y lo otro.

¹⁴ En la etapa de *distancias* nos encontramos con una lengua tersa, nítida, de la tradición literaria "cult", pero ya extraña a sus hábitos normales por la compleja distribución de sus relaciones paradigmáticas y sintagmáticas, contaminada con el código musical de los compositores contemporâneos.

Philip Glass e Steve Reich, citados por Thénon nas cartas – representa um primeiro passo de Susana Thénon para uma ruptura com o conceito de poesia de sua primeira fase que chega ao ápice em *Ova Completa* (1987), três anos depois de *Distancias*.

No último livro de Susana Thénon os temas e os procedimentos formais vão em uma direção completamente oposta. O lirismo que aparecia na primeira fase de sua poesia é recusado. Com muito humor e ácida ironia, inclusive autoironia – já que ela mesma escrevia de um modo que começará a criticar a partir destes poemas –, a *Ova completa* muda radicalmente os rumos da produção poética da portenha. E é esse conjunto de poemas que marca a singularidade da poesia de Thénon no universo da literatura argentina, como destaca a professora e crítica literária Alicia Genovese: “(...) a voz que deu maior identidade e individualizou sua poesia é a voz irônica desdobrada nesse último livro” (GENOVESE, 2013, p.66)¹⁵.

Uma preocupação com a poesia de autoria feminina é muito marcante nesta obra; o uso de uma linguagem coloquial, bem mais próxima a língua falada, incluindo o uso do voseo; a dessacralização do cânone, o questionamento dos discursos oficiais. Em *Ova completa* aparecem diversas palavras em língua estrangeira, do latim ao inglês, passando pelo francês, culminando com o excelente “poema con traducción simultánea español-español”, em que vai a fundo na sua ideia inicial de testar ao máximo a língua espanhola e suas diversas possibilidades. Em carta para Renata Treitel, que traduziu seus poemas para o inglês, Thénon dá algumas pistas sobre seu projeto poético para esta segunda fase:

Anteriormente eu escrevia em forma normal. Eu comencei [a escrever diferente] em 1967(68). O que faz Oliverio Girondo com as palavras eu estou fazendo com a sintaxe. Eu estou estirando a linguagem, rompendo-a, levando ao máximo todas as possibilidades que pode oferecer-me o espanhol ainda com incoerências e estou refletindo um estado de coisas ao mesmo tempo com essas incoerências e com essas sem-razões. (THÉNON, 2001B p. 223. Tradução minha)

Neste fragmento da carta, datada de 7/8 de outubro de 1983, Thénon deixa claro que o segundo momento de sua poética marca um desejo de experimentar a língua espanhola. Ela transita do “normal” para o “diferente”, o que permite associar “normal” a “igual”, previsível, convencional. O jogo com a sintaxe a que ela se refere, marca a herança desse procedimento que viria da poesia de Oliverio Girondo, uma de suas

¹⁵ (...) la voz que le ha dado mayor identidad y ha individualizado su poesía es la voz irónica desplegada en ese último libro. (Genovese, 2013, p.66)

principais referências. Não é, portanto, apenas na escolha de palavras do cotidiano ou na ruptura com a grafia “correta” de palavras, investindo em um coloquialismo aparentemente simples, mas é uma transformação mais densa e tensa, que se faz na organização do poema, em seu corpo, uma vez que a sintaxe regula os modos de relacionar as palavras; a sintaxe coordena, direciona, conduz a dança das palavras na página, estabelece e desfaz relações, propõe outros modos de percorrer a página, a língua.

Thénon chegou a publicar um texto na famosa revista *SUR* – fundada por Victoria Ocampo e da qual Borges e o próprio Gironde foram, por um momento, membros do conselho editorial – quando a primeira reunião das *Obras completas* do autor foi publicada pela editora Lozada em 1968. No artigo intitulado “Oliverio Gironde; una historia del fervor”, a poeta destaca a injustiça da crítica com a poesia de Gironde e afirma que “Há poetas que requerem leitores e há poetas que requerem partícipes de sua aventura. Oliverio Gironde é dos últimos” (THÉNON, 2001A, p. 277), destacando o envolvimento mais ativo do leitor com a poesia girondeana.

A *Ova completa*, de Susana Thénon, experimenta a linguagem em vários níveis e traz diversas vozes para os poemas, testando/questionando, inclusive, categorias críticas como a postulação de Bakhtin, para quem a poesia seria monológica. Em alguns poemas é comum a convivência de vários discursos, representada pela presença de mais de um sujeito poético, que normalmente aparece marcada por sinais gráficos que a autora incorpora ao texto. Os mais comuns são os versos em itálico contrastando com os versos escritos em fonte normal, que revelam a presença de vozes diferentes dialogando no poema. A fortuna crítica de Thénon reconhece a ruptura evidente que há neste último livro, sobre isso Alicia Genovese postula:

Nessa segunda etapa que começa com *Distancias* e se cristaliza em *Ova completa* (1987), a poética de Susana Thénon gira até um tipo de escrita na qual incorpora como elementos constitutivos do poema a linguagem coloquial e a ironia. A mescla de várias vozes quase como partituras corais, a mescla de um registro discursivo coloquial, lunfardo inclusive, que geralmente contrasta com uma linguagem culta, artificiosa, e rebuscada, ou mal chamada literária, a qual parodia. (GENOVESE, 2011, p. 69 e 70. Tradução minha)¹⁶.

¹⁶ En esa segunda etapa, que comienza con *Distancias* y se cristaliza en *Ova completa* (1987), la poética de Susana Thénon gira hacia un tipo de escritura en la que incorpora como elementos constitutivos del poema el lenguaje coloquial y la ironía. La mezcla de varias voces casi como partituras corales, la mezcla de un registro discursivo coloquial, lunfardo incluso, que generalmente contrasta con un lenguaje culto, artificioso, y alambicado, o mal llamado literario, al que parodia. (GENOVESE, 2011, p. 69 e 70)

É deste momento da poesia de Susana Thénon que a obra de Angélica Freitas se aproxima. Ambas as autoras parodiam um discurso literário que se pretende sério, utilizando a ironia como sua principal aliada no processo de dessacralização do texto literário e do lugar do/a poeta. Comparando a fortuna crítica de ambas as poetisas, é possível perceber que há vários aspectos em comum que são constantemente destacados nos textos sobre suas obras. A presença da ironia e do humor é quase unânime em quaisquer textos sobre um dos dois livros de Angélica Freitas, como também nos escritos sobre a *Ova completa*, de Susana Thénon. Há também um destaque para a dessacralização do cânone e de discursos conservadores, que aparece, por exemplo, neste fragmento de artigo de Susana Reisz de Rivarola:

A obra poética de Susana Thénon (...) faz um uso virtuosístico desta classe de mimetismo verbal que, em irônico diálogo com seus originais, se converte em eficaz instrumento para erosionar os estereótipos de todo discurso autoritário, repressivo, narcisista, monumentalizado (seja literário ou não). (RIVAROLA, 2013, p. 148. Tradução minha)¹⁷.

Na produção poética das poetisas aqui estudadas, a erosão de discursos não se limita apenas ao texto literário, como afirma Rivarola. O que foi dito sobre Thénon pode ser aplicado à poesia de Angélica Freitas em que as questões de gênero são problematizadas e ironizadas, quando o sujeito poético ri e ironiza diversos estereótipos atribuídos às mulheres. Sobre a obra de Angélica Freitas, Susana Souto destaca a mistura de diversas referências e o humor que não teme rir de categorias sérias:

Nos giros dessa escrita de liquidificador, feita com o movimento de lâminas cortantes, são misturados estilos, períodos, referências díspares, em um processo citacional que dessacraliza o texto e a criação literária. A poética demolidora de Angélica flerta com o nonsense e não teme rir do que quase sempre é tratado com gravidade: o amor, a mulher, a língua, a escrita. (SOUTO, 2014, p.34)

Essas mesmas postulações poderiam ser utilizadas para tratar da poesia de Susana Thénon, o que mostra as aproximações entre ambas as poetisas. Assim como em *Rilke shake* e *Um útero é do tamanho de um punho*, na *Ova completa*, de Thénon,

¹⁷ La obra poética de Susana Thénon (...) hace un uso virtuosístico de esta clase de mimetismo verbal que, en irónico diálogo con sus originales, se convierte en eficaz instrumento para erosionar los estereotipos de todo discurso autoritario, represivo, narcisista, monumentalizado (sea literario o no). (RIVAROLA, 2013, p.148)

o sujeito poético ri de todos esses elementos citados acima que quase sempre são tratados com seriedade. E vai além do discurso poético; no poema que dá título ao livro, ela ri, inclusive, do discurso filosófico, como veremos no capítulo 2 em que a ironia e o riso serão especialmente discutidos.

1.3 Poesia em movimento: dialogismo, intertextualidade, memória e citação

Antes de partir para as análises comparativas dos poemas de Freitas e Thénon, é importante compreender os pressupostos teóricos que guiam a leitura dos poemas das autoras proposta por esta dissertação. As comparações entre as autoras são aqui justificadas pela obra de Angélica Freitas, que recupera temas e procedimentos já utilizados por Susana Thénon em sua *Ova completa*.

Farei, a partir de agora, e durante algumas páginas, uma espécie de desvio teórico. Interromperei momentaneamente o trânsito desta dissertação pela análise dos poemas das autoras estudadas, para dialogar mais detidamente com teóricos, conceitos e noções que também constituem as redes em que minha escrita se faz. Esse desvio pode parecer árduo, às vezes, menos interessante e divertido do que o percurso pelos poemas.

Os dois livros de Angélica Freitas, publicados até o momento, podem ser lidos a partir da noção de dialogismo, de Bakhtin, que é central para esta pesquisa, por isso será sempre retomada ao longo de todo o texto. O teórico russo afirma que “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados.” (2011, p. 272). Segundo ele, todo enunciado se faz em relação dialógica com enunciados que o precedem e aos quais ele, de algum modo, responde, pois o ouvinte assume uma atitude ativamente responsiva em relação ao falante:

[...] concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira fala do falante. (BAKHTIN, 2011, p. 271)¹⁸.

¹⁸ Apesar de na tradução do livro de Bakhtin, feita diretamente do russo, aparecem os termos “falante” e “ouvinte”, ele afirma, em seguida, que tudo o que está dito “refere-se igualmente, *mutatis mutandis*, ao discurso escrito e ao lido.” (2011, p. 272), pois o leitor/autor de um texto escrito também opera uma atitude ativamente responsiva em relação ao que se lê/escreve.

Desse modo, todo texto se inscreve numa cadeia de enunciação e dialoga com textos anteriores, seja para estabelecer uma relação de concordância ou de refutação, o que também elimina a noção de originalidade, pois:

[...] todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: *porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o silêncio eterno do universo*, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (Idem, p 272, grifo meu).

Portanto, para ele, a língua tem a propriedade de ser dialógica, o que não se limita apenas ao diálogo face a face. Há um dialogismo interno da palavra, que é marcada sempre pela palavra do outro, por isso não há fala, texto original, um texto é construído a partir de diversos outros¹⁹, o que também inclui o texto poético:

O poema, como outros enunciados, é um elo em uma longa cadeia de enunciação. A leitura, assim, aciona uma rede de sentido posta em movimento que solicita o reconhecimento dos enunciados com os quais o texto dialoga. Essa visada teórica expõe a impossibilidade da originalidade absoluta, especialmente em literatura, arte elaborada com a língua, um sistema complexo que passa necessariamente pela sociedade, pela coletividade. (SOUTO, 2008, p. 42)²⁰.

A noção de originalidade nas poesias de Angélica Freitas e Susana Thénon pode ser questionada tendo em vista que seus poemas deixam claro as marcas de diálogo com os textos de suas redes intertextuais/dialógicas. Freitas explicita sua relação com Susana Thénon, inclusive citando-a nominalmente nos poemas, como veremos mais adiante nas análises.

Outros teóricos questionaram a noção de originalidade em suas postulações. Michel Schneider, em *Ladrões de palavras* (1990), chama a atenção para essa noção vinculada a ideia de plágio. No capítulo “A origem e a originalidade”, o autor inicia a discussão remontando para a etimologia da palavra plágio:

[...] a palavra plágio e o verbo plagiar designavam o crime de quem transviava os filhos dos outros, aliciava seus escravos ou deles se apropriava, a venda de uma pessoa por quem dela não dispunha. Foi só mais tarde que passou a designar a apropriação por um outro – e

¹⁹ Apesar de Bakhtin afirmar que o romance seria dialógico e o poema monológico, vários teóricos fizeram uma atualização destes conceitos, inclusive Cristóvão Tezza, em *Entre a prosa e a poesia* (2003), quando afirma que a poesia é dialógica na medida em que atua como um fenômeno da linguagem.

²⁰ Cf: SILVA, Susana Souto. *O caleidoscópio Glauco Mattoso*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/522>

a apresentação como próprios – de fragmentos de livro ou de pensamentos escritos. A palavra deriva do baixo latim, *plagium*, que, por sua vez, seria uma deformação grega, *plagios* (oblíquo, trapaceiro). (Schneider, 1990, p. 129)

A palavra plágio etimologicamente não tem vínculo com o texto escrito, o que já esbarra em uma dificuldade de definição: o plágio se aplica a literatura ou é intrinsecamente literário?

Se o plágio é admitido e, ao mesmo tempo, condenado, é porque se confundem origem e originalidade. Nós não saímos dessa contradição e continuamos a pedir ao texto literário que dê testemunho de sua originalidade, sabendo, contudo, que a originalidade absoluta não existe. [...] O plágio, ponto de equilíbrio, sempre ameaçado de vertigem, entre o estranho e o próprio é esse momento em que a citação se rebate na criação. (Idem, p. 138)

O conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, publicado por Jorge Luis Borges em *Ficciones*, é um ótimo exemplo desse questionamento da ideia de originalidade que se opõe à ideia de plágio. Nesta curta narrativa, Pierre Menard se propõe a reescrever o Quixote de Cervantes, porém sem alterar nem sequer uma vírgula do que seria o texto original:

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – senão o Quixote. Inútil acrescentar que não encarou nunca uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse palavra por palavra e linha por linha com as de Miguel de Cervantes. (Borges, 2013, p. 46. tradução minha)²¹

Assim, Borges desconstrói, por um lado, a ideia de identidade fixa de um texto e, por outro, a ideia fixa de autor e escrita original, como já vimos em Bakhtin. Mesmo reescrevendo um texto em que as palavras coincidem com aquelas do original, Menard produz um texto novo, pois as palavras não possuem um sentido único e imutável. A obra se inscreve no contexto histórico através dos processos de escrita e leitura, que fazem parte de um contexto temporal que pode mudar radicalmente o sentido, por isso as mesmas palavras ditas três séculos depois resultam diferentes.

Retomando Schneider (1990), para o autor, o paradoxo do inédito e do já dito implica no desejo de ser inventivo que encontra sempre o já escrito em seu caminho.

²¹ No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes.

Desse modo, partindo do pressuposto que tudo já está dito, o anseio pela originalidade viria do eco dos livros que ainda não foram lidos: “Sua crença em escrever o que jamais foi escrito nada mais é do que a sombra escavada em seu saber pelos livros que você não leu.” (Ibidem, p. 113). Segundo ele, a primeira vez em literatura é sempre a segunda ou a enésima:

Se ouvimos a fórmula convencional “Estou relendo *Madame Bovary*” de quem jamais o lera, não é, no fundo, para disfarçar as lacunas de uma cultura, mas porque os clássicos entram em nossas prefigurações através de suas reputações, envolvidos por uma metalinguagem crítica, precedidos de um rumor. Já não são mais que o eco de seus nomes. (Scheider, 1990, p. 138)

Essa afirmativa remete para a primeira concepção de clássico postulada por Italo Calvino em *Por que ler os clássicos?* (2014). Para o italiano, “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘estou relendo’ e nunca ‘estou lendo’”, tendo em vista que já foram tão comentados e figuram em nosso imaginário, de modo que, mesmo nunca tendo lido, sabemos tanto sobre eles que é como se já o conhecêssemos.

1.3.1 Poesia e intertextualidade

A partir da noção de dialogismo, muitos/as teóricos/as pensaram outros conceitos que se relacionam diretamente com a ideia de que um texto é constituído de textos anteriores. Um dos mais conhecidos e debatidos pela crítica é o de Intertextualidade, proposto por Júlia Kristeva, para quem “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (2012, p. 64). Kristeva defende a pluralidade de textos, desviando o foco da noção de autor para a noção de produtividade textual. Para ela: “‘Ler’ denota, pois, uma participação agressiva, uma apropriação ativa do outro. ‘Escrever’ seria o ‘ler’ convertido em produção” (2012, p. 176).

Leyla Perrone-Moisés em *Texto, crítica e escritura* (2005), dedica um capítulo do livro a relação entre “Crítica e intertextualidade”. A autora defende que a transformação que as obras literárias sofreram a partir do fim do século XIX tem como principal traço a multiplicação de seus significados, na medida em que permitem e até mesmo solicitam uma leitura múltipla. (2005, p.61). Para ela, “[...] os poemas também não permitem mais uma leitura unitária, porque ocorre neles um estilhaçamento

temático e uma mistura de vários tipos de discurso que desencorajam a leitura homogeneizadora (Mallarmé, Apollinaire, Pessoa)". (2005, p.61). Desse modo, perde-se a unidade do texto e de sua leitura, as tipologias das práticas intertextuais passam a constituir a própria tessitura do discurso poético, já que:

[...] a intercomunicação dos discursos não é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a nenhuma hierarquia dependente da "verdade" (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado). (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.63)

Nessa perspectiva, os textos se reescrevem a partir das leituras anteriores, porém sem um vínculo obrigatório com a celebração ou contestação destes. Não se quer mais imitar um estilo ou simplesmente fazer uma paródia para ridicularizar. A incorporação de discursos passa a integrar como prática inerente a produção dos textos poéticos, sem a pretensão de estabelecer hierarquias entre os textos anteriores e os seus intertextos.

Ainda em diálogo com o dialogismo bakhtiniano, Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (2007), associa a composição do texto ao ato de recortar e colar do jogo infantil: "Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras." (2007, p. 11). Para ele, o texto é a prática do papel em si mesma, é o prazer que advém da brincadeira anterior à linguagem de recortar e colar frases numa folha em branco. Enquanto leio um texto, grifo, destaco, deixo as marcas de minha leitura, altero o texto, instituo o meu olhar sobre ele, o que já confere um ato preliminar de citação, pois esses grifos serão reorganizados, memorados e transformados em meu texto, por isso a citação ocorre antes mesmo da escrita: "[...] Toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação" (2007, p.19). Para Compagnon, o essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu cito, e é por isso que toda leitura é única, pois os fragmentos selecionados e combinados por mim, não necessariamente serão os mesmos escolhidos por outras/os leitoras/es ou até mesmo por mim em uma nova leitura. O texto me solicita, faz com que eu pare diante de determinadas frases, parágrafos, o que põe em xeque o processo da citação:

[...] A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto, que é a prática do papel. (COMPAGNON, 2007, p.29)

Ao compreender escrita e leitura como correlatas, Compagnon instaura o trabalho da citação como inerente a todo texto, escrever é recortar, colar, reorganizar fragmentos, pois:

A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação. (Repetição, memória, imitação: uma constelação semântica em que conviria delimitar o lugar da citação.) (Idem, p. 14).

A palavra depredação utilizada por Compagnon, além da acepção de ação de natureza destrutiva; aniquilação, devastação, pode significar privação ilegal de bens alheios; roubo, furto,²² aproximando-se da ideia de plágio. Ainda neste trecho, o teórico resgata a dimensão de memória constituinte da operação da citação, pois a leitura seria uma preparação para a lembrança. Memória e repetição entram, assim, na constelação semântica da citação.

1.3.2 Memória e literatura

No dicionário, que se constitui como uma das memórias da língua, encontramos que, etimologicamente, “memória” (*lembrança, reminiscência*) deriva do latim *memor - oris*, (aquele que se lembra), relacionado a *meminisse* (lembrar-se), e seu registro escrito mais remoto em português data do século XIII (CUNHA, 1982, p. 469). Já Antenor Nascentes afirma que *memorare* chegou até nós via espanhol antigo, a partir de *membrar*, outro termo cujo registro escrito remonta, também, ao século XIII (1932, p. 456).

A relação entre memória e literatura aparece desde a antiguidade grega. Jacques Le Goff, em *História e Memória* (1990), descreve muito bem essa ligação:

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove musas, que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é,

²² Cf. Dicionário online: <http://www.dicio.com.br/depredacao/>

pois, um homem possuído pela memória, o *aedo* é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. (1990, p. 438)

Desse modo, a poesia é identificada pelos gregos antigos com a memória, colocando o poeta entre os “mestres da verdade”. Para Homero, a ação de fazer versos se confunde com a ação de lembrar. A poesia, relacionada à memória, faz desta um saber. Octavio Paz (1998) afirma que os poetas foram a memória de seus povos, pois estão sempre retomando o passado e, segundo ele, quando rompem com a tradição, não é para nada mais que inventar uma outra:

Os poetas foram a memória de seus povos. Homero canta os feitos de uma idade heroica e conta o que aconteceu há muitos anos; para ele não existe futuro: vive em uma sociedade imóvel e que tem os olhos fixos em um passado que é o modelo e a fonte do presente. Mais tarde, os poetas gregos se inspiram em Homero, os romanos nos gregos, Catulo segue os alexandrinos, Virgílio guia Dante em sua peregrinação infernal, Petrarca é o modelo dos poetas europeus e assim sucessivamente até nossos dias. Cada poeta é uma pulsação no rio da tradição, um momento da linguagem. Às vezes os poetas negam sua tradição, mas somente para inventar uma outra (PAZ, 1998, p. 561. tradução minha)²³

A ideia de memória também é frequentemente pensada em sua relação direta com o esquecimento. Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento* (2007), dedica um capítulo ao estudo dessa categoria. Para ele, “[...] a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento.” (2007, p. 424), é para evitar o esquecimento que nos lembramos do que quer que seja, por isso, o esquecimento, tal como a lembrança, é parte constituinte da memória. No capítulo referido, o filósofo francês estabelece dois critérios para definir os mecanismos de esquecimento: o definitivo, que resulta do apagamento dos rastros; e o reversível, chamado esquecimento de reserva. Segundo ele, “tratando-se do esquecimento definitivo, atribuído ao apagamento dos rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso e até mesmo imobilizá-lo.” (2007, p.

²³ Los poetas han sido la memoria de sus pueblos. Homero canta los hechos de una edad heroica y cuenta lo que pasó hace muchos años; para él no existe futuro: vive en una sociedad inmóvil y que tiene los ojos fijos en un pasado que es el modelo y la fuente del presente. Más tarde, los poetas griegos se inspiran en Homero, los romanos en los griegos, Catulo sigue a los alejandrinos, Virgilio guía a Dante en su peregrinación infernal, Petrarca es el modelo de los poetas europeos y así sucesivamente hasta nuestros días. Cada Poeta es un latido en el río de la tradición, un momento del lenguaje. A veces los poetas niegan a su tradición, pero sólo para inventar otra.

435), já o esquecimento de reserva, “designa então o caráter *despercebido* da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência.” (2007, p. 448).

O esquecimento aparece, também, na mitologia grega através do rio *Lete*, um dos rios do *Hades*. Aqueles que bebesses ou até mesmo tocassem em sua água experimentaríamos o completo esquecimento. O contrário da palavra *Lete*, seria a palavra grega para "verdade" - *aletheia*. Desse modo, o esquecimento é visto como o contrário da verdade, que pode ser compreendida, em alguma medida, como memória, já que esquecer é o oposto de lembrar. Le Goff afirma:

A memória aparece então como um dom para iniciados e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. Também a memória joga um papel de primeiro plano nas doutrinas órficas e pitagóricas. *Ela é o antídoto do Esquecimento*. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, pelo contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade. (1990, p. 438, grifo meu)

Essa ideia dos gregos de esquecimento remete à noção de memória como luta contra o esquecimento, na medida em que é considerada como um antídoto contra ele e é, também, a fonte da imortalidade. Ainda sobre memória e esquecimento, Márcio Seligman-Silva diz:

A memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve. Esses conceitos não são simplesmente antípodas, existe uma modalidade do esquecimento como Nietzsche já sabia – tão necessário quanto a memória e que é parte desta. (2003, p. 53)

Apesar de o esquecimento ser visto como algo negativo, ele é, no entanto, necessário à experiência da memória. No conto “Funes, el memorioso”, de Borges, publicado no clássico *Ficciones*, o escritor argentino constrói uma fábula sobre um homem que não consegue esquecer, e, portanto, não consegue pensar: “Havia aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português e o latim. Suspeito, no entanto, que não era capaz de pensar. *Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair*”²⁴ (2013, p. 134, grifo meu, tradução minha). Esse conto, que também se configura como uma alegoria da ideia de biblioteca – uma das mais perseguidas por Borges –, seria a biblioteca inútil, descartável, através da figura de Funes, que tem as informações, mas

²⁴ Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués y el latín. Sospecho, sin embargo, que no era capaz de pensar. *Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer*.

não é capaz de utilizá-las, pois pensar seria também esquecer, não apenas acumular informações desconexas.

1.3.3 Memória e contemporaneidade

Na pós-modernidade, ou contemporaneidade, as relações entre memória e literatura são outras. O processo de resgate de outros autores é feito através da intertextualidade, associada, aqui, à noção de memória do lido. Na antiguidade, os poetas anteriores serviam de modelo a serem copiados, pois acreditava-se que estes haviam atingido a perfeição e se não era possível igualá-los, dever-se-ia ao menos imitá-los. Por isso, quem escrevia fábulas, deveria copiar o modelo de Esopo, a lírica deveria ser imitada de Safo e assim por diante²⁵.

No Romantismo, há uma ruptura com a ideia de tradição e se começa a discutir a noção de originalidade, onde já não se quer mais imitar, senão criar algo novo. Na contemporaneidade, a noção de originalidade é deixada de lado, não se tem mais a pretensão de criar algo novo, principalmente depois dos estudos sobre intertextualidade e dialogismo, quando se passou a acreditar que um texto é constituído por outros textos. Na contemporaneidade, as referências clássicas e atuais têm o mesmo peso e a noção de valor é eliminada. Arthur Danto, em *Após o fim da arte* (2010), discute as ideias acima apresentadas. Ele afirma que:

A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. (2010, p. 7)

Danto defende a noção de colagem, seguindo a ideia de Max Ernest, para quem ela significa o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas. Segundo Danto, a diferença é que não existiria mais esse plano estranho a atividades artísticas diferentes e tampouco essas realidades seriam tão distantes uma da outra, na contemporaneidade, já que a percepção do espírito contemporâneo foi construída num princípio de um museu no qual toda arte tem o seu devido lugar, onde não haveria padrões para a aparência que determinada arte deve ter. Para ele, “não há nenhuma

²⁵ Cf. Candido: 2000

limitação *a priori* de como as obras de arte devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa. Isso por si só deu por encerrada a agenda modernista [...]” (2010, p. 19). Seguindo essa noção, o filósofo americano estabelece diferenças entre as noções de moderno, pós-moderno e contemporâneo, para justificar sua escolha pela última:

O moderno, apesar de tudo, implica uma diferença entre o agora e o “ainda há pouco”: a expressão não teria mais qualquer utilidade se as coisas permanecessem sempre e em ampla medida as mesmas. Isso implica uma estrutura histórica e tem um sentido mais forte do que o termo “mais recente”. “Contemporâneo”, em seu sentido mais óbvio, significa simplesmente o que está acontecendo agora: a arte contemporânea seria a arte produzida por nossos contemporâneos. (2010, p. 12).

O pós-moderno, para ele, está conectado a um estilo que se pode aprender a reconhecer, algo como um estilo fechado, que difere da noção de contemporâneo, a qual remete a uma maior liberdade estética, que seria de fato o principal aspecto do período em que vivemos, onde não há mais qualquer limite histórico e tudo é permitido. O pós-moderno estaria mais identificado, para o autor, com um estilo específico, além de manter relações com o moderno, por isso é recusado.

Linda Hutcheon, outra teórica importante para a discussão da arte contemporânea, não recusa o termo pós-modernismo, inclusive, utiliza a nomenclatura no título de seu livro: *Poética do pós-modernismo* (1991). Segundo ela:

Entre todos os termos que circulam na teoria cultura atual e nos textos contemporâneos sobre as artes, o pós-modernismo deve ser o mais sobredefinido e o mais subdefinido. Ele costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativizada: ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização e antitotalização (HUTCHEON, 1991, p. 19)

É possível notar que apesar de Hutcheon defender essa nomenclatura, reconhece que há contradições e inclusive seu texto aponta para essa questão como traço do período: “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura [...]” (Idem, 1991, p. 19). Diante disso, vê-se que as noções de pós-modernismo e contemporaneidade são muito complexas, e não há um consenso sobre o que estaríamos vivendo agora, na medida em que cada teórico escolhe uma forma distinta de classificar tal período e tampouco há uma demarcação de um momento onde começaria.

Hutcheon e Danto, no entanto, convergem para a mesma opinião quando se trata de determinar que a arte contemporânea é uma reelaboração crítica do passado. A teórica canadense acredita que o pós-modernismo realiza uma ampla releitura dos diversos momentos da arte, apagando fronteiras e desmistificando esse espaço de elaboração simbólica. A paródia, noção central para ela, assim como a ironia, que se articula com as de intertextualidade e de metaficção historiográfica, revela que uma compreensão do pós-modernismo passa pela apreensão de diferentes modos de ler a história, a literatura.

Em *Da poesia à prosa* (2007), livro que reúne ensaios do crítico italiano Alfonso Berardinelli, há um ensaio dedicado a discutir as relações entre poesia e gênero lírico na pós-modernidade (Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas). Para Berardinelli, na modernidade, as fronteiras da poesia se restringiram de tal modo, a ponto de coincidirem com o território da lírica. A pós-modernidade, pelo contrário, representaria uma virada no modo de herdar a modernidade, forçando os limites da poesia, “[...] a pós-modernidade é uma época. Uma situação da arte e da cultura que não pode ser resumida numa só poética e em um único estilo” (Berardinelli, 2007, p. 178).

1.3.4 A memória de leituras

A crítica literária francesa Tiphaine Samoyault, no livro *A intertextualidade* (2008), revisita a definição de Júlia Kristeva, já discutida anteriormente, e resgata a relação direta da intertextualidade com a memória. No capítulo “A memória da literatura”, são discutidas as tipologias das práticas intertextuais, tais como: alusão, referência, citação, plágio, entre outras. Para ela, a intertextualidade é a própria memória da literatura:

A literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. (2008, p. 47)

Nesse mesmo capítulo, aparece um subcapítulo intitulado “Escrever é reescrever”, no qual a autora defende, referindo-se aos processos de recuperação de texto na memória de leituras, que “a literatura só existe porque existe a literatura.” (2008, p. 74). Ainda neste subcapítulo, Samoyault (2008) afirma que: “A

intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura.” (2008, p. 68). Portanto, o trabalho de resgatar e incorporar textos anteriores, nada mais é que uma operação de recuperar uma memória de leituras realizadas pelo escrevente do texto.

No texto “Poesia e memória”, Paulo Henriques Britto (2001) retoma essas ideias apresentadas anteriormente, sob outra perspectiva: a memória do lido. O autor discute as relações entre a memória do vivido e a memória do lido e postula que as alusões a outros autores sempre foram feitas, pois:

Em todas as épocas da literatura ocidental, os poetas dialogaram com seus predecessores e contemporâneos, citando suas obras ou aludindo a elas. Afinal, *a memória lida faz parte da memória vivida, e a leitura de poetas anteriores é a experiência fundamental na formação de qualquer poeta.*” (2001, p.127, grifos meus).

A diferença, segundo ele, é que, antes do séc. XX, essas alusões eram, comumente, meras citações e a partir daí “a tendência é dar mais importância à intertextualidade do que à experiência não literária” (2001, p. 127/128). Assim, a memória do lido se sobrepõe à memória do vivido e as simples citações dão lugar a uma reelaboração crítica em que se incorpora o texto do outro para produzir um novo texto que não atua como mera cópia de um estilo ou tema.

Essa ideia se relaciona com as já anteriormente apresentadas e também com a noção de Hutcheon de que o pós-modernismo é uma reelaboração crítica, já que os processos de retomada não são mais meras imitações ou cópias. O autor propõe, ainda a noção de poeta pós-lírico, para quem: “[...] as leituras constituem o material básico a ser elaborado pela poesia.” (2001, p. 129).

Outros teóricos abordam a memória do lido, sem necessariamente utilizar essa nomenclatura. Silvina Rodrigues Lopes, no texto “A poesia, memória excessiva”, defende que “pensar o poema como memória que não se extingue [...] implica considerar nele a dimensão da leitura como constitutiva. Quer dizer, admitir que os seus limites, finitos, encerram um potencial infinito de memória.” (2012, p.57).

Assim, nas três perspectivas apresentadas, a memória de leituras atua como inerente a tessitura do texto literário, na medida em que todo texto se configura como memória de outras leituras anteriores e próprias. Leitura e escrita figuram como movimentos correlatos, escrever é sempre reativar uma memória de leituras prévias.

1.4 A escrita como leitura, a leitura como escrita

A articulação de uma rede dialógica e intertextual, de citações, incorporações, que acionam uma memória de leituras, seguindo a noção de que “[...] a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94), pode ser vista no poema “XII” (2012 p.90/91) de Angélica Freitas, que recupera o “Canto Nupcial (título provisório)” (2001, p. 275), de Thénon.

Canto Nupcial (título provisório)

me he casado
 me he casado conmigo
 me he dado el sí
 un sí que tardó años en llegar
 años de sufrimientos indecibles
 de llorar con la lluvia
 de encerrarme en la pieza
 porque yo -el gran amor de mi existencia-
 no me llamaba
 no me escribía
 no me visitaba
 y a veces
 cuando juntaba yo el coraje de llamarme
 para decirme: hola ¿estoy bien?
 yo me hacía negar

llegué incluso a escribirme en una lista de clavos
 a los que no quería conectarme
 porque daban la lata
 porque me perseguían
 porque me acorralaban
 porque me reventaban

al final ni disimulaba yo
 cuando yo me requería

me daba a entender
 finamente
 que me tenía podrida

y una vez dejé de llamarme
 y dejé de llamarme
 y pasó tanto tiempo que me extrañé
 entonces dije
 ¿cuánto hace que no me llamo?
 años
 debe de hacer años
 y me llamé y atendí yo y yo no podía creerlo

porque aunque parezca mentira
 no había cicatrizado
 solo me había ido en sangre
 entonces me dije: hola ¿soy yo?
 soy yo, me dije, y añadí:
 hace muchísimo que no sabemos nada
 yo de mí ni mí de yo
 ¿quiero venir a casa?

sí, dije yo

y volvimos a encontrarnos
 con paz

yo me sentía bien junto conmigo
 igual que yo
 que me sentía bien junto conmigo
 y así
 de un día para el otro
 me casé y me casé
 y estoy junto
 y ni la muerte puede separarme

(THÉNON, 2001. p. 275)

“Canto nupcial” não foi publicado por Thénon em vida, aparece na reunião de sua obra completa, *La morada imposible*, tomo 1, com a data de 10-IV-1986. Nele, há uma dimensão narrativa, pois, o sujeito poético feminino, um “yo” (“eu”), que se desdobra em “mí” (“mim”), descreve sua relação de casamento consigo mesmo, inclusive estabelecendo diálogos em alguns versos do poema, construído por diversas anáforas, as quais reforçam a ideia de canto do título, pois dão certo ritmo ao texto.

Este poema longo, formado por dez estrofes irregulares, cujos versos não têm uma métrica fixa, rompe com as expectativas das/os leitoras/es, na medida em que põe em xeque o que seria um casamento, normalmente definido como a união entre dois sujeitos distintos. No primeiro verso, “me he casado”, o poema parece manter um vínculo com a ordem lógica, pois o sujeito poético afirma apenas que se casou. Essa ordem é imediatamente quebrada no verso seguinte quando revela: “me he casado conmigo”.

Assim, começa um jogo entre todas as variações possíveis de pronomes pessoais oblíquos para a primeira pessoa: “me”, “mí”, “conmigo” (me, mim, comigo) e “yo” (eu) pronome pessoal de caso reto. A divisão entre “yo” e “mí” permanece durante quase todo o poema, enquanto a relação descrita pelo sujeito poético passa por um

momento de aceitação de si mesmo, revelando uma noção de sujeito cindido, múltiplo, contraditório, inacabado e resulta numa quebra da ordem sintática regular.

Na última estrofe, momento em que há a reconciliação entre “yo” e “mí”, quando finalmente dá o “sí que tardó años en llegar”, os sujeitos se transformam em “yo” e “yo”, unem-se em um sujeito único “yo me sentía bien junto conmigo/ igual que yo/ que me sentía bien junto conmigo” (2001, p. 275), desconstruindo o mito do amor romântico em que o casamento figura como o encontro de duas almas que se contemplam, atingindo a perfeição, já que aqui a união é entre duas partes do mesmo ser. O “canto nupcial” pode ser compreendido como metáfora da construção de uma identidade que se constitui a partir do conhecimento de si mesmo, da aceitação, visto que todas as ações do “yo” recaem sobre ele mesmo através do “me”, até se tornarem um só.

Vejamos agora o poema “XII” de Angélica Freitas, que retoma o “Canto nupcial”, apresentado acima:

XII.
 não devias te casar com ela,
 ponto final.
 susana thénon,
 filha de neurologista,
 morreu de tanto
 cérebro.
 se a história se
 repetisse, toda
 nanica e irônica,
 as filhas das freiras
 nunca se casariam,
 fariam bem-casados
 mas não fariam sentido.
 e a família de
 angélica freitas
 por fim convidaria
 a sociedade
 pelotense para
 o enlace
 de suas filhas;
 angélica & angélica
 na catedral
 são francisco
 de paula
 às 17 horas do
 dia 38-39 (brasil)
 40 (europa).

(FREITAS, 2012. p. 90/91)

Este poema está inserido na seção “O Livro rosa do coração dos trouxas”, do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), cujo título já indica a presença da ironia no tratamento conferido à temática amorosa. Nessa seção, a autora apresenta um poema longo, dividido em doze partes que mantêm um vínculo narrativo de modo indireto, nas quais retoma o tema das relações amorosas. Na parte “X” o casamento passa a ser o tema central, o mesmo abordado por Thénon em seu poema de 1986. A relação dialógica/intertextual entre os dois poemas pode ser percebida desde os primeiros versos: “não devias te casar com ela,/ ponto final./susana thénon,/filha de neurologista,/morreu de tanto/cérebro.”, recuperando, desse modo, em sua escrita, o poema de Thénon e também um dado biográfico da portenha, que, de fato, morreu de uma doença neurológica e era filha de neurologistas. No entanto, a autora gaúcha reelabora o poema, não faz apenas uma simples alusão, o que se relaciona à ideia já discutida anteriormente que o pós-modernismo “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um retorno ‘nostálgico’” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Nesta reelaboração, Freitas apresenta um poema curto, de vinte sete versos pequenos, muitos com apenas uma palavra; diferente do poema anterior, longo, com várias estrofes. Aqui, o sujeito poético não se configura como um eu, senão como uma espécie de narrador que dialoga com a própria Angélica, tornando a dimensão narrativa mais evidente que no poema “Canto nupcial”, que tem um tom mais confessional. Este sujeito/narrador cita a própria Angélica Freitas, relacionando-a diretamente a Susana Thénon, referida nos primeiros versos. “Yo” e “me” no poema “XII” se tornam “angélica & angélica”, revelando uma dimensão de humor e autoironia, que não aparecem no poema “Canto Nupcial”.

Nos últimos versos, Freitas faz uma brincadeira com o casamento homossexual entre duas mulheres [“o enlace/ de suas filhas/ angélica & angélica/ na catedral/ são francisco /de paula/ às 17 horas do/ dia 38-39 (brasil)/ 40 (europa)”], recuperando implicitamente, com ácido humor, a expressão comumente pejorativa e homofóbica, “sapatão”, utilizada para definir mulheres que têm relações lesboafetivas, evidente nas menções a “38-39 (brasil)/ 40 (europa), que configuram uma referência a um número de calçado.

Ao contrário do poema de Thénon em que há a construção de uma identidade que culmina com a união do sujeito múltiplo em um único sujeito, neste poema

“angélica e angélica” configuram duas partes do mesmo sujeito que não se unem, o que é evidenciado no verso “o casamento de suas filhas”, no plural, como se fossem duas. O uso do pretérito imperfeito do subjuntivo (repetisse) e do futuro do pretérito do indicativo (casariam/fariam) reforça a ideia de hipótese sobre o casamento, que não acontece concretamente, estaciona no plano da dúvida, da incerteza.

Pensando o texto como *locus* de reelaboração de leituras, vemos aqui o processo de apropriação/citação que Angélica Freitas realiza de sua leitura de Susana Thénon, transformada no processo de produção, digestão do lido, resgate da memória de leituras, já que “A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Para os escritores, escrever é dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Nesta reelaboração, Freitas inclui Susana Thénon no centro de sua rede intertextual, recuperando a leitura do poema da portenha e reconfigurando-a como escrita, incluindo, desta forma, leitura e escrita em planos correlatos. A leitura é transformada em escrita, eliminando a noção de um autor criador primeiro, pois:

[...] o texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista, que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já escrito. (SCHNEIDER, 1990, p.71)

Em sua reelaboração, Freitas não apaga as marcas do poema anterior, deixa vestígios na medida em que cita diretamente Susana Thénon, com quem está dialogando no poema, o que dá pistas para compreender que em sua poesia a noção de originalidade não se aplica. Nenhum texto surge a partir do nada, todo texto está inserido num contexto histórico, fruto de um sujeito coletivo com vivências, memória, o que já exclui a ideia de um texto ou autor original. A poesia de Freitas se constitui a partir do diálogo que estabelece com outros autores e outros discursos, seja para dessacralizá-los, como veremos mais adiante, ou para dialogar com eles, resgatando assim a sua memória de leituras em uma perspectiva dialógica e intertextual.

O poema, assim, é *locus* de encontros de línguas, versos, espaços, transfigurados pela memória que digere o lido e o reconfigura como mosaico de citações, para recuperarmos a imagem de Kristeva, composto pelo sujeito que o escreve e aciona sua memória de leituras, incorporando procedimentos, temas, de

autores outros, inscrevendo-se numa vasta cadeia de enunciação; ler e escrever são movimentos correlatos, ao ler também acionamos nossa própria rede dialógica e fazemos referências e relações entre textos de outros e textos nossos.

2. O RISO IRÔNICO NAS POESIAS DE ANGÉLICA FREITAS E SUSANA THÉNON

La muerte se muere de risa pero la vida
se muere de llanto pero la muerte pero la vida
pero nada nada nada.

(Alejandra Pizarnik)

Como vimos desde o capítulo anterior, a ironia e o humor figuram como recursos frequentes nos poemas analisados de Susana Thénon e Angélica Freitas. Neste segundo capítulo, serão discutidos mais detalhadamente ambos os recursos a fim de entender como a incorporação do humor e da ironia na poesia de Angélica Freitas também marca um vínculo dialógico e intertextual com a obra *Ova completa*, de Susana Thénon, tendo em vista que os temas ironizados em *Rilke shake* e *Um útero é do tamanho de um punho* são muito semelhantes aos apresentados no último livro de Thénon. Para discutir o humor e a ironia nas obras dessas poetisas serão retomados os textos de Muecke, Hutcheon, Cortázar e Bergson.

2.1 Ironia e humor: aproximações e diferenças

Há diversas formas possíveis de abordar ironia e humor nas poesias de Angélica Freitas e Susana Thénon, talvez porque estes configuram dois dos recursos mais frequentes na obra de ambas as poetisas.

A ironia, no dicionário Aurélio, aparece definida em três acepções:

ironia. [Do gr. *eiróneia*, 'interrogação', pelo lat. *ironia*. 1. modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem. 2. contraste fortuito que parece um escárnio. 3. sarcasmo, zombaria. (FERREIRA, 1988, p. 969)

Os conceitos de ironia nas acepções 1 e 2 esbarram em seu caráter essencialmente duplo: o dito e o não dito. Na acepção 3, a ironia é colocada no mesmo plano do humor, através do termo "zombaria". Apesar de que muitas vezes a ironia pode provocar o efeito de riso, penso ser necessário estabelecer distinções entre as

duas categorias, que compõem o título desta seção, visto que é um erro comum confundi-las e o fato de ter eventualmente um caráter risível não torna os dois termos sinônimos, como destaca Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia* (2000): “um dos conceitos errôneos que os teóricos têm sempre de enfrentar é a fusão da ironia com o humor” (2000, p. 20). Infere-se, assim, que nem toda ironia visa provocar o riso, ou seja, é equivocado associar esse procedimento como pertencente necessariamente ao universo do humor. Nessa trilha, também segue o filósofo francês Henri Bergson, um dos autores fundamentais para as pesquisas sobre o riso, que também destaca a distinção entre humor e ironia:

Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a *ironia*. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do *humor*. O humor, assim definido, é o inverso da ironia [...] a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. (1983, p. 61 grifos do autor.)

A definição de ironia de Bergson se aproxima das acepções 1 e 2 citadas acima via dicionário; nessas concepções, a ironia, por definição, é entendida como um recurso linguístico da retórica em que comumente se diz algo, querendo dizer o contrário do que foi dito. Devido a esse desdobramento controverso, ela se converte em um fator de recepção, já que: “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal – pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia ‘acontecer’” (HUTCHEON, 2000, p. 22 e 23), por isso, é difícil para um estrangeiro, por exemplo, entender determinados enunciados irônicos de uma outra língua, tendo em vista que tal recurso depende da compreensão do contexto em que está inserido e do enunciado que está sendo ironizado, remetendo à relação que se estabelece entre interlocutores, no processo complexo da enunciação, seja numa conversa oral, seja na leitura de um texto e, não raro, a outros enunciados compartilhados pelos falantes dessa língua.

A principal contribuição de Hutcheon para esta pesquisa é destacar a importância do receptor para a realização do efeito de ironia, destacando a necessidade de o leitor atribuir determinado enunciado como irônico, já que a ironia não tem sentido em si mesma, ela precisa ser interpretada como tal. O leitor precisa determinar que aquele texto é irônico, do contrário o efeito não se realiza. Por isso, para Hutcheon, mais que um fenômeno retórico, a ironia é um fenômeno de atribuição de sentido.

Beth Brait, em *Ironia em perspectiva polifônica* (2008), parte de uma abordagem da análise do discurso para pensar a ironia. A autora também destaca a importância do receptor neste processo:

[...] o discurso irônico joga essencialmente com a ambiguidade, convidando o leitor a, no mínimo, uma dupla leitura, isto é, linguística e discursiva. Esse convite à participação ativa coloca o receptor na condição de coprodutor da significação o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor. (BRAIT, 2008, p. 126)

Nesta perspectiva, o receptor é um coprodutor na medida em que atribui o significado construindo-o ao passo que lê. O leitor aqui é um interlocutor direto que participa ativamente do processo de realização da ironia, já que constrói o seu sentido.

Muecke (1994), que, ao contrário de Brait e Hutcheon, se dedica em seu livro *Ironia e o irônico* a enfatizar o papel do ironista, destaca o percurso histórico da ironia, analisando o conceito desde as postulações dos gregos até o que ele define como ironia moderna. O autor destaca a dificuldade de definir a ironia em um conceito fechado:

A palavra “ironia” não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. (1995, p 22)

A perspectiva de Muecke também recai nas anteriormente apresentadas, ainda que tente destacar a figura do ironista, já que leva em consideração a mutabilidade deste conceito em diferentes lugares do discurso e da enunciação, resgatando assim a importância da recepção neste processo.

Apesar de ironia e humor não terem obviamente o mesmo significado, pois, como vimos, nem sempre a ironia é risível, é fato que enunciados cômicos podem ser, eventualmente, irônicos e vice-versa. É a partir da perspectiva de um humor que se alia à ironia que são pensados os poemas analisados neste capítulo, levando em consideração a noção de dialogismo de Bakhtin, tendo em vista que os enunciados cômicos e irônicos dialogam com outros enunciados vigentes no discurso contemporâneo e, para compreendê-los, é preciso conhecer os anteriores a que eles respondem.

2.2. As poéticas dessacralizadoras de Susana Thénon e Angélica Freitas

Para tentar traçar um percurso do humor nos dois livros de poemas publicados por Freitas até o momento: *Rilke Shake* (2007) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) e na *Ova Completa* (1987), de Susana Thénon, tentei responder a pergunta: do que se ri nas poesias de Angélica Freitas e Susana Thénon? Enquanto me dedicava a essa questão, deparei-me com uma fala de Julio Cortázar sobre humor e musicalidade na literatura, presente no livro *Clases de Literatura* (2014), que contém as transcrições de suas palestras em Berkeley, nos anos 80, das quais pode-se extrair um vasto material para pensar diversos aspectos caros à teoria literária. O texto sobre o humor me serviu de base para pensar este recurso na poesia de Freitas e Thénon.

Paradoxalmente, Cortázar começa sua fala tratando da inquietação, da qual eu compartilho ao escrever este texto, que é falar sério sobre o humor. Para ele, não há nada mais terrível, e, ao mesmo tempo, é difícil falar do humor com humor, “pois ele engendra as palavras que acabam tendo um efeito que não se pretendia” (2014, p. 158). Cortázar, ao contrário de Bergson em *O riso* (1983), que recorre durante todo o seu texto ao cômico, estabelece uma distinção entre *cômico* e *humor*. Para ele, há uma confusão bastante perigosa entre o humor e a simples comicidade, pois há elementos que são cômicos, porém não contêm algo de inquietante, que, na perspectiva de Cortázar, haveria no “verdadeiro” humor.

Para explicar melhor essa postulação, ele recorre a exemplos do cinema e compara Woody Allen, que seria um humorista a Jerry Lewis, que seria um cômico. A diferença entre ambos, segundo ele, está em que “alguém como Jerry Lewis busca simplesmente criar situações nas quais fará rir por um momento, mas que não tem nenhuma projeção posterior; terminam na piada, são sistemas de circuito fechado, muito breves, mas que na literatura não teriam consequências importantes” (CORTÁZAR, 2014, p.158). Já Woody Allen, para o autor, realiza efeitos cômicos que estão cheios de um sentido que vai muito além da piada ou da situação imediata: contêm uma crítica, uma sátira ou uma referência.

Ainda que essas postulações de Cortázar sejam questionáveis, em alguma medida, já que é difícil definir o que seria um verdadeiro humor, se é que ele existe, entendo que essa distinção foi feita para destacar que o humor na literatura tem um tom mais crítico, desestabilizador, como o presente nas poesias de Angélica Freitas e

Susana Thénon, diferente de um humor mais “inocente”, menos pretensioso, que termina na piada em si.

Seguindo com Cortázar (2014), vemos que, ao pensar o humor na literatura, quando se analisa o fragmento que contém esse elemento, ele atua quase sempre para dessacralizar algo ou alguém, questionando, assim, valores, estereótipos, “verdades”. Na poesia de Angélica Freitas, em seu primeiro livro, *Rilke shake* (2007), esse elemento a ser dessacralizado é, num processo de autoironia, o próprio lugar da poeta ou dos poetas, e também da própria poesia, o mesmo ocorre com a *Ova Completa* (1987), Susana Thénon.

Os títulos dos livros de ambas as autoras, dão pistas do contexto risível em que se inscrevem. Em *Rilke shake*, fica evidente a brincadeira que Freitas realiza com o escritor alemão Rainer Maria Rilke, colocando um grande poeta da tradição ocidental no mesmo plano semântico que um milk-shake. O título da obra sugere uma batida, uma mistura de elementos e já indica uma fusão entre o que seria alta cultura e cultura de massa, eliminando, assim, a noção de valor, questionada por teóricos do pós-modernismo ou contemporaneidade, como vimos no capítulo anterior. Para Danto (2010), “[...] não existe mais plano estranho a realidades artísticas distintas, nem são essas realidades tão distantes uma da outra” (2010, p. 7).

É o que parece ocorrer em *Rilke shake* e na *Ova completa* (1987), de Susana Thénon, que também revela a presença do humor desde o título que brinca com a ideia de obra completa. Nos poemas homônimos às obras (“rilke shake” e “ova completa”) que aparecem abaixo, vemos com mais clareza um humor que se alia à ironia para dessacralizar e desestabilizar o cânone e possíveis conceitos formados sobre o que seria poesia.

rilke shake

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

(FREITAS, 2007, p. 39)

Esse poema, que não apresenta nenhum tipo de pontuação (as pausas são dadas pela divisão dos versos), é constituído por rimas em duas línguas, português e inglês, aproximando os poetas Rilke, alemão, e William Blake, inglês, a produtos típicos de uma sociedade de consumo como o milk-shake, o achocolatado ovomaltine, o *Mc Donald's Mc Toast* e seu ovo frito estilo “sunny side up”, resultando em um “rilke shake” um “toasted blake/ sunny side para cima”. Tal aproximação resulta na dessacralização daqueles poetas canônicos, pois antes eram alta cultura, mas agora tornam-se *fast food*, ou seja, estão no mesmo plano que a cultura de massa, não há mais distinção, foram batidos e misturados. Rilke e Blake são retirados dos livros e entram em outro gênero textual, o cardápio de lanchonete, raramente referido ou incorporado pelo/no poema.

As rimas em “rilke shake” nos ajudam a melhor compreender a ideia de batida, de mistura, de fragmentação, que é reforçada pelos metros curtos. O poema é constituído por redondilhas maiores e menores e alguns tetrassílabos, com quebras bruscas na disposição dos acentos. A primeira estrofe é predominantemente composta por rimas consoantes, mas há uma quebra nos versos de 7 a 9 nos quais não há rima. Os quatro versos finais dessa estrofe variam entre rimas toantes (cega/manteiga) e rimas consoantes (shake/blake). A segunda estrofe é composta por rimas toantes, exceto quando aparece a única rima consoante que se repete no poema (shake/blake). A variação de rimas e da acentuação, que altera o ritmo do poema, reforçam a batida, se pensarmos numa escrita de liquidificador que tritura elementos distintos, mesclando-os uns aos outros, constituindo assim o mesmo todo,

o mesmo elemento. O fato de essas rimas variarem entre português e inglês também reforça essa percepção de união de itens diversos.

Neste poema, é perceptível, também, o procedimento de devoração da antropofagia cultural, com recorrência de verbos que reforçam a metáfora digestiva, núcleo da proposta oswaldiana: o sujeito poético bebe (“bebo um rilke shake”), come (“e como um toasted blake”) e engole (“engulo um toasted blake”) os poetas estrangeiros. Segundo Jauregui, a “Antropofagia faz do canibalismo uma metáfora vanguardista de choque com o arquivo colonial, a tradição, o romantismo indianista, as instituições acadêmicas, o conservadorismo católico e o nacionalismo xenófobo” (2008 p. 393. tradução minha)²⁶. De algum modo, esses choques, sobretudo com a tradição, reaparecem na poesia de Angélica Freitas na medida em que devora o cânone, se apropria dele, para então rechaçá-lo. Oswald de Andrade afirma, no manifesto publicado em maio de 1928, na primeira dentição da *Revista de Antropofagia*, que: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (1976, p.3), para depois acrescentar: “Só me interessa o que não é meu” (Idem, p. 3). Na perspectiva de Almino: “Ao procurar responder à questão básica sobre ‘o que nos une’, a metáfora antropófaga indica que o que nos une é o outro, é o fato de ele existir, de termos interesse por ele e sobretudo queremos devorá-lo.” (2011, p. 55), é o interesse pela apropriação, por incorporar o outro, por adquirir seus aspectos que atua como centro da ideia de digestão.

Retornando ao poema, no último verso (“e danço como dervixe”) podemos ressignificar o sentido de “shake”, visto que uma de suas acepções é também *balançar* ou *mexer*, seja algum objeto, como também, balançar ao som de uma música, isto é, *dançar*. Dançar “que nem dervixe” consiste em girar em sentido anti-horário até entrar em transe. Girar é, para os dervixes, a imagem de como eles podem se tornar um lugar livre para o humano e o divino se encontrarem²⁷. Dessa maneira, o sujeito poético, ao “dançar que nem dervixe”, gira e mistura as diferentes referências da alta cultura e da cultura de massa, planos opostos, assim como o humano e o divino, dentro de si e, principalmente, dentro do poema, e ainda podemos remeter à mistura

²⁶ Antropofagia hace del canibalismo una metáfora vanguardista de choque con el archivo colonial, la tradición, el Romanticismo indianista, las instituciones académicas, el conservadorismo católico y el nacionalismo xenófobo. (2008: 393)

²⁷ Cf. Rumi, *The Essential Rumi* (O Essencial de Rumi), trad. de Coleman Barks, Harper San Francisco, 1995.

de uma dicotomia muito forte em nossa tradição: Ocidente e Oriente, aqui evocado pelos dervixes, que pertencem à antiga cultura persa.

Essa imagem da dança remete a uma outra, resgatada por Italo Calvino nas *Seis propostas para o próximo milênio* (2010), quando o italiano aborda a leveza. Para Calvino, a literatura opera a busca da leveza como reação ao peso de viver, e essa leveza presente no humor que percorre todo o poema, concretiza-se na imagem da dança dervixe, em que o constante girar sem nunca perder o equilíbrio, faz-nos acreditar que seus pés nunca tocam o chão, como se estivessem, a qualquer momento, prontos para alçar voo, semelhante à imagem de Perseu, resgatada por Calvino para exemplificar a leveza: “Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento” (2010, p.16). Assim, com leveza, vemos aqui um humor que se realiza através da dessacralização do cânone, o que se encaixa perfeitamente bem na afirmativa de Cortázar:

O humor dessacraliza, não o digo em um sentido religioso porque não estamos falando do sacro religioso: dessacraliza em um sentido profano. Esses valores que se dão como aceitos e que costumam merecer um tal respeito das pessoas, o humorista costuma destruí-los com um jogo de palavras ou com uma piada. Não é exatamente que os destrua mas por um momento os faz baixar do pedestal e os coloca em outra situação; há como uma derrogação, um retrocesso na importância aparente de muitas coisas e é por isso que o humor tem na literatura um valor extraordinário porque é o recurso que muitos escritores utilizaram e utilizam admiravelmente bem, para, ao diminuir coisas que pareciam importantes, mostrar ao mesmo tempo onde está a verdadeira importância das coisas que essa estátua, esse figurão ou essa máscara cobria, tapava e dissimulava. O humor pode ser um grande destruidor, mas ao destruir constrói.” (2014 p. 159 tradução minha.)

Em “rilke shake”, o cânone, tido como o grande valor da literatura, é retirado do pedestal, a que se refere Cortázar e se coloca em outra situação, neste caso, no cardápio de lanchonete; por meio das rimas em português/inglês, o poema provoca um efeito de riso, à medida que os nomes dos poetas são mesclados aos nomes das comidas *fast food*. “rilke shake” pode ser pensado como a representação desse humor que ao destruir constrói, pois, o cânone é ressignificado, retirado de uma pretensa importância, e associado a elementos comuns da cultura de massa, adquirindo um novo significado.

O poema “Ova completa”, de Susana Thénon, homônimo ao livro, também apresenta uma dessacralização de discursos oficiais que ultrapassa o plano do cânone literário recaído também sobre a filosofia.

OVA COMPLETA *

Filosofía significa 'violación de un ser viviente'.
Viene del griego filoso, 'que corta mucho',
y fía, 3º persona del verbo fiar, que quiere decir
'confiar' y también 'dar sin cobrar ad referendum'.
Ejercen esta actividad los llamados friends
o "Cofradía de los Sonrientes",
los fiadores -desde luego-,
los que de veras tienen la manija y los que creen tenerla
en la descomunal mezquita de Oj-Alá.

Una vez consumada la filosofía
se hacen presentes por orden de aparición:

la taquería el comisario el juez de la causa
el forense el abogado de oficio el reportero gráfico
el secreto del sumario Max Scheler una familia vecina
un psiquiatra dos guardias

Ya adentro, hay:

1 que perdió entrambas gambas 1 sacerdote
1 indiferente 1 sádico 1 calcomaniaco de Racing
1 (UN) ejemplar del Erasmo Ilustrado para Niños

Ya más,
ya bien adentro:

el recuerdo de una frase famosa el olvido de esa
frase famosa al que sigue el olvido de todo lo
famoso y lo que no lo es salvo tu culo.

Filosofía significa 'violación de un ser viviente'

cuando tu pena es condonada 26 años después
retomás su ejercicio o te lo ejercen.

*OVA: sustantivo plural neutro latino. Literalmente: huevos.
COMPLETA: participio pasivo plural neutro latino en concordancia con
huevos. Literalmente: colmados. Variantes posibles: rellenos, repletos,
rebotantes, henchidos.

(THÉNON, 2001, p. 155 e 156)

A dessacralização crítica aos discursos oficiais, assim como em “rilke shake”, pode ser notada desde o título do poema, através da nota explicativa que a autora

acrescenta a ele – indicada pelo asterisco –, caracterizando uma paródia ao modelo de texto no qual se inscreve, uma vez que um poema dispensaria este tipo de acréscimo. Em geral, utiliza-se a nota de rodapé para explicar informações adicionais sobre um fragmento que não precisariam vir obrigatoriamente no corpo do texto, o que não é comum em poesia. É importante lembrar que “ova”, em espanhol, é uma palavra muito menos utilizada que em nossa língua portuguesa, o que causa um estranhamento ainda maior para um leitor de língua espanhola ao ler o título. Na nota, a autora ironiza e justifica o título do poema afirmando se tratar de uma expressão latina. A “ova completa” poderia ser traduzida livremente para o português como a popular expressão “de saco cheio”.

A ironia aqui mobiliza duas vias, impulsionando o trânsito do poema por vastos espaços pois além de questionar e testar os limites do gênero textual poema, a autora ironiza o plano semântico da expressão “ova completa”, que joga, através do campo sonoro, com a ideia de obra completa. Thénon se insurge contra o estereótipo de obra acabada, que representaria a reunião da produção total de um escritor, quase sempre postumamente, com a intenção de reafirmar seu lugar dentro do universo do cânone. Assim, a poeta vai na contramão de uma ideia de consagração autoral, opondo-se a uma “obra completa acabada, clausurada, intangível, gigante, venerável, mumificada na letra” (Rivarola, 1996, p. 146 tradução minha).

O mesmo jogo realizado com o título se repete no corpo do poema. Na primeira estrofe, Thénon brinca com a etimologia da palavra filosofia, desautorizando o discurso filosófico e rindo dele através da ironia e dos jogos com as possíveis acepções da palavra, que afirma significar “violação de um ser vivente”. De acordo com Hernández:

Aqui a ação linguística sinaliza uma forma de violência e contra-violência que pode ser tanto física como simbólica, porque não só é parodiada a instituição literária na inversão de “Obra” por “Ova”, senão também outra figura central da cultura letrada, a filosofia, que longe está nesta etimologia de ‘filos’, *que corta mucho*, a de ser uma disciplina, um âmbito ou domínio do saber que propicia o desenvolvimento do pensamento e conhecimentos da humanidade. (2014, p. 79. tradução minha, grifos meus).²⁸

²⁸ Aquí la acción lingüística señala una forma de violencia y contra-violencia que puede ser tanto física como simbólica, por lo que no solo es parodiada la institución literaria en la inversión de “Obra” por “Ova”, sino también otra figura central de la cultura letrada, la filosofía, que lejos está en esta etimología de ‘filos’, *que corta mucho*, la de ser una disciplina, un ámbito o dominio del saber que propicia el desarrollo del pensamiento y conocimientos de la humanidad. (Hernández, 2014, p.79)

Tomando por base um tipo de explanação que lembra um certo racional discurso filosófico, uma outra etimologia se elabora. E isso não ocorre com uma palavra qualquer, “filosofia” expressa uma arte milenar e fundante no ocidente. É interessante pensar também que a etimologia de “filosofia” é muito conhecida; partir disso para uma construção etimológica irônica é o que provoca o efeito risível do poema.

Diante disso, a ironia se opera, no poema, na medida em que Thénon dessacraliza os discursos filosófico e literário rompendo também as barreiras sintático-semânticas da linguagem. Ao sobrepor discursos no mesmo poema, mesclando o vocabulário filosófico ao falar ordinal, com uso do voseo, ao mesmo tempo em que ri desse discurso. O sujeito poético de ova completa – ou um sujeito poético de saco cheio? – recusa uma ideia de hierarquia na linguagem que institua ou monumentalize determinados saberes. Este poema que dá título ao livro condensa a ideia que perpassa toda a obra de questionar por meio da ironia a alta cultura e todas as dimensões de um discurso letrado/culto, seja ele literário, filosófico, histórico, científico, falocêntrico, etc.

Dessa maneira, podemos constatar que Angélica Freitas e Susana Thénon, de modo muito semelhante, utilizam a ironia como instrumento para questionar os discursos oficiais e problematizar a pretensa importância desse tipo de saber, recusando uma ideia de erudição como algo sublime e elevado. Tal posicionamento pode ser encarado como uma espécie de estratégia defensiva:

[...] a ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação direta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de ideias e de normas institucionais, como a instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva. (BRAIT, 2008, p. 73)

Esse afrontamento de ideias é visto na medida em que as autoras tentam desestabilizar tudo que se aproxima de um discurso hegemônico, desde o cânone ocidental, passando pela filosofia e centrado-se no patriarcado, que concentra boa parte dos poemas ironizados por ambas como veremos no capítulo 3. Isso configura uma estratégia defensiva, pois revela uma maneira de se posicionar em relação a um modelo hegemônico no qual elas não caberiam, ao menos em um primeiro momento, devido aos seus lugares como sujeitos discursivos: mulheres, latino-americanas, lésbicas, confrontando-se com um cânone majoritariamente masculino, europeu, heterossexual.

2.3 Cânone revisitado

A poesia de Angélica Freitas e Susana Thénon têm questionado a tradição literária e os critérios de entradas e saídas neste espaço que se denomina cânone. Em diversos poemas as autoras retornam à tradição e estabelecem relações irônicas e paródicas com os escritores consagrados revisitando este espaço.

Na obra *O demônio da teoria* (2010), Antoine Compagnon dedica um dos sete capítulos do livro ao *valor* que “[...] ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta ainda a questão do *cânone*, ou dos *clássicos* [...] e da formação desse cânone, de sua autoridade – sobretudo escolar –, de sua contestação, de sua revisão.” (2010, p. 222. grifos do autor). Compagnon nos lembra de algumas definições da palavra cânone e sua “importação” para a literatura:

Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. O cânone importou o modelo teológico para a literatura no século XIX, época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva. (2010, p. 222 e 223).

Além do cânone nacional há os escritores que se tornam consagrados ultrapassando as fronteiras de seus países de origem, através da tradução e incorporação de suas obras em diversas literaturas. Os argumentos para incorporar um/a autor/a ao cânone não são fixos, variam de acordo com o tempo e servem aos critérios de correntes teórico-críticas que valorizam ou não determinados aspectos decididos por elas.

O cânone literário é função de uma decisão comunitária sobre aquilo que conta em literatura, e essa decisão é um enunciado cuja enunciação aumenta as suas chances de verdade, ou uma decisão cuja aplicação não pode senão confirmar a sua legitimidade, pois a decisão é, em si mesma, seu próprio critério” (Idem, 2010, p. 249).

A relação de Angélica Freitas e Susana Thénon com o cânone é de um embate que o questiona como um lugar fechado e restrito, ao passo em que retornam constantemente a ele parodiando e ironizando a tradição, rediscutindo, desse modo,

sua importância. Na poesia de Angélica Freitas, isso se torna mais evidente no livro *Rilke shake* (2007), em que além de colocar Rainer Maria Rilke no cardápio de lanchonete, leva Gertrude Stein para uma banheira, tenta banir Mallarmé dos lares e revela não conseguir ler *Os cantos*, de Pound.

O fato de o sujeito poético revelar que não consegue ler uma obra tão consagrada de Ezra Pound já ressignifica a relação da poeta com o cânone, pois o retira de um lugar de importância e de obrigatoriedade uma figura consagrada, problematizando o peso de Pound como uma referência central para os poetas posteriores a ele. Além disso, questiona a obra de arte, neste caso a poesia, como algo hermético e refinado, ao passo que o conjunto de poemas do livro defende uma ideia de poesia mais próxima à língua falada, incorporando uma linguagem coloquial, de fácil compreensão, a cultura pop, etc. Pound foi muito citado pelos poetas concretos e aparece como um poeta fundamental no “plano piloto para a poesia concreta”, publicado originalmente na primeira edição da revista *noigrandes* (1958), e assinado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Ao lado de Pound, Mallarmé também figura como referência central para tais poetas e também merece a atenção de Angélica Freitas no poema “estatuto do desmarmoramento”.

Antes de publicar a maioria dos poemas de *Rilke shake* em livro, que foi parte integrante da coleção “ás de colete”, dirigida pelo poeta carioca Carlito Azevedo, Angélica Freitas publicou diversos deles em seu blog “tome uma xícara de chá”, como já foi dito anteriormente. O estatuto do desmarmoramento aparece no blog com data de outubro de 2005 e foi publicado no contexto do referendo que votava o estatuto do desarmamento no Brasil²⁹.

Neste poema, a autora pretende livrar-se de Mallarmé, em uma reelaboração irônica do contexto histórico da época (livrar-se das armas) e ao mesmo tempo do peso do poeta simbolista francês para a tradição da poesia ocidental. Os poetas concretos brasileiros incorporaram da célebre e experimental obra *Un coup de dés* (1897) as inovações no plano formal, sobretudo a importância do espaço em branco

²⁹ “No dia 23 de outubro de 2005, o povo brasileiro foi consultado sobre a proibição do comércio de armas de fogo e munições no país. A alteração no art. 35 do Estatuto do Desarmamento (Lei nº 10.826/2003) tornava proibida a comercialização de arma de fogo e munição em todo o território nacional, salvo para as entidades previstas no art. 6º do estatuto. Como o novo texto causaria impacto sobre a indústria de armas do país e sobre a sociedade brasileira, o povo deveria concordar ou não com ele. Os brasileiros rejeitaram a alteração na lei.” Cf. <http://www.tse.jus.br/eleicoes/plebiscitos-e-referendos/referendo-2005>

no poema e dos “recursos tipográficos como elementos substantivos da composição” (2006, p.215), como revelam no “plano piloto para a poesia concreta”. Desse modo, os concretos incluíram Mallarmé entre a constelação de referências importantes para pensar a poesia, o que é questionado por Freitas, neste poema curto de apenas nove versos, divididos em três estrofes com três versos cada.

estatuto do desmallarmento

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.

O “estatuto do desmallarmento” revela implicitamente a relação irônica e intertextual entre desmallarmento e desarmamento na medida em que questiona: “minha senhora, tem um mallarmé em casa?/ você sabe quantas pessoas morrem por ano/ em acidentes com o mallarmé?” O poeta simbolista figura no mesmo plano que a arma dentro do contexto sintático do verso, onde se leria arma, no estatuto do desarmamento, lê-se mallarmé, no estatuto do desmallarmento. A autora recupera frases vigentes no senso-comum, utilizadas na época em se discutia o referendo e incorpora ao poema, substituindo a arma pelo poeta francês. A aproximação sonora entre “desmallarmento” e “desarmamento” também dá pistas do contexto irônico do poema.

A interpretação irônica é permitida na medida em que se compreende o poema como crítica à supervalorização do cânone. A consulta popular para banir Mallarmé dos lares remete a uma liberdade de leituras e de rede de referências em que cada leitor/a poderia escolher ou não o que deve ser lido, sem a obrigatoriedade de celebrar a tradição. Aqui o que se pretende, não é banir Mallarmé, pelo contrário. Este poema pode ser lido, assim como diversos outros de *Rilke shake*, como uma crítica à incontestabilidade do cânone, reivindicando a sua dessacralização e desmascarando

ainda seu caráter de construído, tecido historicamente, o que nos leva a valores que não são eternos, mas sim que se fazem na configuração do cânone em diálogo direto com a noção de língua e de nação.

Outro marcador importante da ironia no poema está no verso que remete à publicação *reader's digest*, famosa revista de variedades, conhecida por uma certa superficialidade. Seria esta publicação a responsável pela devolução dos exemplares de Mallarmé a França, o que configura uma ironia visto que uma publicação nada celebrada pela crítica se encarregaria de apagar os rastros de um poeta canônico. Aqui, Mallarmé, que representa a erudição, o poeta da tradição, é relacionado diretamente a uma publicação que representaria a alienação cultural, mal vista pelos mais letrados. O último verso do poema: “seja patriota, devolva o seu mallarmé. olê.” é mais um operador da ironia no poema que questiona uma ideia já superada de nacionalismo na literatura, em que deveríamos recusar as culturas europeias para “produzir” uma cultura genuinamente brasileira. A interjeição olê reforça a ironia, atuando como uma zombaria no contexto do verso e provoca um efeito de riso nos/as leitores/as do poema. Ao passo que questiona o cânone da tradição universal, a autora também critica uma ideia de literatura nacional que rejeita o que vem de fora.

A associação implícita de Mallarmé ao vocábulo arma pode ser lida como uma ideia de poesia como arma, como uma arte passível de questionar inclusive a si mesma e revisitar o cânone que os teóricos e críticos consagraram. Linda Hutcheon, em *poética do pós-modernismo* (1991), afirma que “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p.156). Freitas ao resgatar o poeta simbolista francês, que é revisitado em uma relação irônica, não deixa de reconhecer, de algum modo, a sua importância, ainda que o questione. Ao dessacralizar, ela está ainda mantendo um vínculo com este cânone da poesia, mesmo que pela via da contestação.

No âmbito da poesia brasileira, a paródia ao cânone mais evidente se revela no poema que recupera “O grande desastre aéreo de ontem”, de Jorge Lima. Este poema foi escrito numa oficina proposta pelo poeta carioca Carlito Azevedo na qual os participantes deveriam escolher um personagem do poema limiano e, a partir disso, escrever um novo poema sob a perspectiva de um dos personagens. Angélica Freitas cumpriu tão bem o desafio que este lhe rendeu um convite para publicar o que hoje é o livro *Rilke shake*, na coleção *ás de colete*, dirigida por Azevedo. Para entender esse

processo de apropriação do texto limiano, veremos a seguir os dois poemas mencionados.

O grande desastre aéreo de ontem

Para Portinari

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 ramalhete 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, 1958, p. 446)

Desde o título do poema, presente em *A túnica inconsútil* (1958), somos transportados para o universo jornalístico, pois ele nos remete a um texto de que esperaríamos objetividade, em que há a descrição de um acidente aéreo ocorrido no dia anterior, semelhante a uma manchete de jornal. No entanto, ao lermos o corpo do texto, nos deparamos com várias imagens metafóricas e figuras de linguagem que o aproximam da poesia em contraste com a disposição do texto em prosa.

O poema dedicado a Portinari é composto por uma associação de imagens, que se sobrepõem no espaço de uma estrofe/parágrafo, configurando-se como uma espécie de colagem, que descreve a explosão de um avião e é inteiramente marcada pela ideia de morte. De acordo com Cavalcanti:

Este poema [o grande desastre aéreo de ontem] é elaborado a maneira da collage surrealista, técnica proveniente dos papiers collés cubistas, que consistia em aproximar duas realidades diferentes num plano que não lhes era próprio, provocando uma imagem inusitada, diferenciada do corriqueiro e do lógico; próxima, portanto, ao mundo do sonho. Como dissemos, este procedimento nos remete diretamente as colagens praticadas por Jorge de Lima, iniciadas no mesmo período da elaboração de *A Túnica Inconsútil*. Essa técnica ajuda o poeta a fortalecer a criação imagética de seus poemas, a partir da união de elementos muitas vezes simples que por causa de sua combinação se

tornam inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e insólita [...]. (2015, p. 2 e 3)

Essa atmosfera enigmática e insólita pode ser percebida pela apresentação de vários personagens ao longo do poema numa espécie de corte da ação da explosão do avião, como se constituísse um retrato de ações simultâneas: o piloto que levava uma flor para noiva e no momento está abraçado com a hélice; o violinista, cuja morte acentuou a palidez, despenhando-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu, entre muitos outros. Algumas imagens entram em choque, tais como: a “tranquilidade e graça das bailarinas”, “a beleza da nadadora”, que se confrontam com os corpos grotescamente destroçados em mãos e pernas e a chuva de sangue.

No último verso: “E há poetas míopes que pensam que é o arrebol.”, o poeta aparece como a figura que não consegue ver o desastre, apesar das imagens grotescas, enxerga o belo, o arrebol, o míope que não consegue ver de perto, havendo uma elaboração irônica da figura do poeta. Há também uma dimensão religiosa, evidente nos versos: “Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor” e “Chove sangue sobre as nuvens de Deus”, revelando vestígios da fase religiosa da poesia de Jorge de Lima, que, em alguns momentos de sua obra, mantinha uma ligação com o catolicismo³⁰.

Em “o grande desastre aéreo de ontem” também aparecem alguns elementos da poesia modernista, tais como a referência aos meios de transporte, neste caso o avião, remetendo à ideia de velocidade do manifesto futurista de Marinetti, publicado pela primeira vez em 20 de fevereiro de 1909 no jornal *Le figaro*:

3. Até hoje a literatura tem exaltado a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a *velocidade*, o salto mortal, a bofetada e o murro. 4. Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da *velocidade*. Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia. 5. Queremos celebrar o homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada a toda *velocidade* no circuito de sua própria órbita. (MARINETTI, 1909, grifos meus).

³⁰ De acordo com Roger Bastide, a presença religiosa na poesia de Jorge de Lima se constitui em três fases: a regionalista (o retorno à religião está condicionado a sua “conversão ao regionalismo”, seu cristianismo é terreno); o despojamento do caráter regional (por meio da elevação da poesia ao aspecto divino); a poesia metafísica (o poeta busca uma experiência mística caracterizada pela fusão da alma com a divindade, o que resulta na “unidade suprema de que saem todas as coisas e para a qual todas as coisas voltarão.”). (BASTIDE, apud CAVALCANTI 1997, 119- 124)

Viviana Bosi, no ensaio “Poesia auto-móvel” (2010), destaca a importância dos meios de transporte nos poemas do modernismo. Para ela, “os meios de transporte podem ser metáforas da vida na metrópole, simbolizando aspectos das experiências fugazes que o poeta configura como testemunho” (2010, p. 121), é o que parece acontecer neste poema de Jorge de Lima, em que o sujeito poético testemunha o desastre aéreo narrando-o em primeira pessoa, ainda que numa atmosfera surrealista.

Vejamos abaixo o poema de Angélica Freitas:

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

dó
ré
mi
eu penso em béla bártok
eu penso em rita lee
eu penso no stradivarius
e nos vários empregos
que tive
pra chegar aqui
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
lindo e pálido minha cabeleira negra
meu violino contra o peito
o sujeito ali da frente reza
eu só penso
dó
ré
mi
eu penso em stravinski
e nas barbas do klaus kinski
e no nariz do karabtchevsky
e num poema do joseph brodsky
que uma vez eu li
senhoras intactas, afrouxem os cintos
que o chão é lindo & já vem vindo
one
two
three

(FREITAS, 2007, p. 14 e 15)

Em “o que passou pela cabeça do violinista...”, percebemos a apropriação do poema de Lima desde o título, no qual há a retomada de um verso inteiro e do título

do poema anterior, marcando a relação dialógica e intertextual, em que reaparece o personagem do violinista. Ao contrário do poema limiano, este está disposto em versos e é constituído por uma série de anáforas “eu penso”, “e agora”, “e”, que dão um ritmo marcado ao poema, além das repetições das notas musicais “dó/ ré/ mi” que atuam como metonímia da ideia de música, lembrança principal do violinista na hora da morte, refletida também pela referência de vários nomes da música clássica e popular que ele evoca. “dó/ré/mi” também pode ser lido como uma espécie de refrão do poema que se associa a “one/two/three” no plano sonoro e remete a uma contagem da queda do avião.

Tal mescla de nomes eruditos como Béla Bartók, Stravinski, Karabtchevsky a um nome como Rita Lee, da música popular brasileira, que representa um dos ícones do rock nacional, aponta para um aspecto da arte contemporânea onde não se acredita mais na noção de valor, remetendo a uma discussão anteriormente apresentada do pós-modernismo em que “É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram dar” (DANTO, 2010, p. 7), portanto, todas as referências têm o mesmo peso e servem de banquete para a devoração antropofágica de Freitas. Além das menções à música, aparecem nas lembranças do violinista o poeta russo Joseph Brodsky ganhador do prêmio nobel de literatura em 1987 e o ator alemão Klaus Kinski. No poema freitiano, há a presença do humor e da ironia.

Nos versos finais, quando o avião está caindo, diferente do primeiro que explode, há uma brincadeira com a frase dita comumente pelas aeromoças no ato da decolagem e aterrissagem: “apertem os cintos”. Já que o avião está despencando o sujeito poético se utiliza do humor e sugere que os passageiros afrouxem os cintos: “senhoras intactas,/ afrouxem os cintos/ que o chão é lindo & já vem vindo/ one/ two/ three”. No poema limiano, a morte foi tratada de forma mórbida, quase como um retrato grotesco com diversos personagens mutilados e uma nuvem de sangue, abordagem completamente diferente do poema de Freitas, que retira a morte de um lugar grotesco e leva-a para o lado oposto de um humor irônico. Outra diferença marcante entre os dois poemas é a ausência de uma dimensão religiosa no poema de Freitas, apesar de aparecer o verso “o sujeito ali da frente reza”, não há menções a Deus como no poema anterior.

Freitas recupera elementos do poema anterior e os modifica, acrescentando novos, estabelecendo outras redes intertextuais com a música, o cinema e a própria

poesia e utiliza recursos inexistentes no grande desastre aéreo limiano, como o humor, tecendo, assim, um outro poema que também tem um sentido próprio se lido por um(a) leitor(a) que não conhece o poema de Jorge de Lima. Em sua passagem pelo poema de Lima, Angélica vai modificando a paisagem, seu trânsito deixa marcas, ou mais: propõe uma outra travessia, que é o seu próprio (e também outro) poema escrito. A autora estreita a distância entre nomes eruditos e nomes da cultura pop, o que pode ser lido como uma aproximação com a ideia de que “outro paradoxo pós-moderno [...] encontra-se em sua eliminação da distância entre arte de elite e arte popular” (HUTCHEON, 1991, p.40), todas as referências adquirem o mesmo peso e estão igualmente disponíveis para a apropriação dispensando as hierarquias de valor.

No universo poético de Susana Thénon, a sua visita mais corrosiva ao cânone aparece no “poema con traducción simultánea español-español” (2001, p. 152 e 153). Neste poema, a autora parodia a história da colonização da América, tornando evidente a ironia no título do poema, que se propõe a traduzir simultaneamente um poema para a mesma língua, e na epígrafe escolhida, retirada de um poema de Rubén Darío denominado “Canto a Argentina”.

Para ir hacia lo venidero,
para hacer, si no el paraíso.
la casa feliz del obrero
en la plenitud ciudadana,
vínculo íntimo eslabona
e ímpetu exterior hermana
a la raza anglosajona
con la latinoamericana.
(Rubén Darío, “Canto a Argentina)

Cristóforo

(el Portador de Cristo)
hijo de un humilde cardador de lana
(hijo de uno que iba por lana sin cardar)
zarpó del puerto de Palos
(palo en zarpa dejó el puerto)
no sin antes persuadir a Su Majestad la Reina
Isabel la Católica de las bondades de la empresa
por él concebida
(no sin antes persuadir a Her Royal Highness
die Kenigin Chabela la Logística de empeñar
la corona en el figón de Blumenthal con-verso)
así se vertiesen litros y litros de
genuina sangre vieja factor RH negativo
(así costase sangre sudor y lágrimas
antípodas)

se hicieron a la mar
 (se hicieron alamares)
 y tras meses y meses de yantar solo
 oxímoron en busca de la esquiva redondez
 (y tras días y días de mascar Yorkshire pudding
 y un pingüino de añadidura los domingos)
 alguno exclamó tierra
 (ninguno exclamó thálassa)
 desembarcaron
 en 1492 a.D.
 (pisaron en 1982 a.D.)
 jefes esperaban en pelota
 genuflexos
 (mandamases aguardaban desnudos
 de rodillas)
 Cristóforo gatilló el misal
 (Christopher disparó el misil)
 dijo a sus pares
 (murmuró a sus secuaces)
 coño
 (fuck)
 ved aquí nuevos mundos
 (ved aquí estos inmundos)
 quedáoslos
 (saqueadlos)
 por Dios y Nuestra Reina
 (por Dios y Nuestra Reina)
 AMÉN
 (O M E N)

A escolha da epígrafe permite ler todo o poema como irônico, se retornarmos ao que foi discutido no início deste capítulo, em que a ironia era definida como um jogo entre o dito e não-dito em que o efeito estaria em dizer algo, pretendendo dizer o contrário do que foi dito. Ou melhor, mantendo em tensão não resolvida, não conciliada em uma conclusão apaziguadora, os opostos; a ironia permite que sentidos contrários coexistam sem que um elimine o outro, ela instaura a incerteza e a instabilidade, ou antes, ela explicita a incerteza e a instabilidade constitutivas da língua, mas quase sempre abafadas ou negadas pela imposição de um único sentido.

O poema dariano celebra a colonização, a mescla entre o anglo-saxão e o latino-americano sem levar em consideração toda a violência sofrida por esses povos no processo de dominação territorial e cultural. Diante do contexto denunciativo do poema de Thénon, o “Canto a Argentina”, de Darío, se torna caricatura, tanto de um discurso canônico – tendo em vista que ele é o autor mais reconhecido do modernismo latino-americano –, como de um discurso conservador que celebra o avanço de nações imperialistas, classificando como um encontro, o que foi uma imposição

violenta. A segunda via da ironia no poema se dá pelo título que brinca com a ideia de tradução. O que seria traduzir um poema para a mesma língua e, ainda mais, simultaneamente? Neste poema, Thénon leva as últimas consequências os jogos com a linguagem, valendo-se, inclusive, de palavras em língua inglesa para mimetizar o colonizador. Para Barrenechea:

O corpo do poema está construído sobre os efeitos contrastantes do suposto texto “original” com os segmentos de “tradução” que se justapõem intercalando-os verso a verso, entre parênteses. O discurso “original” provém de uma voz não personalizada que repete o admitido pela história oficial fixada nos manuais escolares elementares ou nos discursos celebratórios (o qual nega sua condição de princípio de algo, e a reduz à imitação ou tradução de outras vozes que a precedem), ainda que surpreenda com impensados desvios. (1987, 260 tradução minha.)³¹

Assim, no poema, os parênteses representam a tradução do que está posto fora deles, revelando um jogo entre o discurso oficial, representado pelos manuais escolares, e a tradução desse discurso reivindicada pelo sujeito poético. Nessa perspectiva, a tradução é compreendida como um esclarecimento, uma atualização de um conceito vigente, uma outra forma de interpretar um mesmo enunciado. A exemplo do tradutor cleptomaniaco de Kosztolányi, que rouba objetos e dinheiro dos textos que traduz³², o sujeito poético de Thénon “rouba” a versão oficial da história da colonização americana, através da paródia e da ironia, propondo uma outra forma de leitura dos acontecimentos políticos do continente.

Nos poemas acima, vimos o diálogo de Freitas e Thénon com o modernismo de suas respectivas tradições poéticas em que o texto foi absorvido como paródia crítica, o que nos remete às postulações de Hutcheon: “os intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura”. (1991, p. 163). Isso ocorre no “poema con traducción simultánea español-español”, no qual Thénon reescreve a história de modo intertextual, dialogando com diversos discursos e no “grande desastre aéreo” de Angélica Freitas que parodia

³¹ El cuerpo del poema está construido sobre los efectos contrastantes del supuesto texto “original” con los segmentos de “traducción” que se le yuxtaponen intercalándolos verso a verso, entre paréntesis. El discurso “original” proviene de una voz no personalizada que repite lo admitido por la historia oficial fijada en los manuales escolares elementales o en los discursos celebratorios (lo cual niega su condición de principio de algo, y la reduce a imitación o traducción de otras voces que la preceden), aunque sorprenda con impensadas desviaciones.

³² Cf. Kosztolányi, Denzo. *O tradutor cleptomaniaco*. trad. Ladislao Szabo, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

ironicamente o passado textual literário, remontando para o modernismo brasileiro, assim como no estatuto do desmarmoramento que remonta para a história política do Brasil e para a literatura francesa ao mesmo tempo.

2.4 Rindo dos estereótipos de gênero

Judith Butler afirma em *Problemas de gênero* (1990) que “rir de categorias sérias é indispensável para o feminismo” (2013, p.8). Susana Thénon e Angélica Freitas levam tal afirmativa às últimas consequências nos seus respectivos *Ova completa* e *Um útero é do tamanho de um punho*.

Em seu segundo livro, Angélica Freitas aborda diversos assuntos caros ao feminismo com muito humor e ironia, além de realizar uma evidente paródia a um discurso machista/patriarcal. A obra aparece dividida em sete seções: “uma mulher limpa”, “mulher de”, “a mulher é uma construção”, “um útero é do tamanho de um punho”, “3 poemas com o auxílio do google”, “argentina” e “o livro rosa do coração dos trouxas”. Em todas elas, a poeta gaúcha opera uma desconstrução irônica dos estereótipos de gênero atribuídos às mulheres, resgatando diversos clichês da lógica machista/patriarcal, tais como nos poemas: “uma mulher limpa” (2012, p. 11), “uma mulher sóbria” (2012, p. 22) “mulher de regime” e “uma mulher gorda”, que ironizam a ditadura da magreza e questionam a gordofobia, pondo em xeque alguns mecanismos de controle sobre o corpo das mulheres, que, segundo essa lógica, deveriam ser limpas, magras, bonitas, sóbrias, etc. O livro permite diversas possibilidades de discussão desses temas, porém, neste curto texto não haveria espaço para todas elas; trago, assim, para este momento, o poema “mulher de vermelho”, em que algumas das questões anteriormente apresentadas podem ser discutidas.

mulher de vermelho

o que será que ela quer
 essa mulher de vermelho
 alguma coisa ela quer
 pra ter posto esse vestido
 não pode ser apenas
 uma escolha casual
 podia ser amarelo
 verde ou talvez azul
 mas ela escolheu vermelho
 ela sabe o que ela quer

e ela escolheu vestido
 e ela é 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)

Um tema importante é trazido à cena: a questão da cultura do estupro, em que a roupa da vítima é considerada um convite ao abuso sexual. Na lógica machista/patriarcal, muitas vezes, as vítimas são culpabilizadas por usarem determinadas vestimentas, de determinadas cores ou comprimento, como se isso justificasse qualquer “desejo incontrolável” do abusador. A “mulher de vermelho” mimetiza todas essas mulheres e o poema, que parte de um ponto de vista masculino, em que um observador homem questiona: “o que será que ela quer/ essa mulher de vermelho” reforça a ideia da ironização da roupa como convite, pois, a pergunta acentua uma possível intenção da mulher de vermelho de vestir tal peça para provocar determinada reação, quando essa ideia está sendo questionada e não afirmada, retomando a ideia de ironia como algo que se diz, querendo dizer o contrário.

A ironia se revela mais evidente nos versos finais: “ela sabe o que ela quer/e ela escolheu vestido/e ela é 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”, momento no qual aparece o personagem de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, que apesar de não ser nomeado, pode ser recuperado através do verso: “caro Watson, elementar”, frase dita pelo detetive em suas aventuras com seu fiel assistente Watson, no momento em que encontra uma pista importante ou quando desvenda o caso.

Em “mulher de vermelho”, a frase é retomada ironicamente como se o sujeito poético houvesse desvendado a questão: se ela é mulher, usou vermelho, é porque me quer, uma lógica que não se concretiza e não faz nenhum sentido aparente, mas que é utilizada como justificativa para abusos sexuais e aqui aparece parodiada. O diminutivo “euzinho” aparece como mais um operador da ironia no poema que subverte a lógica vítima/agressor. A auto complacência do sujeito poético colocando-

se como vítima ironiza esse discurso machista que culpabiliza a vítima e vitimiza os agressores.

Na *Ova completa* (1987), de Susana Thénon, os estereótipos de gênero estão mais centrados no plano da autoria feminina em que se discute o lugar das mulheres na poesia, assim como nos poemas inéditos da década de 80, que foram recuperados no tomo II de *La morada imposible*. No poema abaixo, algumas questões sobre a produção das poetisas mulheres são trazidas para discussão.

las poetisas mujeres

las poetisas mujeres
tenemos que juntarnos
para salir
para enfrentar
la humanidad hostil
pero hay que hacerlo con dulzura
¡FEMINEIDAD!

las poetisas mujeres
hemos de unirnos
para vencer
a poemazo limpio
aunque nos tiren la casa abajo
a pedradas
a pleonasmos

las mujeres poetisas
debemos mantenernos codo a codo
pero sin codearnos
mano a mano
pero sin manosearnos
check to check
pero sin chequearnos
y teté a teté
pero sin pecharnos

muy difícil

las mujeres poetisas
hemos de divorciarnos
¿y de quién? ¿y de quién?
de las poetisas mujeres

hombres no hay hace rato

(31-VIII-86)

Em “las mujeres poetisas”, Thénon ironiza as condições de produção da autoria feminina e um sentimento de união que deveria haver entre as poetisas mulheres para

que elas sobrevivam às circunstâncias de subordinação em relação aos homens escritores. O tom burlesco do poema fica evidente na agressividade combativa do sujeito poético, que quer enfrentar a “humanidade hostil”.

Os termos “dulzura” e “femineidad”, reforçam os operadores da ironia no poema e atuam como crítica a uma ideia de que as mulheres seriam o sexo frágil, delicado. Na segunda estrofe, assim como na terceira, o sujeito enunciador feminino segue reforçando a ideia de união entre as mulheres, criando uma atmosfera de colaboratividade entre as poetisas, que logo é quebrada pela última estrofe: “las mujeres poetisas/hemos de divorciarnos/¿y de quién? ¿y de quién?/de las poetisas mujeres”, para logo afirmar que homens não há faz tempo, o que mobiliza toda a ironia do poema, se levamos em consideração que a produção masculina é muito mais vasta, ao menos se pensarmos nos textos que estão consagrados pelo cânone. Thénon institui um olhar crítico sobre a produção de poesia, que recai não só sobre os homens como também sobre a postura das poetisas mulheres e uma possível posição de vitimização, aqui o riso recai sobre ela mesma, visto que a própria autora se inscreve no universo da produção poética feminina.

3. QUESTÕES DE AUTORIA E GÊNERO EM OVA COMPLETA E UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO

Porque há o direito ao grito.
Então eu grito.
(Clarice Lispector)

O grito, um som sem sentido fixo, que evoca o mais profundo do corpo, da garganta, da raiva ou da alegria, que nos fala de extremos de sons incômodos, pode ser pensado como o oposto do silenciamento a que muitas vozes femininas foram submetidas. O que seria esse direito ao grito? Como podemos pensá-lo associado à poesia? Que grito se faz ouvir quando falo do que devia ser calado? Aqui ou na Argentina, quais são os gritos silenciados que a poesia de Thénon e Angélica mostram, explicitam, (in)traduzem como grito/verso/poema? Essas perguntas continuam apenas o diálogo com a epígrafe, gritam de volta pra Clarice, mas não serão respondidas aqui de modo categórico. Ficam como alguns gritos que acompanham a escrita deste texto.

Apesar da nossa proximidade geográfica com os demais países da América do Sul, a circulação de poesia esbarra em problemas de distribuição de títulos, problemas estes que estão vinculados a uma complexa dinâmica do mercado editorial. Esse problema é ainda mais grave quando se trata de nomes da poesia contemporânea, às vezes, pouco conhecidos até em seus países de origem, uma vez que ainda não passaram a fazer parte do que chamamos cânone. Se estendemos essa discussão para a autoria feminina, a situação torna-se ainda mais complicada, pois sabemos que o lugar das mulheres não só cânone como também na escrita de modo geral é muito menos privilegiado.

As obras *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas e *a Ova completa*, de Susana Thénon, suscitam questões importantes para a discussão de gênero e autoria feminina. Susana Thénon seguiu problematizando sempre com muita ironia o lugar da mulher no cânone e o que é ser escritora em um universo em que o discurso feminino é menos autorizado, inclusive no registro de seus poemas inéditos, que foi organizado e publicado no tomo II da reunião de sua obra completa.

A obra de Angélica Freitas toca questões mais profundas do gênero, ultrapassando o espaço da autoria feminina no qual Thénon se concentra. Em *Um*

Útero é do tamanho de um punho, livro que tem como tema principal as mulheres – como podemos notar desde o título em referência ao útero – é possível discutir a identidade de gênero, seguindo as postulações de Butler (2013) sobre o caráter performativo do gênero que se desdobram em questões fundamentais de sua obra, tais como: “o que é uma mulher?”, que aparece direta ou indiretamente em todo o livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). O objetivo deste capítulo é discutir autoria feminina, gênero e identidade nas poesias de Angélica Freitas e Susana Thénon.

3.1 Autoria feminina e cânone na poesia de Susana Thénon

Ao longo da tradição literária, ao menos nos dois países em questão neste trabalho, Brasil e Argentina, as mulheres estiveram longe daquilo que se chama de cânone, lugar de autores consagrados, normalmente homens.

No universo da poesia Argentina, Susana Thénon foi incluída na geração de 60 ao lado de Alejandra Pizarnik, sua amiga e companheira de publicação na revista literária *Agua Viva*. As duas começaram suas produções no final da década de 50 e início da década de 60, assim como as poetas Juana Bignozzi e Ana Barrenechea. Esse fato tornou a geração de 60 conhecida como a geração das mulheres, embora haja grandes poetas argentinos como Leónidas Lamborghini, Juan Gelman, que começam sua produção poética nesta época e não são situados nesta geração. Tal rotulação é encarada como preconceituosa, para diminuir a produção feminina, que só teria espaço destacado pela crítica em uma geração específica, como se só houvesse lugar para elas naquele momento histórico. Thénon sempre recusou essa denominação de escritora pertencente à geração de 60 proposta pela crítica.

É nesse contexto que aparece o poema “La antología”, abaixo transcrito como espécie de resposta a essa questão:

LA ANTOLOGÍA

¿tú eres
la gran poietisa
Susana Etcétera?
mucho gusto
me llamo Petrona Smith-Jones
soy profesora adjunta
de la Universidad de Poughkeepsie
que queda un poquipsi al sur de Vancouver
y estoy en la Argentina becada
por la Putifar Comisión
para hacer una antología
de escritoras en vías de desarrollo
desarrolladas y también menopáusicas
aunque es cosa sabida que sea como fuere
todas las que escribieron y escribirán en Argentina
ya pertenecen a la generación del 60
incluso las que están en guardería
e inclusísimamente las que están en geriátrico

pero lo que importa profundamente
de tu poesía y alrededores
es esa profesión –aaah ¿cómo se dice?–
profusión de íconos e índices
¿tú qué opinas del ícono?
¿lo usan todas las mujeres
o es también cosa del machismo?

porque tú sabes que en realidad
lo que a mí me interesa
es no sólo que escriban
sino que sean feministas
y si es posible alcohólicas

y si es posible anoréxicas
y si es posible violadas
y si es posible lesbianas
y si es posible muy muy desdichadas

es una antología democrática

pero por favor no me traigas
ni sanas ni independientes

(THÉNON, 2001, p. 182, 183)

Neste poema longo, composto por 38 versos livres, divididos em cinco estrofes, aparece o que seria um diálogo entre uma personagem apresentada como “Petrona Smith-Jones”, pesquisadora norte-americana bolsista na Argentina, e uma poeta “Susana etc.”. Não por acaso, Thénon escolhe seu próprio nome para ironizar a situação da autoria. O diálogo se torna um monólogo, pois só aparece a fala da pesquisadora, o que pode ser encarado como uma crítica aos estudiosos de poesia na academia.

Desde os primeiros versos, a ironia se revela quando é utilizado o termo “poetisa” para se referir à escritora, termo duramente criticado por Thénon, que sempre preferiu o uso de poeta – assim como Angélica Freitas –, que aparece em todos os outros poemas em que cita esta palavra, permitindo, assim, a compreensão do uso como irônico nesta situação específica. Em outros poemas de Thénon há referências a poetisas mulheres, o que comprova o uso irônico deste substantivo para marcar o discurso preconceituoso da personagem ao se referir a uma poeta argentina. Mais adiante, Petrona Smith-Jones revela que está no país para fazer uma antologia de mulheres: “aunque es cosa sabida que sea como fuere/todas las que escribieron y escribirán en Argentina/ya pertenecen a la generación del 60/incluso las que están en guardería/e inclusísimamente las que están en geriátrico”, aqui se revela a grande investida de Thénon contra o cânone através da figura da pesquisadora, já que, para a crítica, as mulheres poetisas só poderiam compor o cânone dentro de um espaço fechado, como se só houvesse um lugar para as autoras, numa geração dita apenas feminina, reforçando os sexismos e os binarismos; pois, nessa perspectiva, não se valoriza o trabalho poético pelos aspectos textuais, senão pelo gênero do sujeito que publica o texto, o que nos remete às postulações de Gilbert e Gubar (1997):

Diferente de sua contraparte masculina, então, a mulher artista precisa primeiro combater os efeitos de uma socialização que faz o seu conflito com o desejo de seus predecessores (masculinos) parecer infinitamente absurdo, fútil ou mesmo [...] auto-aniquilador.” (1997, p. 5).

Os problemas de reconhecimento da autoria feminina não se restringem à crítica convencional. Adrienne Rich, em *When we dead awaken: Writing as re-vision*

(1972), sugere questões importantes sobre autoria feminina e cânone literário, propondo uma “re-visão” deste, inclusive da própria crítica feminista que não considerava a produção de mulheres negras e lésbicas:

O desafio lançado por feministas contra o cânone literário hegemônico e os métodos de ensiná-lo, e contra a visão tendenciosa e astigmática da pesquisa literária masculina, não diminuiu [...] foi ampliado e intensificado mais recentemente pelos desafios das feministas negras e lésbicas, indicando que a própria crítica literária feminista desconsiderou ou deixou de examinar o trabalho de mulheres negras e lésbicas. (RICH, 1972, p.12)

Portanto, até a própria crítica feminista, no começo, ainda não levava em consideração a produção de algumas escritoras, ocupando-se apenas da obra de mulheres brancas heterossexuais, o que mostra a dificuldade de circulação dos textos de autoria feminina e o reconhecimento dentro do próprio universo da crítica feminista. Como todo discurso, o feminista também é marcado por contradições, limites, pela sua historicidade, que nos coloca no lugar do que ainda está em processo, do que não foi concluído, pois se faz cotidianamente, em contínuo confronto com aquilo que se pretende questionar, mas que também nos constitui como seres históricos.

Na continuação do poema, a personagem Petrona Smith-Jones afirma: “porque tú sabes que en realidad/ lo que a mí me interesa es no sólo que/ escriban/ sino que sean feministas/ y si es posible alcohólicas/ y si es posible anoréxicas/ y si es posible violadas/ y si es posible lesbianas/ y si es posible muy muy desdichadas”, essa ironia fortíssima representa a recusa com a escrita de autoras que se auto afirmam como feministas, pois, para o estereótipo do senso-comum as feministas seriam comumente as violadas, sofredoras, lésbicas, etc. Essa personagem que aparece no poema incorpora as representações estereotipadas não só da sexualidade ou das condutas “sãs”, como é indicado no último verso, como também dos critérios que regem as agendas de crítica literária, nos quais a escrita feminina é muitas vezes vista como menor e estigmatizada; por isso, Hélène Cixous, teórica francesa, postula que a mulher deve escrever com o corpo, há que criar uma sintaxe feminina:

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher e traga às mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo e na história-, através do seu próprio movimento. (CIXOUS, 2010 p.9)

Nos versos: “¿tú qué opinas del ícono?/¿lo usan todas las mujeres/o es también cosa del machismo?!” a autora argentina ironiza – mais uma vez – a opinião vigente no senso-comum em relação às mulheres feministas, neste caso, também escritoras, que como forma de terem seu discurso desautorizado são acusadas de ver machismo em tudo, de se colocarem como vítimas, como se o machismo fosse algo criado por elas e não existisse. Thénon reivindica essa voz silenciada das mulheres em outro poema, sem título, onde se repete constantemente o verso “por que grita essa mulher?”.

¿por qué grita esa mujer?
 ¿por qué grita?
 ¿por qué grita esa mujer?
andá a saber

esa mujer ¿por qué grita?
andá a saber
mirá que flores bonitas
 ¿por qué grita?
jacintos margaritas
 ¿por qué?
 ¿por qué qué?
 ¿por qué grita esa mujer?

¿y esa mujer?
 ¿y esa mujer?
vaya a saber
estará loca esa mujer
mirá mirá los espejitos
 ¿será por su corcel?
andá a saber

¿y dónde oíste
la palabra corcel?
 es un secreto esa mujer
 ¿por qué grita?
mirá las margaritas
 la mujer
espejitos
pajaritas
que no cantan
 ¿por qué grita?

que no vuelan
 ¿por qué grita?
que no estorban

la mujer
 y esa mujer
 ¿y estaba loca esa mujer?

ya no grita

(¿te acordás de esa mujer?)
 (THÉNON, 2001, p. 137, 138)

Neste poema, formado por 8 estrofes e 37 versos livres e curtos, o sujeito poético se questiona do começo ao fim ¿por qué grita esa mujer?, ainda que invertendo a sintaxe do verso (*esa mujer ¿por qué grita?*) a pergunta persiste por todo o todo poema. Mais uma vez, Thénon se utiliza da ironia, um dos traços mais marcantes de sua poesia, para problematizar questões ligadas ao discurso feminino. A mulher, diferentemente do homem, precisa gritar para ser ouvida, e por gritar é taxada de louca, já que mostra sua revolta, sua não concordância com a norma imposta, como no poema em que aparece o verso “¿estará loca esa mujer?”. No âmbito da escrita, essa lógica ainda se perpetua. Hélène Cixous (2010) afirma que:

Quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão, na qual ela é ao mesmo tempo o efeito, a sustentação, e um dos álibis privilegiados. Ela tem sido homogênea à tradição falocêntrica. Ela é o próprio falocentrismo que goza dele mesmo e se felicita. (CIXOUS, 2010, p.5).

Retomando a epígrafe deste capítulo, “porque há o direito ao grito” é que devemos gritar, é por isso que grita a mulher do poema, porque precisa ser ouvida. Mais ainda: porque não consegue ser ouvida se não através do grito.

O número de mulheres sendo publicadas é ainda muito pequeno se compararmos ao número de homens escritores e o trabalho de pesquisa para resgatar essas mulheres que publicaram no passado e não chegaram ao conhecimento do público é muito importante e vem sendo feito por diversos grupos de crítica feminista. Ao mesmo tempo, muitas mulheres que conseguiram algum espaço, ainda que pequeno, como Susana Thénon, vêm questionando através de sua obra essa condição de autoria feminina, afinal “O que significa ser escritora em uma cultura cujas

definições fundamentais de autoridade literária são, como temos visto, tanto aberta quanto disfarçadamente patriarcais?” (GILBERT e GUBAR, 2000, p.1), as mulheres não devem se render a essa norma e não devem ter medo de se impor nesse universo, ainda que ele seja predominantemente masculino. É preciso reivindicar o cânone constantemente, que é excludente e que foi pensado por homens que perpetuam essa lógica patriarcal.

3.2 Gênero e identidade na poesia de Angélica Freitas

Angélica Freitas publicou em 2012 *Um útero é do tamanho de um punho*, seu segundo livro, no qual aborda com humor e ironia diversas questões que envolvem a mulher, seu tema central. Essa ironia marcante na poesia freitiana pode ser notada a partir dos títulos das seções que dividem o livro: “Uma mulher limpa”, “Mulher de”, “A mulher é uma construção”, “Um útero é do tamanho de um punho”, “3 poemas com o auxílio do google”, “Argentina” e “O livro rosa do coração dos trouxas”. Em todas essas seções Freitas perpassa diversas questões de gênero, desde a cultura do estupro em “mulher de vermelho”, quando o sujeito poético sugere que a mulher se vestiu dessa forma porque quer provocá-lo, a questões mais complexas como identidade de gênero em “mulher depois” e “a mulher é uma construção”, poemas que serão analisados a seguir e que trazem várias situações que podem ser associadas à discussão proposta por Judith Butler em *Problemas de gênero* (2013).

O livro *Problemas de gênero* (2013) (*Gender trouble*, 1990), de Judith Butler, é dividido em três partes. A primeira “Sujeitos do sexo/gênero/desejo” inicia contestando as postulações da própria teoria feminista na medida em que esta, inicialmente, se preocupava em defender a categoria das mulheres. Butler não recusa a necessidade de se repensar o lugar da mulher numa sociedade patriarcal; porém, reivindica o modo como o próprio feminismo acabou reproduzindo a lógica heteronormativa de exclusão, ao buscar uma essência com a qual a categoria “mulheres” se identificasse, já que:

[...] o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes. É significativa a quantidade de material ensaístico que não só questiona a visibilidade do “sujeito” como candidato último à representação, ou mesmo à libertação, como indica que é muito pequena, afinal, a concordância quanto ao que constitui ou deveria constituir, a categoria das mulheres. (BUTLER, 2013, p. 18)

Butler questiona essa categoria “mulher” como única, apresentada como ontologicamente estável e, portanto, reconhecível, que não leva em consideração a instabilidade do gênero. A construção do sujeito do feminismo, segundo ela, ainda permanece coadunada a uma estrutura que opera entre legitimar e excluir, produzindo normas de adequação para serem aceitas pelas “mulheres” à medida que rejeita aquelas que não se enquadram segundo os limites pré-estabelecidos. O poema “a mulher é uma construção”, presente na seção homônima do livro de Freitas, discute essas questões acima apresentadas, com a ironia e o humor que caracterizam a obra freitiana.

a mulher é uma construção

a mulher é uma construção
deve ser

a mulher basicamente é pra ser
um conjunto habitacional
tudo igual
tudo rebocado
só muda a cor

particularmente sou uma mulher
de tijolos à vista
nas reuniões sociais tendo a ser
a mais mal vestida

digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção
com buracos demais

vaza

a revista nova é o ministério
dos assuntos cloacais
perdão
não se fala em merda na revista nova)

você é mulher
e se de repente acorda binária e azul
e passa o dia ligando e desligando a luz?
(você gosta de ser brasileira?)

de se chamar virginia woolf?)

a mulher é uma construção
maquiagem é camuflagem

toda mulher tem um amigo gay
como é bom ter amigos

todos os amigos tem um amigo gay
que tem uma mulher
que o chama de fred astaire

neste ponto, já é tarde
as psicólogas do café freud
se olham e sorriem

nada vai mudar –

nada nunca vai mudar –

a mulher é uma construção
(FREITAS, 2012, p. 45 e 46)

Este poema longo, de 37 versos, começa ironizando a noção de mulher como construção de uma ideologia patriarcal, questionada por Butler, nos versos: “a mulher é uma construção/deve ser/ a mulher basicamente é pra ser/ um conjunto habitacional/ tudo igual/tudo rebocado/só muda a cor”, encenando a compreensão de mulher como sujeito único, que não leva em consideração as diferenças e a instabilidade dessa noção, visão das teóricas anteriores do feminismo.

Na sequência das próximas estrofes, o sujeito poético feminino se revela como subversor dessas normas pré-estabelecidas: “particularmente sou uma mulher /de tijolos à vista /nas reuniões sociais tendo a ser/a mais mal vestida /digo que sou jornalista”. Na estrofe seguinte, é revelado novamente o caráter irônico do verso “a mulher é uma construção”, que se repete durante todo o poema como uma espécie de refrão, pois “(a mulher é uma construção/ com buracos demais/ vaza”, os buracos remetem a ideia dos furos, da impossibilidade de pensar a mulher como construção, quando, na verdade, o sujeito poético pensa a mulher como a desconstrução da ideologia patriarcal, seguindo as noções de Butler (2013).

O humor irônico se revela nos versos “a revista nova é o ministério/ dos assuntos cloacais/ perdão/ não se fala em merda na revista nova), ao ridicularizar a publicação mensal “revista nova” que veicula um discurso consoante com as ideias patriarcais em que a mulher é uma dona de casa, deve se preocupar com sua aparência e, sobretudo, servir ao parceiro, seguindo também a heteronormatividade compulsória. Em seguida, a discussão é transportada para um ponto importante das teorizações de Butler: os binarismos que regulam a ordem compulsória, quando o sujeito poético diz “você é mulher/e se de repente acorda binária e azul/ e passa o dia ligando e desligando a luz?/ (você gosta de ser brasileira?/ de se chamar virginia woolf?)”, encena as questões das oposições homem x mulher, macho x fêmea, feminino x masculino, pênis x vagina, etc. E faz referência à ideia de identidade, questionando “você gosta de ser brasileira?”, “de se chamar Virginia Woolf”, resgatando em sua rede intertextual a escritora inglesa que também trouxe importantes contribuições para o feminismo com sua obra.

O final do poema revela um pessimismo do sujeito poético feminino em relação à desconstrução do gênero, já que vivemos numa sociedade que perpetua constantemente o discurso patriarcal: “neste ponto, já é tarde/ as psicólogas do café freud/ se olham e sorriem/ nada vai mudar – / nada nunca vai mudar –/ a mulher é uma construção”, aqui é resgatado o discurso da psicanálise, através da psicólogas do café freud, que sempre perpetuou o falocentrismo, pregando o discurso da castração simbólica em que o sujeito mulher existe pela falta, pela ausência do falo, o que coloca os homens em uma condição superior e inferioriza os sujeitos femininos. Neste final pessimista, o sujeito poético feminino, quase num lamento, se rende à ideia de que nada nunca vai mudar e que a mulher permanecerá sendo uma construção, embora essa ideia seja questionada ao longo do poema.

Retomando os estudos de Judith Butler (2013), uma de suas principais contribuições para a teoria feminista foi a dissolução da dicotomia: sexo/gênero. Ela questiona se o “sexo” teria uma historicidade ou se seria apenas uma estrutura pronta, na qual não se faz questionamentos em virtude de sua materialidade indiscutível. As teóricas feministas anteriores faziam uma distinção postulando que o sexo era natural e o gênero estava ligado à cultura. Já Butler defende que:

[...] o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou um “sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”,

anterior a cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura. (BUTLER, 2013, p. 25)

O sexo é construído como “natural” satisfazendo a interesses políticos e sociais de uma heterossexualidade compulsória, quando, na perspectiva de Butler, sexo e gênero não se distinguem, pois não há natureza fora da cultura, não há uma natureza pré-discursiva. O que é estabelecido como natural, é, primeiramente, socialmente construído. Essa naturalização do sexo se revela, por exemplo, quando uma criança ainda está na barriga da mãe, se tiver pênis é um menino, se tiver vagina é uma menina e ambos estarão condicionados a desejarem pessoas do sexo oposto. Para acabar com essa lógica reprodutivista, a filósofa americana apela para a necessidade de subverter a ordem compulsória, desmontando a obrigatoriedade entre sexo, gênero e desejo.

No terceiro capítulo de *Problemas de gênero* (2013), intitulado “Atos corporais subversivos”, Butler traz questões sobre o caráter performativo do gênero, pois, para ela, a essência ou identidade do gênero são *fabricações* sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (BUTLER, 2013), o que ocorre no poema a seguir “mulher depois”, de Angélica Freitas.

mulher depois

queridos pai e mãe
tô escrevendo da tailândia
é um país fascinante
tem até elefante
e umas praias bem bacanas

mas tô aqui por outras coisas
embora adore fazer turismo
pai, lembra quando você dizia
que eu parecia uma guria
e a mãe pedia: deixem disso?

pois agora eu virei mulher
 me opere e virei mulher
 não precisa me aceitar
 não precisa nem me olhar
 mas agora eu sou mulher
 (FREITAS, 2012, p. 35)

“mulher depois” é composto por 15 versos divididos em 3 estrofes com 5 versos cada. Na primeira, o sujeito poético se dirige a seus pais e revela que está escrevendo da Tailândia e descreve alguns atrativos turísticos (“elefantes, “praias bem bacanas”), utilizando uma linguagem muito coloquial como a forma “tô”, em vez de “estou”, como determina a gramática. Na segunda, percebemos que o motivo da viagem não foi para turismo, através da conjunção adversativa “mas”, que indica uma ideia oposta à anterior. E ele relembra um fato passado de quando seu pai dizia que ele parecia uma menina, utilizando a gíria *guria*, típica do Rio Grande do Sul, estado onde nasceu a escritora Angélica Freitas. Na última estrofe ele, já ela, revela: “pois agora eu virei mulher/ me opere e virei mulher/ não precisa me aceitar/ não precisa nem me olhar/ mas agora eu sou mulher”. Esses versos revelam o motivo da viagem à Tailândia, para efetuar uma cirurgia de mudança de sexo, já que o país é o pioneiro nesse tipo de procedimento médico. Essa estrofe final, dá margem para discutir uma série de questões propostas pela filósofa americana. Afinal, o que é ser uma mulher? É ter uma vagina? O sujeito poético só se torna uma mulher porque faz a operação? Segundo Butler:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primeira e estável. (2013, p. 195).

Portanto, o que configura o sujeito como homem ou mulher não é o fato de ter nascido com um órgão sexual atribuído a este modelo de gênero, as categorias de gênero são muito mais instáveis do que essa naturalização. Se pensarmos, por exemplo, nas travestis que conservam um corpo e se apresentam com outra aparência através do vestuário, dos gestos, essa noção de gênero verdadeiro ou falso é eliminada, pois estão numa categoria inclassificável e flutuante, que nos faz ressignificar essas noções, assim como a mulher *trans* do poema, que não deixa de ser uma mulher apenas porque não está biologicamente dentro desta categoria.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

não queria fazer uma leitura
equivocada
mas todas as leituras de poesia
são equivocadas

(Angélica Freitas)

O início? O mesmo fim.
O fim? O mesmo início.

(Orides Fontela)

Nos três capítulos que compõem esta dissertação, tentei fazer um percurso de análise da poesia de Angélica Freitas resgatando a sua memória de leituras da *Ova completa* (1987), de Susana Thénon. Seguindo os rastros do poema metonímia de Angélica, “não queria fazer uma leitura/equivocada/mas todas as leituras de poesia/são equivocadas”, equivocadas porque não existe uma leitura correta, que conduza ao acerto, a um alvo único e claro; mas, antes, a leitura, parece que mais ainda do poema, nos conduz à deriva, ao incerto, a algo que não pode apontar para uma conclusão fechada.

É um desafio, portanto, terminar qualquer texto sobre a poesia de Angélica Freitas e Susana Thénon, especialmente, porque não tenho a pretensão de encerrar a discussão proposta nestas páginas. Essa dissertação figura como um convite à leitura e à pesquisa de poesia contemporânea, tendo em vista que pesquisar poesia no espaço acadêmico pode ser considerado como sinônimo de resistência, – em um universo em que a maioria dos estudos são dedicados à narrativa – e, sobretudo, quando a pesquisa trata de duas poetisas mulheres que não figuram no espaço estabelecido como cânone.

A poesia de Freitas e Thénon, inclusive, como vimos ao longo destes capítulos, questiona e propõe inquietações sobre diversas categorias fechadas como o próprio cânone, o espaço da autoria feminina, muitas vezes tomando a voz do discurso a ser questionado para ironizá-lo. Nos poemas “mulher de vermelho”, “la antologia”, “¿por

qué grita esa mujer?” e em vários outros, de ambas as autoras, o ponto de vista do poema, a voz do sujeito enunciador, é a voz a ser parodiada. Não é a mulher de vermelho que fala no poema, é o observador da mulher de vermelho. Esse observador opressor é ridicularizado pelo próprio discurso. Assim como a pesquisadora acadêmica que retoma estereótipos da escrita feminina em “la antología”. As poéticas de Freitas e Thénon se abrem para questionar o outro e para questionar a si mesmas, nos diversos poemas em que incluem os seus próprios nomes rindo de si. As duas autoras seguem um conceito de poesia que não admite um discurso sério, fechado, que dessacraliza pela via do humor.

Angélica Freitas herdou diversos temas e procedimentos caros à poesia de Thénon. A autora não se preocupa em esconder os vestígios da memória de leituras de Thénon em sua própria poesia. A argentina é citada, retomada e reelaborada em *Um útero é do tamanho de um punho*. Em entrevista para a revista Versalete, da Universidade Federal do Paraná, ao ser questionada sobre qual poeta a autora gaúcha considera fundamental sua resposta foi Susana Thénon. As relações entre ambas se justificam, portanto, e foram comprovadas nos três capítulos que constituem esta dissertação.

No primeiro capítulo, vimos a retomada da Argentina como tema na poesia freitiana e como espaço de interlocução poética em que a autora se inscreve, inclusive quando revela o desejo de ser uma poeta argentina. Neste capítulo, também foram apresentadas algumas postulações teóricas que guiaram as análises que compõem essa pesquisa, partindo da ideia de escrita como reelaboração de leituras anteriores. No segundo capítulo, vimos as relações entre humor e ironia nas poesias de Angélica Freitas e Susana Thénon, o retorno corrosivo ao cânone em que riem dos poetas consagrados para questionar o cânone como espaço fixo e imutável, recusando uma ideia de poesia como algo elevado, sagrado.

No terceiro capítulo, foram tratadas as questões de gênero e autoria feminina nas poesias de ambas as autoras, em que vimos, mais uma vez, o embate com o cânone majoritariamente masculino, o questionamento do espaço de escrita relegado às mulheres e as discussões dos estereótipos de gênero atribuídos aos sujeitos femininos. Discussão que se faz cada vez mais necessária, em momentos como este, que vivemos hoje no Brasil, quando uma mulher eleita pelo voto direto para a presidência da república é retirada do seu cargo, destituída do poder por um congresso formado majoritariamente por homens que se declaram machistas ou até

mesmo misóginos, sem nenhum constrangimento. Este capítulo foi o mais curto, devido ao pouco tempo disponível entre a qualificação, defesa e o depósito da dissertação. Essas questões de gênero e autoria e as reelaborações irônicas de ambas autoras serão melhor desenvolvidas na minha tese de doutorado.

Nestas páginas, vimos a retomada de procedimentos e temas poéticos de uma escrita movida pelas memórias literárias que absorve essas leituras e as transforma em seu próprio texto. A escrita de Angélica Freitas pode ser pensada de diversos pontos de vista, não esgotei aqui a possibilidade de outras compreensões e outras leituras além de Susana Thénon. Outras poetisas como Ana Cristina César, Adília Lopes, o poeta Manuel Bandeira, também são pontos importantes de interlocução da autora gaúcha. Esta dissertação se inscreve como uma das diversas propostas de leitura da poesia de Angélica Freitas e abre espaço para os trânsitos poéticos que vêm se construindo entre a poesia contemporânea brasileira e a poesia contemporânea de língua espanhola, poesia que se faz nesse território incerto chamado América Latina, por alguns, e Nuestra América, pelo cubano José Martí.

REFERÊNCIAS

ALMINO, João. Por um universalismo descentrado. Considerações sobre a Metáfora Antropófaga. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro.(Orgs.) **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena.. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

ANDRADE, Oswald de. **Revista de antropofagia**. Edição fac-similar. São Paulo: Cia. Litographica Ypiranga, 1976.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad.: Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARRENECHEA, Ana María. El texto poético como parodia del discurso crítico. Los últimos poemas de Susana Thénon. In: **Dispositivo**. Vol. 32. Michigan: Ed. Center for Latin American and Caribbean Studies. University of Michigan, 1987.

_____. Edipo en la poesía de Susana Thénon. In: **Bulletin Hispanique**. Vol.101. Bordeaux: N° 2. Ed. Université Michel de Montagne de Bordeaux, 1999.

_____. Génesis de tres distancias de Susana Thénon. In: **Revista de literatura hispánica**. N° 46. Madrid: Ed. Castalia, 1997.

_____. La genética textual: el proceso dudoso o atípico de una " distancia" de Susana Thénon. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, XII,1995, Birmingham. **Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional De Hispanistas**. Ed. Department of Hispanic Studies, 1998.

_____.La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon. In: FIN (ES) DE SIGLO Y MODERNISMO: CONGRESO INTERNACIONAL BUENOS AIRES-LA PLATA. 1996, Buenos Aires. **Actas de Fin (es) de siglo y modernismo: Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata**. Ed. del Servicio de Publicaciones, 1996.

BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Seuil, 2015.

_____. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 6ªed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BELLINI, Giuseppe. **Nueva historia de la literatura hispanoamericana**. Madrid: Editorial Castalia, 1997.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BRAIT, Beth. **A ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e Memória. In: PEDROSA, Celia (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Barcelona: Debolsillo, 2013

BOSI, Viviana. Poesia auto-móvel. In: **Teresa**. Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. plano piloto para a poesia concreta. In: **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê editorial, 2006.

_____. **Por que ler os clássicos?** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Poesia e transcendência em A Túnica Inconsútil, de Jorge de Lima. In: **Literatura em Debate, Revista Línguas & Letras** – Cascavel: Ed. Unioeste – Vol. 15 – Nº 30, 2015.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: EdUNESP, 2002.

CIXOUS, Hélène. Trad. Luciana Calado. **Le Rire de la Méduse et autres ironies**. Paris: Galilée, 2010

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. **O demônio da teoria** Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **Clases de literatura**. Ciudad de México: Alfaguara, 2014.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Trad.: Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP, 2006.

GAMBOA, Julieta. Los márgenes de la lírica. Ova completa de Susana Thénon, ironía y crítica del discurso poético. In: CONGRESO INTERNACIONAL CUESTIONES CRÍTICAS, III, 2013, Rosario. **Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas**. Rosario: Ed. de la Universidad de Rosario, 2013.

GENOVESE, Alicia. Susana Thénon: el encuentro de lo leve. In: **Leer poesía**: lo leve, lo grave, lo opaco. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **Infection in the Sentence**. Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. Ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1997.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

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

_____. **Guadalupe**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

_____. **Entrevista para a Revista TPM**. 26/10/2012. "Angélica Freitas escreve sobre mulher, inquietações e angústias usando ironia e poesia." Entrevista concedida a Natacha Côrtez. São Paulo: 2012.

FONTELA, Orides. **Poesia completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

FRIAS, Joana Matos. Ana, Adélia, Angélica: percalços das poetisas. In: **Navegações**, v. 6, n. 2, p. 154-161, 2014.

HERNÁNDEZ, Biviana. "¿ Por qué grita esa mujer?: tres propuestas poéticas para una subjetividad diferenciada." **Acta literaria** 49, 2014. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482014000200004&script=sci_arttext. Acesso: 12 de maio de 2014 às 08:37.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico** São Paulo: Perspectiva, 1995.

JAUREGUI, Carlos. **Canibalia**. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Madrid: Vervuet, 2008.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Trad.: Lúcia Helena França. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. A Intertextualidade. In: **O texto do romance**: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional. Trad.: Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

KOSZTOLÁNYI, Dezső. **O tradutor cleptomaníaco**. Trad. Ladislao Szabo. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira e outros. Campinas-SP, 1990.

LIMA, Jorge de. A túnica inconsútil. In: **Obra Completa**, Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.

LOPES, Silvina Rodrigues. A poesia, memória excessiva. In: **Literatura defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

MARINETTI, Fillippo Tommaso. Manifesto futurista. **Le Fígaro**, v. 20, 1909.

MCGUIRK, Bernard. De volta à sutura: o discurso patriarcal e a Ova Completa de Susana Thénon. Trad. Walter Carlos Costa. **Revista USP**, n. 23, p. 140-151. São Paulo: Edusp, 1994.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Livraria Francisco Alves, 1952.

PAGANO, Adriana Silvina. América latina, tradução e pós-colonialismo. **ALFA: Revista de Linguística**, v. 44, n. 1, 2000.

PAZ, Octavio. La otra voz. In: **La casa de la presencia: poesía e historia**. Obras completas. Ciudad de México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da Escrivinha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Crítica e intertextualidade. In: **Texto, crítica e escritura**. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Modernidade em ruínas. In: **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 .

PIETRANI, Anélia Montechiari. Questões de gênero e política da imaginação na poesia de Angélica Freitas. In: **Revista Fórum Identidades**, 2014.

PIZARNIK, Alejandra. Poesía completa. Barcelona: Lumen, 2013.

REISZ, Susana Rivarola. Las mil y una voces de Susana Thénon. In: **Voces sexuadas, Género y poesía en Hispanoamérica**. Lleida: Ed. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996.

_____. Hablar, repetir, citar. Las voces del discurso literario (y del discurso crítico). In: **Lexis**, v. 12. Lima: Editora PUCP, 1988.

RICH, Adrienne. When we dead awaken: Writing as re-vision. Trad. Marina Verçosa. In: **College English**, v. 34, n. 1, p. 18-30, 1972

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad.: Alain François. 4ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROCCA, Paola Cortés. Rueda de mujeres. Acerca de Susana Thénon. In: **Cuadernos LIRICO**. Revista electrónica de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia. n. 9, 2013. Disponível em: <http://lirico.revues.org/1125>. Acesso: 3 de janeiro de 2016, às 22:43.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad: Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Trad. Luiz Fernando P. N Franco. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1990.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: **História, memória, literatura**. Campinas: Unicamp, 2003.

SOUTO, Susana. **O caleidoscópio Glauco Mattoso**. Maceió: Ufal, 2008, 157f. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, Maceió, 2008.

_____. **Desconcertar o sagrado**. In: Revista Língua, São Paulo: Segmento, abril, 2014.

THÉNON, Susana. **La morada imposible**. Tomo I Org.: Ana M. Barrenechea e María Negroni. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

_____. **La morada imposible**: tomo II. Org.: Ana M. Barrenechea e María Negroni. Buenos Aires: Corregidor, 2001.