

# VAMOS COMER OSWALD?: PROCESSOS DE DEVORAÇÃO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

JOANA MATOS FRIAS

U. Porto / ILCML, jfrias@letras.up.pt.

*agora estamos a ver as palavras como possibilidades  
de respiração digestão dilatação movimentação*

Herberto Helder, *Antropofagias* (1971)

*A juventude alimenta-se do que as garras apanham, e  
os antigos defendem-se das gerações insaciáveis atirando  
carne podre. Mas é carne onde se insinuam ainda o odor e  
o gosto do sangue, e um tigre juvenil não decorou tão bem  
a identidade que se não confunda desprevenidamente  
com uma jovem hiena.*

Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (1979)

*Que se coma o idioma bárbaro, palpitação da lèveda  
substância dos vocábulos:*

*no prato. Eu devoro. [...]*

*Porque tudo é canto de louvor na vida*

*inspirada, tudo porque acaba na mesa: garfo e faca às  
[faíscas*

*e a carne no prato. Devoro a minha língua: cintila ainda.*

*Lirismo antropofágico, visão, oh sucessivo.*

Herberto Helder, *Os Selos* (1989)

Talvez não seja preciso esclarecer – mas nunca será demais lembrar – que o título *Vamos comer Oswald?* é uma paráfrase assumida de uns conhecidos versos da autora Adriana Calcanhotto dedicados a Caetano Veloso, e incluídos no álbum *Maritmo* (1998), onde se pode ouvir:

*Vamos comer Caetano*  
*Vamos devorá-lo*  
*Degluti-lo, mastigá-lo*  
*Vamos lamber a língua*

*Nós queremos bacalhau*  
*A gente quer sardinha*  
*O homem do pau-brasil*  
*O homem da Paulinha* (CALCANHOTTO, 1999)

O vínculo estabelecido entre «o homem da Paulinha» (Caetano) e «o homem do pau-brasil» (Oswald de Andrade mediado pelo título do filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1982), se por um lado coloca em destaque a grande ligação dos artistas da Tropicália ao Modernismo iconoclasta do autor de *Serafim Ponte Grande* – uma ligação que poderia ser muito expressivamente representada pelas palavras do próprio Caetano «O Tropicalismo é um neo-anthropofagismo» (*apud* CAMPOS, 1974: 207), ou pela sua composição *Escapulário*, a partir de versos de Oswald, incluída no álbum *Jóia*, de 1975, de capa bem primitivista: «No pão-de-açúcar / De cada dia / Dai-nos, Senhor / A poesia de cada dia» –, não deixa no entanto de evidenciar um aspeto mais amplo, que poderíamos tentar resumir afirmando que a teoria e a prática antropofágicas do modernista Oswald de Andrade deram origem a um fenómeno poético de filiação com proporções invulgares e de consequências surpreendentes na história da arte brasileira moderna e contemporânea.

Em primeiro lugar e como ponto de partida, é talvez crucial não perder de vista dois fatores decisivos que devem entrar na problematização daquilo que foi a antropofagia oswaldiana no contexto modernista dos anos 20:

- i) como ressaltou Jorge de Sena com a sua habitual agudeza, «[e]m poucas épocas da história literária [...] foi tão evidente o carácter necessariamente internacional dos movimentos estéticos, ainda quando estes assumam (como sucedeu no Brasil) a “máscara” de uma nova descoberta da cultura nacional» (SENA, 1994: 76). No entender do escritor português, por conseguinte, a «peculiar diferença» do Modernismo teria residido no facto de ele ser «a demonstração da falácia das literaturas “nacionais” como continuidade, que viera criando-se desde o Renascimento e terminara por ser um dogma no Romantismo» (*ibidem*), princípio que se aplicaria

também ao caso particular do Modernismo brasileiro, iluminando a sua essencial ambivalência de raízes marcadamente futuristas (o que, de resto, iria ao encontro do entendimento do próprio Oswald de que a Antropofagia seria, nas palavras de Haroldo de Campos, a expressão do «nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal»; cf. CAMPOS, 1992: 234<sup>1</sup>);

- ii) no discurso oswaldiano, mais do que na pintura de Tarsila do Amaral, o conceito de «antropofagia» escapou claramente a um circunscrito significado no campo da etnologia ou da antropologia cultural de raízes históricas, tendo sido igualmente importante o seu significado especificamente verbal ou textual – como bem viria a notar Leyla Perrone-Moisés no ensaio «Literatura comparada, intertexto e antropofagia» –, através do qual o gesto antropofágico remete para a incitação a diversas estratégias interdiscursivas e transtextuais que convertem a angústia da influência em alegria da influência, o «conceito de vida como devoração» em *conceito de literatura como devoração*, conferindo assim um sentido acrescido à passagem do *tabu a totem*.

A argumentação de Jorge de Sena permite-nos assim integrar com alguma tranquilidade o movimento antropofágico de Oswald de Andrade na tendência mais alargada que vários modernismos europeus e americanos manifestaram para um certo Primitivismo dos motivos e da expressão, fundado na ótica não-civilizada: lembremos, muito rapidamente, a revista *Cannibale* de Francis Picabia, lançada em 1920 com Manifesto próprio, onde se podia ler que «le plus pur moyen de témoigner de l'amour à son prochain est bien de le manger» (PICABIA, 1920: s.p.), ou considerações como as do argentino Oliverio Girondo, que no ano de 1922 propunha que o estômago eclético latino-americano era «capaz de digerir y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla» (GIRONDO, 1922: s.p.). Por outro lado, quando Oswald afirma programaticamente «Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago» (ANDRADE, 1928: 3), torna-se legítimo equacionarmos a sua antropofagia num sentido especificamente literário, *lei do escritor* de natureza intertextual, o que permitiria ampliar a esfera da «metáfora orgânica» a que se referiu

<sup>1</sup> N.B. Haroldo de Campos na apresentação das *Poesias Reunidas* de Oswald: «É preciso assinalar a esta altura que, nos seus contatos com a vanguarda européia, Oswald portou-se sempre com atitude de devoração crítica — a atitude antropofágica proclamada no “Manifesto” de 1928 e que já está presente, embrionariamente, no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (“Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas”). Esta postura — que comparamos uma vez à “atitude redutora” do sociólogo Guerreiro Ramos antecipada em modo estético, permitiu-lhe assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação (“A nunca exportação de poesia (...) Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a poesia Pau-Brasil, de exportação”)) (CAMPOS, 1971: 31-2).

Benedito Nunes a propósito da «antropofagia» (NUNES, 1990: 15<sup>2</sup>), e viria ainda confirmar a total pertinência do juízo recente do crítico Raul Antelo, de acordo com o qual «A antropofagia não devora corpos; ela produz corpos. Quem devora carne é o canibalismo»: um texto, defende Antelo no seu ensaio sobre «políticas canibais», oferece-se à leitura

*em sua fissura peculiar, em outras palavras, não só desde que se abra à devoração mas também desde que se abandone ao acaso, além de toda possibilidade, o que faz com que sua assinatura (a marca de propriedade do autor) encontre o antídoto de uma contra-assinatura (o confisco de uma fidelidade traiçoeira) que se coloca justamente contra a memória como fonte do sentido.* (ANTELO, 2001: 263-276).

Ora, não é certamente por acaso que a explanação de Antelo e o confronto entre a *assinatura* enquanto registo de propriedade e a *contra-assinatura* enquanto fidelidade traiçoeira vão ao encontro daquilo que foram as releituras concretistas do valor das propostas oswaldianas, muito em particular as de Décio Pignatari. Para o autor de *Poesia Pois É Poesia*, com efeito, a poesia de Oswald seria justamente «a poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimas, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações. Com versos que não eram versos», isto é: «uma poesia *ready-made*» (PIGNATARI *apud* CAMPOS, 1971: 30).

A analogia estabelecida por Pignatari – e posteriormente recuperada por Haroldo de Campos<sup>3</sup> – com o método criativo de Marcel Duchamp de Man Ray é particularmente feliz ao inscrever no campo mais alargado dos dispositivos artísticos da Modernidade e

<sup>2</sup> N.B. Benedito Nunes: «Como símbolo da devoração, a Antropofagia é, a um tempo, *metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apressado em combate, englobando tudo quanto devemos repudiar, assimilar e superar para a conquista da nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas, e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até à primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. Nesse combate sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a *terapêutica* empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional. E esse mesmo remédio drástico, salvador, serviria de tônico reconstituente para a convalescença intelectual do país e de vitamina ativadora de seu desenvolvimento futuro. A jocosa alternativa do dilema hamletiano parodiado – *Tupy or not tupy, that is the question* – que parece ter sido a célula verbal originária do Manifesto, resolve-se pois numa rebelião completa e permanente. Como dada, “Antropofagia” nasceu de “uma necessidade de independência, de desconfiança para com a comunidade”; como dada, é uma palavra-guia que conduz o pensamento à caça das ideias. Precisamos então considerar, na leitura do Manifesto Antropófago, a ocorrência simultânea de múltiplos significados, e ter em mente que o uso da palavra “antropófago”, ora emocional, era exortativo, ora referencial, faz-se nesses três modos de linguagem e em duas pautas semânticas: uma etnográfica, que nos remete às sociedades primitivas, particularmente aos tupis de antes da descoberta do Brasil; outra histórica, da sociedade brasileira, a qual se extrapola, como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interditos e tabus, o rito antropofágico da primeira» (*idem*: 15-16).

<sup>3</sup> Que sublinha, citando Roger Caillois: «A audácia de Marcel Duchamp significa que o essencial reside na responsabilidade assumida pelo artista ao apor sua assinatura sobre não importa que objeto, executado ou não por ele, mas de que ele sobe-

de um certo vanguardismo os processos intertextuais de Oswald de Andrade, especialmente evidenciados no volume *Pau-Brasil*, de 1925: nele, como sabemos, Oswald reuniu um conjunto de poemas compostos com base em três princípios elementares, responsáveis pelos três tipos textuais que atravessam a coletânea, a saber: a *colagem*, o *poema-piada*, e a *paródia*. Dos três, apenas o poema-piada escapa à condição apriorística de composição intertextual, ao passo que a paródia conjuga o efeito humorístico do poema-piada com o processo intertextual, sendo a colagem claramente o método que de forma mais declarada se adequa à qualificação de «poesia *ready-made*», uma vez que a interferência do Autor Oswald de Andrade na criação textual se circunscreve aos gestos de cortar e colar fragmentos de textos produzidos anteriormente por outros autores, o que nos levaria a considerar uma outra espécie de primitivismo, aquela que levou Antoine Compagnon, no seu célebre ensaio sobre o trabalho da citação, a comparar o trabalho do escritor ao entretenimento da criança que, de tesoura na mão, recorta papéis e tecidos a fim de os reagrupar numa nova ordem que reproduza o mundo (cf. COMPAGNON, 1996: 7 ss.).

Ora, o que se torna espantoso na forma como se foi delineando uma certa linhagem oswaldiana ao longo das décadas pós-modernistas, muito em particular já em tempos neovanguardistas dos anos 50-60 do século XX, é que os três procedimentos nucleares que compõem a textualidade singular de *Pau-Brasil* parecem ter-se distribuído pelas várias tendências em cena, de acordo com as especificidades poetológicas imanentes de cada uma. É por demais (re)conhecido o valor que os poetas concretistas atribuíram à obra de Oswald na sua formação e no seu projeto literário, tendo-o incluído no inventário mundial dos seus precursores apresentado no Plano-Piloto para a Poesia Concreta, em 1958, onde só figurava mais um brasileiro, João Cabral de Melo Neto. No Manifesto, os irmãos Campos e Pignatari não deixaram no entanto de identificar com toda a clareza e precisão cirúrgica aquilo que em Oswald de Andrade teria adquirido estatuto antecipatório da sua própria poética – «em comprimidos, minutos de poesia» –, situando assim a origem da influência nos traços epigramáticos e incisivos do poeta modernista, patentes sobretudo nas suas composições mais breves e de registo anti-discursivo, e distanciando-se assumidamente da obra e da poética de Mário de Andrade, cujo valor literário para os «irmãos concretos» (expressão de Cacaso) parecia reduzir-se aos textos incluídos no volume *Losango Cáqui*<sup>4</sup>, e a quem nunca perdoaram a instigação em maiúsculas, no magnífico *A Escrava que não é Isaura*, «É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!» (ANDRADE, 2010: s.p.; cf. CAMPOS et al., 1991: *passim*).

Não por acaso, seria justamente sob o signo do repúdio de Mallarmé que, num estudo expressivamente intitulado «O assassinato de Mallarmé», de 1975, Silviano Santiago procuraria refletir sobre uma tendência aparentemente antipodal da poesia brasileira daqueles

---

ranamente se apropria, fazendo-o ser visto como obra capaz de provocar, ao mesmo título que o quadro de um mestre, a emoção artística» (*idem: ibidem*).

<sup>4</sup> Haroldo considera *Losango Cáqui* «sua coletânea mais experimental e enxuta», na qual «ensaiaria uma concisão paralela àquela praticada exemplar e sistematicamente por Oswald em *Pau-Brasil*» (CAMPOS, 1971: 15).

decênios, a da geração mimeógrafo, também conhecida como *marginal* e no âmbito da qual Paulo Leminski registraria ironicamente «Mallarmé era tão pálido, / mais parecia uma página» (LEMINSKI, 2013: 226), o que por certo pode ainda explicar que um dos poemas mais célebres da escritora contemporânea Angélica Freitas se intitule «estatuto do desmallarmento», e nele se apregoe:

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

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

*contêineres onde embarcaremos os exemplares,  
no porto de santos, de volta pra França.  
seja patriota. entregue seu mallarmé. olê.* (FREITAS, 2011: 18).

O livro é *Rilke Shake*, a lógica a da misturadora aplicada à literatura e lembrando também que o *remix* contemporâneo se faz através de uma «mesa de mistura» (cf. KLANG, 2011), o que ainda reforça mais o vínculo da sua autora à geração de Leminski e Chacal, de Cacaso e Ana Cristina César: neste texto, como em muitos daqueles autores, o poema-piada faz-se com base numa essencial estratégia paródica, que de certa forma esclarece a reformulação da antropofagia oswaldiana a que os marginais procederam, e que as palavras de Paulo Leminski «ver a fimbria de algo / q já não é mais concretismo / embora o pressuponha e o tenha deglutido» (LEMINSKI e BOVINCINO, 1999: 85) exemplarmente resumem<sup>5</sup>, confirmando uma evidência crítica:

*O lugar do concretismo no plano poético dos anos 70 é um terreno movediço. Por um lado, representa em poesia o que os poetas repeliam na vida: a imagem de autoridade. «Planos-pilotos» e «paideumas» tinham uma conotação militar. Por outro, os concretistas são os primeiros a promover os referenciais imediatos da poesia marginal, isto é, o modernismo, o tropicalismo e a antropofagia.* (SILVA, 2008: 42).

O que parece talvez ser digno de nota neste contexto é que a «antropofagia» que foi referencial imediato de muitos poetas da geração mimeógrafo é justamente aquela que Angélica Freitas revitaliza, ao parodiar autores tão queridos do Concretismo como Mallarmé ou Ezra Pound (veja-se, a título de exemplo, o poema da mesma autora «não

<sup>5</sup> Sem esquecermos que, apesar de tudo, a relação de Paulo Leminski com o Concretismo é bastante mais estreita e complexa do que a dos seus companheiros (cf. Nascimento e Yokozawa, 2011: *passim*).

consigo ler os cantos»: «vamos nos livrar de ezra pound? / vamos imaginar ezra pound / insano numa jaula em pisa enquanto / les américains comiam salsichas / e peanut butter nas barracas / dear ezra, who knows what cadence is? / vamos nos livrar de marianne moore?»; FREITAS, 2011: 16). Quer dizer, à poesia marginal interessou muito menos o pendor anti-discursivista de certas composições oswaldianas, cuja brevidade concisa tanto agradou à expressão concretista, do que a transformação paródica patente em tantas outras composições do poeta modernista, que não por acaso estaria na base de alguns dos títulos mais criativos dos volumes desses poetas de 70, com especial destaque para os de Nicolas Behr, *Brasiléia Desvairada* ou *Poesia Pau-Brasília*, autor cuja metalinguagem não deixa margem para dúvidas, em passagens como esta:

*Poesia é pra ler com os dentes e mastigar bem. Com os dentes de Dante, aquilo que era poeta. Nós somos apenas bardos. Ai é só engolir, ou deglutir. Ou ruminar. E transitar sossegado entre o gado manso, evitando prêmios e famas. E administrar esse latifúndio literário onde os críticos berram e os leitores pastam.* (Behr, 2009).

Torna-se naturalmente impossível neste contexto inventariar e problematizar de uma forma sistemática todas as estratégias paródicas detetáveis numa grande parte dos poetas da geração mimeógrafo, que em grande medida contribuem para a configuração da paisagem discursiva e intertextual da chamada poesia marginal (cf. SILVA, 2008: 42); mas nunca será demais ressaltar que, exercendo-se essas paródias sobre textos-origem tão distintos e diversos como os de Oswald e Drummond, de Mário e dos concretos, de autores nacionais e internacionais, elas implicaram sempre dois gestos correlatos bastante inovadores: um, de intervenção ideológica marcadamente política, outro, de invasão da privacidade em forma de intimidade. Terá sido certamente o próprio Oswald a imprimir ao processo paródico uma potencialidade ideologicamente empenhada, se considerarmos textos como o conhecido «Canto de regresso à pátria», em que o poeta parodia a romântica «Canção do exílio» de Gonçalves Dias substituindo o elemento brasileiro «palmeiras» do texto original pela notação histórica «Palmares» na composição de chegada. Neste sentido, em nada surpreende que o marginal Cacaso tenha levado a cabo um ato equivalente nos seus «Jogos florais», que parodiavam a «Canção do exílio» mediada pela paródia da paródia de Oswald, ou que Armando Freitas Filho possa ser considerado um «poeta *pop*» no sentido da *pop art* de Andy Warhol, por executar uma «bricolagem da fala social e dos produtos e signos da cultura de massa» com vista à desestabilização de uns e de outros (SANT'ANNA, 1998: 45), como na realidade virá a fazer Angélica Freitas à entrada do século XXI, em poemas como este «Ítaca»:

*se quiser empreender viagem a ítaca  
ligue antes  
porque parece que tudo em ítaca*

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

Por outro lado, contudo, há em certas paródias marginais um progressivo gesto de intimidade que foi alheio à prática poética de Oswald, que está na base de um certo *tutear* poético que caracteriza a muito particular coloquialidade «sem-cerimónia» desses autores, e que estrutura uma forma inovadora de dessacralização da arte e da literatura onde, à semelhança do que acontece em certos *cartoons* jornalísticos, «o efeito parodístico é con-

seguido não pela deformação do texto citado mas pelo cômico de situação» (em vez do cômico de citação), isto é, por uma manifestação especial daquilo que Michel Butor qualificou como *transcontextualização* (cf. CEIA, 2010: 71; cf. BUTOR, 1967), um efeito que nem sempre confirma o gesto de *descontinuidade* que seria próprio da paródia, e que pelo contrário evidencia a inclinação da paródia para o gesto duplo de *subversão* e *homenagem* que Linda Hutcheon não deixou de assinalar no seu estudo já clássico (HUTCHEON, 1989: 47). Quer dizer, tratar-se-ia na verdade de uma estratégia *pseudo contra-autoral*, sempre que por exemplo Ana Cristina César se dirige a Gertrude Stein e a Elizabeth Bishop chamando-as apenas Gertrude e Elizabeth («Do alto da serra de Petrópolis, / com um chapéu de ponta e um regador, / Elizabeth reconfirmava, ‘Perder / é mais fácil que se pensa’»; CÉSAR, 1988: 73), lá onde Bishop em Angélica Freitas já só sobreviverá no diminutivo para os mais íntimos, como no poema «liz & lota», do mesmo *Rilke Shake* (2011: 20), e Gertrude Stein surgirá nos versos do primeiro livro de Angélica Freitas com a privacidade invadida na mais íntima das cenas, «na banheira»:

*na banheira com gertrude stein*

*gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertude  
stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como  
se alguém passasse um pano molhado na vidraça  
enorme de um edifício público*

*gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar  
atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho  
de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas*

*mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum  
debaixo d’água eu hein gertrude stein? não é possível  
que alguém goste tanto de fazer bolha*

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

*e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a  
escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés* (FREITAS, 2011: 32).

Podíamos portanto a este propósito ponderar a possibilidade de uma releitura / reescrita do conhecido princípio de Julia Kristeva, segundo o qual «[e]m lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*», e afirmar que, na paródia contemporânea, «em lugar da noção de intertextualidade, instala-se a de *intersubjetividade*», pen-

sando muito particularmente no gosto devorador de Angélica Freitas, que raramente cita ou transforma textos, mas opta quase sempre por *nomear* os autores que deseja solicitar, através da *alusão*.

O mesmo acontece com uma outra autora contemporânea, a poeta Marília Garcia, cuja obra no entanto nos coloca problemas ligeiramente diferentes dos de Angélica Freitas, mesmo que não percamos de vista a filiação modernista fundada em Oswald de Andrade. Ao contrário de Angélica, as estratégias interdiscursivas e intersubjectivas de Marília têm assentado sobretudo na produção daquilo que poderíamos designar por *poemas-ensaio*, mediante um conjunto de processos que accionam relações de natureza especificamente *intertextual*, mas sobretudo e muito particularmente de natureza *metatextual* e *arquitextual*, dado que na sua obra se cruzam o discurso criativo e o discurso crítico, a prática poética e a teoria da literatura e/ou da arte, o que tem conduzido a uma séria indistinção dos géneros textuais, como se pode verificar no seguinte exemplo:

*giorgio agamben diz que  
no cinema  
a montagem é feita de dois processos     corte  
e repetição  
parece que o giorgio agamben  
está falando de poesia  
posso deslocar a leitura do giorgio agamben  
(ou cortar)  
e repetir para pensar na poesia  
corte e repetição (GARCIA, 2014: 16).*

Este fragmento de um poema do último livro publicado pela autora, *Um Teste de Resistores*, de 2014, interessa-nos muito particularmente, não apenas por ser um exemplo totalmente representativo desse hibridismo genológico que tem progressivamente caracterizado a obra poética de Marília Garcia, mas sobretudo por nele se problematizar a questão de que nos temos ocupado desde o início destas considerações: o entendimento da criação poética como *corte* e *repetição*, isto é, como *montagem* ou *colagem*. Se Marília Garcia convida um ensaio do campo cinematográfico, mais especificamente um conhecido estudo de Agamben dedicado à obra do realizador Guy Debord, o certo é que o faz dentro de uma lógica muito própria de estabelecimento de laços entre a tradição e o talento individual, promovendo assim uma meditação de alcance interartístico que lhe permite visitar toda a história das relações de *corte* e *colagem* e por esta via (re)criar um cânone muito específico que legitima a sua própria produção, conforme se pode ler noutros poemas do mesmo livro:

*em 1965 o escritor americano charles reznikoff  
 escreveu um livro chamado testemunho  
 ele usou tesoura e cola  
 charles reznikoff recortou e colou  
 depoimentos de testemunhas de crimes ocorridos  
 no final do século XIX nos estados unidos  
 charles reznikoff versificou e reordenou os textos  
 de acordo com alguns critérios como  
 região onde o crime ocorrera ou tipo de crime praticado*

*em 1925 oswald de andrade recortou  
 cartas e anotações de cronistas e viajantes portugueses  
 para escrever sua poesia pau-brasil  
 [...] (GARCIA, 2014: 21).*

(Re) Constituída esta genealogia – que justifica, entre outras coisas, que a própria Marília Garcia tenha ordenado alfabeticamente o poema «A teus pés» de Ana Cristina César –, em nada surpreende que o Marcel Duchamp dos *ready-made* acabe também por ser convocado como exemplo matricial dos processos de *deslocamento* artístico, num anúncio historicamente fundado daquilo que, em pleno século XXI, poderá estar na base dos diversos actos de *corte* e *colagem* que fundam a poesia:

*para pensar o processo de escrita em termos práticos  
 enumero as ferramentas que tenho  
 à minha frente  
 enunciados filmes narrativas google  
 poemas recortados copiados à mão  
 traduções jornais um romance lembranças diversas  
 alguma chateação frases  
 que serão transportadas  
 [...] o processo tem algo de permeável  
 que torna a escrita imprevisível  
 depois de pronto o texto estabeleceu suas conexões  
 tornou-se um forma de leitura das coisas (idem: 31).*

Quer dizer, como na leitura de Oswald por Pignatari, graças aos sucessivos deslocamentos e recontextualizações «os lugares-comuns se transformam em lugares incomuns». No caso de Marília Garcia como no de Angélica Freitas, tais «ferramentas» parecem ter como última consequência literária a conversão do jogo intencional da *colagem* num jogo

poético aparentemente aleatório de *googlagem*, espécie de expressão contemporânea do pendor potencial da poesia em que se alicerçaram algumas neovanguardas muito decisivas a partir de meados do século passado: quer dizer, usando os termos propostos por Helena Klang, que a *googlagem* instauraria a prática de um tipo muito particular de «antropofagia digital», nova bricolagem só aparentemente acrítica, como confirmam os poemas de Angélica Freitas compostos a partir de entradas no Google que auto-completam a expressão «uma mulher boa», onde podemos assistir literalmente à desautomatização da «busca automática»:

*porque uma mulher boa  
é uma mulher limpa  
e se ela é uma mulher limpa  
ela é uma mulher boa*

*há milhões, milhões de anos  
pôs-se sobre duas patas  
a mulher era braba e suja  
braba e suja e ladrava*

*porque uma mulher braba  
não é uma mulher boa  
e uma mulher boa  
é uma mulher limpa*

*há milhões, milhões de anos  
pôs-se sobre duas patas  
não ladra mais, é mansa  
é mansa e boa e limpa (FREITAS, 2012: 19).*

Parece ser evidente que, mesmo perante esta nova modalidade *electronicolírica*, não se trata nunca de proceder a uma «canibalização aleatória». Trata-se sim, em rigor, de criar anti-corpos poéticos que permitam matar aquele «vírus de irrelevância» que, no juízo muito recente de Alcir Pécora, parece ter contaminado alguma da literatura brasileira contemporânea, já que obras como estas acabam por confirmar justamente aquilo que Pécora propõe como essencial para a constituição de uma contemporaneidade sustentada, isto é, a consciência de que

*a condição da crítica e da criação é justamente a referência a um tempo que não é exclusivamente o do presente, mas o tempo de longa duração da obra da arte. Literatura pode ser descrita como o que resiste às disputas exclusivas do presente para existir como problema por muito tempo. Ela*

*não tem como se fingir de recém-nascida, livre para não ter memória e amar integralmente a si própria como invenção de grau zero. Perdida a noção de herança cultural, perde-se a de crítica, de autocrítica e naturalmente a de criação.* (PÉCORÁ, 2011)

Em suma e para concluir, parece ser claro que Oswald de Andrade não é o *tabu* de muita da poesia que o sucedeu; e que poderia até ser o seu *totem*, não se desse o caso de o estatuto do totem impedir que ele seja deglutido pela comunidade que tutela. Regressemos então a Herberto Helder para resumir o sentido deste complexo processo histórico: «Lirismo antropofágico, visão, oh sucessivo».

## Referências (bibliográficas e discográficas)

- AA.VV. (1975) – *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950/1960* (1965). São Paulo: Brasiliense.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de (2005) – *Só a antropofagia nos une*. In MATO, Daniel – *Cultura, Política y Sociedad: Perspectivas Latinoamericanas* (2002). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- ALVES, Ida Ferreira (2012) – *La poesia de Waly Salomão: Antropofagia, hibridismo y polifonia*. «Verbum Analecta Neolatina». Piliscsaba. XIII, 1.
- ANDRADE, Oswald de (1928) – *Manifesto Antropófago*. «Revista de Antropofagia». São Paulo. 1 (mai.).
- \_\_\_\_ (1971) – *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ANTELO, Raul (1998) – *Canibalismo e diferença*. «Travessia». Santa Catarina. 37.
- \_\_\_\_ (2001) – «Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético». In *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- BEHR, Nicolas (2009) – *Estilhaços do Bagaço: Entrevista*. «Revista Bula». (27 de jun.). Disponível em: <<http://acervo.revista-bula.com/posts/entrevistas/estilhacos-do-bagaco-entrevista-com-nicolas-behr->>.
- BOPP, Raul (1966) – *Movimentos Modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- BUTOR, Michel (1967) – *La critique et l'invention*. «Critique». Paris. 247.
- CALCANHOTTO, Adriana (1999) – *Maritmo*. Sony.
- CAMPOS, Augusto de *et al.* (1974) – *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Augusto de (1975) – *Revistas Re-vistas: os antropófagos*. «Revista de Antropofagia: 1a e 2a Dentições». Fac-simile. São Paulo: Abril, Metal Leve.
- \_\_\_\_ (1978) – *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes.
- CAMPOS, Haroldo de *et al., org.* (1991) – *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Haroldo de (1971) – *Uma poética da radicalidade*. In ANDRADE, Oswald de – *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_ (1992) – *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. In *Metalinguagem e outras Metas*. São Paulo: Perspectiva.
- CEIA, Carlos (2010) – *O que É afinal o Pós-Modernismo?*. Lulu.
- CÉSAR, Ana Cristina (1988) – *A Teus Pés*. São Paulo: Ática.
- COMPAGNON, Antoine (1996) – *La Seconde Main ou Le Travail de la Citation*. Paris: Seuil.
- DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine; PLACE-VERGHNES, Floriane (2006) – *Poétiques de la Parodie et du Pastiche de 1850 à nos Jours*. Peter Lang.
- FREITAS FILHO, Armando (2003) – *Máquina de Escrever: Poesia Reunida e Revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FREITAS, Angélica (2011) – *Rilke Shake* (2007). Wiesbaden: Luxbooks.
- \_\_\_\_ (2012) – *Um Útero É do Tamanho de um Punho*. São Paulo: Cosac Naify.
- GARCIA, Marília (2014) – *Um Teste de Resistores*. Rio de Janeiro: 7letras.

- GIRONDO, Oliverio (1922) – *Veinte Poemas para Ser Leídos en el Tranvía*. Argenteuil: H. Barthélemy.
- GUERREIRO, Ana Lúcia (2009) – *A ‘antropófaga festa’: Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder*. «Diacrítica». Braga, 23, 3.
- HUTCHEON, Linda (1996) – *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_ (1989) – *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70.
- KLANG, Helena (2011) – *Antropofagia Digital: A Questão Autoral no Tempo do Compartilhamento*. Rio de Janeiro: UERJ.
- LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (1999) – *Envie Meu Dicionário: Cartas e Alguma Crítica*. São Paulo: Editora 34.
- LEMINSKI, Paulo (2013) – *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MATTOSO, Glauco (1981) – *O que é Poesia Marginal*. São Paulo: Brasiliense.
- NASCIMENTO, Lidiane Alves do; YOKOZAWA, Solange Fiuza (2011) – *Paulo Leminski: um concretista distraído*. «Anais do SILEL». Uberlândia: EDUFU, 2, 2.
- NUNES, Benedito (1990) – *Antropofagia ao alcance de todos*. In ANDRADE, Oswald de – *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo.
- PÉCORA, Alcir (2011) – *Impasses da Literatura Contemporânea*. «O Globo», 23 de Abril. Disponível em: <<http://sibila.com.br/cultura/impasses-da-literatura-contemporanea/10215>>.
- PEDROSA, Celia (2008) – *Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)*. In AA.VV. – *Subjetividades em Devir: Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*. Rio de Janeiro: 7letras.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990) – *Literatura comparada, intertexto e antropofagia*. In *Flores na Escrivainha: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PICABIA, Francis (1920) – *Manifeste Cannibale Dada*. «Cannibale». Paris. 1.
- PIRES, Paulo Roberto (2004) – *À margem da margem da margem*. In NETO, Torquato – *Torquatália: Obra Reunida de Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SANGSUE, Daniel (1994) – *La Parodie*. Paris: Hachette.
- (2007) – *La Relation Parodique*. Paris: José Corti.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de (1998) – *Paródia, Paráfrase & CIA*. São Paulo: Ática.
- SANTIAGO, Silviano (1978) – *O entre-lugar do discurso latino-americano; Os abutres; O assassinato de Mallarmé*. In *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre Dependência Cultural*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.
- \_\_\_\_ (1998) – *Democratização no Brasil – 1979-1981: cultura versus arte*. In ANTELO, Raul et al., org. – *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- SCHWARZ, Roberto (2014) – *Cultura e Política, 1964-1969*. In *As Ideias fora do Lugar: Ensaios Selecionados*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SENA, Jorge de (1994) – *Poesia do Século XX: De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. Lisboa: Fora do Texto.
- SILVA, Anderson Pires da (2008) – *Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22*. «Ipotesi». Juiz de Fora, 2, 12 (jul.-dez.).
- SÜSSEKIND, Flora (1985) – *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários e Retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- VELOSO, Caetano (1975) – *Jóia*. Philips.
- \_\_\_\_ (2003) – *Verdade Tropical*. V. N. Famalicão: Quasi.