

Antropofagia, dessacralização e devoração em *Rilke shake*, de Angélica Freitas

Alcides Cardoso dos Santos¹
Gabriel José Innocentini Hayashi²

RESUMO:

Este artigo investiga a presença da antropofagia na obra *Rilke shake* analisando de forma cerrada o poema de abertura “dentadura perfeita, ouve-me bem”, tendo em vista o conceito de devoração. Discute-se como a Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade seria o marco inicial de uma concepção dessacralizadora da poesia no Brasil no século XX, retomada pela geração marginal e mantida ativa por Angélica Freitas, tendo por textura de fundo uma configuração social de consumo cada vez mais acelerado.

Palavras-chave: Angélica Freitas. *Rilke shake*. Antropofagia. Oswald de Andrade. Poesia marginal.

Roteiro mastigado: manifestos

Benedito Nunes, em seu estudo *Oswald Canibal* (1979), concebe a antropofagia como ponto de convergência entre o modernismo brasileiro e as vanguardas europeias. No início do século XX, os signos da primitividade e as imagens de canibalismo estavam no ar, circulando no Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo. No Brasil, o principal responsável pela devoração crítica foi Oswald de Andrade, com seus dois manifestos, o da Poesia Pau-Brasil (1924) e o Antropofágico (1928). Tanto a Antropofagia quanto o Modernismo brasileiro devem ser circunscritos dentro de um projeto que almejava a autonomia da cultura brasileira, combinando cosmopolitismo e nacionalismo. Como assinala Vera Follain de Figueiredo: “A Antropofagia é a chave utilizada por Oswald para superar tanto o idealismo ufanista romântico quanto o pessimismo determinista que contaminou os intelectuais do final do século” (FIGUEIREDO, 2011, p. 389).

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

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

Oswald iria radicalizar tais ideias no “Manifesto Antropofágico”¹, pregando de modo contundente uma postura crítica e ativa diante “dos importadores da consciência enlatada” (ANDRADE, 1978, p. 14), fincando no pensamento nacional o caráter fecundo de uma atitude que convidava à assimilação produtiva e total, abrindo espaço para a alteridade: “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1978, p. 13). A renovação vem da civilização ocidental, deglutida e absorvida por esse discurso de libertação cultural. Lucia Helena sintetiza a atitude antropofágica em metáfora, diagnóstico e terapêutica: “*Metáfora* da cerimônia guerreira da imolação do inimigo aprisionado em combate; *diagnóstico* da sociedade brasileira sufocada pela repressão colonizadora; e *terapêutica* enquanto reação violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos” (HELENA, 1983, p. 111).

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

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

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

Roteiro: dessacralização em digestão

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

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

convidadas ou não a isso. Elas controlam a sua própria localização, zombam, assim, dos esforços dos que procuram a pureza “para colocarem as coisas em seu lugar” e, afinal, revelam a incurável fraqueza e instabilidade de todas as acomodações (BAUMAN, 1998, p. 14-15).

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

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

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

Desde o título de seu livro (*“Rilke shake”*), Angélica Freitas já denota a erosão entre alta cultura – Rainer Maria Rilke, um dos poetas que encarnam a transcendência poética na modernidade; “a reencarnação em sua época do Orfeu arquetípico cujo mito ele reviveu e celebrou” (HAMBURGER, 2007, p. 142) – e cultura de massa (a associação com o *shake*, a batida, a mistura de elementos). Esse achatamento da distância estética é uma das duas características definidoras do pós-modernismo segundo Fredric Jameson (2006). A outra seria a “reação específica contra as formas estabelecidas do alto modernismo, contra este ou aquele alto modernismo dominante que conquistou a universidade, o museu, a rede de galerias de arte e as fundações” (JAMESON, 2006, p. 18).

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

*salta um rilke shake
com amor & ovomaltine
quando passo a noite insone
e não há nada que ilumine
eu peço um rilke shake
e como um toasted blake
sunny side para cima
quando estou triste*

*é sozinha enquanto
o amor não cega
bebo um rilke shake
e roço um toasted blake
na epiderme da manteiga*

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

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

A atitude de Angélica para com poetas-chave do alto modernismo, semelhante à dos poetas marginais², aponta uma desconfiança em relação aos projetos totalizadores da modernidade³. No poema “não consigo ler *os cantos*”, há o questionamento: “vamos nos livrar de ezra pound?” (FREITAS, 2007, p. 38). Em outro poema, taticamente denominado “estatuto do desmallarmento” (FREITAS, 2007, p. 53), há os versos: “minha senhora, tem um mallarmé em casa? / você sabe quantas pessoas morrem por ano / em acidentes com o mallarmé?”. Numa série de poemas, o leitor pode descobrir que “gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertrude stein ou que 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” (FREITAS, 2007, p. 32).

Essa atitude de derrisão e iconoclastia revela a percepção de que tais poéticas já não podem mais oferecer respostas à existência contemporânea. Ao flagrar Gertrude Stein na banheira, desnudando sua fisiologia e seu comportamento, profanando⁴ a flatulência como atividade meramente corporal, suja, interdita, e transformando-a em atividade lúdica, conferindo-lhe um novo uso, Angélica Freitas dessacraliza a figura de uma artista central do modernismo. Dessa maneira, a desarticulação da modernidade é posta em questão de forma irônica e crítica.

Tal leitura, como afirmamos, não é inédita na poesia brasileira, está informada pela atitude da poesia marginal, a qual provocou uma “desierarquização do espaço nobre da poesia” (HOLLANDA, 2007, p. 10) ao promover uma saída para a marginalização editorial graças a estratégias inusitadas de produção e distribuição (como o uso do mimeógrafo, que serviu de alcunha para essa geração), com uma maior aproximação entre leitor e poeta na venda corpo-a-corpo. Quanto à linguagem, Hollanda assinala o afastamento em relação à vanguarda (o concretismo) e à poesia racional

(personificada na figura de João Cabral de Melo Neto), movendo-se em direção à “incorporação poética do coloquial” (HOLLANDA, 2007, p. 11), de evidente extração oswaldiana⁵, além de uma quebra da instância de separação entre arte e mundo, vida e poesia, uma poética menos estetizante e mais vivencial.

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

Rebel without a cause, vômito do mito
da nova nova nova nova geração,
cuspo no prato e janto junto com palmito
o baioque (o forrock, o rockixe), o rockão.
Receito a seita de quem samba e roquenrola:
Babo, Bob, pop, pipoca, cornflake;
take a cocktail de coco com cocacola,
de whisky e estricnina make a milkshake.
Tem híbridos morfemas a língua que falo,
meio nega-bacana, chiquita-maluca;
no rolo embananado me embolo, me embalo,
solução - hic - e desligo - clic - a cuca.

Sou luxo, chulo e chic, caçula e cacique.
I am a tupinik, eu falo em tupinik (MATOSO, 1981, p. 375).

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

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

Na interpretação de João Cezar de Castro Rocha, “com o *Manifesto Antropofágico*, Oswald deu sentido teórico à irônica proposta de uma poesia de exportação na forma de uma experiência teórica renovada e cada dia mais atual nas circunstâncias do mundo globalizado” (ROCHA, 2011, p. 660). Se Oswald já havia devorado a célebre frase hamletiana, agora é Glauco quem devora a sentença oswaldiana. A diferença paródica entre um texto e outro é também a diferença entre os contextos: processo de modernização em Oswald, surgimento de uma cultura massificada em Glauco, o qual devora a tecnologia, comprovando ter aprendido a lição oswaldiana⁶. Podemos, portanto, assimilar a antropofagia, de acordo com Rocha, “como uma estratégia empregada em contextos políticos, econômicos e culturais assimétricos” (2011, p. 666).

Roteiro: devorações

É no poema “3 de maio” que Oswald vai definir sua poética: “Aprendi com meu filho de dez anos / Que a poesia é a descoberta / Das coisas que eu nunca vi” (ANDRADE, 1974, p. 104). Essa procura pelas coisas nunca vistas, pela liberdade (“Ver com olhos livres”), não deixará de sofrer críticas. Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade farão ressalvas à falta de lirismo nos poemas de Oswald, incapazes de compreender o projeto poético do amigo. Drummond dirá: “Agora é urgente que ele desbaste essa matéria tão densa, lhe infiltre lirismo, se comova mais” (ANDRADE, 1972, p. 239). Mário é mais incisivo: “Pau-Brasil tem umas 10.000 arrobas de lirismo por colheita, sei, O. de A. não trata dele desperdiça-o se incomodando mais com a forma que vai falar essa fartura interior. Ruim isso” (ANDRADE, 1990, p. 225 apud OLIVEIRA, 2002, p. 114). Alargando a concepção poética, Oswald traz para seus poemas elementos considerados não poéticos de acordo com o cânone, impulsionando um novo olhar, uma nova abordagem para os materiais cotidianos. Não à toa, afirmará: “A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente” (ANDRADE, 1978, p. 9).

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

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

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

A substantivação ocorre de modo diferente, conduzindo o poema menos a um processo de justaposição – como em Oswald – que a uma forma de discursividade. Em lugar de uma sintaxe por montagem, que exige a articulação, por parte do leitor, de elipses, temos aqui um ordenamento lógico e direto do discurso poético. Os substantivos se concentram na primeira metade do poema, até o

sétimo verso, abrindo espaço na segunda para um pensamento que exige mais fôlego, com o discurso transbordando o verso, provocando o *enjambement*, ou cavalgamento, partição inédita até então.

Na primeira parte, a dicção solene do verso inicial – “dentadura perfeita, ouve-me bem” – é contrastada pela enumeração dos alimentos, causando o efeito cômico. O único nome próprio é o de Shakespeare, nivelado ao de verduras e legumes, em um processo dessacralizador, como já discutido. Nada mais lógico: se nos poemas anteriormente citados de *Rilke shake* a figura do poeta é dessacralizada⁷, desconstruída a ideia de que o poeta seja um ser de eleição, diferente dos demais seres humanos, aqui é a figura da própria poeta que é profanada, no surpreendente verso final, o qual desestabiliza o discurso aparentemente prosaico com uma ordem violenta. Ironia corrosiva e devoradora que se volta não somente para os outros, mas principalmente para si: distanciamento que estabelece a atitude de Angélica Freitas em relação a si mesma e em relação ao mundo, um ludismo zombeteiro que dá as caras onde quer que haja seriedade. Assim, tomando as linhas literárias propostas por Lucia Helena, em *Uma literatura antropofágica*, pode-se incluir a poesia de Angélica Freitas, em contraposição à vertente do “bom senso e bom gosto”, na vertente do “muito riso, pouco siso”, ou seja, a que “se explicita num estilo ‘dionísíaco’, contestador, cuja principal marca é a crítica da cultura dominante realizada por um acervo de gestos marginais, dentre eles o veio popularizante do riso aberto e desabrido que destroniza o poder” (HELENA, 1983, p. 91).

A segunda parte do poema se inicia por um vocativo que comunica ao mesmo tempo ironia e intimidade: “dentinhas lindos”. A poeta, então, medita na passagem do tempo e na transformação da matéria: “o boi que comes / ontem pastava no campo”. A seguir, relata em dicção próxima à de Drummond, se pensarmos em poemas como “Consolo na praia”: “e te queixaste / que a carne estava dura demais. / dura demais é a vida, dentadura perfeita. / mas come, come tudo que puderes.”

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

O discurso negado no penúltimo verso – “e esquece esse papo” – permite o inesperado fecho do poema. Ao determinar que a dentadura enfie-lhe os talheres, Angélica Freitas encena uma devoração do ser, abrindo espaço para a perspectiva de renovação da matéria tomando a si mesma, seu próprio ser, como ponto de partida. A transformação surge do contato consigo própria, convertida em alimento de si mesma. Transformação que se realiza a partir da própria identidade, em um movimento centrípeto. O ser é triturado por si próprio, ou antes, por uma parte de si próprio – a dentadura – levando a uma recomposição de sua matéria. A dentadura não chegará a lugar algum, como assegura o segundo verso, pois é apenas o mecanismo que realiza a trituração. O espanto provocado pelo verso final, “enfia-me os talheres”, está no fato de a capacidade de absorção voltar-se para dentro, de o gesto antropofágico dirigir-se à própria poeta, aliado à imagem chocante de uma dentadura manejando garfos e facas. Eis aqui, ainda válido, o conceito de devoração tal como definido por Antonio Candido, citado anteriormente, na medida em que a auto-devoração representada por Angélica Freitas pode ser vista como uma forma de absorção não somente de si mesma, mas também do mundo e das coisas que lhe rodeiam (segundo a lógica onívora do verso “mas come, come tudo que puderes”), mundo e coisas que serão metabolizados pelo ser.

Deve-se esclarecer qual é a dentadura, que faz o papel de interlocutora, a que se dirige o poema. Não há indicação de que deva ser lida como a “estrutura de dentes postiços usada por quem perdeu os naturais” (HOUAISS, 2001, p. X), e sim como o “conjunto formado por todos os dentes”. Isto posto, não se pode deixar de recordar um poema de Carlos Drummond de Andrade composto a partir da mesma estratégia de diálogo: “Dentaduras duplas” (ANDRADE, 1988, p. 68-69), presente em *Sentimento de Mundo*. A comparação pode ajudar a aclarar as diferenças entre Drummond e Angélica Freitas.

Devido a sua extensão, façamos uma paráfrase do texto drummondiano. O poema se dirige, de início, para as dentaduras postiças mesmo, ainda que confesse não ser “bem velho” para merecê-las, tendo de se contentar com “uma ponte móvel e esparsas coroas”. Na segunda estrofe, a dentadura é vista como um “engenho moderno” que permite um “sorriso técnico”. A fantasia é a de que a “boca mecânica” o libertará das “funções poético-sofístico-dramáticas”. Na terceira estância, o pedido é para que as dentaduras duplas lhe deem *a calma / que Bilac não teve / para envelhecer*. Citemos a estrofe final:

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

Não é este o espaço para uma análise mais aprofundada deste poema. Luiz Costa Lima (cf. LIMA, 1995, p. 157-158) já realizou tal trabalho, tendo em vista sua proposição de princípio-corrosão para a poesia de Drummond. Nossa tarefa aqui é apenas identificar as diferenças entre o poeta de *Alguma poesia* e Angélica Freitas.

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

“Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna”⁸ (ANDRADE, 1982, p. 64). A sentença de Oswald de Andrade presente na *Mensagem ao antropófago desconhecido* (1946) está de acordo com o poema “dentadura perfeita, ouve-me bem” de Angélica Freitas: devoração do ser,

devoração dessacralizadora, devoração que alimenta e mantém ativa a proteína da antropofagia na poesia brasileira do século XXI.

Anthropophagy, dessacralization and devouring on Rilke Shake by Angélica Freitas

ABSTRACT:

This article investigates the presence of anthropophagy on Rilke shake, analyzing the opening poem “perfect teeth, listen to me,” by the concept of devouring. It discusses how the “Poesia Pau-Brasil” by Oswald de Andrade would be the milestone of a conception of poetry desacralized in Brazil in the twentieth century, retaken by marginal generation and kept alive by Angélica Freitas, with a increasingly accelerated consumption into society as a background.

Keywords: Angélica Freitas. *Rilke shake*. Anthropophagy. Oswald de Andrade. Marginal poetry.

Notas explicativas

* Professor doutor assistente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

** Mestrando do Programa de Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos.

¹ A distância que se interpõe entre os dois manifestos é condensada nesta passagem de Evando Nascimento: “Embora alguns elementos do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* sejam reencontrados no manifesto seguinte, a ideologia exportadora será substituída pela de uma ‘importação’ seletiva, como é próprio ao rito antropofágico. O antropófago, o bárbaro civilizado, veio resolver dialeticamente (no sentido hegeliano do termo) a relação entre o nacional autóctone e o estrangeiro. Através da devoração dos valores estrangeiros – devoração, ênfase, criteriosa –, estaríamos aptos a combinar os dois elementos e a criar algo genuinamente brasileiro” (NASCIMENTO, 2011, p. 338). Em conclusão semelhante à de Nascimento, Lucia Helena propõe que a convivência entre floresta e escola proposta no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* “se resolve na metáfora-síntese do *antropófago*” (HELENA, 1983, p. 101).

² Silviano Santiago (2000, p. 193) assinala a “insatisfação com a biblioteca (leia-se: a insatisfação com o paideuma, dentro do linguajar concreto)” que a poesia marginal mantém com o cânone.

³ “Entre os marginais, é total a descrença em relação a grandes projetos, começando pelos literários. Estamos longe das gloriosas ambições que tinham motivado os mestres modernistas nas décadas de 1920 e 1930, tão dedicados à construção de uma cultura brasileira” (MORICONI, 2002, p. 136).

⁴ Utiliza-se aqui o conceito de profanação de Giorgio Agamben: “profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Ao analisar como um gato que brinca com um novelo, como se fosse um rato, profana a “inscrição genética” e o liberta da predação, Agamben diz: “A atividade que daí resulta [desse jogo com o novelo] torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (AGAMBEN, 2007, p. 67).

⁵ “Oswald era o grande hit, a paixão de todos” afirma Heloísa Buarque de Hollanda em depoimento ao programa “Inventário – Literatura em Primeira Pessoa”, do Itaú Cultural, em novembro de 2008.

⁶ Em *O que é poesia marginal*, Glauco enfatiza a ideia de Oswald de que “não apenas a poesia como toda a cultura (tanto no sentido intelectual como social) só seria humanista se fosse *antropófaga*, isto é, se ‘devorasse’ todos os valores impostos pela tradição e pela história, reaproveitando o que fosse vital para a liberdade do homem” (MATTOSO, 1981, p. 16).

⁷ Citemos mais dois versos, do último poema do livro: “quando keats estava deprimido / se sentindo mais pateta que poeta” (FREITAS, 2007, p. 58). Não por acaso, de acordo com a abordagem proposta neste artigo, o verso que encerra *Rilke shake* é “só fui rir no elevador” (FREITAS, 2007, p. 58). No espaço entre a dentadura perfeita e o riso liberado no elevador está toda a concepção poética de Angélica Freitas.

- ⁸ Flávio de Carvalho conta uma anedota sobre Oswald de Andrade: “apesar dos protestos do dentista, se fez confeccionar dentes especialmente grandes e largos na frente do sorriso para, conforme me dizia, melhor mostrar o seu desejo de devorar o mundo” (CARVALHO, 1967, p. 98).

Referências

- AGAMBEN, G. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. 91 p.
- ANDRADE, C. D. de. O homem do Pau-Brasil. In: BATISTA, M. R., LOPEZ, T. P. A., LIMA, Y. S. de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/1929 – Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1972. p. 238-239.
- ANDRADE, C. D. de. *Poesia e prosa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. 1534 p.
- ANDRADE, O. de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. 238 p.
- _____. *Poesias reunidas*. Obras completas v. VII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 201 p.
- _____. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Obras completas vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 203 p.
- _____. Mensagem ao antropófago desconhecido (da França Antártica). *Travessia*, Florianópolis, v.3, n.5, p. 63-64, 1982. [originalmente publicado na *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 67, nov. 1946]
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 272 p.
- CAMPOS, H. de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. de. *Poesias reunidas*. Obras completas, v. VII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 205 p.
- CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. 188 p.
- CARVALHO, F. *O antropófago Oswald de Andrade*. Manchete: Rio de Janeiro, n. 808, 13 de out., 1967. 156 p.
- FIGUEIREDO, V. F. de. Antropofagia: uma releitura do paradigma da razão moderna. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFFINELLI, J. (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. 687 p.
- FREITAS, A. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 72 p.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 464 p.
- HELENA, L. *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza: UFC, 1983. 151 p.
- HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem*. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980. 199 p.
- _____. (Org.). *26 poetas hoje: antologia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. 273 p.
- _____. *Inventário*. São Paulo: Itau Cultural, nov. 2008. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2715&musica=64161>. Acesso em: 15 nov. 2012.
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.
- JACKSON, D. K. Novas receitas da cozinha canibal: o manifesto antropófago hoje. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFFINELLI, J. (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. 687 p.
- JAMESON, F. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 318 p.

- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira* (Mário. Drummond, Cabral). 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. 205 p.
- MATTOSO, G. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981. 83 p.
- MORICONI, I. A problemática da pós-modernidade na literatura brasileira. *Cadernos da ABF*, v. 3, n.1. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2012.
- NASCIMENTO, E. Antropofagia em questão. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFFINELLI, J. (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. 684 p.
- NUNES, B. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 77 p.
- OLIVEIRA, V. L. de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2002. 342 p.
- PETRONIO, R. Entre o antropofágico e o aórgico: meditação em torno de Oswald de Andrade e Vicente Ferreira da Silva. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFFINELLI, J. (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. 687 p.
- ROCHA, J. C. de C. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo”. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFFINELLI, J. (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. 687 p.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 220 p.
- STERZI, E. Dialética da devoração e devoração da dialética. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFFINELLI, J. (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. 687 p.

Recebido em: 15 de dezembro de 2012

Aprovado em: 20 de março de 2013