

# **Minha senhora, tem um Mallarmé em casa? Angélica Freitas e o diálogo constelar com a tradição poética moderna**

**Maria A. Fontes**

Università degli Studi di Padova, Italia

**Abstract** This article examines Angélica Freitas's poetry through historiographical and aesthetic dissonance, analysing her dialogue with Brazilian Modernism and the neo-avant-garde. Focusing on the ironic reappropriation of the canon in *Rilke shake*, notably «Rilke shake» and «estatuto de desmallamento», it investigates how she ruptures the monumentalised reception of Mallarmé, Pound, and Rilke. Drawing on Haroldo de Campos's concepts of *corpus-repertoire* and post-utopian poetry, the study argues that Freitas confronts formal rigour with humour and parody, turning 'method' into 'play' to disarm institutional authority and assert contemporaneity.

**Keywords** Brazilian contemporary poetry. Angélica Freitas. Literary canon. Critical reception. Corpus-repertoire. Aesthetic dissonance.

**Sunário** 1 Introdução: cânone e constelações poéticas. – 2 «salta um rilke shake»: do esteticismo rilciano à cultura de massa. – 3 «estatuto do desmallamento»: da recepção à deportação de Mallarmé.

## 1 Introdução: cânone e constelações poéticas

Desde o ensaio *The Literature of Exhaustion* (1967), John Barth diagnosticava o esgotamento das propostas estéticas das vanguardas modernas, embora apontasse para um potencial criativo ainda ilimitado na reconfiguração do passado, sugerindo que o presente poderia recombina esse vasto inventário tradicional. Em uma linha de raciocínio semelhante, Umberto Eco (1985, 57) reforçava essa perspectiva ao afirmar que o passado não pode ser destruído, apenas revisitado «com ironia, de maneira não inocente». Essa concepção converge de modo especial com a reflexão de Haroldo de Campos (1997, 243-69), para quem a poesia contemporânea viável não se define como pós-moderna nem antimoderna, mas pós-utópica: uma poesia ancorada no presente, que abandona o projeto totalizante das vanguardas históricas em favor da pluralização das poéticas possíveis.

No centro desse pensamento está a noção de constelação, que rejeita uma história literária linear, «genealógica» e «essencialista» (cf. Campos 1989, 60-3) para propor, em seu lugar, uma leitura sincrônica fundada em afinidades eletivas, desvios e diálogos transversais entre obras e autores. Ao visitar, por exemplo, o cânone ocidental (e não só), Haroldo de Campos não se limita à recuperação de figuras centrais da literatura brasileira ou de outras latitudes como precursores, em particular, das neovanguardas, mas formula um revisionismo mais amplo, interessado menos na consolidação de linhagens específicas do que na compreensão do processo literário como releitura polifônica, marcada antes por desvios do que por um traçado reto. Para ele, trata-se de uma tradição fâustica e parodística (cf. Campos 1981), relida de modo dialogal e oblíquo ao longo do tempo. A ideia de Campos reside na premissa de que a literatura possa assumir a pluralidade e o choque de culturas em curso no país, bem como o diálogo com culturas externas. Essa era uma das questões centrais do Modernismo que permanece em aberto. Se a pluralização proposta por Haroldo de Campos era pertinente em 1984 (ano da publicação do ensaio), ela se mostra ainda mais premente na atualidade. Diante disso, cabe questionar: quais são as poéticas possíveis após a ‘crise do verso’ propalada por Mallarmé e a revisão do cânone já empreendida a partir dos anos 1960?

Mais do que operar cortes sincrônicos no passado, Campos questiona os próprios alicerces da historiografia literária ao reler, a partir das margens e dos interstícios da história, os efeitos, por exemplo, das ações antropofágicas oswaldianas e de sua radicalidade. Desse modo, contrapõe-se, de um lado, a uma história ritualística e celebrativa de momentos ‘fundadores’ e, de outro, afirma-se uma história do presente, prenhe de historicidade, cuja natureza devoradora (e autofágica) promove a constante reiniciação do processo literário, com múltiplos e provisórios momentos fundacionais. Nesse sentido,

a 'temporalidade' desse 'mundo não datado' revela que o recurso ao passado é sempre, simultaneamente, uma redefinição do presente. Essa revisitação (ou devoração, para usar um termo oswaldiano) desenha um novo giro interpretativo, uma nova lente através da qual se observa o cânone, permitindo enxergar seja o que havia ficado às margens dessa tradição, seja como ela circulou no Brasil.

É nesse horizonte teórico, marcado pela recusa de narrativas lineares da tradição, pela possibilidade de revisitação crítica do passado e pela compreensão do processo literário como recombinação, que se insere a poesia brasileira contemporânea e sua relação com o cânone, aqui tomada como objeto de análise. Tal perspectiva pressupõe uma concepção de cultura distinta da mera erudição entendida como acúmulo quantitativo de conhecimentos organizados à maneira de um arquivo. Em consonância com o pensamento de Haroldo de Campos, a «cultura, por seu turno (embora envolvendo um lastro implícito de erudição), seria antes um conceito qualitativo» (Campos 2006, 258), fundado na capacidade de estabelecer relações, de pôr os saberes em movimento e em conexão, à semelhança de um 'ideograma' ou de uma 'constelação'.

É justamente essa lógica relacional das constelações que estrutura procedimentos recorrentes na poesia contemporânea, nos quais o cânone moderno é mobilizado como repertório instável, sujeito a deslocamentos, recontextualizações e operações irônicas. Nesse sentido, a obra de Angélica Freitas oferece um exemplo particularmente elucidativo ao reinscrever nomes centrais da tradição lírica moderna em circuitos cotidianos e na cultura de massa, produzindo efeitos de dessacralização, humor, ironia e estranhamento que serão analisados, a seguir, a partir do livro *Rilke shake*.

Antes, porém, cabe notar que a gaúcha Angélica Freitas se afirma como uma das vozes mais produtivas, singulares e provocadoras da poesia brasileira contemporânea. Sua escrita caracteriza-se por um humor corrosivo e dissonante, por uma dicção aparentemente simples e por um diálogo crítico persistente com a tradição literária moderna. Longe de rejeitar o cânone ou de reverenciá-lo de forma acrítica, sua poesia opera num espaço intermediário, marcado pelo riso, pela reapropriação irônica, pela paródia e pela dessacralização dos discursos legitimadores da literatura. Seus livros mais recentes, *Rilke shake* (2021 [2007]), *Guadalupe* (2012) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), revelam a consolidação de um projeto poético atento à tensão entre passado e presente. Em *Rilke shake*, a poeta estabelece um diálogo lúdico e melancólico com a tradição lírica moderna, aproximando nomes consagrados da literatura universal ao cotidiano e à cultura de massa. Em *Guadalupe*, esse gesto se amplia por meio da hibridez entre poesia e composição gráfica, explorando a construção da subjetividade feminina. Já em *Um útero é do tamanho de um punho*, Freitas radicaliza esse mergulho no cotidiano ao

incorporar referências da cultura pop e de massa, tensionando discursos feministas e políticos sem se submeter a formulações teóricas acadêmicas rígidas.

## 2 «salta um rilke shake»: do esteticismo rilkiano à cultura de massa

Ao revisitar a tradição literária, Angélica Freitas problematiza questões fundamentais do modernismo brasileiro, voltando o olhar para a complexa relação entre a Geração de 45 e os herdeiros da dicção oswaldiana. Enquanto o grupo de 1945 se ancorava em uma linhagem de viés classicizante, sob forte influência de autores como Paul Valéry, T.S. Eliot e Rainer Maria Rilke, as neovanguardas de matriz oswaldiana – a exemplo do Concretismo – buscavam afinidades sobretudo nas poéticas de Stéphane Mallarmé e Ezra Pound. Considerando esses fatores, Freitas articula um duplo movimento: de um lado, recupera procedimentos associados ao poema-piada e ao poema-blaque de Oswald de Andrade; de outro, tenciona a recepção brasileira de poetas centrais da tradição lírica moderna europeia, como Mallarmé, Rilke e Pound.

É nessa perspectiva que o título *Rilke shake* expõe criticamente o procedimento que orienta o livro ao inserir, por meio de um jogo paronímico, o nome do poeta de Praga no mesmo campo semântico de um *milk-shake*, bebida caracterizada pela mistura de elementos distintos em uma consistência espessa e homogênea. Dessa maneira, a tradição literária aparece como um repertório disponível para reoperação, e não como um monumento intocável. Freitas reinscreve o poeta canônico no cotidiano urbano, submetendo-o a um processo de banalização produtiva. No poema, o eu lírico convoca Rilke, William Blake e outros nomes consagrados para o espaço simbólico de uma lanchonete:

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 2021, 39)

O léxico selecionado, que inclui termos como ‘saltar’, ‘ovomaltine’, ‘toasted’, ‘bater’, ‘roçar’ e ‘engolir’, mimetiza a dicção ordinária do consumo rápido, de clientes menos exigentes que se contentam com fast-food. Ao estabelecer uma cadeia semântica na qual leitura e ingestão (ou indigestão) se sobrepõem, Freitas expõe o próprio espaço de representação da poesia contemporânea e um público para o qual tais vocábulos são familiares, ao contrário da aura hermética que envolve o nome de Rilke. Nesse sistema de significação dominado pela indústria cultural (e de produtos ultraprocessados), os verbos ‘saltar’, ‘bater’ e ‘engolir’ ganham um sentido ambivalente: o ritmo que remete ao preparo mecânico da bebida e do sanduíche servidos no balcão funde-se ao fazer poético, e a sutil distinção fonética entre /m/ilke e /r/ilke é obliterada pelo ruído do liquidificador/processador.

Este, por sua vez, opera como um instrumento carnavalesco e desregulador, convertendo a angústia metafísica (rilkiana) no «quesito anti-heartache», enquanto o eu lírico, embalado pela cadência (‘batida’) da máquina, encena uma dança dervixe.<sup>1</sup> Ao evocar a figura do dervixe, tradicionalmente associada ao ascetismo muçulmano e aos votos de pobreza e humildade, Freitas estabelece um embate direto entre a espiritualidade mística, o cenário de consumo saturado das lanchonetes urbanas e o idealismo estético rilkiano. No poema, a dança circular (ou giro meditativo) dos dervixes, que na tradição sufi busca a transcendência, é equiparada ao movimento mecanizado das lâminas do liquidificador, convertendo a abnegação mística em uma performance da banalidade cotidiana.

---

**1** Os dervixes da ordem Mevlevi, vertente mística do Islã (sufismo), são notórios pela prática do *Sama* (‘escuta’). Trata-se de uma meditação ativa expressa por meio de uma dança circular hipnótica, na qual o giro contínuo em torno do próprio eixo busca promover o êxtase espiritual e a união mística com o divino.

Se, por um lado, Freitas sugere a indiferenciação entre a chamada alta cultura e a cultura de massa, confrontando a própria noção de valor – tema amplamente debatido por teóricos contemporâneos –, por outro, manifesta uma posição crítica em relação ao estatuto da poesia atual. Reativa, assim, pela via irônica, a discussão em torno da recorrente ‘crise do verso’, tematizada por Mallarmé em sua obra. Nos poemas de Freitas, a tradição não é negada, mas atravessada por uma banalização estratégica que a destitui de seu estatuto de intocabilidade. Ao transpor poetas reconhecidos quase exclusivamente por uma elite intelectual para o cotidiano do eu lírico, a poeta gaúcha questiona tanto a autoridade simbólica do cânone quanto os modos de sua recepção na poesia brasileira contemporânea.

Esse procedimento dialoga também com a observação de Paulo Franchetti, para quem a tradição já não articula a base comum de expectativas entre autor e leitor, sendo frequentemente mobilizada apenas como recurso de glosa, sátira ou ritualização distante. Embora a recepção seja parte necessária do reconhecimento de uma dada reivindicação de pertencimento ao gênero, o problema que se impõe é: «A quem se dirigem esses textos, em que eles concordam e no que discordam, no que toca ao público que os procedimentos textuais favorecem ou excluem?» (Franchetti 2022, 352). A resposta a tal indagação não é simples, tampouco este ensaio pretende esgotá-la; contudo, a questão vincula-se, invariavelmente, ao problema atávico da circulação e da recepção da poesia no Brasil.

Essa dificuldade de circulação e o descompasso na recepção da lírica no país são fundamentais para compreender como a obra em questão se posiciona frente à tradição. Nesse sentido, a convergência de correntes distintas no interior do livro sinaliza tanto um gesto de dessacralização do cânone ocidental quanto um questionamento sobre seus valores estéticos e a circularidade da influência estrangeira no projeto modernista nacional. Embora o horizonte de referências de Angélica Freitas contemple nomes como Rilke, Ezra Pound e Gertrude Stein, é na fricção com o legado de Stéphane Mallarmé que a dissonância em relação ao cânone atinge seu ponto mais crítico. Considerado o pivô da ‘crise do verso’ moderno, o poeta francês torna-se o centro de uma operação de ‘devolução da influência’ que exige uma análise detalhada de sua recepção no Brasil. A compreensão desse processo revela como o rigor mallarmeano é reprocessado pela poeta, culminando no gesto irônico do «estatuto do desmallarmento».

### **3 «estatuto do desmallarmento»: da recepção à deportação de Mallarmé**

O verso inicial do poema «estatuto do desmallarmento» – «minha senhora, tem um mallarmé em casa?» – carrega um teor programático

já implícito no próprio gesto de citar o poeta francês, mobilizando, ao mesmo tempo, três eixos: a sua recepção no Brasil, a crise do verso e a sua recusa. Como se pode observar, leia-se o poema:

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.  
(Freitas 2021, 54)

Embora a obra de Mallarmé hoje seja considerada o cerne da modernidade poética, sua circulação inicial em solo brasileiro foi marcada por resistências e mediações pontuais. Nesse contexto, Medeiros e Albuquerque desempenhou um papel fundamental como mediador cultural ao introduzir as inovações da literatura francesa no final do século XIX. Graças ao contato direto com o círculo de convivência de Stéphane Mallarmé, o crítico logrou introduzir obras e conceitos fundamentais do Simbolismo, servindo de ponte para a intelectualidade nacional. Conforme observa Haroldo de Campos, «Medeiros e Albuquerque teve, todavia, a utilidade maior de alimentar a curiosidade de Araripe Júnior, que passou a acolher com simpatia as manifestações brasileiras das novas tendências [francesas]» (Campos 2006, 201). Tais tendências eram, até então, sumariamente rejeitadas por nomes como José Veríssimo, que as classificava como produtos da desrazão.

Ainda nesse cenário, já em 1888, o próprio Araripe Júnior, ao identificar o «verdadeiro grupo dos simbolistas», apontava em Mallarmé sua «encarnação perfeita» (Guimarães 2010, 28). Essa consolidação crítica refletiu-se na incipiente difusão editorial do autor, cujo marco inaugural foi a publicação de «Tristesse d'été» – traduzido por Escragnolle Dória como «Tristeza estival» e veiculado na revista *Rua do Ouvidor*, em maio de 1901 (Guimarães 2010, 17). Anos mais tarde, em 1936, caberia a Guilherme de Almeida a tarefa de reinserir o poeta no sistema literário nacional por meio da antologia bilingue *Poetas de França*.

Ao longo desse processo, no que tange às poéticas possíveis delineadas por Haroldo de Campos, observa-se que o débito com a

linhagem mallarmeana percorre um itinerário evolutivo que perpassa o experimentalismo de Oswald de Andrade, a rigorosa engenharia de João Cabral de Melo Neto, a dicção substantiva de Murilo Mendes e as *Lições de coisas* de Carlos Drummond de Andrade, até culminar na Poesia Concreta. Este último estágio totaliza o processo de assimilação e tradução do poeta francês no país. Entretanto, convém salientar que o Mallarmé apreciado nesses momentos iniciais era, predominantemente, o autor parnaso-simbolista da primeira fase, cujas composições apresentavam menor hermetismo. Poucos eram os que se aventuravam por *Un coup de dés*, obra que, além de sua densidade conceitual, permanecia em um hiato de acesso por não constar nas edições correntes da época.

Considera-se, todavia, que o marco inaugural da recepção crítica de Mallarmé no Brasil ocorre em 1942, ano em que Manuel Bandeira proferiu, na Academia Brasileira de Letras, a conferência «O centenário de Stéphane Mallarmé». Nesse estudo pioneiro, publicado em 1945, Bandeira não apenas empreendeu uma análise detida do *Coup de dés*, como também celebrou os «versos de circunstância» (Bandeira 2020, 846), gênero com o qual possuía notória afinidade. Ao sublinhar a natureza «orquestral» e a musicalidade estrutural da fatura mallarmeana, o poeta pernambucano antecipou leituras fundamentais da modernidade brasileira. Entre elas, destaca-se a de Oswald de Andrade, que, em 1950, relacionaria o *Coup de dés* ao existencialismo e à temática do 'naufrágio' em seu ensaio de crítica filosófico-antropofágica, intitulado «Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: O homem cordial» (cf. Campos 2006, 201).

Nesse exercício analítico, Bandeira reconhecia que a hermenêutica de muitos poemas de Mallarmé apresentava uma dificuldade severa, quando não intransponível, mas ressaltava ser essa a essência de «sua estética e a sua técnica, de que podemos colher quase toda a teoria nas páginas de prosa das *Divagations*» (Bandeira 2020, 839). Segundo o autor, a celebração do centenário era o momento oportuno para revisitar a figura de um homem que, resolutamente, dera as costas à vida por considerar a própria época «um interregno para o poeta, um interregno de eferescência preparatória» (835).

Ao aprofundar a investigação sobre o estilo do mestre simbolista, Bandeira observa que:

Às obscuridades naturais resultantes de seu conceito de poesia juntou as de uma sintaxe própria, substancial e concentrada como uma fórmula algébrica. O que ele escrevia não parece produto do pensamento, mas o próprio pensar em sua origem e evolução dialética, fecundo em incidentes atentos em se organizar num sistema indeformável à *balancement prévu d'inversions*. (Bandeira 2020, 843)

Essa postura, contudo, não configurava um fato isolado, mas integrava um movimento mais amplo de reavaliação da modernidade literária no Brasil. Nesse contexto, a relevância do autor francês foi ratificada por Otto Maria Carpeaux em «Situação de Mallarmé» (1943). O ensaio revelou-se decisivo ao introduzir *Un coup de dés* ao público brasileiro, pois ultrapassava a mera apreciação estética para afirmar a centralidade de Mallarmé como eixo estruturante da literatura do século XX. Para Carpeaux, Mallarmé não se limitava ao papel de mestre do Simbolismo; era, em sentido mais rigoroso, o precursor de uma nova ontologia poética, que exigia do leitor e da crítica uma postura ativa e analítica. De fato, enquanto Bandeira, Oswald e Drummond incorporavam elementos mallarmaicos em suas obras de maturidade, o jovem João Cabral de Melo Neto já estreava, em 1942, sob a égide do chamado ‘verso total’ de Mallarmé. Essa filiação estética, visível em *Pedra do sono* (2014 [1942]), embora reconhecida por seu rigor construtivo, rendeu a Cabral uma célebre advertência de Antônio Candido: a de que o poeta deveria evitar o enclausuramento no hermetismo da chamada ‘poesia pura’, a fim de não se afastar das contingências da vida, nem da caligrafia literária de seu tempo.

A situação de Mallarmé no Brasil, conforme exposta, revela o intervalo entre as décadas de 1930 e 1940<sup>2</sup> como um período de gestação para um segundo momento de sua tradução e recepção no país. Coube aos irmãos Campos e a Décio Pignatari empreender uma revisão canônica do autor, culminando na publicação da coletânea *Mallarmé* (1974). Após vinte anos de labor intelectual, o grupo reuniu traduções e estudos críticos que incluíam, de forma inédita em volume no país, o *Coup de dés*.

Nesse contexto de rigorosa sistematização, Augusto de Campos publicou, em 1955, dois ensaios fundamentais dedicados à exegese de *Un coup de dés*. Neles, o autor integra as inovações estruturais do poeta francês às conquistas formais de Pound, Joyce e Cummings, convergindo-as para um novo paradigma de composição que buscava a objetividade e a funcionalidade da linguagem. Em diálogo com essa efervescência crítica, Mário Faustino também dedicou, em 1957, uma série de cinco ensaios ao autor; contudo, suas reservas quanto ao poema *Apparition* suscitaram acesos debates no meio intelectual. Tais divergências evidenciavam as tensões inerentes à recepção da obra

---

**2** Da antologia de Guilherme de Almeida às preocupações estruturais apontadas por Manuel Bandeira, nota-se uma crescente atenção aos aspectos formais que viriam a anunciar o projeto de tradução dos poetas concretistas. O hiato bibliográfico que perdurou por décadas sobre a produção mallarmeana, cujas referências eram escassas tanto na antologia *Musa francesa* (1917), de Álvaro Reis, quanto na *Antologia de tradutores* (1932), de Olegário Mariano, foi rompido definitivamente pela atuação do grupo Noigandres.

mallarmeana naquele período, oscilando entre a adesão radical ao método estrutural e a persistência de leituras ligadas à sensibilidade simbolista tradicional.

Mallarmé passou, então, a ocupar o ponto extremo da conscientização da crise do verso e da linguagem. Segundo Augusto de Campos, era impossível chegar ao novo sem passar por esse «cabo das tormentas e/ou da esperança da poesia» (Campos 1974, 25). Mais recentemente, Marcos Siscar (2010) explica que sua obra deixou de ser vista como uma produção de ruptura ou estranha ao contexto literário brasileiro e passou a ser interpretada como uma obra que historiciza a questão do verso. No Brasil, essa ampla resignificação pode ser percebida, no que concerne à sua poesia, por meio de projetos tradutórios que também a historicizam. De resto, evidencia-se que há toda uma linha privilegiada na moderna poesia portuguesa e brasileira que não se compreende sem Mallarmé.

Portanto, a presença de Mallarmé já no primeiro verso do poema «estatuto do desmallarmento» inscreve-se numa dimensão histórica e condensa questões centrais da lírica contemporânea. Entre elas, destacam-se a persistência da chamada ‘crise do verso’, ainda vigente, e o estatuto da tradição moderna no Brasil, cuja recepção, como se pôde constatar nos parágrafos anteriores, tem sido frequentemente associada a uma elite intelectual e mediada por instâncias institucionais. Nesse sentido, como observa Marcos Siscar (2010), o projeto mallarmeano não se configura como um epitáfio da poesia, mas como um elogio do verso livre, entendido como forma capaz de tensionar a tradição sob o signo do impasse. Para o crítico e poeta:

[A] capacidade de formulação da crise, que eu chamaria de herança crítica da literatura, se apresenta tradicionalmente como reação não apenas ao desenvolvimento da sociedade industrial de massa e ao fantasma da transformação do humano em mercadoria, mas também, especificamente, à constituição de um ponto de vista aritmético sobre a realidade social. (Siscar 2010, 10)

Essa ‘aritmética social’, mencionada por Siscar, encontra um eco irônico na estrutura do poema de Freitas, que mobiliza o discurso estatístico e o vocabulário da (in)utilidade pública para abordar o objeto poético. Ao deslocar o ‘fantasma da mercadoria’ para o espaço doméstico, Freitas não apenas retira Mallarmé do dispositivo de legitimação hermética que historicamente sustentou sua consagração simbólica, como também o reinscreve na lógica do risco e do acidente doméstico. Desse modo, o discurso oficial é subvertido: a poeta transforma-o simultaneamente em ‘objeto’ perigoso, passível de recolhimento e deportação, e em mercadoria destinada ao descarte industrial. Nesse sentido, retoma-se a análise formulada por Fredric

Jameson, desde os anos 1980, acerca da lógica cultural do capitalismo tardio, segundo a qual:

Na cultura pós-moderna, a própria 'cultura' se tornou um produto; o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era ainda um esforço, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-moderno é o consumo da própria mercadoria como processo. (Jameson 1997, 14)

No poema, a radicalização desse gesto crítico manifesta-se na proposta de um referendo, isto é, delegar ao povo a decisão de manter ou não a obra do poeta francês no país, por meio de uma «consulta popular | para banir de vez o Mallarmé dos nossos lares». Os versos aludem também ao célebre comentário de Mário de Andrade, no ensaio-manifesto *A escrava que não é Isaura*, no qual o autor inicialmente rejeita Mallarmé ao proclamar: «É preciso não voltar a Rambouillet! É preciso não repetir Gôngora! É preciso evitar Mallarmé!» (1925, 67). E prossegue Andrade: «Mallarmé apresenta um aspecto de coisa falsa, de preciosismo, muito pouco aceitável para a sinceridade sem vergonha dos modernistas» (123). Numa segunda e mais amadurecida reflexão, Mário de Andrade tempera seu juízo negativo inicial, passando a reconhecer a importância da elaboração intelectual de Mallarmé na composição poética. Com efeito, enquanto para as vanguardas o desejo de ruptura com o passado vem acompanhado de uma ideia essencialista e utópica, no pós-moderno o desvio é entendido como processo. Trata-se, assim, de uma prática autoconsciente, situada no interior de um arquivo que é simultaneamente histórico e literário (Hutcheon 1991, 165). O resultado dessa inflexão é a contestação dos enquadramentos culturais estabilizados, produzindo uma ruptura com formas previamente instituídas de legitimação.

De fato, a 'aritmética social' e a consequente reificação do poético tornam-se explícitas na segunda metade do poema, momento em que a 'ameaça' representada pelo autor francês é neutralizada por meio de uma operação logística de descarte. A menção às «seleções do *reader's digest*» (Freitas 2021, 54) não é fortuita: ao evocar a icônica revista de consumo de massa, destinada à leitura veloz, digerida e simplificada – símbolo dos valores (família, religião, ética do trabalho) de uma classe média e média-baixa ocidental em processo de ascensão social e cultural –, Freitas estabelece o veículo perfeito para a expurgação do hermetismo mallarmeano. Rejeita-se, assim, a valorização acrítica do cânone estrangeiro e sua importação reiterada como suporte legitimador das práticas poéticas brasileiras.

Em outro poema intitulado «não consigo ler os cantos», o eu lírico reinscreve, mais uma vez, o veto a poetas de leitura considerada difícil e propõe, igualmente, banir Ezra Pound e a poeta, crítica e tradutora norte-americana Marianne Moore: «vamos nos livrar de ezra pound? | vamos imaginar ezra pound | insano numa jaula em pisa enquanto | os americanos comiam salsichas [...] | vamos nos livrar de marianne moore?» (38). O uso reiterado do verbo ‘vamos’, na primeira pessoa do plural, sinaliza a busca por uma anuência coletiva para descartar o cânone hermético, enquanto ironiza a alienação histórica representada pela imagem dos americanos que, alheios ao drama de Pound, «comiam salsichas». Instaure-se, desse modo, uma primeira dissonância, de caráter interno ao texto.

A referência à denominada «jaula em pisa» remete a um dado histórico preciso: em maio de 1945, Pound foi detido pelo exército estadunidense na Itália sob a acusação de traição. Confinado em uma cela de aço ao ar livre, o poeta redigiu os *Cantos pisanos*, obra que exemplifica o limite em que o rigor formal encontra a degradação do sujeito. À luz dessa tensão histórica, a legitimidade de sua produção é ironicamente colocada em xeque em razão de sua fragilidade mental e de seus erros políticos. O confinamento não simboliza apenas a privação física de liberdade, mas também a perda da razão que culminaria em sua internação no hospital St. Elizabeths. Ao sublinhar a ‘insanidade’ de Pound em meio à cena banal do cotidiano militar (os americanos comendo salsichas), o poema sugere que o hermetismo dos *Cantos* pode ser interpretado menos como erudição do que como resíduo de uma mente adoecida, conforme indica o verso «insano numa jaula em pisa». A essa tensão sobrepõe-se uma segunda dissonância, de ordem historiográfica, que contrapõe a sensibilidade contemporânea de Freitas à recepção canônica da vanguarda no Brasil. Onde a autora identifica a necessidade de ‘livrar-se’ de uma estética associada à patologia, os modernistas e concretistas das décadas de 1920 a 1950 viam a pedra angular de uma nova linhagem poética. Para Augusto de Campos e o grupo Noigandres, o estado mental do autor mostrava-se irrelevante face à eficácia de seu «método ideográfico».<sup>3</sup> Para esses intelectuais, a síntese entre a «constelação» de Mallarmé e o rigor de Pound afirmava a autonomia da técnica em relação à biografia, sustentando a validade da precisão estrutural independentemente da condição psíquica de seu criador. Observa-se, portanto, que, na recepção das

---

**3** Haroldo de Campos, em seu ensaio «Ezra Pound. I punti luminosi», comenta a aproximação entre o Mallarmé de *Un coup de dés* e Ezra Pound. Segundo o crítico, a estrutura musical e sinfônica aplicada ao poema mallarmeano aproxima-se, por inesperado que possa parecer, da técnica ideogramática de Pound, bem como dos procedimentos de fuga e contraponto desenvolvidos em *The Cantos* (ver Campos 2010, 191-8).

novas gerações, os aspectos construtivos dessas obras tendem a ser secundarizados, enquanto leituras redutoras – frequentemente pautadas por fórmulas como ‘arte pela arte’, ‘poesia pura’ ou ‘de difícil compreensão’ – permanecem recorrentes no repertório. É como se houvesse uma resistência em reconhecer que a função da arte, conforme postula Augusto de Campos, «não é passar por portas abertas, mas antes abrir as fechadas» (1974, 27).

Ao referir-se à lírica de Mallarmé, Pound e Moore, Angélica Freitas reatualiza o debate acerca da chamada ‘influência’ exercida por esses autores sobre o Modernismo brasileiro e a Poesia Concreta. Embora o conceito de influência – tradicionalmente empregado para descrever as tensões entre o polo receptor e o transmissor (ou seja, entre o sujeito criador e seus precursores) – tenha sofrido severas objeções teóricas na contemporaneidade, sendo frequentemente substituído por categorias como ‘intertextualidade’ ou ‘*corpus-repertório*’, ele subsiste como fenômeno empírico quando analisado sob a perspectiva da recepção. Trata-se de um processo dialético, marcado por rupturas, exclusões e crises, no qual a poeta se apropria de estratégias exógenas para dirimir problemáticas intrínsecas à sua própria produção. Sob essa perspectiva histórica, Mallarmé emerge como emblema de uma tradição hermética, cuja recepção no Brasil foi frequentemente mediada por instâncias acadêmicas e círculos intelectuais restritos.

Até a implementação, pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, de um projeto sistemático de tradução e difusão da poesia estrangeira de vanguarda, o acesso a esse repertório no Brasil permanecia fragmentário e restrito a círculos intelectuais exíguos, fortemente mediado por instâncias institucionais masculinas. Nesse contexto, a interpelação presente no verso «minha senhora, tem um Mallarmé em casa?» adquire especial relevância crítica: por que o eu lírico dirige a uma mulher a pergunta sobre a presença de Mallarmé na esfera privada? Ao deslocar o poeta francês para esse espaço – historicamente associado às mulheres –, o poema evidencia o caráter construído, socialmente mediado e historicamente situado da autoridade canônica exercida por poetas estrangeiros, majoritariamente lidos, traduzidos e legitimados por agentes masculinos.

Tal operação encontra ressonância na própria história da recepção de Mallarmé no Brasil, marcada por uma participação feminina notoriamente residual. Como indica a fortuna crítica, Inês Oseki-Dépré figura como a única mulher a traduzir Mallarmé no país no período considerado, com a tradução do texto em prosa «O demônio da analogia», publicada na revista *Código*, em 1980. Nesse caso, a exceção confirma a regra: a mediação do poeta francês consolidou-se quase exclusivamente por meio de agentes masculinos, reforçando a assimetria de gênero nos processos de canonização literária. Nessa perspectiva, a poesia de Angélica Freitas não apenas ironiza

essa tradição, mas a reinscreve criticamente, tornando visíveis as lacunas e os silenciamentos que estruturam a historiografia literária brasileira.

É nesse horizonte de reconfigurações da tradição que se insere a escrita de Angélica Freitas. Ao dialogar com Mallarmé, Rilke, Pound ou Marianne Moore, a poeta reinsere esses autores em um *corpus-repertório*. Essa articulação realiza-se por meio de procedimentos de seleção e apropriação do cânone enquanto ‘operação’ e ‘repertório’, categorias de extração barroca que visam a produzir continuamente o próprio *corpus*. Nesse sentido, não se institui um paradigma estático de reprodução, mas um processo de atualização que se propaga transversalmente por meio de revisões constantes. Essa prática sobrevive, em parte, na poesia contemporânea como uma leitura reflexiva da tradição, permitindo «recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico» (Campos 1997, 269). Além disso, a operação do repertório não legitima tais autores como autoridades normativas, mas os mobiliza como componentes dissonantes da experiência contemporânea. Poemas como «não consigo ler os cantos» (Freitas 2021, 38) reiteram esse gesto crítico, não por meio de uma negação frontal da tradição, mas pela inflexão da diferença, ao tematizar a dificuldade de leitura como sintoma de uma relação problemática com o legado moderno.

O deslocamento de Mallarmé para o «Porto de Santos», onde exemplares de seus livros são embarcados em contêineres de volta à França, encena o que se pode definir como uma ‘devolução da influência’. Se o Modernismo brasileiro se consolidou sob a tensão da antropofagia e da absorção do estrangeiro, o «estatuto do desmallarmento» projeta também o movimento inverso: a exportação do resíduo cultural. Essa redução da obra à condição de carga passível de despacho em massa materializa o fantasma da mercadoria, conforme discutido por Siscar, destituindo o livro de sua aura e reduzindo-o ao peso bruto de uma remessa comercial.

À primeira vista, a proposta irônica de «uma consulta popular | para banir de vez o Mallarmé dos nossos lares» sugere a afirmação da autonomia na escolha das referências literárias e a recusa da reverência canônica. No entanto, uma leitura mais atenta permite vislumbrar a subversão do discurso oficial, na medida em que Freitas reelabora ironicamente o contexto histórico ao estabelecer uma

relação intertextual com o *Estatuto do Desarmamento*.<sup>4</sup> Ao explorar a paronímia entre ‘desmallarmento’ e ‘desarmamento’, a poeta intensifica a crítica à conjuntura sociopolítica e cultural brasileira, aproximando a literatura do campo da violência simbólica. Nesse movimento, apropria-se de fórmulas discursivas associadas ao referendo sobre as armas e instaura um jogo quase anagramático entre ‘arma’ e ‘Mallarmé’ (*armar-me / desarmar-me*). Com isso, projeta a ideia da poesia como instrumento crítico, capaz de interrogar a própria instituição literária e de tensionar o cânone, deslocando as fronteiras entre estética e barbárie.

Para concluir, se, por um lado, Freitas parece recusar a presença canônica como estratégia de preservação da poesia contemporânea frente aos entraves da tradição, por outro, ao citá-la, acaba por reafirmá-la sob uma chave crítica. Essa ambivalência evidencia a persistente incidência do modernismo e das neovanguardas em sua poética, estruturada a partir de um *corpus-repertório* deliberadamente devorativo. Tal lógica de reoperação textual já se anuncia na abertura de *Rilke shake*, no poema «dentadura perfeita», na medida em que sugere que a relação com o ‘outro’ se estabelece pelo gesto antropofágico da assimilação, em clara referência a Oswald de Andrade. O verso final, portanto, confirma essa hipótese – «mas come, come tudo que puderes, | e esquece este papo, | e me enfia os talheres» (Freitas 2021, 5) –, indicando um procedimento que não elimina a tradição, mas a reinscreve criticamente no presente.

## Referências bibliográficas

- Andrade, M. de (1925). *A escrava que não era Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia moderna*. São Paulo: Lealdade.
- Bandeira, M. (2020). *Poesia completa e prosa seleta*. Vol. 2, *Fortuna crítica da prosa e prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Barth, J. (1967). «The Literature of Exhaustion». *The Atlantic Monthly*, 220(2), 29-34.
- Campos, A. de (1974). «Mallarmé: o poeta em greve». Campos, A.; Pignatari, D.; Campos, H. de (orgs), *Mallarmé: traduções e estudos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 23-9.
- Campos, H. de (1981). *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. de (1989). *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

---

<sup>4</sup> O *Estatuto do Desarmamento*, instituído pela Lei nº 10.826, de 22 de dezembro de 2003, tem como objetivo regulamentar o registro, posse e comercialização de armas de fogo, bem como definir crimes e dispor sobre o Sistema Nacional de Armas. O governo promoveu um referendo popular no ano de 2005 para saber se a população concordaria com o artigo 35 do estatuto, que tratava sobre a proibição da venda de arma de fogo e munição em todo o território nacional. O artigo foi rejeitado com 63,94% dos votos válidos (59.109.265), contra 36,06% dos eleitores que concordaram com o artigo (33.333.045). Veja-se «Referendos no Brasil. REFERENDO – proibição do comércio de armas de fogo e munição de 23 de outubro de 2005» (Porto 2000, 337-52).

- Campos, H. de (1997). «Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico». Campos, H. de, *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 243-69.
- Campos, H. de (2006). *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 2ª reimpressão da 4ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. de (2010). «Ezra Pound. *I punti luminosi*». Campos, H. de, *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 191-203.
- Carpeaux, O.M. (1943). «Situação de Mallarmé». Carpeaux, O.M., *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 64-74.
- Eco, U. (1985). *Pós-escrito a "O nome da rosa"*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Franchetti, P. (2022). «Entrevista com Paulo Franchetti. Ou: os espinhos para pensar a literatura brasileira». *Cadernos Acadêmicos: conexões literárias. Literatura brasileira do século XXI*, 2, 347-71.
- Freitas, A. (2012). *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify.
- Freitas, A.; ODYR. (2012). *Guadalupe*. São Paulo: Quadrinhos na Cia.
- Freitas, A. (2021). *Rilke shake*. São Paulo: Companhia das Letras [versão digital].
- Guimarães, J.C. (2010). «Presença de Mallarmé no Brasil». Guimarães, J.C., *Reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 9-53.
- Hutcheon, L. (1991). *A poética do pós-moderno: história, teoria, ficção*. Trad. de R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- Jameson, F. (1997). *O pós-moderno: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. Trad. de M.E. Cevalco. São Paulo: Ática.
- Mallarmé, S. (1974). *Mallarmé: traduções e estudos críticos*. Tradução, estudos críticos e organização de A. de Campos, D. Pignatari e H. de Campos. São Paulo: Perspectiva.
- Melo Neto, J.C. de. (2014). *Pedra do sono*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- Porto, W.C. (2000). «Referendo». Porto, W.C (org.). *Dicionário do voto*. Brasília: UnB. <https://www.tse.jus.br/servicos-eleitorais/glossario/termos/referendo>.
- Siscar, M. (2010). *Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp.