

**TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE  
NA POESIA BRASILEIRA:  
*O HUMOR E A IRONIA EM “O QUE  
PASSOU PELA CABEÇA DO VIOLINISTA  
EM QUE A MORTE ACENTUOU A  
PALIDEZ AO DESPENHAR-SE COM SUA  
CABELEIRA NEGRA & SEU  
STRADIVÁRIUS NO GRANDE  
DESASTRE AÉREO DE ONTEM”, DE  
ANGÉLICA FREITAS***

**Gabriel José Innocentini Hayashi**  
Mestrando no Programa de Estudos de Literatura (Universidade Federal de São  
Carlos/FAPESP)  
resumos@hotmail.com

**Alcides Cardoso dos Santos**  
Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho  
alcides@fclar.unesp.br

**RESUMO**

O objetivo deste artigo é discutir como o poema referido no título dialoga, por meio do humor e da ironia, com a tradição poética brasileira, encarnada, neste caso, em Jorge de Lima. Associa-se o poema de Jorge de Lima com a pintura, uma vez que "O grande desastre aéreo de ontem" é dedicado à Candido Portinari. Ao final, recupera-se a proposta de Italo Calvino relacionada à leveza, verificando de que forma Angélica Freitas lida com a tradição em um panorama contemporâneo no qual a sensibilidade artística já apresenta uma diferença em relação à poética modernista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Angélica Freitas, poesia brasileira contemporânea, humor.

**ABSTRACT**

The purpose of this article is to discuss how the poem referred to in the title dialogues through humor and irony with Brazilian poetic tradition, embodied in this case, in Jorge de Lima. The poem by Jorge de Lima is associated with painting, since "O desastre aéreo de ontem" is dedicated to Candido Portinari. At the end, Italo Calvino's proposal related to lightness is recovered, checking how Angélica Freitas deals with the tradition in a contemporary scene in which the artistic sensibility already has a difference in relation to modernist poetics.

**KEYWORDS:** Angélica Freitas, contemporary Brazilian poetry, humor.

## O QUE PASSOU PELA CABEÇA...

Desde o lançamento de seu livro de estreia, Angélica Freitas vem causando reações extremadas no cenário da poesia brasileira contemporânea. Seu *Rilke shake* (2007) propõe a erosão entre alta cultura e cultura de massa, além de questionar poéticas canônicas da modernidade como as de Ezra Pound Stéphan Mallarmé. Duas características que definem o pós-modernismo, de acordo com Fredric Jameson (2006). O humor profanador e a irreverência de Freitas chocam os conservadores e formalistas, para quem a poesia deve se adequar a paradigmas modernistas do início do século passado.

O lirismo cômico e a poética dessacralizadora de Angélica Freitas, marcados por jogos verbais e rimas em línguas variadas, perpassam toda a tradição poética ocidental: “ah, sim, shakespeare é muito bom / mas e beterrabas, chicórica e agrião?”; “keats quando estava deprimido / se sentindo mais pateta que poeta / vestia uma camisa limpa”; “imagino a bishop entre cajus / toda inchada e jururu / da janela o rio e a seu / lado a lota, com um conta-gotas”; “gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertrude / stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como / se alguém passasse um pano molhado na vidraça / enorme de um edifício”. Nos poemas de *Rilke shake*, encontra-se também o diálogo com a poética oriental, como no poema “o que é um baibai?”, no qual retoma o haicai de Bashô, e com a cultura de massa, expressa nas referências a seriados norte-americanos (Gilmore Girls, As Panteras), festivais de rock alternativo (Glastonbury) e ícones da música popular brasileira (Roberto Carlos), além da presença de objetos como cosméticos da Avon, o achocolatado Ovomaltine etc. Uma poesia com o pé fincado na atualidade; para dizer com Charles Bernstein (1999): “the fabric of everyday life in the present”.

A relação com a tradição poética brasileira ocorre de modo explícito no poema “o que passou pela cabeça do violinista em que a morte acentuou a palidez ao despenhar-se com sua cabeleira negra & seu stradivarius no grande desastre aéreo de ontem”, cujo enorme título é um verso de um poema em prosa de Jorge de Lima, intitulado “O grande desastre aéreo de ontem” e dedicado ao pintor Candido Portinari, acrescido de seu título. A filiação, portanto, para os que estão cientes da tradição, é honestíssima. Leiamos, primeiro, o poema de Angélica Freitas:

1 *dó*  
2 *ré*  
3 *mi*  
4 *eu penso em béla bartók*  
5 *eu penso em rita lee*  
6 *eu penso no stradiváriu*  
7 *e nos vários empregos*  
8 *que tive*  
9 *pra chegar aqui*  
10 *e agora a turbina falha*  
11 *e agora a cabine se parte em duas*  
12 *e agora as tralhas todas caem dos compartimentos*  
13 *e eu despenco junto*  
14 *lindo e pálido minha cabeleira negra*  
15 *meu violino contra o peito*  
16 *o sujeito ali da frente reza*  
17 *eu só penso*  
18 *dó*  
19 *ré*  
20 *mi*  
21 *eu penso em stravinski*  
22 *e nas barbas do klaus kinski*  
23 *e no nariz do karabtchevsky*  
24 *e num poema do joseph brodsky*  
25 *que uma vez eu li*  
26 *senhoras intactas, afrouxem os cintos*  
27 *que o chão é lindo & já vem vindo*  
28 *one*  
29 *two*  
30 *three*

A gênese desse poema é excepcional. A passagem a seguir, presente em uma reportagem da jornalista portuguesa Alexandra Lucas Coelho, explica a origem do poema e sua importância para Angélica Freitas:

Em 2004, Angélica trocou o *Estadão* por uma revista de telecomunicações: “Horário normal, folgas, não ter de escolher entre Natal e Ano Novo”, justifica. Estava claro que uma carreira no jornalismo não era para ela. “Sempre gostei de escrever, fazia versinhos com nove anos, então fui fazer jornalismo. Mas queria mesmo era escrever poesia. Sofri para escrever em ritmo de jornal diário, aprendi

na marra.” Trabalhava na tal revista quando Carlito Azevedo veio do Rio de Janeiro dar um *workshop* de poesia, num sábado de 2005. “Era o dia inteiro”, lembra Angélica. “Eu estava superdêprê, tinha levado um pé na bunda [a namorada deixara-a]. Aí pensei: vou fazer essa oficina.” Premiada desde a estreia (*Collapsus Linguae*, 1991), Carlito era uma referência influente. Além da revista Inimigo Rumor, dirigia a coleção de poesia *Ás de Colete* (co-edição Cosac e 7Letras). Nesse sábado, propôs aos alunos que escrevessem um poema a partir de um poema, *O grande desastre aéreo de ontem*, de Jorge de Lima. Tinham que escolher um personagem. Angélica escolheu o violinista: “Só que na hora de ler eu estava com muita vergonha. Conforme eles liam pensava que iam me jogar pela janela.”

O título dela era: *o que passou pela cabeça do violinista em que a morte acentuou a palidez ao despenhar-se com sua cabeleira negra & seu stradivarius no grande desastre aéreo de ontem*. Leu a tremer. “Nem sabia se era um poema. Quando terminei ficou aquele silêncio. O Carlito se levantou, pegou a folha, leu para ele, começou a bater palmas. E eu vi tudo preto, morrendo de vergonha.” “Tinha uns 30 alunos, muito bons”, conta Carlito Azevedo. “Mas quando chegou a vez dela a coisa deu um salto. Era meio Amy Winehouse. Tem um poema do Mário Quintana que diz: descobrir a América é fácil porque é grande, difícil é descobrir uma moeda. Angélica era a América. Já era muito grande.” No fim, pediu-lhe mais poemas. “Ela estava cheia de dúvidas. O meu trabalho foi só convencê-la de que era escandalosamente talentosa, tinha tudo para fazer diferença.” E convidou-a para publicar na *Inimigo Rumor*. “Esse dia foi supreendente”, diz Angélica. “Nunca achei que o que escrevia tivesse importância. Era como tocar violão. O Carlito me fez dedicar: quando escrevia mandava para ele. A gente se correspondeu uns seis meses. E no início de 2006 ele perguntou se eu tinha material para um livro. Aí pensei largar o emprego.” Sem ele talvez não tivesse publicado, diz. “O Carlito mudou a minha vida. A gente só está conversando agora porque eu fui naquela oficina.” (COELHO, 2013).

Passemos à análise do poema, construído com base em paralelismos. Grosso modo, pode-se dividi-lo em três paralelos básicos. O primeiro se refere à construção “dó / ré / mi”, que abre o poema e também ocupa o espaço intermediário da estrofe, e do “one / two / three”, que encerra o poema. O segundo se refere à construção anáforica “eu penso”, que ocorre dos versos 4 a 6, subordinando o sétimo, o oitavo e o nono, e que é reiterada no verso 21, continuando, agora em nova construção anafórica (“e em”), nos versos 22, 23 e 24, subordinando o verso de número 25. A terceira construção paralela ocorre na anáfora de “e agora” durante os versos 10, 11 e 12. Esse procedimento reiterativo contribui para dar ordem ao pensamento caótico do violinista, que medita sobre sua existência – ou melhor – transita em sua existência de forma veloz, empilhando fatos (“e agora”) e pensamentos (“eu penso em”).

O primeiro paralelismo é reforçado na medida em que as notas do início se convertem em uma contagem, semelhante à feita para marcar o ritmo antes de a música começar a tocar, porém, o processo aqui se refere a um cômputo que envolve a imediata

finitude da vida. O segundo paralelismo provoca a mistura entre alta cultura e cultura popular, com suas alusões a músicos (o compositor russo Igor Stravinski, o maestro brasileiro Isaac Karabtchevsky, a roqueira Rita Lee, o compositor húngaro Béla Bartók), a um ator (o alemão Klaus Kinski, conhecido por seus trabalhos com o diretor Werner Herzog), a um poeta (o russo Joseph Brodsky) e a uma marca clássica de instrumentos de corda (Stradivarius). O terceiro paralelismo, com sua reiteração de “e agora”, além de presentificar a narração, traz um sentido de urgência dada a gradação dos acontecimentos apresentados em cada verso: “e agora a turbina falha / e agora a cabine se parte em duas / e agora as tralhas todas caem dos compartimentos / e eu despenco junto”.

O ritmo musical, seguindo a sugestão do personagem da narrativa, está não somente na associação entre dó-ré-mi/one-two-three, como também nas rimas, geralmente toantes (casos dos versos 3-5-9, 23-24, 26-27), às vezes perfeitas (versos 21-22), e no jogo linguístico, caso dos versos 6 e 7, quando o pronome indefinido “vários” é desmembrado do substantivo próprio “stradivarius”.

A aliteração também está presente, modestamente no nome “béla bartók” e de modo mais enfático na reiteração da letra “k”, de frequência incomum na língua portuguesa, concentrando-se principalmente nos versos 21, 22, 23 e 24. A escolha de “karabtchevsky” auxilia a comunicar a queda dos objetos, como se a linguagem fosse se embolando. No verso 12, também há reiteração do “t” em “tralhas todas” e do “c” em “caem dos compartimentos”. As letras “t” e “c” são apoiadas pelos dois versos precedentes, nos quais constam “turbina” e “cabine”, por sua vez, com repetição do composto “in”. Ocorre também a recorrência do som “alha”, presente em “falha”, do verso 10, e “tralhas” do verso 12.

Nos versos que vão do décimo quarto ao décimo sétimo, vemos uma oposição entre o violinista e o “sujeito ali da frente”, cuja única ação é rezar, ao passo que aquele pensa apenas nas notas musicais (dó-ré-mi) e se agarra ao violino *como se se agarrasse* algo religioso. Apesar de a comparação não ocorrer, pode-se subentendê-la, uma vez que essa leitura é possível justamente pelo antagonismo entre os dois personagens.

O corte nos versos também é outro fator que concorre para a criação de surpresas. Veja-se o caso dos versos 24-25-26, posteriores à construção “eu penso”: “e num poema do joseph brodsky / que uma vez eu li / senhoras intactas, afrouxem os cintos”. O *enjambement* provoca ambiguidade: “senhoras intactas, afrouxem os cintos” pode ser o verso de Joseph

Brodsky lido pelo sujeito lírico do poema, como também pode ser um recado sarcástico dirigido às virgens presentes no avião prestes a despencar.

Nos versos finais, o aspecto fonológico se ressalta: “senhoras intactas, afrouxem os cintos / que o chão é lindo & já vem vindo”, com predominância da vogal “i” anasalada, causando um contraponto à fugaz liberdade das “senhoras intactas” e reforçando a situação de encerramento (o “i” como vogal fechada) do fato narrado e do próprio poema. O paralelismo dó-ré-mi/one-two-three tem uma função que pode se aproximar à do chiste freudiano, seja pela contribuição da associação derivada do inconsciente, seja pela liberação do riso final, uma afirmação do prazer de uma lógica lúdica, remetendo à liberdade infantil em contraposição ao polo oposto do princípio de realidade do adulto (cf. FREUD, 1973).

## VESTE COM FUIROS

Ao sobrepor os poemas, pode-se perceber como a vestimenta poemática de Angélica Freitas primeiro cria fraturas e depois se instala na “túnica inconsútil” de Jorge de Lima. Leiamos “O grande desastre aéreo de ontem”, presente no livro *A túnica inconsútil* (1938):

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranquila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol (LIMA, 1997, p. 370).

Como comentado anteriormente, o poema é dedicado a Candido Portinari, amigo de Jorge de Lima. Este, que também era pintor<sup>1</sup>, acompanhava o trabalho de Portinari com atenção (cf. PAULINO, 1995).

Em relação às características das obras de Portinari, é complexo defini-las (cf. FABRIS, 1996). Mário de Andrade salienta, na personalidade do amigo, “a enorme riqueza técnica e a

variedade expressional” (2009), saudando-lhe a faceta de “experimentador infatigável” (2009). Mário chega a afirmar: “não é possível determinar, na multiplicidade de soluções estéticas diversas que a sua obra apresenta, qualquer influência que seja fundamental e permanente”. Porém, como traços gerais, concorda-se que o modernismo de Portinari pode ser associado a escolas como a cubista, a surrealista e a expressionista.

Segundo Horácio: ““Os pintores e poetas sempre tiveram poder de tudo ousar’. Sabemos disso e essa indulgência reclamamos e damos uns aos outros, mas não a ponto que os ferozes se reúnam com os mansos, nem que formem pares: as serpentes com as aves, os tigres com os cordeiros” (TRINGALI, 1993, p. 27). De acordo com Dante Tringali, tradutor da *Arte poética* de Horácio: “Aqui se afirma o *primado da razão* sobre a fantasia. O classicismo da carta, como se percebe, tem uma concepção *racionalista* da arte em que o entendimento controla a fantasia para a qual se fixam limites. Ela não pode tudo” (TRINGALI, 1993, p. 72, grifos do autor). Ora, segundo Fábio de Souza Andrade, no poema de Jorge de Lima

[...] a novidade está na fantasia em liberdade, na aparente falta de decoro clássico e de “lógica poética” (novamente Mário de Andrade) das imagens. Está na apropriação poética de um elemento pouco convencional, o avião, e sua associação indissolúvel a um motivo clássico, um topos (o fim do dia vinculado ao fim da vida) (ANDRADE, F., 1997, p. 77-8).

Logo, vê-se que o autor de *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943) não segue à risca o preceito horaciano, desviando-se da poética clássica e recaindo justamente em um pecado condenado por Horácio: “Crede-me, Pisões, que muito semelhante a esse quadro seria o livro cujas ideias vãs fossem concebidas como sonhos de um doente de tal modo que nem pé nem cabeça componham uma única figura.” (TRINGALI, 1993, p. 27). Embora Jorge de Lima utilize em seu poema imagens de grande ressonância visual, a descrição verbal é violenta demais para atender às regras de composição clássicas.

Não se pode deixar de anotar a hipótese de que o poema em questão também esteja relacionado à passagem do cometa Halley em 1910, quando Jorge de Lima era um adolescente (contava 17 anos de idade). O poeta comentou o efeito da visão do cometa:

Nuns dias de febre [...] percebi um ente cujos olhos eram dois imensos algodões ardentes, o nariz como um rochedo de estanho derretido [...] as mãos eram dois cometas, a fala de ventania quente, a boca de lua, roupagens de arco-íris, os cabelos misturados de nuvens [...] por uns vinte dias, as noites de febre foram povoadas de verdadeira chuva de estrelas cadentes. Lau me convenceu que eram pragas de morcegos [...] que de noite ficavam luminosos, riscando o céu. [...] minha

mãe [...] me convenceu que deveriam ser sinais do céu, prenunciando o cometa de Halley, acontecido anos depois (apud PAULINO, 1995, p. 29).

De acordo ainda com Ana Maria Paulino, este poema seria um dos "depositários de algumas das imagens que o cometa suscitou" (1995, p. 29).

Para Mário de Andrade (1997, p. 86), em artigo de 1939, "Jorge de Lima é um mundo de contradições por explicar e de dificuldades a resolver". Não é nossa intenção explicar nem resolver tais dificuldades e contradições, quanto menos proceder a uma atilada interpretação de sua obra ou mesmo desse poema em especial. Baste-nos, a título de provocação, a curiosa asserção de Mário, para quem uma das principais qualidades de Jorge de Lima seria sua "falta de invenção poética":

[...] dos poemas importantes de Jorge de Lima não haverá talvez um único, de que não se possa descobrir a fonte de inspiração noutro poema moderno brasileiro. Inda mais: um livro como *A túnica inconsútil*, além de rastrear, poética e tematicamente a Bíblia, às vezes em imitações perfeitamente voluntárias e perceptíveis ao primeiro golpe de vista, um livro como *A túnica inconsútil* tem um sabor antológico, de tal forma o poeta compila nas suas páginas toda a temática posta em foco pela poesia contemporânea...franco-brasileira. Aparece a estrela, aparece o anjo, comparecem o marinheiro, o violonista, a dançarina, o mágico, o circo e o *music-hall* inteiros. Na ilha de Karankatá, é sensível a imagem da Pasárgada, de Manuel Bandeira, empobrecida aliás no seu ritmo vocabular. Aqui, a prudência de Jorge de Lima terá ido longe demais (ANDRADE, M., 1997, p. 89).

O interesse dessa longa passagem vem, noventa e fora o tom panorâmico do resenhista, da ironia: agora é Angélica Freitas quem se alimenta de um livro cujo processo básico seria se alimentar de outras fontes poéticas.

Ainda sobre o poema citado acima, Mário de Andrade afirma: "Página admirável em que o poeta não descobre a poesia dos *fait divers*, o que me parece mais ou menos fácil, mas se baseia nos *faits divers* para criar uma página de grande imaginação, intensidade lírica e sensibilidade mística" (ANDRADE, M., 1997, p. 90). Segundo Aleílton Fonseca (s.d.) o poema "se desenvolve a partir de uma imagem básica, 'sangue/cor', que é reiterada duas vezes, retomando o fôlego lírico: 'Vejo sangue no ar' e 'chove sangue'. Esta imagem dá a tonalidade pictórica do poema".

Em relação aos procedimentos, assinalamos a semelhança com o poema de Angélica Freitas no que se refere à reiteração; no caso desta, de segmentos de versos, e no caso de Jorge de Lima, "da forma verbal sempre no presente, em que 'vejo' (sete vezes) e 'vem'

(cinco vezes) marcam, na sequência linguística, o que poeticamente é um instante, uma explosão lírica” (FONSECA, s.d.), comunicando um efeito de instantaneidade. Mais do que isso, para José Nivaldo de Farias (2003, p. 72), “A repetição insistente do verbo 'ver' denuncia a preocupação em materializar pictoricamente a cena descrita”.

Pode-se comparar os poemas a partir de uma oposição básica: música x pintura. Se o poema de Jorge de Lima é voltado para o sentido da visão, com grande carga de construções metafóricas, o de Angélica Freitas enfatiza a importância do som. Cabe notar que Freitas também se utiliza de imagens, mas de forma diferente, apenas empilhando-as como em uma montagem cinematográfica acelerada, caso específico dos já comentados versos 10 a 16, em que cada um se apresenta como o *frame* de um filme. Se o insólito em Angélica vem das associações sonoras, em Jorge vem da imagística febril, que leva a narração adiante graças à percepção de semelhanças, dadas pelo emprego de símiles, comparações e metáforas, e à acumulação decorrente desse processo.

Para investir nessa oposição entre as artes, nada melhor do que retomar os modos retóricos que Ezra Pound selecionou para discutir a linguagem literária, especificamente poética. São eles a melopeia, a fanopeia e a logopeia. Ninguém melhor do que um confesso herdeiro como Haroldo de Campos para explicar tais conceitos. A melopeia seria a modalidade “em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado” (CAMPOS, 2006, p. 11), ao passo que a fanopeia seria “um lance de imagens sobre a imaginação visual” (CAMPOS, 2006, p. 11). Quanto à logopeia, segundo o próprio Pound, “é o último método a desenvolver e só pode ser usado pelos sofisticados” (POUND, 2006, p. 41), estando além dos campos musical e plástico.

Ora, embora não haja pureza nessa divisão – sabemos que um poema pode conter algo de cada modalidade – é possível discernir, em um texto, qual modo apresenta dominância. Nos poemas que estamos discutindo, a categorização operacional neste caso seria a seguinte: o de Jorge de Lima enfatizaria a fanopeia enquanto o de Angélica Freitas, a melopeia (embora fosse possível argumentar a favor de uma logopeia, dado o processo de palavra-puxa-palavra, baseado entretanto na sonoridade, presente no poema).

Em relação à melopeia, graças aos recursos tecnológicos contemporâneos, é possível conferir uma declamação deste poema por parte de Angélica<sup>ii</sup>. Chama atenção a oralização dos três versos finais (“one / two / three”), lidos em um tom de voz monocórdio, quase

robótico, como se filtrado para soar neutro e sem emoção. Das três espécies de melopeia descritas por Pound (2006, p. 61), esta é a melopeia “para ser falada”.

Fábio de Souza Andrade (1997, p. 73) aponta a “habilidade fanopaica” do autor de *Invenção de Orfeu*, enfatizando “[...] a importância constituinte da imagem na poesia de Jorge de Lima e da sua progressiva complexificação em direção ao hermetismo da fase final”. Ainda segundo Andrade (1997, p. 77), é preciso “reconhecer como a imagem pode prestar-se à investigação poética do mundo” no caso de Jorge de Lima.

Outra diferença entre os textos se refere à abordagem religiosa. No poema de Jorge de Lima, nota-se a enunciação de um “Grande Reconhecedor” e depois de “Deus”, mesmo que este apareça sob a forma de uma construção adjetiva (“nuvens de Deus”). Há também um sino em dobre, indicação do toque de finados, registro da morte de alguém. Na interpretação de Fonseca (s.d.), “esses recursos conferem ao fato relatado uma aura lírico-religiosa, como rito de passagem da vida terrena para a presença de Deus, o Grande Reconhecedor, sugerindo a fé como uma fonte de consolo existencial face à (sic) circunstância da morte”.

Já no poema de Angélica Freitas, nota-se um esvaziamento da situação trágica da morte, seja pelo jogo lúdico com a linguagem, expresso nas rimas e jogos linguísticos, associações inusitadas de personagens que habitam tanto o terreno da alta cultura quanto o da cultura popular, seja pela própria atitude do personagem da narrativa, cujos pensamentos estão voltados para sua arte e para o caldo cultural de que se alimenta. A abordagem cômica permite ao Eu passar a existência em revista, como se participássemos de sua consciência antes do momento fatal.

Se n’“O grande desastre aéreo de ontem”, “um acidente mecânico é alçado ao nível de uma desgraça cósmica, apocalíptica” (ANDRADE, F., 1997, p.78), no poema de Angélica, o acidente mecânico é destituído de seu caráter trágico.

Por fim, uma última consideração a respeito do esvaziamento do trágico proposto por Angélica Freitas. Retomemos a primeira proposta de Italo Calvino (1990) para a literatura do próximo milênio. Ela se refere à leveza (as outras cinco são: rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade, consistência). Calvino contrapõe à “lenta petrificação” da vida, personificada pela figura mítica da Medusa, a ação heroica de Perseu: “É sempre na recusa da visão direta

que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal” (CALVINO, 1990, p. 17). Ora, o fardo da morte é esvaziado pela brincadeira com a contagem musical (dó-ré-mi/one-two-three) e pela recordação de artistas da alta cultura e da cultura popular; a morte não aparece no poema de Angélica Freitas senão de forma oblíqua, jamais nomeada, porém sempre presente.

Há uma palavra no título que desperta a atenção: despenhar-se. O poema de Angélica Freitas cumpre à risca o projeto do verso de Jorge de Lima: a ação toda se passa na mente do violinista, sempre no presente, mas perpassado pela memória; é nesse espaço intervalar entre a queda e o solo que o poema se dá a ver.

Segundo o dicionário Houaiss (2001), uma das etimologias de “despenhar” vem do latim, *pinna*, ou seja, “pluma, ameia”. A associação com pluma vem a calhar, pois sugere leveza, o modo fundamental com que o violinista experimenta seus (supostos) últimos momentos de existência:

Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle (CALVINO, 1990, p. 19).

Calvino estabelece três acepções para exemplificar a leveza. A primeira se refere “a um despojamento da linguagem por meio do qual os signos são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência” (CALVINO, 1990, p. 28). O despojamento aqui assume tanto o sentido de privação (a necessidade das rimas, o que limita o vocabulário do poema) quanto o de saque (ao imaginário artístico contemporâneo), como também o sentido de despir (o desnudamento psicológico do personagem da narrativa). A segunda acepção se refere à “narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração” (CALVINO, 1990, p. 29). A abstração está descartada do poema; quanto ao restante desta acepção, podemos encontrá-la amarrada dentro da primeira, nos sentidos de saque e despir discutidos anteriormente. A terceira acepção se refere a “uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor

emblemático” (CALVINO, 1990, p. 29-30). Ora, não é preciso muito esforço para ver na atitude propagada pelo poema um verdadeiro emblema do esvaziamento do trágico, como discutimos até aqui.

Após desenvolver a ideia de “átomos sem peso” de Lucrécio, Calvino (1990, p. 27) conclui: “não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso”. Assim, a compreensão e a admiração da poesia modernista afina nossa percepção sobre a poesia contemporânea. Eis um poema exemplar do modo como Angélica Freitas se relaciona com a tradição e a desconstrói ironicamente. Se, no dizer de Calvino, a literatura tem uma função existencial, “o que passou pela cabeça do violinista em que a morte acentuou a palidez ao despenhar-se com sua cabeleira negra & seu stradivarius no grande desastre aéreo de ontem” exemplifica “a busca da leveza como reação ao peso de viver” (CALVINO, 1990, p. 39).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, F. de S. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ANDRADE, M. de. A túnica inconsútil. In: LIMA, J. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ANDRADE, M. de. *O baile das quatro artes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARNEIRO, J. F. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

COELHO, A. L. *Diz-me com quem te deitas, Angélica Freitas*. Público, 9 de junho de 2013. Disponível em <<http://blogues.publico.pt/atlantico-sul/2013/06/09/diz-me-com-quem-te-deitas-angelica-freitas/>>. Acesso em 20 jul. 2013

FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996. (Série Artistas Brasileiros).

FONSECA, A. *Um poema de Jorge de Lima*. Sem data. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ali01.html>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

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

FREUD, S. El chiste y su relación con lo inconsciente. In: *Obras completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973, volume 1, p. 1029-1168.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

LIMA, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MACHADO, C. E. Portinari foi poeta e amigo de poetas. *Folha de S. Paulo*, 25 de novembro de 1997.

PAULINO, A. M. *Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1995 (Série Artistas Brasileiros).

POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

TRINGALI, D. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

#### Como citar este artigo:

HAYASHI, Gabriel José Innocentini; SANTOS, Alcides Cardoso dos. Tradição e contemporaneidade na poesia brasileira: o humor e a ironia em “O que passou pela cabeça do violinista em que a morte acentuou a palidez ao despenhar-se com sua cabeleira negra & seu stradivarius no grande desastre aéreo de ontem”, de Angélica Freitas. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 18, jul.-ago. 2014, p. 80-92. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num18/dossie/palimpsesto18dossie07.pdf>. Acesso em: **dd mmm. aaaa**. ISSN: 1809-3507

---

<sup>i</sup> Um retrato de Jorge de Lima desenhado por Portinari foi estampado na edição de 1938 de *A túnica inconsútil* (PAULINO, 1995, p. 150). Por sua vez, Jorge de Lima também pintou um retrato do amigo.

<sup>ii</sup> Disponível em:

<<http://www.lyrikline.org/index.php?id=162&L=1&author=af02&show=Poems&poemId=5316&cHash=aa00678c11>>.

Acesso em 1 de agosto de 2013.