

Acerca de “3 poemas com o auxílio do Google”, de Angélica Freitas

Gabriel José Innocentini Hayashi*

Após o escândalo de *Rilke shake* (2007) na poesia brasileira contemporânea, Angélica Freitas voltou a publicar somente em 2012. Em *Rilke shake* ela devorava antropofagicamente autores do Alto Modernismo e da Modernidade seguindo o tom cômico e irreverente de seus outros textos literários e “profanando” nomes como Gertrude Stein, Ezra Pound e Mallarmé. *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) esgotou a tiragem inicial de 1.500 exemplares em menos de seis meses, atestando uma conexão com o público poucas vezes vista em tempos recentes, ainda mais quando se trata de um livro de poesia.

Dessa vez, o investimento no tema feminino, cuja súpula um tanto breve e forçada poderia ser “o que significa ser mulher no Brasil hoje em dia?”, torna a coletânea mais costurada do que o livro de estreia, proporcionando um efeito cumulativo de grande eficácia, com inesperados desdobramentos em cada uma de suas sete partes. Freitas corrói estruturas binárias (sendo a principal delas a oposição homem x mulher), ao assumir ironicamente discursos preconceituosos e desvelar a violência ainda em voga na linguagem e na sociedade. O procedimento crítico de desvio e desestabilização do signo “mulher” e de suas interpretações e fantasias faz de *Um útero é do tamanho de um punho* um dos livros mais comoventes e

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

impactantes da literatura brasileira contemporânea. São realmente notáveis a beleza satírica e a alegria com que empreende a demolição de discursos ultrapassados a partir de *dentro*, expondo a lógica que subjaz a nossas estruturas sociais e culturais.

Presente em variadas mídias sociais (Facebook, Twitter, Blogspot, MySpace), Freitas utiliza como base seu conhecimento e sua experiência como usuária da internet para a composição de “3 poemas com o auxílio do Google”, centro de nossa discussão no presente artigo. Tradutora dos poemas de Angélica Freitas para o inglês, Hilary Kaplan explica o que são as “googlagens”:

Angélica searched for the phrases “a mulher vai” (a woman goes), “a mulher pensa” (a woman thinks), and “a mulher quer” (a woman wants), selected lines from the results, and combined them into poems. Each line of the poem begins with the search phrase; this repetition emphasizes the mechanic composition, and the automatism of the language almost neutralizes meaning. As we encounter these statements, we become inured to them and even come to expect them. [...] Angélica is interested in the possibilities of technology for composition and critique (Kaplan & Villa-Forte: 2014).

Uma pesquisa no mecanismo de busca do Google está sujeita a diferentes variantes, que incluem aspectos como a localidade a partir da qual se faz a pesquisa, o fato de o usuário estar ou não “logado” à sua conta no Gmail, as buscas anteriores salvas no histórico etc. O material das “googlagens” não está apenas disperso pela internet, mas reflete o discurso com que nós, brasileiros, nos comunicamos no século XXI. Alguns dos resultados da pesquisa no mecanismo de busca

são exemplos do machismo em nossa cultura e sociedade, bem como das representações e fantasias da figura feminina em nosso imaginário. É possível apontar um paralelo com a poética de Francisco Alvim, que notoriamente se aproveita de *ready-mades* presentes na fala cotidiana brasileira, como exemplifica o poema “Mas”: “é limpinha”. Poema que capta e denuncia com extrema economia uma expressão comum em nossa sociedade, expressão eufemística de preconceito, que se pretende elogiosa ao mesmo tempo que se revela condescendente e excludente, uma das facetas da cordialidade brasileira.

As “googlagens” devem ser compreendidas no âmbito da experimentação estética. Há quem veja aproximações com o dadaísmo, como Victor da Rosa (2014). Se considerarmos “Como fazer um poema dadaísta”, de Tristan Tzara, um precursor das “googlagens”, poderemos também citar os *cut-ups* de William Burroughs (devedor, além de Tzara, dos *ready-mades* de Marcel Duchamp), nos quais a realidade era recortada e remontada fragmentariamente,¹ desarranjando a temporalidade e, no limite, questionando a possibilidade da existência das narrativas. Burroughs desejava expandir a consciência do leitor, enriquecendo sua experiência estética e tornando-o consciente de sua percepção da realidade. Por fim, vale citar também o poema “China”, de Bob Perelman, cuja composição, como esclarece Fredric Jameson (1997) em seu estudo sobre o pós-modernismo, se baseou em fotografias feitas pelo poeta em um passeio pelo bairro de Chinatown. Cada um dos versos do poema

1 Eis a explicação do sistema de *cut-ups*: “Take a page of text and trace a median line vertically and horizontally. / You now have four blocks of text: 1, 2, 3, and 4. / Now cut along the lines and put block 4 alongside block 1, block 3 alongside block 2. Read the rearranged page” (Burroughs & Gysin: 1978, 16-7).

corresponde a uma legenda de uma dessas fotografias, construção de que decorre o caráter aparentemente desconexo advindo do salto de um verso para outro, concorrendo para o efeito de fragmentação esquizofrênica como característica fundamental da estética da *Language Poetry* (sigo aqui a interpretação de Jameson).

Para efeito de discussão, desprezarei a ordem na qual os poemas aparecem em *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas. Começo por “a mulher pensa”:

a mulher pensa com o coração
 a mulher pensa de outra maneira
 a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante
 a mulher pensa será em compras talvez
 a mulher pensa por metáforas
 a mulher pensa sobre sexo
 a mulher pensa mais em sexo
 a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que faço com todos
 a mulher pensa muito antes de fazer besteira
 a mulher pensa em engravidar
 a mulher pensa que pode se dedicar integralmente à carreira
 a mulher pensa nisto, antes de engravidar
 a mulher pensa imediatamente que pode estar grávida
 a mulher pensa mais rápido, porém o homem não acredita
 a mulher pensa que sabe sobre homens
 a mulher pensa que deve ser uma “supermãe” perfeita
 a mulher pensa primeiro nos outros
 a mulher pensa em roupas, crianças, viagens, passeios
 a mulher pensa não só na roupa, mas no cabelo, na maquiagem
 a mulher pensa no que poderia ter acontecido
 a mulher pensa que a culpa foi dela
 a mulher pensa em tudo isso
 a mulher pensa emocionalmente

Os versos inicial e final apontam para a circularidade na qual está presa a mulher: reduzida a pensar com o coração, a pensar emocionalmente – pura emoção, em contraponto à racionalidade masculina. Esta relação binária está camuflada no segundo verso: “a mulher pensa de outra maneira”, isto é, de maneira diferente do homem. O papel de mãe ocupa vários versos, seja na preocupação com uma possível gravidez, seja na preocupação em “ser uma ‘supermãe’ perfeita”. A preocupação com o trabalho também aparece num clichê que tanto pode ser lido como impossibilidade quanto como abertura para outra situação: “a mulher pensa que pode se dedicar integralmente à carreira”.

Implícito também o discurso de que alguém (quem?) pode dizer o que a mulher pensa. Destituída da própria capacidade de organizar seu pensamento, a mulher tem quem pense por ela. Nestes três versos, vê-se como o pensamento falocêntrico está introjetado na própria mulher: “a mulher pensa sobre sexo / a mulher pensa mais em sexo / a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que faço com todos”. A autoconsciência do último verso destaca a assimilação total de um pensamento opressor. Não apenas “o que vão pensar de mim?”, como “vão ter certeza”. A naturalização desse discurso é minada pela ironia logopaica demolidora. Os versos próximos ao fim do poema avançam nessa assimilação: porque sabe que “fez besteira”, a mulher tem consciência de ser a culpada (“a mulher pensa no que poderia ter acontecido / a mulher pensa que a culpa foi dela”).

A figura chapada que emerge de “a mulher pensa” não parece encontrar espaços de subversão, exceto para revelar as estruturas restritivas de dominação oriundas do discurso falocêntrico e heteronormativo, expondo o binarismo limitante das relações de gênero. Ao discutir o projeto político e emancipador de Monique Wittig, Judith Butler explica como o discurso naturaliza

a opressão através da repetição, consolidada em práticas sociais: “A linguagem é um conjunto de atos, repetidos ao longo do tempo, que produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como ‘fatos’” (Butler: 2010, 168). O duplo vínculo entre realidade e linguagem se revela, no contexto em questão, quando o sujeito falante, para poder falar, participa dos termos da própria opressão, o que se torna um paradoxo:

Mulheres, lésbicas e gays não podem assumir a posição de sujeito falante no interior do sistema linguístico da heterossexualidade compulsória. Falar nesse sistema é ser privado da possibilidade de fala; assim, simplesmente falar nesse contexto é uma contradição *performativa*, a afirmação linguística de um eu que não pode “existir” no interior da linguagem que o afirma (Butler: 2010, 168).

Encerrada nessa circularidade emocional, a ironia poética não alcança força para uma proposta de emancipação; contudo, essa voltagem poética mais fraca não deve ser misturada com conformidade. O poema de Angélica Freitas não oferece ainda modos de romper com essa construção opressiva, mas denuncia o sistema de dominação totalizante do poder heterossexista, tal como explicado por Butler: “A dominação ocorre por meio de uma linguagem que, em sua ação social plástica, cria uma ontologia artificial de segunda ordem, uma ilusão de diferença e disparidade, e, conseqüentemente, uma hierarquia que *se transforma* em realidade social” (2010, 171).

Passemos agora ao poema “a mulher quer”. Após a leitura, é impossível não remeter à célebre pergunta de Freud: afinal, o que querem as mulheres? A resposta poderia ser: procure no Google. Nos

24 versos, há representação dos supostos desejos femininos, praticamente todos sob a ótica masculina. A mulher existe apenas na medida em que vive em função de um homem, um marido, um macho, um cavalheiro. A matriz oculta, isto é, heterossexual, vem à tona:

a mulher quer ser amada
a mulher quer um cara rico
a mulher quer conquistar um homem
a mulher quer um homem
a mulher quer sexo
a mulher quer tanto sexo quanto o homem
a mulher quer que a preparação para o sexo aconteça lentamente
a mulher quer ser possuída
a mulher quer um macho que a lidere
a mulher quer casar
a mulher quer que o marido seja seu companheiro
a mulher quer um cavalheiro que cuide dela
a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
a mulher quer conversar pra discutir a relação
a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar do flamengo
a mulher quer apenas que você escute
a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho
a mulher quer segurança
a mulher quer mexer no seu e-mail
a mulher quer ter estabilidade
a mulher quer nextel
a mulher quer ter um cartão de crédito
a mulher quer tudo
a mulher quer ser valorizada e respeitada
a mulher quer se separar
a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais
a mulher quer se suicidar

Entrando no jogo criativo de Angélica Freitas, buscamos respostas no Google. Encontramos o funk “Mulher é foda”, de autoria de Os Hawaiianos, cuja terceira estrofe responde ao que desejam as mulheres: “A mulher quer Nextel / roupa, dinheiro, salão de beleza / carro e moto, shopping center / ser tratada igual uma princesa”. O poema não alude aos desejos tradicionais de constituir família (quer: “casar”, “um macho que a lidere” e “amar os filhos, o homem e o lar”) e de aparente futilidade (quer: “Nextel”, “ter um cartão de crédito” e “ganhar, decidir e consumir mais”). O tom irônico ganha destaque com a representação da mulher “louca”,² “incômoda”, que vasculha a intimidade alheia (“quer mexer no seu e-mail”). A ironia se volta também para o que parecem representações encontradas em revistas dirigidas ao público feminino, cujas características seriam a fragilidade e o desejo pelo “príncipe encantado” (“quer segurança” e “quer um cavalheiro que cuide dela”), a eterna falta de amor (“quer ser amada”), a necessidade de comunicação (“quer apenas que você a escute” e “quer conversar pra discutir a relação”) e de comunhão (“quer que o marido seja seu companheiro”), entre outras.

Diante de um cenário em que os quereres são apreendidos pela lógica masculina, em que *a mulher quer tudo* porque tudo lhe é negado, a alternativa para escapar do sufocamento é o desejo de suicídio. Esse poema, como boa sátira que é, não deixa de ser um lamento – pela superficialidade, pelo apagamento de outros desejos femininos que não os relacionados a dinheiro e homens – e uma provocação, como se a única forma de encontrar a liberdade fosse a morte.

2 A esse respeito, conferir o poema “Uma canção popular (séc. XIX-XX)”, de Angélica Freitas (2012, 15).

No poema seguinte, os limites com que se deparam as mulheres tornam-se ainda mais claros:

era uma vez uma mulher
e ela queria falar de gênero

era uma vez outra mulher
e ela queria falar de coletivos

e outra mulher ainda
especialista em declinações

a união faz a força
então as três se juntaram

e fundaram o grupo de estudos
celso pedro luft

Para Judith Butler, “a crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação” (2010, 19). Angélica Freitas satiriza a opressão a partir de *dentro* da lógica discursiva opressiva, apoderando-se de representações paternalistas e conformistas da mulher como forma de miná-la. Como tantas vezes defendeu Octavio Paz, a crítica da linguagem é também uma crítica da realidade. O que estão postos em causa aqui são o falocentrismo e a heterossexualidade do discurso corrente. A julgar pelo poema “a mulher quer”, não há espaço para uma mulher querer, por exemplo, outra mulher; muito menos para assumir papéis tradicionalmente reservados aos homens ou vistos como atributos masculinos. Permanece a crença mimética (reconfortante e ilusória) entre gênero

e sexo, cultura e natureza. Como defende Butler, “essa concepção do gênero não só pressupõe uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, mas sugere igualmente que o desejo reflete ou exprime o gênero e que o gênero reflete ou exprime o desejo” (2010, 45).

Essa figuração da mulher, como apresentada no poema, em forma de ideal normativo, com uma identidade estável, definida e definitiva, simplificada e superficial, parece se esgarçar diante de uma realidade na qual as mulheres a cada dia se empenham para conquistar espaços que antes lhes eram vedados na sociedade. Freitas afirma em outro poema do mesmo livro que “a mulher é uma construção / com buracos demais // vaza” (2012, 45), apontando para a afirmação de que “o gênero é culturalmente construído” (Butler: 2010, 24), e também para um vazamento que alude ironicamente não apenas à fisiologia, mas também às tentativas de aprisionamento do sujeito feminino em categorias fixas simplificadoras. Butler enfatiza a ideia de que não há ponto de chegada quando se pensa em gênero, apenas ponto de partida. Pode-se compreender, dessa maneira, como Freitas satiriza o *telos* normativo de quem ocupa o lugar feminino de desejo, encaixotando a mulher em uma identidade limitada e limitante, silenciando e restringindo a multiplicidade feminina.

Alfredo Bosi (1977) distingue a sátira conservadora, de tipo romano, voltada para a glorificação do passado, da sátira revolucionária, voltada para a glorificação do futuro. O poema “a mulher quer” foge dessa categoria binária, em que pese sua negatividade, sua recusa em pactuar com discursos e representações pertencentes à lógica da estrutura patriarcal hegemônica, o que reforça sua pungência: nesse presente, nessa operação entre o *agora* e o *ainda não*, para a mulher, mais digna é a morte. Solução sombria, de um

riso exasperado, à beira do nada;³ porém, ainda há negação radical de uma existência na qual os desejos femininos são dominados por outras instâncias e na qual a mulher está longe de poder possuir e tomar para si os próprios desejos.

Apesar de o poema “a mulher vai” aparecer como a primeira “googlagem” da série, reservo-o para o fim, pois me parece conter algo radicalmente diferente dos dois poemas anteriores:

a mulher vai ao cinema
a mulher vai aprontar
a mulher vai ovular
a mulher vai sentir prazer
a mulher vai implorar por mais
a mulher vai ficar louca por você
a mulher vai dormir
a mulher vai ao médico e se queixa
a mulher vai notando o crescimento do seu ventre
a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga
a mulher vai realizar o primeiro ultrassom
a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia
a mulher vai se casar, ter filhos, cuidar do marido e das crianças
a mulher vai a um curandeiro, com um grave problema de hemorroidas
a mulher vai sentindo-se abandonada
a mulher vai gastando seus folículos primários
a mulher vai se arrepender até a última lágrima
a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro
a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se, choramingando
a mulher vai colocar ordem na casa
a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário

3 Quem assistiu ao filme *Thelma & Louise*, de Ridley Scott (1991), certamente se lembrará da imagem final, muito semelhante ao poema em questão.

a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa
a mulher vai desistir de tentar mudar um homem
a mulher vai mais cedo para a agência
a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha
a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos
a mulher vai no fim sair com outro
a mulher vai ganhar um lugar ao sol
a mulher vai poder dirigir no afeganistão

A expressão “a mulher vai” serve de base estrutural ao poema, repetida sempre no início de cada verso, procedimento comum às “googlagens”, como visto anteriormente. Seus complementos provocam surpresa, às vezes no crescendo de uma situação, como a gravidez, às vezes pelo simples absurdo (“a mulher vai gastando seus folículos primários”), o que contribui para o tom cômico do poema.

Mais ao final, ações subversivas, calcadas na inversão dos papéis de gênero, começam a tomar corpo: “a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha”, “a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos”. Para perceber a ironia, basta substituir “mulher” por “homem” e encontrar as funções tradicionais de volta aos lugares correntes.⁴ O antepenúltimo verso, “a mulher vai no fim sair com outro”, pode ser lido tanto como uma recriminação, como se a promiscuidade fosse uma característica feminina (o mero reconhecimento de um “fato”), quanto como uma afirmação de seu poder desejante: ela tem autonomia, a despeito de sua situação, para sair com outro.

4 Esse procedimento irônico também está presente em outros poemas de *Um útero é do tamanho de um punho*, como na parte III de “o livro rosa do coração dos trouxas”: “as mulheres são / diferentes das mulheres / pois / enquanto as mulheres / vão trabalhar / as mulheres ficam / em casa / lavando a louça / e criam os filhos / mais tarde chegam / as mulheres / estão sempre cansadas / vão ver televisão” (Freitas: 2012, 85).

Vale insistir: não há neutralidade nas “googlagens” – a neutralidade na língua e na linguagem é uma ilusão, como Barthes (2004) fez questão de ressaltar. A própria ausência de um gênero neutro proíbe que se fuja de uma relação heterossexual no último verso comentado; para tanto, seria preciso dizer “a mulher vai no fim sair com *outra*” – a lógica vigente ainda é a de uma restrição binária. A ideia de que Freitas não interfere no material supõe que não haja uma consciência ordenadora.

Há que esclarecer: o material (o discurso corrente) tem uma forma não apenas social, linguística, como também digital; forma que é espelhada na forma do poema, com a estrutura reiterativa da expressão selecionada no mecanismo de busca e posicionada no início de cada verso. Essa consciência ordenadora, justamente, é capaz de abrir uma possibilidade utópica nos dois versos finais, depois de tantas figurações negativas da mulher (sirva de exemplo o segundo verso: “a mulher vai aprontar”; aprontar no sentido de fazer algo nocivo ou proibido – o que ecoa o verso de um poema anterior: “a mulher pensa muito antes de fazer besteira”). O poema não é composto pelos algoritmos do Google; a poeta apenas se aproveita do que encontra no espaço digital, oriundo do discurso social.

Como se lê ao fim, “a mulher vai ganhar um lugar ao sol / a mulher vai poder dirigir no afeganistão”. Se estes resultados existiam efetivamente antes da criação do poema, apenas uma busca apurada pelas datas de indexação de tais expressões pode responder. Para além dessa questão, mais interessante seria a afirmação de que se exprime nesses versos uma confiança no poder transformador da linguagem, como veremos a seguir, segundo as concepções de Paz e Burroughs. A afirmação “a mulher vai ganhar um lugar ao sol” contrapõe-se, indiretamente, à percepção de que a mulher não

tem um lugar ao sol (como demonstrado nos versos precedentes: “a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário / a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa / a mulher vai desistir de tentar mudar um homem”), permitindo, no próprio discurso, a possibilidade de criação de um “lugar” no qual isso seja possível, ou seja, uma nova sociedade. O raciocínio vale também para o verso de encerramento: uma vez que a mulher não pode dirigir no Afeganistão, o verso se torna também uma profecia de tempos melhores ou, no mínimo, mais igualitários para homens e mulheres.

A complexa relação entre poesia e realidade social se insinua na ideia de Pierre Lévy sobre a virtualização como “o movimento pelo qual se constituiu e continua a se criar nossa espécie” (1996, 147). Lévy vai além, lançando a hipótese de que cada novo modo de virtualização amplia os espaços para a verdade e, por correspondência, para a mentira. Dessa maneira,

para o artista, trata-se menos de interpretar o mundo do que permitir que processos biológicos atuais ou hipotéticos, que estruturas matemáticas, que dinâmicas sociais ou coletivas tomem diretamente a palavra. A arte não consiste mais, aqui, em compor uma “mensagem”, mas em maquinar um dispositivo que permita à parte ainda muda da criatividade cósmica fazer ouvir seu próprio canto. Um novo tipo de artista aparece, que não conta mais história. É um arquiteto do espaço dos acontecimentos, um engenheiro de mundos para bilhões de histórias por vir. Ele esculpe o virtual (Lévy: 1996, 149).

Arquiteto, engenheiro, escultor. Ao poeta, nas “googlagens”, cabe selecionar e ordenar os *ready-mades* encontrados, transformar

em ato o que se encontra em estado de potência.⁵ Se trago Lévy para a discussão é porque, como Butler ao solapar a fantasia de uma metafísica da substância, seu pensamento também questiona os papéis fixos identitários quando argumenta que deslocar o ser para a discussão significa pôr em dúvida a identidade tradicional, fundamentada em definições e exclusões. Lévy defende, portanto, que a virtualização “é sempre heterogênesse, devir outro, processo de acolhimento da alteridade” (1996, 25).

Cabe explicar o que Lévy entende por “realização”, “atualização” e “virtualização”. A primeira seria a “ocorrência de um estado predefinido”, a segunda a “invenção de uma solução exigida por um complexo problemático” e a terceira “consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mudar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular” (pp. 17-8).

Proponho compreender aqui a captura dos discursos correntes como a “realização” e entender a forma (ou suporte) das “googlagens” como a “atualização”, entendida como uma resposta às questões colocadas pelo hipertexto. Dessa maneira, a “virtualização” seria uma espécie de potência utópica, movimento capaz de reconfigurar a questão a partir de respostas prévias, abrindo a situação para novas soluções. Se a ideia de considerar a virtualização como uma utopia parece descabida, recorro novamente a Lévy: “A passagem do privado ao público e a transformação recíproca

5 Na tradição da poesia brasileira, Oswald de Andrade é a referência cabal quando se fala em *ready-mades*, que devem ser considerados dentro de sua proposta antropofágica. Sobre a ligação de Freitas com Andrade, conferir o artigo “Antropofagia, dessacralização e devoração em *Rilke shake*, de Angélica Freitas” (Hayashi & Santos: 2013).

do interior em exterior são atributos da virtualização” (p. 73). O teórico francês esclarece ainda que a “virtualização” não acarreta necessariamente um desaparecimento, antes uma materialização: “Depois da invenção das técnicas de acendimento, o fogo pôde também ser virtual. Ele é virtual onde quer que haja fósforos” (p. 75).

A ousadia dessa proposta esbarra na oposição que Lévy faz entre atualização e virtualização (esta seria o movimento inverso daquela); de fato, a transposição de equivalências exige um deslocamento: para nossos propósitos, trata-se, um tanto grosseiramente, de fazer equivaler “realização” a conteúdo, “atualização” a forma e “virtualização” a abertura de devires. A linguagem, portanto, comporta esse tripé, do qual, assim como a “realização” e a “atualização”, a “virtualização” também é componente imprescindível, pois, ao contrário dos animais, o ser humano é capaz de impregnar, linguisticamente, de significado, de tempo e de história suas ações.

Como reconhece Lévy,

sem as línguas não poderíamos nem colocar questões nem contar histórias, duas belas maneiras de nos desligarmos do presente intensificando ao mesmo tempo nossa existência. Os seres humanos podem se desligar parcialmente da experiência corrente e recordar, evocar, imaginar, jogar, simular. Assim eles decolam para outros lugares, outros momentos e outros mundos. [...] Quanto mais as linguagens se enriquecem e se estendem, maiores são as possibilidades de simular, imaginar, *fazer imaginar* um alhures ou uma alteridade (p. 72).

Como avançar tais conceitos dentro da teoria literária, no contexto de nossa discussão? Retorno ao verso final: “a mulher vai

poder dirigir no afeganistão”. Longe de ser apenas mero desfecho engraçadinho ou piada inconsequente, essa utopia implica uma nova identidade para a mulher, que, a fim de dirigir, necessitará desenvolver novos gestos, novas reações, novos reflexos diante de uma nova situação (sentada em um carro, com volante e câmbio nas mãos e pedais nos pés). Essa simples ação, partilhada no organismo social, é dialética. Para usar as palavras de Lévy, “como a exterioridade técnica é pública ou partilhável, ela contribui em troca para forjar uma subjetividade coletiva” (p. 74). Assim, a sociedade e a cultura são transformadas.

Tomando o exemplo de Lévy sobre o martelo e a martelada, podemos arriscar uma analogia: se o martelo foi inventado poucas vezes na história, mas as marteladas não se podem contar, a poesia poderia ser considerada uma “virtualização” do poema. O poema está para a martelada assim como a poesia está para o martelo. Se a martelada é uma “atualização” do martelo, o poema é uma “atualização” da poesia.⁶ Assim, como afirmamos anteriormente, se a poesia realmente abre uma possibilidade de mudança social, é porque os poemas martelam fendas na linguagem e, por extensão, na realidade, através das quais novas solicitações reconfiguram e transformam o espaço e as relações de poder. O verso final de “a mulher vai” de Angélica Freitas será “atualizado” no dia em que a mulher puder dirigir no Afeganistão. Quando as mulheres estiverem dirigindo no Afeganistão, esse simples verso estará em “atuali-

6 A analogia, contudo, não pode ser estendida ao extremo, pois um martelo novo é, em geral, melhor do que um antigo; o mesmo não se passa com um poema: não se trata de fazer a apologia do novo em detrimento do velho – um poema antigo pode ser “melhor” do que um atual. A qualidade de um poema não está relacionada à sua idade, antes à leitura realizada pelo leitor, capaz de manipulá-lo para sua “virtualização”.

zação” contínua, a cada troca de marcha, a cada virada no volante, a cada pisada no acelerador.

A expansão de limites e a ultrapassagem de fronteiras em ação no poema de Angélica Freitas recordam a proposta de Judith Butler:

Operar no interior da matriz de poder não é o mesmo que reproduzir acriticamente as relações de dominação. Ela oferece uma possibilidade de repetição da lei que não representa sua consolidação, mas seu deslocamento. No lugar de uma sexualidade com “identidade masculina”, em que o masculino atua como causa e significado irreduzível dessa sexualidade, podemos desenvolver uma noção de sexualidade construída em termos das relações fálicas de poder, as quais reestruturariam e redistribuiriam as possibilidades desse falicismo por meio, precisamente, da operação subversiva das “identificações” inevitáveis no campo de poder da sexualidade (2010, 55-6).

Pode-se argumentar que pela poesia se abre a oportunidade de uma mudança social, porque, se é possível questionar valores estanques num poema, há chances de que assim o seja na sociedade. Uma revolução nas relações humanas exige também uma revolução na linguagem. Se não for possível na sociedade, ao menos é possível num poema. A beleza, nessa “googlagem” de Angélica Freitas, se origina não apenas do conteúdo – utópico e satírico-revolucionário, de acordo com a tese de Bosi –, mas também da forma que se aproveita de um procedimento cotidiano para os usuários da internet: uma pesquisa no Google. O caráter premonitório da atividade poética não pode ser desprezado aqui; quem quer que veja apenas

conformismo na poesia contemporânea brasileira precisa reajustar as lentes críticas.⁷

Não estamos distantes do que Octavio Paz chamou de “concepção da poesia como magia”, o que “implica uma estética ativa; a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: é também intervenção sobre a realidade” (1984, 86).⁸ Retornando a Burroughs, convém assinalar sua crença de que a linguagem constitui a realidade, como explica em *The third mind*:

In other civilizations – like that of ancient Japan (from antiquity to the dawn of the Meiji restoration, or in other words about ten centuries) – poetry was one of the most important social occupations, particularly because it created an imaginary universe that had deep repercussions on the reality of power (Burroughs & Gysin: 1978, 13).

A utopia é uma antecipação, e o poeta-profeta invoca o paraíso (ao contrário do poeta mítico, que o evoca e opera no eixo presente-passado) para a construção de um futuro mais justo e

7 Cf. o que Marcos Siscar (2010) chama de monumentalização excessiva do Modernismo, ou seja, a tendência de certos setores da crítica em julgar a poesia contemporânea com base em parâmetros do Modernismo. O que faz lembrar o texto “E agora?”, de Mário Quintana: “Há críticos que, em vez de me julgarem pelo que sou, julgam-me pelo que não sou. É como quem olhasse um pessegueiro e dissesse: ‘Mas isso não é um trator!’” (2006, 698).

8 Cf. a prova de realismo a que Friedrich Kittler submeteu a poesia de Homero em 2004, conforme relato de Tom McCarthy (2011). O teórico da mídia levou três cantores sopranos para rochedos cuja localização na Ilha de Capri consta na *Odisseia* e pediu que eles cantassem, para verificar se poderia ouvi-los do mar. Eles eram inaudíveis, o que, segundo Kittler, configuraria uma licença poética de Homero, uma vez que Ulisses, amarrado no mastro da embarcação, podia ouvir o canto das sereias. Se o poeta grego não tivesse inventado e escrito esse episódio no Canto XII da *Odisseia*, o experimento não poderia ter sido feito nem jamais estaríamos discutindo-o aqui.

mais livre. Nas palavras de Alfredo Bosi, “a poesia, se quer uma verdade nova, será utópica. Utopia: fora do tempo. Como a imaginação criadora” (1977, 175).

O movimento, portanto, é dinâmico: a poesia absorve o discurso da linguagem corrente e “virtualiza” o desarranjo dos paradigmas sociais, transmutando a realidade quando de sua “atualização”. A ponte entre a realidade discursiva e a realidade transformada encarna-se no poema. Segundo Octavio Paz,

o poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, *faz*. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história (1984, 85).

Quando lidos em sequência, “3 poemas com o auxílio do Google” talvez comuniquem um certo tédio – devido à natureza reiterativa da construção dos versos –, cuja contrapartida seria a sátira alegre e o tom divertido e corrosivo dos textos. De qualquer modo, desnudam também uma violência discursiva que muitas vezes passa despercebida; um modelo heteronormativo e patriarcal, assentado em relações binárias restritivas, naturalizado e não questionado; uma confiança em papéis e identidades simplificados que talvez já não correspondam à complexidade com que as relações se estabelecem na contemporaneidade ou ao modo como pensamos hoje a complexidade das relações, agenciadas por uma multiplicidade de fatores dispersa em conceitos – ao contrário do que a ideologia dominante quer fazer – sempre instáveis.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BURROUGHS, William & GYSIN, Brion. *The third mind*. Nova York: Viking, 1978.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FREITAS, Angélica. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HAYASHI, Gabriel José Innocentini & SANTOS, Alcides Cardoso. “Antropofagia, dessacralização e devoração em *Rilke shake*, de Angélica Freitas”. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 17, nº 1, pp. 57-67, 2013.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Guasco. São Paulo: Ática, 1997.
- KAPLAN, Hilary & VILLA-FORTE, Leonardo. “A small library in a Poem: a conversation (Interview with Sasha Dugdale)”. *Twisted Angels: Modern Poetry in Translation*, v. 1, 2014.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

- MCCARTHY, Tom. “Kittler and the Sirens”. Disponível em <http://www.lrb.co.uk/blog/2011/11/09/tom-mccarthy/kittler-and-the-sirens>. Acesso em 10 mai. 2015.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Salvary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- ROSA, Victor da. “Por que não googlas? (um poema de Angélica Freitas)”. Disponível em <http://victordarosa.blogspot.com.br/2014/07/por-que-nao-googlas-um-poema-de.html>. Acesso em 10 mai. 2015.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.