



Luiza Sposito Vilela

Escrevendo na língua do outro

A relação da novíssima poesia brasileira com línguas
estrangeiras

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Paulo Henriques Britto

Rio de Janeiro
Agosto de 2013



Luiza Sposito Vilela

Escrevendo na língua do outro

A relação da novíssima poesia brasileira com línguas
estrangeiras

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade do
Departamento de Letras do Centro de Teologia
e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada
pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Julio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Ana Cristina de Rezende Chiara

UERJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 22 de agosto de 2013.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador

Luiza Sposito Vilela

Graduou-se em Letras/Tradução pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2011, tendo se especializado em traduções literárias. Atua no mercado editorial como Preparadora e Produtora Editorial, especializada no segmento de literatura contemporânea.

Ficha Catalográfica

Vilela, Luiza Sposito

Escrevendo na língua do outro – A relação da novíssima poesia brasileira com línguas estrangeiras / Luiza Sposito Vilela; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2013.

85 f.: il (color.) ; 29,7 cm

1. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Poesia. 3. Poesia brasileira. 4. Tropicália. 5. Antropofagia. 6. Poetas do Séc. XXI. 7. Década de 2000. I. Britto, Paulo Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para os meus avós Ronald (*in memoriam*), Dulce, Nelson (*in memoriam*) e Léa, por terem criado famílias tão modernas e livres, e por terem trabalhado duro para que eu já viesse ao mundo com todas as portas abertas.

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor e mestre Paulo Henriques Britto, por sua generosidade infinita nesses oito (caramba!) anos de PUC.

A Eneida, Helena, Marília e Rosana, que mesmo não sendo orientadoras tanto me ajudaram tanto ao longo do processo.

Aos meus pais por absolutamente tudo.

À minha família, que me incentiva em todas as decisões que tomo.

Ao Yan, pelo amor e pelo imprescindível empréstimo do escritório.

Aos meus amigos todos – existe um pedacinho de cada um de vocês em tudo que escrevo.

To all my friends – there's a piece of you in every single thing I write.

Às minhas cidades – Vitória, Rio, Leeds e Providence –, por acolherem sempre esta eterna estrangeira.

Ao meu paciente chefe José Enrique Barreiro e a todos os colegas da Versal Editores/Editora Guarda-Chuva, por entenderem sempre que eu precisei me ausentar para cuidar da dissertação.

À PUC, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

À Brown University, pela hospitalidade.

Resumo

Vilela, Luiza Sposito; Britto, Paulo Henriques. **Escrevendo na língua do outro: a relação da novíssima poesia brasileira com línguas estrangeiras**. Rio de Janeiro, 2013. 85p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem como objetivo central investigar a escrita de poetas da novíssima geração brasileira (publicados do ano 2000 em diante) que fazem uso de outras línguas além do português em seus poemas, a fim de compreender o que move uma parte significativa da nova geração a escrever dessa forma e o que isso pode vir a dizer sobre as interações artísticas do Brasil com outras culturas na contemporaneidade. Para empreender essa investigação, parte-se de duas vanguardas nacionais que fizeram um uso afim de línguas estrangeiras na poesia e na música brasileiras — a antropofagia e a tropicália — as quais, embora possuidoras de várias características encontradas também na poesia bilíngue da nova geração, estavam imbuídas, em maior ou menor grau, de um desejo de construção de identidade nacional que não se observa mais hoje. Os poemas escolhidos, de onze autores diferentes, serão estudados com base em textos e conceitos oriundos tanto dos estudos culturais quanto do pós-estruturalismo francês, e a dissertação como um todo está calcada na obra de autores como Silviano Santiago, Eneida Maria de Souza, Alberto Fuguet, Charles Perrone, Gilles Deleuze, Roland Barthes e Jacques Derrida, dentre outros. Far-se-á ainda um esforço comparativo entre o caso brasileiro e o americano, tomando como objeto poetas residentes nos EUA que escrevem numa mistura de inglês e espanhol que se convencionou chamar de Spanglish. Com isso, pretende-se demonstrar que a nova geração da poesia brasileira parece escolher seus temas e formas mais por questões de afinidade mais que de nacionalidade.

Palavras-chave

Poesia brasileira; contemporaneidade; bilinguismo; antropofagia; tropicália; transculturação; dependência cultural; identidade.

Abstract

Vilela, Luiza Sposito; Britto, Paulo Henriques (Advisor). **Writing in someone else's language: the relationship between contemporary Brazilian poetry and foreign languages.** Rio de Janeiro, 2013. 85p. MSc Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis is an examination of the writings of young Brazilian poets (debuting since 2000) who use other languages than their native Portuguese in their poems, in order to understand what motivates part of a generation to write in such a fashion, and what this could mean in terms of Brazil's artistic interaction with other cultures in a contemporary framework. Two avant-garde movements that have incorporated foreign languages into Brazilian literature and music in the past will be examined – *antropofagia* and *tropicália*. Though they share a number of features with the new bilingual poetry being written today, to a greater or lesser extent these movements were concerned with issues of national identity that are no longer relevant to Brazilian poets today. The poems chosen for analysis, by 11 different authors, will be read in connection with texts and concepts from Cultural Studies and French Post-Structuralism, and the thesis draws on such authors as Silviano Santiago, Eneida Maria de Souza, Alberto Fuguet, Charles Perrone, Gilles Deleuze, Roland Barthes and Jacques Derrida, among others. Finally, a comparative analysis will be carried out between the Brazilian case and Spanglish literature in the United States. The overall intention of the study is to demonstrate that the new generation of Brazilian poets, in their choice of themes and formats, are driven by criteria of affinity rather than of nationality.

Keywords

Brazilian poetry; contemporaneity; bilingualism; *antropofagia*; *tropicália*; transculturation; cultural dependence; identity.

Sumário

1. Introdução	9
2. Tupi or not tupi, that is [no longer] the question	17
3. Os poemas, speaking for themselves	29
4. Spanglish, Portunhol e os “homens traduzidos”	66
5. Conclusão	78
6. Referências bibliográficas	81

1

Introdução

[...] Estados Unidos vocês já voltaram a Berlim? Quantas performances vocês assistiram em Hannover nos últimos oito anos? Não leve um six-pack de Budweiser para a Rodada de Doha. Osama estará com Wally? Where in the world is Osama San Diego? Está faltando a Scarlett Johansson: Scarlett Johansson bares it all in new movie. Natalie Portman por que você é mais linda que a estrela de Davi? Beyoncé é gêmea da Aguilera. Beyoncé Knows it all.[...]

Os sete novos

Quatro anos depois da publicação do poema que abre esta dissertação, escrevo também na iminência de Obama. Bin Laden is dead. Scarlett não mostrou tudo no cinema, mas duvido que alguém não tenha visto as fotos que caíram na internet. Natalie Portman e Beyoncé Knowles casaram e são mães. Aguilera engordou. Passadas cinco décadas do grande boom da cultura pop como temática da arte, a novíssima poesia brasileira – ou a parte dela relevante para esta pesquisa – parece cada vez mais interessada em se internacionalizar e em dialogar com outras línguas e culturas pelo viés do pop(pular). O fenômeno não é recente, muito menos original, mas a despreocupação com aquilo que essa hibridização da língua pode causar na identidade nacional é. De acordo com Charles Perrone:

^{1, 2}A transamerican ethic of a different stripe manifests in Brazilian lyric in several ways, especially in the use of English (titles, isolated words, keywords, phrases, passages, entire poems) and in a spectrum of intertextual gestures (dedications, epigraphs, homages, quotations thematizations, full structural allusions) that both link literary domains and point to other artistic realms. (Perrone, 2010, p33-34)

One of these chance-takers [aqui o autor se refere a uma entrevista feita com o autor Moacir Amâncio] ventures to say that the previous common preoccupation with brasilidade, or Brazilianness, in national letters has passed, in deed and idea, to a “transnacionalidade comportamental” – behavioral transnationality. (Ibid, p. 34)

¹ Salvo indicação contrária, as citações de textos em língua estrangeira foram traduzidas pela autora.

² “Uma ética transamericana de características diferentes se manifesta na poesia brasileira de várias formas, especialmente através do uso do inglês (em títulos, palavras isoladas, palavras chave, frases, passagens, poemas inteiros) e de uma série de gestos intertextuais (dedicatórias, epígrafes, homenagens, citações, tematizações, alusões estruturais completas) que tanto conectam domínios literários quanto apontam para outros esferas artísticas. [...]”

Um desses aventureiros [ele se refere a uma entrevista com o poeta Moacir Amâncio] se arrisca a dizer que a antiga preocupação de todos com a questão da brasilidade nas letras nacionais se transformou, na prática e na teoria, em uma ‘transnacionalidade comportamental’”.

O artigo de Perrone, inserido no livro *Brazil, Lyric and the Americas* e de importância central para esta dissertação, aborda de maneira detalhada todos os porquês dessa interferência do inglês na lírica brasileira³ e foca sua pesquisa em poetas publicados nos entornos dos anos 90, como Arnaldo Antunes, Waly Salomão, Caio Meira e Salgado Maranhão, dando destaque especial à poesia concreta, cuja modalidade visual facilita o uso de trocadilhos com o inglês, já que as palavras inglesas, em sua maioria monossilábicas ou dissilábicas, podem ser mais facilmente usadas em quebra-cabeças e manipuladas para se transformarem em outras ou ainda adquirirem outros sentidos.

O foco desta dissertação é outro, ainda que próximo e talvez derivado do estudado por Perrone. Tomei como objetos poetas da novíssima geração brasileira, publicados do ano 2000 em diante, que usam outras línguas além do português (não apenas o inglês, ainda que este seja predominante, assunto que abordarei mais adiante) em suas obras.

Antes de mais nada, no entanto, e para que fique clara a relevância do tema, acho que se faz necessária uma breve explicação sobre como cheguei a ele. Pensando sobre o cenário atual da música brasileira e sobre as bandas e artistas que me interessavam, percebi que a grande maioria não cantava apenas em português. A lista era longa: Los Hermanos, Marcelo Camelo, Mallu Magalhães, Letuce, CSS e Holger⁴, para citar apenas alguns, e todos misturavam ao português o inglês ou alguma outra língua. Isso aconteceu na mesma época em que eu relia meus poetas contemporâneos favoritos em busca de um recorte para estudá-los no mestrado. Tão logo comecei a catalogar os “bilíngues” percebi que havia diante de mim um *corpus*. Mais do que isso, havia ali um tema interessantíssimo, que também dizia respeito a mim e à minha geração de maneira muito forte, e em diferentes níveis. Os jovens poetas das áreas urbanas do Brasil cresceram ouvindo as mesmas músicas, navegando na mesma internet e assistindo aos mesmos filmes e aos mesmos seriados de TV que seus correspondentes em todo o mundo, o que significa que muitos deles irão buscar referências no mesmo baú de sentimentos,

³A saber: como indicação do imperialismo norte-americano e de penetração cultural, como manifestação de uma colonização intelectual, como um ato de negociação por capital simbólico e prestígio, como demonstração de erudição ou consciência histórica/de estilo, como inserção pragmática em contextos internacionais, como sinal de solidariedade estética, como uma expressão de estima artística ou admiração, como um gesto inserido em determinado contexto, como uma resposta irônica para quaisquer estereótipos ou ideias ligadas ao senso comum.

⁴O leitor encontrará um CD anexado ao fim deste texto, para ser desfrutado durante ou após a leitura.

sensações e lembranças. Além disso, findo o projeto de invenção de uma identidade nacional para o Brasil, e junto com este o medo da descaracterização ou aniquilação da língua portuguesa, esses poetas parecem mais à vontade do que nunca para versar na língua que bem os interesse.

Esse me parece um tema muito interessante de ser perseguido exatamente porque a poesia brasileira passa por um momento de heterogeneidade muito grande, em que a própria dificuldade de categorizar os poetas e suas obras acaba surgindo como tema central de muitos estudos contemporâneos sobre poesia. Ademais, em tempos em que a crítica mais dura acusa a poesia contemporânea de uma “retradicionalização frívola”,⁵ esse livre passear entre línguas para criar uma sintaxe estranha e diferente merece atenção redobrada. Aqui se faz necessário um *disclaimer*: não é minha intenção afirmar que escrever em mais de uma língua seja o aspecto definidor desta geração, mas acredito que desvendar por que muitos poetas o fazem pode apontar para algumas leituras interessantes não somente da poesia, mas também da arte brasileira na contemporaneidade (fora a música, há inúmeros artistas visuais que usam palavras soltas e frases em inglês e francês em suas obras⁶, e os filmes “360°”, de Fernando Meirelles e “Recife Frio”, de Kleber Mendonça Filho, são bons exemplo no cinema). Voltando aos poetas, estão presentes nesta dissertação os seguintes representantes da novíssima geração: Bruna Beber, Mariano Marovatto, Augusto Guimaraens Cavalcanti, Domingos Guimaraens, Marília Garcia, Ana B., Ricardo Domeneck, Alai Diniz, Gregório Duvivier, Victor Heringer, Angélica Freitas e Lorena Martins. A predominância de cariocas e a ausência de poetas das regiões central, norte e nordeste é um indício de que este é apenas um recorte da poesia contemporânea brasileira, do qual estou mais do que ciente, o que talvez corrobore para a teoria de que a nova geração opera por coletivos, e que estes estão mais ou menos organizados geograficamente.

⁵A expressão foi usada pela crítica Iumna Maria Simon no artigo “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira” publicado na revista *Piauí* de número 61 (outubro 2011).

⁶Vou citar a carioca Ana Hupe, cujo trabalho realmente me emociona e pode ser acessado e observado com calma aqui: <http://www.anahupe.com/>

Antes de lermos os poemas, no entanto, é preciso delinear de que maneira pretendo abordá-los. Para falar de como esses jovens poetas se relacionam com outras culturas e outras línguas, parto de duas vanguardas importantes: a antropofagia oswaldiana e a tropicália, exemplos de como o outro, o estrangeiro, e o popular foram incorporados às artes brasileiras em outros momentos, à época ainda com a preocupação de construir uma identidade nacional. Passo por esses dois momentos exatamente para fazer o contraponto com o uso que os poetas de hoje fazem da língua e da cultura do outro, uma vez que a necessidade de se possuir uma identidade nacional foi gradualmente sendo substituída por uma vontade de aproximação por afinidade, uma vontade de se constituir como cidadão do mundo, como bem observa Alberto Fuguet na passagem abaixo:

Sutil, quase silencioso, o filme estava me jogando em uma nova era. Uma era em que as fronteiras encontram-se menos explícitas e as influências tão globais que acabam criando um novo tipo de artista: não o sujeito de nenhum lugar mas, ao contrário, o sujeito do aqui e agora. Essa nova sensibilidade artística, me parece, tem menos a ver com nacionalidade e mais a ver com empatia. Em vez de buscar captar a essência de uma aldeia para nos mostrar o mundo, essas almas globais estão, talvez, buscando compreender a essência do mundo e, dessa forma, nos ajudando a desconstruir e, mais importante, dar importância à nossa própria aldeia. (Fuguet, 2005, p. 102-103)

Ou seja, ao reler essas vanguardas me interessa compreender como a atração pelo estrangeiro foi mudando através das décadas, de um movimento calculado com um fim delineável para um comportamento um tanto descompromissado e aleatório, que segue uma lógica muito mais individual e pessoal do que coletiva.

Ultrapassadas as vanguardas, que serão examinadas no primeiro capítulo, partirei para a explicação de como gostaria de ler esses poemas, à luz de que autores e/ou conceitos, e então teremos chegado ao primeiro ponto problemático desta dissertação: os poemas se prestam a duas leituras muito distintas, mas que ao mesmo tempo – e isso levou tempo para ser percebido – se complementam e estão sempre presentes, em maior ou menor grau. Poemas como “Iminência de Obama”, que abre esta introdução, estão óbvia e claramente mais ligados à cultura pop, ao desejo de referenciar músicos, outros poetas, figuras importantes e ídolos de uma determinada geração. De outro lado, estão poemas como “Dirigível do amor”, de Bruna Beber, em que o inglês faz uma participação quase

imperceptível, favorecendo uma aliteração que começa numa língua e termina na outra:

Dirigível do amor

mandei
on monday
morning

alice morder
as hélices
do meu teco-teco

ela sorriu estilhada
de frio e vento
batendo na cara

mas preferiu aterrissar girando a saia
mostrando a calcinha
pros passantes

Neste poema Bruna está claramente muito mais preocupada em operar jogos de linguagem do que em fazer algum tipo de referência ou comentário irônico sobre o país cuja língua tomou emprestada. Mas em algum nível o poema dos Sete Novos também opera um jogo de linguagem, uma vez que é o autor quem decide onde termina uma língua e onde começa a outra; ao mesmo tempo o poema de Bruna funciona também como um comentário cultural, mesmo que o faça sem querer. E é por isso que irão conviver nesta análise autores como Silviano Santiago e Gilles Deleuze, Eneida Maria de Souza e Roland Barthes, Alberto Fuguet e Jacques Derrida. Dos estudos culturais me servem ideias e conceitos que ajudam a entender a arte produzida no Brasil em fricção com a arte produzida nos grandes centros; enquanto o pós-estruturalismo me oferece ferramentas para analisar mais de perto o que acontece no íntimo desses jogos de linguagem. De Barthes me interessam as reflexões acerca do mito como linguagem roubada, presentes em *Mitologias*, não apenas porque nessa seção de seu texto Barthes usa a poesia (a sua recusa e a sua vulnerabilidade ao mito) como exemplo, mas também por causa da afirmação feita por ele de que talvez a melhor arma contra o mito seja mitificá-lo (Barthes, 1980, p. 156). Estas me parecem posições extremamente produtivas para pensar o tipo de poesia que estudo – para escapar do mito em que se transformou o outro (ou talvez para colidir com ele de uma vez), o poeta contemporâneo transforma-o em mito novamente. Do Barthes de *S/Z*

me é bastante útil a distinção entre textos legíveis e escrevíveis, citada pelo próprio Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, pois acredito que apenas quando se trabalha na chave do escrevível é possível provocar a tensão que se tem com o outro e levá-la ao limite. Por fim, são algumas provocações de Deleuze no ensaio “A literatura e vida” que me fazem ler essa interação entre línguas de maneira mais provocativa. Segundo Deleuze, para que sobreviva uma língua é preciso atacá-la, fazê-la “sair de seus próprios sulcos”, produzir, através da literatura, “uma minoração dessa língua maior” (Deleuze, 1997, p.16). Se a poesia desloca a língua de seu lugar comum, uma poesia que tem que dar conta da interação entre duas línguas o faz com ainda mais intensidade. Atacar uma língua com outra língua, no sentido proposto por Deleuze, seria então um ato que resultaria em nada menos que saúde para a língua atacada, o que nos leva ao último tópico que pretendo abordar nesta dissertação.

Essa apropriação de outras línguas por poetas brasileiros está longe de ser um caso de bilinguismo clássico, como definido e estudado de maneira tão magistral pelos estudiosos da linguagem. A maioria dos poetas e músicos brasileiros que trabalham com outra língua sequer é totalmente fluente na segunda língua adotada, e nenhum deles emigrou de outro país ou teve que adotar obrigatoriamente uma segunda língua; e isso os diferencia muitíssimo de autores hispano-americanos que escrevem em Spanglish, o híbrido de espanhol e inglês falado pelos imigrantes hispânicos nos EUA.

Comparar o tipo de poesia “bilíngue” produzida no Brasil com a poesia produzida em Spanglish dá a dimensão exata do quanto a questão da busca por uma identidade não se faz presente aqui, mas é o centro da discussão lá. Para o poeta imigrado ou filho de imigrantes a batalha interna entre as duas línguas toma dimensão no papel e vira umas das temáticas centrais do próprio poema, enquanto que para o poeta brasileiro elas (as línguas dos outros) são apenas itens dentro do enorme baú de referências que é a memória afetiva de quem escreve. Escrever em outra língua não constitui um processo doloroso para um poeta brasileiro. Já o cubano-americano Pérez Firmat nos diz, no poema que abre seu livro *Bilingual Blues*:

Dedication

The fact that I
am writing to you

in English
 already falsifies what I
 wanted to tell you.
 My subject:
 how to explain to you
 that I
 don't belong to English
 though I belong nowhere else,
 if not here
 in English.

Embora este seja um poema escrito apenas em inglês, Pérez tem poemas em que inglês e espanhol se misturam completamente, e ainda outros inteiramente em espanhol. O que importa por ora é salientar a grande diferença que há entre um poema como “Dedication” e um como “Iminência de Obama”, por exemplo. O Spanglish entra nesta dissertação não como objeto, até porque eu não seria capaz nem de arranhar a superfície de um assunto tão denso em apenas um capítulo, mas para servir primeiro como exemplo de que a hibridização de línguas é uma tendência global, e segundo para contrastar com os poemas que são de fato o objeto central do meu estudo. Para esta última etapa de minha empreitada serão úteis os textos de autores “partidos”, que refletiram sobre escrever e viver entre duas línguas, como o Derrida de “O monolinguismo do outro” e o Blanchot de “Translating”.

All in all, esta é uma dissertação sobre como o jovem poeta brasileiro lida com essa internacionalização de tudo que a internet e o século XXI proporcionaram. No capítulo que abre seu livro sobre a relação da poesia brasileira com as Américas, Charles Perrone pergunta: “Is the substantiation of mass media and electronic technology as cornerstones of contemporary existence worldwide antithetical to lyric or a source of revitalization?⁷” (Perrone, 2010, p. 1). Espero que ao longo desta dissertação seja possível demonstrar que a segunda opção faz muito mais sentido. Trinta anos atrás, para se ler Elizabeth Bishop em inglês seria necessário encontrar um livro importado, o que provavelmente não seria fácil e nem barato. Hoje basta digitar o nome da poeta no Google. A mesma

⁷“Seria a afirmação dos meios de comunicação em massa e da tecnologia eletrônica como as pedras fundamentais da existência contemporânea no mundo antitética para a poesia ou uma fonte de revitalização?”

coisa acontece com discos, ou com o que quer que seja. As referências estão todas na nuvem virtual, que pode ser acessada de nossos *notebooks* e *tablets* e iPhones, e usá-las nunca foi tão natural.

2

Tupi or not tupi, that is [no longer] the question

Eu o tinha feito porque o inglês tornava-se mais e mais internacional e eu achava que, sendo bombardeados pela língua inglesa todo o tempo, nós tínhamos o direito de usá-la como nos fosse possível. Se o rádio brasileiro tocava mais músicas em inglês do que em português, se os produtos, os anúncios, as casas comerciais usavam inglês em suas embalagens, slogans e fachadas, nós podíamos devolver ao mundo esse inglês mal aprendido, fazendo-o veículo de um protesto contra a própria opressão que o impunha a nós.

Caetano Veloso

Só me interessa o que não é meu.

Oswald de Andrade

Além da já bastante conhecida frase do “Manifesto Antropófago” que empresta o título a este capítulo, ao longo de sua obra Oswald de Andrade fez uso do inglês, do francês, do espanhol e até do alemão em frases soltas, títulos, trechos de poemas e poemas inteiros, como no caso da paródia dos escritos de Claude d'Abbeville⁸ (escritos em francês) e o trecho IV de “Secretário dos Amantes”⁹ (escrito em espanhol). Décadas depois, Caetano Veloso liberou o uso da língua do *rock and roll* na música brasileira, emplacou diversos sucessos em inglês e transformou a tropicália no que talvez tenha sido a vanguarda artística mais popular que o Brasil já viu. Pouco tempo depois, a antologia *26 Poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Holanda, traria pouco mais de vinte pequenas intromissões (muitas delas em forma de títulos, mas outras tantas no corpo dos poemas) em inglês, francês e espanhol.

Faço essa apressada contagem para dizer duas coisas mais ou menos óbvias: (1) é claro que há outros tantos casos de bilinguismo na literatura, não só na brasileira como em muitas outras, e o objetivo aqui não é buscar as origens desse fenômeno nem muito menos fazer uma revisão bibliográfica do assunto, o que deixo aos meus mais experientes colegas linguistas; (2) optei por falar dos exemplos acima porque acredito serem casos afins aos dos poetas que são objeto desta dissertação, embora tenham em relação a eles uma diferença fundamental, que é um dos pontos centrais deste capítulo: a antropofagia, a tropicália e os poetas

⁸DE ANDRADE, O. *Pau Brasil*, p. 84.

⁹Ibid, p.115.

marginais estavam – em graus diferentes e de maneiras diferentes – preocupados com a questão da identidade nacional. O que pretendo realizar a seguir, então, é uma leitura desses três momentos da história cultural do Brasil, buscando pontos de encontro e de desencontro com os poetas da novíssima geração, os quais também se valem de outras línguas para produzir seus poemas.

Em artigo intitulado “O mal-estar da dependência e a alegria antropofágica”, Eneida Maria de Souza acompanha e comenta o acirrado debate que se desenrola na crítica brasileira acerca da maneira como incorporamos o “outro” e criamos uma identidade nacional para a literatura brasileira. Nas palavras de Eneida, “A inadequação e o mal-estar na cultura brasileira causados pelo confronto entre a recepção e a atualização dos empréstimos estrangeiros constituem, inegavelmente, um dos pontos cruciais da problemática transcultural” (Souza, 2007, p. 49). Ao analisar os polos desse debate, a autora resgata a nomenclatura criada por Paulo Eduardo Arantes para dar conta das posições de Antonio Candido e Roberto Schwarz diante da eterna oscilação entre o local e o universal à qual estaria fadada a literatura brasileira. Paulo chama de “dialética positiva” a abordagem artística de Oswald, da poética “pau-brasil” e da tropicália; e de “dialética negativa” a experiência de Machado de Assis, que deixaria transparecer o descompasso entre a modernização capitalista e a situação brasileira. Eneida segue explicando que os dois intelectuais têm posições distintas no que diz respeito à “valorização das vanguardas no processo de descolonização nacional” (Ibid., p. 49), ou seja, enquanto Candido acredita numa tomada de consciência de nosso subdesenvolvimento e num subsequente esforço para superar esse atraso, Schwarz enxerga a ‘poesia pau-brasil’ owaldiana como representação literária destituída de conflitos e de natureza “ufanista” (Ibid., p. 50).

Em decorrência dos desdobramentos socioculturais e econômicos das últimas décadas, mudou também a relação que os escritores brasileiros têm com os grandes centros. A geração de poetas que se formou sentimentalmente nas décadas de 1980 e 1990 começa a produzir, na virada do século, uma poesia que lida com a presença do que lhe é estrangeiro de maneira mais leve, “alegre” e ironicamente subversiva, mas ao mesmo tempo livre de questionamentos identitários ou temores de dependência. Observa Ítalo Moriconi:

Em paralelo com o viés por assim dizer erudito e sofisticado que o grosso da geração 00 pega da anterior, observamos também, e com alívio, que volta a existir espaço para um tipo de poesia mais abusada, mais paródica, renovando-se a eterna vertente iconoclástica em relação aos também eternos ícones literários [...]

Outro traço marcante – a meu ver instigante, embora perturbador – da novíssima poesia brasileira é a desestabilização da língua brasileira, que se mostra aqui contaminada por línguas estrangeiras.
(Moriconi, 2008)¹⁰

Ou seja, esta é uma geração que está à vontade com todos os elementos que a influenciam, sejam estes estrangeiros ou não. A ironia iconoclástica a que Moriconi faz referência é talvez um dos traços mais marcantes dessa nova poesia, que parece ter aprendido a rir de si mesma e das “contaminações” que foi sofrendo ao longo das últimas décadas, ao invés de ver nisso motivo para preocupação. E mesmo que esses poetas já não estejam mais preocupados em encontrar um discurso de vanguarda, e por isso façam o uso de outras línguas muito mais por questões de simpatia e afinidade intelectual do que pela necessidade de se posicionar a respeito do que seria uma identidade brasileira na contemporaneidade, isso não significa que esse uso deixe de produzir um comentário interessante sobre como eles enxergam sua relação com o próprio país e com o resto do mundo. Escrever em inglês hoje é muito mais uma maneira de interagir com uma sociedade que já aceitou essa língua como parte de seu cotidiano do que uma forma de chamar atenção para a submissão do português à língua inglesa. A geração que começou a escrever na virada do século XX para o XXI foi criada num Brasil pós-ditadura e pós-abertura econômica no qual a televisão, o cinema e a música fizeram do inglês uma espécie de língua franca do entretenimento. Hoje, com o alcance da internet, essa situação se intensificou ainda mais. Ou seja, o inglês e quaisquer outras línguas estrangeiras fazem parte, na contemporaneidade, daquilo que Paulo Britto (2011)¹¹ definiu como o “supermercado inesgotável de formas e posturas, temas e ritmos” que se faz disponível para os poetas contemporâneos, e de onde eles podem retirar os produtos que desejam misturar para criar um idioma próprio. Dessa forma, o

¹⁰MORICONI, I. *Poesia 00: nota de apresentação e mini antologia*. Revista Margens/Margenes, n.9-10. Belo Horizonte, 2008. (Cedido para Revista Z: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/2/moriconi.php>)

¹¹A comunicação “Poesia no momento pós vanguardista” foi proferida por Paulo Britto no dia 21/06/2011 no X Seminário de Literatura da PUC-Rio e pode ser acessada no link: http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=9786&sid=142&tpl=view_integra.htm

desafio do poeta de hoje seria, ainda segundo Paulo Britto, o “de levantar o imenso inventário de experiências da modernidade e dos períodos anteriores e utilizá-lo criativamente”. Assim, o uso de outras línguas na poesia brasileira é, em última instância, uma escolha, e essa escolha diz muito sobre a maneira como esses poetas decidiram lidar com a herança literária que lhes foi apresentada.

Não é por acaso que Oswald de Andrade aparece no emblemático poema de Domingos Guimaraens, intitulado “Amor América”,ⁱ que também é título do livro publicado pelo coletivo de poetas “Os sete novos”, do qual Domingos faz parte. A apropriação da grotesca cena do assassinato de Kennedy pelo poeta transforma um assunto altamente polêmico e difícil para os americanos na “na maior história de amor americana” – só que segundo um brasileiro. Quem puxa o gatilho da arma é o Oswald “ex-marine”, mas quem sugeriu “devorar” a história americana à brasileira foi Oswald de Andrade. As duas frases em inglês que aparecem no poema são bordões da língua inglesa. O primeiro aparece inalterado, já o segundo introduz um jogo de palavras altamente irônico e violento que desloca completamente a frase original¹² e evidencia a fragilidade e a risibilidade do todo-poderoso EUA, representado pelo presidente Kennedy.

É sintomático que Oswald apareça como personagem justo num dos poemas mais irônicos e debochados de toda a seleção contemporânea que comparece a esta dissertação, e por mais que esse resgate da estratégia oswaldiana não dê conta de toda a produção atual, é importante destacar que as quatro modalidades mais comuns de inserção de línguas estrangeiras observadas hoje nos poemas da nova geração já estavam presentes na obra do poeta. Há *títulos*, como em “Black-out”ⁱⁱ e “Buena Dicha”ⁱⁱⁱ, *poemas* inteiros ou *trechos* mais longos, como em “O capuchinho Claude D’Abbeville”^{iv} e o trecho IV^v de “Secretário dos amantes”, há *frases*, como em “Anúncio de São Paulo”^{vi} e *palavras soltas*, como em “Agente”^{vii} e “Escola Berlites”^{viii}. Vale observar, ainda, que em todos os casos a ocorrência pode ou não ser uma referência ou citação, e que essas duas possibilidades também já podiam ser identificadas no verso oswaldiano, que emerge então dessa pequena análise como precursor de uma poesia que usa a língua do outro de maneira “alegre”, irônica e debochada.

Passamos então à Tropicália, com uma citação de Caetano Veloso:

¹²“That's one small step for man, one giant leap for mankind.” (Neil Armstrong)

É como se Marilyn tivesse existido apenas para ser personagem do mundo de Warhol e como se pudéssemos dizer, parafraseando Oscar Wilde sobre Balzac, que o século XX, tal como o conhecemos, é uma criação de Andy Warhol.
(Veloso, 1993, p.19)

A afirmação acima foi retirada logo das primeiras páginas de *Verdade Tropical*, na passagem em que Caetano descreve como tomou conhecimento de dois ícones da cultura pop americana, Elvis Presley e Marilyn Monroe, através das representações destes pelo artista plástico Andy Warhol. A maneira como o cantor descreve, ao longo do livro, seus encontros nunca pacíficos com a chamada cultura massificada – “O tropicalismo começou em mim dolorosamente” (Veloso, 1997, p. 177) –, ajuda a pensar a trajetória de Caetano, do menino de Santo Amaro ao superastro descrito por Silviano Santiago, que “vive em toda sua plenitude e contradição comunitária os 365 dias do carnaval e da máscara alheia” (Santiago, 1978, p. 148).

A reflexão é importante porque se em 1968 a incorporação tropicalista daquilo que era pop, popular, massivo e estereotipado já soava para muitos como “americanização” ou rendição à dita “baixa cultura”, estamos hoje, quarenta anos mais tarde, testemunhando o que talvez seja o extremo oposto dessa situação, com a cultura pop mais em voga do que nunca (vide o status de *superstar* a que foi elevado Andy Warhol). O que me interessa nesta reflexão, portanto, é revisitar o momento de ebulição da tropicália, começando em 1967/68 e atravessando o exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso em Londres, para buscar aí os elementos da cultura pop que se fizeram importantíssimos na produção musical de Caetano durante esse período, e apontar como alguns poetas da nova geração se valem de estratégias semelhantes para se relacionar com a língua e a cultura do outro. Ou seja, não me interessa aqui fazer uma leitura exaustiva da tropicália como movimento, e nem da trajetória musical de Caetano. Interessa sim, pela relevância que acredito ter essa temática para as artes atuais, mapear as referências da cultura pop que foram usadas pelos tropicalistas (e talvez mais exemplarmente por Caetano) na construção de uma estética debochada, despretensiosa e ao mesmo tempo potentíssima, que deu uma guinada na música popular brasileira produzida no final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970. A lição, se alguma for possível, deve se assemelhar àquela que Gil, segundo Caetano, tentara aprender com os Beatles:

A lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspiradora e livre [...] O mais importante não seria tentar reproduzir os procedimentos musicais do grupo inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno. (Veloso, 1997, p. 115)

Silviano Santiago, no já citado artigo “Caetano Veloso enquanto superastro”, relata como a apropriação de Chacrinha e de sua imagem de não-seriedade pelos tropicalistas marcou uma fase de “[descentralização] da cultura brasileira e da cultura institucionalizada” (Santiago, 1978, p. 157), e de uma subsequente transferência de interesse “para o humilde e o marginalizado” (ibid., p. 157). Era justamente o Brasil fetichizado pelos estrangeiros que surgia como material a ser trabalhado. Cito novamente Caetano em *Verdade Tropical*:

Bethânia tinha me encomendado uma canção para a qual ela já tinha o título e grande parte da ideia da letra: “Baby”, ela queria que a canção se chamasse. E fazia questão de que nela fosse feita referência a uma T-shirt em que se podia ler, em inglês, a frase “I love you”. Ela dizia mesmo que a canção tinha que terminar dizendo: “Leia na minha camisa, baby, I love you”. Era um modo de comentar, com amor e humor, a presença de expressões inglesas nas canções ouvidas - e nas roupas usadas - pelas pessoas comuns. Tratando-se de Bethânia, tenho certeza de que havia também uma razão factual e muito pessoal para tão precisas especificações. Fiz a música procurando recriar a cultura de canções e camisetas, e, ao mesmo tempo, o clima pessoal de Bethânia. Julguei o resultado perfeitamente representativo da estética (e, dada a contribuição de Bethânia, da história) tropicalista, e combinei com ela que a canção entraria no disco coletivo em sua voz. (Veloso, 1997, p. 190-1)

Além das frases em inglês de “Baby”, o “disco coletivo” continha também uma música inteira em espanhol e inúmeras citações à cultura de massa, isso sem falar em referências à televisão, Brigitte Bardot e Coca-Cola, que já haviam figurado em “Alegria Alegria”. A postura de Caetano nessa época era quase um convite às críticas fáceis, que afluíam da esquerda engajada, da direita conservadora e dos defensores de uma MPB pura e nacionalista. Incorporar esses ingredientes estrangeiros à música seria como autorizar de uma vez por todas a dominação cultural do Brasil. Mas e se fosse justamente o contrário? Discorrendo sobre a catequese dos índios no período colonial no seminal “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago faz uma observação sobre o bilinguismo que

me parece bastante adequada para discutir essa questão: “Evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta” (Santiago, 1978, p. 14). Basta que troquemos “religioso” por “cultural” e “colonialista” por “neocolonialista”. Qualquer texto em que duas línguas ou duas culturas estejam em choque é, em última instância, um texto preocupado em pensar e colocar em questão esse embate, uma vez que ele nunca se dá de forma pacífica. Há forças operando em ambos os lados, mas a que prevalece é a que pretende subverter o outro, fazer com que o outro caia em sua própria armadilha. Cito Caetano mais uma vez, retomando a epígrafe deste capítulo:

A partir do momento em que Ralph Mace propôs fazermos os discos, compus várias canções em inglês. Não era a primeira vez que o fazia. Em São Paulo, muito antes de imaginar que um dia iria morar em Londres, compus uma marcha bossa-nova com letra em inglês, embora quase não falasse essa língua. Eu o tinha feito porque o inglês tornava-se mais e mais internacional e eu achava que, *sendo bombardeados pela língua inglesa todo o tempo, nós tínhamos o direito de usá-la como nos fosse possível*. Se o rádio brasileiro tocava mais músicas em inglês do que em português, se os produtos, os anúncios, as casas comerciais usavam inglês em suas embalagens, slogans e fachadas, *nós podíamos devolver ao mundo esse inglês mal aprendido, fazendo-o veículo de um protesto contra a própria opressão que o impunha a nós*. (Veloso, 1997, p. 301, grifo meu)

Ou seja, a lógica da dominação se inverte. Foi precisamente essa mistura do pop, do popular e “do Brasil folclore e dos cartões-postais” (Santiago, 1978, p. 157) que fez da tropicália um contraponto necessário para as canções de protesto que dominavam os festivais da canção à época, e abriu caminho para a reinvenção da música popular brasileira.

Na esteira dessa tentativa tropicalista de lidar com a presença do inglês e dos superastros americanos e seu magnetismo está o poema “Certo perdeste o senso”^{ix}, de Ana B., que começa com a seguinte frase: “What means to love a pop star?” e segue narrando algumas cenas bastante cinematográficas até o momento do “fade-out”. Ana cita também os *outdoors* e sua promessa de felicidade alta demais pra ser atingida por aqueles que estão do lado de fora das telas de cinema, amando de longe suas estrelas. No entanto, é interessante observar que o uso de outras línguas em poemas como o de Ana B. vai se tornando algo cada vez mais ligado a questões do eu lírico do que a questões nacionais. Não obstante, se hoje é

possível ter como personagens do mesmo poema Britney Spears, Beyoncé e Chico Mendes¹³, é sinal de que a tropicália abriu caminho para que a cultura pop invadissem as artes brasileiras.

Por fim, gostaria de terminar este capítulo com algumas observações sobre os poetas marginais, reunidos na famigerada antologia de Heloísa Buarque de Holanda. Pela proximidade temporal com a tropicália e pelo perfil dos poetas escolhidos, seria de se esperar que a quantidade de poemas bilíngues fosse bem maior. No entanto, das pouco mais de 20 ocorrências em outras línguas, a maioria se concretiza através de títulos ou pequenas palavrinhas escondidas, o que parece sugerir um certo receio por parte desses poetas de parecer “vendidos ao sistema” ou “americanizados”¹⁴. E isso faz todo sentido, já que a grande vontade dessa geração era circular fora do *mainstream*, e havia na época uma grande rixa entre “alienados” e “engajados”. Dessa forma, o que surge na antologia de Heloísa é uma espécie de *vontade* bilíngue, que parece estar sendo concretizada sem medo de julgamentos apenas agora, num momento em que escrever dessa forma deixou de “pegar mal” e de produzir nos poetas um sentimento de culpa nacionalista.

ⁱAmor América

A maior cena de amor Americana não é nenhum beijo de Humphrey Bogart e Ingrid Bergman. Não tem Deborah Kerr nem Gregory Peck, não é aquele beijo do soldado na enfermeira no final da Segunda Guerra Mundial. A maior cena de amor Americana é Jacqueline Kennedy Onassis subindo em desespero a capota daquele Ford modelo Lincoln para catar os pedaços explodidos da cabeça de John Fitzgerald Kennedy. São algumas dezenas de fotogramas da primeira dama em transe, ensangüentando as mãos nos miolos daquele 22 de novembro de 1963. Lee Harvey Oswald matou Kennedy. Dois tiros cirúrgicos, um no pescoço e outro fatal na cabeça. Foi você mesmo Oswald?! Não! Oswald o teria devorado! Lee Harvey ex-marine. Até tu Brutus?! É presidente, quem deu o tiro foi um dos teus... Naquele dia D of the Big D, Dallas city. Don't you mess with Texas, Mr. President. Sempre que vejo um beijo em preto e branco ou escuto ao longe o Sam tocando de novo em Casa Blanca, lembro de Dona Jacqueline ajoelhada no carro, já funerário, atrás do cérebro espatifado do marido. Amar é ter nas mãos essa massa cinzenta que pensava a América! Cinzenta como a Lua que ele queria conquistar. Flicts. É presidente, naquele 20 de julho de 1969 lembrei de suas palavras. Um homem na lua. E

¹³Me refiro ao poema “Iminência de Obama”, dos Sete Novos, já mencionado no capítulo anterior, mas que será analisado em maiores detalhes no capítulo 3.

¹⁴Há outra explicação, que não exclui esta, mas de certa forma a complementa: uma das características mais marcantes da poesia marginal é a coloquialidade, uma vontade de escrever como se fala, e nesse sentido era de se esperar que apenas algumas pequenas expressões aparecessem.

você, o que teria pensado Kennedy ao ver na distância aquele foguete Saturno V cortando os céus como a bala que cortou o ar até a sua cabeça?! *A small trigger for a man's finger but a giant blow for a human head! Dona Jacqueline catando miolos para alimentar mortos vivos! Mioslos! Mioslos!* Nada é por acaso nessa vida. Lincoln morreu na sala Ford do teatro Kennedy. Kennedy morreu num Ford modelo Lincoln. É, nada é por acaso nessa vida. Sempre que penso no amor na América penso em Dona Jacqueline ajoelhada, apavorada, apaixonada, com as mãos empapadas de sangue, catando a cabeça explodida domarido.

E Pelé disse: Love, Love and Love!

Domingos Guimaraens Cavalcanti

ⁱⁱ **Black-out**

Girafas tripulantes
Em pára-quedas
A mão do jaburu
Roda a mulher que chora
O leão dá trezentos mil rugidos
Por minuto
O tigre não é mais fera
Nem borboletas
Nem açucenas
A carne apenas
Das anêmonas
Na espingarda
Do peixe espada
Transcontinental ictiossauro
Lambe o mar
Voa, revoa
A moça enastra
Enforca, empala
À espera eterna
Do Natal

Oswald de Andrade

ⁱⁱⁱ **Buena dicha**

Há quatrocentos anos
Desceste do trópico de Capricórnio
Da tábua carbunculosa
Das velas
Que conduziam pelas estrelas negras
O pálido escaravelho
Dos mares
Cada degredado insone incolor
Como o barro

Criarás o mundo
 Dos risos alvares
 Das colas infecundas
 Dos fartos tigres
 Semearás ódios insubmissos lado a lado
 De ódios frustrados
 Evocarás a humanidade, o orvalho e a rima
 Nas lianas construirás o palácio termita
 E da terra cercada de cerros
 Balida de sinceros cincerros
 Na lua subirás
 Como a tua esperança

 O espaço é um cativoiro

Oswald de Andrade

^{iv}**O capuchinho Claude D'Abbeville**

A MODA

Les femmes n'ont point la lèvre percée
 Mais en récompense
 Elles ont les oreilles trouées
 Et elles s'estiment aussi braves
 Avec des rouleaux de bois dedans les trous
 Que font les dames de perdeça
 Avec leurs grosses et riches diamants

CÁ E LÁ

Cette coutume de marcher nud
 est merveilleusement difforme et deshonneste
 N'estant peut estre si dangereuse
 Ni si attrayante
 Que les nouvelles inventions
 Des dames de perdeça
 Qui ruinent plus d'âmes
 Que ne le font les filles indiennes

O PAÍS

Il y a une fontaine
 Au beau milieu
 Particulière en beauté
 Et en bonté
 Des eaux vives et très claires
 Rejillissent dicelle

Et ruissellent dedans la mer
 Estant environnée
 De palmiers guyacs myrtes
 Sur lesquels
 On voit souvent

Des monnes et guenons

Oswald de Andrade

^v**IV**

Mi pensamiento hacia Medina del Campo
 Ahora Sevilla envuelta en oro pulverizado
 Los naranjos salpicados de frutos
 Como una dádiva a mis ojos enamorados
 Sin embargo que tarde la mía

Oswald de Andrade

^{vi}**Anúncio de são paulo**

Antes da chegada
 Afixam nos offices de bordo
 Um convite impresso em inglês
 Onde se contam maravilhas de minha cidade
 Sometimes called the Chicago of South America

Situada num planalto
 2 700 pés acima do mar
 E distando 79 quilômetros do porto de Santos
 Ela é uma glória da América contemporânea
 A sua sanidade é perfeita

O clima brando
 E se tornou notável
 Pela beleza fora do comum
 Da sua construção e da sua flora

A Secretaria da Agricultura fornece dados
 Para os negócios que aí se queiram realizar

Oswald de Andrade

^{vii}**Agente**

Quartos para famílias e cavalheiros
 Prédio de 3 andares
 Construído para esse fim
 Todos de frente
 Mobiliados a estilo moderno
 Modern Style
 Água telefone elevadores
 Grande terraço sistema yankee
 Onde se descortina o belo panorama
 De Guanabara

Oswald de Andrade

^{viii}**Escola berlites**

Todos os alunos têm a cara ávida

Mas a professora sufragete
 Maltrata as pobres datilógrafas bonitas
 E detesta

The spring

Der Frühling

La primavera scapigliata

Há uma porção de livros para ser comprados
 A gente fica meio esperando
 As campainhas avisarem
 As portas se fecham
 É formoso o pavão?
 De que cor é Senhor Seixas?
 Senhor Lázaro traga-me tinta
 Qual é a primeira letra do alfabeto?
 Ah!

Oswald de Andrade

^{ix} **Certo perdeste o senso**

What means to be a pop star? Ora direis,
 Popcorn não são estrelas
 Pregadas em cartazes fluorescentes
 Glittering pela via láctea
 Como se fosse uma aventura

Mas amor pula a janela de assalto
 transotornaotempoeastrevas
 Teu travesseiro não cabe no sono,
 Tresloucado amigo
 You pass your hours thinking about a pale skin

Clambering, claiming pela felicidade do outdoor
 Que prometia uma felicidade muito alta
 Está tudo aberto agora
 Ainda assim, olhos são impenetráveis?

Para quem atravessa paredes
 A presença humana enche o quarto de sol
 Ask to yourself: o amor significa?
 Queda d'água. Arc en ciel.
 Fade out. Sem saída.

Ana B.

3

Os poemas, speaking for themselves

Ele, Derrida, se pergunta se não se está sempre na língua do outro. Eu me pergunto como estar na língua do outro? Eu pergunto sobre a língua como potência, sobre a língua como alteridade radical que me põe violentamente de pé e em guarda, desafio que parece sempre querer me expulsar dela, mas que, ao mesmo tempo, seduz com o sentimento de pertencer a algo além de mim mesma. A língua como o outro/a outra, a outridade de mim, pela qual me movo, por onde me movo, me comovo...moving on. Salto sem proteção.

Ana Cristina Chiara

No primeiro capítulo do já mencionado *Brazil, Lyric and the Americas*, Charles Perrone afirma que se nos anos 80 a grande preocupação da crítica e das investigações intelectuais era como avaliar a natureza e os limites de fenômenos importantes sob a ótica do pós-modernismo, na década de 90 e no início do século XXI os imperativos na análise dos empreendimentos humanos e as prioridades que continuam a nortear a crítica foram moldados por questões ligadas à globalização, entendida no seu sentido mais simples como um processo difundido de transnacionalização e intensificação da integração de diferentes partes do planeta¹⁵. Perrone segue adiante afirmando que, ainda que questões ligadas a esse processo de globalização tenham sido amplamente estudadas em campos como a antropologia, a economia e a geopolítica, pesquisas que ponderassem diretamente sobre seus impactos no campo da cultura entendida como produção estética – seja na pintura, escultura, música, teatro, ficção e, claro, na poesia – ainda são poucas, e que estamos apenas começando a buscar meios através dos quais uma disciplina ligada acima de tudo a questões de nacionalidade poderia responder aos desafios da globalização¹⁶.

O panorama descrito por Perrone ajuda a entender a motivação desta pesquisa, que é ler a produção de uma parcela da nova poesia brasileira por um prisma que não leve em conta o que essa poesia diz sobre o Brasil, mas sobre a relação da poesia brasileira com o mundo. E nesse ponto a minha análise difere um pouco da de Perrone. Seu livro fala da relação da lírica brasileira com as Américas e, de fato, as referências e os empréstimos linguísticos relacionados a

¹⁵PERRONE, C. *Brazil, Lyric and the Americas*, p. 1-2.

¹⁶Ibid., p. 2-3

esse continente são muito mais comuns hoje do que aqueles relacionados a nações europeias, ou a quaisquer outras. Perrone explica que o Brasil está engajado em conversas textuais com diversos interlocutores estrangeiros, mas afirma – acertadamente – que essas conversas se dão de modo mais prolífico com as Américas. O autor menciona ainda o fato de que a América do Norte, em muitos casos representada pela cidade de Nova York, parece ter tomado o lugar de destaque que a França (igualmente representada por sua grande metrópole, Paris) ocupou no passado.^{17, 18}. Mas o fato é que, pelo menos no que diz respeito aos poetas da nova geração brasileira, línguas e referências que vão além do inglês e do espanhol ainda se fazem presentes, e por isso preferi incluí-las nesta leitura. Ademais, essa pluralidade de línguas só confirma a hipótese de que seu uso não está ligado a questões de nacionalidade. Se falássemos apenas do caso do inglês, por exemplo, ainda seria possível uma leitura baseada em dicotomias como opressor-oprimido, influência-influenciado, original-cópia, etc. Mas a multiplicidade de vozes evidenciada, por exemplo, pelo poema “A nova onda”, de Bruna Beber, que cita trechos de três músicas – a primeira da cantora francesa Camille, a segunda do jazzista americano Eddie Jefferson e a terceira do cantor espanhol Joaquín Sabina – demonstra que o interesse do jovem poeta brasileiro é de fato guiado por questões de afinidade, e não está confinado apenas na América:

A nova onda

meto no bolso uma dúzia
de laranjas podres e sacaneio
os toldos coloridos da cidade

Paris, tu paries, Paris, que je te quitte

a sutileza do fare thee well
pelo telefone, a doçura dos ventiladores
não explica a origem da merda
do amor

There I go, there I go, there I go, there I go

enlouqueço

¹⁷PERRONE, C. *Brazil, Lyric and the Americas*, p. 50.

¹⁸Volto ao assunto da importância de NY para os poetas da nova geração quando estiver comentando os poemas dos Sete Novos, principalmente “Manhatã”, de Augusto de Guimaraens Cavalcanti.

com zumbido de corrida de fórmula 1
 aos domingos
 não recebo visitas
 do carteiro

si me extrañas mándame um fax

ah quantos dotes não possuo!
 meus bens, vasilhames plásticos
 de margarina sem sal, em latas de óleo planto
 feijão, caroços germinam antes de virarem câncer.

Num poema que fala de despedidas, partidas e solidão, a autora escolhe trechos de três músicas para intercalar com as passagens narrativas e de alguma maneira ilustrá-las, ou quem sabe sugerir uma continuação para a história. Como no caso de tantos outros poemas que trazem homenagens e citações em seu corpo, o que está no papel basta para o entendimento e a fruição do leitor, mas os ganchos estão lá para quem quiser segui-los. A vontade de citar o outro e estabelecer diálogos com outras artes e culturas é de fato a causa mais comum da mistura de línguas na poesia contemporânea. Seja em formato de título, epígrafe, citação, menção ou tradução, os autores brasileiros estão mais interessados do que nunca em nomear suas inspirações e motivos de inquietação, e o fazem muitas vezes através da ironia e do deboche. Antes de seguir adiante, no entanto, vale ressaltar que há ainda mais um trecho em língua estrangeira no poema de Bruna – o “fare thee well” da terceira estrofe – que é usado de maneira equivalente no poema “Dirigível do amor”, citado na introdução. Em ambos os casos, a frase não é interrompida para que comece o trecho em inglês, ela simplesmente começa numa língua e termina na outra, inventando uma sintaxe que dê conta de organizar duas línguas ao mesmo tempo, e colaborando talvez com o senso comum de que às vezes é impossível dizer determinada coisa em determinado idioma. No caso do “fare thee well”, a formalidade da expressão – marcada pelo uso do pronome “thee” ao invés do “you” – contrasta com o resto do poema, de registro bastante coloquial, e contribui para adensar o tom de frieza e fim que a estrofe em que está inserido quer denotar.

Bruna consegue encaixar citações de maneira muito sutil em sua escrita, de modo que, mesmo estando em outra língua, essas passagens se fundem ao resto do poema com certa dose de harmonia e fluidez, mesmo que causem estranheza. É o

caso dos poemas “Para requimute”^x e “Neil Young”^{xi}, este último já com a referência estampada no título. Os trechos das músicas conhecidas de Bob Dylan e Neil Young dão continuidade às frases em que estão inseridos, novamente insinuando que, além de inspiração para a poeta, servem como uma espécie de história fora da história do poema. A gaúcha Lorena Martins faz algo parecido em “A tempestade”^{xii}, cuja última estrofe diz “à meia noite / suspira / billie na calçada / *a heaven just for two*” (Martins, 2007 p. 54). Esse também é um poema de término e fim e, na segunda estrofe, mais uma expressão típica e reconhecível do inglês: “respire / no the end / tudo o que eu digo é / lamento / não há como chover mais / neste dia embriagado”. O “the end” adiciona dramaticidade à estrofe, como se o eu lírico quisesse enfatizar que realmente não há volta para a relação descrita no poema. Para uma geração que cresceu acompanhando o boom da MTV e tem uma relação de proximidade muito grande com a música, nada mais natural do que falar de relacionamentos com a ajuda dessas outras vozes conhecidas. Assim faz também Victor Heringer em “Cigarros Macbeth #2”^{xiii}, que termina subvertendo¹⁹ a letra da famosíssima canção dos Beatles: “[...] Ah. *The long and winding / road*, meu amigo, o que / eu diria, *leads to no door*” (Heringer, 2011. p. 65). É possível reparar uma tendência a terminar os poemas com citações, o que incita uma pausa para que se reflita sobre os escritos. Citar no final do poema talvez seja um movimento duplamente oposto ao uso da epígrafe. Ao invés da separação entre quem escreve e quem cita, o que ocorre nos casos acima é a junção das duas vozes. Ou seja: ao invés de hierarquização, união. Ao invés de uma escrita introdutória, que resume o assunto a ser tratado em seguida, as citações que encerram esses poemas estão na verdade pedindo ao leitor que siga em frente com a leitura. Essa observação não se constitui de maneira alguma como um juízo de valor em torno do uso e da razão de ser da epígrafe, mas apenas aponta para o fato de que aquilo que outrora era tão comumente feito através desse tipo de elemento pré-textual, agora parece ter sido incorporado ao poema, fato evidenciado pela inexistência de epígrafes nos 30 poemas escolhidos para figurar nesta dissertação (enquanto oito deles terminam com algum tipo de citação).

¹⁹ A letra da música original diz: “The long and winding road / that leads to *your* door” (grifo meu).

Fechando a categoria “citações musicais”, passemos ao enigmático “Desconcerto”, de Ana B., que traz trechos da música “Little wing”, de Jimi Hendrix:

Desconcerto

Nunca vi mais bonito sequitel de mirra
Walking through the clouds
No vazio do meu estômago azul

Tua pele escorre pela língua
Laranja descascada with a thousand smiles
O mais distinguido entre dez mil

Logo em Woodstock ou Gileade
Take anything you want from me
Pois desfaleço de amor

Bate
Arde
Arrebenta
Combate
Amacia
Amassa
Mastiga
Destroça

Mais uma vez os trechos da música citada embaralham-se ao resto da narrativa, neste caso um devaneio onírico que leva o eu lírico ao festival de Woodstock e à cidade bíblica de Gileade, terminando com uma declaração de amor muito peculiar, composta por uma música de Jimmi Hendrix (“Take anything you want from me”) e por um trecho bíblico, “desfaleço de amor”²⁰, retirado do Cântico dos Cânticos, considerado o único livro de conteúdo erótico da Bíblia. Por fim, temos um encadeamento de verbos de cunho sensorial/sensual, adjetivos que também cabem para a descrição do tipo de música feita por Hendrix.

Se a música abre espaço para que outras línguas invadam os poemas da nova geração, assim também o faz o cinema. Não apenas os filmes, atores e diretores ganham espaço na poesia contemporânea, mas também a maneira de fazer cinema, e como o discurso poético busca se reinventar através do discurso

²⁰Ct 1, 5.

cinematográfico. Em “[de verde sob o relógio]”^{xiv} Marília Garcia abre as duas estrofes com descrições cenográficas, como num roteiro. Na primeira, que dá título ao poema, temos um personagem vestido de verde parado sob um relógio; na segunda, devemos imaginar um quarto cor de grafite com um buraco no alto, sem janelas. Mas as cenas que se seguem dificilmente poderiam ser traduzidas em imagens que fizessem algum tipo de sentido. Nenhuma ideia é terminada, e as frases se interrompem sem pontuação. Os personagens pouco se movimentam. A frase em espanhol “una canción sin fin” faz referência à música “Sin fin”, do cantor argentino Luis Alberto Spinetta. No fim (do poema e das contas, o narrador parece sugerir), um pedaço de diálogo do filme “Simple Man”, do cineasta independente americano Hal Hartley, nos informa: “trouble and desire there’s nothing but trouble and desire”.

O poema “Certo perdeste o senso”, de Ana B., já mencionado no capítulo anterior, também tematiza o cinema, com suas “popcorns”, “pop stars”, “outdoors” e ideais de felicidade inalcançáveis. Assim como Marília, Ana também se vale de artifícios cinematográficos em sua escrita, e termina seu poema com a descrição de uma cena e um corte: “Fade out / Sem saída”. Em “O mundo no seu rosto”^{xv}, Ana continua a usar o vocabulário cinematográfico para montar as cenas descritas no poema, que começa em “slow motion” e com um belo oxímoro: “Planos detalhes do mundo no seu rosto”. A palavra “plano” ainda rende um trocadilho “Temos um plano de fuga e a vida em plano sequência”, e então o eu lírico segue fazendo conjecturas sobre destinos cinematográficos possíveis para o casal, que vão desde “Podemos ser assaltantes de banco” até “*We could be heroes!*”, que assim em itálico pode muito bem ser uma referência à música de David Bowie, eternizada para a juventude do século XXI no *medley* mais popular do filme “Moulin Rouge”. Ao final do poema, mais duas menções importantes – Roy Lichtenstein, um dos nomes mais famosos da pop art, e o poeta Rainer Maria Rilke, que vai então abrir a terceira categoria de poemas deste capítulo, a de conversas com outros poetas e escritores.

Além de aparecer “na estante” no poema de Ana, Rilke é o personagem principal do debochado “Rilke Shake”^{xvi}, de Angélica Freitas, que também tem como coadjuvante William Blake. Angélica parte da premissa bastante senso-comum de que quando estamos desapaixonados buscamos alento na comida, e assim transforma os dois poetas em pratos típicos da cozinha americana: *milk*

shake e *toasted cake*. Do primeiro sai o “milk”, do segundo o “cake”, e ficamos então com uma rima poético-culinária. Dessa forma, quando está “triste / & sozinha enquanto / o amor não cega”, o eu lírico aproveita para devorar os poetas-quitutes. Angélica subverte ainda uma das receitas mais famosas da língua inglesa, o ovo “sunny side up”, o nosso famoso ovo frito, que fica metade em inglês e metade em português: “sunny side para cima”. O inglês ainda facilita a melhor rima do poema, que abre a segunda estrofe e resume a temática: “nada bate um rilke shake / no quesito anti-heartache”.

Apesar de Rilke ser bastante citado, nenhum poeta povoa mais o imaginário da nova geração brasileira do que a americana Elizabeth Bishop, e por razões mais ou menos óbvias. A própria Bishop, em decorrência de sua relação com o país e dos anos em que aqui residiu, fez uso de palavras e expressões em português em seus poemas, além de ter traduzido para o inglês nomes importantes da poesia brasileira, como João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade. Juntamente com Marianne Moore, Frank O’Hara e os beats, Bishop fez parte de uma geração de poetas americanos do pós-segunda guerra que ainda interessa muito aos jovens poetas brasileiros, tanto em questões de forma quanto de temática. A maneira como esse interesse se evidencia, no entanto, passa muitas vezes pela ironia, pela piada e pelo deboche, o que evidencia uma falta de reverência ao cânone e uma despreocupação com questões como fonte/influência e dependência cultural. Ricardo Domeneck, por exemplo, coloca Bishop no mesmo poema que a *supermodel* inglesa Kate Moss:

Drag Queen

na aprendizagem dos ganhos
pela arte da subtração
(oh, how elizabeth bishop of you)

acordei meio porta-luvas
& todas as mãos
compareceram à cerimônia

(oh, how elisabeth veiga of you)

ao confiar-me aos sete
dias de jericó
desmoronando aos pés
do sim e de lãs vegas

(oh, how elizabeth fraser of you)

pois

ninguém me arranha
ninguém me cospe
ninguém me chama
de kate moss

(oh, how elizabeth chamber of you)

Nesse poema, retirado do livro, *Sons: Arranjo: Garganta*, Domeneck usa a conhecida expressão em inglês “oh, how _____ of you” entre parênteses para comentar as ações do eu lírico no poema, de resto escrito em português. Os parênteses em inglês aparecem quatro vezes, e em cada um deles uma nova personagem aparece como comentário das ações do eu lírico. Do título do poema, tiramos a sugestão de que esse personagem estaria, portanto, se “montando” (e escrevendo) à maneira das drag queens, a partir das quatro poetas-elizabeths²¹ introduzidas pelas expressões em inglês (mas ele queria mesmo era ser a Kate Moss). A naturalidade com que Domeneck e muitos outros poetas da nova geração misturam artistas da alta cultura com personagens da cultura pop é típica da contemporaneidade. Charles Perrone afirma isso em seu artigo sobre a relação da poesia brasileira com as Américas:

There is a willingness – some would say of postmodern character – to cite the classical canon and modern Old World canons in conjunction with less established New World names.

[...]

While only mildly in evidence here, contemporary lyric also exercises a dissolution of a historical prejudice against popular culture, largely constructed in the Americas [...]²².

(Perrone, 2010, p.48)

Mas continuemos com Bishop. Em “liz & lota”^{xxvii}, Angélica Freitas imagina um diálogo entre a poeta e sua companheira brasileira, Lota de Macedo Soares,

²¹ Elisabeth Veiga é uma poeta carioca, autora de *Gosto de fábulo* (1971), *A paixão em claro* (1992) e *Sonata para pandemônio* (2002). Elizabeth Fraser, ou Liz Fraser, é uma cantora e poeta escocesa, conhecida por ser integrante do grupo de rock Cocteau Twins. Elizabeth Chambers é Isabel Câmara, poeta mineira autora de *Coisas Coiós* (1998).

²² “Há uma vontade – de motivação pós-moderna, diriam alguns – de citar o cânone clássico e o cânone moderno, do Velho Mundo, em conjunção com nomes menos estabelecidos do Novo Mundo. [...]

Enquanto isso se evidencia de maneira apenas moderada aqui, a poesia contemporânea também exercita a dissolução de um prejuízo histórico para com a cultura popular, largamente construída nas Américas [...].”

que, em inglês, roga à amada que fique no Brasil: “But you must stay / forget that ship”. Enquanto isso, Bishop, dopada, “sonhou com a carioca rica / e com a vastidão da américa”. Atenta ao estilo da poeta americana, Angélica incorpora ao poema assuntos recorrentes na escrita de Bishop, como a paisagem, o navio e o comentário “tão geográfica”, que faz referência ao interesse de Bishop pela geografia dos lugares por onde passou, e acaba por determinar que tipo de sonho ela vai ter no poema.

Talvez o mais interessante poema sobre ela seja “Iceberg Bishop”²³, de Domingos Guimaraens, em que o autor usa trechos de um famoso poema de Bishop, intitulado “The imaginary iceberg”, para comentar não só a sua relação com a obra da poeta, mas também a relação “do mundo” com os Estados Unidos. Reparem que a preocupação de Domingos não é apenas com o Brasil.

Iceberg Bishop

*We'd rather have the iceberg than the ship
although it meant the end of travel.
Será a América o iceberg do mundo?
Partimos marcha ao oeste
acelerando o Titanic
Are you aware an iceberg takes repose
with you, and when it wakes may pasture on your snow?
Quem sobreviverá ao choque
com essa montanha de gelo América?
Icebergs behoove the soul.*

O poema de Domingos tem dez versos, dos quais cinco (em itálico, grifo meu), ou seja, precisamente a metade, não só estão em inglês como também são citações exatas do poema original de Bishop. Mas até que ponto tantas citações e repetições podem ser saudáveis para o poema? Neste ponto vale pensar na distinção que Deleuze faz entre cópia e simulacro no texto “Platão e o simulacro” (1998), uma vez que me parece claro que as palavras do outro, quando usadas fora de seu contexto original, não podem ser entendidas como cópia, mas sim como algo que subverte o modelo, e que o leva em outra direção. Nesse texto, Deleuze propõe, partindo da tarefa proposta por Nietzsche de “reversão do platonismo”, *encurrular* as ideias platônicas acerca da cópia e do simulacro, para reabilitar a força do segundo em relação ao primeiro. Diz Deleuze sobre a distinção estabelecida por Platão:

²³ GUIMARAENS, D. *Amoramérica*, p. 51.

As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio de essenciais. (Deleuze, 1998, p. 262)

Ou seja, a cópia seria subserviente ao modelo, enquanto o simulacro o subverteria. Assim, positivando a cópia e demonizando o simulacro, o platonismo garantiria a manutenção dos modelos. A boa cópia, portanto, almejando ser igual ao modelo, passaria despercebida, enquanto o simulacro, almejando deturpar o modelo, seria identificado pela diferença. Mas Deleuze vai ainda mais longe em sua reversão do platonismo. Ele afirma que o simulacro não presta contas nem ao modelo e nem à cópia, e que por isso “Não basta nem mesmo invocar um modelo do Outro, pois nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro. [...] Não há mais hierarquia possível: nem segundo, nem terceiro...” (Deleuze, 1998, p.268).

Ao negar tanto o original quanto a cópia, o simulacro afirma a sua potência e desierarquiza as relações entre os textos; e talvez essa se apresente como uma maneira muito produtiva de pensar a presença de outras línguas na poesia contemporânea brasileira. As passagens literalmente idênticas ao original não tornam o poema de Domingos mera cópia do poema de Bishop, mas puxam o tapete do original ao sugerir a identificação da América com o Iceberg (de) Bishop. Mais do que isso, Domingos ainda sugere, partindo de um dos versos mais marcantes do poema original – “Icebergs behoove the soul” – que não só a América assombra o mundo, mas que a própria Bishop é um fantasma para o jovem poeta. No entanto, Domingos não se deixa assustar por esse fantasma, e usa os próprios versos da americana para produzir um poema ao mesmo tempo engraçado e irônico, e que consegue, como propõe Barthes, mitificar o próprio mito.

Estratégia similar foi usada por Angélica Freitas para lidar com dois outros icebergs da poesia moderna, Ezra Pound e Marianne Moore. Num poema simples, estrategicamente intitulado “Não consigo ler os cantos”, Angélica propõe que nos livremos de Pound e Moore:

Não consigo ler os *cantos*

vamos nos livrar de ezra pound?
vamos imaginar ezra pound
insano numa jaula em pisa enquanto
les américains comiam salsichas
e peanut butter nas barracas
dear ezra, who knows what cadence is?
vamos nos livrar de marianne moore?

Admitindo que não consegue ler “Os cantos” de Pound, Angélica conclama o leitor a imaginá-lo enjaulado, episódio que de fato aconteceu quando o autor foi preso fazendo propaganda fascista durante a guerra, e ainda dirige-se debochadamente ao poeta, ironizando sua obsessão com a busca do novo (além da famosa afirmação “Make it new”, Pound também disse que “In poetry a new cadence is a new idea”²⁴). Ao fim, Marianne Moore, amiga de Pound, com quem trocou uma série de cartas, acaba vítima do poema de Angélica também.

Seguindo com os poetas americanos que despertam interesse na nova geração, chegamos ao Frank O’Hara do poema “Bismarck de novo, a passeio” de Mariano Marovatto, no livro *Amoramérica* (sobre o qual escreverei mais adiante):

Bismarck de novo, a passeio

E no meio do retorno
Resolvo traçar uma linha reta
até o capitólio pálido do poder.
O carro está em ponto morto,
esta foto já existe e Frank O’Hara
estava certo quando disse
“Don’t complaint[sic], my dear
You do what I can only name”

Os versos entre aspas em inglês são retirados do poema “To Larry Rivers”²⁵, em que O’Hara tenta convencer o artista de que não há problema algum em não escrever. O poeta quer convencer o amigo de que seu ofício (a pintura) é muito mais complicado, e termina com os versos usados por Mariano, enfatizando que Rivers faz aquilo que ele só pode nomear. O poeta carioca desloca então essa

²⁴Prefácio do livro *Some Imagist Poets*, de 1915, citado em <http://poemshape.wordpress.com/tag/ezra-pound/>. Acessado em: 25/02/2012

²⁵OHARA, F. *The Collected Poems of Frank O’Hara*, p. 128

afirmação para um poema em que aquilo que está sendo contemplado não é uma obra de arte, mas um prédio “pálido” que abriga o governo do estado da Dakota do Norte, cuja capital é Bismarck. O eu lírico decide parar para tirar uma foto, mas a constatação de que fotos iguais (e possivelmente muito melhores que) a sua já foram tiradas desse mesmo prédio o leva a recordar os versos de O’Hara, que agora não são mais dirigidos a um amigo em especial, mas ao fotógrafo anônimo e também ao leitor, que certamente também faz algo que ao poeta só resta nomear.

Cobertas as referências musicais e poéticas, e antes de passarmos às referências “miscelânea”, façamos uma pausa para observar alguns poemas que apenas tomam emprestado a língua do outro, mas sem fazer nenhuma citação específica. Chamemos essa categoria de “trechos soltos”. O já duplamente mencionado “Dirigível do amor”, de Bruna Beber, talvez seja meu preferido, pela sutileza da intromissão do inglês e pela perfeição da aliteração causada, mas há tantos outros igualmente desconcertantes. O terceiro poema da série “Quatro poemas a régua e esquadro”, de Gregório Duvivier, é um deles:

(cansado de ouvir os mesmos acordes dissonantes repetidos *ad eternum*)

saio pela rua da constituição
dancing in the dark uma melodia inexistente
 tropeço em mendigos, fios e meios-fios de uma praça tiradentes demais
 caio de cara na lua refletida numa poça rala
 me ergo claudicante no negrume dessa noite-breu e me
deito vertical sobre um poste cinza
esperando all night long
 um ônibus que tá na cara que não vai passar
 que tá na cara que não vai passar que tá na cara que não vai passar que
 passou, filho da puta, rápido demais
 para minha retina cansada dessa rotina
de steinhaeger com cerveja

Há um verbo em inglês – cujo equivalente em português seria uma mistura de divagar com tagarelar – que descreve muito bem o que o eu lírico está fazendo nesse engenhoso poema de Gregório: *he’s rambling*, como um bom bêbado.

Assim como o personagem embriagado embaralha as palavras e enrola a língua, Gregório embaralha os idiomas. Mais interessante ainda é que o verbo “to ramble”, além de significar “to talk or write in a desultory or long-winded wandering fashion”²⁶, também pode ser usado com a seguinte acepção: “to move aimlessly from place to place”²⁷, e eis que Gregório consegue usá-lo das duas maneiras – a narrativa cumpre o último significado, enquanto o estilo cumpre o primeiro. Sobre os dois trechos em inglês, o “dancing in the dark” parece dar o tom inebriado e um tanto surreal do início do poema, alertando que o personagem não sabe o que está fazendo e nem para onde está indo. Já o “all night long”, grafado com a maior fonte e posicionado bem no meio do poema, parece indicar o momento em que a “onda” do eu lírico começa a passar, e vai sendo substituída pelo cansaço e pelo mau humor. A maneira como a frase “all night long” costuma ser pronunciada em inglês, pausadamente e com ênfase em cada palavra, justifica o seu uso e a importância que recebe na diagramação do poema.

Semelhante ao “all night long” do poema de Gregório é o “made in my heart” do poema “só”^{xviii} de Angélica Freitas. Neste caso, entretanto, a expressão comum em inglês sofre uma pequena distorção – ao invés de ser “fabricado” em algum país, o “colar de penas” que “algum vilão por aí usa” é feito das plumas que faltam no coração do eu lírico. Para libertar um coração pesado, Angélica escolhe o ejeter de teias do Homem Aranha (a cultura pop sempre presente). Mas o conto de fadas só existe na fantasia da criança, e o poema acaba com a Mulher Aranha se transformando em limpadora de janelas.

Marília Garcia repete um tipo recorrente de “trecho solto” em dois poemas, um do já citado *20 poemas para o seu walkman*, e outro de seu livro mais recente, *Engano geográfico*. (Interessante perceber que ambos os títulos tratam de alguma forma do “estrangeiro” – o primeiro não só porque traz o estrangeirismo “walkman”, mas também porque sugere que os poemas foram inspirados em músicas, muitas delas estrangeiras, como vimos em poemas anteriores; e o segundo, de maneira mais óbvia, porque sugere um deslocamento da poeta, que ocorre tanto íntima quando física e geograficamente). Em “Código Morse”^{xix}, o eu lírico explica já quase no final do poema que “[...] esquece / sempre os dias e a língua (voy olvidando el / portugués)”, enquanto em “chega sexta à noite” há uma

²⁶ “Caminhar ou escrever de maneira desconexa, verborrágica ou errante”

²⁷ “Mover-se sem rumo de um lado para o outro”

passagem que diz “ninguém pelas ruas *nadie persone* / você fala inglês perguntam / como eu digo *nice to meet you in french / enchantée*”. O lento e doloroso esquecimento da própria língua e a dificuldade de navegar novas cidades sem dominar totalmente o idioma geram duas ocorrências muito interessantes de bilinguismo. No primeiro caso o eu lírico usa a língua do outro para explicar que está esquecendo o português, enquanto no segundo está tão confuso e longe de casa que “já não se lembra onde foi parar / um caminho sem língua”, e então mistura espanhol, português, inglês e francês na esperança de obter algum tipo de resposta, que não vem. Há sim um esboço de justificativa para a confusão geográfica do poema; o verso que abre a estrofe final diz: “arrumar uma maneira de estar em outro país estando no mesmo”. Aqui, o bater de frente com o outro e com a sua língua é mais uma vontade do que uma consequência geracional, o que dá ainda mais força ao poema de Marília. Ela e os demais poetas aqui citados percebem que apenas quando se corre ao encontro daquilo que parece querer se impor como referência é que se abre espaço para refletir sobre as questões que agitam a contemporaneidade. Hoje, correr para longe da influência da globalização e tentar frear processos de transculturação implicaria ignorar um dos traços definidores da cultura no século XXI. Num mundo de fronteiras cada vez mais maleáveis e, no caso da internet, virtuais, manifestações artísticas que possam ser descritas como “genuinamente” pertencedoras a alguma nacionalidade vão se tornando cada vez mais raras. Na comunicação “A poesia no momento pós-vanguardista”, proferida no X Seminário Internacional de Literatura da PUC-Rio, Paulo Henrique Britto afirma que “os poetas jovens de hoje não estão mais preocupados em ser brasileiros: para eles, ser brasileiro é uma condição dada, não problemática, que não precisa de afirmações enfáticas nem muito menos de posturas xenofóbicas protetoras.”

Alinhada com essa vontade de correr ao encontro do outro está uma subcategoria da anterior, a de autotraduções livres. Ela acontece quando o poema é dividido em duas colunas, uma em cada língua, e é possível perceber uma correspondência (na maioria das vezes anárquica e inexplicável) entre o poema que acontece na direita e o que acontece na esquerda, como podemos observar nestes exemplos de Alai Diniz^{xx} e Ricardo Domeneck^{xxi}. À primeira vista, principalmente no poema de Domeneck, o leitor pode achar que uma coluna é a tradução exata da outra, mas esse não é o caso. No poema de Alai a divisão não é

exata, e apenas um pedaço da versão em inglês fica isolado do lado direito, enquanto o outro aparece abaixo de seus correspondentes na coluna da esquerda. Em alguns casos, a autora não usa a tradução mais óbvia, como em “out of hand / de mão em mão”, “by word of mouth / palavra na boca” e “And heart whole / coração na mão”, essas duas últimas sem nenhum correspondente na coluna da direita, e traduzidas de maneira bem mais livre. Ao longo de seu livro *Ventri Loca* há inúmeros poemas escritos em espanhol, e alguns outros em que o inglês aparece em frases ou pequenas expressões, então é curioso que justo o poema onde duas línguas mais se embaralham contenha o verso “I’ve found my tongue / Achei minha língua”. Fica evidente, no entanto, a vontade de chamar atenção para a contradição do que está sendo dito. O poema de Domeneck, por sua vez, confunde ainda mais o leitor. A primeira estrofe, em que as duas colunas possuem correspondência exata (“se / a aceitação / da desordem / requer 2 / guerras” “if / the acceptance / of disorder / requires 2 / wars”), ilude o leitor quanto ao que esperar do resto do poema. Logo na estrofe seguinte as línguas mudam de coluna, e a correspondência tradutória entre uma e outra se perde, para ser retomada apenas ocasionalmente. Mas é exatamente onde um lado não bate com o outro que a criatividade do autor aflora – é como se o autor estivesse reinterpretando sua própria obra, reescrevendo em outra língua seus questionamentos, como nos casos: “quaisquer semelhanças com / pessoas e situações verídicas / é mera coincidência” – “connections between / facts arise by chance / and at will” ou “how to write” – “psicologia da composição” e ainda “para entrar na história” – “what history teaches”. As autotraduções subversivas de Domeneck enfatizam as possibilidades subversivas e criativas que se abrem quando se assume controle de uma língua que não é sua, e quando se está disposto a tratá-la com ironia.

E então temos o *Amoramérica* dos Sete Novos, que na verdade são três (Augusto de Guimaraens Cavalcanti, Domingos Guimaraens e Mariano Marovatto). Nenhum representante dessa geração globalizada e bilíngue corre mais em direção ao estrangeiro do que esse trio de sete dedos (a logomarca do coletivo é uma mão com sete dedos). “A América do Norte chamava por nós. E fomos, assim mesmo, calçando havaianas” lê-se na orelha do livro. Calçando havaianas e carregando alguns quilos de dinamite, eu adicionaria, já que ao fim do livro não sobra pedra sobre pedra dessa que hoje ocupa o lugar de nação mais importante do mundo. Nenhuma celebridade passa incólume, e não há tragédia

que seja poupada. Nem mesmo as nossas. Na ocasião do lançamento do livro, em 2008, Domingos foi categórico em entrevista cedida a Leonardo Lichote, do caderno Prosa & Verso d'O *Globo*: “Fomos criados à base de Estados Unidos. É o país com que o Brasil mais troca culturalmente. Somos mais próximos da morte de Kennedy do que do Maio de 68”. E são próximos da saga *Star Wars* também, que rende um dos muitos versos de impacto do livro: “Kennedy, I am your father”²⁸. A intensidade e sagacidade com que Augusto, Domingos e Mariano embaralham as referências brasileiras e americanas não tem precedentes, e seus poemas são um retrato ao mesmo tempo crítico e bem-humorado de uma geração que cresceu “à base de Estados Unidos”. A lista de referências de apenas um poema serve como exemplo. Estão citados em “Careless love”^{xxii}, de Augusto de Guimaraens Cavalcanti: Portland, Gus Van Sant, William Burroughs, Henrique IV, Beckett, Amazon, Manaus, White Stripes, Parintins, Bumba Meu Boi, Britney Spears, Marisa Monte, Caetano Veloso, James Dean, Lebronx (!), 11 de Setembro, Fahrenheit 451, Bob Dylan Thomas (!), Picasso, Segunda Guerra Mundial, New York, Fritz Lang, Hollywood, Matisse, Rembrandt, Max Ernst, Wall Street, Roy Liechtenstein, Baixo Leblon, Michigan, Fifth Avenue, Basquiat, e.e. cummings, Gotham City, MOMA, CNN e Jimi Hendrix. E o poema nem é tão extenso assim.

Essa mistura avassaladora e desconcertante de referências eruditas e pop é o aspecto mais marcante da poesia dos Sete Novos. Na mesma entrevista citada acima, Domingos afirma: “Horizontalizamos tudo: deuses, Britney, alta e baixa cultura.” E eles o fizeram não só salpicando referências aqui e ali nos poemas, mas subvertendo citações, criando neologismos, amalgamando personagens. Muitas vezes os encontros se dão dentro de uma pequena expressão, como é o caso de “Bob Dylan Thomas”, que se desdobra em Bob Dylan, o astro da folk music, e Dylan Thomas, o poeta galês (cujo nome foi de fato a inspiração do Dylan-cantor para a escolha de seu nome artístico). Há também a “Lygia Clark Kent” do épico “Macunaíma versus superman”, em que a metade artista e a metade super-herói do trinômio se encontram justamente na “cena da feijoada canibal no Parque Lage” (Cavalcanti, 2008, p. 67).

²⁸Cavalcanti, A. G. *Amoramérica*, p. 99-100.

Em um texto publicado no site do coletivo²⁹ Augusto fala um pouco sobre o que motivou o livro e sobre a estratégia de “brasilificar” os nomes e não utilizar itálico nas passagens em inglês>

Estamos pensando em uma PanAmérica do século XXI, como Agrippino a escreveria carregada de ambigüidades, sonhos e humor, como a colagem “Amor-Humor” de Oswald. Esse foi e sempre será o sentimento que tenho da América, um pavor carinhoso, um assombro coberto de calor. Estava na hora então de surrealizar um pouco as landscapes como fez o francês Jean Baudrillard descrevendo as paisagens siderais em “America”. Já que Henry Miller afirma em seu livro escrito pelas estradas norte-americanas “Paraíso Refrigerado” que os melhores livros escritos sobre os EUA são feitos por estrangeiros, nós resolvemos tentar. A nós nos interessa muito mais a visão inocente da América presente em Franz Kafka e Maiakovski, do que a raiva francesa que considera o homem-médio norte-americano um bárbaro. Sou pela defesa do bárbaro tecnicizado de Oswald.

[...]

Outro traço importante do livro são os nomes ingleses brasilificados em nosso liquidificador como Manhatã (como fazia Cazuza), e todos os nomes saxões que não estão escritos em itálicos e aparecem com letra maiúscula, claro, pois já estão apropriados no AMORAMÉRICA. Somos todos americanos. Se a grandiloquência do Superman salvando o mundo pudesse ser aprendida por Macunaíma.

(Cavalcanti, 2008)

Ao longo do livro, e nos inúmeros e interessantíssimos textos publicados no blog do coletivo, são frequentes as menções à antropofagia e à tropicália. Há, inclusive, uma hilária sessão fotográfica feita para a divulgação do livro e disponível no site³⁰, na qual, dentre outros elementos típicos das culturas brasileira e americana, figura um Pica-Pau vestido com a bandeira que traz a frase-símbolo da marginalia: “Seja marginal, seja herói”, de Hélio Oiticica³¹. Embrulhados em bandeiras dos Estados Unidos ou sentados em torno de uma versão *yankee* de um altar de macumba, os três poetas posam e leem jornais americanos e a revista *Time* com Obama na capa^{xxiii}. No poema que abre o livro, escrito a sete mãos, lemos: “Sempre vai ter a tropicália da vez. A música brasileira não é mais tão exótica no mundo e a língua brasileira será o que um dia foi à [sic] francesa. Será que Oswald ainda nos soluciona e sempre solucionará?” (Sete Novos, 2008, p. 12).

²⁹<http://ossetenovos.blogspot.com.br/2008/11/pela-ambiguidade-em-amor-amrica-por.html>>

³⁰<http://www.ossetenovos.org/galeria-2008.php>

³¹O famigerado Pica-Pau marginal também aparece como santinho no fim do livro, junto com o Ronald McDonald de borracha, com a promessa de trazer “a sua garota (or a nice boy) em sete dias úteis. frete grátis”.

Antes de seguir com os poemas, no entanto, acho que cabe ainda mais um trecho postado no site, em que os autores tentam posicionar o livro no cenário literário contemporâneo (tanto o post que se segue quanto o anterior foram motivados por perguntas constantes sobre a motivação do livro). Augusto menciona essa questão: “Algumas pessoas têm vindo me perguntar quais as mensagens eu quero passar com AMORAMÉRICA, que elas estão ambíguas demais [...]”³²):

Vamos partir de Édouard Glissant, que é um negão da Martinica que eu tô adorando ler. Além do mais, negritude tá na moda, li no jornal Extra. Glissant fala que todas as culturas atávicas vivenciaram um início literário épico. Confere? Confere. "Os grandes livros épicos fundadores da humanidade são livros que dão segurança à comunidade quanto ao seu próprio destino". Confere? Confere. Mas aí vem a parte que nos cabe: “Tenho a impressão de que uma literatura épica nova, contemporânea, começará a despontar a partir do momento em que a totalidade-mundo começar a ser concebida como comunidade nova. Mas temos que considerar que esse épico de uma literatura contemporânea será transmitido, ao contrário dos grandes livros fundadores das humanidades atávicas, através de uma fala multilíngue 'dentro mesmo' da língua na qual for elaborado. Essa literatura épica excluirá também a necessidade de uma vítima expiatória, tal como esta aparece nos livros fundadores da humanidade atávica. A vítima e a expiação permitem excluir aquilo que não é resgatado, ou então 'universalizar' de maneira abusiva. A nova literatura épica estabelecerá relação e não exclusão". Amoramérica funciona assim. Não universalizamos de maneira abusiva nada. Estabelecemos a relação. Não partimos de uma raiz única (alou Deleuze!), fazemos rizoma, vamos de encontro a todas as raízes. E somos contra as raízes únicas (dá pra perceber no livro que as tais culturas atávicas são os principais alvos do nosso "bom humor"...)

Épico rizomático. Mais uma das milhares de definições possíveis para esse livrinho.

A América é de todos, self-service³³.

A citação de Glissant fala de uma geração afim àquela mencionada por Alberto Fuguet em citação já comentada aqui anteriormente. Uma geração de alma e sensibilidade globais, preocupada em estabelecer relações com o mundo. Retomando a questão da importância que Nova York passou a ter para os jovens

³²<http://ossetenovos.blogspot.com.br/2008/11/pela-ambiguidade-em-amor-amrica-por.html>

³³<http://ossetenovos.blogspot.com.br/2008/11/amoramrica-picot-center.html>

poetas de algumas décadas para cá, Charles Perrone afirma que “the cosmopolis becomes an almost obligatory spacial presence, like Paris in years gone, and confronting the urban site of sites is a sort of rite of passage for ambitious poets”³⁴ (Perrone, 2010, p.50). Não por acaso “Manhatã”^{xxiv} é o título de um dos poemas de Augusto que compõem *Amoramérica*.

Interessante observar que o próprio poema menciona esse magnetismo que a cidade exerce sobre escritores e artistas de forma geral, e o autor lista cineastas brasileiros que de alguma forma tiveram que confrontar a cidade: “Estão presentes aqui os cafajestes Barretão, Domingos de Oliveira, Ruy Guerra, Gustavo Dahl, Cacá Diegues, Jabor and the godfather, Papai Gláuber de Xangô” (Cavalcanti, 2008, p. 52). Em mais um de seus posts no site do coletivo, Augusto diz que escreveu “Manhatã” primeiro porque queria fazer uma homenagem a Cazuza, que chamava Manhattan de Manhatã, lembrando sua descendência indígena, e segundo porque a cidade seria o cenário perfeito para tentar entender por que Marcel Duchamp largou seus *ready-mades* e foi jogar xadrez. E é o cinema que vai ajudá-lo a compreender a metrópole. O cinema e os seriados de TV americanos são responsáveis pela maneira como o jovem poeta imagina Nova York e os Estados Unidos, e nada mais justo do que imaginá-los de volta atravessados por figuras e temas da indústria cinematográfica. E se a Estátua da Liberdade é o grande símbolo de Nova York, a Garota de Ipanema é a mais famosa *girl* brasileira, e acaba ganhando uma versão em inglês: “And the girl from the Orange County goes walking and when she passes each one the crowd goes... each day when she walks through Fifth Avenue she looks straight ahead but not at me”. Como bem observou o release³⁵ do livro, *Amoramérica* é “o samba do yankee louco”, e Augusto encerra o poema com uma pergunta: “E por que não sambar com rock and roll?”.

Em “Todo mundo lembra”^{xxv}, Domingos Guimaraens junta os destinos do desafortunado Presidente Kennedy (que por acaso também é um município brasileiro do Espírito Santo, com cerca de 10.000 habitantes e um busto do ilustre americano na pracinha) e de Luke Skywalker, o também desafortunado herói de “Guerra nas Estrelas”. Domingos começa o poema citando o discurso mais

³⁴ “A cosmopolis se transforma numa presença espacial quase obrigatória, como a Paris de tempos passados, e confrontar esse local sagrado do mundo urbano vira uma espécie de ritual de passagem para poetas ambiciosos.”

³⁵ <http://ossetenovos.blogspot.com.br/2008/11/release-amor-amrica.html>

conhecido de Kennedy: “Ask not what your country can do for you[...]” (Guimaraens, 2008, p. 99), mas não para por aí. Ele nos lembra que há outra parte desse mesmo discurso que raramente é mencionada: “My fellow citizens of the world: ask not what America will do for you, but what together we can do for the freedom of men”. Nesse ponto Domingos acha que Kennedy “se excedeu um pouco”, assim como Luke depois de ter salvo a “Galáxia”. Mas tudo bem, porque “Se o Mr. President fala em nome de seus fellow citizens of the world, Ah! Então eu também quero escolher quem vai falar as coisas por mim!”. Essa declaração funciona para explicar o que parece ser uma das grandes motivações de artistas brasileiros para se apoderar da cultura do outro da maneira como melhor lhes convém: se a cultura americana invade o Brasil sem pedir licença, então ela é de seus artistas para que façam com ela o que bem entenderem. Caetano diz mais ou menos a mesma coisa em *Verdade tropical*, quando argumenta que se o inglês estava por todos os lados, então eles (os tropicalistas) poderiam “devolver ao mundo esse inglês mal aprendido, fazendo-o veículo de um protesto contra a própria opressão que o impunha a nós” (Velo, 1997, p. 301), com a diferença importantíssima de que Domingos está caçoando do assunto, enquanto Caetano parecia genuinamente preocupado em “protestar” contra a influência do inglês. De volta ao poema de Domingos, ele termina com a também já mencionada brincadeira com a citação do filme *Star Wars*: “Kennedy, I am your father”.

Encerrando o livro (ou quase, pois há três elementos pós-textuais dignos de debate – mais sobre isso em breve) está o poema que abre esta dissertação, intitulado “Iminência de Obama”^{xxvi}, uma espécie de ode a Britney Spears e à política/história recente americana. Britney, como diz o poema, “é um mito, ela tem exatamente a nossa idade e estamos fazendo história junto com ela”. Spears é uma espécie de figura onipresente no livro, personagem de diversos poemas, e se por um lado isso soa um tanto decadente, há algo também de muito saudável nesse reconhecimento da própria decadência. Nunca uma geração de poetas se levou tão pouco a sério, e a leveza que resulta do fim da pressão para que se produza algo novo e louvável mediante os padrões da alta cultura é latente nos poemas aqui apresentados. E não é exclusividade deles. Afirmam os Sete Novos: “Estados Unidos da América, no final das contas, temos uma coisa em comum: a falta de novidade”. E, na falta de novidade, a geração que começa hoje a ocupar os espaços de destaque no meio artístico brasileiro abraçou a cultura pop como

uma de suas principais temáticas, e enxerga no embate entre alta e baixa cultura (ou no embaralhamento proposital e irônico dessas categorias) uma maneira de colocar em cena a contradição de ser taxada ao mesmo tempo de a geração mais bem informada e mais alienada que já houve.

Encerrando este capítulo, algumas breves palavras sobre os elementos pós-textuais do livro. O primeiro deles é uma lista (ou três, uma para cada poeta), intitulada “Agradecemos a, ou escreveram esse livro conosco, ou taí a nossa dica do final de semana, ou procure saber no google, ou sobe os créditos, and the oscar goes to”. Antes de tudo, e aproveitando a menção ao Google, vale ressaltar que *Amoramérica* é um livro possibilitado pela internet. Há uma coordenada exata para um ponto do planeta escondida em cada poema, e isso só foi possível graças ao Google Maps. A sugestão de que o leitor procure os nomes listados no Google é típica de uma geração que se acostumou a não sofrer mais de cinco minutos com o “não saber”, e isso justifica a profusão quase sufocante de citações ao longo do livro.

E como se não bastassem as listas de nomes a serem agradecidos, há ainda mais uma, a de coisas que “ficaram faltando neste livro”, em que mais uma vez cada um dos três autores tem um espaço para listar os temas que deixaram pra trás. Novamente, uma escolha sintomática de uma geração que está a um clique de qualquer informação desejada. O assunto não tem fim e, se terminar, é só dar um Google que começa tudo de novo. Nesse sentido, a epígrafe de *Amoramérica* é precisa. Extraída da “Aquarela brasileira” de Ray Gilbert, um sujeito que ficou rico fazendo versões em inglês de músicas brasileiras, ela diz assim: “With still a million things to say”.

*Para requimute

não quero passar os dias
pintando barco parado
em alto mar
ou flores num jarro
em cima da mesa
vou esperar sentado
como cego na porta
da loja de discos
batendo palma
pra maluco dançar
you're gonna make me
lonesome when you go

chorando dentro
dum conta-gotas
torcendo pra que dê
certo ou burro no jogo do bicho.

Bruna Beber

^{xi}Neil Young

uma garrafa de café
e uma lanterna
enquanto lia no jornal
uma manchete um crime passionai

vigia noturno
se apaixona por mocinha
que colhe flores
às 3 da madrugada

um ruído estranho
a conferir
no jardim
ela velou um corpo

e já no portão
arrasta as malas
assobiando *only love*
can break your heart

Bruna Beber

^{xii}A tempestade

no último degrau
(suspiro)
pro inferno carregue
teus sapatos vermelhos
teu suspeito convite
para dançar

respire
no the end
tudo o que eu digo é
lamento
não há como chover mais
neste dia embriagado

de solidão
sigo atropelável
pedindo suco de laranja
às lágrimas
pro vendedor de guarda-chuvas

eu curo meu silêncio
com gaze, museus
mercúrio

a noite em claro

a semana chove
ferida
ninguém mais suporta
molhar os pés

eu peço um duplo
caféina, vodka,
versos
fotos de abajur

à meia-noite
suspira
billie na calçada
a heaven just for two

é uma saga

Lorena Martins

^{xiii}Cigarros Macbeth #2
Amigo das causas impossíveis

para Rafael Albuquerque

R. me lembra uma foto
tirada nunca a contento.
A luz bateu de esquelha
saímos ambos com cara
de 33 anos depois. Acabou que eu perdi a linha reta –
a rua abriu um cotovelo e não visitamos juntos o bueiro.
Eu, sim, não fui advogado, não casei, e a vida encomprida.
Apresentei-lhe Dionísio, hoje desembargador do paço
que já planeja meu réquiem.
Na foto, R. não vê velório
não gagueja; mas não sorri
quer que eu pare de fumar

tanto, pelo menos. Tem menos rugas, o rosto dele.
O meu pregado de agridoce burocracia, de entortar
de propósito as avenidas. R. soube bem antes que
não tem fim no comprido. Ah, *the long and winding*
road, meu amigo, o que
eu diria, *leads to no door*.

Victor Heringer

^{xiv}[*de verde sob o relógio*]

parada sob a sombra do relógio de aço o problema é que não há
nenhum novo problema pensa nos olhos gastos o perfil o sinal do braço
a espera com seu ruído quando olha de lado cada um traz seu crustáceo
cintilante que fará agora corre para fora com os cabelos soltos pronto
que fará depois o contorno dos lábios com frases tiradas de um guia a
voz metálica impessoal saída de um disco microsillon o primeiro

encontro naquela tarde parecia que tudo acabaria *seu olhar a forma de uma cidade des-truída refletia e no cidade vira de costas*

[um quarto cor de grafite com um buraco no alto sem janela]

em pé olhando pra fora sobre a cômoda algo derreti-do a cera amarela um vídeo clip *una canción sinfin* vem de paris depois de anos-luz país de dores anônimas diz que queria um mundo calculado fatos que se reduzem a tapas agora poderia sair sem olhar *não tema as hélices que fazem sua voz girar* dos dias ausentes guarda a sombra dela e o blaugrana do estádio a mudança de tom ao telefone o conta-me coisas e o filme de hh em silêncio queria dizer nada quase nada talvez *trouble and desire there's nothing but trouble and desire.*

Marília Garcia

^{xv}O mundo no seu rosto

O chuveiro desabava em slow motion
Planos detalhes do mundo no seu rosto

Lá fora nada importa o sol nem o jornal
Nós faremos um filme um filho um futuro
Temos um plano de fuga e a vida em plano sequência
Podemos ser assaltantes de banco
Bang! Bang!

Passageiros clandestinos
Assassinos sem digitais
Pássaros
Palhaços
Corpos blindados
Balas perdidas
We could be heroes!

“Vamos fazer um escândalo amoroso?”
(Estávamos afogados numa litografia
do Roy Lichtenstein e tudo transbordava)
Na estante, Rainer Maria Rilke

Ana B.

^{xvi}rilke shake

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

Angélica Freitas

^{xvii}liz & lota

imagino a bishop entre cajú
toda inchada e jururu
da janela o rio e a seu
lado a lota, com um conta gotas

“but you must stay,
forget that ship”, she said.
ao que bishop riu olho esquerdo
sumiu, afundou na pálpebra.

a Americana dormiu em alfa.
e no seu sono, tão geográfica
sonhou com a carioca rica
e com a vastidão da américa.

Angélica Freitas

^{xviii}

só
me consolaria:
o ejetor de teias
do homem-aranha
só lá no alto
entre prédios
não se veria
este coração
sem plumas

– algum vilão
por aí
usa um
colar de penas

made in
my heart –
só lá em cima
entre edifícios
com o aval
dos pombos

uma criança
olha pra cima
mamãe, mamãe
é a mulher
-aranha?
não seja tola
ela está
limpando
janelas

Angélica Freitas

^{xix}Código Morse

por só esse instante esperou toda
vida durante a espera olhando para
os lados, o ruído constante do morse
e uma faixa fluorescente saindo
de dentro do aquário. a escada
na lateral do prédio não sabe
onde vai dar

todos os corredores aqui são
paralelos mas você parece não
lembrar que numa noite foi até seu quarto
e ficaram parados enquanto chovia. você
parece não lembrar que os dias da semana
se perdem neste lugar
(um sinal breve e dois longos) e não tem a chave
para o naufrágio verde, esquece
sempre os dias e a língua (voy olvidando el
portugués) mas esse instante. é como
ficar no por enquanto é como o barco
que afunda sem apagar as luzes como
esse dia (perder a mala e não saber
nos momentos mais elétricos
se cala e observa

Marília Garcia

ÍNTIMA

To my bones
ossos

A meus

To my blood
sangue

a meu

To my veins
minhas veias

a

To my flesh
carne

a minha

Hoje volto
can go back

Now I

In my eyes
meus olhos

A

Since my birth
que nasci

Desde

Step by step
a passo

Passo

Out of hand
mão em mão

De

I've found my tongue
minhalíngua

Achei

By word of mouth
Palavra na boca

And heart whole
coração na mão

Estava fugindo
been escaping

I've

From my bones
meus ossos

Dos

From my blood
sangue

do meu

From my veins
minhas veias

de

From my flesh
minha carne

de

womb and soul
e alma

útero

Agora já é hora de voltar
GO back

Now it's time to

xxi

Pergunta	Question
se	if
a aceitação	the acceptance
da desordem	of disorder
requer 2	requires 2
guerras	wars
it all	música de mudanças
takes place	complacência de penhor
in las vegas	a uma palestina
of underground halls	de sonatas interlúdios
where multiple concerts	e paisagens imaginaries
issue the process	em numerous
expectation of no	ou sons de flautas
one's harmony	em templos gregos
if of	à recuperação
one only	do gesto
alguém	she says
ready for direct	contente
and instantaneous contact	com os ecos de uma banda
with his instrument	de música
fora da própria	a freely morning
pele, querer-se	continuity within a strict
fora do calendário	division of parts
incenso	bodily form
dos turíbulos das aras,	from no natural thing
(diagnóstico: infecção	(diagnosis: tonsils
nas amígdalas)	infected)
the tides of order	a educação pela pedra
(key to the west)	(instituto de nacionalidade)
as metamorphoses	the bridge
a subserviência	the collective
de muitos	servitude
às revelações	to the revelations
de I único (metáfora	of I only (metaphor
tirânica)	dictatorship)
se partes do todo	if whole parts
permitirem a	provide the
linha direta	hotline
com o símbolo	to transcendence
by urgency of the reason	pela urgência da razão
a precisão	the need
do 5	do 0
na calamidade dos recursos	within the meager means
de 2 & 2	of 12 & 12
se a maré do	if the fisherman's
do pescador não	tide is
está presa	not reduced to
a 2 opções	2 options

como o turista	as the tourist
mas integra-se	but coalesces
em gradações	in shades of a
uma série de movimentos	whole sequence of movements

pela razão	by reason
da urgência	of the urgency

corpo contínuo	continuous body
que não	not raising
ergue o crânio	the head
acima da	above
permissão do pescoço	neck permission

atenção ativa e passiva	active and passive attention
à penetração do acaso	to penetration by chance

contingência	moist
úmido, mais úmida	contingency, more moist
que as pedras, mais	the rain and falling
úmida que os pianos	snow

Keeping us	como pomar
from ossifying	às avessas

copo d'água	how to treat
para a sede, ténis	a thing
para o solo, esquerdo	directly if in
para o abuso	the interstices

Loy! Loy!	Hilst! Hilst!
-----------	---------------

mas não	but no
tenho certeza	certainties
se desobstruir minas narinas	if freeing my nostrils
fortalecerá minhas raízes	will strengthen my roots
no centro	in the center
das minhas relações	of my interactions
com o condicional	with the conditional

by reason of the reason	pela urgência da urgência
-------------------------	---------------------------

vejo o céu, vejo as pombas	see the sy, see the pigeons
e entre milhões	and among thousands
de eventualidades	of movements

a queda	one downwards
---------	---------------

sono, cama	sleep, bed
mas o curto período de vigília	but the short wake

operation, circulation & silêncio

colher na colher	spoon in spoon
mas a faca	but the knife
na garganta	within the throat

“half day closing”	“there is neither nostalgia
of portishead	nor anticipation”

begins the next song reads the next line

quaisquer semelhanças com connections between
pessoas e situações verídicas facts arise by chance
é mera coincidência and at will

o mar balindo the inarticulate pang
música? o mar of waves, music? waves
balindo, violão? laughable, unphotographical?
mais musical more melodious
o mar banhando the wavez bathing
beth gibbons que elis regina than
o mar the waves
banhando lucio berio? bathing pierre boulez?

if se
all epochs todo cidadão
were contemporary fosse contemporâneo
in the mind de cada cardeal
mas a língua esforça-se but the tongue strains
por desentranhar to exonerate
da invalidez from exile
a tradução the tanslations
da garganta legítima of the ventriloquist
do ventríloquo truthful throat
& imitação de & the imitationof
nossa própria voz our own voice
a convencer-nos to convict us
amis próximos closer
de gregório de matos to robert herrick

o passado em the past under
observação, o presente surveillance, the present
estado de sítio besieged

how to write psicologia da composição

posse, dicionários possession, dictionaries
na posse de sons in possession of sounds
transparência, sentidos transparencies, senses
a possessão da memória possessed by memory,
calendários e calendars and
nervos, identifying nerves, placas
there with no matter de atenção
what eventuality acaso

pra entrar na história what history teaches

objecto, organism, virus

sounds from actions carregadora de pianos
levantai-vos do homem wind across wide water
and then desde as origens
on and on até o fim,
in continuum and discontinuum upward to durface
subindo em vão on intended wings

Ricardo Domeneck

^{xxii}Careless love

Repara nessa estrada aberta na frente da tua tela: peixes pulam enquanto as nuvens púrpuras passam. Asfaltos estrebucham em um corpo caído que vai e vai pelas linhas amarelas do horizonte. O professor Pólvora sobrevive à nobreza do submundo de Portland mostrado por Gus Van Sant. E William Burroughs? O Henrique IV das latrinas e seus eternos cowboys de farmácia à meia-noite. As freiras vestem parangolés para muito além das serras elétricas laranjas. Balançamos compulsivamente nossas bandeiras em nosso desespero lisérgico. E as ciências só funcionam bem com as televisões fora do ar. Antigamente era o mundo dentro do mundo refletindo todo o resto., selvagem e adorável; cacos de arco-íris com índios dançando. Agora nós, os índios urbanos atravessamos as procissões beckettianas nas discotecas dos desiludidos radioativos e vermelhos. Gritando para o espaço com nossas poças de girassóis gigantes e argamassas siderais de pequenos dilúvios. E o que acontece com as musas quando elas apodrecem? O que representa tal iminência? E o que sobrarão das musas de gasolina e cera? E será que agora os elevadores sobem e sobem e sobem para sempre? E seria a Amazon a última tentativa de invadir Manaus, ou teria feito o White Stripes melhor ao tocar ao vivo na Ópera Amazonense pela MTV? Mas White Stripes, afinal, qual é o seu boi preferido em Parintins? Bumba meu Bull? Britney é a Marisa Monte do século XXI? Seria a Britney a verdadeira deusa EUÁ? Caê do cabelo platinado é o James Dean que o Lebronz merece? Mas onde você estava quando as torres choraram? Até que todos os livros ejam queimados e vivamos num grande Fahrenheit 451, a objetividade sensitiva intrínseca da celebração será a do rito indígena extinto, belíssimo, em seu museu. O que sobreviverá não será o discurso, mas o poético sob todos os discursos? Enquanto isso Bob Dylan Thomas troveja: “Yippee! I’m a poet, and I know it. Hope I don’t blow it”. E se, para Picasso as musas de biodiesel se abriam como girassóis de plástico, isso se deve, além de tudo, ao mito pós-Segunda Guerra de New York como capital artística do mundo. Este grande careca dialoga com o poderio de holofotes de escuro Griffith Fritz Lang fundando Hollywood e depois indo sambar nas costas de pseudo-origens em Matisse Rembrandts. Quando foi Max Ernst que inventou a pedra pop de colagens reluzentes nas telas apagadas. Touros de Wall Street com os sacos lambidos pela groupies de um romantismo yuppie ecoam e ecoam nos beijos abençoados por Liechtenstein e imitados convulsivamente pelo Baixo Leblon. Cores inimitáveis por anões e máfias de araque, coringas continuam sorrindo no Michigan. E o silêncio de e. e. cummings continua explodindo pelas Fifth Avenues de nossas entranhas, em amore malditos nas retinas fatigadas. No aparato da história, um tigre descansa. Quando seu sorriso inquebrantável se tornar habitual em nós, os rinocerontes estarão dispostos a nos revelar mistérios em parabólicas de ar. E Basquiat continuará a grafitar ondas por seus muros invisíveis que nenhuma lente embaçada de clichês pseudo-pops jamais verá. É. Gotham City esquadrinha falsos diamantes a serem dilacerados pelos aeroportos de pânico. O não dito sempre arderá muito mais em Guernicas patrocinadas pelo MOMA e CNNs aplaudidas em guardanapos. Acreditamos muito mais na fúria das histórias do que nas argamassas de destinos. E enquanto isso Hendrix expande sua dissonância em ruídos verdadeiros: calemo-nos para ouvir o único silêncio a ser esculpido que importa. Hendrix. Hendrix.

Augusto de Guimaraens Cavalcanti

xxiii







xxiv Manhatã

Sair da tela e ir para o cinema, o nosso galho é em Manhatã. E se Duchamp depois do urinol virou profissional em xadrez. Por que não podemos nos projetar pelos tetos, chão e pela parede? Os paraísos descartáveis somos nós, a TV explode suas estruturas provisórias na arquitetura do instante. A nossa casa não passa de um processo mágico; realmente é bom estar de sunga e pedra na mão para dar boas vindas ao rio Hudson. Somos todos arrastados pelos carros, o pássaro acaba de abrir sua jaula: calamos para casa, assaltados e felizes. Os santos de Wall Street baixaram aqui no terreiro de Battery Park na entidade de Leviatã. And the girl from the Orange County goes walking and when she passes each one the crowd goes... each day when she walks through Fifth

Avenue she looks straights ahead not at me... sou um fio telefônico agonizando pelas veias pré-diluvianas entre cafés noturnos e armas. Os artesãos da tempestade estão aqui. E se é para um carro arrasar o meu destino, que seja uma Ferrari. The last poets observam que ali na Broadway as deusas passam supersônicas sereias pelos hotéis nublados. Don't walk no Apocalipse. Estão presentes aqui os cafajestes Barretão, Domigos de Oliveira, Ruy Guerra, Gustavo Dahl, Cacá Diegues, Jabor and the godfather, Papai Glauber de Xangô. Os enigmáticos sinais em elétricas guitarras são nossas asas deltas para o pouso nesses óculos escuros. Os poetas são os novos índios aqui na Seventh Avenue. Eclipse nenhum. Ou quase, quase. São 39 horas da tarde. Naquela adorável hora noturna de Ford estarão os luxos letais. O velho paralítico continua sua corrida, me acostumei com vexames. O prazer de ser vigiado (love ruins everything). As paredes pulsam. Aqui posso perceber bem tudo respirar como se meu batimento cardíaco controlasse o pulsar dos tijolos que mais parecem batimentos da casa que respira pelos tetos de móveis flutuantes com gás de hélio. Esse foi o balé de tijolos mais bonito que já vi na vida. Paranóia com brócolis. Paranóia com brócolis. E se Ginsberg decretou The Fall of America, eu ouço Lou Reed no banco de trás. NYC e seus dândis de dendê. Intergaláticos Guggenheims aplaudem a orquestração de janelas desperdiçadas, as auto-estradas de venezianas nos fazem esquecer as calçadas de vidro. Os afogados de Connecticut se derretem nas cicatrizes dançantes do Hudson. Eles são os poemas visuais em expansão fora dos bolivianos do Park Avenue e seus martinis desolados. Manhatã, Manhatã! O passageiro da lua Michael Jackson prepara ilhas teleguiadas para a santa CIA. Tiroteios em atalhos de plástico, o resto explode. Pindorama Avenue manda um abraço. O acidente faísca diamantes. E mesmo assim o sorriso é de pressa e de uma beleza nunca antes imaginada ou conquistada. E por que não sambar com rock and roll?

Augusto de Guimaraens Cavalcanti

^{xxv}Todo Mundo Lembra

E todo mundo lembra daquele famoso discurso do Kennedy quando ele disse:

“And so, my fellow Americans: ask not what your country can do for you — ask what you can do for your country.”

Até aí tudo bem afinal de contas um Juscelino, um Getúlio, pra não falar do Sarney com aquele “Brasileiros e Brasileiras” ... enfim todo esse pessoal falava mesmo para, e de alguma forma canhestra, por seus fellows, enfim pro seu povo. Ou o que quer que essa palavra signifique. O problema está na menos lembrada frase que vem depois daquela. A que o Kennedy diz assim:

“My fellow citizens of the world: ask not what America will do for you, but what together we can do for the freedom of man.”

Nesse pedaço me parece mais uma coisa Luke Skywalker. Algo talvez que tenha nascido naquele momento de comoção da vitória com o Darth Vaider fantasmagórico e espectral ao lado do Yoda e o Han Solo dançando com a Léia e o Luke ali muito feliz com sua mão biônica delirando na onda de ter salvado a Galáxia. Tudo como uma grande festa em Massachusetts, depois de ter salvado Nova York, enquanto na Vila Kennedy o couro comia forte. Quem é a estrela da morte?! Enfim... acho que ele se excedeu um pouco. Mas talvez eu devesse usar essa citação naquele processo que eu gostaria de mover pra votar pra presidente dos EUA. Se o Mr President fala em nome dos seus fellow citizens of the world AH! então eu quero também escolher quem é que vai falar essas coisas pra mim! Não quero um boçal qualquer, quero um cara de nível, um cara que pelo menos saiba quem pilota a Millenium Falcon! São sempre idéias meio absurdas, como a daquele cara que morreu de câncer de tanto cigarro que fumou pra ficar doidão e queria processar

o governo que não deixava ele fumar maconha que é muito mais saudável. É sempre assim, um cara quer inventar um emplastro que cure de tudo e acaba morrendo de gripe. Mas não ia ser nada mal uma mão biônica feito a do Luke, e aquele lance da Força pra alcançar o telefone que tá tocando lá na sala... Essas coisas difíceis da vida!

Mas vamos torcendo, desejando um próximo ano novo em que tudo surrealize!

“Kennedy I’am your father”

Domingos Guimaraens

^{xxvi} Iminência de Obama

E essa iminência de Obama. Porque é difícil homenagear a Britney. Porque nós somos adultos. Britney, você era a mais bonita das cabrochas dessa ala. Mas a festa continua, make a life-changing decision you will not regret. O Mickey é um rato que morreu no século XX, em Orlando. Nossa geração não viu o assassinato de um presidente norte-americano, mas a gente viu muito mais. Quantas bombas uma bola de futebol impediu que explodissem? Na América, zero. McCain drops out of running. E será que o assassino de Obama terá novamente três nomes? As nuvens passam, as musas passam. Mas onde você estava quando as torres se eternizaram? Obama diagnosed with brain tumor. Onde estava seu vizinho? Aquele skyline inesquecível. A Britney é um mito, ela tem exatamente a nossa idade e estamos fazendo história junto com ela. E qual a grande mística de Orlando e seus presentes do futuro? Nenhuma. Nossos filhos já preferem os grapefruits coloridíssimos da China. Murilo achava New York o século XIX do futuro, no século XX. “O mínimo corpo humano é maior que o Empire State Building”. Estados Unidos da Saudade nos abençoem com ícones ecologicamente sustentáveis contra o tédio. Estados Unidos vocês já voltaram a Berlim? Quantas performances vocês assistiram em Hannover nos últimos oito anos? Não leve um six-pack de Budweiser para a Rodada de Doha. Osama estará com Wally? Where in the world is Osama San Diego? Está faltando a Scarlet Johansson: Scarlet Johansson bares it all in new movie. Natalie Portman você é mais linda do que a estrela de David. Beyoncé é gêmea da Aguilera, Beyoncé Knows it all. Lindsay Lohan flashes her breast. No Século XX os EUA pagaram sua dívida externa com brinquedos e chicletes. No século XXI iremos pagar a dívida externa brasileira. FMI, com este livro estamos pagando a dívida externa brasileira. Na Amazon existem quinhentos e vinte e dois livros sobre o Chico Mendes. White Stripes, não se esqueçam que o Caprichoso também tem as cores da América. Cabral, o grande jogador de basquete do século XXI é o power forward Leblon James, do Cleveland Cavaliers, cujo ponto final é na Praça Antero de Quental. Ronaldo rapes underaged girl. E o fato dos americanos desrespeitarem os direitos humanos na Baía de Guanabara não impede que considerem a Baía de Guantánamo uma belíssima boca banguela. Hurricane Katrina headed to Northwest. Para sair do papinho geriátrico, vamos falar de amor: time waits for no man. Nothing means more to women than a good-sized pecker in bed. Eu estou vestida com as armas de Britney. E ao final dessa frase Britney já terá saído de moda. Her cunt will be dripping wet before you are done. Mas e os irmãos Jonas? One good bang is all you need to leave her wanting more - you can now with herbal solutions. Se existisse combustível ecologicamente sustentável para os marcianos, a bossinha velha continuaria ecoando nos elevadores do WTC, que agora sobe e sobe para sempre. Século XXI que me perdoe, mas todo dia é um novo download. Ainda quero um ícone ecologicamente aceitável. Século XXI vamos parar agora de te escrever com letras romanas para te desenhar com as cifras de silicone no number lock do meu coração. Your rod and balls will become candy after taking our special formula. Século XXI, espere mais cem anos. Estados Unidos da América, no final das contas, temos uma coisa em comum: a falta de novidades. Este livro é uma trilogia, como um bom e velho século XX. Get hard get long get it now. O

holy night! The stars are brightly shining, it is the night of the dear Savior's birth. Brazil,
what a party!

Spanglish, Portunhol e os “homens traduzidos”

“It may be argued that the past is a country from which we have all emigrated, that its loss is part of our common humanity. Which seems to me self-evidently true; but I suggest that the writer who is out-of-country and even out-of-language may experience this loss in an intensified form. [...] This may enable him to speak properly and concretely on a subject of universal significance and appeal. But let me go further. The broken glass is not merely a mirror of nostalgia. It is also, I believe, a useful tool with which to work in the present.”

– Salman Rushdie

Se insisto desde o início que o bilinguismo aplicado às artes não é um fenômeno recente e nem exclusivo da poesia e da literatura, devo insistir também que não é um fenômeno que acontece exclusivamente com os nossos jovens poetas, longe disso. Bem longe. Em artigo publicado na revista *Sibila*, Dirce Waltrick do Amarante afirma, citando George Steiner para embasar seu argumento:

Até o final do século XVIII, porém, o bilinguismo, “no sentido de uma fluência igualmente expressiva na língua materna e em latim e/ou francês, era regra, mais do que exceção, entre a elite europeia.” Frequentemente, “o escritor se sentia mais à vontade em latim ou em francês do que na sua própria língua.” (Amarante, 2009)

As questões do “estar à vontade” em uma língua estrangeira e estar “fora de seu país” ou “fora de sua língua”, levantadas pelas citações com as quais inicio este capítulo, são centrais para o entendimento do porquê foi necessário separá-lo do anterior. Os autores que compõem a parte central desta pesquisa, cuja obra analisei no capítulo anterior, não são bilíngues no sentido acadêmico do termo, não possuem essa “fluência igualmente expressiva” na língua materna e na língua que escolheram pegar emprestada para escrever seus poemas. Por isso seu foco não é a questão da identidade. Não imigraram, não cresceram na fronteira e nem foram forçados a adotar a língua do outro por questão de sobrevivência; não sofrem com a dificuldade de se reconhecer naquilo que escrevem. Os que leremos neste quarto capítulo sofrem, ou pelo menos adotam como um dos temas centrais de suas obras, o desconcerto de se existir entre duas ou mais línguas. Um grupo não é melhor que o outro, eles são simplesmente diferentes, principalmente no que diz respeito às temáticas e à questão da identidade.

Falo primeiro dos escritores hispano-americanos que adotaram o Spanglish como forma de expressar sua confusão identitária. Em seguida, abro um parêntese para contar o caso de Douglas Diegues, poeta brasiguaiio que escreve num misto de português, espanhol e guarani chamado de Portunhol Selvagem, e encerro tentando compreender como as inquietações dos chamados “homens traduzidos”, assim definidos por Stuart Hall³⁶, podem contribuir para as discussões propostas nesta dissertação. Vale salientar, novamente, que estas breves considerações não ambicionam dar conta dos assuntos supracitados, apenas atuar como contraponto àquele que é o tema central desta pesquisa.

“Beware! Se habla el spanglés everywhere these days.”

(Ilan Stavans)

Se hoje nos Estados Unidos e no mundo o Spanglish é respeitado como um fenômeno cultural legítimo, objeto de estudo de pesquisadores respeitados dentro da academia, esse nem sempre foi o caso. Antes de virar filme em Hollywood³⁷ e de ser apropriado por grandes marcas em suas propagandas³⁸, o Spanglish era visto com ceticismo tanto pela população quanto pelos estudiosos da língua. Essa trajetória é contada em detalhes no seminal *Spanglish - The Making of a New American Language*, do pesquisador *Mexican-American* Ilan Stavans. Stavans é tido como o grande responsável pela difusão dos estudos do Spanglish na academia americana, e foi ele quem ministrou o primeiro curso do tipo, intitulado “The sounds of Spanglish”, em 1999. O fato gerou muita atenção da mídia, e Ilan foi alvo ao mesmo tempo de elogios e duras críticas. Grande parte dos ataques veio da Espanha, denunciando a empreitada de Ilan como uma afronta à língua espanhola:

³⁶ Refiro-me à seguinte definição: “Eles são o produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar com elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia.”(Hall, 2004, p.89)

³⁷ “Spanglish”, de 2004, estrelado por Adam Sandler e Paz Vega e dirigido por Thomas L. Brooks.

³⁸ O atual (e muito elogiado) slogan da gigante cadeia de fast food Taco Bell é “Live Más”.

When news of my compilation of Spanglish terms spread throughout the Hispanic world, the *Academia Norteamericana de la Lengua*, which remains but a branch of its Madrid headquarters, issued an open letter – a fatwah, as an interneta described it once, portraying me as “el Salman Rushdie de los latinos” – denouncing the effort as an affront³⁹.

(Stavans, 2003, p. 49)

Nas Américas (o autor não considera a *Academia Norteamericana de la Lengua* como uma instituição americana, já que ela é “apenas um braço da espanhola”) a recepção foi muito melhor, talvez porque, explica Ilan, lá as pessoas estejam mais acostumadas a serem colonizadas por forças estrangeiras – pela Espanha inclusive – e o Spanglish é visto como uma mistura atrativa, que anuncia a emergência de uma identidade espanhola.

A parte mais interessante da empreitada de Ilan é que sua jornada pessoal está intrinsecamente ligada à jornada dos estudos do Spanglish, e isso reflete de maneira muito plástica na sua escrita. Enquanto imigrante recém-chegado a Nova York, na década de 80, Ilan acreditava, como a grande maioria de seus pares inseridos na academia, que seu sucesso no novo país dependia do domínio completo da língua inglesa, e os híbridos surgidos nas classes mais baixas da população eram vistos como uma pedra no caminho de quem pretendia assimilar completamente a cultura americana. Até então o Spanglish era entendido como uma consequência triste da dificuldade que os imigrantes incultos tinham de aprender inglês, ou seja, era um mal a ser superado.

Mas não demorou até que ele começasse a perceber que mais do que uma consequência da imigração, o Spanglish era uma escolha, e que seu uso não era exclusividade das classes baixas em cidades americanas com grandes quantidades de imigrantes:

And, atención, Spanglish isn't only a phenomenon that takes place en los Unaited Esteits, in some shape or form, with English as a merciless global force, it is spoken, - and broken: no es solamente hablado sino quebrado – all across the Hispanic world, from Buenos Aires to Bogotá, from Barcelona to Santo Domingo⁴⁰. (Stavans, 2003, p. 5)

³⁹ “Quando a notícia de minha compilação de termos em Spanglish se espalhou pelo mundo hispânico, a *Academia Norteamericana de la Lengua*, que nada mais é do que um braço de sua sede em Madri, publicou uma carta aberta – um fatwah, como uma blogueira descreveu em determinado momento, descrevendo-me como o ‘Salman Rushdie dos latinos’ – e descrevendo a minha empreitada como uma afronta”.

⁴⁰ “E, atenção, o Spanglish não é um fenômeno que acontece apenas nos Estados Unidos; de uma forma ou de outra, com o Inglês atuando como uma força global impiedosa, ele é falado – e

Mas a guinada na vida e nos interesses de Stavans só veio mesmo quando começou a lecionar numa pequena universidade na Nova Inglaterra. Suas cadeiras eram ligadas aos estudos da América Latina colonial e contemporânea, além de cultura hispânica e “Anglolandia”. Muitos de seus alunos eram de origem hispânica, e Ilan percebeu que eles não se interessavam em apenas estudar um período da história. “Instead, their interest was psychological; they wanted to turn the classroom into a laboratory of identity⁴¹” (Stavans, 2003, p. 6).

O embate com uma de suas alunas, que chegou a cogitar largar a faculdade por não se sentir confortável num ambiente em que sua cultura era balizada na língua do outro, fez com que Ilan adotasse o Spanglish como forma de comunicação em uma de suas turmas, e criasse um grupo de estudos para catalogar o vocabulário da língua híbrida. Aos poucos Stavans foi descobrindo iniciativas semelhantes espalhadas pelo mundo hispânico, e o Spanglish foi se tornando objeto de estudos de cada vez mais pesquisadores mundo afora.

Hoje, não só os estudos do Spanglish e do bilinguismo em sua infinidade de casos e aspectos estão mais do que consolidados, como cresce vertiginosamente o número de poetas e escritores, não apenas nos *United States*, que escolhe escrever dessa maneira. Talvez isso seja um reflexo do esforço que o atual governo americano está fazendo para melhorar a educação bilíngue no país, que passou por um período de sucateamento e descrença nas décadas de 80 e 90, como afirma Ilan em seu artigo. Hoje não é raro encontrar artigos ligados ao ensino do inglês como segunda língua que defendam o uso do Spanglish como forma de estabelecer uma conexão com os alunos imigrantes, que ao serem incentivados a produzir poemas em que o inglês e o espanhol possam conviver sem problemas, deixam de se sentir “atrasados” em relação aos outros alunos e passam a se orgulhar da própria língua.⁴²

A definição propositalmente não dicionarizada de Stavans para Spanglish demonstra muito bem a relação de seus falantes com a língua: “Spanglish, n. The

desconstruído – em todo o mundo hispânico, de Buenos Aires a Bogotá, de Barcelona a Santo Domingo.”

⁴¹ Pelo contrário; seu interesse era psicológico: eles queriam transformar a sala de aula em um laboratório sobre identidade.

⁴² Melisa Cahnmann, *Reading, Living, and Writing Bilingual Poetry as ScholARTistry in the Language Arts Classroom*. in <http://blogs.edb.utexas.edu/langartsmethods012011/files/2011/01/Bilingual-poetry.pdf>

verbal encounter between Anglo and Hispano civilizations”. Parece uma definição simples, mas a palavra “encounter” não significa que esse seja um encontro pacífico. Aliás, a primeira acepção do termo no *Webster’s Third* é “1 a : a meeting between hostile factions or persons b : a sudden often violent clash : BATTLE <a bloody encounter>”. Grande parte da literatura produzida em Spanglish tematiza as dificuldades em negociar esse embate entre as duas línguas. O fragmentado romance *Yo Yo Boing* (1998), de Gianina Braschi, que segue uma miríade de personagens hispânicos numa NY da década de 90, foi considerado pela crítica como uma libertação literária, e abriu caminho para que jovens escritores e poetas adotassem o Spanglish em suas obras. Mas de todos os autores aos quais fui apresentada durante os meses em que estive pesquisando o tema na Brown University, nenhum me pareceu lidar melhor com as questões de estar e escrever literalmente entre duas línguas do que Gustavo Pérez Firmat, um cubano criado na Flórida e atualmente professor de literaturas espanhola, hispano-americana e latina na Columbia University. Seu livro *Bilingual Blues*, que possui poemas inteiros em inglês, espanhol e também em Spanglish, reflete como poucos as questões identitárias que assolam o autor deslocado de sua terra e de sua língua. O poema que dá título ao livro é um bom exemplo:

Bilingual Blues

Soy un ajiaco de contradicciones.
I have mixed feelings about everything.
Name your tema, I’ll hedge;
name your cerca, I’ll straddle it
like a cubano.

I have mixed feelings about everything.
Soy un ajiaco de contradicciones.
Vexed, hexed, complexed,
hyphenated, oxygenated, illegally alienated,
psycho soy, cantando voy:
You say tomato,
I say tu madre;
You say potato,
I say Pototo.
Let’s call the hole
un hueco, the thing
a cosa, and if the cosa goes into the hueco,
consider yourself en casa,
consider yourself part of the family.

Soy un ajiaco de contradicciones,
 un puré de impurezas:
 a little square from Rubik's Cuba
 que nadie nunca acoplará.
 (Cha-cha-chá.)

O uso da expressão “I have mixed feelings about everything” é sintomático, e reforça a ideia de que o escritor bilíngue nunca deixa de pensar sobre sua condição híbrida. Neste poema, Pérez usa diversas metáforas relacionadas a comida, outro grande tema deste livro e de muitos outros escritos em Spanglish, uma vez que a saudade da comida “natal” e a dificuldade de encontrá-la e nomeá-la na nova língua são motivos de angústia para a grande maioria dos imigrantes. “Ajiaco” é uma sopa de origem colombiana, mas também muito comum em Cuba; o fato de Pérez se afirmar como um “caldo de contradições” demonstra como a questão da identidade é conflituosa para o poeta. Mas todo esse pesar ganha uma leveza muito peculiar na poesia do autor, já que esses sentimentos confusos são muitas vezes trabalhados através do humor e de trocadilhos. Grande parte da segunda estrofe é dedicada a parodiar a música “Let’s call the whole thing off”, de George e Ira Gershwin, popularizada na voz de Louis Armstrong. Substituindo os equivalentes em inglês britânico para tomato e potato estão “tu madre” e “Pototo”⁴³, e a frase que dá título à música é completamente deslocada quando o pronome “whole”, que significa “tudo, toda” é substituído pelo substantivo “hole” (ao longo do livro há inúmeros trocadilhos parecidos, que se valem da grande quantidade de vocábulos homônimos e homofônicos do inglês), e aí tudo vai pro “hueco”, para o buraco. Pra encerrar, mais trocadilhos: além de ser uma sopa de contradições, o poeta se transforma num “purê de impurezas”, e em um quadradinho do Rubik’s Cube (cubo mágico) que nunca vai achar seu par. A analogia ao cubo mágico é muito perspicaz, uma vez que se identificar com um quadradinho perdido significa dizer que o poeta nunca vai encontrar os outros quadradinhos de sua cor – vai estar sempre entre a face cubana e a face americana do cubo.

As contradições continuam em “Mumble King”, em que Pérez diz “I am most me when I mumble. / A native mumbler of two languages, / I have mastered the art of imprecision / and of indecision, haltingly.” (Firmat, 1995, p. 29). A

⁴³“Pototo” é um personagem criado pelo humorista cubano Leopólido Fernandez, que fez sucesso com o programa de TV “El show de Pototo y Filomeno”, na Cuba de 1950.

questão da identidade partida nunca sai do horizonte de Pérez, e é traduzida em sua obra de maneira muito transparente e impactante. Ele continua: “Por example: / el cubano-americano es un estar que no sabe dónde es / Por example: / el cubano-americano se nutre de lo que le falta.” (Firmat, 1995, p. 29). A poeta *Mexican-American* Gloria Anzaldua, apesar de possuir um estilo bastante diferente do de Pérez e de estar também preocupada com questões de gênero, fala de um lugar parecido em seu aclamado *Borderlands/La Frontera*, que mistura vários gêneros literários e também tem uma boa dose de Spanglish, além de trechos inteiros não traduzidos em espanhol: “[...] because I am in all cultures at the same time / alma entre dos mundos, tres, cuatro / me zumba la cabeza con lo contradictorio. / Estoy norteadá por todas las voces que me hablan / Simultaneamente. (Anzaldúa: 2006, p.2753). Pérez e Anzaldua fazem parte de uma geração de escritores hispano-americanos, os chamados escritores “hifenados” que, na falta de uma identidade inteira, palpável e reconhecível, optou por construir (e desconstruir) sua própria identidade através da escrita, construindo e desconstruindo no processo também as suas línguas. É nesse sentido que os poetas diferem da nova geração brasileira. Apesar de toda a influência que de fato sofreram da cultura americana, eles não tiveram suas identidades arrancadas de si em decorrência de um deslocamento físico, e usam a língua do outro por escolha, por opção, porque é possível e desejável fazê-lo.

E aqui é necessário fazer um longo parêntese. Douglas Diegues, poeta brasileiro nascido no Rio de Janeiro e criado na cidade fronteiriça de Ponta Porã e radicado em Assunção, no Paraguai, merece uma categoria só para si, se bem que seria mais justo com sua empreitada poética não categorizá-lo *at all*. Diegues é um dos fundadores do Portunhol Selvagem, que ele mesmo define como:

[...] um fenômeno estético nuevo nel atual panorama. Uma forma nueva de dizer coisas viehas y nuevas de miles de maneras próprias diferentes. Es una lengua que solo se pode entender usando el corazón. Brota del fondo del fondo de cada um de maneira originale. Es una lengua bizarra, feia, bela, selvagem, provinciana-kosmopolita, rupestre, post-histórica, sem data de vencimento. Non se trata de mera brincadeira que deu certo. Es uma aventura literária. Um dialeto feliz que non necessita mais ser feliz. Um karnabal cumbiantero de palabras conocidas y desconocidas. Uma liberdade de linguagem hermosa que nunca caberá inteira em los espejos y molduras de ningun pombero-system literário oficial...

(Diegues, 2009)⁴⁴

O Portunhol Selvagem nasce na fronteira e, em razão disso, encenará sempre questões de identidade, mas também muito mais que isso. Como afirma Dirce Waltrick do Amarante, “é uma língua que se propõe a ser também um movimento cultural”; é um “idioma que não tem uma regra, uma ordem”, e que “pulula livremente por aí, na fronteira livre entre o Brasil e o Paraguai e além dela” (Amarante, 2009). Mas engana-se quem acha que apenas português e espanhol estão envolvidos na mistura; o guarani dos índios que habitam a região também faz parte do mix, e há ainda expressões e palavras soltas em inglês salpicadas aqui e ali. É uma língua-espetáculo, performática, difícil de decifrar e ao mesmo tempo contagiante, sonora, fluida. “Língua bandida da expressão poética⁴⁵”, como afirma Italo Moriconi. Vejamos um exemplo retirado de seu blog (além dos sete livros publicados, Douglas também escreve bastante no blog portunhol selvagem.blogspot.com.br, onde posta poemas de seus livros, escritos inéditos e traduções):

Conversa com carlos drummond de andrade en la noche selvagem triplefronteira⁴⁶

Precisamos descobrir el Paraguay
escondido entre la Argentina maradonizada y el Brasil fifi
El Paraguay esse país sonâmbulo que duerme prendido
Precisamos inbentar el Paraguay!

Los kurepas son italianos que hablan español?
Los brasileiros son yankees que hablan portuguêz?
Hasta cuando vamos a querer ser franxutes fakes,
alemanes truchos, judíos lambareños, italianos fraudes?
El cielo es hermoso pero nadie quiere ir al cielo,
Igual non pega subestimar las africanas...

Es necessario inbentar Paraguay y el resto del mundo
Estudiar cortezia com los greco-guarangos de la universidad de la calle
Dejar de imitar refinadas literaturas y ensinar las elites intelectuales y los
professores a bailar cumbia y cachaca pirú
[...]

⁴⁴DIEGUES, Douglas. Portunhol Selvagem: A língua livre do poeta Douglas Diegues. Loco por ti Arte e Cultura. <<http://locoporti.org.br/2011/06/portunhol-selvagem-lingua-livre-poeta-douglas-diegues/>>. Acessado em: 25/02/2013.

⁴⁵<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/2/moriconi.php>

⁴⁶http://portunhol selvagem.blogspot.com.br/2012/11/conversa-com-drummond-en-el-verano_16.html

Diegues divide com os poetas descritos no capítulo anterior o apreço pela mistura da alta com a baixa cultura, mas seu projeto é muito mais anárquico e está intrinsecamente ligado à questão da tripla fronteira, dos inícios, meios e fins difíceis de identificar quando se vive essa experiência. Douglas também faz traduções – ou *transdelirações*, como as chama em seu blog – para o Portunhol Selvagem.

A maneira como Diegues lida com o conceito de tradução, aproximando-o mais do delírio do que de um ofício racional, tem muito a ver com sua empreitada poética, e também serve como ponto de partida para a última etapa desta análise. No breve e impactante “Translating” (1971), uma espécie de ode ao trabalho do tradutor e daqueles que ousam pensá-lo como algo mais que um mal necessário, Maurice Blanchot desenvolve um raciocínio que ajuda a pensar as temáticas debatidas aqui. A argumentação de Blanchot parte da premissa benjaminiana de que todo tradutor vive a diferença entre as línguas (Blanchot, 1971, 58) para depois radicalizá-la, afirmando que a diferença é de fato o que há de mais importante na tarefa de traduzir. A diferença deixa de ser consequência e passa a ser fim. Mas ele vai adiante, e aí sua leitura da obra de Samuel Beckett, que escreveu tanto em inglês quanto em francês, parece ter sido imprescindível. Segundo Blanchot, uma obra só poderia ser traduzida se tivesse em sua origem esse desejo de diferença, porque “faz um gesto em direção a outra língua” (ibid: 59). Essa ideia pode parecer um tanto desconcertante – ver o original como um animal inquieto, que hiberna mas que carrega dentro de si uma fome voraz, sempre prestes a despertar e causar destruição. O original que se quer traduzido é como uma fera que hiberna, e foi isso que essas reflexões de Blanchot possibilitaram enxergar na ficção de Beckett. Faz-se necessária uma longa citação⁴⁷:

The original is never immobile, and all that a language contains of the future at a particular moment, all that there is in the language that points to or summons a

⁴⁷“O original nunca é estático, e tudo que uma língua contém do futuro num determinado momento, tudo que existe numa língua e aponta ou conclama para um estado que é outro, algumas vezes perigosamente outro, é afirmado pelo deslizar solene das obras literárias. [...]”

O tradutor é um escritor de originalidade singular, exatamente quando não reclama para si nenhuma. Ele é o mestre secreto da diferença entre as línguas, não com a intenção de abolir a diferença, mas com a intenção de usá-la para despertar a sua própria língua, através de diferenças ora sutis e ora violentas que ele traz para dentro dela, uma presença daquilo que é diferente, originalmente, no original.”

state that is other, sometimes dangerously other, is affirmed in the solemn drift of literary works. (Ibid, p. 59)

The translator is a writer of singular originality, precisely where he seems to claim none. He is the secret master of the difference of languages, not in order to abolish the difference but in order to use it to awaken in his own language, through the violent or subtle changes he brings to it, a presence of what is different, originally, in the original. (Ibid, p. 59)

Essas reflexões se aplicam em particular àqueles escritores que são tradutores de si próprios. Pois se a tradução abre esse buraco tão produtivo na língua, os homens traduzidos, esses que como Derrida estão sempre na língua do outro, estrangeiros à própria língua e também àquela na qual escolheram escrever, apresentam-se como casos em que a tradução atinge um pico do caos produtivo, de diferença como forma de pensar e de produzir literatura e conhecimento. É interessante pensar a afirmação de Derrida “I only have one language; it is not mine” (Derrida, 1998, p. 1) em paralelo a uma declaração dada por Gustavo Pérez Firmat em uma entrevista à rádio NPR⁴⁸: “I don't have one true language”, “words fail me in both languages”. São duas afirmações a princípio muito diferentes: a língua de Derrida é o francês, mas ela não lhe pertence. Pérez fala duas línguas, inglês e espanhol, mas não enxerga nenhuma das duas como sua *verdadeira* língua. As duas declarações, no entanto, podem ser entendidas como consequência de um mesmo complicador: o hífen que parte no meio suas nacionalidades. Derrida é franco-argelino, Pérez é cubano-americano. “What is the nature of that hyphen? What does it want?” pergunta o filósofo. Uma maneira de tentar entender o que esse hífen significa é lançar-se na escrita desses escritores hifenados, que vai inevitavelmente refletir essa cisão da identidade em dois – ou em muitos – pedaços, mas que também abre espaço para que nasça desses buracos uma potência.

Impossível não pensar aqui no Deleuze de “A literatura e a vida” (1997), especialmente na passagem em que o autor comenta os efeitos que a literatura produz na língua, argumentando que esta, quando tomada pelo delírio-literatura, acaba por “sair de seus próprios sulcos” (Deleuze, 1997, 15). É no espaço da literatura, portanto, que a língua pode sair de sua forma, escorrer para fora de suas

⁴⁸PÉREZ, G. F. For a bilingual writer, no one true language. Entrevista à rádio NPR. Disponível em: <http://www.npr.org/2011/10/17/141368408/for-a-bilingual-writer-no-one-true-language>

bordas, fazer alianças mais obscuras. Mais uma vez os textos de Beckett me parecem exemplos perfeitos, assim como os de Rushdie e Pérez. Sobre esses desvios, continua Deleuze:

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. (Ibid,15)

Os escritores que trabalham entre duas línguas assumem portanto esse papel de feitiçeiros, de alquimistas da linguagem, produzindo não uma outra língua, mas um recorte em que se digladiam duas línguas. Seus textos causam estranhamento, uma vez que o leitor periga passar despercebido – mas claramente incomodado – pela língua intrusa que se embaralha em sua sintaxe. Continuemos com Deleuze:

Assim, a literatura apresenta já dois aspectos, quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe. “A única maneira de defender a língua é atacá-la... Cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua...” (Ibid, p.16).

A citação de Proust que aparece no texto de Deleuze é análoga à sugestão feita por Roland Barthes⁴⁹ em *Mitologias*, segundo a qual a melhor arma para derrotar o mito seria mitificá-lo, produzindo um mito artificial (Barthes, 1993, 156). Defender uma língua não pode significar isolar uma língua, tentar mantê-la pura e inalterada. Para que sobreviva é preciso atacá-la com outras línguas, atacá-la com uma sintaxe estrangeira – é preciso interpelá-la. Chegamos pois ao terceiro aspecto da literatura proposto por Deleuze:

Quanto ao terceiro aspecto, provém do fato de que uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma. (Ibid, 16)

É nessa esfera de destruição e renascimento, de origem e limites, que se insere a obra de escritores como Beckett, Derrida, Rushdie, Pérez, Diegues e tantos outros que não estão descritos aqui simplesmente porque este é apenas um pequeno comentário sobre o tema, e não pretende de maneira alguma esgotá-lo.

5

Conclusão

A heterogeneidade da cena poética atual, por maior que seja, deixa entrever algumas possibilidades, se não de categorização segundo escolas bem definidas, como se fez no passado, talvez por aproximação temática ou por coletivos, reunidos em torno de revistas, editores e/ou cidades. Foi buscando dar conta de pelo menos um grupo da tão diversa geração 00 que escolhi o tema desta pesquisa. Atenta ao uso cada vez maior e mais intenso de línguas estrangeiras na produção da nova geração de poetas brasileiros, propus-me a mapear esses poetas e essas ocorrências para tentar compreender o que justifica o seu uso e o que ele diz sobre essa geração.

Uma coisa fica clara logo no início: não é só na poesia que esse fenômeno acontece, e nem apenas no Brasil, fato que contribui para outra conclusão bastante clara – a de que os processos de globalização e transculturação tiveram e ainda têm muito a ver com os casos de bilinguismo aqui estudados.

Também fica bastante claro, com base nas estratégias usadas pelos poetas e em referências feitas em seus próprios poemas, que essa geração busca inspiração na antropofagia e na tropicália, valendo-se da premissa de se apropriar do que é estrangeiro, mas com a diferença de não estar preocupada em construir para o Brasil, por meio de sua poesia, uma identidade nacional.

Ao analisar os poemas e tentar agrupá-los, foi possível perceber que o maior interesse do jovem poeta brasileiro ao usar outras línguas em sua obra é citar, homenagear e referenciar o outro, e que os alvos dessas citações, homenagens e referências vêm da alta e da baixa culturas na mesma medida. Os mais citados são músicos (e bandas), cineastas (e filmes) e figuras da cultura pop, como representantes da pop art, super-heróis, presidentes americanos, personagens de desenhos animados etc.

Percebe-se também, em muitos poemas, uma fluência na troca de línguas, muitas vezes bem no meio de uma frase, o que aponta para uma vontade por parte dessa geração de desestabilizar a língua portuguesa, de fazê-la entrar em contato com elementos estrangeiros, gerando tensões criativas.

A quantidade avassaladora de referências à cultura pop americana, principalmente nos poemas de *Amoramérica*, demonstra que esses poetas estão

interessados em dialogar com os temas e personagens que povoaram suas infâncias e adolescências, colocando-os em diálogo direto com temas e personagens da dita alta cultura, com a intenção de fazer ironia e de debochar exatamente dessa seriedade. Esse movimento faz muito sentido para uma geração que abraçou a ironia como *modus operandi*, como bem observa Christy Wampole em artigo publicado no *The New York Times* e reproduzido (em tradução de Adriano Scandolaro) no site da Revista Serrote:⁵⁰

Para muitos americanos nascidos nas décadas de 1980 e 1990 – membros da Geração Y –, caucasianos de classe média em particular, a ironia é o modo primário para se lidar com a vida. Basta habitar um espaço público, virtual ou concreto, para ver o quanto esse fenômeno se encontra disseminado. A publicidade, a política, a moda, a televisão: quase todas as categorias da realidade contemporânea exibem essa vontade de ironia.
(Wampole, 2013)

Cito o artigo de Christy porque concordo com seu diagnóstico (e porque ele é verdadeiro dos jovens brasileiros também), mas discordo das conclusões às quais a autora chega com base nele. Ela acredita que a ironia seja um escudo contra críticas e uma estratégia para se eximir da responsabilidade de ter opiniões sérias. O que Christy talvez não perceba é que a obrigatoriedade de equivalência entre “maturidade” e “seriedade” (e isso procede tanto na esfera pessoal quanto na artística) é uma imposição antiga, que talvez esteja deixando de existir. Mais importante ainda, ela não enxerga que a ironia não é totalmente incompatível com a seriedade, nem o envolvimento emocional com o que se faz/produz. Cada geração escolhe se relacionar com o mundo como lhe convém, e abordar a vida e a arte de maneira irônica, ao contrário do que pensa a americana, pode ser um ato de sinceridade muito maior do que esconder o fato de que Britney Spears pode ter sido tão presente na formação de um indivíduo quanto Elizabeth Bishop. A mistura irônica da alta com a baixa cultura não exclui um distanciamento crítico do lixo cultural, apenas questiona a atitude de fazer de conta que ele não existe e que não o vemos. Ignorar que qualquer jovem escritor nos grandes centros urbanos tenha crescido soterrado debaixo de toneladas de cultura pop – de qualidade muitas vezes duvidosa, admitidamente – é ignorar uma característica

⁵⁰O texto se tornou “viral”, gerando discussões acaloradas nas redes sociais tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

fundamental da contemporaneidade. Ao fim e ao cabo, a citação e a ironia são ferramentas encontradas pela geração 00 para responder exatamente aos problemas centrais de sua própria existência: como lidar com a quantidade avassaladora de informação disponibilizada pela internet e como filtrar aquilo que nos é oferecido através dela e dos outros grandes meios de comunicação em massa. Em maior ou menos grau, acredito que os poetas aqui trabalhados estejam preocupados em responder a essas questões.

6

Referências bibliográficas

Impressas

AMARANTE, Dirce. W. do. Portunhol selvagem: uma língua-movimento. Sibila (Cotia), v. 1, p. 1-11, 2009.

ANDRADE, Oswald. de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília, 1976.

_____. Pesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

B. Ana. *Impublicáveis*. Rio de Janeiro: Móbile, 2011.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993

BEBER, Bruna. *A fila sem fim dos demônios descontentes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. *Balés*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

_____. *Rapapés e apupos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

BLANCHOT, Maurice. Translating. In: *Friendship*. Califórnia: Stanford U. P, 1997.

BRASCHI, Giannina. *Yo-Yo Boing!* Las Vegas: Amazon Crossing, 1998.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia no momento pós-vanguardista. [Comunicação feita no X Seminário de literatura da PUC-Rio, dia 20 de junho de 2011].

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. Platão e o simulacro. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. "Da Superioridade da Literatura Anglo-Saxônica". In: *Diálogos – Gilles Deleuze & Claire Parnet*. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *The Monolingualism of the Other ; or, The Prosthesis of Origin*. Califórnia: Stanford U.P., 1998.

DINIZ, Alai. *Ventri Loca*. Santa Catarina : Katarina Kartoner, 2010.

DOMENECK, Ricardo. *Sons : Arranjo : Garganta*. Rio de Janeiro : 7Letras. São Paulo : Cosac Naify, 2009.

DUVIVIER, Gregório. *A partir de amanhã eu juro que vai ser agora*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

FERRETO, Angela, G. O bilinguismo do tradutor. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. 11.2 (julho 2009).

FIRMAT, Gustavo P. *Bilingual Blues*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editora Bilingüe, 1995.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. Rio de Janeiro: 7Letras. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FUGUET, Alberto. “Não é a Taco Bell: Apontamentos sobre McOndo e o neoliberalismo mágico”. In: RESENDE, Beatriz (Org.) *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

_____. *Os filmes da minha vida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005

GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. São Paulo & Rio de Janeiro: Cosac Naify&7Letras, 2007.

_____. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012

GASPARINI, Pablo. “Inmigración y bilingüismoliterario: sobre las lenguas de Copi, Wilcock, Perlongher y Bianciotti”. In: *Hispanic Research Journal*; Jun2009, Vol. 10 Issue 3, p247-257, 11p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1994.

HERINGER, Vitor. *Automatógrafo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MARTINS, Lorena. *Água para viagem*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2011.

PERRONE, Charles. *Brazil, Lyric and the Americas*. Gainesville: Florida University Press, 2010.

SANTIAGO, Silviano. Artelatina (Manifesto). In: *Valores: Arte, Mercado, Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. Apesar de dependente, universal. In: *Vale o quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Atração do mundo. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

SARAIVA, Arnaldo. *Bilinguismo e Literatura*. Portugal: Rocha, 1975.

SOOMER, Doris. *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*. London: Duke University Press, 2004.

STAVANS, Ilan. *Spanglish: The Making of a New American Language*. Nova York: Harper Collins, 2003.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

SOUZA, Eneida Maria de. O discurso crítico brasileiro. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Online

CAHNMANN, Melisa. Reading, Living, and Writing Bilingual Poetry as ScholARTistry in the Language Arts Classroom. In: *Language Arts*, Vol. 83 No. 4, março 2006.

<<http://blogs.edb.utexas.edu/langartsmethods012011/files/2011/01/Bilingual-poetry.pdf>> Acessado em: 25/02/2013.

CHIARA, Ana Cristina. Estar na língua do outro. In: *Synergies Brésil* n° spécial 2 - 2010 pp. 83-92. <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Bresil_special2/chiara.pdf>. Acessado em 25/02/2013.

DIEGUES, Douglas. *Portunhol Selvagem: A língua livre do poeta Douglas Diegues*. Loco por ti Arte e Cultura. <<http://locoporti.org.br/2011/06/portunhol-selvagem-lingua-livre-poeta-douglas-diegues/>>. Acessado em: 25/02/2013.

_____. *Portunhol Selvagem* : <<http://portunholselvagem.blogspot.com.br/>>. Acessado em 25/02/2013.

DOMENECK, Ricardo. Alguns poemas memoráveis da última década: "sereia a sério", de Angélica Freitas. Ou, "Relendo o Rilke Shake por ocasião de sua encarnação alemã". Rocirda Domeneck, fevereiro de 2011. <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2011/02/alguns-poemas-memoraveis-da-ultima_13.html>. Acessado em 25/02/2013.

GANDOLFI, Leonardo. *Rasura, tradução e poema*. In: Sibila. <http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/1048-rasura-traducao-e-poema>.

LOBO, Rosana Corrêa. *Amores Expressos: narrativas de não-pertencimento*. Rio de Janeiro, 2010. 88 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras da PUC-Rio. Disponível em <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812810_10_Indice.html>

MAROVATTO, Mariano. *Primeiros apontamentos da poesia brasileira do século XXI*. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras da PUC-Rio. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=10606@1>

MORICONI, Italo. *Poesia 001: nota de apresentação e mini antologia*. Margens/Margenes, n. 9-10, Belo Horizonte, 2008. Cedido a Revista Z Cultural <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/2/moriconi.php>>. Acessado em: 25/02/2103.

OS SETE NOVOS : <http://ossetenovos.blogspot.com.br/> . Acessado em 25/02/2013

PEREZ, Gustavo. For A Bilingual Writer, 'No One True Language'. NPR Radio. <http://www.npr.org/2011/10/17/141368408/for-a-bilingual-writer-no-one-true-language>. Acessado em: 25/02/2012.

SONTAG, Susan. *Notes on "Camp"*. 1964 <<http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag%3A%3ANotes%20on%20camp.pdf>> Acessado em: 19/06/2011

WAMPOLE, Christy. *Como viver sem ironia*. Tradução: Adriano Scandolara. The New York Times, 17/11/2012. <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/>>. Acessado em: 25/02/2013.