
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DO RISO MODERNISTA ÀS ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS: HUMOR NA POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX AO XXI

Andréa Catrópa da Silva¹ (Anhembi Morumbi)

RESUMO: Este artigo investiga o humor como operador formal e histórico na poesia brasileira do século XX ao XXI, argumentando que o riso não atua como ornamento, mas como procedimento de conhecimento e mediação crítica. Em perspectiva diacrônica, acompanha-se um fio que vai do poema modernista às formas contemporâneas de apropriação e *ready-made* verbal, passando pela poesia concreta, pela poesia marginal, e por autores como Paulo Leminski, José Paulo Paes e Angélica Freitas. Neste ensaio, propõe-se que o humor permite elaborar tensões recorrentes da literatura brasileira, a saber: a construção ambígua da identidade nacional, a relação entre experimentação formal e cultura de massas, a resistência cotidiana em contextos autoritários, a revisão irônica do cânone e as disputas contemporâneas em torno de gênero e autoria. Ao final, as escritas digitais são consideradas um horizonte de desdobramento, não como continuidade linear, mas como um campo em que montagem, repetição, remix e circulação veloz reativam procedimentos já presentes nessa tradição. O artigo propõe, assim, que observar criticamente o uso do humor por poetas de diferentes gerações amplia a compreensão das formas poéticas do país.

PALAVRAS-CHAVE: humor; poesia brasileira moderna; poesia concreta; poesia marginal; escritas digitais.

DE LA RISA MODERNISTA A LAS ESCRITURAS CONTEMPORÂNEAS: HUMOR EN LA POESÍA BRASILEÑA DE LOS SIGLOS XX Y XXI

RESUMEN: Este artículo investiga el humor como operador formal e histórico en la poesía brasileña de los siglos XX y XXI, y sostiene que la risa no actúa como ornamento, sino como procedimiento de conocimiento y mediación crítica. Desde una perspectiva diacrónica, se sigue un hilo que va del poema-piada modernista a las formas contemporâneas de apropiación y *ready-made* verbal, pasando por la poesía concreta, la poesía marginal y autores como Paulo Leminski, José Paulo Paes y Angélica Freitas. En este ensayo, se propone que el humor permite articular tensiones recurrentes de la literatura brasileña, a saber: la construcción ambigua de la identidad nacional, la relación entre experimentación formal y cultura de masas, la resistencia cotidiana en contextos autoritarios, la revisión irónica del canon y las disputas contemporâneas en torno al género y la autoría. Por último, las escrituras digitales se consideran un horizonte de desarrollo, no una continuidad lineal, sino un campo en el que el montaje, la repetición, el remix y la circulación acelerada reactivan procedimientos ya presentes en esta

¹ andreatropa@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0185-8167>



tradición. El artículo propone, así, que observar críticamente el uso del humor por poetas de distintas generaciones amplía la comprensión de las formas poéticas del país.

PALABRAS CLAVE: humor; poesía brasileña moderna; poesía concreta; poesía marginal; escrituras digitales.

FROM MODERNIST LAUGHTER TO CONTEMPORARY WRITING: HUMOR IN BRAZILIAN POETRY FROM THE TWENTIETH TO THE TWENTY-FIRST CENTURY

ABSTRACT: This article investigates humor as both a formal and historical operator in Brazilian poetry from the twentieth to the twenty-first century. It argues that laughter does not simply serve as an ornament but acts as a procedure of knowledge and critical mediation. From a diachronic perspective, it traces a thread from the modernist poema-piada to contemporary forms of appropriation and verbal ready-made. This path includes Concrete poetry, marginal poetry, and authors such as Paulo Leminski, José Paulo Paes, and Angélica Freitas. The essay proposes that humor enables the elaboration of recurring tensions in Brazilian literature. These include: the ambiguous construction of national identity, the relationship between formal experimentation and mass culture, and everyday resistance in authoritarian contexts. It also covers the ironic revision of the canon and contemporary disputes surrounding gender and authorship. Finally, digital writing is considered a horizon of development. This is not seen as a linear continuity, but as a field in which montage, repetition, remix, and accelerated circulation reactivate procedures already present in this tradition. By critically examining the use of humor by poets from different generations, this article broadens our understanding of the country's poetic forms.

KEYWORDS: humor; modern Brazilian poetry; Concrete poetry; marginal poetry; digital writing.

Recebido em 13 de dezembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

INTRODUÇÃO

O humor é um traço destacado na poesia brasileira do século XX, mesmo quando a crítica o tratou como um ornamento secundário em relação a outras matrizes de valor que organizaram o campo. Este artigo parte da hipótese de que o riso, a ironia e a paródia não apenas atravessam diferentes gerações e movimentos poéticos, mas também constituem um fio histórico que liga modernismo, concretismo, poesia marginal e, em desdobramento mais recente, práticas contemporâneas de escrita digital. Ao assumir o humor como categoria estética e política, pretendemos compreender como ele opera em registros distintos (de modo explícito na poesia oswaldiana, de modo irônico em algumas realizações verbivocovisuais, como improviso mimeografado nos anos 1970, entre tantas outras possíveis configurações) e como cada momento reinscreve o riso em diálogo com suas condições históricas e culturais.

O percurso aqui proposto acompanha, em primeiro lugar, a emergência do poema-piada modernista, entendido como sintoma das tensões entre racismo científico, ufanismo romântico e construção da identidade nacional. Em seguida, analisa-se

a poesia concreta, destacando como a visualidade tipográfica e a ressemantização icônica (Silva 2020) incorporaram o humor em chave crítica. O terceiro momento se detém na Geração Mimeógrafo, quando o riso se converte em gesto de resistência à ditadura e em linguagem comunitária, aproximando a vida e a poesia em circuitos alternativos de circulação. Por fim, o artigo alcança a poesia do século XXI, representada por autoras como Angélica Freitas e, também, influenciando práticas digitais nas quais a ironia se reinscreve em regime de velocidade e replicação algorítmica.

Nesse sentido, a leitura aqui proposta permite observar que o humor foi um parceiro frequente do lirismo na poesia brasileira da segunda metade do século XX, do concretismo à produção marginal, passando por autores como José Paulo Paes e Paulo Leminski, e que segue atuando na produção contemporânea, como se evidencia já no livro de estreia de Angélica Freitas, *Rilke Shake*. Reconhecer essa continuidade talvez permita ampliar os critérios de leitura e de legitimação de formas poéticas que, justamente por operarem sob a máscara do humor, tendem a escapar de abordagens mais convencionais.

Ainda que o humor modernista e, em particular, certas inflexões bandeirianas tenham sido amplamente acolhidos pela crítica e, a posteriori, incorporados a processos de canonização, convém notar que essa legitimação não se dá sem zonas de contenção. Há uma espécie de “limiar” de aceitabilidade do riso: quando não tensiona excessivamente as expectativas de densidade, gravidade ou elevação, o humor pode ser integrado como traço de modernidade, como solução formal, como inteligência de linguagem. Mas, ao se aproximar de certos limites — seja por radicalidade de procedimento, seja por rebaixamento deliberado do tom, seja por uma adesão mais frontal ao cotidiano e às suas fraturas —, ele tende a reativar suspeitas antigas: a de que aquilo que se produz sob o signo do riso exigiria menos trabalho, guardaria menor complexidade ou ofereceria apenas uma crítica superficial.

A proposição deste artigo é que tal suspeita, quando ocorre, diz menos sobre o humor do que sobre o modo como se organiza, em nosso horizonte cultural, a relação entre poesia e seu (restrito) lugar social. Em um país atravessado por impasses sociais, econômicos e políticos persistentes e por recorrentes formas de cerceamento da expressão, explícitas ou veladas, o humor pode operar como uma tecnologia de enunciação: não apenas uma forma de dizer “menos”, mas também uma maneira específica de dizer “de outro modo”. Nessa chave, o riso deixa de ser compreendido como um dar de ombros ao peso dos acontecimentos e organiza-se como uma mediação crítica que permite contornar interditos, expor contradições, instituir cumplicidades e, por vezes, sustentar a própria possibilidade de fala. Nesse sentido, ler a tradição do humor na poesia brasileira implica reconhecer que sua recorrência não se opõe ao lirismo nem à reflexão: ela responde às pressões do contexto e transforma urgências históricas em procedimento formal, fazendo da ironia um modo de conhecimento.

HUMOR, IDENTIDADE NACIONAL E MODERNISMO

Se, como sugerimos, o humor funciona na poesia brasileira como um modo de trabalho crítico, e não como simples ornamento, convém observar de que matéria histórica ele se alimenta quando passa a operar, no modernismo, como forma de pensar o país. A ironia modernista se acende num terreno já polarizado por narrativas de nação, em que se chocam imagens opostas do Brasil, reiteradas desde o século XIX. Ao longo desse período, dois vetores foram particularmente persistentes. De um lado, o racismo científico, que subjugava o Brasil a uma visão de atraso e degenerescência, legitimada por teorias eugenistas; de outro, o ufanismo romântico, que exaltava as belezas naturais e idealizava o povo brasileiro como portador de uma essência positiva e redentora. Essas matrizes - uma negativa, outra celebratória - retornariam em diferentes momentos da cultura nacional, inclusive no século XX (Silva 2013), com a retórica do civismo militar (“Brasil: ame-o ou deixe-o”) e com a crença providencialista de que “Deus é brasileiro”.

O modernismo de 1922, nesse contexto, não inventa o humor literário, como a mera evocação do nome de Gregório de Matos já nos permitiria afirmar. No entanto, sua ação consistiu em lhe atribuir uma função renovada: operar criticamente nesse campo de forças, recusando tanto a condenação quanto a exaltação fáceis. O que chamamos de “poema-piada, notadamente em Oswald de Andrade, longe de ser mero gracejo, revela uma operação cultural mais profunda. Slogans como “Tupi or not Tupi: that is the question” condensam uma estratégia que desmonta o universalismo europeu ao mesmo tempo em que ironiza a própria condição periférica brasileira, sem convertê-la em ressentimento nem em ufanismo.

Essa mesma lógica atravessa, por outros caminhos, a obra de Raul Bopp, autor frequentemente lembrado de forma lateral na história do modernismo, mas cuja poesia mobiliza o humor como instrumento decisivo de leitura do país. Em *Cobra Norato*, publicado em 1931, o tom fabular e aparentemente ingênuo, muitas vezes associado, em leituras iniciais, a uma recepção infantil ou folclorizante, mescla, de modo único, mito, oralidade, caricatura e crítica cultural. O humor, em Bopp (1976), reconfigura a relação entre o Brasil ancestral e a História, entre o maravilhoso e o político, entre a fantasia e a violência simbólica inscrita na formação nacional (Secchin 2018).

Além disso, Secchin (2018) afirma que a persistência de *Cobra Norato* ao longo de sucessivas edições — mais precisamente, oito delas (Rosa 2023) —, revisões e rearranjos do próprio autor sugerem que o poema, longe de ser um gesto passageiro, participa de uma construção consciente de memória literária. A recusa de autonomizar certos conjuntos de poemas, a insistência em manter firme o eixo organizador da obra e a convivência, nem sempre pacífica, entre dicção alucinatória, fabulação mítica e crítica social apontam para uma concepção poética que não se fecha em um único registro, mas o atravessa por meio do desvio, da condensação e do deslocamento.

Assim, o humor modernista coloca-se em um entre-lugar produtivo, a meio caminho do complexo de inferioridade, mais tarde nomeado por Nelson Rodrigues de

“complexo de vira-lata”, termo em voga até os dias de hoje, e o ufanismo grandiloquente que insiste em atribuir ao país uma vocação providencial. Ao rir dessas duas posições, o modernismo afirma a ambiguidade como traço constitutivo da identidade nacional. O riso, assim, expõe as contradições existentes, tornando visível a rigidez dos discursos que pretendem fixar o Brasil em imagens estáveis, sejam elas negativas ou celebratórias.

Nesse sentido, a ironia modernista pode ser compreendida como uma forma de desautomatização cultural, capaz de revelar o caráter construído e, muitas vezes, caricatural, das narrativas sobre o país. O humor constrói-se como resposta estética e social às tensões entre inferioridade e exaltação, atuando como uma pedagogia crítica que recusa tanto a solenidade paralisante quanto a ingenuidade conciliatória. Ao inscrever o riso no centro da experiência poética, o modernismo inaugura uma tradição que atravessará a poesia brasileira ao longo do século XX, reaparecendo, sob novas inflexões, em movimentos posteriores.

POESIA CONCRETA, POPCRETOS E HUMOR VERBIVOCOVISUAL

Se o modernismo consolidou o humor como gesto de desmistificação, capaz de rir do cânone e, simultaneamente, do país enquanto problema histórico, a poesia concreta deslocou esse mesmo impulso para um plano mais estrito de linguagem. O riso, aqui, não é franco, evidente, mas atravessa a forma do poema. De outra parte, a ironia, que antes se encenava no tom, no tema ou na piada verbal, passa a operar também na montagem, na tipografia, no recorte de slogans e na colisão entre registros. O humor, aqui, sobrevive ao enrijecimento aparente do procedimento e persiste como força de desautomatização ao deixar de ser apenas um modo de dizer e tornar-se também um modo de compor.

A poesia concreta brasileira, surgida em meados da década de 1950, em torno do grupo Noigandres, costuma ser associada ao rigor programático, à recusa do verso discursivo e à valorização da palavra em sua dimensão verbivocovisual. O poema concreto, ao explorar simultaneamente os campos semântico, sonoro e visual da linguagem, desloca a leitura da linearidade tradicional para uma organização espacial em que “toda relação importa e pode ser interpretada” (Bomfim 2020: 170). Esta cria condições para que o humor se realize como jogo de relações, como choque entre elementos gráficos e semânticos, como perturbação da leitura habitual.

A poesia concreta, assim, não pode ser simplificada de modo a ser tomada apenas como uma experiência formalista ou hermética (como parte da crítica e dos próprios pares poetas a consideraram). Desde seus manifestos, havia uma atenção particular aos meios de comunicação, à publicidade, ao cinema, ao cartaz, à televisão e à velocidade da vida moderna. Décio Pignatari, em “Nova poesia: concreta”, propunha uma “arte geral da linguagem” que incluía propaganda, rádio, televisão e cinema, isto é, uma poesia capaz de dialogar com a sensibilidade produzida pelos meios de comunicação de massa (Silva 2020). Tal aproximação com linguagens não literárias

abre espaço para uma dimensão humorística particular: o poema passa a rir da própria circulação social dos signos, apropriando-se de fórmulas prontas, slogans e materiais do consumo para submetê-los a deslocamentos críticos que se distanciavam da consolidação literária.

A série dos *popcretos*, de Augusto de Campos, explicita essa inflexão. Produzidos no contexto dos anos 1960, em diálogo com a Pop Art, com a cultura de massas e com a crise política brasileira, esses poemas-cartazes deslocam a poesia concreta de sua fase mais ortodoxa para uma zona em que o acaso, a colagem e a materialidade dos restos urbanos passam a interferir de forma fundamental na composição. A exposição dos *popcretos*, realizada em 1964 na Galeria Atrium, ao lado de obras do artista plástico Waldemar Cordeiro e em contexto de *happening*, já sugere uma saída da página em direção ao espaço público da arte, ainda que restrito à galeria (Silva 2020).

E é nesse ponto que o senso de humor concreto se torna especialmente relevante para este artigo. Em obras como “SS” (um poema colagem, talvez?), a repetição do dígrafo não opera apenas como jogo visual: ela aproxima acaso gráfico, memória histórica e comentário político, fazendo com que associações aparentemente banais revelem camadas de violência simbólica. O procedimento depende de um controle sensível, mas admite a entrada de materiais heterogêneos e sua ironia nasce justamente dessa tensão: o poema mantém o rigor de composição, mas deixa que o mundo, em sua desordem e em sua brutalidade, atravesse a página.

Também em Décio Pignatari encontramos exemplos de como o humor se associa à ousadia formal e à exploração intermidiática. Sua produção é marcada por sátira, irreverência e diálogo entre suportes, transitando entre página, voz, áudio e performance (Bomfim 2020). Essa dimensão é importante porque mostra que a poesia concreta não se limita a uma visualidade estática e amplia o experimentalismo literário, concebendo a palavra como acontecimento espacial, sonoro e midiático (como também Augusto de Campos viria a demonstrar em seus trabalhos precursores da literatura digital). No caso do poema de *caviar*, por exemplo, o poema mobiliza, para Pignatari, uma palavra associada ao consumo sofisticado para tensionar o prazer e os valores da contemporaneidade: “caviar o prazer / prazer o porvir / porvir o torpor / contemporalizar” (Simon & Dantas 1982: 36). O texto produz uma sátira social que se constrói, sobretudo, pela organização visual e sonora da linguagem (Bomfim 2020). A crítica ao burguês, que no modernismo podia aparecer em tom declamatório ou paródico, reaparece aqui comprimida em uma estrutura gráfica, em aliteraões, em jogos fonéticos e em um campo visual que transforma o signo em objeto de fruição e de estranhamento.

POESIA MARGINAL: RESISTÊNCIA ESPONTÂNEA

Se a poesia concreta inscreveu o humor na forma de uma engenharia verbal rigorosa, capaz de ressemantizar slogans e deslocar discursos por meio de uma visualidade tipográfica, a poesia marginal retoma esse fio por outro viés: o da proximidade

com a oralidade, da circulação alternativa e da cumplicidade com o leitor. Em ambos os casos, o humor aparece como forma velada de fazer crítica: nos anos 1950 e 1960, desmonta a solenidade da tradição e ironiza o discurso publicitário em chave verbo-visual; nos anos 1970, sob a ditadura militar, converte-se em gesto de sobrevivência e de resistência cotidiana, ironizando não apenas a tradição literária, mas também a retórica política dominante. Assim, o que parecia distanciar concretos e marginais - a disciplina de um lado, o improviso de outro - revela-se, sob a lente do humor, uma continuidade histórica ao construir duas maneiras de rir do peso da solenidade, cada qual ajustada às condições culturais e políticas de seu tempo.

Sob o regime autoritário instaurado em 1964, a censura e a violência de Estado afetavam tanto a circulação de livros quanto as possibilidades de fala pública. Nesse cenário, a poesia marginal, tal como analisada por Heloisa Buarque de Hollanda (1998) inventa um circuito de sociabilidade literária que prescinde das grandes editoras e das instâncias tradicionais de consagração, apostando em tiragens artesanais, leituras públicas, festivais e encontros informais (Hollanda 2004). O humor é um elemento decisivo nesse rearranjo: torna a fala suportável num contexto de cerceamento e, ao mesmo tempo, desestabiliza a retórica solene da seriedade revolucionária.

A autora observa que muitos dos poemas da chamada “geração AI-5” operam por meio de aparente improviso, utilizando-se de “linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida”, de maneira a aproximar-se dos potenciais leitores (Hollanda 1998: 10). A leveza formal, longe de significar descompromisso, revela a consciência de que a solenidade discursiva estava, naquele momento, monopolizada pelo discurso oficial, fosse o da propaganda estatal, fosse o da retórica cívico-militar dos anos de chumbo. Ao preferir o chiste ao manifesto, o poema marginal não renuncia à crítica; apenas desloca sua forma para escapar aos formatos previsíveis de vigilância.

Essa escolha estética vem acompanhada de um gesto de reconfiguração da própria ideia de valor literário. Poemas datilografados, impressos em mimeógrafo, vendidos de mão em mão ou apresentados em bares e universidades assumem, desde o início, a condição de material efêmero. No entanto, essa suposta descartabilidade convive com um traço que nos interessa aqui: o humor como marca de estilo. Em vez de buscar a durabilidade pela gravidade temática, muitos textos se sustentam pela precisão do chiste, pela eficácia do trocadilho, pela virulência de uma imagem cômica que desarma a retórica oficial, como neste texto curto de Luiz Olavo Fontes, no qual um gênero poético da lira medieval, o poema d'alba, nomeia os versos:

virou dia
e o grilo
virou passarinho
tentou dormir
pra não ficar sozinho
(Hollanda 1998: 172)

Há, nesse movimento, uma continuidade com o modernismo e com os *popcretos*, mas também uma inflexão. Oswald de Andrade já havia mostrado que o riso podia ser uma arma contra a seriedade colonizadora; os concretos haviam demonstrado que era possível rir da própria linguagem, desmontando slogans e jargões da cultura de massas. A poesia marginal retoma essas lições, mas desloca o eixo da experimentação para o corpo social imediato: o bar, a universidade, o agrupamento de amigos (Silva 2007). O humor torna-se, assim, uma linguagem comunitária, que busca construir cumplicidade entre quem escreve e quem lê (ou escuta) o poema, compartilhando referências políticas, afetivas e geracionais.

Essa dimensão comunitária aparece com clareza em depoimentos e análises sobre leituras públicas, nas quais o poeta improvisa a partir da reação do público, ajustando o tom do chiste ou alongando a piada conforme o riso coletivo (Mourão 2019). Nesses eventos, o poema compartilha algo do estatuto da fala ordinária: circula como anedota, como comentário espirituoso sobre a semana, como crônica satírica da conjuntura. A fronteira entre literatura e conversa torna-se porosa, o que contribui para a suspeita, ainda hoje frequente, de que a poesia marginal seria menos “trabalhada” ou menos “complexa” do que outras vertentes contemporâneas. O que escapa, nesse tipo de crítica, é justamente o modo como o humor, ao aderir ao cotidiano, se converte em uma forma de inteligência coletiva, capaz de nomear o indizível com uma velocidade que o discurso crítico raramente alcança.

A ironia marginal também se articula a uma certa estetização do desleixo. A despreocupação com a correção sintática, a ortografia normativa ou o acabamento gráfico pode ser lida como um gesto de alinhamento com a vida em estado bruto, em oposição às poéticas de laboratório associadas às vanguardas. Naturalmente, esse “relaxamento” também é uma construção: muitas vezes, o efeito de improvisado resulta de um trabalho minucioso de seleção e montagem, que busca transmitir a impressão de espontaneidade. O humor, nesse caso, é o dispositivo que mascara e, ao mesmo tempo, revela esse trabalho: ao rir, o leitor percebe o encaixe preciso das palavras e das situações, ainda que o poema se apresente como se tivesse sido escrito “de uma vez só”.

Sob essa luz, a poesia marginal contribui para o fio histórico do humor ao consolidar uma faceta específica: o riso como modo de convivência em situações de vulnerabilidade política. Se no modernismo o humor se volta para a construção da identidade nacional e, no concretismo, para a crítica à linguagem da mercadoria e da mídia, aqui ele se converte em estratégia de sobrevivência cotidiana diante do autoritarismo. Não se trata, portanto, de um humor evasivo, mas de um humor que negocia com o perigo e que, por isso mesmo, precisa ser rápido, alusivo, impermanente.

LEMSKI E JOSÉ PAULO PAES: CONTINUIDADES E DESLOCAMENTOS

É nesse contexto que se inscreve a figura de Paulo Leminski, poeta curitibano cuja obra não se deixa reduzir nem à poesia marginal nem à herança concretista, já

que sua produção se situa no cruzamento entre duas vertentes da poesia dos anos 1970: a valorização dos temas cotidianos e da linguagem coloquial, de um lado, e as experimentações abertas pelas vanguardas, sobretudo pelo concretismo, de outro (Mourão 2019). Sem renegar suas raízes concretas, Leminski amplia esse repertório ao incorporar humor, comunicabilidade, coloquialidade e uma dicção mais próxima do público, embora mantenha reservas quanto aos desleixos formais associados à poesia marginal. O humor funciona, aqui, como operador de síntese: é ele que permite articular o experimentalismo verbal com o gesto contracultural e o comentário cotidiano.

Os trocadilhos leminskianos, por exemplo, não são meros exercícios de virtuosismo; condensam, em poucos signos, conflitos de época, dúvidas existenciais e impasses políticos. Ao mesmo tempo, o poeta cultiva uma persona que torna difícil separar vida e poesia: a imagem do “samurai malandro”, do “monge louco”, do escritor que leva o corpo ao limite das experiências, tudo isso participa da recepção de seus textos e reforça a ideia de que o humor, em sua obra, é também forma de autoironia e autodesconstrução. Em um poema que nos traz estes versos:

podem ficar com a realidade
esse baixo-astral
em que tudo entra pelo cano
eu quero viver de verdade
eu fico com o cinema americano
(Leminski 2013: 200)

a quebra de expectativa entre o tom reflexivo e a cadência de aforismo pop produz, um efeito de deslocamento.

Em outra chave, José Paulo Paes oferece um contraponto importante a esse percurso. Poeta de longo arco temporal, inicia sua produção antes da metade do século XX e segue publicando até os anos 1990, atravessando sucessivas “gerações” sem se deixar capturar inteiramente por nenhuma delas. Sua voz se singulariza pelo recurso sistemático à brevidade, ao epigrama e ao comentário agudo, em que humor e ironia deixam de ser ocasião isolada para se tornarem verdadeiro princípio construtivo do poema, como no exemplo destes versos de “Casa”, poema que se inicia desta forma:

Vendam logo esta casa, ela está cheia de
fantasmas.
Na livraria, há um avô que faz cartões de
boas-festas com corações de purpurina.
Na tipografia, um tio que imprime avisos
fúnebres e programas de circo.
(Paes 2002: 33)

Especialmente nos livros tardios, o riso assume uma tonalidade mais seca, por vezes cruel, em que o olhar analítico sobre o mundo se condensa em fórmulas rápidas,

capazes de expor, em poucas linhas, contradições históricas, fragilidades do corpo e automatismos do discurso (Caser & Pinheiro 2017). Paes incorpora, assim, a figura do poeta que atravessa períodos e movimentos mantendo uma relação própria com o humor, incorporando-o não como adereço, mas como modo privilegiado de conhecimento.

Leminski e Paes, tomados em conjunto, ajudam a deslocar o “limiar” de aceitabilidade do riso na poesia brasileira do pós-guerra. Em registros muito distintos — um mais pop e performático, outro mais contido e analítico —, ambos mostram que é possível articular lirismo e reflexão a partir do desvio humorístico, sem que isso implique renúncia à densidade formal. Ao fazê-lo, preparam o terreno para que a poesia das primeiras décadas do século XXI possa mobilizar o humor de modo ainda mais frontal, como se verá na obra de Angélica Freitas.

HUMOR “NÃO ORIGINAL” EM ANGÉLICA FREITAS

Na virada para o século XXI, a poesia brasileira testemunha uma renovação da relação entre humor e tradição literária, marcada por recortes de gênero, raça, classe e sexualidade que complexificam o objeto da crítica. Entre as autoras que mais claramente exploram esse território, destaca-se Angélica Freitas, cuja estreia em *Rilke Shake* (2007) reposiciona o humor como ferramenta de leitura feminista do cânone e do cotidiano. Em vez de dirigir o riso apenas às narrativas da identidade nacional ou aos discursos de poder estatal, a poeta volta a ironia às expectativas sociais dirigidas às mulheres, ao lugar a elas reservado na história literária e ao modo como a cultura de massas molda afetos e corpos.

Como argumenta Diana Junkes Bueno Martha (2016), muitos poemas de *Rilke Shake* operam como verdadeiros *ready-mades* verbais, que se apropriam de nomes próprios canônicos (como Rilke, Mallarmé ou Sylvia Plath) e de fórmulas discursivas reconhecíveis, deslocando-os para contextos prosaicos ou grotescos. No já célebre “estatuto do desmallarmento”, por exemplo, a figura de Mallarmé é trazida para o interior doméstico e tratada como objeto a ser neutralizado ou descartado, num gesto que reencena e atualiza a irreverência modernista: se Oswald de Andrade antropofagizava o cânone europeu por meio da paródia, Angélica realiza uma espécie de “descanonização” em que o humor desmonta hierarquias de gênero que sustentam o próprio cânone.

O poema “liz & lota” (Freitas 2007: 29) por sua vez, retoma de modo lírico-irônico a relação entre Elizabeth Bishop e Lota de Macedo Soares. Ao imaginar “a bishop entre caju / toda inchada e jururu”, o texto condensa, numa cena íntima, o deslocamento de uma escritora norte-americana em solo brasileiro, os afetos amorosos e a tensão entre o lugar de origem e o de adoção. O humor emerge tanto da imagem ligeiramente caricatural da poeta “inchada e jururu” quanto da justaposição de registros: o inglês coloquial (“but you must stay, / forget that ship”) convive com a prosódia brasileira de “jururu”, “caju”, “carioca rica”. No fecho, o sonho da “americana” com

“a vastidão da américa” insinua, sob a leveza, o conflito entre o vínculo amoroso com a “carioca rica” e o chamado difuso de um continente idealizado.

Em ambos os casos, o riso é dispositivo de estranhamento do repertório cultural que torna possível a leitura dos poemas. Para reconhecer o chiste, é preciso identificar as referências evocadas no livro - Bishop, Lota, Mallarmé, Rilke - e, ao mesmo tempo, perceber o deslocamento que lhes é imposto. O humor depende, portanto, de uma alta densidade intertextual e que pressupõe uma certa erudição compartilhada. Essa exigência aproxima a poeta da tradição de José Paulo Paes, para quem o epigrama também operava na fronteira entre o popular e o culto, entre o comentário acessível e a referência sofisticada (Caser & Pinheiro 2017).

A forma como Freitas (2007) se apropria do cânone, contudo, não pode ser dissociada de um contexto contemporâneo em que, como sugere Marjorie Perloff (2013), o modelo romântico de originalidade perde centralidade. A poesia passa a se fazer, cada vez mais, por montagem, citação, remistura e apropriação. Nesse sentido, o humor de *Rilke Shake* pode ser lido à luz da ideia de “gênio não original”: a graça não reside em inventar temas totalmente inéditos, mas em recombinar vozes, textos e imagens herdados, criando atritos inesperados. A graça decorre justamente desse choque entre o já conhecido e o inesperado; o poema, em vez de se apresentar como expressão singular de uma interioridade, assume-se como uma encruzilhada de discursos.

Esse modo de operar encontra paralelo em determinadas práticas contemporâneas de escrita, marcadas pelo gesto, pelo desvio e pela serialidade, nas quais a criação se realiza majoritariamente por meio de variações mínimas de modelos pré-existentes. Em ambientes atravessados por memes, posts e microtextos, basta repetir uma estrutura e alterar alguns elementos para produzir um novo efeito de sentido. O humor, nesse regime, tende a ocupar um lugar central, pois indica precisamente o ponto de torção em relação à fórmula reconhecida (Goldsmith, 2011). A poesia que aqui examinamos, embora situada no suporte livro, dialoga com esse horizonte ao explorar intensivamente citações, colagens, paródias e recontextualizações; e muitos de seus poemas parecem prontos para serem recortados, compartilhados e reinscritos em outros circuitos, sem perda de densidade crítica.

Desse ponto de vista, é possível ver o fio histórico do humor que vem do poema-piada modernista, atravessa o rigor concreto, a irreverência marginal e a concisão epigramática de Paes e Leminski, encontrando na poesia de Angélica Freitas uma forma particularmente apta a transitar entre o impresso e a cultura em rede. Ao articular tradição literária, cultura pop e imaginário contemporâneo, sua obra atualiza a vocação do humor para funcionar como tecnologia de enunciação em contextos de alta complexidade simbólica, incluindo as disputas em torno de gênero, sexualidade e pertencimento.

PROLONGAMENTOS CONTEMPORÂNEOS: HUMOR, MONTAGEM E CIRCULAÇÃO DIGITAL

Enquanto a poesia marginal explorava a escassez, seja de canais institucionais para veicular suas mensagens, seja de liberdade política, a contemporaneidade digital opera no extremo oposto: o da abundância e da velocidade algorítmica. Muda o regime de circulação, mas o humor ainda permanece como fio condutor. Nos anos 1970, o riso desmontava, em cadernos mimeografados, tanto a solenidade da tradição quanto a retórica oficial da ditadura. Hoje, ele se reconfigura em fragmentos multimodais que atravessam *timelines* e *feeds*, ironizando slogans midiáticos, discursos institucionais e estereótipos culturais.

Se o humor percorre a poesia brasileira como linha subterrânea ao longo do século XX, é possível reconhecer, nas últimas décadas, uma reconfiguração desse mesmo impulso nos ambientes digitais. Ainda que não se trate de uma continuidade direta nem de uma transposição mecânica de procedimentos poéticos, certas práticas que emergem nas redes, como fragmentos visuais, micropoemas, colagens textuais, enunciados seriados e remixados, parecem retomar o humor como modo privilegiado de leitura e intervenção no mundo.

A economia verbal e a rapidez dos deslocamentos semânticos, tão caras a movimentos como o concretismo e a poesia marginal, reaparecem hoje em formas que circulam no ritmo algorítmico das plataformas. A lógica da repetição, da variação mínima, da paródia e do desvio, componentes centrais da tradição moderna do humor, ganha um novo regime de intensidade quando passa a operar em ambientes caracterizados pela replicabilidade, pela retroalimentação entre usuários e pela coexistência constante de texto e imagem (Catrópa 2023).

Essas práticas digitais não substituem a poesia, mas reinscrevem, em outra materialidade, uma certa disposição estética: a de tensionar o cotidiano por meio do riso, de produzir fissuras no discurso hegemônico pela ironia e de transformar pequenas unidades textuais em dispositivos críticos. O gesto humorístico, nesse contexto, desloca-se do livro para o fluxo contínuo da rede, mas conserva sua função histórica de desautomatizar, expor contradições e instaurar cumplicidades entre o leitor e o enunciador. E, se concordarmos com Leonardo Flores (2021), talvez as plataformas digitais estejam borrando ainda mais os gêneros textuais e as formas de escrita que consideremos estéticas e expressivas, como os memes, as fanfics e as *visual novels* – gêneros avidamente consumidos pelos nativos digitais e que, pouco a pouco, também começam a merecer um olhar mais cuidadoso da crítica acadêmica.

Assim, ao menos em termos de sensibilidade, é possível reconhecer na cultura digital uma continuidade ampliada da tradição humorística da poesia brasileira, uma continuidade que não replica formas, mas prolonga modos de operação: a síntese, a torção, o estranhamento, o jogo paródico. Se a materialidade se transforma, o impulso crítico que alimenta o humor permanece, agora distribuído em paisagens movediças de alta circulação e de baixo limiar de entrada. Nesse novo ecossistema digital, o

riso continua sendo uma estratégia de leitura e interpretação do presente, ainda que convertido em unidades breves, multimodais e potencialmente efêmeras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retomar o percurso traçado ao longo deste ensaio, podemos afirmar que o humor ocupa, na poesia brasileira do século XX e início do XXI, um lugar persistente e, ao mesmo tempo, mutante. Persistente, porque reaparece em diferentes momentos como recurso central - do poema-piada moderno às colagens popcretas, das performances marginais às diversas formas epigramáticas e intertextuais de Paes, Leminski e Angélica Freitas. Mutante, porque altera sua função a cada contexto: ora serve à crítica da identidade nacional e de seus mitos, ora à desmontagem da linguagem da mercadoria, ora à sobrevivência cotidiana sob a ditadura, ora à problematização de gênero e à leitura feminista do cânone.

O fio condutor desse artigo ensaístico permite compreender o uso do humor na poesia como forma de abordar, de maneira peculiar, as pressões históricas e políticas que atravessaram e ainda estão presentes em nosso país. Em todas as situações examinadas, o riso revela-se menos um gesto de fuga do real do que uma maneira de encarar o real por caminhos oblíquos. A ironia, o chiste, a paródia, o trocadilho e o nonsense mostram-se capazes de condensar conflitos que, em registros puramente argumentativos, talvez permanecessem opacos ou excessivamente abstratos. Nesse sentido, acompanhar o fio histórico do humor significa também interrogar os critérios de legitimação que orientam a crítica e a historiografia literária brasileiras e como se forma seu cânone.

Finalmente, ao sugerir um possível prolongamento desse fio nas escritas digitais (Catópa 2025), não se pretende afirmar uma continuidade simples ou linear entre livro e rede. O que se propõe, mais modestamente, é que certas práticas contemporâneas de textualidade, marcadas pelo gesto, pelo desvio, pela montagem e pela replicação rápida, encontram na tradição do humor poético aqui esboçada um repertório de estratégias já testadas. Quiçá, nesse terreno, a “morte da originalidade” de que fala Perloff (2013) deixe de ser lida como ameaça e passe a ser entendida como oportunidade: a de reconhecer que a invenção, hoje, talvez resida menos na busca por formas inteiramente novas do que na capacidade de fazer ver, por meio do riso, o que já estava dado, mas naturalizado (Goldsmith 2011).

Se o humor foi, ao longo do século XX, parceiro frequente do lirismo na poesia brasileira, de Oswald de Andrade a Angélica Freitas, talvez caiba à crítica levar essa parceria a sério. Não para dissolver toda a experiência poética na chave do riso, mas para admitir que, em um país habituado a conviver com o absurdo, a desigualdade e a violência, o riso pode ser uma das maneiras de refletir e questionar nosso cotidiano.

OBRAS CITADAS

BOMFIM, Monalisa Medrado. Multiálogo e arco tenso: poemas intermídia de Décio Pignatari. *Criação & Crítica*, São Paulo, n. 28, p. 169-187, dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28p169-187>.

BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CASER, Maria Mirtis & Silvana Athayde Pinheiro. Nós poéticos de José Paulo Paes. *Terra Roxa e Outras Terras*, Londrina, v. 34, p. 1-94, dez. 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>.

CATRÓPA, Andréa. Escritas digitais. Andréa Catrópa, Vinícius Carvalho Pereira & Rejane Rocha (org.). *Glossário LITDIGBR – Literatura Digital Brasileira*. 2025. Disponível em: <https://glossariolitdigbr.com.br/02-escritas-digitais/>.

CATRÓPA, Andréa. Impactos da digitalização sobre a função autor e sobre os modos de acesso ao texto literário. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 1-12, set./dez. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETD016447>.

FLORES, Leonardo. Literatura Eletrônica de Terceira Geração. *DAT Journal*, São Paulo, v. 6., n.1, p. 355-371, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.29147/dat.v6i1.346>.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing: managing language in the digital age*. New York: Columbia University Press, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Desmallarmando: a irreverência poética de Angélica Freitas. *Nueva Revista del Pacífico*, Valparaíso, n. 65, p. 73-86, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762016000200006>.

MOURÃO, Marcelo. *Rotas & rostos: questões da literatura brasileira*. Goiânia: Kelps, 2019.

PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de Odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ROSA, Victor Luiz da. A inconstância da forma selvagem: oito versões de Cobra Norato. *Remate de Males*, Campinas, v. 43, n. 2, p. 392-408, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v43i2.8672236>.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao século XXI*. Autêntica, 2018.

SILVA, Andréa Catrópa. Popcretos e a ressemantização icônica da poesia. *Travessias*, Cascavel, v. 14, n. 2, p. 37–54, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.48075/rt.v14i2.24654>.

SILVA, Andréa Catrópa da. *Itinerância crítica: o ensaísmo de Flora Süssekind*. 2013. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-19082013-160622/publico/2013_AndreaCatropaDaSilva_VCorr.pdf.

SILVA, Andréa Catrópa da. *Das margens ao infinito: a trajetória poética de Afonso Henriques Neto*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SIMON, Iumna Maria & Vinicius de Ávila Dantas. *Poesia concreta: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.