UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

ANDRÉ BARBUGIANI GOLDFEDER

AO RÉS DA ESCRITA
Tensões na poesia de Armando Freitas Filho

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

ANDRÉ BARBUGIANI GOLDFEDER

AO RÉS DA ESCRITA

Tensões na poesia de Armando Freitas Filho

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Viviana Bosi

São Paulo

2012

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família e amigos pelo apoio durante o período de realização do trabalho.

A minha orientadora, professora Viviana Bosi, pela orientação atenta e dedicada e pela interlocução generosa.

Aos professores Fábio de Souza Andrade e Roberto Zular pelos comentários valiosos feitos no exame de qualificação.

Aos colegas orientandos que leram o trabalho em diferentes etapas de sua realização e fizeram críticas e sugestões que contribuíram para sua forma final.

A Armando Freitas Filho pelas muitas conversas que enriqueceram o trabalho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento da pesquisa.

SUMÁRIO

Resumo.....	4
Introdução: O tigre e a montanha. A dificuldade da escrita na poesia de Armando Freitas Filho.....	6
I) "A paisagem perde o fôlego". Sobre reflexividade e algumas fontes.....	28
II) "Pelos ares": o <i>princípio-fluxo</i> em <i>longa vida</i>	77
Conclusão: Ao rés da escrita.....	143
Anexos.....	152
Referências bibliográficas.....	155

RESUMO

O trabalho realiza um percurso interpretativo de parte da obra do poeta Armando Freitas Filho (1940) ancorado no acompanhamento da questão apresentada como a da "dificuldade da escrita". Seu principal objetivo é caracterizar o modo como o autor articula discurso metapoético e discurso de abertura à experiência, por meio da análise de diferentes momentos de figuração da escrita. Para tanto, seu primeiro capítulo é dedicado à investigação da fase de formação do poeta, enquanto um segundo capítulo é consagrado à análise detida do livro que publicou em 1982, *longa vida*.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia contemporânea brasileira. Armando Freitas Filho.

ABSTRACT

The study proposes an interpretative itinerary through part of the poet Armando Freitas Filho's work, grounded on the observation of a question presented here as: the "difficulty of writing". Its principal aim is to characterize the way by which the author articulates metapoetic speech and experience-oriented speech, through the analysis of different moments in which figurations of writing are carried out. Its first chapter is dedicated to the investigation of Freitas Filho's formative period, whilst a second chapter is consecrated to a close reading of *longa vida*, published by the author in 1982.

KEY-WORDS

Contemporary Brazilian poetry. Armando Freitas Filho.

Entre

aqui é antes

ou o que ficou até tarde

na frente do espelho e não passou além:

ficou no meio

do instante, lá fora

à toa, ao tempo, a esmo

no mesmo lugar

pisando as asas do tapete voador

para não se perder, e acabou no ar

adiado

na véspera, durante, s./d.

(Armando Freitas Filho, *3X4*, 1985)

Introdução: O tigre e a montanha – A dificuldade da escrita na poesia de Armando Freitas Filho

Doente de mim
desde que a escrita
juntou-se à vida, com as linhas
da mão misturadas às do papel
sob o peso da batida do pulso pegajoso.

Com esses cinco versos, Armando Freitas Filho define de maneira entrelaçada a presente condição de sua poesia e a presente condição existencial que subjaz à voz que fala ao longo da seção “fio terra”, que abre seu livro de 2000, também intitulado *Fio terra*. Circunscrito entre “5 IV 98” e “5 VII 98” pelas indicações temporais (fictícias ou não?) fornecidas pelo texto, “fio terra” apresenta-se como um poema que abarca o percurso de um processo criativo, de um dia, e, como se vê, findo o percurso da série, de toda uma vida. Com isso, cristaliza uma imagem-síntese do pacto por meio do qual essa poesia apresenta sua identidade, pelo menos na maior parte da obra desenvolvida a partir de *De corpo presente* (1975): escrita e vida como termos de uma mesma equação, cuja essência é precisamente a articulação dos dois pólos. “Com as linhas da mão misturadas às do papel”, o poeta explicita sua atitude fundamental e o solo de seu projeto artístico, que deita raízes no debate poético que se travou no Brasil a partir de meados do século XX em torno da aproximação de poesia e experiência. Ao mesmo tempo, porém, apresenta a “mistura” como “doença”, deixando à mostra a contraface desse pacto, bem como do campo de problemas instaurado por aquele debate e constituindo o texto inicial como resposta angustiada ao problema colocado por Jean-Luc Godard na epígrafe do livro: “... *On peut tout faire excepté l’histoire de ce que l’on fait*”. Os termos do pacto se estabelecem, assim, em regime de tensão: entre o ímpeto de forjar uma voz poética aberta ao influxo das vivências e a elaboração de uma consciência que se encontra às voltas com o hiato que separa linguagem e realidade. Compreender a singularidade dessa dicção implica, portanto, compreender o lugar nela ocupado pela questão da dificuldade da escrita, cujo desenvolvimento consiste, nos momentos de alto grau de realização, na forma mesma de lidar com o problema da

experiência. Nesse sentido, o estudo do modo particular como o autor articula construção, figuração da escrita e discurso de abertura à realidade pode ajudar a esclarecer a maneira como se conduzem a ação e a reflexão dessa voz, seguindo-se o ritmo ambíguo de um "pulso" que tanto comporta o fluxo "pegajoso" do impulso expressivo quanto fornece o símile do instrumento que encarna a "batida" compassada do trabalho com as formas.

Para tanto, este trabalho dedica um primeiro capítulo, "'A paisagem perde o fôlego'. Sobre reflexividade e algumas fontes", a um estudo da fase de formação do poeta, realizado a partir de duas entradas. A primeira, relativa a sua primeira parte, tem como objeto inicial de análise a seção de poemas que abre o livro de estreia do autor, *Palavra* (1963), a partir de cuja investigação discute-se o modo como o movimento de observação da escrita aparece pela primeira vez na obra estudada. A partir disso, busca-se demonstrar como na origem do projeto encontra-se uma dicção marcada pela composição de uma postura eminentemente construtivista com uma temática relativa às dificuldades do processo de formalização, que permite compreender melhor os problemas que movem o programa e que levam ao estilo maduro. Já a segunda forma de abordagem, desenvolvida na segunda seção, consiste no levantamento do legado de poetas com que Freitas Filho trava relação de aprendizado artístico, com vistas à sondagem de alguns dos elementos que podem ter colaborado para informar sua postura diante da poesia. São eles: Carlos Drummond de Andrade, figura central da poesia moderna no Brasil, e Ferreira Gullar, autor de transição que apontou caminhos futuramente explorados pela poesia brasileira a partir dos anos 1960 e que, ao mesmo tempo, desenvolve sua obra posterior em paralelo com a do autor aqui estudado. Além de uma rápida passagem por aspectos da obra de João Cabral de Melo Neto, o estudo contempla em ambos os autores mencionados dois aspectos fundamentais: de um lado, a caracterização dos modos metadiscursivos por meio dos quais dão forma à problematização da escrita poética e, de outro, aspectos relativos ao tratamento da questão da elaboração poética da experiência. Quanto à remissão a Drummond, trata-se não de uma perspectiva comparatista, mas sim "arqueológica", à procura de tópicos de sua obra que podem ter servido de modelo ao poeta mais jovem. Ao passo que a aproximação com Gullar funciona tanto como forma de elucidação de seu papel formativo quanto como parâmetro para a evidência das particularidades do projeto de Freitas Filho.

Passando ao segundo capítulo, “‘Pelos ares’: o *princípio-fluxo* em *longa vida*”, chega-se a uma leitura cerrada de um livro específico do autor, *longa vida*, publicado em 1982. Aqui, a análise detida da forma de composição que estrutura essa obra permite flagrar um momento crucial da poética estudada, pois trata-se de um ponto da trajetória em que o problema da escrita é trabalhado em peculiar sintonia com a tendência à revisão crítica do clima vitalista dos anos 1970, característica central da geração que desponta nos anos 1980, de modo a anunciar desenvolvimentos posteriores do poeta. Assim, o objetivo agora é demonstrar os procedimentos por meio dos quais o autor realiza a um só tempo uma encenação aberta de um pacto biográfico de escrita e a subversão crítica do mesmo. Ao conceber o livro como dramatização da escrita da vida de um homem, Freitas Filho compõe um “livro-poema” em que se entrecem a figuração do processo de escrita, a reflexão acerca dos limites da forma, a abertura estratégica a discursos veiculados na situação sócio-histórica contemporânea e a proposta de localizar o gesto criativo na fronteira entre rigor construtivo e liberdade expressiva. Para isso, ancora o livro em dois movimentos que merecem destaque e nos quais se concentram as duas últimas parcelas do capítulo, após um delineamento da ideia da forma-“fluxo”. Em primeiro lugar, uma problematização do sujeito construído, fundada na conjugação de efeitos de pessoalidade com a evidenciação dos mecanismos enunciativos e do caráter farsesco da representação. E, em segundo lugar, a mobilização do pastiche, do aproveitamento de elementos “ready-made” e/ou provenientes do universo da cultura de massas e outros princípios de assimilação da alteridade, que encerra contradições reveladoras de tendências menos explícitas dessa poética.

Antes disso, porém, é interessante fazer uma caracterização mais geral do objeto, aproveitando as entradas fornecidas pela própria arquitetura da obra. Entre elas, uma primeira pode ser encontrada na própria análise do processo de construção que deu origem à seção “fio terra”, visto o elevado grau de adensamento que a questão da escrita, e a poética de Freitas Filho como um todo, nela atingem. Outra, mais estreita, pode ser encontrada nas “portas” que pululam ao longo dos poemas, para não falar nos outros objetos mediadores que são obsessão do poeta: escadas, venezianas, frinchas, frestas, poros, entrelinhas, bordas. Acessos estes que, muitas vezes orquestrando a organização interna dos livros do poeta, lhe permitem realizar em plano de destaque a reflexão angustiada em torno da cisão sempre presente: homem e mundo, linguagem e realidade, “murmúrio e muro” (como se lê no trecho datado de 20 IV 98, em *Fio terra*).

De forma que este último aspecto, o da divisão dos livros em seções produtoras de distinções “conceituais” significativas para os projetos poéticos desenvolvidos, revela-se uma entrada privilegiada para esta dimensão da poesia de Freitas Filho, já pelo fato de constituir um procedimento nela recorrente, estando presente, nos termos que mais nos importam aqui, em *3X4*, *Duplo Cego*, *Numeral / Nominal* e *Fio terra* (bem como, com sentido similar, na seção homônima nele contida).

Quanto a seu significado fundamental, talvez a formulação de maior alcance sobre os contrastes conceituais na obra do poeta estudado tenha sido feita por Sebastião Uchoa Leite, em sua orelha para *longa vida*: “Assim como na teoria astrofísica o universo está em contínua expansão, a poesia de Armando Freitas Filho nos remete para um microcosmo – o da relação entre dois signos (poesia / vida) interligados – que nos parece em processo contínuo de irradiação para um universo mais amplo e diversificado” (Leite, 2003 [1]). Para o poeta pernambucano, em *longa vida* teria sido realizado o “giro semântico” que levaria Freitas Filho a um “adensamento do signo vida”, cuja conflituação constante com o signo “poesia” constituiria o cerne da poética desenvolvida no livro de 1982. Algo que parece ser confirmado nos quatro textos antes mencionados pela ocorrência recorrente dessas construções polares: como pedra de toque, sempre a fixação do intervalo que separa, de um lado, a dimensão da experiência e, de outro, o âmbito da transfiguração poética do mundo.

Em *3X4* (1985), por exemplo, o leitor tem sua leitura orientada por quatro seções, intituladas “Entre”, “Durante”, “Depois” e “Antes”. Enquanto a primeira e a última são ricas em poemas que refletem acerca do sentido do ato da escrita poética, nas outras duas destacam-se poemas que tematizam encontros amorosos e eróticos e o contato do eu poético com a paisagem concreta da cidade. Nesse caso, o mesmo Sebastião Uchoa Leite também dá a pista para a compreensão mais fina desses contrastes: “De certo modo, essa obsessão do espelho se relaciona também com o verso especular, e a postura do poeta é justamente essa de quem se debruça sobre o dentro e o fora, que também reflete o seu interior [...] O que está dentro e o que está além dele?” (Leite, 2003 [2]). Freitas Filho procurava ali enquadramentos, registros rápidos, sintetizando sua maneira de enquadrar a realidade e o “si-mesmo” nas imagens da polaróide, do instantâneo, da fotografia *3X4* e almejando, nas palavras de Flora Sussekind, “um livro apenas registro”, [...] o instantâneo, o que se apanha ao léu, nada além” (Sussekind, 1985: 12 e 13). Enfim, evitando-se reduzir a complexidade do projeto do livro e as inúmeras outras facetas por ele comportadas, tem-se aí uma das

“mediações” entre mundo e escrita que são cristalizadas pelo poeta em sua organização, neste conjunto de poemas em particular, entrecruzando de maneira mais saliente a série “poesia-vida” à série “dentro-fora”, e ancorando a poética desenvolvida no procedimento de tirar “retratos ou a vida do que / num instante escapa do registro / do desejo / e queima o filme, a confissão” (“Preposições: antes, até, após...”, *3X4*).

Também em *Numeral / Nominal* nota-se o contraste entre uma primeira seção em que predominam de maneira esmagadora os poemas reflexivos, voltados para o questionamento angustiado do ato de escrever e uma segunda seção dotada de espectro temático mais variado e material mais arraigado na concretude do mundo vivido. De qualquer forma, assim como em *3X4*, neste livro de 2003, as separações não são de maneira nenhuma estanques, o tema da escrita invadindo a seção “Nominal” ou sendo trabalhado em poemas eminentemente “reflexivos”, ou permeando outros poemas voltados para a experiência do mundo. Fato que, de resto, menos do que pôr em xeque, acaba mais por reforçar o sentido da divisão em seções dedicadas aos eixos “vida” e “poesia” enquanto uma forma de fixação conceitual dessa polaridade decisiva. Se a vida contamina a poesia, não é de se estranhar que as ordenações formais impostas por esta sejam instáveis, irregulares, já que constantemente sujeitas aos abalos produzidos pelos conteúdos daquela.

Já em *Duplo Cego*, ocorre algo semelhante, mas agora alicerçando uma poética que assume o matiz de uma “poesia-teste”, em que o mote é o de uma experiência “às cegas”, tanto para o leitor, quanto para o poeta. Nesse sentido, Sérgio Alcides também ressalta o significado da divisão do livro (de modo algum rígida, como adverte o crítico) nas seções “Do ensaio” e “Da representação”, a primeira parecendo, em suas palavras, “propor uma reflexão sobre a segunda: o ensaio como um modo de pré-*parar* a representação” (Alcides, 1997: 96). Nos próprios títulos das seções, contudo, a indicação prévia do entrelaçamento inexorável das duas dimensões: se o campo semântico da escrita sugere uma preparação para um ato íntegro, a semântica do teatro já anuncia o caráter farsesco, irredutivelmente falso desse ato sobre o qual se lança o olhar crítico do poeta. Entretanto, se *Duplo Cego* oferece uma manifestação exemplar do procedimento que se vem delineando, talvez se mostre mais profícua a apreensão de uma dessas construções de “mediação” realizada em outro nível, a saber, o de sua elaboração no corpo de um poema que, sintetizando de maneira adensada a questão da escrita, representa bem toda essa dimensão da poética que esse autor desenvolve a partir do final dos anos 1970:

Entre sensação e sentido

1. Folha branca de papel fino
lacre frágil e transparente
da lei que defende a porta
lacerada, instantes antes
quando se abriu – brusca
sobre o corpo, enfim
alcançado por coronha e coice
quando se abriu e berrou
no escuro, para dentro
estourada!
2. Fios, leves faixas de plástico
ainda trêmulas do susto
cercando o lugar do crime
da obra bruta que já estancou
sua vida de sangue, que nem está
mais aqui, ao tempo, neste espaço
de férias forçadas, com ar
de domingo, enquanto o trabalho
do dia, fora deste campo
continua, rio, irregistrável.
3. Esta luz dura durante o dia
mesmo sob o sol, mesmo
contra o sol, apesar.
Esta luz fura a parede
amarela, presa a um bocal negro
queimando furiosa afora
esta luz é a de dentro
da desordem, é a que se desperdiça
concentrada, é a que sobra
e que de tão acesa se apaga.

Logo de cara, uma definição inusitada do poema como “lacre”: frágil objeto que materializa a “lei” abstrata que só pode delimitar, isolar, circunscrever e fixar, por meio de um ato *post-festum*, o significado de um acontecimento que já se deu, perdido no tempo. Cria-se assim uma situação que lembra uma investigação policial, na qual se

apresenta o fato bruto ou a experiência concreta vivida pelo eu poético como um *crime*, tal como se confirmará no fragmento seguinte, algo que acontecerá em outros momentos da obra de Freitas Filho, como, por exemplo, no poema anteriormente citado de 3X4: “Preposições: antes, até, após / por quanto tempo / este crime ficará perfeito [...]?”. Porém o objeto desse crime constitui também imagem decisiva do que esta poesia quer agarrar: o que a escrita lacra, embalsama, fixa artificialmente é a *porta* lacerada, porta que, sendo aberta, realizava a passagem entre as duas dimensões que interessam a Freitas Filho, em um estouro que dá acesso ao âmbito do corpo, do escuro, de dentro. Porta aberta de maneira violenta e marcante, que coincide com a abertura do corpo, “alcançado por coronha e coice”, e configura um ato de passagem cujo aspecto violento é reforçado pela sonoridade ruidosa configurada a partir da aglomeração das aliterações do /b/ e do /p/ (como se percebe no verso supracitado e em “quando se abriu e berrou / no escuro, para dentro”) e do emprego da dental surda presente em “estourada”, ainda acompanhada de ponto de exclamação. Delineada a situação pós-crime, fica a ideia do poema como momento *a posteriori* em relação ao tempo da vida, cujo rebaixamento ao estatuto de um objeto material insignificante e fisicamente frágil (“Folha branca de papel fino”) já é índice da constatação da limitação da escrita poética, produtora de um objeto simbólico dotado de poderes modestos no mundo material, e que o apreende e preserva apenas de maneira precária.

O fragmento seguinte começa com a cena imediatamente subsequente ao crime / susto, o “local do crime” servindo como o homólogo do recorte da realidade que se encontra disponível ao poeta-detetive. Aqui se confirma a ideia do fato bruto como “crime”, ocorrência anterior ao presente que só pode ser conhecida e reconstituída juntando-se “evidências” para compor algo de natureza distinta. O poema como a *reconstituição de um crime*. E a experiência como “obra bruta que já estancou / sua vida de sangue”: o sangue vivo no calor da hora já coagulou e morreu, já “nem está mais aqui”, levando o poeta a constatar que “Quando escrevo já morreu” (em poema de *Números Anônimos*, 1994). De modo que o momento da escrita é de “férias forçadas”, “com ar de domingo”, período de suspensão de atividades, imposto artificialmente e apartado do cotidiano regular da semana, extemporâneo ao tempo concreto e imediato da vida. Esta que, enquanto isso, segue seu curso fora do poema, caracterizada pelo substantivo “rio”, fluxo perpétuo e espontâneo, sem contornos que deem forma unívoca a sua matéria inexoravelmente polimorfa, cuja aparência imediata é, portanto, “irregistrável”. Correndo o risco, porém, de ser paralisada, congelada,

estancada pela escrita “forçada”, reavivando-se o perigo para o qual Freitas Filho advertia em 3X4: “Acordo degolado. / Epopeia sem pé nem cabeça: / descobrimentos / e tempestades em copo d’água / podem ser letais”.

E, para concluir o tríptico, o poeta dá forma à iluminação produzida por sua poesia. Trata-se de uma luz que ilumina “apesar” do mundo, “contra” a paisagem impassível ao sujeito e contra a passagem inexorável do tempo, que consome a vida do homem. Luz de libertação, portanto, que emana do livro que “dura enquanto o sol” (“Iluminações”, *Numeral / Nominal*) e “fura a parede”, fura a realidade marmórea, impermeável e impenetrável,¹ constituindo o instrumento de apreensão do mundo produzido por uma poesia que se revela radicalmente “desejante”: como uma tentativa incessante e intransigente de desafiar os *limites* impostos pelo tempo que se esvai, pela vida que se estagna e pela indiferença da realidade com relação ao sujeito.

Daí, também, a luz irromper furiosamente, queimar *afora*: o movimento constitutivo dessa poesia quer se mostrar como a passagem do acontecimento pela dimensão subjetiva, interior do sujeito: “esta luz é a de dentro / da desordem”. Ela vem de dentro, é grito que quer transpassar também uma “porta”, a que separa o eu do mundo. A poesia, aqui, é aquilo que dá forma ao fogo que vem de dentro do poeta, única forma de resistir à passagem do tempo, ainda que fadada a se apagar, tal como a própria vida do poeta. Porém, o sangue da vida escapa às pautas que o querem segurar, e escrever será também perseguir o apuro formal da expressão, almejar a “concentração depurada do explosivo”, como sugeriu Viviana Bosi, que vê a tendência a um *afinamento* enquanto procedimento para apreender a realidade por meio da escrita² (“é a que se desperdiça / concentrada”) como uma tendência progressivamente marcante da obra de Freitas Filho, a partir da fase inaugurada com *Cabeça de homem* (1991). Perseguir as fendas que, nessa poesia, separam escrita e vida significará, afinal, acompanhar a dúvida incessante do poeta que se questiona acerca do ato poético. E, entre o “vivido” e o “imaginado” (Alcides, 1997: 95-6) e o “sensível” e o “intelectual” (Lins, 2005: 19), os amálgamas dessas duas esferas, responsáveis por muito da força desse projeto.

¹ Esta, que aparece em poema de *Numeral / Nominal* como “Inconsoladora. De mármore, pedaço / sem emenda, onde a lua bate, mortíça / e lenta, onde o mar não se infiltra...”. (“2”, In: Freitas, Filho, 2003).

² Cf. a esse respeito Bosi, V., 2003 [2]: 19-20.

“Entre um livro e outro um deserto de lucidez”

No caso da seção “fio terra”, a disposição dos poemas ao longo do livro é mais complexa, na medida em que as marcações que organizam os poemas resultam de um cruzamento ambíguo de referências superpostas. À marcação temporal, estabelecida por meio de datas que se desenrolam na escala de dias transcorrendo ao longo de meses, soma-se o estabelecimento de duas subdivisões, “à tarde” e “à noite”, responsáveis por inserir uma segunda série cronológica que se justapõe à primeira e funciona na escala da duração de um dia. Some-se a isso, como já foi mencionado, que o significado dessa ordenação comporta um segundo sentido, cuja “unidade de medida” colocaria o poema na escala de “uma vida”, ficando claro, dessa forma, que essas indicações cronológicas devem ser entendidas principalmente pelo que têm não de lineares, mas de cíclicas. Com efeito, os eixos semânticos fundamentais que estão sendo fixados são o da passagem cíclica do tempo de vida do eu poético (além do ciclo de toda sua vida, como se verá) e a duração cíclica da alternância entre um período associado ao processo de criação poética e outro à ausência deste processo. Grosso modo, ao primeiro desses períodos é associado o dia e a tarde e ao segundo a noite, havendo também no texto a presença de mais um objeto de mediação, dessa vez cristalizado na imagem da *escada*: no primeiro poema da subseção “à noite” lê-se, a certa altura, “Coração / flagrante, à flor da vida / cada vez mais mortal / descendo o dia-a-dia / anestesiado da escada / até o terraço de terra”. Ainda que não tão decisiva como outros objetos marcadores, ela se faz presente tanto aqui quanto em poemas de outros livros, tais como “Um lance de Degraus”, dando forma imagética não só à ideia de um objeto de mediação entre dois patamares heterogêneos, ou dois planos conceituais ou semânticos diversos, mas também à caracterização da poesia como operação de construção de algo que possibilita um deslocamento de planos de realidade, alçando o sujeito para além de sua condição corriqueira, e nos remetendo assim, a certas figurações da imagem do *voo*, tal como aparecem em outros pontos da obra do poeta.

Este, o novo matiz sob o qual se apresenta agora o tratamento da separação entre a escrita angustiada e a concretude da experiência. O momento da criação poética aparece associado, de um lado, a uma possibilidade de iluminação da realidade e de libertação do sujeito e, de outro, à reflexão acerca do ato da escrita. Ao passo que seu momento complementar aparece ligado à experimentação da paisagem urbana, dos encontros eróticos e associado às disposições de que o sujeito luta por se libertar, associadas a sua condição irremediavelmente estanque. Sintomaticamente, o ciclo

percorrido é o seguinte. Após o poema-abertura, inicia-se a subseção “à tarde”, pela materialização da condição existencial do eu-poético no momento anterior ao processo criativo: enclausuramento do sujeito em seu próprio corpo e em uma identidade hermética e solitária (“Ombro a ombro – ninguém – / me acompanha, com a mesma marca de sangue”; “Identidade é assim: itinerário / frio, destituído de surpresa / solavanco e serpente”). Em seguida, ocorre o mergulho na “aurora volátil da criação” (Bosi,V., 2003: 21), primeiro com o poeta desvendando as entranhas de seu processo poético e, depois, já confundindo o escrito e o vivido, escrevendo “ao rés do chão”, ao absorver e deixar se absorver pela materialidade do mundo (“Ser na superfície, ao nível / do mar. Não voo nem mergulho”). Com o cair da tarde, então, chega-se à subseção “à noite”, em que surgem as outras disposições opressoras do sujeito: “invariabilidade circular do tempo cotidiano” (Bosi,V., 2003 [2]: 21) (“Dia de mão única / de uma linha só”); passagem inexorável do tempo (“Dia que se devora [...] que caminha para o encerramento / na noite que não inicia nada”; indiferença da paisagem para com o homem (“o mar passa ao largo”); entranhamento e desentranhamento de uma sombria paisagem urbana (“No chão pobre da cidade, as pombas / são ratos rastejando em meio a poças”). E, por fim, a trégua fulgurante dos encontros amorosos (“Vestido de sua nudez, pendurado / na madrugada”). Tudo isso, rumo à sempre provisória conclusão do ciclo e ao “limite último e justo” da única conclusão cabal: “Amanheceu. O céu se esclarece. / Mas não resolve a noite”.

Vida e escrita são, aqui, esferas superpostas, assim como os diversos ciclos cuja heterogeneidade adultera a completude da seção, a ser vislumbrada, portanto, como uma totalidade instável, já que a representação da experimentação pessoal da escrita pelo poeta se apoia no estabelecimento de divisões marcadas por imagens, mas, ao mesmo tempo, é atravessada pela marcação das datas que sugerem a casualidade da produção dos poemas que lemos. O resultado do poema-diário é, assim, contraposto à própria evidenciação (simulada?) do processo de que é produto, de modo que o descompasso entre as temporalidades do representado e da representação se tornam mais um artefato desse modo de composição do texto, que dá corpo, de maneira entrelaçada, tanto à problematização da natureza tensa e incompleta do ato da escrita quanto à exploração do sentido existencial da criação poética. Não é de se surpreender, portanto, que nesse diário poético-existencial encontremos mais uma entrada decisiva para a compreensão do significado da escrita angustiada de Armando Freitas Filho: no lugar reservado pelo livro ao coração do dia, ao sol alto da criação poética, o autor compõe uma série de seis

poemas (de “14 IV 98” a “3 V 98”) em que, ao tematizar as entranhas de seu processo de escrita, desdobra as questões colocadas, por exemplo, em “Entre Sensação e Sentido” até suas últimas possibilidades.

Já a abertura da série é reveladora: “Hoje começo você. Sinto / mais do que sei, o seu início”. Lidos isoladamente, esses dois primeiros versos soariam apenas como a imagem do momento concreto do “surgimento” do produto da escrita, mas, seguindo-se a leitura do texto, seu sentido se completa quando se lê que o poema será “figura / de garatuja, estudo ainda sujo / que, de repente, arrebatada”. Quer dizer, ele arrebatada enquanto rascunho cristalizado, é fruto de um processo criativo que afirma se decidir pela incompletude, correlato formal da incompletude implícita à experimentação literária das coisas do mundo. No fragmento seguinte, a “cabeça” aparece buscando a nova chama que fará viver o próximo poema. Porém, no terceiro item da série, a reflexão se condensa de maneira notável:

(20 IV 98) Próximo do pensamento
é difícil nomear o que se escreve.
Tudo é tão palpável e também
espairecido – amálgama do que
a mão aperta e o coração abre.
O que chega é superposto
e sai sem se passar a limpo
sujo de suor, cheio de cabelo:
murmúrio e muro misturados
segregando umidade, melodia
sobre pedra muda, seca – entre
poros – a custo, este segredo.

Abre-se o poema com dois versos que anunciam mais uma vez as dificuldades e tensões inerentes ao processo da escrita, aqui ressaltando-se o elemento do pensamento, único instrumento por meio do qual o poeta pode se aproximar do mundo e a partir do qual poderá transfigurá-lo, mas, por isso mesmo, fonte de angústia, já que, mediando a relação do poeta com as coisas, pesa sobre o primeiro, como uma força auto-gerida e incessante (“Mas tudo desafina: / o pensamento pesa / tanto quanto o corpo” – “Sem acessórios nem som”, *Cabeça de homem*). Em seguida, a ambiguidade do segundo verso desdobra a questão: como se verá nos versos subsequentes, realidade e criação se

amalgamam no cerne do processo criativo, esse segundo verso sugerindo tanto a dificuldade em dar nome às coisas do mundo – “o que se escreve” significando o que “é representado” –, quanto a dificuldade de definir o que o poema está criando, e questionando-se o sentido do ato da escrita – “o que se escreve” sendo o que “está sendo construído”, o texto, bem como a coisa. No percurso da criação, que se daria “de dentro para fora”, as coisas experimentadas e as sensações subjetivas que as experimentam e transfiguram se confundem, num “amálgama do que / a mão aperta e o coração abre”. O que chega, o que vem à tona, é algo bruto, rascunho, tal como se lê em dois poemas posteriores, ou, ainda, como o “resumo / brusco que a alma faz do corpo”. A escrita não apreende a realidade em seus nítidos contornos, só sendo capaz de captá-lo como “mancha, borrão”. E o que ela produz não é registro objetivo, “higiênico”, e sim algo que vem com rastros do que “vem de dentro” do poeta e do processo, “sujo de suor, cheio de cabelo”, as aliterações do /s/ e do /c/ reforçando a ideia do residual, do orgânico, da densa materialidade. Enfim, misturados “murmúrio” – a voz amarfanhada do sujeito – e “muro” – a rígida realidade.

Tudo isso tendo como produto final algo de natureza oposta à natureza do mundo, umidade e melodia sobre pedra seca e muda, remetendo o leitor diretamente a “Sobre Pedra”, de *Duplo Cego*, poema cujo eu afirmava que sua escrita seria feita com “ligeiro spray lavável e ilegível [...] que não entranha, não dói, e até decora / a cara fechada (descascada) da cantaria”. A palavra poética como “umidade segregada”, ralo resíduo que não é capaz de ferir a realidade pétrea e impermeável do mundo, este, que, por sua vez, não faz unísono com a melodia do homem, e, de “cara fechada”, no máximo deixa-se decorar por essa frágil pintura.

E, de novo, trata-se de algo que *transborda*, passa através dos *poros*, para surgir sob a forma de segredo, algo obscuro, que está sendo veiculado, mas que carrega um caráter dúbio, que quer revelar-se, mas não pode ser totalmente revelado, que vem à tona, mas guarda algo de seu mundo de origem escuso e escuro. Ideia que, aliás, aponta para a verdadeira obsessão de Freitas Filho pela coisa em vias de realizar-se, pelo limite tênue entre o ser e o nada, tal como aparece em “Grão”: “Toco, instante, início / talvez de uma árvore / que não foi em frente. / Alguma coisa deste lado / insiste, mesmo sem ramais / em sentir o que se passa / no outro / onde cresceu e floriu o rio [...] algo alusivo [...] algo de alma, imã e ruína” (*Duplo cego*).

Algo semelhante aparece no último poema da série, que parece retomar e renovar “Entre sensação e sentido” e sintetizar muito da essência da imagética das “mediações”.

(3 V 98 Começa o dia e o caderno
ainda de dentro, por entre
as venezianas que listram
de sol e sombra, a folha
agora pautada, sob a mão.
Mas o que consegue ser escrito
na linha que a luz abre
não é tudo nem bastante.
O que ficou atrás, no escuro
do rascunho, cego e rasurado
não pára de irradiar – segreda
em código na entrelinha, o que só
passa através de frestas:
sussurro, perigo, perfume.
Embora adiado, insiste
em inscrever-se intenso
Se não com as palavras
com as sensações dos sentidos.

Não mais uma porta, agora, mas *venezianas* e suas frestas, refratando a luz que irradia da escuridão interna para a iluminação externa. Conformando a irrupção do que vem “ainda de dentro”, com teor de luz e de sombra, até chegar à folha do poema, em cujas pautas tem-se a imagem-mímesis da forma de irrupção da luz dessa poesia. De maneira a se configurar no texto um sistema de imagens que sintetiza as passagens “dentro-fora”, “sujeito-escrita”, “coisa-representação”, “sensação-sentido”: a iluminação poética torna visível a escuridão da subjetividade, das sensações, do que quer vir à tona, e irradia através das frestas da veneziana, para se cristalizar no poema, no qual fica marcada pelas pautas, correlatos das “frestas” no plano do poema.

O que não havia em “Entre sensação e sentido”, no entanto, era precisamente o elemento do resíduo intransigente e insistente, que teima em vir à luz junto com o poema. “O que ficou atrás, no escuro / do rascunho, cego e rasurado / não pára de irradiar”; passa, clandestinamente, como segredo, e fica na *entrelinha*, esta que constitui elemento fundamental do texto poético e *lócus*, precisamente, da elipse, do

understatement, do híbrido e do oblíquo. Ou seja: algo de vida, de sensação, de subjetividade e de imperfeição e incompletude restará no texto poético, sensação e sentido agora se fundindo e vazando, irrompendo através dos poros do poema; não mais “sensação e sentido”, articulados por meio da palavra, mas as *sensações dos sentidos*. No bojo do sentido há algo de sensação e, inversamente, há algo a ser experimentando de maneira sensitiva no sentido. Mas, se, ainda assim, escrever significa perder, deixar para trás, o tom do discurso angustiado não é trágico, mas intransigente, basta lembramos de momento muito anterior da trajetória de Freitas Filho, em que este, com ênfases consideravelmente distintas, insistia em “Abrir os pulsos / as gavetas / e cortar as veias / enquanto é tempo / de salvar a vida / e impedir que o poema / caia / em si mesmo” (3X4), momento este em que os termos contrastantes de sua poesia referiam-se mais incisivamente aos polos “vida” e “poesia”. De maneira diferente, por outro lado, do que ocorrerá, por exemplo, em “Um lance de degraus” (*Numeral / Nominal*), em que o que sobra é fundamentalmente “erro, ou um pouco de terra fera / que ficou entre degraus”, e em que o campo semântico mais nitidamente explorado talvez se aproxime mais do eixo “coisa-representação” e do tema das linhas de reflexão acerca do ato da escrita e do fazer poético concreto.

Donde poderemos dizer que a seção “fio terra” dá forma sintética a alguns procedimentos e questões em tornos dos quais gira boa parte da poesia de Freitas Filho; sem tolher, no entanto, as possibilidades suscitadas pelas diversas “atitudes poéticas” que condicionaram, em momentos diferentes, a configuração de nossa questão central: a “poesia-salto” de *longa vida*, em que o fluxo da escrita parece se confundir com o da vida; a materialização do pensamento poético debatendo-se contra a angústia, nas imagens de aceleração e velocidade, de *Cabeça de homem*; a “poesia-teste” de *Duplo Cego*, em que a escrita poética aparece como experiência, experimento arriscado; a ânsia por captar o âmago das coisas brutas, selvagens, por meio da palavra, dominante nos últimos livros do autor, entre outras. De modo que é possível encontrar um enlace deslocado para a análise da série, ao nos voltarmos ao quarto poema, que, explorando de maneira inteligente o jogo entre as camadas sonora e semântica do texto, sintetiza algo como uma “atitude poética” de fundo, que pode apontar para uma possibilidade de fechamento.

(24 IV 98) Não se escreve aos gritos
mesmo quando se usa caixa-alta
grifo, ou se sublinha com a luz
de outra cor, o que quer sublevar.
Para essa voz feita à mão
não há megafone, tambor tampouco
também não tem o metal dos pratos
nem alto-falante martelando
qualquer música de apoio, ao fundo.
Somente pena, lápis, bic ou tecla
com seus toques, tentativas
mais para perto do silêncio.

Os doze versos organizam-se como fragmento de reflexão, conjunto de enunciados à primeira vista inequívocos acerca da natureza do fenômeno poético: "a escrita não emula a vida, não apreende o mundo em si, mas é um fazer que o plasma de modo mediado". "Não se escreve aos gritos" pois a "voz" da poesia não é a voz da pessoa do poeta, inscrita no calor da vida, e sim algo distinto, que funciona como uma espécie de simulacro. Pois a escrita não é instrumento reprodutor de toda a intensidade da vida, não capta seus sons naturais, pelo menos não da maneira como seus elementos se encontram no mundo, em estado puro. Tem como matéria não o "grito", a expressão direta de conteúdos subjetivos, mas o "silêncio", a ausência que antecede a criação, o fazer.

Fala-se no poema do processo técnico, material e concreto de se escrever um texto, explorando recursos e artifícios próprios a essa atividade para se chegar a um sistema de imagens que permite refletir acerca da escrita poética. Esta, por sua vez, tem sua singularidade definida como a dobra entre sua limitação e sua potência, tal como sugerido pelo emprego inteligente do verbo *sublevar*, à primeira vista conjugado impessoalmente como "aquilo que *se* quer destacar, salientar", mas, se olhado com atenção, referente àquilo que na linguagem "quer revoltar-se". De modo a criar um jogo polissêmico pungente, que traz à tona simultaneamente a ideia do caráter "subversivo" da linguagem poética, que desloca o sentido corriqueiro das palavras e a ideia de uma ânsia por fazer a palavra poética produzir efeitos sobre o mundo, nele engastando sua marca. Daí o anúncio de uma "voz feita à mão", referência a uma instância produtora de discurso que é construída pelo poema e que, ao mesmo tempo, constitui o elemento que realiza este último. Porém, o que é impressionante na construção do poema é que, ao

enumerar as imagens da realidade ausente no texto, Freitas Filho cria uma sonoridade altamente pungente, por meio, principalmente, das reiteradas aliteraões do /t/ e também das de /p/ e /c/. Assim, juntando-se a isso a rítmica marcada dos últimos três versos, o resultado que se cria é o da produção de uma camada sonora que dialoga de maneira inteligente com a camada semântica do poema e que se revela mais complexa, quando se percebe que a sonoridade marcada e, em sentido literal, *percussiva*, atravessa a camada semântica precisamente no momento em que nesta se veicula a ideia da negação da possibilidade de a escrita reproduzir “sons”, elementos sensoriais, ou elementos brutos da realidade. O poema opera fundamentalmente, portanto, na chave da contradição performativa, na medida em que produz uma tensão lógica entre as duas camadas textuais referidas, de modo a introduzir uma nova dimensão semântica no poema.

É como se o poeta dissesse – sem, contudo, dizê-lo explicitamente – que só lhe restam os recursos próprios ao fazer poético, “pena, lápis, bic ou tecla / com seus toques, tentativas”, em meio a uma atividade que exige técnica, esforço, sucessivas tentativas, “mais para perto do silêncio”, produzindo um discurso essencialmente heterogêneo em relação aos sons do mundo. Vislumbrar a essência do poético significa aqui, portanto, defrontar a dificuldade de seu processo, irredutivelmente árduo e intransigentemente desejante. Algo que faz lembrar a afirmação de Viviana Bosi a respeito de poema de *Números anônimos*, no qual a “convulsão do som para imitar o agudo do grito quer justamente romper o equilíbrio das formas – através delas”, negando com isso a “elegante morte-mímesis da poesia” (Bosi, V., 2003: 19). Enfim, se o poema anterior na sequência de “fio terra” terminava postulando a mudez pétrea do mundo e a limitação da palavra em produzir efeitos sobre a realidade, neste outro postula-se o silêncio congênito à escrita poética e a limitação irredutível da palavra em apreender a matéria do real. Em ambos os casos, de todo modo, reitera-se o hiato existente entre linguagem e realidade apenas para reiterar a sina do poeta: a sentença de que homem e mundo são incomunicáveis instaurando a impossibilidade como móbil da ação, o obstáculo intransponível enquanto motor da caminhada.

Mãos, veias, luvas: o salto do tigre

16

Escrever é arriscar tigres
ou algo que arranhe, ralando
o peito na borda do limite
com a mão estendida
até a cerca impossível e farpada
até o erro – é rezar com raiva.
(Armando Freitas Filho, *Numeral / Nominal*).

É fácil traçar a linha da trajetória poética de Freitas Filho na paisagem de fundo da história da poesia brasileira produzida desde a estreia do poeta carioca (*Palavra*, 1963) até hoje (*Lar*, 2009), mesmo porque a extensão da primeira dessas trajetórias faz que, em alguns momentos, ambas se sobreponham e esclareçam mutuamente. De *Palavra* a *Marca Registrada* (1970), são conspícuas as marcas da orientação de certas vanguardas construtivistas, no entanto, logo submetidas a um processo de enfraquecimento gradual e exponencial, concretizado no “giro semântico” sugerido por Sebastião Uchoa Leite, em direção a um discurso marcado pela presença ostensiva do corpo e mais afinado com a “liberdade discursiva dos anos 70” (Bosi, V., 2003: 1).³ Do mesmo modo, as afinidades da fase inaugurada com *De corpo presente* com relação a certas questões consideradas marcos dos debates artísticos setentistas no Brasil antes fornecem um pano de fundo que permite ver com mais contraste a poesia de Freitas Filho do que sugerem uma abordagem baseada em sua inscrição em correntes ou tradições de contornos bem delineados. Ainda que em sua obra produzida nos anos 70 o poeta tenha estado sintonizado, por exemplo, com muitos aspectos formais daquilo que se convencionou chamar “poesia marginal”, tais como a ideia da tentativa de redefinição da noção de “acontecimento”, agora direcionada para os pequenos sentimentos, as mudanças milimétricas (Sussekind, 1985[1]: 74) ou o registro do cotidiano imediato, a operação de “definição do binômio arte / vida” (Buarque de Holanda, 1980 [2]: 98)⁴ assume sentidos altamente diversos em seu projeto, por

³ Para uma apresentação da trajetória artística de Armando Freitas Filho, cf. Bosi, V., 2003 [2]: 8-23. Um quadro das tendências da poesia brasileira, inscrito no panorama mais amplo de nosso contexto cultural nos anos 60 e 70 pode ser encontrado em Buarque de Hollanda, 1980 [1] e 1980 [2].

⁴ A autora aponta a “consolidação e a definição” de tal “binômio” como o elemento fulcral das propostas poéticas que ficaram conhecidas por alguns como “poesia marginal”, cujo projeto poético mais amplo

contraposição ao dos “marginais”. Cumplicidade, confissão, intimismo e tom biográfico, em sentido estrito, nunca constituíram uma opção para o poeta, ao mesmo tempo que, em momentos decisivos, fornecem a matéria para o tratamento crítico da reflexão.

Coordenadas mais seguras para a análise desse aspecto talvez possam ser encontradas em “A literatura do eu”, onde Flora Sussekind resume o desenvolvimento estético realizado pela poesia brasileira na virada dos 70 para os 80 nos termos da superação de “uma poesia incapaz de tematizar o sujeito a não ser para reiterá-lo como eixo todo-poderoso de suas significações”. Como resultado, Sussekind aponta para a configuração da tendência à passagem de uma “literatura centrada na autoexpressão para uma *poesia reflexiva*”, do cunho, por exemplo, da de Sebastião Uchoa Leite e Ronaldo Brito (Sussekind, 1985[1]: 81 e 84). E, de fato, as diretrizes do projeto de Freitas Filho nos anos 70 já apontavam para essa superação da “redução do horizonte plural da linguagem literária”, construindo uma “subjetividade antes de tudo literária” (Sussekind, 1985[1]: 87),⁵ como afirma a própria autora acerca da poesia de Ana Cristina Cesar, e desenvolvendo uma concepção de literatura que não pretende criar “alternativas” à operação de transfiguração literária da experiência, e sim manipular a experiência com “luvas de pelica” e colocar no centro de seu projeto a reflexão acerca do sentido dessa operação. Contudo, mesmo em “A literatura do eu” tem-se como objeto fundamental a encenação crítica da subjetividade operada por Freitas Filho em *A mão livre* (1979) e *longa vida*, ao passo que dali em diante essa poesia seguiu desdobrando suas possibilidades, ainda que, recorrentemente, por meio da reformulação adensada de problemas e procedimentos já integrantes de sua própria *máquina* (tal como o poeta refere-se frequentemente a sua atividade poética em seus três últimos livros). Daí a vantagem de nos determos novamente nas soluções singulares encontradas pelo poeta, bem como o interesse de voltarmos ao livro de 2000 e aos resultados da constante operação de *reescrita*, com que nele também deparamos.

(4 VII 98) A mão é que pensa, pesa e apanha
 o que a cabeça imagina. As veias

estaria direcionado para a proposição de um novo tipo de relação com a literatura, que a concebia como “quase confundida com a vida”, e que se manifestava na constituição de um novo circuito para a literatura e de um novo público para a poesia.

⁵ Sobre essas tendências da poesia brasileira da época, ver Sussekind, 1985 [1]: 76-81.

de hoje, grossas, no dorso, não dormem.
No início foram invisíveis. Depois
diante da vida, durante – firmes.
Só se desenhando nítidas no instante
do impulso, susto, pegada. Agora
ao fim, não se apagam. Saltadas sempre
não precisam de nenhum empenho
para surgirem, azuis, paradas no esforço
cheias de sangue, passando por dentro:
duro, batido. Na superfície, dia após dia
sinais, manchas, sujos que não saem
mesmo que muito lavados – pele de cobra.
Na palma, ao contrário, tudo se afina.
Parece que se apronta para sentir
sem se opor, os delicados extremos:
a primeira rosa, o cravo final.
O resto vem atrás – o copo todo
com o que tem de sonho e de chão.

No poema, estruturado a partir da ambiguidade referencial entre a idade do corpo e a idade da escrita, é a *mão*, o fazer poético em seu processo peculiar que dá forma aos conteúdos a serem expressos e formalizados. À mão cabe uma forma mais contida, rigorosa e sistemática de pensamento (“pensar”), reproduzido pela sonoridade às vezes reiterativa, às vezes cadenciada, e sempre crepitante e intensa, como o ritmo de trabalho, enquanto à cabeça cabe uma forma mais bruta e livre (“imaginar”). A escrita “pesa” e “apanha” os conteúdos, ou seja, os tria, apura, seleciona, reagencia, tal como aquela mão sobre a qual lemos em *longa vida*, que “se contenta apenas / em vestir a luva / da outra”, esta, “sinistra e secreta / que segura / a hemorragia / no punho cerrado” (“Esta mão que me escreve...”). Uma imagem das mais centrais em Freitas Filho será, assim, a das *veias*, do lugar do visceral, da “expressão” dos conteúdos da vida e da subjetividade, aparecendo por toda parte, desde o poema-emblema de *3X4* (“Abrir os pulsos / as gavetas / e cortar as veias / enquanto é tempo / de salvar a vida/ e impedir que o poema / caia / em si mesmo”) até “fio terra” (“Incorpora /as muitas veias emaranhadas” – “28 IV 98”).

O leitor atento logo perceberá, entretanto, o lance poético responsável pela força desse poema, no interior do projeto de Freitas Filho: basta notar que ele poder ser lido, também, como o registro poético retrospectivo da própria trajetória artística do poeta,

justamente no momento em que vai se encerrar a seção “fio terra”. No início, poesia construtiva, geométrica e logo voltada para o social, em que o sangue, a vida, permanecia “invisível”; em seguida, o sangue vinha à tona, inflava as veias e desenhava seus contornos, e o fazia no instante do “impulso”, do “susto”, da “pegada”, ou seja, no momento em que Freitas Filho configurava sua “poética do salto”, cuja atitude central se ancorava nos movimentos do trapezista, o risco, o “pulo e a procura do tempo exato”, como diz Viviana Bosi sobre *longa vida* (2003: 11). E “agora / ao fim” (fim do poema-diário, fim enquanto momento lógico de retrospectção e reconstrução, constitutivo de qualquer tipo de operação de transfiguração literária da realidade, mas neste caso, também em sentido forte, literalmente retrospectivo), as veias não se apagam, surgindo sem necessitar de empenho, paradas, cheias de sangue. Sempre saltadas, repletas de vida, elas não se encontram, contudo, em estado selvagem, com liberdade desordenada, e sim “passam por dentro: / duro, batido”, fazem parte de um corpo mais denso e rígido, a mão que lhes orienta, lhes controla, mas que subsiste a partir do sangue que elas lhe fornecem.

Na sequencia, reaparece o cruzamento de diário poético e diário pessoal, constituinte da essência de “fio terra”: o poeta vive na superfície, ao rés-do-chão, e se depara constantemente com a passagem inexorável do tempo, que deixa sinais e manchas em sua “pele de cobra”, o que, aliás, sugere mais um matiz da ideia de “fim” referida pelo poema, que desta vez remete diretamente à espera conformada da morte, tema que aparece quase como mania de Freitas Filho, que termina *Numeral / Nominal, Cabeça de homem, Fio Terra* (bem como a seção “fio terra”), entre outros, com poemas dedicados a desse tema. Isso tudo para finalmente concluir essa “trajetória” remetendo à tendência de sua poesia recente, ao “afinamento”, ao traço preciso e a um transbordamento mais depurado. A “palma”, diga-se, podendo remeter à dimensão técnica da escrita, por oposição ao “dorso”, que carrega seu conteúdo expressivo. Oposição, aliás, do tipo da que sustenta todo o poema, tanto na imagética quanto na rítmica: potência imaginária e realização pelo fazer, fluxo visceral e fixidez da forma, profundidade e superfície se contrapõem no ritmo truncado até a sétima linha, apenas para dissolverem o conflito somente aparente, quando o andamento se distende e as veias passam a figurar o equilíbrio máximo entre a pulsação intensa do que quer vir à tona e sua materialização em concretude, “paradas no esforço”. E, novamente, quando o movimento volta a se adensar, a partir da décima quinta linha, mais um jogo poderoso de imagens: no afinamento da técnica, na depuração da expressão, no momento de

retrospecção e espera da morte, no qual a vida literalmente se “afina”, vida e escrita se amalgamam por meio de mais duas imagens. A “primeira rosa”, que remete ao vermelho do sangue, da vida e do impulso visceral e a um tempo novo, púbere, original opondo-se ao “cravo final”, marcado pelo branco da contenção, da limpeza, ou pelo vermelho estancado, “cravado” à madeira, do tempo final e da morte.

Mas o próprio movimento final do poema é de *afinamento*, os jogos de imagens que forneciam suporte à narrativa daquela trajetória poética afinando-se até culminar no ponto de fuga dos últimos dois versos e em mais uma série imagética, ainda mais densa, como esta última palma, em que “tudo se afina” e que “se apronta para sentir / sem se opor, os delicados extremos”. “O resto vem atrás”, resto que remete aos resíduos insistentes, antes mencionados, mas também ao “corpo todo”. O corpo está mas ao mesmo tempo não está no poema. Este não consegue abarcar totalmente o resto, o corpo, a vida, as sensações, porém, a mão faz parte do corpo, e, portanto, carrega algo deste. A mão que escreve, a escrita, não é feita da mesma matéria que a vida, mas está contaminada por ela: o corpo não faz parte diretamente do poema, mas vem atrás, imprime sua marca na poesia, já que constitui o ser total que carrega o membro parcial, a mão, dupla natureza de dorso e palma, sangue e técnica. Ou seja, a carga do corpo e da vida rebate no poema, ao mesmo tempo em que tal corpo comporta em si mesmo a dupla essência da poesia de Freitas Filho: o que ela tem de *sonho* – o que se alça para fora do mundo, que é voo, poesia – e de *chão* – o mundo, a terra, a técnica, a vida.

Com efeito, mais recentemente, a série “Numeral”⁶ representa um ponto de chegada que confirma a fidelidade ao núcleo duro do projeto. Pois, nela, “*escreviver*” passa a significar anotar o processo diário da escrita, fazer do acompanhamento do processo continuado da escrita o resultado da mesma. A pergunta que o poeta parece se fazer é “como, dentro do ciclo dissolvente do cotidiano, continuar escrevendo ‘a um palmo de si’ (numeral “31”, *Numeral / Nominal*) e ser capaz de produzir o raro, a novidade poética?” Sendo, então, levada às últimas consequências a tendência dos poemas de Freitas Filho a se confundirem com o próprio processo da escrita e com o próprio movimento do pensamento, desenvolvimento que ajuda a iluminar o conjunto da obra. Na medida em que “O pensamento ultrapassa / a vida” (“Em tempo real”,

⁶ Em *Numeral / Nominal*, *Raro mar* e *Lar*, Freitas Filho vem publicando uma série de poemas identificados por números, de “1” a “100”.

Duplo cego), a estabilidade das formas do poema fica constantemente ameaçada, já que estas se pretendem frutos de uma escrita que decidiu deixar-se infiltrar pela carga do corpo, reter do processo mental, físico e cotidiano os abalos de uma atividade que não pode manter-se imune a forças que lhe são externas.

Enfim, está sempre presente aquilo que Maria Rita Kehl entendeu como o desejo de uma “posse impossível da matéria exposta a uma curiosidade urgente” (Kehl, 1996 [1]: 125) e a ânsia pelo “encontro entre palavras e coisas”, que deixaria sempre “sede e saudade” (Kehl, 1996 [2]: 130). Afinal, para o poeta ao rés do chão, desafiar os limites intrínsecos à escrita constitui esforço de negação, intransigente, porém consciente de suas limitações substanciais, voltado contra os limites do horizonte rígido e imutável da vida cotidiana, finita, real; “em si mesma circunscrita / sem saída”, como escreveu Ferreira Gullar.⁷ Daí a retórica de Freitas Filho chamar atenção constantemente para as suas veias, “sempre saltadas”, mesmo que na obra mais madura o sangue passe “duro, batido”. Por outro lado, se relembrarmos o percurso realizado até aqui, talvez fique em evidência não tanto o elemento insaciavelmente visceral dessa poesia, mas sua presença enquanto componente de uma relação de tensão indissolúvel. No momento em que se articulam a busca pela apreensão da experiência do concreto e a dúvida incessante acerca do sentido e das possibilidades dessa busca, o impulso “expressivo” parece ficar sujeito a uma injunção perversamente produtiva, pois que lhe fornece esteios para canalizar seu transbordamento.

É possível, então, que o que singulariza a essência da poesia de Freitas Filho entre muitos outros projetos surgidos em seu contexto seja sua maneira particular de retrabalhar e redimensionar constantemente a ideia de uma aproximação de poesia e vida, articulada à construção de um tipo particular de reflexividade, que tentarei deslindar nos capítulos que seguem. Sua obra, nesse sentido, é representativa não apenas de anseios partilhados por poetas de sua geração, mas também das tensões e contradições que esses anseios carregam consigo. Em alguns de seus melhores momentos, materializa a reflexão sobre a escrita em uma tessitura composta a um só tempo pelo figuração do gesto de escrever e pelo flagrante dos interstícios problemáticos desse gesto. É o caminho da busca por essa voz, bem como sua dificuldade, que este trabalho pretende caracterizar.

⁷ “A vida está / dentro da vida / em si mesma circunscrita / sem saída. // Nenhum riso / nem soluço / rompe /a barreira de barulhos. // A vazão/ é para o nada. // Por conseguinte /não vaza.” (“Dentro sem fora”. In: Gullar, 1980: 393).

I) “A paisagem perde o fôlego”. Sobre reflexividade e algumas fontes

*Mas a pedra, a tarde,
o próprio feroz galo
subsistem ao grito.*

Vê-se: o canto é inútil.

Ferreira Gullar

Palavra: (antes da) infância do poema

Debruçar-se sobre a produção que inaugura uma obra implica correr o risco de contaminar-se da condição vivida no momento pelo próprio autor: não saber bem o que na escrita realmente lhe pertence e dele faz parte e o que vem à tona de modo casual apenas para ser descartado posteriormente. No entanto, no caso de um poeta como Armando Freitas Filho, que proclama o desejo de preservar na poesia “a necessária explosão / a rasura, o traço grosso / do primeiro rascunho”,⁸ dar atenção ao seu primeiro impulso literário (o que foi publicado e preservado em seu volume de poesia reunida, ao menos) pode revelar aquilo que no gesto inaugural se apresenta como essência, núcleo irradiador, ainda que não resulte imediatamente em um momento alto de sua obra. Pensando nesses termos, *Palavra* (1963) pode ser visto não apenas como o início da fase de aprendizagem construtivista que Freitas Filho iria superar dois livros depois, mas também como a ocasião do estabelecimento de uma tendência fundamental de seu projeto poético, cujas soluções compositivas inaugurais seriam depois descartadas não sem deixar germes para procedimentos vindouros.

E, de fato, o poema sobre o qual me detenho é orientado por uma fator de *objetividade* que, se, por um lado, parece à primeira vista ser diametralmente oposto às características estilísticas do autor, por outro, é uma resposta provisória ao problema do enfrentamento reflexivo da dificuldade da forma e contém o primeiro esboço da postura que deseja uma poesia rigorosamente construída mas desconfiada da estabilidade das formas que constrói. Preocupação esta, patente logo na ambiguidade do título: “Infância”, tanto da trajetória “biográfica” da escrita do poeta quanto do ato singular de escrita idealmente flagrado. Caráter ambíguo, aliás, que ressoa na organização geral do poema (ou seção de textos articulados), já que a esperada racionalidade da ordenação

⁸ “Procedimentos”, em *Fio terra* (2000).

serial e numérica, de “1” a “6”, acaba fornecendo o esqueleto para desdobramentos imprevistos e precariamente conclusos do mote inicial, mais do que para um produto harmônico do planejamento racional rigoroso que comanda os poemas. No centro de tudo, uma estruturação impessoal do texto, no entanto devotada a conformar uma matéria que tematiza certa instabilidade e que acaba abalando a geometria objetivadora instituída pelo modo de construir. Seu interesse, enfim, mede-se pelo que revela das tensões que movem essa poética: desde o início, a pergunta fundamental acerca da escrita, que, neste primeiro livro, ao levar a uma negação da "pessoalidade", o faz enquanto tentativa de dar corpo a um nicho de incertezas impostas pelo momento pessoal de iniciação da escrita do autor. Incertezas dignas de interesse, também na medida em que acabam fazendo com que se identifiquem a temática do processo artístico e o caráter hesitante das experimentações que realizam o próprio texto:

1

No branco
o susto!
da coisa não sendo

lousa louça
giz traçando objeto
sem objeto, gás:

gonzo? ganso?
hesitando entre
a porta e o lago

silente muro
de cal, asfixiado
por um lençol

cai

pedra
de pano

penso.

A mão deseja
um barco
mas o lápis
faz um peixe

de madeira
arpoado pela
cor: zarcão!
grade sobre guelra

relva no papel
verde vento
rabiscado

abandonado

barco brisa borco

É fundamental no poema o recurso da visualidade, que fornece não apenas o “tema” mas também um suporte compositivo para a dramatização de um ato de escrita abstrato, entendido como momento lógico do vir a ser da forma. Por meio dela, encena-se o processo de instauração de um objeto, lado a lado com o desenvolvimento do próprio poema lido, já que este surge inicialmente como a apresentação impessoal do objeto em vias de se estabelecer. Parte-se de uma homologia entre estruturação pictórica e estruturação da linguagem, a partir da qual o percurso de consolidação do poema se identifica com o *traçar* de uma figura (ainda que esta acabe por não se definir ao final de “1” e, em “2”, defina-se de modo imprevisto e oblíquo, apenas para colapsar logo em seguida). Por outro lado, essa “mão” não é exatamente a mesma que atua, por exemplo, em certos momentos de *longa vida*. Não aparece no texto como instrumento performativamente ficcionalizado enquanto operador da própria enunciação. Não sendo “presentificada” como “*esta*” (tal como ocorre no livro de 1982), funciona como objeto *designado*, “*a* mão”, componente do produto da elaboração de um processo formal abstrato em arranjo de palavras. Com efeito, “Desenho” e “composição” são ideias que aparecem por todo o livro, basta olhar para muitos dos títulos – “Gravura”, “Água-forte”, “Composição”, “Projeto” – ou para a recorrência de elementos selecionados a

partir de um campo lexical bem determinado – “traçando”, “arquitetura”, “aquarela”, “neo-desenho”, entre outros. Em “Projeto”, aliás, o comentário metapoético se vale da comparação entre poeta e jardineiro, tendo como termos de aproximação precisamente “linha / e rima”, em balanço analítico das interações entre liberdade e rigor construtivo, entre a “planta largada” e a “milimetrada”. Aproximação, diga-se, do mesmo tipo da que ocorre em “Infância”, em que operações de teor abstrativo permitem que o objeto não se cristalice enquanto elemento visual e se ressignifique sucessivamente, nunca assumindo uma forma plena, de “gonzo” a “muro” e deste a algo feito a lápis e simultaneamente em madeira. O poema, até a penúltima linha de “2”, é precisamente isso, a instauração desse objeto que nunca chega a se estabelecer. Seu sujeito é, portanto, a instância que ordena esse processo de (não-) materialização da coisa e, se nele há um “eu”, deve ser entendido como uma entidade de *acompanhamento* dos movimentos operados pelo texto.

Por outro lado, essa ideia da concepção do texto como desenho vai ao encontro da forma de elaboração da materialidade rítmica, fonética e gráfica da linguagem, que informa todo o livro. O corte das linhas é breve e preciso e organiza o desenvolvimento por meio de simetrias exatas e assépticas, como traços concisos formando uma figura, o que produz uma aparência fortemente geométrica.⁹ Desse modo, embora a recorrência dos *enjambements* atravesse a fluência dos versos e essa organização geométrica seja abalada no final do primeiro fragmento e explodida no final da série, a cesura trabalhará aqui também, a princípio, a favor da racionalidade construtiva e da objetividade.¹⁰ Ainda mais na medida em que se coaduna com uma estruturação eminentemente “substantiva”, baseada em construções nominais que se limitam a apresentar os objetos (“lousa louça”, “silente muro”) e encadeá-los de modo elíptico, ou que têm “objetos” como sujeitos (a “mão” em “2”, “garatuja”, “jardim”, “o olho”, no quarto, quinto e sexto fragmentos). Tudo isso tendo como elemento articulador os recursos de encadeamento

⁹ Um bom contraponto é encontrado em *longa vida*, livro em que a verticalidade das manchas gráficas dos poemas produz um efeito de vertigem e frequentemente sugere a concepção do poema como uma espécie de jorro discursivo.

¹⁰ É interessante que a ideia de “corte” tenha sido utilizada diversas vezes pelo poeta ao longo da obra, como metáfora de suas próprias características estilísticas, que, em sua maturidade, desembocam em uma inequívoca *assimetria*. Um bom exemplo é “Sem acessório nem som”, cujo sujeito escritor diz: “enquanto corto os conectivos / corto as palavras rentes / com tesoura de jardim / cega e bruta / com facão de mato” (*Cabeça de homem*, 1991).

fonético, marca saliente da dicção de Freitas Filho (como se verá em *longa vida*) e que tem aqui sua raiz primeira. A paronomásia tem função central, operando, ao lado do “palavra-puxa-palavra” aproximações por similitude fônica e semântica, porém com aspecto medido e arquitetônico, em contraste com sua função de canalizar o fluxo verbal que prolifera em *longa vida*, como tento mostrar no próximo capítulo. E, no mesmo sentido, a organização matemática do texto, em 6 partes, espelha o ritmo interno dos poemas, que segue de modo contido e cadenciado, graças à brevidade das linhas e das regularidades estabelecidas pelos cortes simétricos e por uma musicalidade que, a partir do segundo texto, se vale inclusive de rimas toantes e soantes. Musicalidade, é bom antecipar, que se ausentará de modo praticamente completo diante da assimetria e da aridez antimelódica da maior parte da produção futura do poeta.

Assim, em “1”, tenta-se materializar o apenas tematizável, a coisa anterior à forma. O “branco”, em sua dupla referencialidade (da página, ou da tela ou papel de desenho), apontando para a distância entre o potencial figurativo e as figuras constituídas, que intriga o autor em muitos momentos. Nomeia-se uma ausência, acontecimento que independe da consciência e a arrebatada (o “susto”, cuja caracterização como ocorrência bruta é reiterada pelo ponto de exclamação) e o poema se desenvolve pela sucessiva nomeação de objetos virtuais indecisos; entre a qualidade de tabula rasa da lousa e a fragilidade da louça e a abertura da porta para algo ou o reflexo do mesmo pelo lago. Da mesma maneira, os jogos de aproximação fônica e semântica, se deixam à mostra certa gratuidade lúdica na exploração de similitudes sonoras, vão também simulando um tatear da linguagem numa zona de indeterminação prévia à formalização, de modo que o poema acaba no mesmo estágio suspenso de “não-acontecimento” que o objeto: entre a dobra da peça de articulação e a da aparência curva do animal, ambos apenas cogitados (“gonzo? ganso?”).

E no final, tudo termina com o colapso da figura, assim como do próprio texto, a página, bem com seu correlato, o muro branco, obstáculo que surge no lugar da figura para acabar de atravancar a figuração e o discurso e que se apresenta em natureza contraditória entre rigidez e maleabilidade, pedra e pano. A primeira, vale ressaltar, é signo central do livro, sempre dando corpo a essa dubiedade paradoxal de limite físico e virtualidade informe.¹¹ O obstáculo se impõe, intransponível e fechado em sua inércia

¹¹ Essa exploração das polaridades contidas na imagem da pedra chega a ser o mote para um poema que elabora um diálogo com as poéticas de João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade. "Dois

silenciosa e asfixiada, porém é maleável já que virtual, materialização da impossibilidade de atualização das figuras potenciais em forma. Quando “cai”, contendo em si o objeto que não vingou, deixa tudo em estado de suspensão: instabilidade gráfica, pois o deslocamento das duas palavras mimetiza plasticamente a queda; rítmica, dado o espaçamento; e semântica, pois a queda do lençol, que deixaria à vista o muro, é também a queda deste mesmo, ser abstrato composto por materiais de naturezas antagônicas e que, paradoxalmente, é o elemento que resta ao fim do poema, em estado *penso*. E, também, sintática, já que a adjetivação desta última forma como “*pensa*”, disposta de modo inclinado, mal acomodado, não se resolve quanto à sua possibilidade de funcionamento como verbo ou como adjetivo: será esta última linha uma irrupção excepcional de uma entidade enunciadora apresentada como fonte da escrita? É possível, tenha-se em mente o gosto do autor por jogos com a polissemia de vocábulos preciosamente selecionados, um deles ocorrendo exatamente com a palavra “*penso*”, quarenta anos depois, no primeiro poema “numeral”. Este último, tratamento posterior desse aspecto da dificuldade da forma mais relacionado ao “fazer”, o “pensamento à mão” que “não engrena”, é construído a partir da indeterminação sintática do sujeito da enunciação (este, identificado no poema ao sujeito do enunciado), tendo como fecho a exploração da polissemia tripla da palavra que fecha o poema inicial do livro de estreia: “Penso: dependurado, curativo”. À primeira vista, simetria rítmica de três adjetivos; dentro do poema, no entanto, indeterminação entre a ação verbal do enunciador em embate mental com a forma, a adjetivação daquela instância como “pendurada” e o substantivo sinônimo da acepção menos corrente de “penso” – “curativo”, elemento momentaneamente estabilizador de uma abertura ameaçadora.¹²

Fecho, afinal, paradoxalmente instaurador de uma abertura à tensão e que se desdobra no arremate de “2”. Neste, a ideia da distância entre o olhar e o traço coloca a

movimentos da pedra”, declaradamente inspirado em “No meio do caminho”, de Drummond, é construído em torno de diferentes tomadas do conteúdo conceitual e significante da pedra, e a partir de uma estruturação geométrica em díptico, ao modo de Cabral. Por outro lado tematiza não só o “alvor” da “estrutura” que “fura o espaço”, mas também a “treva”, o “sono” e a “sombra”, como que fazendo atritar as duas dicções até formar uma terceira coisa. Voltarei a esse assunto mais à frente.

¹² Vale a pena conferir o poema, todo construído em torno da indeterminação sintática do sujeito da enunciação / do enunciado e de outros elementos que mantêm o texto numa fronteira ambígua entre enunciação pura e enunciado objetivado, voz do texto e voz “presente”, construção e “emocionalidade”. Nesse sentido o termo “curativo” pode conter também certo teor irônico, por remissão a uma poesia afetiva, reconciliadora das cisões do “coração”, este que no texto “parte com todos os cavalos”.

questão do hiato entre intenção e ato concreto, dramatizada pela hesitação sofrida pelo objeto que desliza de desenho para coisa física e, depois, abstrata, apreensível e fixável apenas pela substância intangível da “cor”. E novamente, o objeto, quando parece em vias de se estabelecer, retorna à condição de registro pictórico, precário e fugidio, até colapsar. Agora, no entanto, fica mais visível que, após a queda da coisa, o poema se resolve no exercício puro de linguagem, em arranjo de palavras: “barco brisa borco”. Na verdade, esse fecho em tríade de palavras articuladas por semelhança sonora virá a se tornar solução recorrente do autor em certos momentos da trajetória – “silepse, lapso e síncope”, “uníssonos, unânimes e anônimos”, “repuxo, pérgula, perplexidade”, em *3X4*; “disparo, desperdício / e paro”, em *Cabeça de homem*, para ficar em uns poucos exemplos –, ora naquela chave de indeterminação lexical, ora em aproximação de substantivos que se tensionam entre si. E é notável que o procedimento opere fazendo fechamentos redondos no nível artesanal ao mesmo tempo em que funda uma abertura semântica inconclusa, ilustrando bem a polissemia sempre altamente controlada pelo autor. A instauração da coisa visual-abstrata soçobra e o que fica de pé é apenas ação construtiva a partir da ausência do que não se concretizou: justapostos, o nome do objeto vislumbrado na intenção, o correlato da intangibilidade, o signo do colapso. Surgia aqui, portanto, toda uma retórica do “fracasso” que será cara ao autor, e que neste primeiro momento ecoa os traços menos visionários e expansivos da ideia da escrita como “naufrágio”, símbolo supremo da autoconsciência da poesia moderna nascente, do “Barco bêbado” de Arthur Rimbaud ao “Lance de dados” de Stéphane Mallarmé, para ficar apenas em dois exemplos.

E, com o prosseguimento da série, é justamente a construção baseada nesses jogos arquitetônicos de articulação pela materialidade das palavras que se consolidará como eixo estruturador central. Contudo, como mencionado antes, o desenrolar da sequência se dá, em consonância com o mote da distância entre vontade do olhar e realização do traço, numa direção que relativiza o peso da racionalidade em prol de um desdobramento autônomo das formas. Assim, em “3”, já estamos no âmbito desse desdobramento e não mais na tentativa de captação do lugar anterior à forma. O sujeito do poema é a própria garatuja que pode ter sobrado dos esforços fracassados em “2” e, em estado de pré-realização, é ela mesma que se traça em um suporte que já não é o papel do poema, mas o muro, que, por sua vez, agora aparece como elemento não exatamente físico, mas já relativamente concreto. Relativamente, pois é produto dessa

nova ordem de funcionamento que se inicia na série, na qual a formação de palavras por aglutinação une forças com uma espécie de “abstração produtiva” ou livre figuração:¹³

Garatuja risca
o muro: gatolata

sob a caixa
de veludo: serenata

come a planta
engole o tanque

[...]

No registro do trânsito abstrato entre ordens de percepção, palavras e figuras forjadas – “gatolata”, “luagato” – cruzam-se com objetos híbridos (“serenata / cor de sangue”) e compõem um conjunto musical sinestésico, como a “serenata”, de que fazem parte elementos táteis (“veludo”), visuais (“lagoa”) e sonoros (justamente nesse texto que tem as correspondências sonoras mais melódicas da série). Forma-se assim uma cena insólita e meio etérea, reconhecível como eco da cena noturna clichê, com o gato sobre o muro diante do céu escuro, mas estranhamente deformada e protagonizada por ações abstratas, impossíveis, como a serenata que “engole o tanque”.¹⁴ Em suma, torna-se mais visível a ênfase na geometria arquitetônica com as palavras, ao mesmo tempo em que se dá uma abertura para uma proliferação imaginária que a princípio contrastaria com aquela ênfase, tal como se evidencia em 4:

Era uma vez
um castelo
sobre o lago

¹³ Trata-se de uma tendência ativa em *Palavra*, bem representada por “Água-forte”, cuja apropriação literária da visualidade, sugerida pelo título, se dá como simulação da instauração de um objeto abstrato em objeto linguístico, construído por associações imagéticas as mais insólitas.

¹⁴ Em resenha para *3X4*, Sebastião Uchoa Leite se deu conta da presença, pouco comentada pela crítica de Freitas Filho, de certas “paisagens metafísicas”, que nesse livro têm como índice “referências a Morandi e De Chirico” (Leite, 2003 [1] [sem página]).

a pedra

respira

quarto

morno

quarto truncado

pelo lago

trancado

corredor de feltro

sem ouvidos

olho abrindo espelho

no lençol

antiga máquina

sonâmbula, sol

para o quarto

derruba ameia

procura a sereia

somente areia.

Embora o “era uma vez” e sua ressonância na caracterização da máquina como “antiga” destoem do conjunto da série pelas reverberações mais discursivas e remetentes a uma atmosfera literária misteriosamente arcaica, mantém-se a estruturação impessoal e, nesse caso, certa atemporalidade. Uma cena, de início, estática, se desenvolve em torno de um objeto visual e, novamente, insólito, o castelo sobre o lago. O andamento lento e estanque imposto, por exemplo, pelo segundo bloco largamente espaçado, reforça a impressão de objetividade dada pelas construções nominais do terceiro, quarto e quinto blocos e pela flexão impessoal dos verbos na sequência (é a máquina do sono-lume que “para o quarto”, ou a ação de paralisar se dá de modo intransitivo?). Para ser mais preciso, o caráter estático é hegemônico apenas no plano externo da construção em pedra, antes que o poema opere um movimento de fechamento do foco, até chegar a um plano interno, a dimensão interior, abafada da

pedra hermeticamente fechada. De todo modo, há um espelhamento entre um bloqueio externo (o âmbito do olhar exterior, projetado na figura tradicional do lago) e outro interno (o “quarto truncado”), sendo que a única abertura que retira o poema da total imobilidade é dada no instante em que se petrifica o surgimento ativo de um olhar localizado nessa dimensão mais interna, ainda que igualmente *dessubjetivada*. Olhar este que apenas funda a possibilidade de duplicar-se a si mesmo, mas que, mesmo assim, opera uma abertura em relação à exterioridade estanque, apresentando-se como uma fonte de luz, em busca da “sereia”. Uma procura, portanto, “para dentro”, para o domínio da imobilidade móvel do “sono”, este, por sua vez, outro signo nuclear do livro, representante desse plano mais obscuro e fora de controle, associado ora a uma dimensão recôndita do corpo – este que aparece como “Engenho de febre / sono e lembrança”, no poema mais citado do livro –, ora ao lado maleável da pedra, escondido antes da “forma” (“Dois movimentos da pedra”), e outras vezes identificado mais diretamente ao excursus produtivo do sonho, realizado dentro do corpo, “à beira do abismo / que o escuro repete” (“Noturno”). Deambulatória em sua fixidez de “máquina sonâmbula”, a procura para aquilo que já era imóvel, derruba o espaço vazio e, ao final, perde novamente o objeto.

Apenas nos dois poemas seguintes, portanto, é que se entra no âmbito de um olhar externo – não apenas nomeado por oposição ao interno, mas também materializado pelo poema, a seu modo. Assim como no penúltimo bloco de “4” a autoria das ações ou provinha do olhar interno nomeado ou permanecia absolutamente impessoal, em “5” a irrupção da figura vista é narrada como se fosse produzida objetivamente, produto espontâneo, como uma quebra isolada, do próprio suporte autônomo da visão (“vidraça acende”). Volta-se à tentativa de construção de um correlato do momento lógico do vir a ser do objeto, por meio de um jogo de aproximações fônicas (pela repetição do /b/) e semânticas: o esboçar (“bosqueja”) do bisão, ainda virtualmente truncado, e da selva. Com isso, aliás, forma-se a oposição visual entre branco (pelo “algodão”) e verde, que dará corpo à contraposição entre o vazio anterior à forma e o estabelecimento desta, na paisagem a ser construída pelo poema. Estabelecimento que se dá, finalmente, como *explosão*, palavra usada para figurar o vir a ser do próprio poema em outro texto do livro, no qual também se apreende a problematização do sentido do ato de escrita por Freitas Filho, que apresentava o “Poema” como “bomba / no deserto / tenta[ndo] abrir / o já aberto”, ou seja, ato cuja intencionalidade é apenas autorreferente, incapaz de produzir impactos

fora de si. O que talvez explique, por outro lado, a presença meio esquiva de “cela” no poema, um provável equivalente funcional do “quarto vazio” em que “ecoa” a bomba do poema nesse último texto, e também do “quarto truncado” de “4”. Desde “Infância”, enfim, o movimento de expansão é, paradoxalmente, também clausura, o ato de escrita sempre fechado em si, girando em falso ou abrindo-se para dentro, “porão / com sua chave / de vento” ou “um sol sem / clave / de fabricada estação” (“Poema”). Mas, de todo modo, ao final, o objeto começa a vir à tona. O lugar anterior à forma recebe tematização interessante, “o estratagema da sede”, o processo de irrupção de uma falta que é ao mesmo tempo o fator que desencadeia o acontecimento. E, se o texto se resolve no paralelismo sonoro (“sede” e “verde”), não cai em si como “2”, pois o “verde” se encaixa como palavra, mas também anuncia o estabelecimento visual daquilo que a linguagem constrói, e que será desdobrado no último fragmento:

O olho abre
campo campo
ainda branco

céu

boi boi

muge

um touro estua
na sombra, no fundo
o musgo investe

boi bronze

ruge

tempo tēmpora
bigorna sob –
galopa – a fonte

bufo bufa

Enfim, no último texto da série, um objeto é estabelecido visualmente, quando o verde anunciado reaparece na palavra “campo” e na imagem que dela reverbera. Esta, por sua vez, é instaurada “objetivamente”, é “aberta” pelo olho impessoalmente construído pelo poema, se lermos as duas primeiras linhas supondo um *enjambement* (como em “4” o predicado da abertura da visão era relativo ao olho), ou simplesmente apresentada enquanto objeto à disposição do olhar, se as lermos separadamente. Porém, novamente, o estabelecimento do objeto é precário: a presença deste é abstrata (a paisagem com um touro que “estua”, agita-se em ondas) e se dá como estrutura sêmica ótico-fonética e, cada vez menos, semântica (no sentido da partição gramatical mais elementar).¹⁵ A camada visual é ainda apenas um dos componentes de uma movimentação abstrata que assume forma por meio de exercícios com a materialidade fonética das palavras: o “campo” aparece como substantivo duplicado, o que, em certa medida, o traz de volta a sua condição de signo puro e, de início, aparece “ainda branco”, anterior à concretude. Quando esta é parcialmente atingida, então, a série sofre uma ruptura inédita. Dá-se um passo além da dissolução da sintaxe, fator central de objetivação até agora e a estruturação inspirada na visualidade, homóloga a princípios visuais, torna-se estrutura visual no espaço da página. De modo que a referência mais iluminadora que poderia vir à tona talvez sejam os poemas neoconcretos de Ferreira Gullar. Neles, o poeta maranhense renovava sua atitude construtiva recuperando a duração no texto e buscando novos meios de realizar uma “exploração espacial e visual” da “relação ótico-fonética-semântica” em detrimento da preocupação expressiva. Nesse sentido, é interessante notar como essa relação tripla esclarece o duplo estatuto do signo em “Infância”: as palavras sempre hesitantes entre signo material e suporte semântico, lembrando, por exemplo, a interação entre um “núcleo fonético” e outro “semântico” em “Vermelho” e “Casulo”, de Gullar. Deste, aliás, e, de modo mais gritante, de “Girassol”, também sai uma sugestão de orientar a “direção da leitura” do poema, levando o uso do espaço da página a consequências ulteriores. Valendo ressaltar, ainda,

¹⁵ Aproprio-me aqui dos termos empregados por Gullar em Gullar, 2007: 26.

a coincidência do “verde” de “verde erva”, no qual a estrutura visual e sonora encenava como que a precipitação de um signo-coisa a partir de si.¹⁶

Certamente esses experimentos estavam latentes na imaginação poética de Freitas Filho, porém seus ecos parecem ser muito indiretos e seu aproveitamento, muito mediado. Isso na medida em que, de um lado, o rendimento dessa mimese de procedimentos neoconcretos acaba dando contornos mais pesados à ênfase já um pouco automática que a exploração da materialidade da palavra assume no livro, de modo a comprometer em certa medida a potência do final da série com relação ao início. E porque, de outro lado, as marcas que esses procedimentos deixarão no estilo do autor têm interesse apenas para uma arqueologia dos antepassados que informaram suas tentativas de encontrar uma voz, esta que, quando encontrada, se distanciará exponencialmente do transbordamento do verso para experimentações do espaço gráfico, ao menos na chave disruptiva em que aparece na poesia neoconcreta. Voltando aos procedimentos do poema, o funcionamento visual do texto se dará, em primeiro lugar, a partir da separação de três blocos, de modo que a cada um dos que são organizados em linha segue um disperso espacialmente. Se o primeiro destes últimos pode sugerir a princípio algum tipo de mimetização espacial da paisagem construída (com o “céu” sobre a boiada sinalizada pelo agrupamento mínimo de dois e o som da cena talvez por último), vai-se percebendo, no entanto, que a espacialização na verdade funciona a favor de uma progressiva fragmentação do texto, em que vão se dissolvendo os nexos sintáticos e semânticos. A paisagem acaba permanecendo intangível (algo talvez replicado pelos espaços em branco que vazam o primeiro bloco) e adquire concretude visual no terceiro bloco apenas sob condição de permanecer no limite abstrato de um animal intermitente e móvel e de manter-se incerta – dada a permutabilidade das três linhas, quem está no primeiro plano, o touro ou o musgo? De modo que o bicho também continua em constante metamorfose, passando de bisão (no poema anterior) a boi, touro, de novo boi, leão (“ruge) e, finalmente, búfalo. Assim como o texto vai se distanciando do referencial da paisagem que se anunciou, até que no quarto bloco esta decanta no arranjo que encadeia os significantes do animal e da matéria-cor bronze e a palavra “ruge”, que, por sua vez, parece precipitada a partir dos

¹⁶ Cf. Gullar, 2007: 27-9. Sobre “verde erva”, poema composto por um quadrado formado pela repetição da palavra “verde” doze vezes e seguido da palavra “erva”, o autor afirma que sua intenção era fazer que “a repetição da palavra *verde*” fizesse “a palavra *erva* eclodir de dentro dela” (29, 32).

dois primeiros e encaixada, quase ludicamente, pela correspondência sonora com “muge”.

E, finalmente, a série que iniciou no lugar da anterioridade da forma irá terminar no estado de destruição da linguagem. Assim, como em “1” e “2”, o arremate, no penúltimo bloco, é geometricamente preciso porém tenso. Se dá a partir da aproximação paronomástica de “têmpora” com o “tempo” – talvez reinserindo a duração na cena até então praticamente estática – e também, é possível, por meio da exploração visual da imagem da cabeça do touro. A restauração do tempo, entretanto, é subterrânea, assim como a bigorna deixa ver suas extremidades, correlatos plásticos dos chifres do boi, por *sob* a fonte da cabeça do animal. Por baixo da *fonte*, região entre o topo da cabeça e os olhos, que é componente da imagem fixa que se está construindo, algo *galopa*, está em violenta movimentação (a posição intercalada e deslocada do verbo na frase reforçando o caráter truncado, mediado da ação). De modo que a chave do fecho pode ser, mais uma vez, de exploração lexical, centrada na polissemia de “fonte”, termo contíguo ou sinônimo de “têmpora”, ou, ainda, meio de proliferação, polo emissor. Como fonte d'água, aliás, torna-se figura adjacente à do “repuxo”, utilizada em mais de um poema do autor em sua dubiedade entre fluência física e imobilidade visual ou como correlato da petrificação do devir em forma. Como ocorria com o objeto touro, que “estuava”, ao mesmo tempo em que na paisagem o musgo “investia”, sob a superfície fixa da figura há movimento, potência, proliferação. Sob a superfície estável do objeto, instabilidade. E o colapso, agora, no último bloco, é irreversível: desagrega a coisa no nível mais fundamental de sua existência, explodindo a palavra.

*

Na trajetória de Armando Freitas Filho, *Palavra* representa um ponto de partida deslocado, porém revelador. Trata-se de uma primeira incursão nas frestas incertas das dinâmicas de formalização, que chama atenção justamente pela ausência de certa ilusão de presença que marcará o estilo maduro do poeta. Se há “eu”, não se trata precisamente de um “relator em um momento de sobrevoo”, que “conduz uma orquestra de mundo nesse momento, que não existe [...] mas é como se fizesse agir”, como diz Michel Deguy sobre o “eu” do poema lírico contemporâneo (Deguy, 1996: 293). O poeta encontrava-se situado numa posição fronteira em outra postura diante da linguagem, que também não coincide simplesmente com a “atitude peculiar diante da poesia” que

fundara parte da modernidade poética a partir da afirmação de Edgar Allan Poe de que o tema é o meio e não o fim do poema; e que levaria Paul Valéry a afirmar que a composição do poema deveria ser consciente e deliberada a ponto de o ato de composição ser mais importante que seu resultado (Eliot, 1988: 28 e 39-40). Antes de aderir à Instauração-Práxis em seus segundo e terceiro livros, Freitas Filho começa a tatear a poesia com uma atitude eminentemente construtivista, porém movida pela dúvida acerca do processo de formalização e às voltas com um campo temático hibridamente composto de uma lucidez do fazer e de uma obscuridade de que quer dar conta.

Chega às raias de um neoconcretismo assumido, mas não dispensa de todo o verso discursivo. Ora tematiza o corpo, depósito de "febre" e "sono", mas o apresenta como "estrutura" ("Corpo"); ora concebe uma "Composição" a partir de Mondrian e a reduz ao seu próprio suporte vazio, "quadrado / mais nada", mas logo antes compunha um tipo peculiar de "Soneto", voltado para aquilo que "O sexo imprime no corpo". Em parte substancial do livro, a estrutura rigorosa tenta dar corpo a um entrave ou a uma ausência, a não objetos ou aos vazios habitados pelo ato mesmo de configuração. E, diferente de *longa vida*, em que a torção autorreflexiva ocorre em meio a uma retórica de abertura ao outro, a preocupação central do livro de estreia é a linguagem, ou melhor, a dificuldade de fazê-la funcionar, menos enunciada do que realizada enquanto exercício do fazer concreto. Postura abertamente antiexpressiva, afinal, mas que já tenta atinar com formas que problematizem a si mesmas e que deem conta de incorporar certa insuficiência, um latejar do informe.

Não é casual, assim, que "Infância" tente dar corpo a uma articulação tensa entre estabilidade e instabilidade, paralela à convivência entre a racionalidade compositiva e a tematização do "sono" que subjaz à aparência das coisas e do "escuro" que antecede a lucidez do traço. Nesse sentido, é digno de nota que o livro se feche com outra seção construída como poema longo, intitulada "Mural em movimento". No próprio título, a formulação exemplar do funcionamento do livro: a visualidade fixa do mural paradoxalmente apresentada como mobilidade. Também aqui se busca o "olhar aquém da retina", ao mesmo tempo que a focalização dos movimentos abstratos do pensamento em alguns poucos objetos – "olho", "revólver", "faca" e assim por diante –, aparentemente de extração cabralina, os dispõe sempre em estado virtualmente liminar, entre ser e não ser, para finalmente se concretizar em uma figura pétrea porém "arisca" e "rípida". Tratamento este que representa melhor os caminhos seguidos

posteriormente pelo poeta, em comparação com a desagregação do material linguagem realizada no final de "Infância" e logo depois deixada de lado.

Soluções interessantes em seu caráter provisório, o que não impede que fiquem à mostra as incertezas e hesitações inerentes à procura por uma linguagem própria, que às vezes podem inclusive recair em uma ingenuidade na busca do tom ou em jogo de palavras anódino (mais visíveis, por exemplo, em passagens como “verdura verde verdejante / incessante diamante”, no arremate do livro). De qualquer forma, nesse momento em que ainda está ausente a problemática da inscrição do elemento extratextual, tem-se um precedente esclarecedor do caminho que leva ao estilo maduro. Produto de um tatear iniciante, *Palavra* anuncia um interesse pelos limites do funcionamento da linguagem e uma angústia com relação aos limites do discurso poético. Introduce o autoquestionamento inicial que, superada a valorização intrínseca da concretude, permanecerá pulsante ao se coadunar com o gesto de tornar evidente o caráter vazio da enunciação lírica em meio a um discurso pessoalizado, de modo a problematizar o pacto de uma poética de teor biográfico.

Herança difícil: pensamento e pedra

Trata-se de um precedente, vale dizer, tanto mais esclarecedor quanto mais bem compreendidas as peculiaridades da fase de formação que representa. A atitude construtiva inicial, que poderia sugerir uma herança concretista – como foi o caso de muitos dos poetas que encarnaram de modo exemplar a negociação entre “rigor e liberdade”, e cujo caso paradigmático é Paulo Leminski –,¹⁷ na verdade emerge a partir de um entroncamento anterior de caminhos disponíveis à poesia brasileira. E, sabe-se, é fruto de um estudo atento e circunscrito fundamentalmente a três cânones modernistas seminais, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira.¹⁸ O resultado de teor “objetivo”, pode-se dizer com segurança, se deve sobretudo a uma decidida “busca da economia, da ausência de ênfase”, cujo tom geral seria uma “combinatória de Drummond e Cabral, e de uma certa entonação da prosa de

¹⁷ Cf., a esse respeito, a "Apresentação" da dissertação de Ferraz, P. (2004).

¹⁸ Cf. Freitas Filho, 1991: 74-7. É uma constante dos depoimentos do autor a referência a esses três poetas enquanto interlocutores centrais de sua obra. Ver a respeito Freitas Filho, 2006[1]: 135-6.

Bandeira”, tal como documenta a crítica e amiga Heloisa Buarque de Hollanda (Buarque de Hollanda, 2010: 12).

"Estudo", busca de constituição de si mesmo pela incorporação da tradição, que se revela de modo declarado e programático, como se nota a partir da função do recorrente signo *pedra*, que ressaltai anteriormente. Como lembra Célia Pedrosa, a presença notável da pedra na história da poesia moderna brasileira remonta a Drummond, em cuja obra apareceria como signo do "percurso existencial" do autor e "do de sua poesia, compreendido este enquanto movimento próprio a sua fatura mas também à forma de sua recepção presente e futura" (Pedrosa, 2002: 91).¹⁹ Chama atenção essa presença, no contexto da presente discussão, na medida em que a força de aglutinação simbólica dessa imagem seria explorada, segundo a autora, precisamente a partir de sua polissemia, cristalizada em polaridades - como ocorria em *Palavra* - cujos termos coabitam lugares fulcrais da poética drummondiana: consciência da fugacidade da vida e desejo de eternidade ("Legado"); força e delicadeza (como na figura d' "O elefante"); simplicidade e multiplicidade de aspectos ("Consideração do poema"); interioridade do sujeito e exterioridade da linguagem e do objeto ("No meio do caminho"); e "peso e leveza", "obstáculo e incitação ao movimento", nas palavras de Pedrosa (neste último poema). Já a pedra cabralina, pode-se pensar, ostenta-se mais em sua univocidade positiva, ora como figura que encarna a ética de uma poesia da contundência, espelhada por uma visão da "aridez" de uma experiência social específica, ora como índice do deliberado entrave da fluência que caracteriza essa dicção. Por outro lado, a sugestão de Pedrosa aponta para um diálogo com Cabral que seria travado também na chave da ambiguidade, dado um interesse declarado de Freitas Filho, desde *Palavra* até a obra mais recente, pela "interação" entre o poeta pernambucano e Drummond, por um "João Cabral mais drummondiano" (95-8). Isso

¹⁹ A autora apoia parte de sua discussão em estudo de Marlene de Castro intitulado "A política da pedra". Conforme a exposição, essa recepção foi cultivada primeiramente pelo próprio poeta, que em poema de *Claro Enigma* (1951) remetia à "pedra no meio do caminho" do poema de *Alguma poesia* como o único "legado" que seria deixado por sua vida e obra ("Legado"), menção que seria retomada por muitas outras auto-citações em poemas e pela organização por Drummond de *Uma pedra no meio do caminho - biografia de um poema*. Depois da incorporação para a historiografia de sua poesia pelo próprio autor, a imagem serviria como emblema de leituras críticas de Drummond feitas por Mário de Andrade, por exemplo, e como emblema de filiação literária por contemporâneos como João Cabral de Melo Neto e sucessores como Haroldo de Campos (que chega a atribuir a "No meio do caminho" o estatuto de marco fundador da Poesia Concreta) e Ana Cristina Cesar. Cf. pp. 91-4.

posto, o fato é, como se percebe mais explicitamente em "Dois movimentos da pedra", que Freitas Filho inscreve *Palavra* conscientemente na história da recepção da imagem da pedra, forjando sua "pedra-pano" enquanto resultante do encontro da incorporação dos cânones com a inclusão embrionária de uma problemática própria. Fundidas ou atritadas entre si, a concretude cabralina e a abertura drummondiana ao enigma e a certa contaminação prosaica da voz, alimentam a dinâmica híbrida e tensa do livro de estreia e tomam corpo como componentes de um complexo de tensões e contaminações recíprocas que assume contornos mais nítidos sob a forma da tensão entre estabilidade e instabilidade, por meio da qual se esboça o núcleo duro da poética madura do poeta.

Sem dúvida, o impacto duradouro da lição dos cânones no bojo da obra mereceria um olhar profundo e multidirecionado. A julgar, inclusive, pelo lugar privilegiado que o próprio autor lhe atribui nos muitos poemas dos anos 2000 que tematizam esse cruzamento com as vozes singulares dos dois poetas modernos, e que apresentam a relação com Drummond por meio de uma ideia-chave de *mistura*, e com Cabral, em uma dinâmica de incorporação e rejeição.²⁰ Atenho-me, contudo, à dimensão "metadiscursiva" na qual esse cruzamento pode ter servido de referência para a constituição da atitude fundamental de Freitas Filho frente à poesia, constantemente atualizada como postura dubitativa e, em muitos momentos, autocorrosiva.

É certo que o primado da construção sobre a expressividade da matéria, característica cabralina a mais conspícua, é traduzida em objetividade e ordenação geométrica em *Palavra*, mesmo que apenas para ser posteriormente colocada como paradigma parcialmente negativo no restante da obra. Para ser mais preciso, a dicção de Freitas Filho sempre se constituirá, de diferentes maneiras, por uma prática de linguagem hesitante entre a concepção desta como construção e sua concepção enquanto matéria extraída do mundo da experiência e dos afetos, mais próxima da fala. Por outro lado, a postura metadiscursiva cabralina produz ecos importantes. Trata-se de uma reiterada "auto-definição da linguagem", da evidenciação de um "*modus operandi*"

²⁰ *Numeral/nominal* é o livro em que os poemas sobre Drummond recebem esforços mais detidos, concentrados em uma série de seis poemas. Em geral compõem retratos do poeta cuja matéria são ora signos representativos de sua *démarche* literária, ora impressões de Freitas Filho que traçam sucintamente uma figura entre pessoal e literária, ambos os aspectos muitas vezes entrecidos. Quanto à "mistura" da imagem de Drummond à própria imagem de Freitas Filho, anunciada diretamente em "CDA no coração", o verso de "DNA, CDA" é suficiente: "Nasce, sob a sentença do anjo sujo de sombra: vai ser gago na vida". Ver nota 58 do capítulo seguinte para os poemas sobre Cabral.

tomado pelo poeta como "tema e pedagogia", com o que se reafirma a cada vez o estilo pessoal, partindo da "qualificação de um sujeito exclusivo que a define [a linguagem singular] não como atributo de sua intimidade mas como demonstração de sua técnica", segundo o comentário de Alcides Villaça" (Villaça, 2007: 161).²¹ Ora, a "demonstração da técnica", a definição da própria voz, como se verá em *longa vida*, não se limita, em Freitas Filho, à etapa parcial de explicitação de uma poética, mas converte-se em arquitetura discursiva substancial. Presta contas, a seu modo, ao perfil ético, de atitude reflexiva do discurso que se impõe e se autolegitima perante a matéria a ser organizada, que, em seu caso, vem de par com o paradigma da concretude. Talvez, mais o signo *educação* do que o signo *pedra*. Seu "discurso metapoético",²² no entanto, em contraste com o típico expediente cabralino de colocar a auto-definição na boca ou na *démarche* de um alter ego,²³ é tecido enquanto encarnação do sujeito da escrita no texto, voz cuja materialização se identifica com o resultado do poema. Além disso, se a obstrução da fluência do discurso "gago" de Freitas Filho, que atravanca o curso livremente prosaico da expressão, certamente remete a essa herança, ela participa não do "esforço por uma voz que não soe", ou seja, da recusa da musicalidade e da materialidade humana da voz

²¹ Um eco interessante, que remete a *Palavra*, aparece na caracterização feita por Villaça da fase de consolidação estilística de *O engenheiro*, em que o poema passaria a "sistematizar-se numa concepção material da palavra e da poesia, apresentadas enquanto fenomenologia de um literal *escrever* ('a tinta ou a lápis'), sobre a folha de papel ('branco asséptico')"(147). A imaginação de Freitas Filho também não deve ter deixado passar em branco o livro que resulta do período de expurgação das hesitações entre subjetividade e objetividade do próprio Cabral, *A pedra do sono* (1941), com sua imagética oscilante entre o onírico e o mineral, que parece ressoar, por exemplo, no quarto texto de "Infância".

²² Italo Moriconi emprega essa expressão para delinear a posição de Freitas Filho no que vê como o momento de "crise da palavra" que seria vivenciado pela poesia brasileira produzida nos anos 1980. Inserido em um panorama de esgotamento tanto dos paradigmas modernistas quanto da recusa do literário representada pela poesia "marginal", Freitas Filho se alinharia com uma postura "niilista", em seu caso, dedicando uma "obra inteira" à tematização "obsessiva" da "pergunta sem resposta de por quê escrever". Para o crítico, isso consistiria na "transmutação de um traço pós ou anticabralino em traço pós-moderno": "trata-se da questão do discurso metapoético. No interior da estética cabralina, a metapoesia é teoria do poético embutida auto-reflexivamente no poema. Na estética configurada por Armando, a metapoesia se dá como indagação sobre os fundamentos existenciais do escrever" (Moriconi, 1992: 739). A colocação do autor é precisa, principalmente para a produção do autor nos anos 1980. Contudo, não dá conta das diferentes formulações dessa tendência "metapoética" e de seus modos de funcionamento textual específicos fora do registro mais explicitamente metadiscursivo.

²³ Cf. Villaça, 2007: 157-62.

em prol de sua despersonalização, como em Cabral,²⁴ mas de uma evidenciação da fonte do discurso, muito marcante a partir dos anos 1980.

Ausência de ênfase (nos primeiros passos do poeta), o poema como trabalho "manual", "a lucidez dos sobressaltos".²⁵ Parte da identidade de Freitas Filho sem dúvida nasce do aprendizado com João Cabral. Porém, acima de tudo, o que a "clareza" da poética cabralina não forneceu ao poeta aprendiz foi o mecanismo da dúvida auto-dirigida. E não apenas porque passa ao largo do fazer "à mão livre", obedecendo em geral a "linhas diretrizes" atuantes em sistemas elementares de termos a serem agenciados pela voz, de acordo com o comentário de Benedito Nunes a respeito de *A educação pela pedra* (Nunes, 2008: LXV-LXVI). Como ressaltado por Silviano Santiago, a "devoção ao objeto"²⁶ com que Cabral trabalha a forma anda lado a lado com um trato da realidade que parte de "verdades irrefutáveis", o que faz com que sua poesia forje "uma linguagem (e, portanto, um conhecimento) *que exclui a dúvida*" (Santiago, 1982: 43).²⁷ Esta, quem lhe legou, enquanto postura de base frente à poesia, creio ter sido Drummond. Como assegura Heloísa Buarque de Hollanda, a "predileção" pelo itabirano à época de *Palavra* - livro que resultaria de uma prática literária que "espelharia" o "modelo" do predecessor - torna-se referência presente ao longo de toda a obra de Freitas Filho, inclusive convertida em um discurso de "filiação" (Buarque de Hollanda, 2010: 10 e 12). Por ora tomando distância deste último e da breve sugestão de Célia Pedrosa, que vê a retomada da pedra por Freitas Filho como exercício do "valor

²⁴ Cf. Sussekind, 1998[1]: 38-47. Flora Sussekind - cujo uso da gagueira enquanto imagem de figuração crítica da dicção de Freitas Filho já foi mencionado aqui - resalta em Cabral a tematização de vozes que "apontam, em geral, para um alcance reduzido" ou "para algum tipo de barreira expressiva (rouquidão, gagueira, segura)" (39).

²⁵ De acordo com Ana Cristina Cesar, a voz de *longa vida* transitaria entre o "'deslizante verso discursivo' e 'a lucidez dos sobressaltos' de que fala João Cabral'" (Cesar, 1982: 12).

²⁶ A expressão é de José Guilherme Merquior (2008).

²⁷ O comentário de Santiago é dirigido à parcela da obra de Cabral que vai até *A escola das facas* (1980), momento em que o poeta começaria a incorporar as "incertezas do sim", ou seja, o dado incerto proveniente da realidade, até então submetido à negação pelo discurso. Ainda com relação a esse comentário, não é sem necessidade ressaltar que o crítico refere-se especificamente à dimensão do caráter positivo da apresentação da realidade pela poesia de Cabral e do círculo elementar de princípios que organizam seu discurso. Ao passo que não se deve deixar de reconhecer a presença de certa postura dubitativa, por exemplo, no método cabralino de apresentação analítica do objeto, cuja sucessão serial de aproximações metonímicas explícita, em certa medida, uma indagação acerca da própria maneira de o poema se conduzir. O grifo é meu.

poético" de transfiguração estética da realidade,²⁸ um forte eco drummondiano pode ser encontrando no registro do par "obstáculo - incitação ao movimento". Como lembrado por Davi Arrigucci Jr., as "dificuldades no trabalho" constituem um nicho central da poética de Drummond, sobreposto a sua dimensão "reflexiva" (Arrigucci Jr., 2002).²⁹ A pedra que introduz a obstrução já no primeiro livro, em "No meio do caminho", e o inseto bloqueado no labirinto dramatizado em "Áporo" (*A rosa do povo*, 1945) não se apresentariam, segundo o crítico, como mero registro da "incessante procura mental da própria poesia, girando sobre si mesma", mas incluiriam "uma poética que é a cristalização da consciência clara do próprio fazer no interior da forma" (101-2). Seja enquanto símile estrutural do "movimento da reflexão", como quer o autor, seja simplesmente naquilo que denota a encenação da dificuldade do fazer na composição do poema, a "repetição circular infundável" de "No meio do caminho", para usar a formulação de Arrigucci Jr., ecoada também em "Áporo", é índice da tendência a dar corpo nos poemas ao "caminho" dificultoso com que se figura o trabalho formal e, em certos momentos, a evolução da obra. Para o poeta em formação, tinha-se aí, em primeiro lugar, a base de atitude poética inspiradora, ainda mais nitidamente delineada diante das posições que circunscreviam o debate à época: o concretismo ortodoxo paulista, apoiado no paradigma cabralino dominante, o ainda visível parnasianismo da "Geração de 45", ou uma revisita poética dos cânones modernos ainda em estágio incipiente. Era um ensejo decisivo para a tal "ausência de ênfase" a que se refere Buarque de Hollanda, para a atenção clara com relação ao fazer e para uma postura reflexiva que contrastava com a "naturalidade"³⁰ bandeiriana, a irreverência destrutiva de Oswald e a vertente mágico-especulativa de Murilo Mendes e Jorge de Lima. Em suma, o modelo de uma autoproblematização por parte do próprio discurso, que leva à frequente tematização das dificuldades do trabalho, condicionando-se assim a concepção do processo e a estruturação do produto. Veja-se a esse respeito não apenas

²⁸ Cf. pp. 84-91.

²⁹ Não endosso nem discuto a ideia do "movimento rotativo do eixo do pensamento sobre si mesmo" enquanto índice da presença de elementos de origem romântica nessa vertente da poesia de Drummond, alicerce fundamental do argumento do autor (ver pp. 65-8). Quando emprego o termo "reflexão" não o faço nesse sentido, mas no uso corrente, aproveitando apenas a indicação da importância crucial que os questionamentos drummondianos da poesia e a elaboração de suas próprias hesitações têm na obra do poeta do modernismo brasileiro.

³⁰ A expressão é de Antonio Candido, em breve comparação entre Bandeira e Drummond no ensaio a que recorro em seguida.

os muitos poemas-homenagem, mas também a atenção dada à reflexividade drummondiana de modo mais ou menos direto nas seis epígrafes de livros e poemas extraídas de Drummond ao longo da obra.³¹

Segundo ensaio seminal, ainda que introdutório, de Antonio Candido, mais do que enfrentamento da dificuldade da forma, o aspecto reflexivo aparece em momentos centrais da obra do poeta de Itabira na forma de uma "desconfiança aguda com relação ao que diz e faz" (Candido, 2004: 67). Para o crítico, a incerteza inicial viria do problema da "expressão", processado, em sua evolução, pela presença magnânima de um sujeito que se debateria entre um "egotismo profundo" e o "constrangimento" com relação a um eu que apareceria como "uma espécie de pecado poético inevitável" (69). Daí a *torção*, o movimento de retorno do eu sobre si ser o tema central e a poesia ser identificada frequentemente com uma tentativa de redenção pela superação do eu.³² Porém, as "inquietações na poesia de Drummond" se espraíariam para muito além da relação conflituosa com a expressão e seriam matéria poética e fator desencadeador principal da dinâmica de funcionamento de parcela substancial da obra. Pois, de *Sentimento do mundo* (1940) a *A vida passada a limpo* (1959), ocorreria um "distanciamento em relação ao objeto da criação", que teria como contraface a elevação desta, enquanto processo questionado por dentro, ao primeiro plano da elaboração literária.

Nesse sentido, não apenas pelo conteúdo dos questionamentos, mas talvez sobretudo pela própria dinâmica de abordagem das "dificuldades", esse modo de

³¹ Os trechos escolhidos por Freitas Filho são tirados de "O lutador" (*José*), "Nosso tempo" (*A rosa do povo*), "Poema-orelha" (*A vida passada a limpo*), "Habilitação para a noite" (*Fazendeiro do ar*), "Procura da poesia" (*A rosa do povo*) e "K" (*Fazendeiro do ar*). Nos casos dos poemas que escapam a essa tendência (correspondentes à segunda e à quarta citações) trata-se, no último, relativamente de uma exceção, enquanto a outra consiste em uma passagem do texto voltado a uma temática política, mas que, isolada, refere-se diretamente à reflexão sobre o trabalho com a linguagem.

³² Antonio Candido mostra o desenvolvimento dessa questão, que apareceria desde uma temática "do eu que poderia ter sido e não foi" (presente em "Versos à boca da noite", *A rosa do povo*), passando pela "autonegação pelo sentimento de culpa" (como no "Estrambote melancólico", de *Fazendeiro do ar*), pelo tema da "automutilação" (em "A mão suja", *José*) e apresentando muitas outras nuances. Cf. sobretudo as pp. 67-74 e as notas 1, 4 e 6. Uma sugestão para seu recorte é a seleção feita pelo próprio Drummond, que abria sua *Antologia poética* de 1962 com a seção intitulada "Um eu todo retorcido". O caráter parcial dessa visada é reconhecido por Candido ao final do ensaio, segundo ele, centrado em uma análise "temática" em detrimento de uma caracterização mais profunda de procedimentos; de qualquer modo, a entrada é suficiente para introduzir a questão no contexto deste trabalho.

problematizar a legitimidade do discurso poético fornecerá mananciais literários importantes para Freitas Filho. Para este, tratava-se de reconhecer uma forma de reflexividade dotada de ao menos três particularidades interessantes. Em primeiro lugar, trata-se de uma reflexividade que, enquanto vetor da hibridez característica da poética de Drummond, não excluía a possibilidade de inscrição da experiência cotidiana e de um lirismo ancorado em uma *persona* em certos momentos dotada de uma densidade que tangencia o biográfico. Em segundo lugar, está a convivência desse autoestranhamento com a temática da dificuldade do jogo com a forma. E, em terceiro, o modo como os questionamentos dessa consciência poética voltam-se progressivamente contra o próprio discurso.

Assim, com relação ao primeiro aspecto, é interessante notar, a título de ilustração, que *Cabeça de homem*, lido por Luiz Costa Lima como exercício de uma "concreção" que "supõe a urgência de chão e a iminência de pele" (Costa Lima, 1991: 11),³³ recebe epígrafe extraída do "Poema-orelha", de *A vida passada a limpo*. "Tudo vivido? Nada. / Nada vivido? Tudo." Corolário da inquirição que o próprio Drummond fazia da relação entre "o jogo e a confissão", "o vivido e o inventado", como se lê no poema. Trata-se de um breve exemplo do questionamento do pacto vida-literatura que Freitas Filho já encontrava na obra de seu mestre moderno. E de uma indagação nesse momento voltada para a esfera da vivência pessoal, mas que seria realizada no seio de uma poesia impura e multifacetada, que percorreria um percurso emblemático e mais amplo de dúvidas com relação à função da poesia. Esta, ora é instrumento de escavação de um "coração maior que o mundo", ora suporte para o vínculo de um coração "muito menor que o mundo" com a realidade social, chegando às raias de uma voz órfica decaída que se compõe com o mundo em um "vasto coro".³⁴ De modo que chama atenção, ainda a esse respeito, a tendência apontada por Pedrosa a certo tratamento da história da poesia como história do poeta, à realização de retomadas da própria

³³ É interessante que esse livro, que Freitas Filho relata ter escrito "aos jorros" e sob o impacto de vivência biográficas perturbadoras, seja, segundo Luiz Costa Lima, uma reação à perplexidade diante da impossibilidade de dar sentido ao vivido feita pela via da concretude. No livro - marcado por uma retórica da violência, no qual o que se "bate", "corta", "pinça", "verrumba" é o corpo que metaforiza as reações afetivas e simultaneamente o corpo do poema, talhado como "O que estala e cresce da terra contra as estrelas" ("Ar") - a ideia de *concreção* refere-se, pensando-se nesses termos, tanto à matéria empírica bruta quanto ao trabalho de linguagem.

³⁴ Trechos extraídos de "Poema de sete faces" (*Alguma poesia*), "Mundo grande" (*Sentimento de mundo*) e "Relógio do rosário" (*Claro enigma*).

trajetória, nas quais os problemas que movem o programa são historiados ao longo da própria obra, cujas inquietudes programáticas cruzam-se e mesclam-se com os temas da lírica. Parte das hesitações tinha como suporte um sujeito afastado biograficamente, mas ocasionalmente presente na figura do "poeta" e identificado a uma característica do autor que parte da crítica ressalta como basilar, a saber, o "individualismo" que teria como consequência uma "exposição mitológica da personalidade" (Costa Lima, 1968: 189, Candido, 2004: 68). Uma marca secundária no imaginário de Freitas Filho pode ter sido, então, a oscilação entre a figura do poeta como persona lírica e a do artífice que tematiza simultaneamente o ato formal e a história de sua escrita, que faz lembrar algo do cruzamento de autobiografia pessoal e autobiografia da escrita que se via, de modo mais gritante, por exemplo, no último poema de "fio terra" analisado no estudo introdutório deste trabalho.

Afinal, deixando de lado as outras múltiplas facetas drummondianas, fica a indicação de que Freitas Filho tinha diante de si um "poeta da palavra", reticente quanto à naturalidade da experiência, mas aberto a um sentimento de mundo plasmado em meditação lírica ou dramatização prosaica. Poeta autor de uma maneira muito própria de urdir em uma só tessitura a indagação da condição do sujeito no mundo e a do sentido do ato poético, fazendo-se provável ancestral da mais radical "indagação sobre os fundamentos existenciais do ato de escrever" a que se refere Ítalo Moriconi. Nesse sentido, diga-se de passagem, é notável uma oscilação constante, com características diversas, ocorrida na obra do poeta-aluno, entre a criação de estratégias formais que deem corpo à torção do discurso sobre si mesmo e o tratamento do ato de "refletir" enquanto tematização. Pois esta última tendência, de início nutrida pelo interesse relativo ao embate corpo a corpo com a linguagem, tal como sugerido em parte por Drummond, e, depois, reformulada a partir de um debate mais recente, pode perversamente vir a limitar a amplitude dos modos de conceber a estrutura do poema, quando este se coloca como elocução das dúvidas.³⁵ Assim como a ênfase na dimensão técnica do fazer pode vir a apaziguar o potencial da consciência moderna acerca da dificuldade de conceber o espaço da obra, de quem é devedora. Um tipo de contradição que perpassa as tensões, previstas e imprevisas, entre concreção, reflexividade e elaboração da experiência em Freitas Filho, assim como o modo particular como este se

³⁵ Vão nessa direção os comentários críticos mais frequentes sobre momentos de rendimento inferior na obra do poeta, referentes a uma aparência de "baixo-contínuo" e a certo didatismo com relação ao modo de expor os princípios de condução do discurso. Ver a respeito Villaça, 2003: 14 e Siscar, 2009: 18-19.

apropriou da herança canônica. Contradições, enfim, que assumirão posição estruturante na dicção madura do autor, como se verá em *longa vida*.

Por outro lado, quanto à ligação do questionamento do ato poético com a tematização da dinâmica das formas, a reflexividade drummondiana assume importância incontornável em poemas como "No meio do caminho" e "Áporo", que plasmam a dificuldade na estrutura do texto, e, sobretudo, na temática drummondiana que marcou a tradição moderna brasileira como *luta com as palavras*, em ícones como "O lutador", "Consideração do poema" e "Procura da poesia". São textos complexos quanto ao modo como cada um articula formulação metadiscursiva e urdidura textual singular e enquanto posicionamentos de ordem estética motivados em parte pela experimentação de condições sócio-históricas muito específicas. Têm em comum, no entanto, uma resolução artística que faz as inquietudes do percurso artístico levarem a uma visão acerca da poesia que desloca o lugar da expressão para colocar em primeiro plano uma observação das dificuldades do trabalho com as formas. Na visão de Antonio Candido, por exemplo, tal resolução começaria com uma recusa dos "assuntos" retoricamente estabilizados pela tradição e com a redução dos temas em geral à condição de matéria bruta. Partindo de problematizações pontuais da "legitimidade" da poesia iniciadas em *Brejo das almas* (1934), chegaria a uma transferência das inquietudes para um domínio estritamente estético-formal, em que o poeta buscaria o poema como "expressão que se torna ela própria uma espécie de objeto" (88). O problema da relação entre expressão e construção na obra drummondiana seria, nesse sentido, mais uma etapa do caminho do "questionamento da poesia" que o poeta mineiro percorreria.

Com efeito, José Guilherme Merquior atenta para essas mesmas questões ao ressaltar como na mediana que corta a escrita de Drummond, no início dos anos quarenta, o aprofundamento de sua abertura à situação histórica e de "um lirismo de interrogação existencial" se dá em conjugação com o cultivo de uma "poesia *metapoética*, nutrida de uma espécie de reflexão introspectiva da escrita" (Merquior, 1976: 121 - Grifo do autor). Creio que o impacto de poemas como "O lutador" e "Procura da poesia", representantes dessa tendência, deve ter sido fundador de um posicionamento para o autor de "Infância", embora esse posicionamento não coincida exatamente com o significado que isso assumia em Drummond. Na série de poemas que abre *Palavra*, o privilégio concedido à tematização do jogo dificultoso com o material, bem como a tentativa inicial de flagrar em ato o processo textual de configuração -

realizada insistentemente por Freitas Filho até *Lar*, - certamente ecoam algo das questões colocadas em trechos que forneceram epígrafes como a de *Palavra* (e, nesse caso, também o título do livro) e de "Palavra-chave", poema de *Numeral/nominal* dedicado a Drummond:

Palavra, palavra
(digo exasperado),
se me desafia,
aceito o combate.
("O lutador", *José*)

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?
("Procura da poesia", *A rosa do povo*)

O poeta que vivia a finitude no corpo imerso no cotidiano em "Morte no avião"³⁶ era o mesmo que, "lúcido e frio", reconhecia o embate com a linguagem como inglório, inútil e, no entanto, inevitável. E com isso colocava o enfrentamento da dificuldade da forma como *o lugar* produtivo da poesia, expandindo o espaço do discurso poético de acordo com as potencialidades infinitas de trabalho com o material. Assim, a escolha do modelo drummondiano como ponto de partida, ao introduzir Freitas Filho na poesia, o coloca em contato com um eixo central da problemática moderna da poesia, que, entre muitos outros aspectos, redimensionava o trabalho com a concretude enquanto prisma para o tratamento da expressão, ao mesmo tempo em que inaugurava uma profusão de novos formatos para o tratamento da subjetividade. O impacto dessa escolha na configuração da obra, em todo caso, significou para o autor mais jovem sobretudo encontrar na "impureza" da trajetória de Drummond um processamento muito peculiar

³⁶ O poema, obra-prima que mescla em uma só voz o tratamento grave do tema da morte e certo rebaixamento irônico tipicamente modernista, era um dos textos de Drummond a partir do qual Freitas Filho se exercitava fazendo pastiches, à época de *Palavra*. De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda, no prefácio supracitado, à página 9.

da radicalização moderna da poesia como *cosa mentale* e que incorporava inclusive as negociações entre uma relativa despersonalização e seu avesso.³⁷

Por outro lado, como já sugeri anteriormente, creio que o aspecto da obra drummondiana que contribui de modo mais marcante para a formação da identidade de Freitas Filho diz respeito sobretudo à evolução de uma atitude mais geral de desconfiança, que, vista de perto, se apresenta como a contraface de uma atitude questionadora diante do mundo. Pois, em Drummond, tanto as incertezas com relação ao problema da expressão, quanto as que envolvem a relação entre individualismo e participação, a luta com as palavras, ou seu modo de dar corpo à consciência da dificuldade do fazer são atravessadas, cada vez mais, por um modo de plasmar o mundo como *opaco*, consubstancial ao travamento da ação do sujeito e do discurso e implicado na tentativa de conformação de uma incompletude do sentido. Trata-se, portanto, de um princípio mais geral, que não se esgota nem em uma vigilância metadiscursiva e nem em questões substantivas pontuais.

É nessa direção que vão visadas como a de Luiz Costa Lima. Do seu ponto de vista, haveria uma tendência unificadora da obra drummondiana que se apresentaria como *princípio-corrosão*. Sua atuação se dividiria em dois polos, não mutuamente excludentes, mas complementares. De um lado, o da projeção da corrosão, em sua forma ativa, em *escavação*, polo associado "à ideia de luta" e dominante na fase da obra que vai até *A rosa do povo*. De outro, aquele para cuja intensificação tende a evolução da obra dali em diante, o da projeção da corrosão em *opacidade*, no qual "a trituração

³⁷ Como se sabe, desde Edgar Allan Poe e do texto seminal de Eliot, "Tradição e talento individual" (1919), a ideia de *despersonalização* está no cerne das teorizações a respeito da poesia moderna, desde seu início. Nesse sentido, basta ver o estudo seminal de Hugo Friedrich *A estrutura da lírica moderna. Da metade do século XIX a meados do século XX* (especialmente o capítulo 1, "Perspectivas e retrospecto"). Por outro lado, uma tendência teórica atual é justamente o questionamento da linearidade esquemática com que esse tipo de trabalho narrou a evolução da modernidade poética a partir de trajetória que levaria da "emocionalidade" à "construtividade" absoluta. Assim, autores como Alfonso Berardinelli e Michael Hamburger reveem o estudo de Friedrich apontando para a necessidade historiográfica de dimensionar o teor de "impureza" constitutivo da poesia moderna e de compreender o papel da negociação ocorrida entre os inúmeros pares de oposição conceitual encerrados pelo par expressão-construção. (Cf. Berardinelli, 2007, cap. 1, "As muitas vozes da poesia moderna" e Hamburger, 2007, cap. 2, "A verdade da poesia"). Tendo isso em mente, a presença da "naturalidade" bandeiriana e da hibridez de Drummond na história do modernismo brasileiro não devem ser desconsideradas quando se pensa a obra de autores como Freitas Filho, que lançam-se em tentativas de aproximação de poesia e experiência em um contexto diverso, porém nutrido pelo aprendizado com modelos modernos.

das coisas e dos objetos leva a revelar o fundo indevassável, a tampa que dá para um abismo sem fundo" (Costa Lima, 1968: 162). Pensando por esse ângulo, é precisamente o percurso dessa intensificação que parece ter marcado profundamente o poeta mais jovem.

Isso porque, segundo o crítico, o histórico da corrosão é o de um progressivo voltar-se "contra as suas próprias crenças", histórico no qual cada vez mais ela deixa de "ser um princípio operativo exposto, *para que sua existência se escave em plano anterior [ao] da própria feitura expressional da composição*". "A corrosão, quando não penetra no estéril campo árido do formalismo, se alimenta do comer-se a si própria. E o que resta atrás desta autofagia é o opaco nada" (194, 213; grifo do autor). Da corrosão irônica da união entre o coloquial e uma visão mistificadora da nação, própria ao modernismo até então, realizada nos primeiros livros, passando pela escavação da "corrosão no tempo", Drummond atinge uma poética em que a assunção radical da opacidade do mundo se desdobra em uma "incerteza" (a palavra é de Costa Lima) que, podemos dizer, se coloca em termos de auto-negação:

Se o canto sai da boca ensimesmada
é porque a brisa o trouxe e o leva a brisa
nem sabe a planta o vento que a visita.
Ou sabe?

Não cantarei o morto: é o próprio canto.

Não canto, pois não sei, e toda sílaba
acaso reunida
a sua irmã, em serpes irritadas vejo as duas.

Da breve menção a "Nudez" (*A vida passada a limpo*), cuja fragmentação naturalmente impede um comentário pouco redutor, dois aspectos chamam atenção. Em primeiro lugar, vê-se como esse teor de investigação mental movida a problemas, inaugurado já na pedra do primeiro livro radicaliza-se continuamente até fazer que agora, no nono livro, tenha-se como mote da composição a total ausência de segurança quanto à

legitimidade e o sentido da prática poética, ou o "vazio e a inutilidade que o poeta encontra em sua tarefa" (Costa Lima, 1968: 233). Um ceticismo, sempre atualizado formalmente a partir de interrogações que se reiteram tanto ao longo da obra quanto na estrutura de certos poemas é, como nota esse crítico, anterior ao ato da fala, de modo a inscrever este em um espaço que se apresenta como o vazio posterior a todo o desgaste das certezas. Mas, em segundo lugar, percebe-se assim, também, como a "dificuldade" corporificada pelo obstáculo é, desde o início, inseparável de um modo "corrosivo" de plasmar o mundo, que para Costa Lima consiste, na verdade, na maneira drummondiana de colocar-se em relação com a realidade, de "assumir a História, de se pôr com ela em relação aberta" (136). O obstáculo está também no movimento de dar a ver o mundo, pois é "a vista [que] se barra / a si mesma" ("Opaco", *Claro enigma*). Ora, tão contundente é a atitude, que sua absorção por Freitas Filho pressupõe também uma necessidade de afastamento. Para este, essa desconfiança será, de fato, um modelo, mas é no elemento da "dificuldade" que sua voz irá se arraigar. Diferente de Drummond, cuja tarefa será encontrar nas formas um meio de plasmar o sem sentido da "alma", seu questionamento da poesia fará que esta seja gesto que volta sobre si, alguém do mundo: "A intenção é o horizonte / mas a linha que se alcança / é a do papel, por mais que force a vista, a mão" (numeral "22"). Seus alvos são muito mais sólidos e materiais, pois a contemplação da realidade deverá ter tom mais terrestre, anotação friamente resignada:

11

O dia errará
entre os dispositivos
da natureza: a parafernália
do sol, a tentativa
da montanha em absorver
o mar, e deste, depois, a lua.

O dia errará
sem arranhar a impassível
paisagem.
Só um pouco. Aproximação
pedregosa, ira de raízes
e a derradeira terra imediata.

Isto posto, já deve começar a ficar claro que a desconfiança drummondiana fornece um parâmetro não apenas de identificação mas também de distanciamento para Freitas Filho. Antonio Candido fecha seu ensaio salientando, na estrofe final de "Procura da poesia", o aspecto da consciência da possibilidade do "malogro". Faz isso, contudo, no mesmo movimento em que associa a tematização da dificuldade do fazer poético, nesse poema, à "obsessão mallarmeana da palavra como violação de um estado absoluto". A ideia do embate com a linguagem, a princípio ensejada por uma figuração da consciência dos limites da ação artística diante da perplexidade violenta da situação histórica,³⁸ levaria à concepção do poema "para além das palavras, uma conquista do inexprimível que elas não contêm" "mas que pode manifestar-se como sugestão misteriosa nas ressonâncias que elas despertam, uma vez combinadas adequadamente" (Candido, 2004: 93). Naturalmente, a menção à possibilidade do fracasso formal é lateral, assim como a aproximação com a "poesia pura" é apenas um esboço sugestivo (e que está longe de constituir ponto pacífico na fortuna crítica drummondiana). No entanto, o contexto geral de argumentação ajuda a lançar luz sobre a apropriação epigônica feita por Freitas Filho, na qual a desconfiança se coloca em nível anterior e muito mais drástico, de modo a impor a consciência da distância intransponível com relação ao mestre. Pois, em primeiro lugar, como já antecipado, o malogro, o fracasso do poema não é, na retórica de Freitas Filho, uma possibilidade aventada, mas precisamente o horizonte de expectativa do ato poético. Daí o elogio do inacabamento, diretriz estruturante dessa dicção e que leva à concepção do poema como lance sempre parcial, sempre em falta ou em excesso e afim à articulação em sequências seriais, com suas molduras que circunscrevem uma sucessão de investidas imperfeitas. Ainda que esse inacabamento, paradoxalmente, seja altamente controlado. "Nunca / nenhum poema acaba / a não ser com um tranco / com um corte brusco de luz". Declaração constitutiva de uma identidade artística que quer escrever "direto na parede", mas sabe que "não suja fundo o futuro dos muros / [...] não entranha, não dói".³⁹ E que pensa a condição epigônica como diálogos com realizações singulares "inalcançáveis" (palavra utilizada de modo ambíguo nos poemas-homenagem: "Drummond é Deus. Pai

³⁸ Ver a esse respeito Costa Lima, 1968: 184-5.

³⁹ O versos são extraídos de "Na área dos fundos" (*De cor*) e "Sobre pedra" (*Duplo cego*).

inalcançável" ["CDA no coração]), chegando a uma recusa retórica da possibilidade de produção do novo e do singular.

Seguindo nesse sentido, também fica claro que o modo como Freitas Filho pretende somatizar suas desconfiças no corpo dos textos deverá se constituir não exatamente como uma retórica de negação da poesia, mas mais como uma radical "redução da poesia à poesia". Logo de saída, no plano do tom e da concepção da prática com a forma, há distância com relação à dimensão da resposta drummondiana que recorre a uma abertura às "ressonâncias misteriosas" da linguagem ou à criação de uma imagética opaca que desse corpo ao "nada". No autor de *Palavra*, certa lucidez cerebral, a "clara opção por uma poética às claras" de que fala Sebastião Uchoa Leite (2003 [2]), é constantemente atualizada em consonância com a resolução, feita num plano ético, de que o poema é trabalho de uma "imanência" de ordem muito diversa da de Drummond, trabalho que se reconhece inapto à expectativa de alçar o sujeito para além de sua condição terrestre e tanto mais inapto às "tentativas de explicação e de interpretação do estar-no-mundo".⁴⁰ O controle rigoroso das estruturas, o caráter sempre muito trabalhado das sonoridades e a fluência proliferante das imagens estão constantemente em fricção com a naturalidade própria à fala e com a rispidez de um tom que busca frequentemente a construção árida e avessa à beleza ornamental, na qual se confundem a linguagem direta e pouco dilapidada da vivência pessoal corriqueira e a voz supostamente próxima ao ato de escrita, produzindo tensões muito características.⁴¹ Ou

⁴⁰ Trata-se do título de outra seção da *Antologia poética* de Drummond.

⁴¹ É digno de nota que Freitas Filho compartilhe com Drummond um procedimento que ocasionou uma leitura seminal da obra do poeta mineiro, "Esfinge clara - Palavra puxa palavra em CDA" (Garcia, 1996). O recurso, que dá nome à seção de *De corpo presente* que recebe epígrafe extraída de "Nosso tempo" (*A rosa do povo*), é contemplado por Othon M. Garcia tanto com relação às aproximações fônicas quanto às semânticas e permitiria perceber que "sob a aparente desordem formal, sob o alogismo característico da poesia de Drummond de Andrade, subsiste uma estrutura íntima, rígida e ordenada, que sustenta e amalgama os elementos arquitetônicos do poema, pois a lógica do poeta não é a da linguagem gramaticalizada, é a da intuição, é a lógica das imagens" (30). Este talvez seja um ensejo para pensar como em Freitas Filho o mesmo procedimento que tem papel central em momentos de ordenação racional e geométrica do texto é aquele que em outros momentos cria uma abertura para ressonâncias sugestivas. Mais frequentes, no entanto, são casos como aqueles em que o poeta usa a densidade da camada sonora para reforçar a tentativa de acessar o indefinível por meio tanto do encadeamento de imagens quanto de uma lucidez cerebral que chega às vezes ao conceitual: "Impensado, porém presente / sem o peso da palavra, da imagem. Emissão apenas de pulsos mudos / puxando até secar, fixando aí toda / a impressão primal da presença / pouco antes da cor do corpo, do alfabeto" (numeral "18"). Quanto à tensão entre

seja, a imanência própria ao tratamento de uma subjetividade reduzida à experiência cotidiana, corporal e encalacrada vai ao encontro da imanência de uma reflexão sobre a escrita que atribui a esta um caráter eminentemente autotélico, circular.

Portanto, é interessante colocar em perspectiva a ideia da "negação da poesia" que Antonio Candido, por exemplo, vê acontecer como recrudescimento "niilista" da "dissolução do objeto no ato poético" em *Claro enigma* (95). Pois ao atribuir a relativa "serenidade" que aparece nesse livro, pelo menos no nível da regularidade das formas, a "uma aceitação do nada", o crítico pensa, mais precisamente, em uma "negação" da função da poesia enquanto instrumento de aferição de um sentido positivo e totalizante ao mundo. De modo que é importante notar que na adjetivação do verso como "belo câncer" e da poesia como "canção suicida", citada por Candido como exemplo de certo niilismo,⁴² tem-se, ainda, a poesia como "comida" a que nenhuma outra se equivale, meio de anulação telúrica do poeta, a serviço da "reintegração" de sua "essência". Assim como em poemas como "Cantiga de enganar", diante da possibilidade do amor, a afirmação de que "O mundo não tem sentido" tem como resposta a solução pela via do imaginário: "Meu bem, usemos palavras. / Façamos mundos: ideias". E se a busca mental tortuosa, a "inspeção contínua e dolorosa no deserto", imagem possível da própria obra drummondiana culmina, em "A máquina do mundo", na recusa da epifania poética que oferecesse um sentido pleno à totalidade das coisas, tal recusa não se impõe necessariamente como resignação melancólica. Pelo contrário, pode ser entendida como fruto de um "desengano viril" (Bosi, A., 2003: 118), que, ao fazer negar uma resposta impossível que fechasse o sentido das coisas, permite a continuidade do percurso da poesia, alimenta sua vocação para dar luz ao mistério escondido sob a face do desencantamento do mundo e revelar este em sua opacidade constitutiva.⁴³ Em suma, com isso Drummond reitera, redimensionado-a, a função da poesia como instrumento peculiar de conhecimento, atualizando a singularidade do papel de sua autonomia

linguagem espontânea e construção, o autor pensa em uma questão próxima ao afirmar encontrar-se "entre o escrito e o falado" (Freitas Filho, 2000).

⁴² Em "Brinde no banquete das musas", de *Fazendeiro do ar*.

⁴³ É a visão de comentadores como Betina Bischof, que entende que "Há na recusa do poeta à máquina, na *perda* e na *derrota* contrárias a toda forma de fixidez, uma vontade de retirar da poesia qualquer imobilidade e restrição. A derrota, a perda serviriam a uma poesia que se insurge contra a total e gratuita explicação do mundo, tendo como armas, justamente, o abrir mão de um conteúdo fixo e acabado" (2005: 134 - Grifos da autora).

estética ao distanciá-la da produção de uma falsa transcendência, sem que para isso necessite da ideia do trabalho artístico como gesto inconsequente lançado no vazio ou da prática de linguagem como campo de ação do erro.

Já os gestos de negação de Freitas Filho colocam-se, desde "Infância", de modo mais taxativo, instituindo as *limitações* do próprio discurso como signo fundamental de sua identidade, esta inclusive resultante, em certa medida, da consciência de sua distância histórica com relação aos mestres modernos. A confiança no exercício artesanal com a linguagem que se via, ainda que sob ameaça, em *Palavra* será relativizada à medida que a tensão central da obra passa a ser a encenação da tentativa sempre defasada de apreender a realidade pela linguagem. E o poema, já então concebido como "bomba explodindo no deserto", será visto então como saldo de um ato carente de legitimação externa, mesmo que de ordem pessoal-existencial, com os "exércitos da imaginação" marchando sempre "para a derrota": "quem escreve sempre alcança: / a quem? / O quê?" Versos estes que, parentes um pouco deslocados da onda vitalista da poesia brasileira dos anos 1970, encarnavam também um ceticismo com relação ao possível alcance social da poesia, duvidando agora de suas possibilidades de interlocução. E que, em meios aos rescaldos de uma vivência da poesia acima de tudo coletivista, experimentavam criticamente sua própria historicidade, encarnando algo análogo ao tipo de solidão e "marginalidade" que a poesia moderna assumiu como vocação.⁴⁴ Em suma, as interrogações de Drummond sobre a margem de ação da poesia e sobre como dar uma resposta possível para a opacidade do mundo desembocavam na busca por formas que realizassem uma prática de sentido que recusasse as totalizações e transcendências falsas. Enquanto que em Freitas Filho, a obsessão pelos limites de seu discurso, dada logo de saída, o levam a dois caminhos possíveis. Um, o da apropriação da linguagem naturalizada das vivências; outro, nem sempre descolado do primeiro, o gesto de simular a abolição da distância entre ato de trabalho e resultado formal, evidenciando-se o poema como espaço vazio, *o lugar da voz*, ou como registro ficcionalizado do processo artístico, *anotação da escrita*.

⁴⁴ Como ressaltado por Marcos Siscar, é característica do "discurso da crise" da poesia moderna uma problemática relativa ao tema complexo "da solidão e do recolhimento", na qual, segundo o argumento do autor, a recusa se aproximaria menos da expectativa romântica de redenção pelo exílio paradisíaco, do que a uma "reivindicação bem definida do desejado *inferno* da solidão". (Siscar, 2011 [2]: 57-8. Grifo do autor). Trato de questões próximas a essas no próximo capítulo.

Dito isso, convém parar a remissão a Drummond por aqui. A compreensão das ressonâncias que levam da absorção da reflexividade drummondiana à textualidade própria de Freitas Filho requisita a consideração de elos que apontarei em seguida. Um último comentário pode surgir, entretanto, a partir do contraste entre a distância que agora avulta entre as duas poéticas e o gesto de aproximação que Freitas Filho realiza nos poemas-homenagem. Pois, se este declara reiteradamente a impossibilidade de transitar na zona de realização formal do antecessor e radicaliza sua negação, nos momentos em que tece a imagem deste, faz isso misturando-a a sua, e, assim, confirma mais visivelmente essa inspiração decisiva, latente agora no nível do tom:

A máquina é de pedra e pensamento.
Funciona sem água, deslizando
seu lençol de laje e lembrança
aberto e desperto por natureza.
Tem por motor o atrito, a tração
a alavanca que levanta quem lê
e o modela, diferente, a cada passada
pois se faz também diversa:
novos perfis que se enfrentam
assimétricos, e que não esperam
o encaixe certo, feito à régua
mas o impossível, irregular, sem
efes-e-erres, com recortes irritados
("Manual da máquina CDA")

No "manual" de experimentação do mestre, a filiação a este é elaborada por meio da incorporação da dificuldade em termos de sonoridade, do mesmo modo como Freitas Filho costuma figurar e realizar uma de suas características centrais - a articulação de fluência e truncamento do ritmo, a gagueira como curso pedregoso de um discurso que interpõe o obstáculo em sua própria fluência. O arrebatamento multifacetado e expansivo provocado pela obra do autor de "A máquina do mundo" aparece como contraface do travamento das dificuldades que nutrem sua reflexão, contrastando-se o deslizamento cristalizado nos // aliterantes com a ideia de "atrito" reproduzida pela aglomeração de /r/ e /R/. Logo no início, portanto, são também os signos da própria dicção de Freitas Filho que estão aí - *pensamento* e *dificuldade*. O que era reflexão pedregosa em Drummond é, em Freitas Filho, um pensamento que só

tem a si mesmo, à dinâmica "corporal" de seu movimento encarnado num fazer "moto-contínuo", para usar expressão corrente a partir de *Numeral/nominal*. A ponto de o numeral "12" apresentar-se como presença bruta de um processo mental desejante em curto-circuito, com suas "pedras" atritando a própria dicção e aumentando a irritação do gesto de escrever como quem "reza com raiva": "Dínamo negativo / com interruptor travado em ré / funcionando dentro - dentes / ao contrário: grito! Ao revés. / Não irradia, só concentra, acumula". Algo que repercute também no uso dos signos de *assimetria*, de início relativos à convivência das facetas de Drummond e à aridez de muitos momentos de sua dicção, mas que também são compartilhados de modo subvertido pelas designações que povoam a autocaracterização constante de Freitas Filho. Designações como a escolha, necessariamente imperfeita, de uma palavra capaz de ferir, "que tenha escarpas", mas "Sem o encaixe justo da joia no estojo", de poema de *Números anônimos*, ou a máquina do próprio poema em questão, "que não se passa a limpo", ou, ainda, a "pedra" tratada com "cálculo" mas que se mantém "bruta", avessa à dilapidação apenas acessória ("CDA na cabeça"), entre outras.

Ao mesmo tempo, o próprio desejo de habitar um lugar que seja tanto o da consciência incessantemente "desperta", crispada diante das "perguntas irrespondíveis" ("DNA, CDA") que são recolocadas na epígrafe de autoria própria da seção "Nominal" - "Quê? Quem? Onde? Como? Por quê?" - e o da "lembrança", do "coração" e do "corpo" parece contaminar de algum modo a imagem do homenageado:

Tudo no coração
e na umidade dos sentidos.
Desde o corpo cotidiano, preso
no mecanismo do ponto e da cidade
ao outro, metafórico, poroso:
olho no olho, olho por olho
no leito, no lanho do amor
diante do mundo, do repentino
cristal partido da máquina geral da vida
se interrogando, interminável.
("Drummond andando")

Assim, na *máquina de escrever*, que a partir de *Numeral/nominal* passa a ser metáfora e metonímia da obra, estão presentes em um só objeto o movimento do pensamento pedregoso que Freitas Filho identifica em Drummond e o modo como o poeta mais jovem tenderá a processar esse movimento como processo material de escrita, progressivamente confundido com um processo corporal de sobrevivência. Algo que se percebe na interpretação de Marcelo Diniz feita a partir do numeral "26", em que contrasta a máquina do poeta, a máquina presente em *Água-viva* (1973), de Clarice Lispector, e a máquina drummondiana:

A máquina sem metáfora, o meio, o instrumento, consiste na interseção entre o corpo e a obra, *dedos gagos* [numeral "26"] e promessa do dizer, respectivamente. A máquina é sem metáfora por consistir na via, tensão de afastamentos e proximidades, do que, para além do mecanismo, destitui a máquina mesma de um estatuto totalizante da experiência poética. Nem identificação subjetiva, nem cosmologia metafísica, a máquina de Armando figura-nos a sutileza da condição desejante do escrever entre a figuração e a fulguração do infigurável [...]. Se a recusa da máquina de Drummond soa-nos melancólica, se a de Clarice soa-nos desesperante e sob protesto [...], ou seja, figurada no limite da subjetividade, a de Armando não se estabiliza em nenhum afeto de desencanto. Sem figurar a fantasia subjetiva de um cosmos perfeito, nem o absurdo de um sujeito-objeto revoltado com a própria condição, a máquina de Armando afirma-se como veículo da experiência diante do indeterminado, essa margem de risco imperativa em que se encontra implicado o escrever interminável (Diniz, 2004: 6).

E, de fato, nessa escrita "maquinal" em que culminam alguns dos traços mais marcantes da dicção de Freitas Filho é possível identificar o adensamento mais radicalizado de elementos que, tanto pela intensificação quanto pela negação, o poeta entretece na tessitura que une sua imagem à de Drummond. O aprendiz revisita o mestre pelo prisma de seu próprio núcleo de questões, retratando-o como máquina de vida e escrita e elimina da dinâmica de pensamento do poeta moderno as "lunetas metafísicas", mantendo algo da "irritação": a "Oficina irritada" do poema de *Claro enigma* torna-se "Escritório irritante" em poema de *Lar*, no qual lê-se "Não acho nada, nem o que não /

procuro, nenhum livro se abre / e os que se abrem, raivosos / não prestam para o momento". Já a imersão no cotidiano, no amor, na família e no erotismo acaba aparecendo como mais um giro do movimento do escrever, em que o metadiscorso se autonomiza contra qualquer transcendência. De modo que em seu desejo por uma voz ancorada na construção dura e próxima ao pensamento raivoso, a "tudo que é rangido, ética de alicates / raízes, pavios curtos, chão de terra" (*Cabeça de homem*), deve ressoar algo do "aspecto seco e antimelódico" que Antonio Candido afirma derivar da "violência" do pensamento movido a problemas de Drummond, tanto quanto as pedras na dicção de Cabral.

Algo que se nota, enfim, em poema no qual Freitas Filho quer ver na obra de Drummond a reunião de "vida e verso", "concentrados em uma só sentinela". Construído em "Tercetos terríveis / de tantas arestas soldadas / sem cuidado e melodia", "Tercetos na máquina", do qual extraio dois trechos, espelha a dificuldade do mistério dos tercetos originais, contaminando-a com as passagens abruptas entre secura e melodia, prosaísmo e desenvolvimento cadenciado e o modo quase ríspidamente direto de tratar da escrita e do mundo típicos do autor do retrato:

nem nave ou ave metafórica

mas mesa de madeira irredutível
que cede à transcendência
absorvendo os riscos, os lanhos
[...]

O desígnio da clara esfinge
é difícil - refulgenigma
no sol-posto, seu recorte:

pedra bruta sem preparo
ensimesmada na estrada
coisa em si, sem fim.⁴⁵

*

⁴⁵ Em *Armando Freitas Filho - Melhores poemas*. Ver Referências bibliográficas.

Como dito anteriormente, essa entrada na poesia pela via da "inquietaude", alimentada pelas leituras formativas do final dos anos 1950 não se deve apenas ao aprendizado com os cânones modernos. Outro poeta, já mencionado aqui mais de uma vez, serviu de elo para um necessário enfrentamento de novas questões, a um só tempo precursor e contemporâneo do poeta carioca: Ferreira Gullar. Em contraste com o impacto muito mediado que os poemas neoconcretos tiveram em *Palavra*, seu livro de estreia, *A luta corporal* (1954), é lembrado por Freitas Filho como a *explosão*, o “livro-bomba” – como se lê em poema de *Lar*, intitulado “Roçzeiral” –que “embaralhou de novo o jogo” da poesia brasileira que vinha de se habituar aos últimos choques modernistas. Ao livro, que relata ter copiado inteiro à mão em 1957, para melhor absorvê-lo, Freitas Filho atribui estatuto histórico de gesto de abertura de caminhos, obra seminal que teria dado “a oportunidade a outros para se sentarem à mesa e começarem a escrever” (Freitas Filho, 1991: 77). E, de fato, a adjetivação da luta como “corporal” sinalizava uma “procura da poesia” sequiosa de problemas e soluções próprias e já indicava a posição de transição ocupada por Gullar. Nascia, em certa medida, como gesto de recusa das formas ainda herdadas da tradição neoparnasiana, igualmente tentativa de erigir um sistema estético e índice de um percurso de busca e negação. Assim, introduzia tanto uma atitude que fomentava o aprendizado do poeta mais jovem, quanto a que levará a um reencontro das duas poética já maduras. A “corporalidade” era relativa ao trato com o material: problematização da linguagem até sua desestruturação. E, simultaneamente, relativa à concretude da experiência, cuja valorização levava a uma textualidade que propunha relativizar a autonomia das formas. Em relação a Drummond, tinha-se aí, portanto, uma proposta poética que encarnava suas próprias inquietações em formas intermitentes, que minavam-se a si mesmas e, ao mesmo tempo, um aprofundamento de certo “desencantamento” da função da poesia. Uma desconfiança com relação à própria linguagem, que surgia com uma implosão da concretude por dentro e que seria redimensionada ao longo da obra, à medida que, como Freitas Filho, o poeta colocava em xeque a estabilidade das formas em prol de sua abertura ao dado extratextual.

Segundo Alcides Villaça, ao situar-se no “um campo simbólico geral da luta que se trava entre o impulso lírico e a consciência de sua impossibilidade” Gullar chegava a uma concepção do “experimento linguístico” “como impasse, não como afirmação eufórica”; “a luta corporal com as palavras” ressoando “o timbre moderno da

impossibilidade de expressão” (Villaça, 1998: 92, 90). O autor emergiu no momento de esgotamento de paradigmas que se seguia à rotinização do modernismo e à resposta classicizante de 45 e ao ver-se diante da necessidade de se livrar das fórmulas herdadas para atinar com uma experiência poética singular optou por uma *destruição da linguagem*. Com isso, reestabelecia uma atitude de pesquisa formal que ensinava, para as gerações que despontavam, o surgimento de novas dicções e, para Freitas Filho, o modelo de uma incursão problematizadora na materialidade da linguagem, cujos gestos destrutivos ecoam fortemente no final de "Infância". Contudo, no caso desse último poeta, a atitude destrutiva deste poema inicial cederá espaço, ao longo da obra, a uma dinâmica de repetições e retomadas de soluções que evoluem mais a partir de transformações sutis de procedimentos, do que em redimensionamentos radicais do espaço da obra poética.

Evidentemente, a comparação direta dos dois livros de estreia seria pouco frutífera. As desestruturações produzidas no nível formal em *Palavra* são ocasionais e se atêm, no grosso, a "estilhaçamentos" da mancha gráfica dos poemas, do mesmo modo que as dissoluções da sintaxe e a desagregação e recomposição de palavras são, em geral, antes arquitetônicas do que destrutivas (exceto no final de “Infância”, como demonstrado). Nada que passe perto dos retorcimentos do material verbal que ocorrem em textos do livro de 1954, como “há os trabalhos e (há) um sono inicial, há os trabalhos e um sono inicial”, ou das convulsões da linguagem de “Roçzeiral”: “Au sôflu i luz ta pom-/pa inová”. Assim como a relativa unidade de tom em *Palavra* contrasta com a heterogeneidade radical de modos de conformação linguística que são sucessivamente estabelecidos e abandonados em *A luta corporal*, que vai das formas metrificadas a poemas “ao rés do chão”, de poemas em prosa à desagregação total. Entretanto, a intenção utópica de “chegar ao centro da linguagem” (Gullar, 1998: 35), que Gullar declara mobilizar seu primeiro livro, certamente está presente na investigação do processo de formalização que ocorria por baixo da diretriz construtiva do livro de 1963, para além da explosão na série inicial. Marca presença com a precipitação da incerteza quanto à natureza do poesia em um gesto de recusa de qualquer formato dado, ensejando a busca por uma materialização singular da observação das dificuldades dos processos de linguagem inspirada no moderno peculiar de Drummond.

Por outro lado, uma dimensão paralela em que vai se desenrolando o fio de desconfiança que chega a Freitas Filho diz respeito à atuação de certa contemplação

"niilista" do mundo (para dizer de modo rápido e impreciso), atuante de modo mediado em sua voz e de modo substancial nas de Drummond e Gullar. Como afirma João Luiz Lafetá, no percurso de demolições de seu primeiro livro, Gullar transformaria sua "procura da poesia" em "meditação sobre a passagem do tempo, sobre a solidão no meio de objetos irreduzíveis entre si, sobre os limites da linguagem e suas falhas no instante de exprimir a experiência, sobre o caráter fugidio, quase inapreensível da beleza" (Lafetá, 2004: 142). Atingiria, com isso, o "centro contraditório da literatura contemporânea" e responderia a ele, no plano da configuração formal, com uma progressiva "destruição da linguagem, que provém diretamente do enjoo com relação à insuficiência da expressão verbal [...] para captar o todo que deveria ser a poesia" (141-2). Assim, a "explosão" da materialidade da poesia que Gullar realiza, derivada da consciência tardia da inaptidão da linguagem enquanto instrumento de um lirismo reconciliador, tinha também como cerne uma visão de mundo que postulava a impossibilidade de um sentido pleno, dada a distância intransponível entre homem e mundo. De modo que esse sentimento de mundo, embora saia de cena em sua fase construtivista propriamente dita e no momento de sua poesia participante, será um elemento nuclear de sua poesia até seus livros lançados nas últimas décadas. O que mudará - relativamente - será sua forma de configurá-lo em dicção.

Com efeito, desde *A luta corporal* fica evidente a relação inextrincável entre as tentativas de problematizar o material linguagem, de elaborar uma consciência do sem sentido das coisas e de relativizar a autonomia das formas. Especialmente nos últimos poemas da primeira seção, "Sete poemas portugueses", e na seção seguinte, "O mar intacto"; ou seja, entre a recusa da linguagem metrificada e a explosão da linguagem. Aí, em poemas como "As peras", é que Gullar tece a poética da *imanência* que será o núcleo duro de sua obra futura e que, creio, constitui precedente fundamental para Freitas Filho. Falando sobre esse último poema, o próprio Gullar aponta para o nexo que liga a consciência da "inutilidade do canto", anunciada em "Galo galo", a constatação de que "O dia / comum, o dia de todos, é a / distância entre as coisas" e a ideia de certa precedência das coisas sobre a linguagem: "existe uma realidade concreta, uma realidade das coisas, e é essa realidade que é preciso apreender; que não é abstrata, não é conceitual, é vivida" (Gullar, 1994). Nesse sentido, um dos poemas mais conhecidos do livro, "Galo galo", ilustra todos esses aspectos. A dupla adjetivação no título reduz a palavra à coisa elementar, óbvia, reforçando a escolha terrestre do animal corriqueiro como objeto central do poema. Enquanto tal, o galo é símile do homem e

suporte para uma contemplação acerca da solidão cósmica humana. Porém, essa mesma contemplação já aparece de modo mais secamente assumido do que em Drummond, por exemplo. O bicho e, portanto, o homem é "objetualizado", coisa "entre coisas", caracterizado como "arquitetura" e "árvore". Por outro lado, apesar de se tecer como uma espécie de micronarrativa compacta, o poema já antecipa certa concreção que marca o texto vizinho, "A galinha". Não pelo elemento visual em que se apoiam os sucessivos movimentos da linguagem, mas, de modo mais nítido neste último poema, pela tentativa de encontrar uma estruturação singular para o poema, valendo-se de elementos como a valorização da disposição gráfica no espaço da página, inovadores no contexto da época, pelo menos em relação às referências literárias brasileiras com que Gullar interagira no momento.⁴⁶ E, perpassando tudo isso, surge a aceitação de que o ato poético não redime a experiência, neste primeiro livro, aparecendo como propulsor da busca por uma linguagem "essencial" só depois de sua presença enquanto objeto de uma peculiar elaboração lírica:

Mas a pedra, a tarde,
o próprio feroz galo
subsistem ao grito.

Vê-se: o canto é inútil.
[...]

Grito, fruto obscuro
e extremo dessa árvore: galo.
Mas que, fora dele,
é mero complemento de auroras.

⁴⁶ "Morta

flutua no chão.

Galinha."

Esses são os termos em que o próprio autor compreende a motivação desses poemas (Cf. Gullar, 1994). Outra afirmação sua é interessante, pelo menos na chave da narrativa pessoal: para o autor, esses poemas seriam a origem da "poesia concreta". Sem esquecer do caráter ficcionalmente intencional próprio à memória, assim como ao discurso literário-historiográfico espontâneo vale considerar a declaração como instrumento de contextualização histórica do que estava em jogo para os escritores no momento.

O canto é inútil. A linguagem, como o homem, é um corpo estranho no mundo, apenas apreende de forma abstrata a concretude da experiência, corroída pelo tempo. Constatação perturbadora, que ataca o cerne da atitude do poeta diante de seu trabalho e o obriga a fazer deste o percurso do enfrentamento daquilo que seria, a princípio, uma consciência trágica. No entanto, enquanto a realização desse percurso em *A luta corporal* culmina no gesto de "figurar com o próprio corpo da linguagem a perversão destrutiva do tempo" (Villaça, 1998: 95), ao longo do conjunto da obra de Gullar ela não leva à destruição e nem a uma recusa da poesia. Leva, de modo mais uniforme a partir do *Poema sujo* (1975), a uma linguagem "naturalizada", no sentido de se querer como forma de vida pertencente ao mundo da experiência. Sem que se saia, com isso, do plano de uma concepção da poesia como exercício da consciência crispada diante de sua própria insuficiência, mantendo-se sempre ativa, nas palavras de Alfredo Bosi, "a tensão entre a vontade de viver, fluida e aberta, e a forma escrita, que é sempre um limite, [pungindo] na fala do homem que está e não está no poema" (Bosi, A., 2003[1]: 175). O que fará com que essa poética, ao entrar nos anos 1980, estabeleça pontos de contato interessantes com a de Freitas Filho, compartilhando com ela um desejo decidido pela *imanência*, pelo poema aberto aos influxos externos, "poroso", como no título de um poema de Gullar. Trata-se de uma problemática comum, mas que recebe duas respostas muito diversas, cujas diferenças podem iluminar a peculiaridade da imanência truncada de Freitas Filho. Veja-se, nesse sentido, a justaposição de duas declarações de princípios escritas pelos autores na época, nas quais se aliteram o signo-chave gullariano do *apodrecimento* e a tensão entre corte e proliferação, consistência e potência com que Freitas Filho define sua própria dicção:

Há quem pretenda	Abrir os pulsos
que seu poema seja	as gavetas
mármore	e cortar as veias
ou cristal - o meu	enquanto é tempo
o queria pêssego	de salvar a vida
pêra	e impedir que o poema
banana apodrecendo num prato	caia
e se possível	em si mesmo
numa varanda	como os repuxos, os reflexos
onde pessoas trabalhem e falem	os anúncios luminosos
e donde se ouça	que trabalham sempre
o barulho da rua.	com a mesma água
Ah quem me dera	sem o risco das hemorragias.

o poema podre!
 a polpa fendida
 exposto
 o avesso da voz
 minando
 no prato
 o licor a química
 das sílabas
 o desintegrando-se cadáver
 das metáforas
 um poema
 como um desastre em curso.

(3X4, 1985)

("Desastre", *Barulhos*, 1987)

Tal como ocorria em *A luta corporal*, há no poema de *Barulhos* uma *desintegração* em curso. Ela não está presente, no entanto, como desintegração do suporte do poema, mas como elocução de uma atitude, reforçada, entre outras coisas, por efeitos que perturbam a camada mais visível da estrutura. A própria disposição gráfica do texto sofre dilacerações, mimetizando graficamente um organismo vazado, expondo suas entranhas em interação com o ambiente. A desagregação do objeto "fruta" fornece a imagem da desagregação com que é metaforizada a "arte poética" anunciada, esta, por sua vez, espelhada na desagregação do corpo do poema lido. Obtém-se, assim, um efeito já explorado no *Poema sujo*, em que não apenas havia a impressão de que o texto impregnava-se com a condição instável e perecível do vivido mas, também, modelava-se o corpo do texto adequando-o à apreensão multifocal da matéria viva, que dava forma ao desenvolvimento. Por outro lado, o texto é enunciado a partir de uma primeira pessoa naturalizada, "eu poético" que aparenta não colocar restrições à expressividade espontânea com que se refere ao seu trabalho - o mesmo que no livro anterior afirmava "Não quero morrer não quero / apodrecer no poema" ("Arte poética", *Na vertigem do dia*). Algo que acaba funcionando como mais uma forma de pôr em prática a decisão de submeter o rigor consistente da forma ao desejo - "Ah quem dera" - de abertura a uma realidade constituída pelos laços afetivos e sociais humanos. Realidade que nesse momento da obra inclui tanto o homem às voltas com a gratuidade de sua presença no mundo, imo da investigação existencial do livro de 1954, quanto o homem que é "resultado de todas as determinações", desencadeador da angústia com relação à premência da questão social na fase participante.

Reencontra-se aqui, enfim, o germe de imanência que antecedia a destruição da linguagem no livro de estreia de Gullar. Mas, observando sua evolução daqui em diante, nota-se que a angústia da limitação da linguagem não se dirige mais tão intensamente à impossibilidade de elaboração lírica de um sentimento de mundo totalizante. Os movimentos de auto-observação da consciência poética aceitam agora sem remorsos sua gratuidade, à medida que a constatação perplexa da casualidade da presença humana no mundo passa a dividir espaço com a dissolução da dúvida em um canto que pretende fazer eco com a impossibilidade do sentido, e não debater-se a sua procura. Se "a boca não fala / o ser (que está fora / de toda linguagem)", a poesia deve encarnar sua função de alimentar o imaginário e elaborar ao nível das coisas o fato de que "as coisas são claras / as coisas são sólidas // o mundo se explica / só por existir" ("*Nasce o poeta*", *Muitas vozes*, 1999).

Já o poema de 3X4 se coloca de modo diferente, para além da atitude de fundo que valoriza a contundência da realidade em detrimento da integridade da elaboração artística, compartilhada pelos dois poetas. Pois, em Gullar, essa atitude decorre do ímpeto de apreensão do "barulho da rua" e da evidência das "coisas", de dar voz a um nível da experiência humana que é o do mistério da existência e da comunidade de sentimento produzida pela consciência da situação social e histórica do homem. Ao passo que, em Freitas Filho, essa relativização da autonomia da técnica se inscreve em uma retórica da poesia como registro imediato da vivência biográfica do autor - discurso, nota-se, estrategicamente subvertido pelos seus próprios termos, já que a abertura do texto literário à fluência "hemorrágica" do vivido aparece como contraface da anulação da vida do sujeito, que teria suas veias cortadas. Não a afirmação de uma abertura à realidade, que em Gullar era derivada de sua desconfiança com relação à possibilidade de transcendência por meio da razão poética, mas a concepção do poema enquanto espaço próprio ao hiato existente entre o sujeito empírico e a subjetividade do texto, este, mera imagem virtual produzida pelos "espelhos", "lagos", "linhas d'água" e "fotografias" que povoam o livro de 1985.

Algo que torna possível esclarecer, a partir da aproximação com a poética tardia de Gullar, o motivo pelo qual a ética autovigilante de Freitas Filho não se permite aceitar o tom mais placidamente afirmativo (embora de modo algum fruto de uma consciência apaziguada) do poeta que lhe precedeu. Em "Roteiro do poeta Ferreira Gullar", Alfredo Bosi propõe uma visada valiosa sobre a "unidade" que percebe subjazer a esses diferentes momentos da obra do poeta maranhense. O crítico vê a fase

inaugurada com o *Poema sujo* como o momento em que o poeta atinge o adensamento pleno de sua linguagem, estabelecendo a "aliança verdadeiramente nupcial de sujeito e objeto" (Bosi, A., 2003[1]: 174). Com isso, refere-se tanto à relação entre construção formal e elaboração da experiência, quanto à articulação de vivência individual e participação sócio-histórica. E, ao fazê-lo, creio que sugere um viés de leitura que dá conta da conversão das desconfianças iniciais em um discurso que não se autoriza a impor-se sobre a matéria, sem contudo ver-se obrigado a uma cisão reflexiva da ordem da que ocorre em Freitas Filho. Pois, para Bosi, trata-se agora de uma "palavra verdadeiramente concreta, porque densa e saturada de experiência e pensamento", ao mesmo tempo que não se reduz a uma "poesia da matéria", pois não pode escapar ao trabalho incessante da consciência, atenta ao fato de que "Homem e cosmos ignoram-se: coexistem apenas, em tempos diferentes" (176, 179). Ou, dizendo de outro modo, entre meditação e entrega à realidade, Gullar supera a necessidade de destruição da linguagem ao fazer da impossibilidade de transcendência um vislumbre da totalidade "ao rés do chão". Tal como se vê em "Ano-novo", em que o eu-poético olha para o céu apenas para constatar que "o abismo vence o / olhar", porém reconcilia-se com o mundo ao entrar em contato com o todo humano de que faz parte, enquanto homem, "bicho / estelar / que sonha / (e luta)." Ou, como se vê em poema recente, que penso sintetizar o caminho encontrado:

FALAR

A poesia é, de fato, o fruto
de um silêncio que sou eu, sois vós,
por isso tenho que baixar a voz
porque, se falo alto, não me escuto.

A poesia é, na verdade, uma
fala ao revés da fala,
como um silêncio que o poeta exuma
do pó, a voz que jaz embaixo
do falar e no falar se cala.
Por isso o poeta tem que falar baixo
baixo quase sem fala em suma
mesmo que não se ouça coisa alguma.

(*Em alguma parte alguma*, 2010).

Ora, é, de imediato, com a *simplicidade* deliberada, o caráter direto, aparentemente espontâneo com que Gullar dá forma à consciência poética que a dificuldade da voz de Freitas Filho entra em conflito. Esse "apequenamento" do discurso poético, inteligentemente devotado a dar conta da perplexidade da presença do homem no mundo é fruto de um sentimento de pertencimento à totalidade do *humano*, que pressupõe o acesso do discurso poético ao curso da História e à experimentação de uma comunhão substancial, ainda que estabelecida em torno da ausência de um significado. À experimentação, enfim, de um modo de ser que vai além do indivíduo e do ato de escrita: "O poema é uma coisa / que não tem nada dentro, / a não ser o ressoar / de uma imprecisa voz / que não quer apagar / - essa voz somos nós." ("Não-coisa", *Muitas vozes*). Já em Freitas Filho, o sujeito poético nutre-se exatamente da impossibilidade de estabilização do discurso pela reconciliação com qualquer instância externa. Se, a partir dos anos 1990, abre-se para a consideração da ação corrosiva do tempo e para a urdidura da imagem do sujeito na figuração da cidade, faz isso em um ensimesmamento radical, que em muitos momentos dirige o poema para a própria experiência de produção do poema, entendido como orgasmo, gesto cego, feito "no impulso, no arranco / sem ensaio", puro "desperdício" ("Pequena morte", *Cabeça de homem*). Trata-se de uma maneira muito própria de não permitir que o gesto se realize por inteiro, que faz com quem a exterioridade construída pelo poema retorne obsessivamente para a própria superfície imanente do texto. Este será então "velocidade sem viagem", membrana ou "folha corrida", em que o "olhar morrendo de sede" mas "sem mar"⁴⁷ recusa *a priori* o vislumbre propiciado pela especulação e plasma o dado concreto igualmente como autista ou inconsistente. A "matéria" pode ser muitas vezes a mesma que é perseguida por Gullar, mas a disposição subjetiva da perseguição é distinta e levará Freitas Filhos a um caminho muito diverso. Não o "falar baixo", mas o "falar gago", não a "consciência" mas o "pensamento" cristalizado em um exercício lúcido e urgente de construção:

⁴⁷ Cito versos de "Força e vício" (*Cabeça de homem*) e de poema sem título de *Números anônimos*, localizado na página 517 de *Máquina de escrever*.

CARTÃO-POSTAL SEM FÔLEGO

A natureza não cuida de nada
nem olha para trás.
Pára-raios e paraísos
e todos os verbos no infinito.
Morro
dentro da paisagem onde as estações passam
nos relógios ao relento.
Pelas janelas do trem
ao tempo
bruscos recortes rápidos
arrancados pela raiz do ar livre:
o que a lua tira da pedra
pedaços de céu e mar
montanhas, ah!, alheias
folhas rasgadas, deve & haver o quê?
E em qual caderno?

(*De cor*, 1988)

Como nos últimos versos que citei, o gesto poético e o poema são figurados pela remissão a uma *ausência*,⁴⁸ referente a eles próprios ou ao objeto que querem acessar. Por meio do título, o poema se apresenta como veículo de comunicação, porém, de saída, atesta a impossibilidade de efetivar o caminho até o destinatário. A descrição da paisagem, em geral realizada visualmente no formato cartão-postal, surge, à primeira vista, como meditação acerca da indiferença da realidade em relação ao homem, nos dois primeiros versos. Logo em seguida, no entanto, a concretude da realidade já se confunde com o plano abstrato do texto: "Para-raios" e "verbos" aproximados e a temporalidade crônica e a temporalidade linguística fundidas pela troca de "infinitivo" por "infinito". Ao mesmo tempo em que a linguagem que parecia estar a serviço de uma contemplação fluente e natural logo torna-se arranjo de palavras, como se vê, por exemplo, no encadeamento fonético que sobrepuja a aproximação semântica na terceira linha. Também a atuação da subjetividade é hesitante, entre ocultamento objetivador e

⁴⁸ O termo jurídico *folha corrida*, explorado em sua aparente familiaridade referencial com a folha de papel, no segundo verso citado, aparece no dicionário Houaiss como "JUR atestado passado pelo serviço de registro criminal que demonstra não existir, em relação ao requerente, nenhum processo em curso". Um sinônimo atual de uso corrente é "Nada consta".

presença ostensiva, dado o usual jogo de ambiguidade lexical entre a designação da formação geológica e o ato de morrer: "Morro /". Do mesmo modo, a exclamação que denotaria expressividade, "ah!", aparece também de modo dúbio, irônico, mais como componente da construção assonante e aliterante do que como designação gestual expansiva. O sujeito faz parte da paisagem e ao mesmo tempo não faz, dissolvido diante da matéria bruta, mas estabelecendo a imagem por meio das impressões obtidas "pela janelas do trem". E, assim, a meditação lírica costumeira, cuja formulação bem poderia trazer à mente os versos de "As peras" - "O relógio / não mede. / Trabalha no vazio: sua voz desliza / fora dos corpos." - não pode admitir-se como tal. Misto de objetividade visual e contemplação verbalizada, o cartão-postal manda notícias apenas para si mesmo, e, ao final, é interrompido pela sua própria ação, ao voltar a sua condição de "folha" e colocar em xeque a legitimidade do próprio gesto poético. Aquilo que o poema constrói tem sua inconsistência revelada pela própria voz autora da farsa, que bruscamente "desliga a árvore final da paisagem", ou sentença: "A paisagem perde o fôlego".⁴⁹

Enfim, é nos modos de materialização dessa impossibilidade de "naturalidade" que a dimensão reflexiva da poesia de Freitas Filho assume uma feição peculiar. Como tentei mostrar, a incursão nos processos de formalização e de escrita forneceram matéria poética ao autor desde o início e seu aprendizado com Drummond e Gullar é um ensejo para assumir uma atitude a um só tempo autoquestionadora e voltada para o problema da elaboração da experiência. Seu desafio, o de dar forma ao interregno entre o gesto e o objeto, lhe é imposto muito antes de entrar em contato com a problemática do "espontaneísmo *versus* literariedade", nos anos 1970, e aponta a direção que levará a sua resposta particular. Algo que torna mais claro o sentido de uma contradição apenas aparente: o discurso que mobiliza a retórica da recusa a que o poema "caia em si" é o mesmo que evidencia reiteradamente que o poema é texto, lugar vazio. Ao mesmo tempo, o caminho que vai de *Palavra a longa vida* é o que leva de uma ênfase em uma noção técnica do fazer, mais premente no contexto daquele primeiro momento, a soluções que propõem de modo mais próprio um espaço da obra poética. Para caracterizar esse espaço, então, é interessante flagrar a atuação dos dispositivos reflexivos criados pelo autor por dentro da vertente mais ativa e expansiva dessa poesia,

⁴⁹ Em "Torpedo" (*De cor*) e "Nu de verão subindo a escada" (*Cabeça de homem*).

cruzamento que recebe formulação exemplar no jogo de articulação de biografia e observação da escrita que sustenta o livro publicado em 1982.

II) “Pelos ares”: o princípio-fluxo em longa vida

sou eu que escrevo o que estou escrevendo

Clarice Lispector

1) Escrita-fluxo

longa vida, publicado por Armando Freitas Filho em 1982, é estruturado a partir de uma dinâmica cuja caracterização convoca diretamente a ideia de *fluxo*, ou, talvez, melhor dizendo, a suposta ausência de princípios de estruturação que essa ideia comporta. Encontram-se em estado de fluxo aqueles fenômenos ou corpos cuja unidade é apreensível somente sob a forma de uma massa de elementos parciais que se apresenta em um devir dotado de continuidade temporal e que se estende espacialmente, irradiando como partículas, ou correndo como água. Ainda, se o signo “fluxo” remete à homogeneidade de uma matéria em curso, como o curso de um rio, pode remeter também à heterogeneidade de componentes unificados pelo fenômeno total que os abarca. *longa vida*, desde seu título, compreende ambos os significados. Tanto a extensão temporal irreversível do tempo da vida de um ou muitos indivíduos, quanto a *démarche* dinâmica da própria escrita aí desenvolvida, que impõe seu curso justapondo em um só fluxo uma variedade de tempos, espaços, e formas linguísticas: “exploemas / fonte de plumas / fluxo / foguete, flash de palavras/ e páginas / volantes / virando velozes” (311).⁵⁰ Assim, mais correto seria falar não em ausência de estruturação, mas em um proceder que respeita apenas seu próprio modo, irreversível, intransigente de proceder.

Com efeito, o título invoca imediatamente a ideia do “poema longo”, e não é uma casualidade que o livro possa “ser pensado como um poema inteiro, desenhado por um verso em forma de fio longo”, como aponta Ana Cristina Cesar no prefácio (CESAR, 1992: 13). Livro-poema, ou poema-livro, a coletânea faz lembrar o *Poema sujo* realizado por Ferreira Gullar em dois dos possíveis matizes de significado do termo *sujo*: a “sujeira” das vivências concretas que o poema tenta “recuperar”, tanto por seu caráter terreno, organicamente humano, quanto pela simples dissintonia que a

⁵⁰ Todas as citações de *longa vida* foram extraídas de Freitas Filho, 2003 e vêm referidas no corpo do texto. Quando necessário, sinaliza-se a origem do texto com a abreviação “LV”. A referência para as demais citações de poemas do autor é a mesma.

experiência bruta compreende com relação à transfiguração literária; mas também pelo caráter amalgamado, misturado, do conjunto de materiais com que lida o poema que se propõe a abarcar uma vida inteira em um só texto. Nesse sentido, ainda, “fluxo” remete a um “excesso”, que tem a ver com a não menos central invocação da ideia do “jorro” visceral, da escrita poética como livre irrupção expressiva de conteúdos “internos”, e que aparece no livro (assim como em Gullar) como termo problemático de uma equação mais complexa. No que toca a essa questão, ainda, a “liberdade” criativa que marca presença no texto de Freitas Filho necessita ser compreendida como índice estratégico de estruturação, na medida em que, como desenvolverei mais à frente, se aponta para um proceder da criação “à mão livre”,⁵¹ ela é também programaticamente condicionada, tal como lemos no segundo poema: “à mão livre / mas não tanto”. *longa vida* apresenta-se, em suma, como a cristalização de uma escrita que, ao encenar o enfrentamento do desafio de figurar poeticamente o devir de uma vida, deve proceder necessariamente como fluxo, os poemas ou fragmentos do longo poema encadeando-se entre si, sem uma delimitação muito rígida entre uns e outros (sem título e separados apenas por três asteriscos e pelo espaço de uma página, na primeira edição). Textos que passam de modo versátil de tema a tema, de modo de composição a modo de composição, trilhando os mais variados aspectos da vida de um homem e seguindo o ritmo de uma escrita que sugere apenas respeitar ao próprio impulso de escrita de que se origina.⁵² Incorpora, do fluxo dos acontecimentos de uma vida, a continuidade. Porém, rompe tal continuidade, recorta do fluxo – irreversível e inapreensível em sua totalidade – momentos parciais cujas imagens fragmentárias constituem o máximo que sua própria limitação congênita permite produzir. Escrita “pelos ares” (tal como se apresenta no segundo poema), a poesia de *longa vida* deixa à mostra uma série de procedimentos que ditam sua condução como fluxo.

Marcelo Coelho já chamou atenção para este aspecto quando afirmou que

⁵¹ O poeta relata que o processo de escrita de *longa vida* e *3X4* se deu, de modo destacado com relação ao restante de sua obra, em dinâmica de continuidade, a produção dos poemas acontecendo sequencialmente, e não em momentos estritamente separados.

⁵² Vale ressaltar que *longa vida* compõe com *Marca Registrada* (1970), *Cabeça de homem* (1991) e *Números Anônimos* (1994), dentre os quinze livros que compõem a obra de Freitas Filho editada em circuito comercial, um quarteto notadamente minoritário: são os únicos que não são divididos em seções.

Um dado que agiliza a leitura dos poemas em *longa vida* [...] é a falta de títulos, que servem como unidade metalinguística e suspendem o texto mais incisivamente pois interrompem o fluxo da leitura. O título, além de informar sobre o poema, gera um espaço para reflexão, respiração e prazer (Coelho, 2006: 173).

E João Camillo Penna adiciona ainda às observações de Coelho que “o resultado [em *3X4* e *longa vida*] produz uma *aceleração* da sequência”, ou “um *ralentando*, ao forçar uma relação entre os poemas, necessariamente distintos, mas também remetidos ao mesmo princípio de repetição do mesmo”, o que faria que a experiência de leitura dos dois livros convocasse uma “notação rítmica” (Penna, 2006 [1]: 4). E, de fato, todos os recursos que operam ainda nesse nível da decupagem e estabelecimento gráfico do texto vão nessa direção. A própria diagramação dos poemas (cara a, entre outros, Gullar, novamente, desde o *Poema sujo* até seu livro mais recente), junto à disposição da mancha gráfica em geral, atua ao longo de toda a leitura como um índice dotado de poder significativo. De um lado, mimetiza graficamente a própria dinâmica do fluxo e a ideia da “escrita pelos ares”, que se daria sem planos de conduta, livre da constrição de fundamentos pré-estabelecidos, uma vez que sugere a presença do acaso (dos “ventos”, como se lê em muitos poemas) na disposição dos versos ou segmentos de versos, invocando a aparência imagética de um voo ou de uma queda livre, em que os pedaços da escrita surgem de modo “desarraigado”, ao bel-prazer da dinâmica quase caótica do fluxo. De outro, potencialmente exercendo a função de algo como uma “partitura rítmica”, a diagramação atua instaurando uma pluralização rítmico-sonora, ao condicionar a exploração vocálica dos espaços em branco e produzir atrasos e adiantamentos temporais na leitura dos versos:

À mão livre
mas não tanto
pois escrevo
para não voar
enquanto a loucura
descabelada
por todos os ventos
sobe a escada
perde o pé

e range
dentes e degraus
enquanto escrevo
pelos ares.

Enfim, como se vê neste último texto, a disposição gráfica dialoga tanto com certos desenvolvimentos temáticos – que analiso mais à frente – quanto com o conjunto de procedimentos adjacentes que atuam reforçando a pluralidade sonora, rítmica, lexical e semântica do conjunto das construções verbais justapostas.

Some-se a isso, finalmente, a homologia estabelecida entre, de um lado, a impressão de *verticalidade* produzida pela mancha gráfica, em geral esguia e estrategicamente desordenada⁵³ - em articulação com a sensação de *vertigem* que decorre daí e do frequente recurso à exploração da contenção e distensão dos períodos - e, de outro, a constante atualização da ideia de *movimento* operada ao longo de todo o livro. Ideia, por sua vez, manifesta também na proliferação de remissões a meios de transporte (aviões, trens, foguetes), corpos móveis (meteoros, pássaros) voando “ao sabor do vento”, “a cem por hora” (311, 336) e por um “eu” frequentemente “móvel” (“Corro”, “Atravesso a noite” – 310, 313), tudo isso requisitado pela decisiva temática da *viagem*. Em suma, num primeiro olhar, a estruturação em fluxo de *longa vida* atua traduzindo em estruturação textual uma primeira camada de concepções de base da poética aí desenvolvida e se estabelece engajando uma rede ampla de procedimentos que dão realidade a esse projeto. Para ser mais exato, produz um primeiro nicho de soluções formais para a reflexão acerca da possibilidade e natureza do gesto de figurar a extensão temporal e espacial de uma trajetória biográfica cuja temporalidade e heterogeneidade originais são apreensíveis apenas de modo faltante e fragmentário pela escrita poética. Constitui na forma de uma poesia-fluxo a especificidade de um pacto de escrita que instaura o poético como mimese problemática e transfiguradora do devir da experiência. E irradia matizes significativos a partir de recursos que vão desde a mimese sonora, gráfica e corporal (que joga com as sensações físicas do leitor) da ideia de movimento contínuo; passando pelo estabelecimento de um jogo rítmico entre

⁵³ A limitação da largura dos poemas não aparece no caso deste e de muitos outros poemas, porém tem uma presença importante no livro, em que os versos em geral têm menos de oito sílabas, e funciona de modo imprescindível em poemas cujo tema dialoga com as ideias de queda, vertigem, velocidade, como “Amar” (323-24).

continuidade e descontinuidade; pela sugestão do ímpeto de um jorro de conteúdos expressivos; pela invocação estratégica de uma suposta dinâmica criativa que produz os poemas em dinâmica serial e (aparentemente) desordenada; pela disposição unificadora da heterogeneidade dos construtos poéticos; até a articulação dos poemas em relação de encadeamento por complementação ou por atrito, sobre a qual começo a me debruçar mais detidamente agora.

a) Nome, número: anonimato

“*Numeral / nominal*”. Numerar *versus* nomear. Com o título do livro que selava seus quarenta anos de poeta édito Armando Freitas Filho fornecia uma formulação sucinta para o que julgo constituir uma dicotomia conceitual que amarra dimensões cruciais de seu projeto poético e que vinham sendo desenvolvidas desde há muito. O nome singulariza os objetos ou fenômenos que nomeia; torna-os únicos em relação aos demais, embora necessariamente recorra a um arcabouço já constituído coletivamente. Quanto ao número, se dá identidade a um elemento, simultaneamente o inscreve em uma série: ao mesmo tempo em que o individua, delimita sua margem de individuação possível, pois a notação com que identifica os elementos é necessariamente relacional, estabelecida por relação ao conjunto mais amplo que os abarca. Penso que é explorando esse sistema de afastamentos conceituais que o poeta alcança um imbricamento de diferentes níveis semânticos desenvolvidos em sua obra, decisivo em alguns momentos específicos e revelador de um funcionamento de fundo mais geral. Em primeiro lugar, instaurando uma relação homológica entre o campo semântico que abarca os elementos, digamos sinteticamente, “referenciais” – o tempo cronológico e a matéria bruta da experiência – e o campo semântico que abarca a dimensão autorreferencial de sua escrita – a inscrição dos poemas em séries, que os individua “indiferenciando-os”.

Passando agora a um registro mais atento às modulações sofridas por esse feixe de recursos, um primeiro aspecto que merece atenção é dado pela ausência de título nos poemas. Salvo engano, isso ocorre pela primeira vez na obra do autor em *À mão livre*. Logo na sequencia, o poema não intitulado é adotado em *longa vida* e *3X4*, depois sai de cena nos próximos dois livros, sendo retomado em *Números Anônimos* e, depois, novamente apenas na primeira seção de *Lar*,. Não cabendo aqui investigar as peculiaridades assumidas pelo recurso em cada um desses momentos, resalto apenas, a

título de ilustração, o modo como certa semântica do número, ou da ausência de nome, aparece em *Números Anônimos*, na medida em que creio que aí a exploração desses signos contém em estado embrionário os denominadores comuns desse funcionamento geral. O título individua; donde, logicamente, a ausência de título atuar dissolvendo a relativa autossuficiência do poema enquanto unidade textual. Assim, a estruturação do livro ou da seção em séries de poemas sem título incita a remeter constantemente os poemas uns aos outros e dita um ritmo de leitura que não toma por acabados e completos cada um dos poemas. Daí podem derivar os mais diversos modos de exploração da segmentação do continuum do livro, porém é certo que essa dissolução de fronteiras sempre atuará instaurando uma dinâmica de relativa continuidade.

Ora, em *Números Anônimos* tal dissolução é patentemente inextrincável de uma ideia de *anonimato* que opera, em lugar de destaque, no plano dos desenvolvimentos temáticos. Surge aqui a homologia que sugeri acima: “anônimos” são os poemas coligidos no livro. À primeira vista, são textos que poderiam muito bem ser compreendidos como produções esparsas e casuais, a serem experimentadas pelo leitor como entidades que se bastam em si. Porém, logo iniciada a leitura, sente-se a necessidade de se seguir o “fio longo” composto pelos poemas que retomam uns aos outros, completam-se e problematizam-se reciprocamente. Ainda mais – e este é o ponto –, na medida em que é atualizada incessantemente uma visão de mundo determinada: “anônimos” são todos os homens, homens-corpos, bem como suas vivências, que passam em branco diante do sem sentido das coisas, e podem, portanto, ser retratadas apenas anonimamente. O cotidiano chão dos corpos fechados em seu desejo ou em atrito angustiado com outros corpos (“O corpo é no escuro”, Freitas Filho, 2003: 503), da cidade violenta que segue no tempo, sujeita apenas a mudanças milimétricas, à mercê da esperança do acaso desestabilizador (“A cidade atravessa o dia / engatilhada”, 522); tudo sujeito ao tempo irreversível e indiferenciado, ao dia, que “Anônimo, mata ao acaso”. Todos sujeitos à mesma condição da subjetividade poética tal como ela se apresenta, “ao rés de si”, ambigualmente descrente de sua própria possibilidade de interioridade e singularidade:

Sei que não sou só eu
que está na agulha se debatendo:
é o sangue de muitos que se cruzou
um sem-número de vezes

Escrever “de cabeça, andando a pé” (515), em marcha ritmada, encadeando sucessivamente as partes singulares porém constitutivas de uma só engrenagem, pois aqui escrever ao rés do chão significa acompanhar o curso homogêneo, circular, aprisionador da vida cotidiana. Desindividualizar o poema significa, então, contaminar as formas da escrita pela formas da vida, adequar a figuração necessariamente faltante da experiência bruta à atitude poética que, querendo captá-la, recusa-se a plasmá-la em formas integralmente autônomas.

No entanto, quando a *temporalidade* passa a ser o objeto em fuga para a poesia de Freitas Filho, a relativa “desindividualização” dos poemas passará a integrar um sistema mais complexo, em que à ausência de títulos será acrescentada a utilização da data e do número, mobilizada junto à exploração da forma do diário e de outras formas de problematização da narrativa do vivido. Não me alongarei nessa discussão, pois meu objetivo aqui é apenas estabelecer uma fundamentação inicial para lançar um olhar mais aprofundado sobre a estruturação “em fluxo” de *longa vida*. Remeto, contudo, ao já mencionado estudo de Mariana Quadros Pinheiro, cuja análise da seção “fio terra” e da série “Numeral” aborda o recurso à data e à numeração enquanto operadores da cisão instaurada pela “distância entre a duração do processo da escrita e o tempo por ela narrado”, buscando compreender como esses textos encenam uma tentativa de “registrar o processo por meio do qual o corpo, vivo, engaja-se na escrita” (Quadros Pinheiro, 2009: 93).

Em “fio terra”, argumenta a autora, o registro do tempo cotidiano sob a forma de diário exploraria a “fratura” necessariamente existente entre os poemas (tempo linguístico) e as datas que lhe são apostas (tempo crônico), de modo a encenar uma tentativa utópica de registrar no texto “a duração do processo enunciativo”, sempre “além ou aquém do enunciado” (93). Nesse contexto, portanto, a datação, que normalmente arraiga no tempo crônico aquilo que data, acaba também evidenciando a distância irreduzível existente tanto entre o poema e a temporalidade que quer abarcar, quanto entre ele e o gesto enunciativo concreto que lhe deu origem, igualmente inapreensível pelo resultado poético.⁵⁴ Já nos poemas “numerais”, a evidenciação das limitações congênicas ao registro do tempo crônico pela autobiografia e pelo diário

⁵⁴ Cf. Quadros Pinheiro, 2009: 94-104.

apresenta um novo matiz: a “titulação” dos poemas por meio de números atua inscrevendo no texto a possibilidade sempre iminente de ruptura da série pela morte do autor. O sujeito da escrita, diante da consciência da impossibilidade de representar a si mesmo e à realidade de forma plena, recorre à série numerada, sempre “aberta e provisória” (105), instituindo o encadeamento dos poemas como um espaço instável devotado a “contabilizar a finitude da vida e a expansão da linguagem” (94).⁵⁵ Ou, conforme a síntese realizada por João Camillo Penna, o poema, redefinido por esse princípio da datação, que será modulado de 3X4 para “fio terra” e, finalmente, para a série “Numeral”, “parece apenso à data, como que substancializando em palavras um conteúdo cronológico que a data inscreve” (Penna, 2006 [1]: 3). Pois, nos “numerais”,

Escrever passa a ser, a cada vez, uma nova vez, a experiência datada e datável de acompanhamento e contagem diária do poema, redefinindo sempre a sua possibilidade rara e improvável a partir dessa anotação numérica ao mesmo tempo singular e repetida cotidianamente. Nessa coincidência tendencial entre o raro [...] e o diário se situando o poema (Penna, 2006 [2]: 9).

Em suma, trata-se de um complexo de recursos que comporta diferentes funcionalidades textuais e dá forma a diferentes nuances de significado, mas que gira em torno de uma problemática comum. Desde *À mão livre* até a última parcela da série “Numeral” até então publicada, a exploração de recursos adjacentes ou próprios à estruturação em fluxo marca presença central no projeto de Freitas Filho. A supressão dos títulos dissolve parcialmente a individualidade dos poemas, os inscreve em um conjunto e constitui sua leitura como um processo rítmico. A data individualiza o poema, mas o arraiga retoricamente em uma circunstância referencial específica. Ainda ela, quando se constitui como título e passa a atuar dentro de uma série, tem esse funcionamento intensificado, já que não apenas atesta o pertencimento do poema a um todo do qual depende para assumir sentido pleno, mas também passa a remeter incessantemente a um conteúdo extratextual que constitui o objeto que o poema utopicamente insiste em tentar apreender e, necessariamente, perde. Finalmente, a data cedendo lugar ao número, encontram-se imbricados a perda de um contorno nítido do poema, que garantiria sua autonomia absoluta; a remissão à matéria temporal da

⁵⁵ Cf. op. cit.: 118-132.

experiência inacessível à temporalidade da escrita e aos atos que engendraram o texto mas lhe são inacessíveis; a concepção do poema como corpo anônimo que se apresenta estrategicamente como registro da experiência anônima ou mero “acompanhamento” da escrita; e a constituição desta como processo perpetuamente aberto e provisório. Tudo isso ecoando no modo como *longa vida* caminha, sempre no encalço dos “Achados e logo depois / perdidos”: perseguindo a experiência concreta que é subtraída à escrita pela ação do tempo, mas que, ao mesmo tempo, fora da escrita permanece não identificada e incognoscível: “em que lugar / que não me lembro / o que era meu / ainda se segura, solto / no mar do mundo largo / à tona, à toa, na vida anônima?” (LV, 319).

b) Numeral, nominal: serial

Porém, antes de passar à apreensão “em ato” do fluxo de *longa vida*, penso ser útil seguir ainda um pouco nessa trilha da “desindividualização” dos poemas e lançar um olhar mais atento a algumas funções e efeitos do princípio de estruturação em *série*, componente central, ainda que modulado de forma peculiar, do “princípio-fluxo” que tento caracterizar. Para tanto, início recorrendo, de passagem, à discussão desenvolvida por Flora Süssekind em “Borges e a série”, de cuja análise do tratamento do princípio serial pelo escritor argentino – evidentemente muito diverso daquele dado pelo poeta brasileiro – é possível depreender três aspectos próprios a esse recurso, que podem ajudar a guiar a análise do livro desse último. Neste momento, atenho-me brevemente a um desses aspectos, os outros dois sendo mobilizados pontualmente em momentos posteriores deste estudo.

O primeiro ponto que destaco do estudo de Süssekind diz respeito às ressonâncias do modo de exploração da série artística, que avultam na arte moderna, de Cézanne a Mondrian, deste a João Cabral de Melo Neto. Assim como nos outros tópicos desenvolvidos pela autora, aqui as formas de agenciamento do recurso e seus contextos de utilização situam-se em um amplo e variado espectro, cujo denominador comum residiria em aspectos como a *fragmentação interna enquanto forma peculiar de narratividade* e o contraste, estrutural à composição, entre a recorrência do motivo e as variações de seus aspectos.⁵⁶ Chamo a atenção, desse modo, ao ponto que toca mais de perto às preocupações deste trabalho, a saber, a implicação do princípio serial com uma

⁵⁶ Cf. Süssekind, 1998: 150-59.

“redefinição do trabalho artístico, entendido não mais como imagem definitiva, única, estática, mas como variação, processo, movimento contrapontístico” (Süssekind, 1998: 150). Dentre os exemplos arrolados, um caso ilustrativo é o dos célebres registros da montanha de Sante-Victoire feitos por Cézanne, tal como interpretados por Jacques Teboul. Nessas séries, o recurso à repetição, à reprise, à fixação das variações, por exemplo, não apenas faria sentido nos quadros de uma busca de aprofundamento da investigação pictórica acerca do objeto representado, mas, também, instaurando uma dinâmica rítmica no interior do processo artístico do pintor, pois funcionaria como “*um meio de figurar materialmente o próprio processo artístico em meio a essas repetições*” (Süssekind, 1998: 150-51. Grifo meu).⁵⁷ Aspecto este também ressaltado por Camillo Penna, que o associa, pensando em Freitas Filho, à concepção da série como meio de registro da repetição circular da temporalidade da vida cotidiana, que em certas manifestações das artes plásticas aparece associada ao caráter “ascético” de um exercício manual diário. O processo artístico em sua dimensão de cultivo diário de uma prática material atribuiria à obra, nesses termos, o estatuto de um registro não só das variações do objeto representado, mas também do próprio processo artístico, agora de modo a “afrontar as agruras do abismo ocultado em cada dia pelo exercício manual” (Penna, 2006 [1]: 7).

De modo que uma referência central implicada nessa discussão já foi nomeada: João Cabral de Melo Neto, cuja relação com o poeta aqui estudado, estabelecida em chave não tão evidente de negação, não poderia faltar. Ainda mais tendo em mente que nos anos que precederam a estreia artística de Freitas Filho (1963), o paradigma do poema serial, bem como certa forma de “poema longo”, eram representados pelo poeta pernambucano, que já aparecia como novo totem da poesia brasileira (*Uma faca só lâmina* (1955), *Quaderna* (1960), *Dois parlamentos* (1961), *Serial* (1961), para citar apenas os exemplos mais evidentes). De modo que o poeta mais jovem enfrentará frontal e abertamente as relações que seu projeto poético necessariamente trava com a herança que, negativa ou positivamente, incorpora do poeta do modernismo brasileiro,

⁵⁷ O texto de Teboul a que a autora faz referência é *Les Victoires de Cézanne*. Paris, Éditions Adam Biro, 1988 (p. 90).

dedicando poemas tanto à produção de imagens que retratam o método cabralino, quanto à marcação da contraposição deste ao proceder que desenvolveu.⁵⁸

Assim, o caso do princípio serial bem poderia ilustrar a relação ambígua de incorporação (nem sempre consciente) e negação do poeta que “escreve a cavalo” com relação à “calma e o cálculo / de quem colhe e cata feijão” (Freitas Filho, 2003: 583). Porém, acredito que, aqui, a diversidade dos resultados do emprego de princípios semelhantes se insinua mais fortemente do que as possíveis coincidências de base. Segundo José Guilherme Merquior, a “origem do poema em série” de Cabral seria dada “pela correlação de planos, pela multiplicidade de planos, pelo contraponto de imagens cercando a coisa pelo sensível e pelo conceito, pelo físico e pelo humano”. Método, cultivado a partir do “raio-x” e do “cubismo” e que configuraria um estilo em que “o símbolo só se usa para exprimir o existente, onde a imagem presta serviço à lucidez” (Merquior, 2008: LXIII e LXIV). Seguindo nessa direção, seria possível argumentar no sentido de um afastamento total do “princípio-fluxo” de Freitas Filho com relação ao princípio serial cabralino, focando-se os traços fundamentais de cada um dos projetos. Assim, pensando nas concepções radicalmente distintas das vozes poéticas construídas pelos dois poetas, chegar-se-ia à oposição entre um suposto caráter “subjetivo”, para o primeiro caso, e um suposto caráter “objetivo” para o segundo. Mas faz-se necessário compreender mais acuradamente os dois termos. Se é possível falar em “objetividade” acerca de Cabral, em consonância com a ideia de “anti-lira”, talvez não seja suficientemente preciso pensar em uma “ausência de subjetividade”. Mais fecunda, nesse sentido, talvez seja a caracterização da atuação de um sujeito poético que se constitui *no texto*, investindo-se na apreensão analítica do objeto, este, de fato, ocupando uma posição de destaque no resultado, mas sendo apresentado e produzido pelo sujeito-linguagem. Do mesmo modo, se há a insinuação de uma “pessoalidade” de extração biográfica em Freitas Filho, veremos mais adiante como esse modo de configuração da voz poética não corresponde a uma identificação direta entre sujeito empírico e sujeito poético ou entre autor e locutor, pelo menos no caso de *longa vida*.

No entanto, no eixo “pessoalidade” *versus* “objetividade” já fica evidente um afastamento fundamental. Enquanto a série cabralina, operando uma apresentação panorâmica, multi-angular, analiticamente definidora do objeto, como que “intensifica”

⁵⁸ Não são poucos esses poemas, principalmente nos livros publicados pelo autor a partir de 2000. Em *Fio terra*, por exemplo, há três exemplos em que este é o tema central: “Caçar em vão”, “João Cabral: último rosto” e “Verbete para João Cabral”.

esse objeto, instituindo-o como centro gravitacional do poema, a disposição parelha à série em Freitas Filho parece levar justamente ao resultado oposto: à focalização da “fonte” do discurso poético, à evidenciação de uma dinâmica de escrita que se apresenta em jorros, na qual não necessariamente resta em relevo uma subjetividade de teor “pessoal”, mas cuja voz poética constantemente chama a atenção para si, para a declaração de princípios de sua forma de conduzir-se, do ato originário do poema em curso. O que fica claro, ainda nessa chave, considerando-se que o efeito de organização mais saliente do método cabralino é o de uma *ordenação* do discurso poético, ao passo que o da escrita “a cavalo” de Freitas Filho é precisamente o de uma “desordenação”, ainda que não se deva compreender este traço como uma suposta tradução do gesto artístico concreto no resultado formal, mas como uma estratégia de estruturação textual dotada de poder sugestivo. De todo modo, a fecundidade do cotejo entre os dois métodos parece ficar mais evidente justamente por meio do aspecto em que ambos aproximam-se ao mesmo tempo em que se afastam. Pois o princípio da série compreende necessariamente a retomada do mesmo, o encadeamento de poemas ou fragmentos de poemas que se complementam uns aos outros. Ora, em Cabral isso está a serviço de uma intensificação da precisão com que se apreende analiticamente um objeto; enquanto que em Freitas Filho, a retomada sucessiva dos mesmos temas, motivos e construções pelos poemas se sugere uma busca contínua por “dizer algo melhor”, “nomear o inomeável”, também reitera incessantemente o caráter necessariamente provisório, incompleto, falho dessa forma de representação. Já quanto ao modo de figuração do processo de trabalho, os extremos da obra - as séries “Infância” e “Numeral” - parecem confluir: a numeração, que a princípio trabalharia a favor da ordenação racional, é proposta, sobretudo no segundo caso, como agente da imprevisibilidade e incompletude da dinâmica de criação. Onde a série cabralina objetiva, ordena e torna preciso, o fluxo de Freitas Filho desobjetiva, desordena e torna impreciso; ainda que a primeira deva estar latente na segunda sob a forma de um antepassado que esta leva consigo.

Enfim, se o uso da série e da repetição pode resultar na centralização da presença do objeto na estrutura do discurso, pode também colocar em relevo o trabalho material latente nas formas estabelecidas e expandir o pacto artístico de forma a apontar constantemente para essa dimensão do *processo* que a formalização contém mas “deixa para trás”; e, com a invocação do processo, por sua vez, traz-se à tona a própria experimentação do tempo cotidiano que se relaciona com a obra simultaneamente como

seu substrato original e enquanto objeto de registro em fuga. À “desindividualização” dos poemas e à evidenciação da distância intransponível entre estes e a matéria fugaz e anônima que querem abarcar, soma-se, portanto, o encadeamento dos poemas enquanto signos de um processo material de busca, frustrado de antemão. Este, o substrato primeiro de *longa vida*.

c) Reescrever, refletir: “Enquanto escrevo pelos ares”

O continuum de *longa vida* é aberto por uma sequência de oito poemas que iniciam com ou são construídos a partir da ocorrência do verbo “escrever”, em geral flexionado no presente do indicativo e na primeira pessoa do singular. Para além da coincidência mais conspícua, na verdade os oito textos fazem parte de um primeiro “bloco”, composto por doze poemas, todos dedicados à reflexão metadiscursiva acerca do próprio ato de escrita em curso. O primeiro passo de tal reflexão será dado, com efeito, pela fixação da *démarche* da poética que se realiza, pela caracterização da voz poética que diz “escrevo” ou que se declara estabelecida pela “mão que a escreve” (LV, 301 e 305). Com isso, atualiza-se um tópico que retorna obstinadamente ao longo da obra estudada, a saber, o dispositivo da *repetição* e da *reescrita*, modulado de forma peculiar.

O primeiro movimento do livro apresenta-se, portanto, como um sequência na qual a variação sobre o mesmo motivo encontra-se a serviço da tentativa encenada de fixar a natureza da voz poética operante, como se o leitor se encontrasse, já começado o livro, na antecâmara da poesia realizada. E, de fato, são sensíveis as reverberações causadas pelas aliterações dos poemas entre si (“Escrevo/ para não voar”; “Escrevo / só”, “Esta mão que me escreve”; “A mão que escreve”, “O poema [...] se escreve”). Ressonâncias estas que produzem um efeito duplo. De um lado, a criação da sugestão da “liberdade” característica do que se apresenta “sem planos de voo”, como “improviso”; e de outro, a indicação da já mencionada auto-concepção dessa dinâmica da escrita enquanto perseguição incessante da realidade em fuga. Como se os poemas, “sucessivos rascunhos” (Freitas Filho, 2003: 501), sucedessem uns aos outros dando continuidade intensificada, porém sempre provisória, à busca instituída pelo anterior (“Caço / o que se despede: cada vez mais fino / na memória do espaço” – LV, 309).

Nesse mesmo lance, porém, a sequência já traz à tona outra cláusula do pacto que quer fixar. A pauta, agora, diz respeito à ética dessa poesia no que toca à concepção da relação entre experiência pessoal de escrita e poesia. É isso que move o segundo poema, já reproduzido aqui, em que a diagramação “volante” se apresenta em contradição performativa com o enunciado de que o sujeito poético escreve “para não voar”, por contraposição à “loucura” que alça voo. Tensão constante entre “o voo livre e a gaiola das loucas”, como disse Ana Cristina Cesar (Cesar, 1983: 13); entre “loucura”, “delírio” e “sonho” e o caminhar do poeta “ao rés do chão”, para citar termos constantes do livro. De modo que o poema se comunica com outros posteriores, em que a viagem poética é sentida como sonho (“Atravesso a noite / nos meus travesseiros viajantes” – p. 313), ou em que a loucura aparece não como a liberdade almejada, mas como o sucumbir em um aprisionamento narcísico (“Pirar é arder / a mil / fora da pista / com o narciso em chamas” – p. 336). Mas, sobretudo, em outro, no qual a tensão permanece pulsante e surge um eu que se esforça para “não pedir socorro/ para não cair / por dentro / para querer voar [...] para não ir pelos ares”, permanecendo aberta a ambiguidade entre a remissão ao ato de suicidar-se, ceder ao desespero provocado pela perplexidade diante da vida “sem saída” e a ideia da consciência que explodiria a si mesma em revolta contra sua condição terrestre (316).

Assim, fica evidente a essência contraditória do proceder da escrita no livro: escrever “pelos ares” “para não voar”. Esta a fórmula que concentra dois focos de tensão constitutivos da atitude poética que se auto-define: no plano da reflexão acerca do fazer material da poesia, a negociação entre a expectativa da perda de controle, do acesso a uma zona de “delírio” por meio do trabalho com as formas e a proposta de uma poesia lúcida, rigorosamente construída e cerebralmente reflexiva; e no nível do questionamento do sentido do ato poético no interior da vida de um homem, o choque crônico entre a concepção da arte como meio de superação da condição biográfica e a constante reiteração reflexiva da negação dessa expectativa. O fazer lúcido almeja a abertura delirante para o inesperado, porém essa escrita estrategicamente desordenada rejeita a dissolução da ordenação racional do texto. Ao mesmo tempo em que um suposto sujeito, cuja consciência lúcida anterior à obra vê como horizonte de salvação a loucura controlada que a poesia pode comportar, é levado à escrita para “arraigar-se”, para superar o vazio da existência biográfica pela objetivação em forma. Pois, como diz Jean-Michel Maulpoix, em suas “notas de trabalho”, a busca autobiográfica do poema visa narrar menos como o indivíduo tornou-se “o que ele é” do que como se esvaziou no

processo literário, “Pois temos em comum precisamente a ignorância do que somos” (Maulpoix, s/d: 1). Chegar à loucura para não enlouquecer; perder o controle por meio da escrita controlada. Fogo cruzado que circunda a questão mais essencial formulada de modo arguto por Michel Collot, que antecipo aqui: “Estar fora de si *é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, estar projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica, esse transporte e essa deportação [déport] que leva o sujeito ao encontro daquilo que o transborda de dentro como de fora*” (Collot, 1996: 114).⁵⁹

Desde já ficando claro, assim, como o movimento de contraponto materializado na oposição entre voo / sonho e o necessário retorno da viagem, estrutural em *longa vida*, atualiza o feixe de oposições sempre presentes na obra de Freitas Filho, entre controle e abertura para o imprevisito, construtividade e expressividade, expectativa de transcendência e retorno reflexivo à imanência. De modo que a sequência formada pelo segundo e o terceiro poemas – o terceiro e o quarto parecendo duas glosas para o mesmo mote, estabelecido no primeiro período dos dois poemas – cristaliza mais uma inflexão desse pacto, que se apresenta como o de uma escrita *à beira da vida*. A *urgência*, exposta pelo eu que afirma “escrever / só / em último caso”, que “por um triz” não perde o último trem e fica a “ver navios”, aparece duplicada pela zona de *iminência* que o poema instaura.⁶⁰ Daí o isolamento da palavra “só”, que contrapõe o lugar da escrita à solidão e o vazio de quem perde a chance de partir para outro lugar e permanece no lugar da estagnação e da ausência – do vazio biográfico, para voltar a Maulpoix – (a estação do ano sem flores). Este lugar, contudo, permanece liminar, pois essa escrita se recusa a se desgarrar do que deixa para trás, sua justificativa interna ficando suspensa, na medida em que o momento da escrita seria apenas a consequência extrema de um estado de urgência anterior, e que deve permanecer pulsando, minando a estabilidade das formas que puderam sedimentar-se apenas “por um fio”. Aqui, portanto, a autonomia da escrita é, de saída, relativizada, já que esta escrita retira um suposto sujeito de sua condição imanente, apenas para sonhar agarrar a mesma condição por meio das formas.

Logo em seguida, no entanto, a repetição traz de novo à cena o termo decisivo do pacto, anteriormente anunciado: o problema da *limitação*, obstáculo que incita a

⁵⁹ As traduções de trechos extraídos de originais em francês são minhas.

⁶⁰ “Escrevo / só / em último caso / ou como quem alcança / o último carro / como quem / por um triz / por um fio / não fica / no fim da linha / de uma estação / sem flores / a ver navios”.

prosseguir o caminho da poesia de Freitas Filho. Talvez seja nessa primeira sequência que a rede de motivos e operações que giram em torno da ideia de liminaridade.⁶¹ se apresenta de modo mais concentrado na obra estudada. Nesse sentido, é interessante notar, aliás, como a repetição serial vem articulada nesses poemas a uma *sugestão de atualidade*, produzida pela remissão constante do texto ao texto, pela evidência que o poema opera acerca de seu próprio “suporte”, o discurso torcendo-se sobre si mesmo por meio de uma voz que encena sua apresentação *em ato*, como se o poema estivesse se fazendo diante dos olhos do leitor. De modo que, mesmo quando não há essa simulação de atualidade, avulta algo como uma sugestão de *superficialidade*, de que o texto permanecerá “ao rés de si”, tal como se percebe pela ocorrência frequente da função dêitica, das figuras de liminaridade e pela constante remissão do texto a si mesmo. Fica em relevo, portanto, a distinção conceitual que destaco como central, entre *dentro e fora da escrita*: “a vida voando / lá fora” (300), o que fica “para fora do campo/ do olhar” (307), “enquanto aqui dentro” a “mão” perde as lembranças (300) e “desmaia na página” (305).

De modo que vemos reaparecer aqui a pluralidade de matizes comportados pela ideia de *limite*. A limitação da escrita em apreender a realidade. A tentativa intransigente de expandir os limites da figuração e a luta do desejo. A fronteira que separa vida e escrita. A escrita “pelos ares” de *longa vida* demonstra aqui uma de suas primeiras justificativas de base: escrever como se a escrita logo fosse esvair-se, pois a referência extraliterária também se esvai: “O poema que pretendo / se perde ou se escreve / no ar”, “o poema se perde” (303), os “exércitos da imaginação” “marcham para a derrota” (301), enquanto a vida, fora da escrita, “se perde de si”. A dificuldade da escrita encenada como o estabelecimento de um texto em vias de esvair-se, que reconhece de antemão seu fracasso, mas insiste em prosseguir.⁶² Este o campo de problemas de um poema exemplar:

⁶¹ Ver Introdução, pp. 8-10.

⁶² Neste ponto cabe a remissão ao segundo aspecto do princípio serial contemplado por Flora Süssekind no texto supracitado. Passando pelos mais diversos modos como Borges lança mão do princípio serial, a autora afirma que, para este, “assinalar o narrativo no interior do aparentemente estável, estático” e “espacializar o sucessivo, o linear” por meio da série (sob a forma, por exemplo, da inserção de sequências de elementos justapostos assindeticamente em narrativas regularmente coordenadas) significa propor soluções para o enfrentamento de situações que impõem *bloqueios das possibilidades de figuração* (Cf.138-147). Dentre essas situações, a que melhor ilustra esse ponto seria trabalhada por Borges em “O

As águas passadas
movem os moinhos:
as pás, os pés descalços
na areia de ontem
aonde?

Antes do pensamento
ainda andam
naquela manhã anterior
aberta, de par em par
ao vento
ao sol que entra
por todos os poros
pelas portas e janelas da praia:
pé ante pé, a pegada muda
mas não pára
e se adianta
no interior de cada dia
que o corpo veste
sobretudo
contra o espaço de dentro:
frio, passo na *beira do poço*
e quem caminha, enfim

Aleph”. O escritor entendia a situação como, citando a remissão e o comentário feitos pela crítica brasileira, “o problema, a seu ver insolúvel, de se figurar ‘um conjunto infinito’, de se transcreverem, transformando-os em duração, sucessão, ‘porque a linguagem o é’, os milhões de atos que via ‘ocuparem o mesmo ponto’, um ‘mesmo ponto gigantesco’” (152-3). Nesse sentido, o emprego da série operaria temporalizando o dado estático para dar conta da tentativa utópica da figuração sucessiva de uma multiplicidade infinita e instantânea. De modo que, como lembra ainda a autora, tangencia-se aqui a problemática do sentimento do sublime, que ela sintetiza a partir da leitura da argumentação de Kant por Lyotard: a sensação do sublime como “o confronto de dois ‘absolutos’ igualmente presentes no pensamento, o absolutamente tudo quando concebe, o absolutamente medido quando representa” (153).

Figurar aquilo que é impossível de ser figurado. Os termos da equação são muito diversos dos de Borges, porém é esta a pedra de toque do projeto de *longa vida*. Fazendo um uso peculiar do princípio serial, a estruturação em fluxo se presta a encenar a realização de uma escrita às voltas com a impossibilidade de abarcar a amplitude do objeto que quer figurar: a trajetória de uma vida inteira, que escapa à linguagem, pois consiste em uma massa não infinita, porém impossível de ser abarcada por qualquer representação de tempo e espaço cogitável; ou, simplesmente, como tentarei mostrar, uma vida, dada a impossibilidade crônica de figurar o que é em devir.

aqui, no *meio-fio* de mim
na *corda bamba* da margem
no *limite* do mapa
na *fronteira* diante
de antes, e interrompe
de repente
a transmissão, rasga o celofane
a transparência
corta o telefonema
de longa distância
se esquece da ligação
que perde altura
e cai, do ar, em chão nenhum
longe do alcance
da minha escuta
da minha escrita
longe dessa mão que escreve
na *linha do horizonte*
o indício do início da viagem
dessa mão que descreve
o destino e agora se desliga
da lembrança
e desmaia na página:
fim, folha morta, flor do Lácio
para naufragar no mar
de papel picado da memória.

O procedimento da deformação da frase feita, pedra de toque de todo artesanato de *longa vida*, aparece aqui como a inversão do sentido original da expressão e dá as cartas do poema e do livro: o passado é a questão e o poema se propõe intransigentemente a tentar recuperar o que a sabedoria popular aconselha esquecer. Que o curso da água seja a imagem escolhida não é, portanto, mero acaso, o signo “vida” encarnando sob a forma das coisas perdidas no fluxo irreversível do tempo. E este será, de fato, o mote de todo o livro, ou ao menos seu movimento inicial, pois, como se lê logo à frente no mesmo poema, a mão que escreve o poema fixa “o indício do início da viagem”, “descreve o destino”: entre a perseguição das lembranças em fuga, “para trás”, e o registro do que prossegue em devir, “para frente”, é que se dá a viagem de *longa vida*. Sempre, contudo, o espaço é o do poema, do *pensamento*, tal

como repetido no poema seguinte – “O que pensei / quando o pensamento / não sabia que pensava” – que parece ser, de modo exemplar, uma nova versão do primeiro, voltando ao mesmo tema, às mesmas imagens (“pegadas”, “naufrágio”, “vento”, entre outras) e à mesma forma de estruturação e desdobrando o primeiro em uma direção que abordarei em um momento posterior.

Antes do pensamento, perdida, está a vida (“aonde?”), o passado, corporificados neste poema a partir de duas ideias interessantes. Em primeiro lugar, a oposição entre a “abertura” da vivência concreta, sujeita à alteração pelo “vento” e vivificada pelo “sol” que entra “pela portas e janelas da praia”, e o “fechamento” da experiência morta pelo tempo, tal como se confirma em poema localizado no final do livro: “quando eu em pensamento [...] revia / a vida fechada a sete chaves / interrompida pela metade / aqui dentro” (346). Em segundo lugar, há a ideia das “pegadas”, que formula no plano das imagens a ideia do fluxo temporal, ao opor à coisa bruta o “rastro” disponível ao pensamento, e ao figurar uma dinâmica em curso progressivo, encadeado, na qual os objetos relembrados fogem para “o interior de cada dia” e a escrita segue no encalço das pistas por eles deixadas. O corpo, suporte das experiências concretas, incorpora o tempo como uma segunda pele artificial, que se opõe ao espaço fechado de “dentro”, o âmbito do pensamento, da rememoração, enfim, da escrita, no momento em que o poema, por meio da pontuação, separa essa dimensão e o plano da abertura da experiência (“contra o espaço de dentro:”). Agora proliferam as figuras de liminaridade (grifadas por mim na reprodução do poema), cristalizando-se o intervalo entre o “aqui” da escrita e a vida perdida, intervalo que se torna incontornável no momento em que o próprio poema nomeia a ruptura do pacto de representação que é operado ao longo do livro, quando “interrompe” “a transmissão, rasga o celofane”, a “folha branca de papel fino” que sustenta por um triz a experiência poética.⁶³ Afinal, haveria mais o que comentar sobre este poema, porém neste contexto vale mais desdobrar este breve comentário por meio da análise de outro componente desse primeiro bloco, no qual o princípio-fluxo aparece de modo mais evidente enquanto forma de estruturação típica de *longa vida*:

Esta mão que me escreve
há tanto
e tenta

⁶³ Como no trecho de “Entre sensação e sentido”, comentado no estudo introdutório.

dizer o que a outra
cala, não consente
segurando

o sonho
a caravela, o delírio
o incrível hulk
que pode rebentar as costuras
os costumes

que pode
incendiar a casa
o próprio corpo
e avançar

pelo espelho adentro
contra si mesmo.
Esta mão que segura
por debaixo da mesa
atrás do pano da ópera
Mr. Hyde ou o poema
escondido

que resfolega
querendo entrar em cena
soltar a voz
os cachorros, as cachoeiras
o galope do apocalipse
o fogo, a fonte, o terremoto.
Esta mão, sinistra e secreta
que segura

a hemorragia
no punho cerrado
as rédeas dos cavalos
a carruagem
enquanto essa que me escreve
se contenta apenas
em vestir a luva
da outra, no espelho
e fingir que troca de lado
e de veias
para tocar, na outra margem
o derradeiro tambor

do coração.

Ambos os poemas trazem à tona o movimento da escrita que, torcendo-se sobre si mesma, reflete acerca de sua limitação em apreender a realidade, porém, enquanto o *bloqueio* com que o primeiro poema lidava aparecia como a *ausência* de algo que, inacessível, torna-se um objeto de *perseguição*, o bloqueio enfrentado no segundo toma a forma do *excesso* de algo que quer proliferar mas sofre uma *contenção*. Assim como no primeiro, neste reaparece a figura da “mão”, mas agora duplicada e inscrita enquanto termo de uma oposição espelhada: a “escrava”, “que escreve / na mesa burocrática” e a que se encontra em estado latente no poema, que “tenta, em cada entrelinha/ levantar voo”, tal como aparece no poema seguinte. Conflito este que espelha o hiato entre afetividade concreta e signo artístico dos afetos e, ao mesmo tempo, o conflito entre os limites imanentes à prática poética e o desejo latente por um ir-além com que o poema sonha apenas utopicamente. O sujeito poético que se *efetua* no poema, para recorrer a uma formulação de Jean-Michel Maulpoix (Maulpoix, 1996: 153), – ele *é escrito* pela mão que executa o poema – apresentando-se como congenitamente cindido entre desejo e limitação.

De qualquer forma, o que sobressai da aproximação dos dois poemas é a presença de um princípio de fluxo, explorada em articulação temática e formal. No que toca à primeira dimensão, o estado de fluxo opõe, no primeiro poema, o devir do tempo que se perde à fixidez dos acontecimentos convertidos em memória morta, enquanto que, no segundo, opõe o potencial de proliferação localizado no plano do impulso de escrita ao estancamento que o trabalho com as formas necessariamente compreende. No primeiro, o que fica para trás é “passado”, foi “antes”, “se adianta”, está “longe”, enquanto, no segundo, “está “escondido”, “atrás do pano da ópera”, quer “entrar em cena”, “rebentar as costuras”. Por outro lado, no que toca à segunda dimensão, os dois poemas permitem entrever um momento evidente em que o princípio-fluxo aparece enquanto forma de estruturação sintagmática em *longa vida*. Isso na medida em que a dinâmica em fluxo convoca três procedimentos, como se viu anteriormente, absolutamente centrais do estilo de Freitas Filho, e os modula em chave singular, a aproximação via aliteração, a aproximação via paronomásia e o “palavra-puxa-palavra”. A estes, acrescem-se ainda o recurso à enumeração e à conexão assindética de palavras ou períodos, de modo a produzir-se encadeamentos sonoros que, por um lado, parecem sugerir que o conteúdo das frases viesse em fluxo livre, apenas conformado pelo

“esqueleto” estabelecido pelas cadeias sonoras e, por outro, reproduzem em escala menor a rítmica geral de todo o livro: fluxo, aceleração, vertigem, queda livre.

Em fluxo está o que escapou e a escrita quer resgatar, mimetizando-se no eixo sintagmático a fuga do que vai se afinando e escapando, cada vez mais miúdo: “a linha, o per*FIL* / o *FIO*, o *FIL*amento / do que *FoI*, do que *FuI*/ do que *FugIu*”;⁶⁴ mas, também, o que é estancando no próprio ato de escrever e que quando vem à tona flui livre ou com a percussividade e na cadência ascendente de uma marcha triunfal: “o sonho / a caravela, o delírio / o incrível hulk”, “os *CA*chorros, as *CA*choeiras /o *GaLoPe* do *aPoCaLiPse* /o *Fogo*, a *Fonte*, o *TerremoTo*”. De modo que neste último poema todos esses recursos são engajados na constituição de uma sensação de vertigem que materializa o ímpeto violento da irrupção dos materiais recalcados, efeito reforçado pela composição do poema em apenas duas orações. Destas, a primeira, estruturada de modo fundamentalmente nominal, constitui a extensa caracterização do sujeito (“esta mão que me escreve”), enquanto que o predicado (“e tenta...”) aparece subordinado a tal caracterização, procedimento que faz que o texto requisite a respiração, o *fôlego* (“resfolega”) do leitor, que, por sua vez, passa a experimentar não apenas a ideia de jorro e a corrente sonora que o mimetiza, mas também certa sensação de fluência violenta.

A alternativa artificial à realidade – “sonho” –, o material bruto da afetividade – “hemorragia” – e o sentido que escapa ao controle racional do fazer – Mr. Hyde ou o poema / escondido” – querem vir à tona. Daí o caráter violento da irrupção, metamorfose inesperada que venceria a força da constrição dos limites da escrita, espelhada pelo “*rebentar* das costuras” – romper violentamente e/ou nascer? – do personagem do mundo pop. Porém, aqui também está anunciado quem dá as regras do jogo: a mão, enquanto “apêndice corporal mais exterior da execução do poema”, como ressaltou João Camillo Penna (Penna, 2006 [1]: 5), uma instância ordenadora, que não se identifica nem com um suposto sujeito empírico anterior à enunciação e nem mesmo com o sujeito da enunciação. Pois este último mantém sempre a dúvida acerca da fonte da voz poética, já que associa no primeiro poema “a minha escrita” a “essa mão que escreve”, enquanto, no segundo, marca, pela variação sutil dos pronomes demonstrativos, um afastamento entre uma mão que constitui o sujeito (“*Esta* mão que

⁶⁴ Extraio, como objeto de análise, um trecho do poema subsequente a “As águas passadas”, em detrimento deste, por considerar que no trecho escolhido o procedimento estudado dá tratamento mais evidente ao mesmo problema e estratégias que informam o outro.

me escreve / a tanto”) e outra, mais alheia ao primeiro, que constitui a escrita (“enquanto *essa* mão que me escreve”). O resultado final, de todo modo, se dá nos dois casos sob o signo do fracasso. O lugar da escrita é associado à figura liminar por excelência, a *linha do horizonte*, que não apenas cristaliza a ideia da mediação, mas o faz atribuindo um caráter sempre móvel, em fuga ao objeto da representação poética, que, por sua vez, assume a forma instável da busca incessante. E, no mesmo sentido, o pacto lírico é, de antemão, desmascarado enquanto “fingimento”, operação transfiguradora que emociona sem ser capaz de apreender de todo o conteúdo bruto do “coração”. Ao “empalhamento” da experiência temporal pela rememoração na escrita deve corresponder um sujeito “falso”, explicitamente artificial. É, portanto, às características do sujeito poético, tal como construído e problematizado em *longa vida*, que devemos nos debruçar.

2) Escrita-fluxo: sujeito da escrita

a) “Um eu que é um pseudo, um psiu”

Desde a capa *longa vida* fixa um pacto fundado na construção de um sujeito poético problematizado.⁶⁵ O frontispício é constituído, além do título e das informações editoriais, por uma colagem realizada por Rubens Gerchman, composta por um retrato fotográfico de Armando Freitas Filho, no qual foi introduzido um recorte da reprodução de uma ilustração de um bebê, que lembra o item decorativo do interior de um lar afinado com os costumes de uma família burguesa dos anos 1950. Todos esses elementos que compõem a colagem – da qual faz parte ainda um “balão” de história em quadrinhos, com a inscrição em letra cursiva manual do título do livro – aparecem reunidos e anexados sobre uma superfície por um clipe que permanece à mostra, fazendo parte do próprio resultado da montagem. Ademais, passando à quarta capa, o leitor encontra a reprodução de um poema manuscrito do autor, assinado e composto na primeira pessoa do singular, e que divide espaço com uma marca de gravação em monograma, na qual à primeira vista se leem as iniciais completas do autor, Armando

⁶⁵ Na primeira edição: Armando Freitas Filho, *longa vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. Imagens da capa e da quarta capa (cujo poema não consta em *Máquina de escrever*) foram anexadas ao fim deste trabalho (Anexos 1 e 2).

Martins de Freitas Filho. O produto supostamente mais íntimo da escrita do autor, tendo sua autoria atestada “inegavelmente” por um registro de sua identidade.⁶⁶

Tudo parece indicar, portanto, que estaríamos diante de um livro de teor o mais direta ou ingenuamente “biográfico” possível. Mesmo o título já comporta a sugestão de um tom elevado, graças à inversão da ordem do adjetivo em relação ao substantivo, como que anunciando um tratamento grave para o tema da passagem do tempo da vida de um homem. Articulado este ao caráter pessoal, “familiar”, da capa, e às marcas da escrita pessoal do autor na quarta capa, parece, enfim, estar fixado um pacto de escrita: aos olhos do leitor contemporâneo, tratar-se-ia de uma obra localizada no extremo oposto ao polo representado por uma concepção de literatura que colocaria em uma posição paroxisticamente decisiva a autonomia do texto literário com relação ao plano biográfico, e que recebeu de Roland Barthes uma de suas formulações seminais e mais célebres, de acordo com a qual “A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (Barthes, 2004: 57).⁶⁷

Logo nesse momento “preparatório”, contudo, já nos encontramos diante de uma tensão. Assim como à sugestão de solenidade o mesmo título contrapõe a localização do livro no registro rebaixado da cultura de massas,⁶⁸ a colagem da capa é composta em chave estrategicamente irônica e ambígua. Nela, o índice da personalidade do autor, a fotografia justaposta ao seu nome, aparece apenas como parte de uma montagem que comporta um significado maior. Encontra-se inserida em uma composição resultante de um trabalho consciente (como reforça a presença do clips) de justaposição de elementos heterogêneos, cuja articulação produz enunciados que transcendem suas significações originais – o registro objetivo de uma pessoa, o índice da cultura de massa do balão, o recorte da antiguidade ready-made e, a princípio, aleatória. Nesse mesmo sentido, a

⁶⁶ Esse caráter sempre dubio das relações “*dentro versus fora*” e “*biografia versus literatura*” no livro é reforçado pela presença, na primeira edição, de algo como um “poema-dedicatória” (ver Anexo 3), construído inteiro em consonância com traços estilísticos presentes em *longa vida* – o que o instala no eixo “*fora/literatura*” –, ao mesmo tempo em que é dedicado e endereçado à esposa do escritor – operação própria ao plano da organização “externa” do livro e que aponta para a dimensão do “*dentro/biografia*”.

⁶⁷ A citação continua: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”.

⁶⁸ O conflito entre gravidade e rebaixamento auto-irônico dá o tom de um poema central de *longa vida* no qual se lê: “Mesmo que a vida dure apenas uma hora [...] eu bebo/ meu copo de Longa Vida”, em que é feita referência à marca de leite industrializado, Longa Vida.

quarta-capa também deve ser entendida em chave de ambiguidade irônica: não é menos que a capa uma montagem,⁶⁹ já que o poema manuscrito e assinado e o monograma, indicadores de pessoalidade, inscrevem-se no livro-objeto apenas enquanto componentes de uma totalidade mais ampla, que constitui umas das formas de atuação do jogo que coloca em conflito a sugestão de pessoalidade e a negação da mesma. Assim, se aparenta à primeira vista fundar o texto sobre um pacto de pessoalidade direta, logo o livro deixa à mostra um movimento de "afastamento" do autor, para adaptar a expressão de Barthes, fazendo atritar a insinuação de pessoalidade estrategicamente posta em jogo com a evidenciação da "transparência" própria à subjetividade textual, na qual “É ‘ego’ que *diz ego*”, segundo a célebre formulação de Émile Benveniste (Benveniste, 1989: 286).

E, com efeito, inaugurando-se a experiência da obra por meio da exploração desses recursos simultaneamente *anteriores e concomitantes, externos e internos* ao texto, o leitor já tem em mãos as pistas que lhe permitem situar-se no jogo de “aparências” e “essências” que estrutura o livro. Ou, mais precisamente: já se insinua um funcionamento farsesco, por meio do qual o texto cria no leitor expectativas que logo irá frustrar, constrói identidades, para em seguida as revelar como falsas. Ainda nem iniciada a leitura propriamente dita, somos preparados para algo como uma poesia “autobiográfica” e, de fato, o tema ou motivo central do livro é a escrita sobre si mesmo. Porém o que nos surpreenderá é a maneira como a ideia desse tipo de escrita é trabalhada pelo poeta, que mais questionará suas possibilidades do que perseguirá sua

⁶⁹ Como se lê nas informações anexadas à ficha catalográfica, não se trata efetivamente de uma gravação de monograma para uso pessoal do escritor, mas de uma marca de gravador do século XVI. Armando Freitas Filho relata que o carimbo pertencia a seu pai, que o teria encontrado ao acaso e guardado como item de coleção, ainda que as letras que o compõem nada tivessem a ver originalmente com a identificação da família Freitas.

Já a assinatura porta uma funcionalidade nada evidente, enquanto recurso localizado na fronteira entre o “dentro” e o “fora” da construção literária. Remeto, por isso, à discussão desenvolvida por Mariana Quadros Pinheiro em seu trabalho supracitado, às páginas 59-64. Para a autora, “Insituável, a assinatura se torna o motor” da “reivindicação à existência”, de que nos fala Lejeune” e que “apenas utopicamente pode ser atendida” (62) e “Os efeitos de assinatura, impuros, restam como espaço em que podemos ainda pensar as tentativas de o escritor reproduzir a singularidade do gesto por meio do qual enuncia” (64). Nesse sentido, na quarta capa de *longa vida* o jogo é elevado à enésima potência, pois nele a assinatura do autor é *reproduzida* tal como se o atestado de identificação do texto à pessoa do autor se desse no nível mais direto e inegável possível.

plena realização.⁷⁰ Assim, o clima de “mistério”, a sensação da atuação de uma “trama”, apontado por Ana Cristina Cesar em seu prefácio (Cesar, 1982: 11), podem ser entendidos como a aparência mais evidente do modo como opera a tensão que venho delineando, posta em ação para o leitor sob a forma de “farsa”, e que assume forma clara logo no poema que abre o livro:

Sou um livro aberto
mas o que eu digo
não se escreve
desculpe os erros
destas mal traçadas
mas é que escrevo certo
por linhas tortas
eu sou um livro
(ou um livre-pensador)
para ser devorado
num fim-de-semana.

Para o leitor de segunda viagem não é difícil perceber que o poema contém em seu “programa de voo” todas as principais cláusulas do pacto estabelecido em *longa vida*. Creio, aliás, que já no modo de construção do primeiro verso todas as cartas estão dadas. Sua leitura direta e imediata pode resultar em um choque inicial, dado o caráter insólito da autocaracterização de uma suposta pessoa como um objeto. Ao mesmo tempo, porém, o texto aciona o recurso da incorporação deformadora da frase feita, trazendo à mente as expressões “ler, ou, ser lido como um livro” e “minha vida é um livro aberto”. Tem-se aí também, portanto, a afirmação de uma “transparência”, passível de ser lida tanto como uma afirmação corriqueira feita por uma subjetividade

⁷⁰ Para analisar praticamente o mesmo nicho de questões a respeito do “livro-irmão” de *longa vida*, 3X4, Mariana Quadros Pinheiro, que entende o movimento fundamental do último livro como o de um “resgate irônico” da autobiografia (p. 57), recorre a Philippe Lejeune. O autor de *Le pacte autobiographique* aborda a escrita autobiográfica a partir da interrogação da “precariedade da identidade entre autor, narrador e personagem principal” (Quadros Pinheiro, p. 59). Creio que esta referência poderia fornecer um bom ponto de partida para a análise de *longa vida*, porém sugiro que as mesmas questões desenvolvidas por meio do contraste com as características da escrita autobiográfica podem, neste caso, ser elaboradas em articulação com reflexões acerca dos problemas que giram em torno da relação entre “pessoalidade” e “esvaziamento” constitutivos do “sujeito lírico” moderno, que acesso por meio de textos de Jean-Michel Maulpoix, Michel Collot, Dominique Rabaté, entre outros (Cf. Bibliografia Geral).

ordinariamente pessoal, quanto como a declaração de que o leitor estará diante de uma pessoalidade diretamente acessível, sem segredos, e que se mostrará de modo fidedigno. Com isso já se instalando a dúvida decisiva que atravessa o livro, já ressaltada por Ana Cristina Cesar: “quem escreve aqui?” (Cesar, 1982: 11). Como resposta, no âmbito deste poema, haveria duas possibilidades logicamente elementares: ou deve-se considerar que “alguém” – que o leitor tende a associar ao escritor (o indivíduo Armando Freitas Filho) ou ao autor que assina os textos do primeiro –, por meio do livro, diz ser um livro; ou que o próprio livro, ou melhor, o sujeito da enunciação, a voz cuja realização o leitor experimenta, apresenta-se a si mesma. A palavra “aberto” ainda remetendo à ideia de “liberdade”, do livro “aberto a todos os ventos” auto-referido pelo último poema de *longa vida*, ou seja, aos mais variados desdobramentos polissêmicos e à incompletude deliberada, intrínseca a um escrever em fluxo. “Abertura” ambígua que remete, simultaneamente, à instituição de certa atualidade, encenando-se a instauração de uma sincronia entre a emissão de alguma “voz”, que se sugere identificar ao sujeito da enunciação, e o processo de enunciação que estabelece o poema engendrando um sujeito do enunciado.

Passando agora ao período que se estende entre o terceiro e quarto versos, a leitura imediata parece confirmar a primeira hipótese, na medida em que a construção “eu digo” evidenciaria a existência de uma entidade – no embalo, considerada, de caráter “pessoal” – anterior e exterior ao texto e que seria a fonte produtora dos conteúdos deste. Porém já surge uma estranheza: o que ela diz se perde?; é impossível de ser dito? Partindo daquela primeira hipótese, então, deveríamos passar a ler o texto em chave unívoca, entendendo-o como uma voz ficcional que “diz”, enquanto que conforme a segunda hipótese estaríamos diante de uma tensão textual decorrente do caráter paradoxal de um enunciado escrito que se apresenta como impossível de ser escrito. Entretanto, lendo atentamente a construção percebe-se que essas elucubrações são ociosas e que não se deve esperar que a polissemia dos enunciados cesse, pois outra frase feita é acionada e deformada, solucionando o mistério. A voz que aqui fala não é a daqueles que dizem “escrevam o que estou dizendo”, de modo tão decidido a ponto de poder prever uma situação futura. Pelo contrário, a voz agora afirma precisamente que não tem total certeza a respeito do que diz, confessando-se, assim, pouco confiável. O que, tendo-se em mente as coordenadas introduzidas por aqueles recursos “preparatórios”, deixa estabelecida a tensão fundamental que estrutura uma dimensão crucial de *longa vida*: entre *sugestão de pessoalidade* e *evidenciação do caráter vazio*

do sujeito poético. Ou seja, entre a simulação estratégica de uma *personalidade* constitutiva do sujeito poético, ou, de uma identidade entre autor e locutor - o sujeito da enunciação apresentando-se como identificado a uma instância externa e anterior ao texto, com o qual se relacionaria em termos de transparência e fidedignidade - e a evidência do sujeito poético como lugar vazio, da não correspondência entre autor e locutor - o sujeito da enunciação aparecendo como tal, a voz vazia que diz “eu” no texto, este a que deve ser creditado certo potencial de “falsidade”. Sujeito a um só tempo “possuído” e “despossuído”.

Porém o poema continua e, em seguida, a voz poética reproduz a tensão, ao simular que se dirige diretamente ao leitor (“desculpe”), o que, entre outras possibilidades, poderia retomar a insinuação de *personalidade*. Esta, contudo, é logo relativizada pela estrutura do texto, na qual a omissão da palavra “linhas” reitera em registro performativo a caracterização do proceder rápido, atropelado da voz, que não se contém e não se passa a limpo e que é sinalizado no poema também pela ausência de pontuação. De modo que a aproximação do sujeito da enunciação à figura do Criador no sexto e sétimo versos opera mais uma vez na chave da ambiguidade: traz o pensamento para o sentido mais direto da pessoa que criaria o livro, ao mesmo tempo em que, remetendo ao caráter, por definição, ausente e invisível do “Criador”, reforça com sutil humor irônico a hipótese de que “quem escreve” é a voz do “criador”, do próprio livro, do sujeito poético. Além disso, assim como as “linhas tortas” apontam novamente para a ideia da escrita em fluxo, a suposta instância pessoal que poderia estar sugerindo “ter muito o que contar” no oitavo verso logo anula essa sugestão, ditando o ritmo da experiência do livro: intensidade e velocidade, em detrimento de um possível tempo para a meditação. O que já anuncia a conotação de “descartabilidade”, o “apequenamento” auto-irônico do sujeito poético que não demanda ao leitor um respeito solene para com o que lerá, e sim anuncia que se experimentará algo que não se pretende perene ou que não merece uma atenção minuciosamente detida.

Em suma, logo na abertura de *longa vida*, a articulação conflituosa entre *sugestão de personalidade* e *esvaziamento do sujeito poético* está introduzida e materializada na constituição de um sujeito poético sempre em estado ambíguo - entre sua *possessão* por uma entidade empírica externa ao texto e sua “despossessão” com relação a qualquer conteúdo externo à realidade da enunciação textual, conflito este

congenito aos desdobramentos modernos do sujeito lírico.⁷¹ Nesse sentido, a construção da subjetividade poética em *longa vida* pode ser entendida precisamente como a encenação desse conflito, nos quadros de uma experiência que opera a reflexão acerca das possibilidades de uma “escrita sobre si”, experiência esta cujos modos peculiares de tratamento dessas questões de base pretendo tentar compreender.

Para tanto, proponho caminhar em duas direções diferentes: de um lado, demonstrando como a constituição problematizada do sujeito poético aparece no livro enquanto *tema* ou *objeto* e, nesse contexto, como se insere no projeto geral de *longa vida*; e, de outro, apresentando uma solução formal adjacente que dá realidade a tal projeto, a saber, a da constituição da subjetividade poética pela incorporação do pastiche, em que vou me deter na seção seguinte.

Como venho dizendo, o conjunto dos cinquenta poemas que compõem *longa vida* evolui sob a forma de um continuum dotado de certa ordenação estratégica, algo como um longo sonho cuja narrativa deixa à mostra um enredo bem definido, pois a continuidade é reproduzida sob a forma da sucessão de blocos, ou melhor, “zonas” de temas, situações e questões. No caso da transição da primeira zona, composta pelos onze primeiros poemas cujo teor “reflexivo” caracterizei há pouco, para a segunda – do primeiro quarto do livro para o segundo, aproximadamente – a passagem se dá notadamente como um *degradé*.⁷² A partir do décimo segundo poema, a experiência poética começa a “sair do chão” em direção ao “alto-mar” da viagem, passa

⁷¹ Valho-me aqui dos termos empregados por Jean-Michel Maulpoix, em diálogo com Barthes, em texto a que retornarei mais à frente (Maulpoix, 1996: 151). Vale ressaltar rapidamente o jogo semântico possível apenas no original francês e que potencializa a formulação: o sujeito lírico moderno dividir-se-ia entre estar *possédé*, “possuído” por uma entidade que lhe é estranha, como um demônio ou algo do gênero e *dépossédé*, expropriado das posses que outrora tivera, em um momento lógico anterior à problematização moderna da subjetividade poética.

⁷² Renan Nuernberger atinou com uma forma peculiar desse funcionamento específico em seu estudo sobre o erotismo na poesia de Armando Freitas Filho. Conforme sua análise, *longa vida* “organiza as imagens eróticas como um ‘degradé’, uma mudança de ‘tom’ que parte do mais sutil para o mais explícito, passando por interessantes caracterizações” (Nuernberger, 2011: 49). É interessante notar como a evolução “em fluxo” de *longa vida* de fato produz seus próprios modos de desenvolver-se realizando saltos entre temas ou formas, os quais exigem rupturas, e, no entanto, simultaneamente, mantendo a continuidade.

progressivamente da imersão reflexiva na própria escrita ao tratamento de temas relativos à concretude das vivências, culminando, finalmente, na mediana do livro, cujo ápice de abertura para o polo oposto ao do ensimesmamento irei caracterizar na seção seguinte. E, de fato, a segunda zona inicia deixando para trás a abordagem da própria escrita, porém não de todo: na verdade, passa da torção reflexiva mais estrita para um questionamento da escrita em uma dimensão mais “pública”, lugar em que o *tema* da problematização do sujeito poético é trabalhado de modo mais evidente, como se vê no décimo segundo poema, iniciado com o seguinte trecho:

Fazer carreira
é sair correndo
– como um ladrão –
de dentro de si mesmo
virando-se pelo avesso

Novamente partindo de uma expressão popular conhecida e estruturando o poema a partir da fixação de sua própria *démarche*, Freitas Filho também atualiza aqui a função da ideia de *movimento*, duplicada nos níveis gráfico e sonoro ao longo de todo o livro. O poema situa-se em um estado de mobilidade veloz, traço “reeditado” no início do poema subsequente (“Concorro ou simplesmente / corro”), com o que vem à tona o proceder da poesia que operaria em velocidade para percorrer dramaticamente toda uma vida em um só texto, aos saltos, assim como na dinâmica criativa mais concreta tratar-se-ia de um escrever “a toque de caixa”. Contudo, apesar das continuidades, modula-se agora a reflexão sobre a escrita em encenação das tensões congênicas à construção do sujeito poético, “fazer carreira” remetendo inicialmente à consideração da natureza transfiguradora do pacto de subjetividade lírico. Algo que ocorre em lugar destacado também nos próximos dois poemas, nos quais o sujeito corre “sem carro próprio / sob nome falso” e declara que “é outro nome / quem escreve aqui” (311), um “*ladrão* de mim” “e um eu que é um pseudo / um psiu” (312). Pôr em jogo⁷³ a experiência

⁷³ Lanço mão de uma expressão utilizada por Michel Foucault, tal como posta em destaque por Giorgio Agamben, em “O autor como gesto”. Neste texto, o filósofo italiano busca caminhar na direção de uma compreensão mais aprofundada das ideias desenvolvidas por Foucault na clássica conferência “O que é um autor?”. Resumindo muito a discussão, “posta em jogo” seria “a vida dos homens infames”, título do texto de Foucault concebido como prefácio para uma antologia de documentos relativos à internação de pessoas tidas como desviantes, cujas histórias de vida saíram do anonimato apenas para constar nos

biográfica na experiência poética significa “sair de dentro de si mesmo”, ideia que, aqui, não poderia deixar de lembrar a caracterização do sujeito lírico como *fora de si*, proposta por Michel Collot, em sua incursão por uma visada de extração fenomenológica acerca do sujeito lírico, para a qual os modos modernos de apreensão intelectual do sujeito, encarnados por Maurice Merleau-Ponty, levam a considerar a constituição de tal sujeito necessariamente como realizada por sua relação com o tempo e o mundo, o corpo e a linguagem.⁷⁴ Desse ponto de vista, “o sujeito lírico se torna ‘ele mesmo’ tão somente encarnando sua emoção em uma matéria que é a um só tempo a do mundo e a das palavras”. Pois a poesia moderna enfrentaria a exigência de compreender “como o sujeito lírico pode constituir-se apenas em sua relação com o objeto, que passa notadamente pelo corpo e pelos sentidos, mas que faz sentido e nos emociona através da matéria do mundo e das palavras” (Collot, 1996: 116).

Por outro lado, se a transfiguração do substrato biográfico em subjetividade poética significa uma exteriorização *pelo* contato *com* um outro, a entidade que “se vira pelo avesso”, que cede espaço a um duplo de natureza diversa, se constitui também *como* um outro. Nesse sentido, os poemas de *longa vida* parecem explorar e encenar um aspecto formulado de modo peculiarmente esclarecedor por Laurent Jenny como a *figuralidade generalizada da enunciação*. Segundo o crítico, na enunciação, o sujeito falante incessantemente se “deporia” nos representantes linguísticos que produziria para si, de acordo com um processo no qual a impropriedade das figurações do eu que ele esposa o faria experimentar-se simultaneamente como prolongado e alienado de si mesmo: “falar é sempre adotar um *ethos* específico, entrar em uma postura de enunciação que compõe com uma circunstância” (Jenny, 1996: 99). O sujeito poético,

documentos do poder oficial. A partir daí Agamben formula de modo sucinto o “paradigma da presença-ausência do autor na obra” (58) proposto por Foucault: “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (59). Faço essa remissão na medida em que a considero um bom atalho para a marcação de como o questionamento foucaultiano da função-autor tangencia e dá forma sintética, de modo indireto, à tensão central do sujeito poético moderno, tematizada em *longa vida* em termos cuja coincidência de superfície se faz notar: a exploração de uma localização dúbia do autor, que estaria “dentro” da obra apenas na medida em que teria se “subtraído” dela. “Subtração” ou “ausência” que aparecem no livro estudado, vale ressaltar, enquanto horizonte, tipo ideal evocado estratégica e negativamente, mas nunca de fato habitado.

⁷⁴ Cf. Collot, 1996: 113-16.

além de um outro, é também sempre, em certa medida, um *personagem*, de modo que a *falsidade* intrínseca à não identidade entre uma suposta presença original e a entidade resultante da transfiguração desdobra-se agora sob a forma do disfarce, da máscara. Fato este que aparece tematizado de modo central nesses três poemas selecionados, nos quais o sujeito aparece como “Heterônimos Bosch / fingidor, *personne*, *persona* / e o grande / Fernando 'Falsário' Pessoa” “armando suas falcatruas” e escapando sucessivamente à determinação taxativa de sua identidade, por meio dos “disfarces”, da “máscara que por detrás / de si mascara / a próxima cara / de Maria vai com as outras” (311-2). A temática da dificuldade da escrita aparece agora, enfim, não tanto como pura torção metadiscursiva de um discurso que, ao estabelecer os princípios de seu proceder, indaga das limitações de realização das suas motivações, mas que, ao fazê-lo, encena o cerne do problema da transfiguração da personalidade na constituição da subjetividade poética, constituindo-se como a evidenciação direta das ilusões que sustentam certo pacto lírico. De forma que esse movimento marca presença não apenas nos poemas em que recebe tratamento enquanto objeto central, mas ao longo de todo o livro, no qual esse mecanismo de evidenciação dos “disfarces poéticos” reaparece também pontualmente ou sob a forma de rupturas internas em poemas construídos a partir de uma enunciação mais “objetivadora”.

Antes de chegar a esses desdobramentos, contudo, interessa ressaltar como outro aspecto do tratamento dessa dimensão mais “pública” da escrita sobre a escrita aponta para outros traços de *longa vida* que começo a deslindar agora. Pouco mais à frente no décimo segundo poema, o eu poético prossegue na descrição de sua “corrida” da seguinte maneira:

ao encalço do futuro
[...]
competindo
por um lugar ao sol
pelo lugar do sol
na vanguarda
ou entre marginais
descendo-subindo ou o contrário
a escada rolante
a escalada, o escândalo
do sucesso
até conseguir
o crime perfeito

a obra-prima underground
que é o primeiro
ou o último degrau?

Novamente sob a égide da ambiguidade – “gaivotas de papel / voando sua breve vida / em todos os sentidos” –, o poema se ressemantiza também como uma consideração auto-irônica acerca da figura do “Poeta”, trazendo à tona os fios que a ligam ao sistema literário que a abarca (“na vanguarda / ou entre marginais”). Tudo relativizado e criticado pelo sarcasmo interno que rebaixa a reflexão poética e o narcisismo implícito ao artista que compete “pelo lugar *do* sol” à localização da expectativa de magnitude no nível do “*underground*”. A trajetória sugerida pelo “fazer carreira” não é mais apenas a da auto-concepção poética, mas a da “concorrência”, da movimentação vertical da “escalada do sucesso”, aliterada novamente pela “maratona / atrás das 500 milhas” do poema subsequente, para citar apenas um exemplo de encadeamento. Com isso, Freitas Filho desentranha mais uma dimensão da vida que quer abarcar a partir da mesma frase feita, estabelecendo neste poema uma síntese da poética do livro, como ficará claro na próxima seção, em que a abertura a um outro – a declaração da própria constituição pelo pertencimento a um sistema cultural popular arraigado em uma época específica – vem se juntar a esse tom farsesco, de mistério, de “crime perfeito” a ser investigado, como se todo o pacto literário estivesse sempre prestes a ser desconstruído. E, contudo, como se viu, mesmo nesse plano mais “público” do questionamento das relações entre poesia e vida sentimos ressoar a tensão básica que venho apontando. É que mesmo quando tematiza certa alienação da subjetividade empírica em relação ao fazer poético ou quando se propõe a uma abertura ao outro, *longa vida* o faz mantendo no primeiro plano aquela insinuação de pessoalidade. Ou, vendo por outro ângulo, a reflexão acerca do teor de falsidade e alteridade do sujeito poético é realizada em boa parte do livro a partir de uma voz individualizada que produz constantemente uma sugestão de pessoalidade, ou melhor, um efeito de “falsa pessoalidade”. De modo que vale insistir mais um instante neste aspecto para compreender de que modo esse tema da problematização do eu se insere no programa da “escrita em fluxo”.

A sequência que leva ao ponto médio do livro prossegue com um poema que ainda tematiza autorreflexivamente o caráter descentrado do eu (“Minha casa sou eu”),

outro que mantém a fórmula programática da primeira pessoa (“Atravesso a noite”) e, depois, com seis poemas em que é sensível um movimento na direção da abordagem de vivências “íntimas”, no seguinte sentido. Os dois primeiros mobilizam a poética do fluxo para dar forma poética à turbulência mental de um homem que observa a vida dos pais se esvaindo, enquanto os outros tratam o tema da morte, em uma chave meditativa que negocia entre o tom seco do desespero de quem assiste perplexo à passagem da própria vida em um caminho sem sentido e “se segura para não pedir socorro” e uma contemplação da finitude fundada no humor irônico, no sarcasmo e nas incorporações via pastiche. Entretanto, a unidade e o centro significativo dos três poemas mais diretamente dedicados ao tema da morte são dados pelo tratamento de uma ideia crucial para o livro: um caráter *provisório* com que se adjetiva o fluxo da vida e cujo espelhamento no nível da concepção da obra fornece a imagem do “ritmo” que identifica a escrita em fluxo. A morte não como cessação derradeira de tudo, mas como potência sempre latente de corte, “sempre pronta [...] para entrar no palco” (317-18) “deixando para trás / sempre na metade / tudo” (318), com o que se antecipa o tema e o problema que culminarão na poética da série “Numeral”.⁷⁵

Porém, assim como o poema iniciado com “As águas passadas...” apontava a dupla direção do fluxo, “para trás” e “para frente”, o curso sempre provisório da vida, ao mesmo tempo em que aparece na iminência constante do corte fatal, assume a feição de um devir apreendido em sua infinita potencialidade de transformação. Pois em um dos poemas que figuravam a experiência em fuga no tempo, as “pegadas” seriam “abandonadas no caminho” apenas “se não fosse a vida toda / um lugar em obras / permanente / um canteiro / em constante / construção / ao qual se precisa voltar” (307). E, de fato, por toda a parte será reiterada a resolução central do livro: escrever em fluxo, pois do devir da “vida / se fazendo desde o avesso / todo dia” (307) é possível captar apenas uma imagem dinâmica, sempre incompleta, à beira do esquecimento e da metamorfose. Mas, também, porque “voltar à vida”, narrar a trajetória pessoal, significa *escrevê-la*, constituí-la, escrita e vida escrevendo-se uma à outra, recíproca e infinitamente. Toda essa atitude sendo complementada em poema posterior, que aciona e deforma o cânone da estória que se conta como narrativa sobre o que significa contar estórias – “Mil e uma noites depois” (325) –, para reiterar que, mesmo avançado o curso da vida, esta permanece sem fechamentos ou respostas, “tudo aberto, tudo no ar”. Assim

⁷⁵ Cf. pp. 24 e 31-3 do presente trabalho.

como Sherazade postergava sua morte por meio das histórias que contava, a vida lançada na obra seria “salva / por dois dedos de prosa”, pela expansão infinita e sempre provisória da palavra. Salva da ameaça iminente da morte, e salva do esquecimento, de passar em branco e “anônima”, sua ausência de sentido podendo ser sustentada apenas “por um fio”, pela contínua manutenção do suspense, pelo adiamento incessante do desenlace do “capítulo da novela”. Inclusive, pois Armando Freitas Filho, que compreende sua obra, também, como acompanhamento de sua trajetória individual,⁷⁶ situa o livro, de modo amargamente bem-humorado, na perspectiva da *meia-idade*, entre o estabelecido e o incerto: “Valium, valei-me / pois aos quarenta / eu não sei se eu sou eu / ou se eu sou ou” (342).

O que, finalmente, nos traz de volta ao modo como o projeto de *longa vida* apresenta seu tratamento do sujeito poético. É que agora, vislumbrada em sua totalidade a justificativa interna da escrita como fluxo, pode-se ver sob luz nova um traço estilístico fulcral de Freitas Filho, que acredito assumir contornos peculiares em *longa vida*. Falo sobre como há nesse livro (de modo dominante nos poemas que compõem a primeira metade do livro e sob a forma de intrusões pontuais nos que compõem a segunda) a presença ostensiva de algo como uma *falsa primeira pessoa*, ou uma *primeira pessoa vazia*. Há uma constante “pessoalização” da enunciação, gritante na aparência de baixo-contínuo (“Escrevo”, “Caço”, “Concorro”, “Atravesso”) e que ocorre, sobretudo, justamente nos momentos em que o discurso mobiliza a função dêitica para chamar a atenção para o próprio plano da escrita, evidenciando a falsidade do pacto da representação. De sorte que, ao evidenciar constantemente o caráter esvaziado do sujeito poético pela exploração do “estatuto problemático” da “enunciação textual”,⁷⁷ sempre arraiga a enunciação em uma posição central individualizadora. Onde ser possível afirmar que, se *longa vida* divide com seu “livro-irmão”, *3X4*, o movimento central de reter seu autor enquanto “invisível”, “ausente em sua obra”,

⁷⁶ Completando cinquenta anos, o poeta fechava *Cabeça de Homem* com um poema datado alusivo à morte, “.50”. E após 40 anos como poeta édito, concluía o livro que coroava sua obra, *Nominal / Numeral* (2003), com um poema dedicado à contemplação do tempo, em que olhava para as seis décadas anteriores: “Um quarto comido. Enganando-me / durante dois quartos depois” (76).

⁷⁷ Correspondente ao fato de que “o ‘eu’ da enunciação está em relação móvel com o ‘eu’ do enunciado, a um só tempo fim e fonte, efeito e causa” (idem).

(Quadros Pinheiro, 2009: 57),⁷⁸ ao mesmo tempo, deixa à mostra um traço também presente, mas em posição subalterna, no livro subsequente, a saber, o movimento complementar e aparentemente contraditório de apresentar um sujeito da enunciação *excessivamente visível*.

Ora, ao buscar uma correspondência entre uma mobilidade das formas e uma mobilidade da vida, a escrita-fluxo deverá, nos quadros de uma escrita “ao rés do chão”, incorporar a seu modo a consequência necessária do esvaziamento do sujeito lírico, a constituição deste não “como um dado que se exprime de acordo com certa linguagem, a linguagem tornada canto, mas como *um processo, uma busca de identidade*” (Rabaté, 1996: 66. Grifo meu). A escrita sobre si é aqui, antes de tudo, um mote para a reflexão acerca do ato de escrita, movimento encenado, entre outras coisas, a partir da tematização de um “eu” poético também apresentado pelos termos do livro como em devir, como um sujeito que “se inventa” “no princípio do ar” (311). Daí o sujeito aparecer sob a forma de algo como um *sujeito da escrita*, um sujeito homólogo à ou “possuído” pela presença de um suposto indivíduo engajado no processo de escrita, possessão traduzida por essa evidenciação constante da enunciação, esta que se mostra como “pessoalizada”, pois é em torno de sua evolução que gravita o livro, quase como se ela ocorresse “em tempo real”. E é algo próximo o que encontramos no poema reproduzido na quarta capa,⁷⁹ local significativamente estratégico, pois simultaneamente “anterior” e “concomitante” ao livro, perfeito, portanto, tanto para aguçar a curiosidade do leitor para o “mistério” quanto para fornecer “a primeira senha”.

A desvendar, afinal de contas, está apenas o mecanismo de farsa que já expus, e, no entanto, o poema se resolve, sintomaticamente, a partir de uma anedota “familiar”. Freitas Filho relata que a ilustração do bebê da capa fora dada de presente por seu pai a sua esposa, enquanto estava grávida do poeta, e que o pai teria sugerido à mulher, como brincadeira, que olhasse frequentemente para o quadro, para que seu filho “saísse” com a aparência física do bebê. Anedota que revela, enfim, a ambiguidade que sustenta a orientação paradoxal do poema em torno da indecisão quanto ao referente de “mim: “Antes de mim / *mas* durante / enquanto me esperavam chegar”.⁸⁰ Em uma primeira direção, o indivíduo-autor, em período de *gestação*, seria *esperado* por seus pais

⁷⁸ Cf. a p. 71, em que a autora caracteriza o processo de “esvaziamento da fisionomia do fotografado”, que entende como articulador de 3X4.

⁷⁹ Ver anexo 2.

⁸⁰ Grifo meu.

(“esperar um bebê”, de acordo com a expressão corriqueira), que programariam seu “desenho”, leitura na qual o poema recairia na mais extremada pessoalidade. Já na outra, a insinuação estratégica de pessoalidade⁸¹ operada “no quadro da capa” seria quem apareceria como anterior ao livro, mas ao mesmo tempo seria desmascarada enquanto lance próprio ao pacto artístico e à configuração do sujeito poético (“que poderia ser eu / ou outro qualquer”) sob os olhos do leitor que, por sua vez, “esperaria” pelo início da experiência literária. A relação de paternidade nessa última hipótese travando-se do autor para com o texto, o primeiro que “guardaria e gravaria de cor” sua imagem a ser constituída por meio do segundo, porém mantendo-se ainda a ambiguidade, pois aquele que diz “mim” revela-se, ao mesmo tempo, como gestado pelo texto. Ou seja: estabelecer retoricamente como móbil do livro a constituição de um “retrato” do autor implica colocar em jogo simultaneamente a configuração do “eu” poético, o *nascimento* do sujeito lírico, que é compassado com a morte do sujeito empírico, pois a experiência lírica consiste sempre nessa “dupla dimensão”, que articula a “palavra subjetiva” a algo de “pré-subjetivo”,⁸² compreende necessariamente a operação de fundar um sujeito literário a partir do fundo vazio da voz.

No entanto, o que seria este sujeito em fluxo correspondente à “escrita-fluxo”? Como Armando Freitas Filho concebe uma subjetividade poética em devir sem abrir mão da pessoalização de seu dispositivo enunciativo em prol de uma pluralização de posições enunciativas? A solução de *longa vida*, acredito, figura o modo de funcionamento geral da obra do poeta: a escrita tornando-se sobre si mesma e realizando-se em constante questionamento de pressupostos, procedimentos e limites, sempre a partir da encenação do gesto realizado a partir de lugar enunciativo

⁸¹ Alimozim Balas é o nome do autor da ilustração que contém o bebê da capa, também inserido no vale-tudo do pastiche e da farsa autoral no poema localizado às pp. 310-11 e no manuscrito reproduzido na quarta capa.

⁸² Cf. Rabaté, 1996: 72 -73. Vale também ressaltar, descontadas as importantes diferenças no que toca ao contexto do objeto do presente estudo, a coincidência conveniente com os termos empregados por Barthes: “O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para o filho. Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto [...] outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (Barthes, 2004: 61; grifos do autor).

identificado a um emissor unívoco. Não há, portanto, um sujeito em fluxo, mas uma variação sutil do percurso dessa escrita cujos temas e construções vão se metamorfoseando com a evolução do livro. O que o leitor acompanha é esse percurso, cuja ruptura maior ocorre quando à incorporação do outro pelo arcabouço linguístico ativado soma-se uma abertura temática a uma dimensão coletiva e determinada historicamente. É essa abertura da escrita ao outro que o bloco dos últimos vinte e cinco, entre os cinquenta poemas que compõem *longa vida*, realiza e que tentarei caracterizar agora.

3) “*On n’est pas seul dans sa peau*”?

"O sujeito lírico não existe". À primeira vista evasiva, a formulação sintetiza tão poderosamente a problemática que gira em torno da ideia moderna de “sujeito lírico”, que é acionada *ipsis litteris* nos dois textos supracitados de Dominique Rabaté e Jean-Michel Maulpoix. Assim como, ao definir a ideia de sujeito lírico como algo relativo a “um processo, uma busca de identidade”, o primeiro afirmava que “O ‘sujeito lírico’ não é o centro-fonte de uma palavra que o exprime, mas mais precisamente o ponto de tangente, o horizonte desejado de enunciados subjetivos ou não que ele se presta a religar” (Rabaté, 1996: 67), o segundo entende que

Essa criatura híbrida e fantasmática repete com efeito de bom grado: “On n’est pas seul dans sa peau” [Não se está sozinho em sua própria pele]. Antes de tudo, o sujeito lírico é um potencial de figuras. Um “eu” em potência: isso é, em energias e possibilidades [...]
O sujeito lírico não existe, como não existe a quarta pessoa do singular imaginada por Ferlinghetti, que aparece sozinha mesmo conjugando todas as figuras [...] O “eu” lírico é um lugar articulador que subsiste ou que se reconstitui para além do “desaparecimento elocutório do poeta” (Maulpoix, 1996: 152-54).⁸³

⁸³ Rabaté cita as célebres formulações de Henri Michaux e Stéphane Mallarmé, a primeira, que serviu de título a esta seção do presente trabalho e a segunda que reaparece ao final deste capítulo. São extraídas, respectivamente, de *Qui je fus* (1927) e “Crise de vers” (1895).

O que quer dizer, no registro mais amplo em que venho argumentando, que, além de “se efetuar” apenas no poema e “ser lançado para fora de si” (“essa mão que me escreve”) e de consistir num constructo, numa *persona* (“um eu que é um pseudo, um psiú”), o sujeito lírico requer ser entendido como uma entidade processual, cuja natureza é determinada potencialmente de modo *sui generis* em cada sistema poético construído por cada poeta. Por outro lado, caracterizá-lo desse modo implica também compreendê-lo, em algum grau, como uma instância constituída enquanto um “cruzamento de várias vozes” (Rabaté, 1996: 67), que produz figuras e máscaras e incorpora influxos alheios ao entrar em contato com o outro e aceder ao lugar da voz. E ademais, tendo em mente, por exemplo, o caráter altamente complexo dos dispositivos de *endereçamento* próprios àquilo que esses autores entendem como enunciação lírica, fica ainda mais claro como a “porosidade [da] identificação dos lugares enunciativos” (Rabaté, 1996: 76) vem de par com a existência, apenas em um primeiro olhar surpreendente, de certo substrato coletivo congênito a esse tipo de enunciação. Trata-se, nas palavras de Joëlle de Sermet, de um “‘nós’, onipresente na poesia lírica como correlato necessário à emergência da primeira pessoa, [que] é, talvez o lugar enunciativo que cabe àquilo que era na origem o coro lírico: é por seu intermédio que a aventura pessoal e o dado existencial imediato tornam-se solidários dos valores de outrem”.⁸⁴

⁸⁴ Sermet, 1996: 86. A reflexão da autora também ilumina as discussões relativas aos nós que ligam enunciação lírica, endereçamento e exploração do esvaziamento elocutório da subjetividade poética, no momento em que propõe a marcação de uma diferença fundamental entre o estatuto da relação que o lirismo mantém com o tempo, por contraste com a relação mantida com este pela autobiografia. Nesta última, haveria um narrador-autor que situa a memória no registro do relato retrospectivo, conferindo à vida rememorada um “sentido pleno a partir de um ponto de vista que seria aquele de uma morte antecipada”. Ao passo que “o lirismo, inversamente, constrói uma memória do sujeito no ponto preciso em que convergem, no interior do presente, os delineamentos de uma memória formal: memória sedimentada em tradição e cujos componentes coletivos foram interiorizados para fazer nascer a figura singular do poeta, por referência à norma anterior do Poeta-arquétipo” (Sermet, 1996: 82).

Ora, ainda que evidente o afastamento absoluto da voz construída por Freitas Filho com relação à figura do “Poeta-arquétipo”, não deixa de ressoar em *longa vida* certo modo de se configurar a voz como um lugar articulador de estruturas linguísticas compartilhadas coletivamente, estas que incluem registros rememorativos do tempo. A escrita-fluxo propõe-se como uma evolução constantemente metamorfoseada, o que faz que cada nova região temática apareça como um novo instante do fluxo, no qual a voz singular vai se entranhando em vozes alheias. Como tento mostrar, no entanto, tudo isso se dá com ancoragem em uma única voz muito estritamente delineada, a voz do “sujeito da escrita”.

Com efeito, lendo apenas um ou outro poema situado na segunda metade de *longa vida*, já fica claro que “estamos diante de um vale-tudo”, como disse Sebastião Uchoa Leite na orelha.⁸⁵ A lei, como se verá nos poemas sobre os quais me debruçarei, é, de fato, a do “mélange adultère de tout”, conforme a qual o produto do trabalho do poeta apresenta-se como um *melting pot* de aparência anárquica. Todo o tipo de material verbal é mobilizado e justaposto, sob a forma de “cacos” como que reciclados – a configuração singular, a frase-feita, expressões de época, clichês, expressões idiomáticas, português, inglês, francês, latim; alusões a ícones da alta cultura e da mídia de massas, à “alta literatura” e à cena literária contemporânea mais familiar. E o mesmo vale para os diferentes registros discursivos e os planos da criação literária: um tom sério, profundo, e o do autorrebaixamento irônico; a apropriação deturpadora desses objetos culturais, inclusive alguns pertencentes à obra do próprio poeta; o trânsito abrupto entre uma esfera privada e outra pública, esta última servindo também como ensejo, em meio à adulteração de todas as formas linguísticas citadas, à perversão do discurso oficial do Brasil dos “anos de chumbo” por meio de intrusões parasitárias; situações, tempos, espaços, aspectos da vida de um homem e de uma época; o sumamente íntimo e autobiográfico e a transfiguração poética de tudo; e, sobretudo, como uma transversal que perpassa tudo isso: o próprio e o alheio. Entretanto, creio que a vontade de recuperar a riqueza linguística e imaginária que prolifera pelos poemas afora deve ficar relativamente ofuscada, nos quadros da inserção do livro no conjunto da obra do autor, diante do caráter sensivelmente ambíguo que o uso desse tipo de procedimento revela quando se olha de perto para o movimento completo de *longa vida*.

Seguindo por esse caminho, então, o conceito de *intertextualidade* impõe-se de imediato. Como se sabe, as investigações teóricas de autores como Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, bem como os decorrentes conceitos de *dialogismo* e *ambivalência* (Bakhtin) ou *rede paragramática* (Kristeva), apontam de modo contundente para a intertextualidade como *funcionamento* congênito à prática literária (ainda que o grau e o modo como isso se manifesta em cada obra singular possa variar ao longo de um espectro muito amplo). A produção de sentido em literatura, para esses autores, é sempre, em alguma medida, um processo cujo compartilhamento se dá entre o texto e a tradição que o precede, as configurações singulares e o código, assim como entre o texto

⁸⁵ “Citações, alusões, colagem de segmentos, *bric-à-brac* da poesia e da vida cotidiana, 'mélange adultère de tout', conforme Corbière”.

e seus condicionamentos sociais e históricos e, com consequências textuais variadas, entre o sujeito da escritura e o destinatário.⁸⁶ Com efeito, a impressão mais gritante produzida por *longa vida* é a da ocorrência de uma capitalização da “liberdade” de exploração de um campo potencialmente infinito de possibilidades de estruturação da voz poética, que é estabelecido, de um lado, pelos desenvolvimentos formais da subjetividade lírica moderna e, de outro, pela exploração do intertexto. O quanto essas ideias ajudam a compreender o livro, não se revela, no entanto, de modo muito direto. Seguindo o modelo de Laurent Jenny, por exemplo, poderíamos pensar no uso que Freitas Filho faz da intertextualidade remetendo ao âmbito da “intertextualidade explícita”. Esta, relativa à dimensão da intertextualidade que “não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente no nível do conteúdo formal da obra”, por oposição à “implícita”, ou seja, a ideia que caracteriza o funcionamento intertextual implícito ao fenômeno literário. Mas mais do que isso, ainda, a intertextualidade é, em *longa vida*, não apenas um procedimento consciente, mas uma estratégica quase hiperbólica, uma declaração radical de princípios, ou um mote, que produz enunciados decisivos para o movimento da obra. Por outro lado, como aponta Jenny, essas mesmas noções comportam problemas complexos com relação à apreensão das relações entre o texto centralizador e os textos apropriados, bem como à operação de aferição de um caráter “intertextual” aos diferentes tipos e graus de apropriação literária. Vale dizer, aliás, que, de acordo com a visada singular desse teórico, apenas a uma parcela exígua do amálgama do livro em questão pode-se atribuir o nome “intertextualidade”, pois, de acordo com seu modelo, ocorre intertextualidade apenas nos termos da constituição de um diálogo entre textos, em que o posterior apropria-se de uma estrutura do anterior, dela incorporando (e respeitando ou reagenciando) aspectos temáticos e/ou sintagmáticos, por oposição a uma simples alusão.⁸⁷ Já a atitude

⁸⁶ Para um quadro geral da discussão que envolve o conceito de intertextualidade, dirigido à sondagem dos impactos dessa conceituação nos estudos comparatistas e na crítica literária em geral, ver Nitrini, 2000: 157-67. Quanto ao termo *funcionamento*, ele é empregado precisamente nesse sentido em Jenny, 1979: 6. Não entro aqui na discussão do tópico teórico da intertextualidade em si; busco apenas referências para a ilustração de um nicho de questões que pode fornecer vocabulário para caracterizar esse aspecto do livro estudado.

⁸⁷ “Para isso, propomo-nos falar de intertextualidade tão só desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, mas seja qual for o nível de estruturação [...] isto sempre que se verifica o aproveitamento duma unidade textual abstraída do seu contexto e inserida

“onívora” do sujeito poético atuante em *longa vida*, de modo diferente, parece processar todos os objetos linguísticos que reúne, em alguns casos aproveitando seu contexto significativo original, mas, na maioria das vezes, convertendo-as em simples matéria-prima linguística a ser reestruturada pelo sujeito da escrita que escreve “pelos ares”. Em outras palavras, ainda que a exploração da intertextualidade esteja no cerne do projeto do livro, o funcionamento fundamental deste comporta uma tensão entre, de um lado, o “esvaziamento” e a “pluralização” da voz poética, instaurada tendencialmente pelo modo com o intertexto aparece nesse texto, e, de outro, a presença todo-poderosa de uma instância organizadora central, unificada de modo muito marcado em um sujeito da enunciação unívoco.

Buscando-se, então, coordenadas mais elucidativas, um ponto de passagem natural deveria estar na *pop art*. Seja pela coincidência temática, ocorrida quase no calor da hora, que se estabelece no trânsito comum pelo mundo dos *mass media* – e considerando-se a complexa atitude de autorrebaixamento artístico contida nesse trânsito –, seja pela atitude estética decidida a constituir a obra em comunicação com os objetos do mundo cotidiano, mesmo salvaguardadas as diferenças substanciais entre a esfera da literatura e a das artes plásticas.⁸⁸ Os dois aspectos podendo ser flagrados na obra de um ícone fundamental da *pop*, Robert Rauschenberg, à luz das considerações feitas por Giulio Carlo Argan, para quem o quadro, na obra desse artista, “já não é um plano de projeção, um espaço imaginário, mas vazio e disponível [...] Mais precisamente, é um campo magnético que atrai e retém”. Ao mesmo tempo, seguindo o comentário do crítico italiano, a essa concepção do espaço pictórico corresponderia um discurso estruturado a partir do lugar de um homem “assediado pela contradição de sua existência de artista numa sociedade para a qual a arte já não pode ter nenhum

assim mesmo num novo sintagma textual, a título de elemento paradigmático” (Jenny, 1979: 14). Cf. a ilustração prática feita pelo autor às pp. 14-16.

⁸⁸ Uma apresentação panorâmica e introdutória das relações históricas entre os artistas da *pop* e a mídia de massas poder ser obtida no capítulo “The influence of mass media”, em Finch, 1973. Ademais, ressalta da apresentação feita pelo autor que a introdução de “objetos do mundo ‘real’ na órbita das belas-artes” (9) significa fundamentalmente, para os artistas *pop*, um meio de pesquisa com a “linguagem dos objetos”, ou seja, um tipo de procedimento que tem como um de seus interesses centrais a exploração de um modo específico de trabalho com a linguagem pictórica. Basta observar qualquer tipo de comentário desse gênero para perceber a necessidade de uma compreensão altamente mediada e indireta das aproximações entre essas questões nos âmbitos da literatura e das artes plásticas.

significado” (Argan, 2004: 642).⁸⁹ Ora, justamente uma abertura do espaço do poema aos objetos linguísticos mais vários e, dentre eles, os da vida cotidiana e do caos midiático, constitui um dos movimentos mais significativos de *longa vida*, cujo humor sarcástico e frequentemente auto-dirigido também parece estar a serviço de uma reflexão acerca do estatuto do poético no concerto dos valores contemporâneos. Há em comum também, portanto, a problematização da autoridade do autor com relação às unidades mínimas do texto, já que a apropriação de objetos alheios instaura uma dupla ambiguidade, pulsante tanto na relação entre o estatuto do objeto redisperto e seu estatuto original, quanto entre sua filiação ao artista e sua proveniência primeira.

Porém aqui, novamente, a especificidade do amálgama de *longa vida* se faz notar, no momento mesmo em que se tangencia a ideia de *ready-made*. Nesse sentido, os procedimentos de incorporação ativados pelo poeta se distanciam dessa ideia, pois não compactuam com uma disposição definidora do ready-made, a saber a de operar a determinação do valor estético dos objetos a partir tão somente “de um ato mental, uma atitude *diferente* com relação à realidade” (Argan, 2004: 358. Grifo do autor). Freitas Filho não está interessado em dispor em um lugar artístico coisas cujo contexto original é simplesmente o de objetos cotidianos, o que significaria mobilizar uma reflexão acerca do papel das condições institucionais no processo de produção de valor artístico.⁹⁰ Sua disposição a amalgamar materiais heterogêneos talvez esteja mais próxima da *colagem* artística, na qual fica evidenciado o *trabalho* que articula, desfigura e “refigura” os objetos brutos.⁹¹ De modo que, finalmente, daqui se pode vislumbrar a ambiguidade central do uso do procedimento onívoro em *longa vida*: por um lado, constituir a própria escrita por meio da incorporação do alheio e vários significa dar corpo a uma atitude de abertura ao outro, de “abnegação” da própria integridade; mas, por outro, a atuação de uma instância centralizadora que reagencia esses materiais pode se revelar como o polo mais estruturante da dinâmica da obra, se seu caráter “ativo” demonstrar-se mais decisivo. E, de fato, o que ocorre em *longa vida* parece ser a negociação entre as duas possibilidades, fixando-se o centro gravitacional da obra na

⁸⁹ Argan prossegue sua leitura de Rauschenberg afirmando que “Chega o momento em que sua própria pessoa se dissolve, identifica-se com aquela miscelânea de coisas, com o ambiente: agora a presença real das coisas apenas revela, proclama sua ausência” (643).

⁹⁰ Cf. Tassinari: 2006: 83-84.

⁹¹ Ver o capítulo “Generalizando a colagem”, do trabalho supracitado de Alberto Tassinari, especialmente, às pp. 42-8.

segunda: a abertura ao outro consiste num movimento retórico e estratégico, compreensível apenas em articulação com o ensimesmamento autorreflexivo por meio do qual a escrita-fluxo a configura. As “mil e uma cores / amplificadas” (LV, 335) que jorram nos poemas revelam menos uma necessidade de apresentar a realidade e o outro do que a viagem do sujeito-escritor “às do volante” (como diz Ana Cristina Cesar a respeito do sujeito poético de longa vida) que realiza uma indagação acerca das limitações dessa forma poética em sua necessidade de aprender o que a transborda e engloba. A mesma tensão mantida entre os termos *pessoalidade / impessoalidade* e cristalizada como *pessoalização / esvaziamento da enunciação* duplica-se agora, afinal, no eixo *identidade / alteridade* e *individual / coletivo* e seus desdobramentos.

a) “Na beirada da década”: “Mr. Através”

Após os poemas que instituíam a ideia da morte enquanto elemento dissolvente de qualquer possibilidade de estabilização do fluxo da vida e de sua narrativa, a sequência de *longa vida* prossegue com um poema ainda construído ao modo da reflexão relativamente “auto-centrada” que dominava a primeira metade do percurso e girava em torno da “falsa primeira pessoa” onipresente. Anteriormente citado aqui, no entanto, o poema (“Achados e logo depois / perdidos...”) já prenuncia o giro para fora do sujeito que começa a ser operado a partir desse momento da evolução do poema-livro. Isso na medida em que apresenta a perda das experiências no tempo enquanto perda da própria matéria que constitui o sujeito, como que tecendo este como um repositório de experiências, poroso e atravessado pelo tempo e pelos influxos que vêm “de fora”. Donde a gradação descendente em que a matéria vivida que constituía o sujeito “por dentro” vai se desprendendo dele e tornando-se estranha a ele: “o que agora / me faz falta” primeiro era “guardado no bolso de dentro, no íntimo / no centro de mim / cercado por minha pele / feito eu mesmo”; depois, “partia / para fora”, para “na terra-de-ninguém / ser perdido”; até finalmente vagar pela vida afora “feito nuvem, no meio do dia” (319-20).

E se o poema seguinte já aparece quase como pastiche totalmente desbragado, parece-me que é a série de três poemas que inclui este último e segue pelos dois subsequentes quem fixa mais marcadamente a cisão que ocorre na subjetividade poética em curso e que indica a ocorrência da problematização de tal subjetividade não mais como tema, mas como operação textual. É que ocorre algo inédito até então no livro,

sob a forma de uma ruptura relevante, a saber, a estruturação dos poemas a partir do *endereçamento* do discurso a um destinatário. Fenômeno que se revela interessante sobretudo na medida em que instaura mais uma força de “ambiguação” do discurso, uma vez que o endereçamento lírico é sempre incerto e instável, o referente do “tu” ficando sempre potencialmente indeterminado: pode ser um destinatário referencial “interno” ao poema (nomeado ou não), tanto quanto uma instância externa oculta, o leitor, o próprio poeta ou instâncias mais abstratas como a Poesia, o Canto, etc. Na verdade, como aponta Joëlle de Sermet, “O endereçamento lírico é, acima de tudo, tão somente uma captação e uma anexação da figura do outro: pura projeção metafórica do espaço subjetivo que se cinde em sujeito e objeto [...] Produto do discurso do ‘eu’, o ‘tu’ é sempre apenas o que, no poema, ‘eu’ nomeia ‘tu’”.⁹²

Funcionamento este que elucida a polivalência da espécie de “poética” tal como se apresenta o segundo destes poemas, que se estrutura em torno de certo caráter “prescritivo-meditativo”, do poeta para consigo mesmo, da escrita para consigo mesmo, ou destes para com o leitor, ou, ainda, podendo ser lido com fragmento de reflexão poética acerca da existência: “Seja de seda / mas selvagem / corra / e perca / por um triz, o fio [...] *não se afogue / em silêncio / em si*” (321, grifo meu). O conflito artístico constantemente tematizado por Freitas Filho, entre uma poética “do risco” e a exigência de rigor construtivo aqui reverberando internamente na formulação de certa disposição existencial, atenta à beleza da seda e à necessidade de sobrevivência, mas disposta a habitar a zona do “risco”. Tudo isso articulado a outro “perigo” do que o discurso afirma querer se afastar, o de “afogar-se em si”, recusa que constitui um mote fundamental do livro.

E, se neste poema resta indecível o direcionamento e o objeto do discurso, essa indecidibilidade, se não forço a nota da leitura, é intensificada no terceiro desses poemas, em que o endereçamento é direcionado explicitamente a um outro que aparece como objeto de desejo – “Tregar com você / é uma viagem”. Isso na medida em que, atentando para os detalhes do texto, o referente de “você” pode muito bem ser identificado não à pessoa desejada, mas ao leitor, assim como o assunto do poema pode ser identificado não à relação sexual, mas à experiência de leitura do próprio livro, este

⁹² “[...] Se ‘eu’ fala de ‘tu’ como de um ‘ele’, referindo-se a ‘um objeto colocado fora da locução’, para retomar os termos de Benveniste, pode fazê-lo tão somente a um parceiro ausente ou não mencionado: o leitor-alocutor que, excluído, torna-se parte componente da situação de enunciação, seu lugar ficando reservado em vazio ou em negativo no poema”. (Sermet, 1996: 92-3).

que vinha sendo caracterizado justamente pelo signo *viagem*. Ambiguidade relevante, se tivermos em mente que essa aparição frontal do tema da abertura ao outro aparece justamente no vigésimo sexto poema do livro, seu ponto médio, texto destacado dos demais por ser o único, ao lado do primeiro do livro, a apresentar uma diagramação mais linear, sem o espaçamento “volante” dos segmentos, como se funcionasse marcando o giro ocorrido no percurso do *longa vida*.⁹³ Chegando à mediana do livro, portanto, o discurso que antes se centrava notadamente na torção da escrita sobre si mesma, agora se volta para fora de si, seja para o objeto de seu desejo (por definição, ausente da escrita), seja para o leitor, que a partir de agora assiste a uma progressiva e ambivalente “pluralização” da voz poética. É o que se vê no vigésimo quarto texto:

Envoi, avião – torpedo
vá de vez
e voe
movida a Wild Musk Oil
enquanto aquela voz
de mulher nua
mas vestida de veludo
avisa que sua viagem
começou naquele beijo
à la Rita Hayworth
em technicolor
recostada num monte de feno
e que vale a pena;
ou em preto e branco
como Ingrid Casablanca
no portão de embarque do aéreo
porto (onde fiquei), Rio
mas com saudade.

Meu foco estando no movimento seguinte que leva ao fecho do livro, atendo-me a apontar os ingredientes da *mistura* em que ele se transforma a partir desse ponto, entre

⁹³ Deixo de lado uma análise mais detida do poema, remetendo, contudo, à leitura profunda realizada por Renan Nuernberger (2011: 51-52). Quanto à articulação entre erotismo temático e ambiguidade estrutural (“noturno expresso / de veludo / que entra por dentro / do tempo / do túnel / que não sei se parte / ou chega”), trata-se de um traço constante em Freitas Filho, que desdobrarei mais adiante e para cuja elucidação colaboram os comentários acerca do tópico do endereçamento, que acabo de fazer.

o pessoal e o impessoal e o uno e o vário. Em primeiro lugar, aparece a presença da nota autobiográfica em meio ao texto carregado de referências compartilhadas coletivamente, tal como indicado pela dedicatória, “Para Ana viajante”, que aparece apenas na edição de *Máquina de escrever*.⁹⁴ A cena, facilmente identificável com uma despedida de um interlocutor que parte em um aeroporto, não se esgota na circunstância concreta da partida de uma pessoa cara ao escritor e não reduz o poema a um “poema de ocasião”, digamos. Inclusive, pois vem espelhada pela cena cinematográfica de teor idêntico, invocada sinteticamente pela colagem das palavras-chave (Ingrid [Bergman] na cena de despedida do [filme] *Casablanca*). Aspecto que casa bem, de resto, com a formatação do poema enquanto carta pessoal, evidenciada pela utilização do topônimo, à guisa de despedida, pervertido, novamente, pela manobra linguística em torno da ambiguidade de uma palavra, entre verbo e substantivo: “Rio / mas com saudade”. Trata-se de um procedimento, aliás, que exemplifica bem o recurso constante de conexão elíptica de segmentos, por sua vez acompanhado da composição de segmentos por meio da colagem de vocábulos heterogêneos, em geral aproximados pela sonoridade – “Envoi, avião – torpedo / vá de vez”. Ademais, sendo o texto duplicado em poema convencional e *medium* de comunicação pessoal (formato poético tradicional, forma de despacho aéreo – “*envoi*” – e bilhete de aproximação a garotas desconhecidas em bares –

⁹⁴ A presença de Ana Cristina Cesar em *longa vida* não se resume às citações biográficas, às dedicatórias e ao prefácio (e aos comentários acerca do livro feitos pela poeta, segundo informa Freitas Filho). Ainda desconhecida no cenário poético brasileiro, Ana C. publicava *A teus pés* no circuito editorial justamente em 1982 e já causara impacto literário em Freitas Filho. Talvez não seja arriscado dizer que algumas das soluções formais encontradas pelo poeta para dar realidade ao mote da “abertura ao outro”, no sentido em que venho argumentando, ecoem algo das formas “incompletas” e “abertas” da poeta mais jovem, que concebeu um texto poético estruturado precisamente sobre a exploração do *endereço* do discurso e de suportes textuais que vão ao encontro da capitalização do trânsito entre emissor e interlocutor e experiência e ficção, como as cartas e os diários. “Tregar com você...” e “Avião, envoi – torpedo...” seriam, assim, dois exemplos paroxísticos desse diálogo, que pode ter colaborado para nutrir um movimento fulcral do livro, por eles representado. Mais do que isso, creio que o lugar de relevo ocupado pela vida e pela obra de Ana C. em *longa vida* e *3X4* sinaliza como esta última forneceu um ensejo decisivo para uma problematização mais aguda dos modos de enunciação por parte de Freitas Filho, esta, por sua vez, pressuposto para os desdobramentos futuros de sua obra. No caso de *longa vida*, de todo modo, a aproximação entre o recurso a esse tipo de estruturação “aberta” e “incompleta” que marca o texto de Ana C. revela simultaneamente os pontos de afastamento entre as duas poéticas e o “limite” (no sentido em que Alcides Villaça [2007] aplica essa ideia à obra João Cabral de Melo Neto) do sistema poético de Freitas Filho.

“torpedo”, segundo o costume da época [*sic*]), é mobilizado também o pastiche com ícones do cinema, atrizes, personagens e filmes, assim como itens clássicos dos *mass media* (“technicolor”). Bem como referências compartilhadas coletivamente em um âmbito um pouco mais familiar, o dos costumes de certos grupos culturais do Rio de Janeiro dos anos 70;⁹⁵ valendo mencionar, ainda, a presença do versilibrismo translinguístico operado a partir do nome da célebre atriz do cinema americano: *Hayworth*, literalmente, *feno* / *valer a pena* – “recostada num monte de feno / e que vale a pena”. O caráter heterogêneo da mistura, enfim, sendo reforçado pelas rupturas de continuidade e ruídos que intensificam a ambiguidade e inscrevem a descontinuidade na fluidez discursiva. Em suma, tem-se aqui uma ilustração sintética do modo como, a partir de agora, a relativização da autoridade do eu poético acerca de sua escrita, que se dava até há pouco por meio de intrusões de frases feitas em meio à estruturação pessoal, cederá lugar frequentemente a textos cuja aparência é a de puras colagens de elementos *ready-made*.

Assim, a próxima estação da viagem, como seria de se esperar, dá continuidade à abertura afetiva à alteridade, ainda que o erotismo seja mais profundamente explorado apenas em um estágio posterior do texto. O tema dos três poemas seguintes será, assim, o amor, cujas imagens, como colocou Viviana Bosi a respeito desse momento da trajetória de Freitas Filho, “figuram o voo ou mergulho do jogar-se inteiro” (Bosi, V., 2003: 12). De fato, como argumenta a autora, o encontro afetivo dá forma a uma atitude de entrega integral à instância amada, o que corresponde, de algum modo, a uma dissolução da integridade própria. Por outro lado, é interessante notar como o degradé dessa subsérie se dá em direção inversa, descendente. No primeiro, inaugurado pela figuração de um estado de sublime totalizante (“Absoluto azul / sem susto algum / de nenhuma nuvem”), o teor intimista e confessional aparece matizado pela natureza um pouco mais complexa com que é caracterizada a subjetividade discursiva (para o que colabora a óbvia afinidade da incerteza do endereçamento com a temática amorosa). “Por você”, o sujeito voa como “voz e corpo” e atravessa a vida, fazendo a travessia na direção da alteridade, tanto enquanto indivíduo concreto, como enquanto voz poética, para, afinal, apresentar-se como produto de uma autoanulação sacrificadora: “eu sou/ esse incêndio aceso adiante / em seu louvor”. Já no texto que segue, a entrega, antes

⁹⁵ O escritor esclarece que o tal Wild Musk Oil era um perfume muito em voga na época, entre jovens e apreciadores de certa contracultura. Os comentários acerca da décima segunda e décima terceira linhas também reproduzem integralmente as informações concedidas pelo autor.

absoluta, já é relativizada pelo intermédio do crivo autorreflexivo, pois se o sujeito declara que “Amar / é mergulhar de cabeça / sem saber nadar”, o faz para logo em seguida duvidar dessa mesma declaração, como atesta a ocorrência do ponto de interrogação no final, empregado também no terceiro poema. Este último, enfim, radicado sobretudo na atitude autoquestionadora, figura, na verdade, o estado de falta afetiva, a solidão que colabora para truncar a possibilidade mínima de apaziguamento da consciência diante do transcorrer da vida. Isolado na incompletude afetiva, o eu sente a vida como passageira e “imóvel / como uma nuvem / no céu”, mas apenas para senti-la novamente aberta, com “tudo no ar”, no poema seguinte, já analisado no presente trabalho (“Mil e uma noites depois”).

Em suma, se na primeira metade de *longa vida* ocorria uma paulatina migração do ensimesmamento autorreflexivo da escrita para um entranhamento desta no material das vivências individuais, agora as estações percorridas na viagem seguem na direção da tentativa de apreensão não mais da “intimidade” da escrita, mas, primeiro, de vivências íntimas compartilhadas com outrem e, depois, de experiências públicas, em que cada vez mais o discurso individual parece se perder em meio a uma presença coletiva repleta de ambivalências. E, como se vê, o salto se dá não apenas pela alteração do eixo do discurso, mas também pela radicalização da heterogeneidade. E, de fato, como é possível depreender do terceiro aspecto recortado do estudo de Flora Süssekind, uma das tendências do procedimento serial é fazer atritar elementos discordantes, colocá-los em uma sequência que os aproxima criando conflitos.⁹⁶ Da irrupção de uma interlocução meio incerta, seguida da temática do amor, passa-se abruptamente para a esfera política, que logo se desdobrará em um arraigamento em um clima sócio-histórico estritamente definido, no qual individualidade e coletividade aparecerão como termos de um conflito desenvolvido de modo peculiar. Como se o poeta que se impõe a

⁹⁶ A autora apontava, além de para as relações do princípio serial com a produção de contrastes rítmicos no interior da narrativa borgeana (linearidade / parataxe; concentração / distensão), para a exploração da “discordância interna, o desdobramento vertiginoso, a importância das omissões” enquanto propriedades centrais do uso da série. Este aspecto, aliás, como ressalta Süssekind, está no cerne dos comentários tecidos por Foucault a respeito de Borges, no início de *As palavras e as coisas*, em que o filósofo afirmava que essas séries trabalhavam “uma aproximação do que não concorda entre si”, um “absurdo” que “arruína o *e* da enumeração, afetando de impossibilidade o *em*, onde se repartem as coisas enumeradas”. Tangenciando essa visão, Edgardo Cozarinsky veria essas séries como sistemas de “conflitos e elipses”, em que os termos das enumerações “se acham separados pelo que os une” (Süssekind, 1998: 138).

tarefa de narrar sua própria vida se deparasse, no meio do caminho, com a constatação de que sua trajetória é constituída por algo que o transcende e comporta, cuja matéria bruta será tão esquiva em se deixar conformar literariamente quanto suas vivências pessoais.⁹⁷

b) “Ligados na mesma tomada”: “em pleno verão”

Em contraste com o que ocorre em *À mão livre*, em *longa vida*, a transição da esfera do encontro amoroso e sexual para a esfera política se dá não por meio da passagem de uma seção do livro a outra, mas de um poema a outro. Para ser mais preciso, é o poema “Mil e uma noites” que, alocado logo após o último poema amoroso, leva o horizonte da leitura a um estado de expectativa em que “tudo aberto / tudo no ar” encontra-se “equilibrado / em suspense de bomba-relógio”. Um pouco, talvez, como o clima que antecipara alguns acontecimentos da história recente brasileira, a essa altura já em fase de encerramento de um ciclo histórico:

No pau-de-arara
é proibido gozar
mesmo quando enrabado

⁹⁷ Creio ser difícil indagar sobre a posição de *longa vida* na obra de Freitas Filho sem remeter ao seu outro “livro-irmão”, *À mão livre*. Este guarda semelhanças muito profundas com *longa vida*, tais como a exploração temática de certa identificação entre amor e violência, a estruturação de alguns textos enquanto “poemas longos”, a diagramação “em voo”, o recurso à adulteração de frases feitas, alguns motivos e imagens, uma aproximação a uma estética *pop* e ao uso de *ready-mades* linguísticos, etc. Olhando para a distribuição de temas e problemas nas seções em que se divide o livro percebe-se uma aproximação ainda mais substancial: “Mademoiselle Furta-Cor” é dedicada a uma forma de erotismo que examinarei em breve; “Mr. Interlúdio” é um poema longo cuja questão central é a autoproblematização do sujeito poético em termos que frequentemente coincidem com os de *longa vida*; em “Dr. Acaso”, o mote é o da busca de apreensão poética da experiência temporal que se esvai; a identificação de amor/erotismo e violência e a adulteração de fragmentos de discursos já constituídos dá a tônica de “Fragmentos de um domador”, “Corpo de delito” e “A flor da pele”; enquanto em “Diagonal” e “Cidade maravilhosa” o leitor depara com uma imersão na paisagem concreta da cidade, atravessada por índices do clima de época, da mídia e com o recurso do pastiche. Creio ser seguro afirmar que *longa vida* se nutre do arcabouço de questões e procedimentos que está dado em *À mão livre* e marca uma ruptura relativa com esse material, de modo a delimitar os caminhos que o estilo de Freitas Filho seguirá a partir de meados dos anos 1980. Uma diferença crucial entre os dois livros, altamente iluminadora da poética do fluxo de *longa vida*: todo o conteúdo desses blocos estanques delimitados pelas seções na coletânea de 1979 aparece na de 1982 em um único *continuum*.

por muitos
 [...]

sob o som
 das botas, das patas
 dos saltos-altos
 da Pátria em marcha
 das famílias caindo de quatro
 [...]

salve a América!
 Eu te amo meu Brasil
 eu

só ouço o vômito
 e as aves
 que aqui gorjeiam

etc.

Mesmo se não fosse tão explícito o tom com que o poeta cristaliza o movimento de abertura de sua escrita a uma situação histórica concreta, o intérprete ainda não precisaria procurar muito longe por esclarecimentos acerca dessa postura. É que justamente no ano de 1980 Freitas Filho redigia seu balanço da produção poética no Brasil dos anos 1960 e 1970, “Poesia vírgula viva”, no qual a questão da “poesia participante” aparecia em posição destacada. Pode-se perceber, na verdade, que o processo de realização desse estudo e o de *longa vida* (coletânea de poemas escritos entre 1979 e 1981) coincidem temporalmente e, possivelmente, contaminam-se mutuamente. Um exemplo fortemente ilustrativo está dado no título de uma subseção do texto de 1980, justamente uma daquelas em que o escritor detém-se mais profundamente no tema da poesia política: “Envoi, avião – torpedo”, exatamente a construção que constitui o primeiro verso do poema de *longa vida* já abordado aqui. Mas o que ressalta mais decisivamente dessa proximidade é a evidenciação de como o campo de tensões em que as relações entre poesia e política se inseriam no período marcava presença na reflexão de Freitas Filho, que o experimentava enquanto espectador ativo dessa cena artística. De modo que, se logo na sequência que se seguia ao momento mais “auto-centrado” da escrita de *longa vida* víamos o eu poético descrever a si mesmo ambigualmente como “competindo” “por um lugar ao sol [...] na vanguarda / ou entre marginais”,⁹⁸ deve nos interessar aqui, sobretudo, o modo como

⁹⁸ Cf. pp. 56-7 do presente trabalho.

essa atitude de inscrição em um campo de debates coletivo é processada de modo peculiar no projeto do livro.

Freitas Filho inicia seu panorama abordando a coletânea *Poesia viva I*, enquanto pretexto para marcar os contornos da dicotomia de base que informou boa parte do debate poético brasileiro à época, a saber, a que se estabeleceu a partir dos polos do engajamento cepecista e das estratégias de incorporação da lógica participante pelas vanguardas poéticas.⁹⁹ Assim como fez em outras ocasiões,¹⁰⁰ já neste início da apresentação o escritor destaca o conhecido comprometimento estético em que recaiu boa parte da produção que se dedicou a um tipo de engajamento mais direto. O ponto de virada na direção da abertura à tematização do social que Ferreira Gullar operara de modo pioneiro e emblemático em sua obra, teria significado, em termos de seu impacto enquanto sugestão de programa poético coletivo, “uma marcha-à-ré na produção poética daqueles dias” (Freitas Filho, 1980: 86). Do outro lado, boa parte das tentativas de autorreciclagem realizadas pelas vanguardas a partir desse momento, cujo exemplo mais gritante teria sido a Poesia Processo, teria incorrido em um bloqueio caricato do elemento discursivo, que acabaria se tornando, “inconscientemente, com o crescente aumento da repressão” algo que compartilhava da lógica desta última, a ponto de ser “seu melhor ‘retrato’” (89). Ademais, vale lembrar que o poema de participação, longe de ser ausente da produção de Freitas Filho, fora o objeto de incursões importantes a partir de seu segundo livro até a coletânea que antecede *longa vida*. De todo modo, sua postura com relação a esse tipo de incursão foi cada vez mais orientada por uma posição de cautela e até desconfiança, tanto com relação ao programa engajado da época, quanto com relação a sua própria poesia.¹⁰¹ Em todos os momentos de rememoração em que o

⁹⁹ Como se sabe, o eixo de tensão “experiência social *versus* pesquisa formal” é tido como coordenada fulcral para a compreensão do campo de produção da poesia brasileira da segunda metade do século XX. A respeito da relação entre participação e formalismo, ver, a título de ilustração, Zilio, 1983. Sobre os impactos mais amplos dessa tensão na constituição das tendências poéticas contemporâneas no Brasil, ver Siscar, 2011 [1].

¹⁰⁰ Em e-mail aberto a Elio Gaspari, nomeado, de modo revelador, “Poesia participante e praia”, publicado recentemente na revista *Serrote*. Ver Bibliografia Geral.

¹⁰¹ Em entrevista recente, o escritor afirma que a preocupação com a inserção de sua poesia em alguma forma de debate politicamente participante surgiu já a partir de uma resenha de seu primeiro livro, em que Eduardo Portela criticava exatamente a ausência dessa reflexão. A partir de então essa preocupação teria estado sempre pulsante, segundo o poeta, este que, no entanto, avalia como “tosca” a maneira com que teria entrado na poesia engajada em seu segundo livro, *Dual*. Além disso, lê-se na entrevista que “Os

assunto esteve em pauta, a posição do poeta com relação a sua própria experimentação do problema foi similar à posição que adotou acerca da experiência geral da poesia brasileira:

Convém, contudo, lembrar, para que não nos apareça uma enxurrada diluidora, cheia, é claro, de boas intenções infernais, como em 1968 com *Poesia Viva I*, tipo “por que eu *não* me ufano do meu país”, que quanto mais a poesia de hoje fizer uma convocação urgente das falas do presente, mais ela conseguirá uma real inserção e atuação na realidade atual [...] Não se conseguirá nada se elegermos temas tipo “povo, praça e condor”, que já tiveram sua vez, e programarmos, grandiloquentemente, “poemas de esquerda”, “poesia de protesto”, ou coisa que o valha, como antigamente se falava. *Toda essa transa deve se dar ao nível da linguagem* [...] (Freitas Filho, 1980: 121. Grifo meu).

Que dois poemas de teor o mais contundentemente político apareçam repentinamente no meio desta última coletânea, que se iniciava no mais intenso auto-confinamento da escrita, me parece, afinal de contas, ser índice de uma atitude estratégica e decidida, ainda que possivelmente atravessada por contradições não controladas. Sua lógica participa integralmente da lógica geral de *longa vida*: ainda que de modo mais evidente no segundo poema, iniciado com a expressão popular ressemantizada, “As paredes têm ouvidos”, o trânsito na esfera política se dá, neste como no primeiro, sob a forma de uma conspiração clandestina do discurso estatal e da linguagem mobilizada no debate público da época. Da fixação da cena sintetizadora da violência estatal pela via da metonímia (“sob o som / das botas, das patas”), passa-se rapidamente à alusão ao símbolo concreto da reação da classe-média conservadora ao “perigo vermelho”: a Marcha da Família com Deus pela Liberdade (“dos saltos altos /

poemas mais engajados foram retirados da edição de *Máquina de escrever*: achei que eles já tinham cumprido seu papel”. Mas logo em seguida o relato prossegue: “Se me for dada a oportunidade de fazer uma nova edição da minha poesia reunida, penso até em colocar, em uma seção em separado, os poemas que retirei dos livros *Dual* e *Marca Registrada* quando publiquei *Máquina de escrever*, pois me arrependi de tê-lo feito. Minha poesia, portanto, de 1966 em diante procurou refletir o que acontecia ‘no sereno’”. Efetivamente, a partir de então Freitas Filho dedicou poemas, como seu viu aqui, a temas abertamente políticos, ou a questões “públicas”, tais como a tentativa de registrar a situação político-cultural dos anos 1970, em especial no Rio de Janeiro. No entanto, com exceções muito pontuais, a partir de *3X4* a diretriz participante deixará poucos rastros nessa obra.

da Pátria em marcha”). Logo na sequência, aparece a tradução do slogan do “imperialismo norte-americano” (“*God bless America*”), ao lado de alusões indiretas ao ufanismo truculento imposto pelo regime (“Brasil: ame-o ou deixe-o”) e do ufanismo romântico (a “Canção do exílio”). Tudo isso, afinal, mediado pela presença da voz individual que surge pontualmente apenas ao final, enquanto testemunha do terror (“Só ouço o vômito”). Contudo, ainda que estejamos agora, grosso modo, no nível da construção impessoal via colagem de elementos *ready-made*, a evolução do livro não seguirá, como se poderia esperar, na direção de uma dissolução do trabalho reflexivo com a linguagem em prol de uma constituição mais direta do discurso. Aspecto que não deve obliterar, vale dizer, uma possível diminuição da potência do estilo de Freitas Filho que acredito ocorrer em momentos como nesses dois poemas. Quem sabe a decisão de transitar nesse plano mais direto, talvez “opinativo” da linguagem possa encaixar-se no projeto do livro, mas mesmo assim resultar em poemas que não adicionam tanto ao conjunto, consequência da qual, me parece, o autor logra desviar-se em poemas adjacentes. De qualquer modo, meu ponto, enfim, é que a questão de certa forma de inscrição do discurso poético singular no concerto dos discursos históricos concretos (ou, mais precisamente, em uma massa amorfa de expectativas, sentimentos e posições que dominava parte da cena pública dos anos 1970) mostra-se no livro, agora, não como preocupação lateral, mas como objeto privilegiado de reflexão.

Nesse sentido, um primeiro exemplo do tratamento poético peculiar e mais contundente dado por Freitas Filho a esses problemas já pode ser entrevisto nas quatro primeiras linhas dos excertos do poema que inicia com “No pau-de-arara”, que recolhi acima. Trata-se, é preciso dizer, de uma constante fundamental do projeto poético do poeta estudado, que não se identifica à temática social e a transcende: o tratamento articulado das esferas do encontro afetivo-sexual e da violência. E, de fato, como mostra Renan Nuernberger, “em *À mão livre* [mas também na poética erótica de Freitas Filho como um todo] percebe-se a íntima conexão que o poeta estabelece entre erotismo e as pulsões antagônicas do amor e da tortura, o que permite que o mesmo impulso de gozo e autoconhecimento também encaminhe à perda de identidade e violência” (Nuernberger, 2011: 28). Para meus interesses, isso ilumina, em primeiro lugar, as feições mais singulares desse modo de inscrição do discurso poético no panorama histórico e coletivo, que estabelece o primeiro como um lugar articulador que recorta, cola e adultera os objetos encontrados no arcabouço constituído pelo segundo. E é nesse sentido que o reagenciamento dessa matéria verbal por uma subjetividade centralizadora

não se resume às intrusões mais diretas do eu que, no meio da ciranda da ideologia ufanista-celebratória do Regime Militar “só ouve o vômito”, mas atua também no nível da estruturação dos poemas, sob a forma de um processo de dissolução de formas constituídas, em que o caráter invasivo do encontro sexual é estendido à relação entre esfera pública e privada e entre discursos hegemônicos e configurações discursivas individuais. À desestabilização das fronteiras entre identidade e alteridade, própria ao fenômeno erótico, corresponde, assim, nesse primeiro nível, a desestabilização das fronteiras entre vítima e carrasco, operação literária consequente com vistas à problematização de um discurso “público” que se quer relativizar. Ou, como diz Nuernberger, nesse momento de *longa vida* “não há mais separação entre a experiência amorosa e a violência nas ruas, nos morros e nas praias que as manchetes estampam [...] Não há maniqueísmo, o eu que sofre” “também goza [...]” (Nuernberger, 2011: 59).¹⁰²

Por outro lado, em um segundo nível, o registro erótico ainda nos ajuda a seguir em frente, uma vez que dá corpo a uma tensão fulcral do estilo de Freitas Filho: a negociação entre construtivismo formal e desestabilização da estrutura enquanto índice da incorporação dos influxos vitais. Tensão esta que, para Nuernberger, revela-se na relação entre o erotismo do poeta e a “tensão entre características artificiais e orgânicas” que perpassa os poemas.¹⁰³ Isso na medida em que nos poemas eróticos do autor estudado, seu recurso constante a um modo de construção fundado em repetições e aproximações sonoras funciona fornecendo um esqueleto formal para textos que se propõem a capturar a matéria das vivências mais íntimas e “carnais”, como se o poema quisesse captar a vida não pelo tema, mas pela materialidade da linguagem.¹⁰⁴ Só que em *longa vida* há uma inflexão. Os poemas eróticos, cujo comentário antecipo aqui, inscrevem-se na atmosfera de *tresloucamento*, de *explosão de variedade*, em uma palavra, do *desbunde* a que adere ambigualmente o livro:

¹⁰² A proposta de exploração da dissolução de fronteiras identitárias entre a configuração poética individual e o discurso, no plano da estruturação do texto dá a tônica de *A flor da pele*, poema “em prosa” publicado pela primeira vez por Freitas Filho em 1978 e depois incluído em *À mão livre*. A esse respeito, conferir o capítulo “Fragmentos da história (*A flor da pele*)” do estudo de Mariana Quadros Pinheiro com que venho dialogando.

¹⁰³ Cf. Nuernberger, 2011: 26.

¹⁰⁴ Lê-se em *À mão livre*: “Seu corpo que escancara / gargantinha onde mergulho / minha cara, e gargaralho / nos teus pêlos, nos teus tufos [...] gangantinha gargaralha / gargalhanta gargalhada” (Freitas Filho, 2003: 237).

criada pelo próprio poeta já não seria mais novidade e se desgastaria em “miss pornô”.¹⁰⁷ Em suma, a “erótica totalmente masculina, nada contemplativa” de Freitas Filho (Kehl, 1996[2]: 131) conjuga-se bem com o movimento de abertura operado em *longa vida* e atua ativando um feixe de oposições a serem dissolvidas: a ideia da abertura do corpo próprio ao alheio, do encontro invasivo e simultaneamente correspondente a uma entrega totalizante aparece acima de tudo como suporte para uma confusão entre identidade e alteridade que ocorre no nível do trabalho com a linguagem. Confusão que ocorre tanto nos termos da abertura do poema à enxurrada linguística que vem de fora, quanto no que toca à desestabilização das estruturas textuais, ou, ainda, na forma do entrecruzamento de níveis temáticos, em que a experiência individual e a política passam a se aliterar uma à outra.

Sintomaticamente, no poema que sucede à dupla política o tema do amor volta à cena, mas agora já imiscuído em uma atmosfera de violência (“Amor com amor se pica” “se mata / nas primeiras páginas / faz manchete / – balas, sangue, punhalada estricnina –”). Tal atmosfera, por sua vez, já aparece como uma primeira figuração do clima dominante no país, na década, cuja figuração mais decisiva aparecerá por meio da apropriação peculiar da imagem de uma estação do ano, esta que dividia espaço ao longo do livro com a da estação de trem, marcadores imagéticos do proceder sempre em movimento do livro-fluxo. Estamos agora “na véspera do *verão*”, tempo de pulsação máxima da vitalidade e da disponibilidade das entidades individuais para com o outro. Se o amor agora “desata os cabelos / levanta a saia e dança” é para colocar tudo em contato com tudo, expor o mais íntimo de cada um, desmanchando os nexos individuais que impediam a dissolução do uno no todo: “para melhor despir os nus / de todos nós”. Daqui para frente, portanto, o livro mergulha em uma dimensão pública, porém relativamente familiar, pois compartilhada por aqueles que faziam parte de certa atmosfera cultural e dividiam o cotidiano carioca dos anos 70. Pululam agora os pontos de encontro frequentados pelo poeta e seus colegas, o bar Aurora, o restaurante Natural (330), o ponto de encontro na praia, em frente ao hotel Sol (332); os filmes da estação (em “Bang-Bang?...”); índices da paisagem carioca (“aqui no Baixo”, 333), etc. Ao mesmo tempo, a voz daquele eu poético que se problematizava reflexivamente aparece agora apenas sob a forma de intrusões repentinas e pontuais, como em “eu mudo / troco

¹⁰⁷ Vale esclarecer que “é dos carecas que elas gostam” alude ao boato público do caso da atriz e modelo Vera Ficher com o banqueiro que chegara ao governo de Minas Gerais, Magalhães Pinto.

de pele, viro a mesa” (em “No mar e no bar...”), em meio a enumerações delirantes, “desbundadas”: “Sim / de noite / todos os gatos são negros / com os seus pistons vermelhos” (337); “sorrisos colgate, [gás neon]¹⁰⁸ / icebergs, adagas e subterfúgios” (331).

Por outro lado, faz-se notar ainda certa ambiguidade entre o pessoal / biográfico e o público, pois o livro transita, como disse, entre a imersão em uma dimensão coletiva “pública” e outra “intimista” (quem seria a tal “Miss Frigidaire” que aparece à página 331? o que faz o nome Leila Pugnali em meio às referências não cifradas? [332]). Novamente, creio, a ambivalência entre experiência íntima e o universo público do texto poético é deliberada. Basta notar que no poema que inicia com “Bang-Bang” – construído como uma enorme colagem de títulos de filmes da época, referências à presença da repressão política (“entre as sirenes das patrulhas / strangers in the night / em errepês”) e outras marcas do calor da hora –, o desejo individual aparece atravessando a situação coletiva e como que amarrando as duas dimensões, como um “bumerangue vermelho” “enquanto o verão queima fundo”, ao mesmo tempo em que a interlocução pessoal do amor espelha uma imersão em uma interlocução generalizada, “já que o amor não tem nome / e o desejo não tem dono”. A essa altura não há mais nenhuma possibilidade de resguardar a integridade elevada do discurso poético ante a entrega ao momento histórico presente: o eu que flagrava a falsidade do pacto poético por meio de uma “virada na mesa” curva-se enquanto espectador da “beirada da década” “ou oito ou oitenta”. No mar alto do percurso da poesia ao rés do chão, para voltar-se em rememoração à agitada década de 1970 que agora terminava, o eu poético precisa diluir-se na atmosfera coletiva que explodiu no período.¹⁰⁹ Porém, é justamente no caráter ambivalente dessa entrega que reside o “pulo do gato” com que o livro se encaminha para o final, atitude literária e individual ambígua que parece querer espelhar

¹⁰⁸ As ocorrências em colchetes marcam segmentos presentes na 1ª edição e que foram suprimidos ou alterados na edição de *Máquina de escrever*.

¹⁰⁹ Não há como deixar de lembrar do debate que girou em torno da ideia do “poemão”, introduzida por Cacaso, figura importante desse circuito e teorizador atento às relações entre poesia e experiência, núcleo duro da produção desse contexto. Cf., a título de ilustração, Brito, 1997, especialmente, pp. 81-2. Outra constante, mais estritamente no âmbito da produção poética propriamente dita, está na frequente exploração do topos do amor enquanto situação fornecedora de um suporte para o trânsito na esfera política, no qual ruídos presentes na situação amorosa particular espelham o obscurecimento das relações público-privado instaurado pela repressão política. Os exemplos mais emblemáticos talvez tenham sido realizados pelo próprio Cacaso, em *Beijo na boca* (Brito, 2002).

as tensões na experiência coletiva, sentidas pelo poeta no recolhimento irreduzível da escrita. É, assim, para os dois poemas que colocam em ação essa abertura explosiva, figurada pela ideia de “verão”, que se deve olhar mais detidamente.

Abrindo o primeiro, a imagem-síntese desse “verão” de tudo e de todos:

De sol a sol
ligados
a todo volume
na mesma tomada
sob o som
a plenos pulmões
de mil e uma cores
amplificadas
e do mar em cinemascopo
e estéreo
na potência máxima
dos seus vários canais.

A imagem é a de um absoluto, correlato do “absoluto azul” que figurava a entrega amorosa total, pois o clima da época e a disposição do sujeito parecem fundir-se harmonicamente. A situação da explosão dos costumes, a evolução vertiginosa dos anos política e socialmente conturbados no Brasil e no mundo, assim como a efervescência cultural que absorvia e respondia a tudo isso aparecem, literalmente, como imagem, e também como som, como cinema, enfim, arte que mobiliza todos os sentidos e proporciona o máximo de “realce” possível (“*cinemascopo*”; “que o verão programa e irradia / pelos alto-falantes do céu”). O trecho não deixa, aliás, de trazer ecos da canção “Tropicália”, de Caetano Veloso, que Freitas Filho citava em “Poesia vírgula viva”, no momento em que avaliava o movimento tropicalista como “sem dúvida, a melhor solução” para o beco sem saída a que os dilemas do engajamento teriam levado a poesia brasileira até a pouco tempo atrás (Freitas Filho, 1980: 90). A este “fla-flu de cartas marcadas”, continuava o poeta, teria se seguido o “estilhaçamento dos mil caminhos e descaminhos da poesia brasileira”, “uma verdadeira salada, um *melting pot*” (96), que parece ser espelhado pelas “mil e uma cores / amplificadas” do poema, bem como pelos “acordes dissonantes” emitidos pelos “cinco mil alto-falantes” da canção de Veloso. No poema, bem como na canção, o ideal de uma mobilização de toda uma geração por um projeto de país aparece sob a forma dessa pletora de cores e sons que, em um nível mais

aparente, atacava diretamente aos sentidos, embora na canção tropicalista e na sequência do livro de Freitas Filho a relação que o eu enunciadador tem com o fervilhar a que assiste seja mais complexa. De acordo com o estudo realizado pelo poeta, era a própria poesia brasileira, nesse sentido, quem “se descobria e inventava a cada passo, na onda de cada dia” (97). De modo que, nesse momento, toda essa comunhão de corpo e alma parece ser bem recebida pela voz poética, que compara “a suíte azul sem fim” do verão ao seu “corpo / que não acaba aqui / à flor de sua própria pele / mas prossegue / nada / e transborda em tantos outros”, na continuação do poema. A situação da praia é bem escolhida, dado seu poder de signo sintetizador: todos juntos, com a nudez nivelando as diferenças e, ao mesmo tempo, *submetidos* a uma situação mais ampla e que não deixa de ser *acachapante* (“na beira do oceano / sem portos, apenas poros”).

Ora, nesse momento de embate discursivo com armas mais diretas e, talvez, menos autônomas, Freitas Filho dá corpo a uma avaliação histórica muito conhecida e compartilhada. Dos dois poemas políticos aos dois poemas “de praia”, passa-se do signo da interdição do desejo ao de sua liberação extrema, porém revelando-se os nexos mais complexos que enlaçam as duas disposições, como se vê na formulação cinicamente paradoxal, “No pau-de-arara / é proibido gozar”. De modo que, ao fim deste primeiro poema, o sujeito adere à efusão sensorial tanto externa quanto “internamente”, na medida em que na abertura da visão comportada pelo signo *praia* duplicam-se a abertura social generalizada e a ampliação do olhar lírico do sujeito: “Altas nuvens, 40 graus à sombra / não impedem / a sensação recuperada / do olhar de quem pela primeira vez / folheia um Atlas e descobre um Mapa-Múndi”. Entretanto, mais uma vez, evidencia-se o caráter tenso da disposição do desejo a que se direciona fundamentalmente o livro. Pois os “40 graus à sombra” que compõem a condição geral do primeiro poema, se são bem recebidos pelos “poros / com todos os seus sentidos abertos”, também parecem impor-se sobre todos os corpos enquanto situação inescapável, que não deixa trégua ou escolha. De modo que o caráter de “curto-circuito” dessa experiência coletiva (“nus elétricos / em curto”) é o aspecto que dá a tônica do segundo poema, cujo “verão” surge mais como transe coletivo do que como comunhão de aspirações coletivas:

Pirar é arder
a mil
fora da pista

com o narciso em chamas;
 é cair
em si sem sentir
nenhum sentido
e seguir, assim
 segundo por segundo
a cem por hora
a céu aberto
verão adentro
sem pouso ou pique
sequer
 pra um gole de sombra
refresco
 abraço
ou guarida;
 é correr na contramão
(além do fôlego)
por bares, praias
 casas
pegando fogo
[...]
é estar nu e só
no centro ou no lugar
onde somente o sol
sabe e assassina.

O que antes era explosão de vitalidade figurada pela abundância sensorial, é, agora, saturação dos sentidos, estado físico extremado e perigoso, tudo culminando no sacrifício de um sujeito coletivo que “pega fogo” e não é mais capaz de “sentir / nenhum sentido”. A partir do jogo com o sentido mais direto da palavra “pirar”, “sair discretamente”, “cair fora”, o poema inverte todos os sinais que equacionavam o texto anterior: o clima explosivo aparece agora como “desbunde”, e, o mais importante, apresentado como certa ameaça de solipsismo, a que estaria sujeito aquele que se encontra em situação vertiginosa, moto-contínua, ideia mimetizada no nível sonoro pelos cortes ágeis que dão velocidade vertiginosa à leitura do poema (“a cem por hora / a céu aberto / verão aberto”). O que talvez faça valer a pena aqui, afinal, correr o risco da contaminação por uma ilusão autobiográfica e recorrer a um depoimento em que o próprio poeta se debruça sobre essa atitude de entranhamento de sua escrita no clima

contemporâneo, inclusive dando esses dois poemas como exemplo maior. Diz o escritor:

Quanto à praia, fiquei sempre com a impressão de que nós estávamos lá porque fomos expulsos da cidade. Parecia uma concessão, para que a gente não pensasse que tinha perdido de goleada [...] Vivíamos de bicos, condenados a uma coreografia da repetição, presos do lado de fora, apodrecendo no paraíso da culpa. Afinal, era um lugar de resistência ou desistência? (Freitas Filho, 2011: 231).

É seguro afirmar, aliás, a partir do conjunto desses depoimentos, que a motivação pessoal para a realização desses poemas direcionava-se, sobretudo, para o registro do modo como a experiência pessoal do poeta teria mediado sua apreensão da situação histórica. Mas, ao final das contas, o que fica de mais relevante para a presente discussão é que os ecos gritantes entre o nível do relato pessoal e o da criação poética revelam algo da tensão entre intimismo e impessoalidade que permeia esse momento da escrita do autor, no nível das estratégias criativas, como no de motivações íntimas anteriores ao pacto literário. De um lado, no depoimento sobre “Poesia participante e praia”, o escritor afirma “No que me diz respeito, tudo o que se passava ali fazia mais o meu sexo do que a minha cabeça” e caracteriza a situação da praia como “férias forçadas de turistas de si mesmo”.¹¹⁰ De outro, na primeira edição de *longa vida* “Bang-Bang...” terminava com uma sequência de linhas, posteriormente subtraída em *Máquina de escrever*, em que se lê “mas me faça a cabeça / por favor / pra me falar ao pau!”, enquanto que o segundo poema político terminava com “fora do estádio / expulsa das arquibancadas / a torcida explodia / e vaiava / a dor de tantos gols-contras / em silêncio”.

O verão como situação coletiva de perplexidade, transe hipnótico e impotente. Onde o jogo de inversões sintetizado na ideia de *cair em si*: recobrar a lucidez, mas, ao mesmo tempo, ao tomar a via de uma tentativa de expandir mente e corpo condicionada por fora, recair em um ensimesmamento impotente. “Pirar” é “estar nu e só”, ainda que imerso na nudez tresloucada celebrada coletivamente. De modo que a sequência dos dois poemas vem desdobrar um feixe de oposições que dialoga com o eixo de oposições que perpassa o livro. No auge do verão do livro, um anticlímax: no nível do retrato da época, o que se anunciou como adesão completa culminou em distanciamento crítico.

¹¹⁰ Freitas Filho, 2011: 233. Lê-se ainda: “Vivia, assim, entre suplício e delícia, careta, pois hipocondríaco até a medula não arrisca, só petisca”.

Certa postura reflexiva da ordem dos desenvolvimentos temáticos encaminha a atitude de imersão na dimensão pública para um comentário acerca das contradições compartilhadas entre grupos sociais e o indivíduo que, mesmo minimamente distanciado em termos de disposições singulares, mostrava-se como parte do todo. Por isso mesmo, esse transe cego se expandirá para a sequência dos poemas eróticos, até chegar ao último deles, no qual o eu individual reaparece apenas para diluir-se definitivamente na compulsão coletiva: “Dançar até não foder / mais” “até me queimar todo / e sumir no meu próprio suor”.

c) “De novo nesta mesa”

longa vida termina com um retorno ao confinamento autorreflexivo da escrita. Seu percurso se completa mantendo a estruturação cíclica que corresponde à ideia de viagem, dedicando-se uma série de oito poemas ao rés-do-chão da escrita, mas agora em chave de fechamento, de balanço póstumo à movimentação realizada no poema-livro. A poética proposta é mais uma vez sintetizada: o “Mr. Interlúdio”, personagem por meio do qual o sujeito poético de *À mão livre* se autoproblematizava, agora cedeu lugar à *persona* do “Mr. Através”, figuração da subjetividade composta pelo “que vem do vento / rente e exato / e atravessa as venezianas / como um tigre raiado / vindo de fora” “mas feito de dentro” (340). Decreta-se o fim do verão, “que já enrola / sua barraca / seu toldo”, e o início do outono, estação da decadência (“Passar o coração a limpo”...). A *démarche* móvel e linear da escrita, que quer incorporar da vida a movimentação incessante e unidirecional no tempo aparecendo nesse fim de jogo como despedida, em direção descendente, “descendo a ladeira” (“Valium, valei-me...”), mas mantendo-se o caráter cíclico, do fluxo que nunca se fecha, ou se fecha apenas provisoriamente (“O outono pedala” “subindo a ladeira da estação”) (124).

De todo modo, o momento final é o de avaliação, rememoração crítica do percurso realizado: “Toda viagem é interior” “como quando um pensamento / muda de tempo e de marcha” [...] “toda viagem / avança e se alimenta / apenas de horizontes / futuros, infinitos, vazios / e nuvens: toda viagem é anterior” (341). Nessa etapa de chegada, dos “procedimentos de pouso”, fica clara, finalmente, a estratégia de estruturação do livro enquanto movimentação circular, “viagem”: partindo-se da torção da escrita sobre si, da auto-observação da mão que escreve, passando-se pelo

entranhamento do sujeito com a trajetória de sua vida e daquilo que a contém e que a escrita quer alcançar, para, finalmente, voltar à escrita, “à mesa” (346). A estratégia, portanto, dá forma potente àquilo que acredito ser uma dinâmica central da poesia de Freitas Filho, a reflexão em tempo real acerca da escrita, a encenação enquanto devir instantâneo da forma. E o final do livro não poderia ser outro, nesse sentido. Na verdade, ainda que o mote de toda a jornada seja o da abertura ao outro, o livro é construído como metáfora de si mesmo, já que se apresenta como viagem, esta, por sua vez, metáfora da experiência literária. Mas, é claro, de acordo com certa visão de mundo e da prática literária. Pois a poética de Freitas Filho é a da escrita “ao rés do chão”, o que se deve entender não como dissolução do pensamento poético na matéria das vivências, mas como uma forma particular de experimentação *reflexiva* do mundo. No final das contas, a viagem é “interior”, se dá no nível do pensamento, atitude coerente com a concepção de que a poesia não pode fornecer epifanias que revelem, alterem ou transcendam o sentido do mundo, ou sua ausência de sentido, mas apenas ser realizada enquanto forma de vida, modo de sobrevivência do indivíduo a partir da “anterioridade” de sua natureza vazia e faltante. Em suma, “de novo na mesa”, o “tempo” narrado e a matéria biográfica agarrada (“sangue”) (em “De novo”...) alteraram-se, mas não redimiram o sujeito de sua condição concreta. O excursus literário como observação da vida em estado de recolhimento, visita “de cor, de longe / em silêncio” da “vida fechada a sete chaves”, que, ao fim e ao cabo, permanece intacta. “Aqui dentro” da escrita, um momento de suspensão, enquanto “do lado de fora” “a casa e o corpo guardaram / o mesmo abrir de portas”.

E, afinal, não poderia ser de outro modo, tenha-se em mente as tensões que, como tentei mostrar, mobilizam o movimento do livro e que, ao recolocar questões que venho apontando desde o primeiro capítulo, asseguram ao livro um lugar de relevo na trajetória do poeta, momento germinal que ajuda a compreender os caminhos que essa poesia iria trilhar dali em diante. Como tentei mostrar, a dinâmica de *longa vida* desenvolve-se a partir da interação conflituosa de dois movimentos: a adesão a uma postura que se propõe a encenar um pacto literário fundado na abertura à experiência e a abordagem temática da auto-observação da escrita, articulada à dramatização problematizadora da subjetividade poética. Nesse sentido, a negociação entre a adesão a uma atitude que enfatiza a diretriz construtiva e a vontade de dar corpo ao que no exercício com a forma fica em falta ou é mal acomodado, que vinha da origem do projeto do poeta, é redimensionada ao vir ao encontro de uma problematização da

personalidade que tornava-se candente com o fim do ciclo poético dos anos 1970. Surge assim, como se viu, uma série de tensões que giram em torno do núcleo *personalidade versus esvaziamento*, em que a interrupção da naturalidade com que à primeira vista aquele pacto seria realizado acontece por meio do gesto de tornar evidente o hiato existente entre sujeito enunciador e subjetividade ficcionalizada. O teatro da escrita acaba servindo, então, não apenas para reiterar a elocução dos questionamentos, mas também para colocar em cena os impasses que perpassam a tentativa de expandir os limites de uma afecção poética da realidade, quando coincidem a imagem do pacto autobiográfico desmascarado e a imagem da significação difícil de uma situação coletiva.

Ao mesmo tempo, em um plano menos consciente e previsível do projeto, encontra-se uma tensão igualmente reveladora. Se, por um lado, o mote de todo o “poema-fluxo” é o da constituição de um eu problematizado e aberto à alteridade, por outro, o autor realiza esse programa lançando mão de um dispositivo de enunciação altamente centralizado. Preconiza uma dissolução drástica da integridade da subjetividade lírica, por dos procedimentos associados ao pastiche ativando o pastiche enquanto procedimento central precisamente nesse sentido –, mas em nenhum momento constitui o dispositivo enunciativo para além de um sujeito íntegro unificador do enunciado, como ocorreu com poetas contemporâneos com quem manteve contato artístico intenso, cujo exemplo mais gritante é Ana Cristina Cesar. Esse, enfim, o tipo de tensão que marca o fim de uma fase da obra do poeta, que, dali em diante, terá como tônica de seus momentos mais interessantes precisamente a exploração de um lugar ensimesmado, no qual as experiências individuais e materiais da vida e da escrita compõem um único processo corporal, o da escrita “a um palmo de si”, como se lê no numeral “31”.

E, finalmente, a última citação invocada pelo pastiche tresloucado de *longa vida* é também, a contrapelo, reveladora:

um lance de dedos
jamais abolirá
a vida
sempre à beira
das letras, das lágrimas
de mallarmé;
um livro é um leque

uma rosa-dos-ventos
com muitas leituras
voltadas para a amnésia
ou para amanhã

O poeta sempre decidido a transitar “na superfície, ao nível / do mar” conclui sua jornada década adentro invocando Stéphane Mallarmé, o poeta que encarna melhor que nenhum outro a atitude diametralmente oposta, a da “poesia pura”. Mas adultera o verso mallarmeano substituindo o potencial criativo absoluto do “acaso” pela presença inexorável da “vida”, que põe à prova irrevogavelmente o sentido da escrita. Se nem tudo no mundo existe para acabar num livro, ainda assim a vida está sempre à beira da escrita, pois sempre à beira do desespero e da perplexidade diante da ausência de sentido do mundo. O que nem por isso poupa a poesia da mesma *desconfiança* fundamental que perpassa a obra, já que todo o investimento afetivo e o trabalho com a forma por parte do autor, ao lado do potencial de reagenciamentos por parte do leitor, aparecem à beira do acaso. Tanto as letras quanto as lágrimas sempre expostas ao crivo da reflexividade, pois não há aqui nenhuma justificativa externa para a prática da poesia, voltada para o esquecimento ou para o futuro vazio. Por outro lado, ainda que termine voltando ao ensimesmamento autorreferente do início, o livro o faz incluindo agora um outro, pois o “lance de dedos”, metonímia da experiência singular de cada leitor, retoma a ideia da escrita livre incluindo a abertura da leitura às múltiplas possibilidades de significação, a “todos os ventos” e às “muitas leituras”. O discurso que retorna obsessivamente sobre si mesmo proclama sua própria incompletude, contra o risco de cair em si mesmo. Ao assumir o lugar que pertencia ao “acaso”, a “vida”, e portanto a escrita que quer incorporar sua dinâmica, adquire seus atributos: não apenas a imanência e a carência de legitimação externa, mas também a imprevisibilidade de sua experimentação. “Tudo aberto, tudo no ar”.

Conclusão: ao rés da escrita

16

Escrever é arriscar tigras
ou algo que arranhe, ralando
o peito na borda do limite
com a mão estendida
até a cerca impossível e farpada
até o erro - é rezer com raiva.

14 VIII 2001

Publicado no livro que marcava os quarenta anos da obra de Armando Freitas Filho, o numeral "16" é não apenas a cristalização de um ponto de chegada da obra, mas também um emblema do projeto e, sobretudo, das tensões que o impulsionam e que dele decorrem. Em primeiro lugar, encontra-se em seu centro uma ideia central, sempre presente em sua duplicidade, de modo mais ou menos visível: a de *limite*. De um lado, o limite como parâmetro da dinâmica centrípeta da reflexão, marco das interrupções impostas pela investigação constante da dificuldade da forma. De outro, o limite como parâmetro da ação potencialmente centrífuga ou expansiva que fundamenta a retórica do programa, marco da localização do gesto poético no lugar onde é possível tentar ir além da forma, por meio da mesma. Ao mesmo tempo, o poema, composição calculada que materializa na repetição sonora do erre o símile sensorio daquilo que quer ir além do texto, é simultaneamente figuração do próprio processo de que é resultado, suposto índice do trabalho concreto, datado e numerado. Volta à cena, portanto, a ambiguidade do signo *máquina*, que o poeta cultivava também prestando contas, a seu modo, ao "objeto urgente" de Clarice Lispector, que lhe fornece a epígrafe para a edição de suas obras completas:

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos [...] Sou um objeto urgente.

O texto como produto da máquina que sangra, presença esvaziada do autor ausente, suporte morto do ato que simula mostrar-se em tempo real. E, com isso, também vem à tona o que se tensiona por dentro das dualidades que a voz verbaliza a título de autocaracterização, como a contida no *tigre*, imagem emblemática reproduzida pela própria recepção do poeta, que salta entre a "precaução" e o "risco", tal como se lê em poema de Eucanaã Ferraz.¹¹¹ Pois, para além dessa oposição declarada ente "cálculo e acaso", o poema tem como mote o "risco", o movimento da escrita aberta à imprevisibilidade, e no entanto apresenta-se como realização parcial de um contínuo serial, "moto-contínuo", ancorado, em parte, na repetição de padrões de construção e da mimese do estilo pelo estilo. Escrita que manifesta o desejo de dar corpo ao que vem "antes do pensamento", "pouco antes da cor do corpo, do alfabeto", porém sem recusar a forma declaratória - "Escrever é" -, invocando o intangível pelo seu conceito e pelos signos da própria escrita, o "pensamento", a "palavra", a "imagem", a "entrelinha". Forma textual localizada em algum lugar entre a anotação mental de trabalho, o exercício de construção e a definição lapidar do gesto literário.

Ainda o limite, figura-síntese da localização metadiscursiva do gesto em Freitas Filho, oferece agora, terminado o percurso interpretativo, a possibilidade de redimensionar a pergunta inicial acerca da relação entre "ação" e "reflexão" travada nessa poética, revelando sua complexidade. Como se viu, a questão da dificuldade da escrita participa do impulso originário da obra, é anterior ao problema da inscrição da experiência e constitui um prisma por meio do qual o discurso o processa. "Arranhar o mundo", ir além das formas significa sobretudo debater-se contra os limites da escrita, figurar ou dramatizar um pacto que se funda na busca da expansão de sua *impossibilidade*. A retórica da escrita ao rés do chão, onipresente depois que a fase inicial de aprendizado é concluída não é apenas interrompida por excursos reflexivos, mas consiste precisamente na contraface da proposta que tem como ponto de sustentação a constante auto-observação da escrita. O solo de que a ética dessa poesia afirma não poder se desgarrar não é precisamente o da experiência, mas o chão do pensamento e do embate com a forma, às voltas com o problema da experiência. Escrever será, portanto, "rezar com raiva", invocação feita em recolhimento daquilo que

¹¹¹"Armando traz consigo, precavido, / tigres. // Com eles, evita poemas em gaiola, metros / bem adaptados ao aquário. // Treina com tais o que já sabe: / saltar // agressivo / acima da existência dos animais // que farejam por inspiração, / que farejam // a inspiração" (primeiras linhas de "Armando Freitas Filho e os tigres", em Ferraz, E., 2004).

não é acessível ao gesto. Algo que leva a pensar, em um primeiro plano, ação e reflexão não como polos opostos, mas como componentes de um mesmo movimento essencialmente ativo. Isso na medida em que a encenação da escrita e a figuração do processo, operações que buscam plasmar a ação da escrita por meio de efeitos de instantaneidade virtual, são fatores medulares do funcionamento da obra, atuantes inclusive em momentos de máxima adesão ao polo "vida". Algo que vai ao encontro de outro traço "ativo" que caracteriza substancialmente essa voz, a saber, certa concepção da poesia como "fazer". Fazer real ficcionalizado, trazido à superfície do texto por meio da simulação de aproximação entre processo e resultado, enunciação e enunciado e entre a voz do texto e a voz ficcionalmente pessoalizada de um artífice. Mas também fazer efetivamente técnico, já que o leitor depara constantemente com o texto como exercício de construção, trabalho artesanal repostado poema a poema, em transformações às vezes milimétricas e tendendo ao deslocamento do centro de gravidade do discurso da unidade "poema" para a série e o livro.

Porém, em um segundo plano, ação e reflexão apresentam-se como termos de uma relação de conflito. Uma vez que o discurso se identifica em boa parte por meio dos objetos inacessíveis que deseja apreender - a história complexa que constitui o ato, mas que, este realizado, fica fora do texto, ou, mais amplamente, as faltas inerentes ao gesto de linguagem, - sua conduta ficará sempre dividida entre, de um lado, tematizar o que não se pode acessar e, de outro, encenar a tentativa utópica de acesso ou dar corpo a sua própria impossibilidade. O "problema da escrita", nesse sentido, deixa de somente nomear a temática relativa à cisão entre linguagem e mundo para também dar nome ao desafio implícito que move a obra, o de encontrar soluções formais que constituam a "reflexão sobre a escrita" em ação que coloca a dificuldade como sintoma, em reflexividade. De modo que essa busca passará, afinal, pela necessidade de configurar um sujeito cuja atuação também é instituída em um lugar-limite, estrutura fronteira entre instância ordenadora, "sujeito da escrita" e simulacro de sujeito biográfico, ou seja, localizada no ponto em que se cruzam construção, evidência do ato e simulação de pessoalidade. Assim, nos momentos altos dessa poesia, a tensão entre reflexividade e adesão à experiência, tantas vezes verbalizada pelo discurso, torna-se uma falsa questão, que sai de cena quando se alcançam formas que deem conta de habitar a cisão entre ato e produto, pessoalidade e subjetividade textual, invocação dos discursos externos e afecção poética.

Com efeito, a história da busca por essas formas é a de uma experimentação singular de algumas das principais tendências e questões vivenciadas pela poesia brasileira dos últimos 50 anos, assim como de suas contradições e impasses, e pode servir como uma espécie de sismógrafo que aponta os abalos produzidos e sofridos no panorama geral. Em poucas palavras, essa história encarna de modo iluminador a trajetória daquilo que Marcos Siscar nomeou como "cisma da poesia brasileira", o horizonte de problemas instaurado a partir dos anos 1950 em torno do núcleo de oposição "*experiência versus experimentação*" ou "*informalismo versus formalismo*", e que constitui um solo de debate artístico até as gerações mais recentes (Siscar, 2001 [1]: 151). A diretriz abertamente construtiva que dava tratamento à dificuldade da escrita em *Palavra* era, na verdade, o produto de um momento formativo cuja hibridez de fontes absorvidas - quase todas brasileiras, em contraste com outros estreantes do momento - ilustra a um só tempo o tipo de cruzamentos estéticos com que o poeta logo depararia, alguns dos caminhos que compunham o substrato comum disponível às novas gerações e, sobretudo, a necessidade de encontrar vias intermediárias implicada nesse estágio de revisão da tradição. De modo que, iniciada a década de 1970, Freitas Filho já havia incorporado desde a lição de concretude de Cabral até a lírica menor de Bandeira, da impureza drummondiana à linguagem de transição de Gullar, da vocação construtivista e pública da vanguarda Práxis ao contato inicial com aquilo que poderíamos sintetizar como a "vontade de presença" que se tornou marca da atmosfera setentista. Trilhava um percurso a partir de uma posição que tanto atraía como repelia elementos geralmente associados à "poesia marginal" e a vozes mais ligadas ao paradigma cabralino e que buscava de modo patente adequar a linguagem que ia se consolidando à participação no clima cultural compartilhado.

As hesitações de *Palavra*, nesse sentido, são mais reveladoras dessa posição híbrida do que os dois livros subsequentes. Pois nestes últimos as soluções parecem se rotinizar e automatizar consideravelmente, chegando-se a uma prática construtivista que dilui em certa medida a singularidade do poeta nas diretrizes gerais da vanguarda praxista. Veja-se um trecho de "Massas", em *Dual* (1966): "Move-se a massa / imensa manada / avança em múltipla / mistura tensa. // Trepida: tontos / trancos e tombos / hordas sem ordem". Já em *De corpo presente* (1975), nota-se, como sugeriu Sebastião Uchoa Leite, um salto na direção da incorporação da linguagem da experiência, porém, a "presença corporal" sugerida no título é realizada nesse livro sob a forma de uma aparição do corpo estritamente enquanto signo. Uma temática da abertura à realidade

sensorial ainda é plasmada por um discurso metapoético centrado no trabalho artesanal com a linguagem, geometricamente ordenado, quase beirando o abstrato em sua elocução ornamentada de uma retórica vitalista: "*Apalpo // a vida ou o seu vestígio: / mapa de nervos na palma / da pele onde cego eu pego / a minha mão que avança*" ("Sensorial"). Nota-se que o exercício de rigor já esboça a tentativa de explorar os hiatos existentes entre a enunciação e os efeitos de pessoalidade ou reflexividade, mas ainda de forma embrionária e tendo como eixo central a articulação de símbolos relativos a gestos idealizados de escrita. "Eu te escrevo com o meu corpo / com o meu sangue, constante // palavra-pulso que me percorre: / fluxo de azaléias sob a pele // presença de seda que me visita / invade e habita a cada palmo" é o início de "Carta". Em seguida, passando a *À mão livre*, a dicção começa a se flexibilizar ao dar forma "pulsante" ao erotismo e incorporar elementos de fala e uma formatação mais livre, sem contudo ter encontrado a melhor forma de colocar texto e extratexto em uma mesma superfície: "Amor que a mão desenha / e tenta / como este poema / que a custo começa / contra a mordaca / e voa feito nuvem / diante das vidraças abertas / e do olhar molhado de mar" ("Fragmentos de um domador").

Como coroamento dessa primeira fase, *longa vida* constitui um ponto de virada fundamental da obra, no qual o poeta alcança um novo plano de soluções formais e capitaliza uma certa predisposição de sua dicção para o enfrentamento das questões que entravam em jogo no momento de revisão do legado dos anos 70 pelos 80. Como mostram autores como Viviana Bosi, um panorama da poesia e das artes dos anos 1970 pode ser realizado pelo acompanhamento das diferentes manifestações de uma tendência ao deslocamento da relação travada entre o território formal instaurado pela obra de arte e o contexto que o engloba, entre a concepção da estrutura e a do modo como esta institui sua relação com o espaço externo.¹¹² E é algo desse gênero que parece

¹¹² Cf. Bosi, V., 2010, especialmente pp. 75-7, onde a autora recorre à conceituação geral do "espaço" da arte contemporânea feita por Alberto Tassinari no livro já citado. É de se notar, passando por cima da discussão complexa realizada por Tassinari, como já nesse modo de colocação da questão para as artes plásticas fica evidente que o estabelecimento da relação entre "o espaço da obra e o espaço do mundo em comum" é precisamente o centro das investigações formais em jogo, e, portanto, da dificuldade da formalização. Pois, reproduzindo o argumento muito superficialmente, essa relação é articulada na obra plástica por meio da apresentação que esta faz do processo de sua produção apenas enquanto *imitação dos sinais do fazer* (ver Tassinari, capítulo III). Ademais, um caso prático muito ilustrativo se encontra na conhecida crítica de Rodrigo Naves aos trabalhos de Lygia Clark e Helio Oiticica, que, na visão do crítico, ao tentar criar obras que superassem uma relação contemplativa entre observador e obra,

estar em jogo quando se olha para o livro de Freitas Filho em todas as suas consequências, na medida em que, também em decorrência de tensões imprevistas, ao levar a cabo a proposta de produzir uma voz constituída por influxos externos, o livro-fluxo evidencia aquilo que nessa voz resiste a tornar-se poroso, acabando por encenar a abertura do espaço da obra de arte, novamente, como *problema*, ou, em outras palavras, vivenciando a dificuldade de costurar em uma única superfície a dimensão do "dentro" e a do "fora". O que permite dizer, retomando a formulação de Flora Sussekind acerca da passagem dos 70 para os 80, que o poeta põe em cena os dois polos que compõem a passagem de uma "literatura centrada na autoexpressão para uma poesia reflexiva", mas que ao fazê-lo deixa à mostra tanto as fragilidades do espontaneísmo que reproduz a contrapelo quanto a dificuldade de atinar com formas que permitam processar a abertura pelo prisma da consciência formal autoproblematizadora.

Por outro lado, é interessante que esse seja também o momento em que ocorre uma alteração sutil mas decisiva na concepção da subjetividade construída em seu texto, que parece passar a sofrer mais fortemente o impacto de possibilidades outras de concepção do sujeito poético, que, por sua vez, complexificam a exploração das estratégias de enunciação. Precisamente quando terminava a década que propunha novas perspectivas de espaço poético, em parte por meio das tendências que giram em torno do "alargamento das situações de enunciação" de que fala Roberto Zular (Zular, 2005: 50),¹¹³ Freitas Filho esboçava um salto do questionamento da escrita enquanto tema incluído nos jogos artesanais para a dramatização da reflexividade como teatro da escrita. Se desde o início da década anterior ele já se encontrava em uma via que não podia ser totalmente reduzida nem ao termo "rigor" nem ao termo "liberdade", creio que é apenas nesse momento que sua poesia atinge um plano de linguagem que responde de

desembocariam em uma "interiorização" da exploração do mundo, assentada sobre um modo intimista de experiência, fechado à exploração da exterioridade e ao estranhamento que a experimentação do mundo por meio da criação de "espaços públicos" proporcionaria (em Naves, 1997: 242).

¹¹³ Remetendo à noção de antiarte de Helio Oiticica, por meio da qual o artista propunha borrar as fronteiras que separam experimentação e criação no processo do espectador, o crítico faz menção ao comentário de Oiticica sobre *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, no qual se discute o 'problema da criação de condições' em literatura. Com isso, situa três nichos de procedimentos que, creio, dão uma boa amostra de como a poesia da época passava a experimentar o desafio de vazar as fronteiras entre texto e contexto. São eles: a "exposição do próprio processo de escrita", o "alargamento das situações de enunciação" e a "estruturação dos textos em torno dos atos implícitos na linguagem em funcionamento" (p. 50).

modo mais direto à necessidade de superar a "dicotomia rigor/liberdade" que, para Paulo Rogério Ferraz, caracterizaria o clima poético dos anos 1980 e lhe atribuiria as feições de uma "estética da dúvida" (Ferraz, P., 2004: 10, 17). Pois, ainda que *longa vida* seja um caso exemplar da elocução de questionamentos acerca da legitimidade da poesia e da incerteza quanto a seu estatuto social e artístico, é também o ponto da trajetória em que a evidenciação do texto enquanto espaço vazio da enunciação toma consistência, de modo a articular o exercício rigoroso de linguagem com a inclusão de cenas ficcionalizadas de escrita que redimensionam a atuação do eu que encarna o fazer e o uso da função dêitica, tão marcantes no poeta desde os anos anteriores. Aprofundamento este, enfim, que culmina em *3X4*, livro que leva esse veio a altos graus de realização, quando o poema surge como tentativa de *materialização do limite*, de tecer o texto, digamos, *ao rés da voz*.

No entanto, é crucial perceber que a ampliação da cena de escrita que permite situar o sujeito naquele lugar-limite trabalha nesse livro, acima de tudo, a favor da localização do discurso poético no lugar em que o texto recai apenas sobre si mesmo:

O lago degolado
rente às margens.
Nada aqui
transborda
nenhum céu se derrama
para fora da garganta
desse olhar que arregala
e cai por terra.

É revelador perceber na coletânea, por exemplo, um forte diálogo com elementos da poética transformadora de Ana Cristina Cesar, que chega até a um flerte com a fratura da forma que a poeta opera por meio da inclusão de um outro ausente - "olá leitor / eis minha palavra-ventarola".¹¹⁴ Porém, mesmo o processamento desse diálogo já deixa

¹¹⁴ Esse diálogo foi tema de autores como Mauricio Salles Vasconcelos (Salles, 1989). Quanto ao impacto causado por Ana C. na cena poética brasileira em geral, Annita Costa Malufe ressaltava como a oposição entre construção e espontaneidade é insuficiente para dar conta do patamar de proposições estéticas em que transita a poeta, no qual, entre muitas outras coisas, a concepção da subjetividade necessita ser compreendida levando-se em conta a "quebra do sujeito enquanto instância unificadora do significado" (Costa Malufe, 2012).

claro, nesses exemplos, como a interrupção reflexiva, que perpassa o ímpeto de apreensão da vida em ambos os autores, constitui uma obsessão que tem consequências diversas em Freitas Filho, na medida em que vai ao encontro da reiteração estrategicamente fanática da imanência da escrita. De modo que tanto esse processo expansivo quanto o "ensimesmamento" que insistia em vir à tona em *longa vida* anunciam as tendências principais da obra que virá. Com efeito, creio que naquela virada de década estavam lançadas as bases para que, ao lado de lances mais deslizantes de construção e da veia que adere à vivência pessoal - ou melhor, atravessando-os -, o movimento recursivo da escrita assumisse progressivamente um plano de destaque. A reproposição de dispositivo enunciativo do poeta vem, enfim, sobretudo para radicalizar a solidão dos atos e do processo que, por sua vez, não são precisamente objetos de simulação de compartilhamento com o leitor, mas figurados por meio da contextualização ficcional do poema como índice do processo. De modo que essa tendência como que se autonomiza e passa a fazer parte de toda uma autoapresentação do estilo como processo material objetualizado, sistema de escrita que se prolongaria em simetria com a vida do autor, corporificado na "máquina de escrever" que sintetiza alguns procedimentos exemplares da proposta que se desenrola nos anos 90 e 2000. O discurso poético, *ao rés da escrita*.

Em suma, retomando e desdobrando passo a passo a dificuldade da escrita, Freitas Filho circunscreve um espaço poético próprio e original. Compreendê-lo significa, assim, dar conta da fidelidade ética própria a essa poesia, que faz que seu modo de ser seja respondido insistentemente em sua expansão bem como em seu limite. Dinâmica esta coerente com o adensamento sempre progressivo do projeto que, nas palavras de Mariana Quadros Pinheiro, culmina na "escrita como o trabalho provisório e inacabado de manutenção da vida" e que nos permitiria ver como "para além da disforia subjacente à temática da falência da representação [...] o desequilíbrio entre poesia e vida pode mover um mecanismo sem freios - corpo e escrita resvalando para o infinito" (Quadros Pinheiro, 2009: 128). E, afinal, a presença de Mallarmé no final de *longa vida* poderia ser lembrada não só como a do preconizador da "desaparição elocutória do poeta", mas também como a do autor do poema paradigmático que encena o ato de forma em vertiginosa ação, figura "acaso" e ordenação em tensão instantânea. Pensando nesses termos, vale lembrar o comentário de Roberto Zular, segundo o qual, "De um modo à primeira vista curioso, a busca de Mallarmé (aparentemente um antípoda concretista dos marginais) não é tão distante quanto se imaginava dos anos 70, isto é,

como a busca de um ato que fizesse coincidir arte e vida, enunciação e enunciado". (Zular, 2012: s/p). Só que em *longa vida*, livro que ilustra parte dessa observação de modo exemplar, a disposição ativa e expansiva do clima poético que desejava fazer coincidir arte e vida aparece ao mesmo tempo como a tentativa de materializar outra dimensão anterior à da escrita, a do lugar difícil do pensamento. Assim, ecoando algo do gesto utópico de Mallarmé, o poeta encontra-se também em "busca da intersecção entre ato e escrita, esse gesto impossível que ele [Mallarmé] tenta captar e vive de sua impossibilidade" (idem). E, portanto, está às voltas com uma impossibilidade que não implica em resignação, mas coloca o inferno do branco da página - que aqui é tanto correlato das potencialidades da forma quanto da imanência irreduzível da escrita e de sua dificuldade - como o lugar de sua potência.

Anexos

Anexo 1

Antes de mim
mas durante
enquanto me esperavam chegar
Almoziim Balas pintava
no quadro da capa
aquele que poderia ser eu
ou outro qualquer
mas para os olhos de quem
me guardava e gravava
de cor
por dentro do pensamento
e do bẽ-a-bẽ do corpo
esse rosto
já poderia ser o rasenho
o desenho do sonho
a primeira linha
a primeira sombra
ou as primeiras linhas
do meu esboço.

[Antes de mim
mas durante
enquanto me esperavam chegar
Alimozim Balas pintava
no quadro da capa
aquele que poderia ser eu
ou outro qualquer
mas para os olhos de quem
me guardava e gravava
de cor
por dentro do pensamento
e do bê-a-bá do corpo
esse posto
já poderia ser o rascunho
o desenho do sonho
a primeira senha
a primeira sombra
ou as primeiras linhas
do meu esboço]

Anexo 3

Para Cristina

*Escrever no céu
na página do luar
ou no livre livro
do delírio
depois da paz
de mergulhar o rosto
na água fresca
de sua nudez*

Referências bibliográficas

De Armando Freitas Filho / sobre sua obra

BOSI, Viviana. "Objeto Urgente". In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de Escrever*: Poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. "Prefácio". In: *Armando Freitas Filho*: Melhores poemas. São Paulo: Global Editora, 2010.

CAMILO, Vagner. "Lar, a autobiografia de uma poética". In: FREITAS FILHO, Armando. *Lar*,. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CESAR, Ana Cristina. "O livro, a viagem". In: FREITAS FILHO, Armando. *longa vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

COELHO, Eduardo. "A peste de Hamlet". In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: ano 13, No. 22. Fundação Biblioteca Nacional, Janeiro – março de 2006.

COSTA LIMA, Luiz. "Poesia da hora recente". In: FREITAS FILHO, *Cabeça de homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

DINIZ, Marcelo. "Descrever a máquina". In: *Terceira margem*. Campinas: Ano VIII, No. 11. Disponível em: [http://www.letras.ufrj.br/ciencia\[lit/terceira_margem.htm](http://www.letras.ufrj.br/ciencia[lit/terceira_margem.htm). Último acesso: 21/09/2012.

FERRAZ, Eucanaã. *Rua do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de Escrever*: Poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____ *longa vida*. In:_____. _____.

_____ *Cabeça de homem*. In:_____. _____.

_____ *Duplo cego*. In:_____. _____.

_____ *Fio terra*. In:_____. _____.

_____ *Numeral / Nominal*. In:_____. _____.

_____ *Raro mar*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____ *Lar*,. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____ *Armando Freitas Filho*: Melhores poemas (Seleção e prefácio de Heloísa Buarque de Hollanda). São Paulo: Global Editora, 2010.

_____ "Cor jump cut percussão". Entrevista a Renan Nuernberger e André Goldfeder. In: *Celuzlose*. São Paulo: No. 7, 2010. Disponível em <http://celuzlose.blogspot.com/2010/12/celuzlose-07.html>. Último acesso: 10/10/2012.

_____. "Três mosqueteiros". In: MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios editora, 1991.

_____. "Poesia em carne viva". Entrevista. In: *Poesia sempre*. Rio de Janeiro, No. 22. Fundação Biblioteca Nacional, janeiro-março de 2006 [1].

_____. Entrevista ao programa "Vereda literária" (2000). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=rCEOd1ThIHE>. Último acesso em 23/07/2012.

KEHL, Maria Rita. "O desejo aflito". In: *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1].

_____. "Saudades de tudo". In: _____. _____. 1996 [2].

LEITE, Sebastião Uchoa. Orelha de *longa vida*. In: FREITAS FILHO, Armando, *Máquina de Escrever: Poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 [1].

_____. Resenha de 3X4. In: FREITAS FILHO, Armando, *Máquina de Escrever: Poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 [2].

LINS, Vera. "Poesia recente: uns e outros". *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. "O desenho poético de Armando". In: *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

NUERNBERGER, Renan. "Poro por poro: uma poética erótica". *Armando Freitas Filho - Coleção Ciranda de Poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

PENNA, João Camillo. "'De como filosofar é aprender a morrer': os números em Armando". Conferência datilografada. 2006 [1].

_____. Prefácio a *Raro Mar*. In: FREITAS FILHO, Armando. *Raro Mar*. São Paulo: Companhia das letras. 2006 [2].

_____. "Acontece?". In: *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro: ano/vol. 5, No. 001. UFRJ, 2003.

PEDROSA, Celia. "Poesia, cânone, valor: figurações da pedra em Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho". In: *Gragoatá*. Niterói: No. 12. Programa de Pós-Graduação em Letras – UFF, 1º. sem. de 2002.

QUADROS PINHEIRO, Mariana. *Na fenda dos dias: leituras a partir de algumas datas na obra de Armando Freitas Filho*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SALLES (Vasconcelos), Mauricio. "De coração e técnica". In: *Letras & Artes*. Rio de Janeiro: agosto de 1989.

SISCAR, Marcos. "Uma poética da decepção". In: *Jornal de Resenhas*. São Paulo: No. 6. Discurso Editorial, 2009.

SUSSEKIND, Flora. "Um piscar de olhos". In: FREITAS FILHO, Armando. *3X4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VILLAÇA, Alcides. "Reflexão na verdade sólida do corpo". In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!. São Paulo: 7 de dezembro de 2003.

Sobre poesia brasileira e o contexto pós-1960

BOSI, Viviana. "Artes plásticas e poesia no Brasil nos anos 70". In: *Via Atlântica*. São Paulo: V. 15. FFLCH/USP, 2010.

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de (Cacaso). "Com a boca na botija". In: *Não quero prosa*. ARÊAS, Vilma (org.). São Paulo / Rio de Janeiro: Ed. da UNICAMP / Ed. da UFRJ, 1997.

_____. *Beijo na boca*. In: *lero-lero (1967-1985)*. Rio de Janeiro / São Paulo: 7 Letras / Cosacnaify, 2002.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. "A participação engajada no calor dos anos 60". In: *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980 [1].

_____. "O espanto com a biotônica vitalidade dos anos 70". In: _____. _____. 1980 [2].

COSTA MALUFE, Annita. "O segredo em Ana C.". Intervenção no colóquio "Ana Cristina Cesar: peça bliss". São Paulo: 2012, Faculdade de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://coloquioanacbliss.blogspot.com.br>. Último acesso: 31/07/2012.

FERRAZ, Paulo Rogério. *Depois de tudo. A poesia brasileira contemporânea: fontes, aspectos e dois poetas. Régis Bonvicino e Carlito Azevedo*. Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. São Paulo: FFLCH/USP, 2004.

FREITAS FILHO, Armando. "Poesia vírgula viva". In: *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

_____. "Poesia participante e praia". In: *Serrote*. São Paulo: No. 8. Instituto Moreira Salles, 2011.

GULLAR, Ferreira. "Movimento neoconcreto". In: *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

_____. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. "A trégua". Entrevista. In: *Cadernos de literatura brasileira - Ferreira Gullar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

_____. "Não sou viciado em poesia". Entrevista. In: *Papos contemporâneos 1*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007[1].

_____. *Ferreira Gullar - O canto e a fúria*. Videoentrevista. Dir.: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes do Brasil, 1994.

MORICONI, Ítalo. "Marginais, niilistas e pós-modernos - para uma história da poesia recente no Brasil". In: *3o Congresso ABRALIC - Limites: Anais*. São Paulo: EDUSP, 1992.

NAVES, Rodrigo. "Amilcar de Castro: matéria de risco". In: *A forma difícil: Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997.

SISCAR, Marcos. "A cisma da poesia brasileira". In: *Poesia e crise: Ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011 [1].

_____. "O grande deserto de homens". In: _____. _____. 2011 [2].

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários, retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985[1].

ZILIO, Carlos. "Da antropofagia à tropicália". In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; e CHIAPPINI MORAES LEITE, Lúcia. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZULAR, Roberto. "O que fazer com o que fazer?: Algumas questões sobre o *Me segura qu'eu vou dar um troço* de Waly Salomão". In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: No. 8. DTLLC/USP e Ed. Nankin, 2005.

_____. "Sereia de papel. Algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar". Intervenção no colóquio "Ana Cristina Cesar: peça bliss". São Paulo: 2012, Faculdade de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://coloquioanacbliss.blogspot.com.br>. Último acesso: 31/07/2012.

Teórico-crítica / sobre poesia moderna

AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. Trad. Severino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENVENISTE, Émile. “Da subjetividade na linguagem”. In: *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Ponte Editores, 1989.

_____. “A linguagem e a experiência humana”. In: *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

BOSI, Alfredo. “A máquina do mundo: Entre o símbolo e a alegoria”. In: *Céu, inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades / 34, 2003.

_____. “Roteiro do poeta Ferreira Gullar”. _____. 2003[1].

CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vário escritos*. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas cidades / Ouro sobre azul, 2004.

COLLOT, Michel. “Le sujet lyrique hors de soi”. In: RABATÉ, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond”. In: *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

DEGUY, Michel. “JE – TU – IL”. In: RABATÉ, Dominique, DE SERMET, Joëlle & VADÉ, Yves. *Le Sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

ELIOT, T. S. “From Poe to Valéry”. In: *To criticize the critic and other writings*. Londres / Boston: Faber and Faber, 1988.

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: Da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FINCH, Cristopher. *Pop art. Object and image*. Londres / Nova York: Studio Visa / Dutton Pictureback, 1973.
- GARCIA, Othon M. "Esfinge clara - palavra puxa palavra em CDA". In: *Esfinge clara e outros enigmas*: Ensaios estilísticos. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*: Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- JENNY, Laurent. "Fictions du moi et figurations du moi". In: RABATÉ, op. cit.
- _____. "A estratégia da forma". In: *Poétique*: Revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- LAFETÁ, João Luiz. "Traduzir-se. Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar". In: ARNONI PRADO, Antonio (org.), *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2004.
- MAULPOIX, Jean-Michel. "La quatrième personne du singulier". In: RABATÉ, op. cit.
- _____. "La poésie, autobiographie d'une soif (notes de travail)". Disponível na internet em: <http://www.maulpoix.net/autobiographie.htm>. Último acesso em 08/10/2012. s/d.
- MERQUIOR, José Guilherme. "Serial". In: MELO NETO, João Cabral de, *Obra Completa – Volume Único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- _____. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*: História, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 2000.
- NUNES, Benedito. "A máquina do poema". In: MELO NETO, op. cit.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Literatura comparada, intertexto e antropofagia". In: *Flores da escrivania*: Ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RABATÉ, Dominique. "Énonciation poétique, énonciation lyrique". In: RABATÉ, op. cit.
- SANTIAGO, Silviano. "As incertezas do sim". In: *Vale quanto pesa*: Ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SERMET, Joëlle de. "L'adresse lyrique". In: RABATÉ, op.cit.

SÜSSEKIND, Flora. "Borges e a série". In: *A voz e a série*. Rio de Janeiro / Minas Gerais: Sette Letras/ Editora UFMG, 1998.

_____. "Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto". In: _____. _____.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

VILLAÇA, Alcides. "Expansão e limite na poesia de João Cabral". In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

_____. "Gullar: a luz e seus avessos". In: *Cadernos de literatura brasileira - Ferreira Gullar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.