

MÁRIO ALEX ROSA

**DUALIDADES NA POESIA DE ARMANDO
FREITAS FILHO**

SÃO PAULO

2009

MÁRIO ALEX ROSA

**DUALIDADES NA POESIA DE ARMANDO
FREITAS FILHO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Alcides Celso de Oliveira Villaça.

BANCA:

Prof. Dr. Alcides Celso de Oliveira Villaça - USP

Prof^a Dr^a Viviana Bosi - USP

Prof. Dr. Augusto Massi - USP

Prof. Dr. José Américo de Miranda - UFMG

Prof. Dr. João Camillo Penna - UFRJ

SÃO PAULO

2009

Dedicatória:

À Anna Luiza Rosa, afilhada

AGRADECIMENTOS:

Algumas pessoas importantes merecem meus mais sinceros agradecimentos:

Ao meu orientador e amigo Alcides Villaça, por tudo que me ensinou e ensina.

Ao amigo Murilo Marcondes de Moura, pelas diversas orientações afetivas.

Ao amigo Ronald Polito, que anos atrás conversou comigo sobre a poesia do Armando.

À Marcela Fellet, pela alegria na poesia.

Aos meus irmãos, em especial a Marlon Rosa e Fátima Rosa, pelo apoio constante.

Ao amigo Rodrigo Vivas, pela presença constante nesses últimos anos. Obrigado por tudo.

Ao Marcus Mazzari, pela amizade discreta.

Ao amigo Alécio Cunha, pelo carinho.

Ao amigo Augusto Massi, pelo incentivo de sempre.

Ao poeta e amigo Armando Freitas Filho, que tenho a alegria de compartilhar anos de amizade. (eu me entendo bem melhor depois que passei a ler a sua poesia)

Aos amigos: Adriana Menezes, Camilo Lara, Adriana Versiani, Betinho (livraria Scriptum), Carlos Menezes, Júlia Menezes, Eduardo Rosa, Cristiane Rodrigues, Hélder Pinheiro, Lucas, Tomas e Cássia.

Aos meus alunos que compartilharam e leram comigo vários poemas de Armando Freitas Filho.

ÍNDICE

| | |
|--|--------------|
| INTRODUÇÃO..... | p 2 |
| I – A Expressão corporal de uma escrita – breve estudo..... | p 8 |
| II – A poesia da cidade e a cidade de uma poesia..... | p 44 |
| III – Numerando até a morte..... | p 83 |
| IV – Considerações finais..... | p 120 |
| V – Bibliografia..... | p 122 |

Resumo

A tese procurou estudar as dualidades na poesia de Armando Freitas Filho, considerando três temas da sua obra - a palavra, a cidade e a morte -, e como, a partir desses núcleos, o corpo se manifesta na sua poesia.

Abstract

The thesis sought to explore the dualities in the poetry of Armando Freitas Filho, considering three themes of his work: the word, the city and death, and from these cores the body is manifested in his poetry.

Introdução

Quando comecei a ler Armando Freitas Filho ficava intrigado com aquela poesia belamente agressiva, que me emocionava e me emociona até hoje. Na época não sabia ainda os motivos pelos quais tinha aquelas reações e muito menos que um dia poderia escrever sobre ela, muito menos ainda uma tese. Era confortável, por um lado, lê-la apenas, mas, por outro lado, inquietava-me não saber por que estava gostando tanto de ler. Em todos os livros que ia comprando (antes mesmo de pensar em estudar o autor, já vinha comprando todos os seus livros) anotava as minhas impressões de como me sentia diante de cada leitura terminada. Era uma maneira de confortar-me ou mesmo entender os motivos pelos quais ficava tocado pelos seus poemas.

Os motivos que fazem as pessoas gostarem de um poeta em detrimento de outro são subjetivos, embora possa haver justificativas, que continuam passando pelo plano do gosto. Por exemplo, é quase unânime que Drummond seja um dos poetas mais admirados pela crítica e pelas pessoas de forma geral. A resposta para isso é difícil de obter. Os motivos que fazem um poeta ser mais lido do que outro pela crítica ou mesmo na Academia não são facilmente detectáveis. As questões passam por diversos campos, que podem ir desde a qualidade do poeta, a mídia, até o interesse das pessoas do meio ou não, enfim, os motivos são diversos e nem sempre lógicos.

Esse breve comentário na introdução de um estudo acadêmico pode soar estranho e pouco relevante para os propósitos de uma tese. Quero declarar, entretanto, que tenho total adesão à poesia de Armando Freitas Filho e que qualquer afirmativa mais apaixonada que possa aparecer no trabalho é de total responsabilidade minha, correndo o risco de perder o distanciamento que se pede nesse tipo de tarefa acadêmica.

Mas vamos ao que se procurou averiguar nessa poesia. O nosso propósito foi percorrer livro a livro a obra de Armando Freitas Filho, porém sem optar por nenhum especificamente, procurando demonstrar o seu processo da construção da poesia, tendo a PALAVRA como materialização dos sentimentos. Essa busca obsessiva do poeta começou com o título do seu primeiro livro *Palavra* – 1963, tendo como epígrafe os versos do poema “O lutador, de Drummond: “Palavra, palavra/(digo exasperado),/se me desafia,/aceito o combate”. Essa postura tem, até o presente momento, levado o poeta a explorar a metapoesia como um dos pontos altos da sua produção, mas essa atitude não transformou a sua poesia numa linguagem autista, isto é, voltada para si mesma. O que se percebe é que o próprio poeta parece impor desafios à sua criação para, em seguida, tentar vencê-los. Não à toa há vários poemas que procuram responder a um poema anterior, ou então poemas que parecem responder à crítica que fizeram dos seus livros independentemente de elas serem negativas ou positivas. Ele mesmo disse: “escrever”, criando essa junção numa única palavra, ou seja não separando a escrita do viver. São os cavalos-força do poeta: *escrever, viver, morrer*. Todos se circunscrevem dentro do projeto de ter a palavra escrita como tentativa de materializar as sensações da criação dos poemas. Para isso, o poeta explorou, talvez como nenhum poeta brasileiro, uma metalinguagem que incorporasse o corpo, a paisagem, o erotismo, enfim, a vida amalgamada na poesia. Um “projeto” arriscado e que resultou e resulta até o presente momento numa poesia declaradamente corporal, uma luta corporal com a linguagem buscada.

A partir desse desafio com as palavras, procuramos concentrar nosso estudo em três núcleos recorrentes na poética de Armando, a saber: a escrita, a cidade e a morte. Não se forçou uma leitura estanque, mesmo porque em certos poemas os três temas se mesclam, com equilíbrio, sem que um predomine sobre o outro. A tese poderia explorar

o erotismo, outro tema forte em Armando Freitas Filho. Perpassamos de maneira ligeira o tema, mas o foco mesmo era compreender o processo da escrita tendo sempre o corpo como dimensão, senão íntima, pelo menos muito vívida.

No primeiro capítulo procurou-se percorrer parte da trajetória do poeta, focalizando o sentido de alguns temas que sobressaem na sua obra e como eles se tornaram *leitmotiv* no seu percurso. No segundo capítulo focalizou-se mais a cidade, sobretudo o Rio de Janeiro, e, por fim, no último o tema da morte. Não optamos por nenhum teórico ou teoria específica, mas recorremos a alguns, à medida que houvesse necessidade. Por exemplo, poderíamos ter discorrido mais sobre os conceitos da modernidade, as teorias de Walter Benjamin, só para ficar com um dos clássicos e muito usados no que se refere às metrópoles. Sobre o tema da morte, poderíamos discutir a partir da *História da morte no ocidente*, de Philippe Áries, livro clássico no assunto, embora mais voltado para a tradição europeia. Ou mesmo um teórico mais contemporâneo, como Giorgio Agamben, no livro *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. No que se refere às discussões sobre autobiografia, poderíamos ter recorrido ao livro *O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet* (Philippe Lejeune), sobretudo nos capítulos em que se discute o Eu nas narrativas. É certo que as teorias reforçam e dão as interpretações justificativas dos procedimentos tomados para reconhecer tal imagem, tal palavra, figuras de linguagem, etc. Em nosso trabalho lançamos mão delas, quando foi necessário, mas não se elegeu nenhuma teoria propriamente dita. Fomos lendo até onde nossos olhos alcançavam a obra por dentro, aquilo que cada livro, cada poema solicitava. É certo que esse tipo de leitura feita aqui apresenta seus limites interpretativos e não tem alcance de um corpo teórico como um dos princípios dos trabalhos acadêmicos. Entretanto, aqui e ali

recorremos a alguns breves conceitos para fundamentar o roteiro proposto nos três ensaios do trabalho.

O capítulo “A expressão corporal de uma escrita” procurou introduzir parte da história da poesia de Armando, tendo como ênfase as relações duais entre escrita e corpo e procurando mostrar como o poeta parece não elidir o sujeito do objeto contemplado: a palavra. Esse jogo de palavra puxa palavra, reconhecido pela crítica, acabou por tornar-se uma marca indelével na sua poética. Em todos os seus livros há registros do que chamamos, na falta de outro nome, de uma “metalinguagem do corpo” ou uma fenomenologia do corpo, na qual a escrita é a sua representação. Na verdade, o que se percebe é uma metonímia entre as partes e o todo, como se verá nesse capítulo. E um fator que reforça essa interrelação do poeta com o corpo, independentemente de quem seja, são as epígrafes e os títulos dos seus livros. Tanto é assim que a reunião dos seus livros foi batizada de “Máquina de escrever”. Podemos nos perguntar: quem é essa máquina? E sobre o que ela escreve? Observamos que o título deixa vislumbrar alguns sentidos que provocam as dualidades na relação que o poeta tem com essa escrita corporal.

O trecho abaixo, retirado do livro *Água viva*, de Clarice Lispector, e que serve como epígrafe para abrir a reunião da obra de Armando, confirma a relação intrincada entre sujeito e objeto:

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. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? Tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente.

Essa máquina de escrever fundida entre sujeito-objeto precisa urgentemente se expressar, gritar, se sujar, sofrer, porque ela pensa e sente. A metonímia aqui parece ir além da sua função, ela é, nas palavras de Marcelo Diniz, “um signo que reproduz em sua própria polissemia a tensão entre a apreensão orgânica e anorgânica do corpo, compreendendo o signo *máquina* em sua oscilação entre a metáfora e a metonímia”.

No capítulo “A poesia da cidade e a cidade de uma poesia”, procurou-se estudar como a cidade foi se incorporando à poesia freitasiana, verificando desde o início, e chamando atenção para ela, a relação que o poeta mantém com o Rio de Janeiro. Em nenhum momento o poeta procura criar uma relação saudosista ou glorificar um lado da cidade em detrimento de outro, como, por exemplo, a beleza natural da artificial ou a violência do belo. Aliás, um dos pontos altos desses paradoxos é justamente saber combinar essas dualidades tão afrontosas, que, nas mãos de Armando, viram uma terceira beleza, uma beleza áspera. Todos esses contrastes não impediram que aparecesse a poesia de cunho social e político, embora nunca esta nunca tenha sido a preocupação direta de Armando. É certo que, a partir de *Dual*, essa conotação ideológica ganhou espaço, sobretudo porque o poeta, na época, andava dialogando com a estética da teoria da Práxis. Mas felizmente essa fase durou pouco tempo, e seu olhar tanto estético como para a cidade se modificou sensivelmente, e ele se tornou um poeta até mais crítico, pois a linguagem foi saindo aos poucos da camisa-de-força que os movimentos estéticos costumam impor. Mas com um olhar mais arejado e sem perder a visão política e nem da construção do poema, o poeta não só continuou com esse enfoque como aprofundou o seu olhar para a cidade. O depoimento abaixo demonstra bem como é a sua relação com a cidade natal:

A explicação que encontro, meio às cegas, é que nunca me sinto situado na minha cidade, mas, sim, sitiado. Esse estado de sítio, a princípio, não tem nada a ver com a violência real que grassa no Rio: ele começa na minha subjetividade

mesma, entranhado no meu modo de ser e ver, desde sempre. Se o lado de fora colabora com o lado de dentro, pior para mim. Vivendo essa sensação de estar de costas contra a parede, de claustrofobia urbana, de sítio agudo, o Rio permeia tudo, é uma espécie de “primeira pele”. Não como cenário tão-somente, mas como parte integrante da minha poesia, do meu corpo. Não posso fugir para fora, para a paisagem, pois a paisagem está dentro de mim¹.

O que se percebe é que, independentemente do tema, a palavra no seu sentido mais largo é a obsessão do poeta Armando Freitas Filho. Em toda sua obra não há um livro que deixe de investigar a palavra como materialização de sua expressão maior. É evidente que a palavra é a ferramenta de todos os poetas, mas em Armando a investigação ganhou uma dimensão para além da metalinguagem, como se vê em seu depoimento acima. As partes estão no todo e vice-versa.

No último capítulo, “Numerando até a morte”, a leitura se voltou novamente para a escrita, mas agora tendo o tema da morte como investigação a ser explorada. Queremos frisar que seus poemas não soam aqui como um discurso retórico sobre a morte, pois não é o tema que sobressai, mas o modo como o sujeito lírico enfrenta a “indesejada da gente”. A averiguação partiu da morte simbólica da cidade, da palavra, como busca incansável, da morte de pessoas próximas ou não do poeta, até chegar ao desaparecimento do corpo, este que poucas vezes se separou da escrita.

No conjunto das leituras anotamos que há, sem dúvida, uma junção entre vida e poesia, pois, segundo o poeta, o escrever, o viver e o morrer não se separam, e a cada tema explorado se chega automaticamente ao outro.

Enfim, os três estudos apresentados aqui, se não somaram, espera-se que pelo menos não tenham diminuído a grandeza dessa poesia.

¹ Cf. Literatura e Sociedade. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Contemporânea, nº 8, São Paulo – USP, 2005. p. 236.

Capítulo I

A expressão corporal de uma escrita

O interesse por um objeto de estudo é quase sempre uma escolha afetiva, cujo desdobramento não se deve resumir a um elogio gratuito, mas, sim, crítico, pois o percurso de uma produção poética, como sabemos, é sempre desigual. Portanto, qualquer produção poética está sujeita a seus deslizos, evidenciando momentos de alta qualidade como também outros em que a criação fica aquém dessa qualidade. Na poesia de Armando Freitas Filho não foi diferente, ou seja, a sua poesia, ao que nos parece, traz esses problemas, inclusive pelo próprio modo metalinguístico com que o poeta trata a sua escrita. Esse exercício sobre o fazer não deixa de ser uma maneira de o autor rever os seus procedimentos criativos e impor-se o desafio de vencer no próximo poema escrito. Essas questões se impõem já no começo, pois se pretende percorrer a obra do poeta demonstrando diversas dualidades na sua trajetória, que já soma 14 livros.

Evidentemente não se pretende aqui escamotear o gosto por essa poesia, pois nele o julgamento crítico também faz parte, considerando que é justamente a partir do estabelecimento da empatia que se podem apresentar os limites e expansão da trajetória de um poeta. Além disso, é a partir do estudo minucioso em torno de uma obra que nos distanciamos e nos (re)aproximamos dela constantemente, ainda que, nesta relação, haja

um pequeno recorte, o qual outras leituras poderão incorporar, bem como apontar as suas “falhas” de interpretação.

Em virtude desses objetivos, escolhi estudar a poesia de Armando Freitas Filho, que já possui uma produção bastante considerável, como se verá no longo deste estudo.

Armando Freitas Filho estreou com o livro *Palavra* (1960-1963) e, de lá pra cá, somam-se mais de treze títulos, sendo o último, *Raro Mar*, de 2006. Além dos objetivos anteriormente citados, esta pesquisa também tem a pretensão de mapear a produção literária desse poeta, procurando estudar alguns núcleos temáticos que perpassam a sua obra e que me parecem importantes, como o tema da linguagem, mais conhecido como metalinguagem, a paisagem do Rio de Janeiro, o erotismo, a morte, entre outros.

Entretanto, esses núcleos não são evasivos, nem meros exercícios retóricos, como se o poeta dependesse deles para a criação da sua poesia. O que se nota é a busca de uma tensão lírica, onde temos um sujeito que parece se confrontar consigo mesmo e com o ato de escrever, como se fosse impossível separar vida e escrita. Essa relação, como se verá, vai se tornar mais nítida nos últimos livros, quando o tema da morte se acentua na poética de Armando Freitas. Toda essa dualidade lírica vai aparecer na sua relação com a cidade natal (Rio de Janeiro), no modo como observa o corpo e seu erotismo. Nesse sentido, como bem anota Viviana Bosi, “a lírica de Armando funde-se com o outro, reconhecendo, ao mesmo tempo, a impossibilidade – pedra inaferrável que impede o encontro -, e se debate, fazendo do poema o arabesco inquieto desse impulso” (BOSI, 2003, p. 25).

Ao nomear a reunião dos seus livros com o título *Máquina de escrever – poesia reunida e revista*, pelo menos um questionamento já pode ser apontado: quais as significações (sentidos possíveis) para “Máquina de escrever”? O sentido pode ser tanto a máquina, a ferramenta de trabalho, portanto, uma máquina de escrever, como também

o homem que ali se debruça sobre o seu fazer. A metonímia aqui se mescla, para lembrar que as partes estão no todo, e o todo nas partes. Portanto, máquina e homem, ao que parece, se fundem. A reunião com esse título faz jus a um poeta que tem nos títulos individuais dos seus livros sentidos que remetem a essa relação corporal com a palavra, senão com a vida: *Palavra*, *Dual*, *De corpo presente*, *À mão livre*, *Longa vida*, *A meia voz a meia luz*, *3X4*, *De cor*, *Cabeça de Homem*, títulos mais diretos; no entanto, podemos, por via da metonímia, ainda, reconhecer em *Números Anônimos* e *Duplo cego*. Percebemos que a incidência desse recurso é grande e de enorme valor, como veremos, mesmo que brevemente, em cada livro.

No primeiro livro, *Palavra-1963*, já com a devida distância, pode-se pensar a poética desenhada na história desse poeta em que a palavra sempre foi colocada como um combate, onde não há vencedor, mas, sim, a inquietação sobre as possibilidades alcançadas na busca por uma expressão significativa. No entanto, o que importa é que, até hoje, Armando Freitas continua desafiando as possibilidades que a poesia pode oferecer. A luta continua.

A epígrafe que abre o livro é retirada do poema *O lutador*, de Carlos Drummond de Andrade, que diz assim: “Palavra, palavra/ (digo exasperado), se/ me desafia,/ aceito o combate”. Ora, o título do livro é *Palavra* – sem artigo -, que se repete quatro vezes na capa feita pelo artista plástico Rubens Gerchman, sendo que três em branco, e a quarta em preto. Podemos dizer que a repetição do vocábulo (palavra) de alguma forma já prenuncia o combate que o poeta ainda enfrentaria no decorrer da sua trajetória. Enfim, a sua luta corporal com a palavra estava apenas começando.

No poema *Práxis*, Armando apresenta uma linguagem ríspida, conflituosa, intercalando traços do movimento da poesia, do qual o poeta participou não apenas momentaneamente nos anos 60 do século XX, mais particularmente nos livros *Dual*

(1966) e *Marca Registrada* (1970). O que se revela não são apenas os jogos paronomásticos, típicos dessa estética, mas, sim, os conflitos de um Eu lírico que desafia exasperadamente a busca de um sentido entre poesia e vida. Essa dualidade, comum na poesia lírica, é um dos núcleos fortes da poesia de Armando, que procuraremos analisar nos capítulos da tese.

A crítica, em sua maioria, aponta, em algum momento, a relação entre esses dois polos. O próprio idealizador da *Praxis*, curiosamente, já chamava a atenção para o amálgama (poesia e vida) em Armando Freitas Filho. Num dos primeiros artigos escritos sobre o poeta carioca, Chamie comenta:

Armando escreve um poema como quem perscruta a própria origem e necessidade de escrevê-lo. Indaga do seu motivo central e inter-relaciona o significado desse motivo com outros significados, em escalas que excedem dos limites do próprio poema elaborado. É assim que de um motivo diretamente pessoal e autobiográfico, ele atinge situações sociais objetivas e circunstancialmente definidas².

Com posicionamento semelhante, Eduardo Portella, ao resenhar *Palavra*, diz que nesse livro de estréia já se percebe “uma linguagem econômica, sem excessos, fundamentalmente preocupada com a valorização da *palavra* (grifo nosso) e não do discurso” e que esse livro “encontra-se mais com a circunstância, com os objetos que o cercam. Inclusive o *fazer poético* (grifo nosso) se incorpora à sua temática”³.

A elaboração do poema, portanto, não está desvinculada de outros princípios, ainda que a gênese para a *Práxis* tenha a palavra em si como definidora do conteúdo do poema. Como se sabe, é um assunto antigo e polêmico, em que muitos querem separar *Forma* e *Conteúdo* da interpretação da obra literária, quando, na verdade, é uma

²Cf “Dual: Gênese e processo. In: Instauração Práxis. Crítica e história literária. Ed. Quíron, São Paulo, 1974.

³PORTELLA, Eduardo. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 6/12/1963.

combinação de ambos, ainda que alguns críticos queiram fazer prevalecer apenas a construção do poema em si, considerando que nele está unicamente o seu valor estético.

Na verdade, para Alfredo Bosi, afirmar “... que a relação entre a poesia e o mundo-da-vida se faz só mediante a imagem seria dizer as coisas imperfeitamente. A imagem transporta para a clave do signo linguístico, o qual se constitui de um ou mais significados que o universalizam e de um significante sonoro, que o imerge no fluxo do tempo vocal. Logo, *há entre o poeta e o campo da experiência não só a mediação imagística como também as várias mediações do discurso*: o tempo, o modo, a pessoa, o aspecto, faces todas que a *predicação* verbal configura”⁴.

Assim, *Palavra* pode ser lido sob os conflitos de um sujeito lírico que já se inicia em busca de um sentido entre poesia e vida, que quer encontrar uma expressão que possa ser mediada pela experiência entre o sensível e o linguístico. O que observamos no conjunto do livro são anotações de um poeta que não quer ser apenas confessional, mas quer ir além dessa paixão imediata, sendo inevitável certo impulso juvenil, uma vez que se trata de um livro iniciante de sua obra poética. Entretanto, é possível notar que há no livro poemas que já propõem, ainda que timidamente, reflexões sobre as dúvidas da criação poética.

Portanto, incorporar elementos de outros movimentos artísticos e partir em busca de identidade própria são, talvez, os maiores desafios que todo poeta percorre. Esses desafios são as pontes que Armando almeja construir para tentar atravessar os obstáculos de uma obra poética.

Vejamos mais de perto como se dá essa construção: *Palavra* é um livro dividido em três partes: *Infância*, *Poemas*, *Mural em Movimento*. A primeira delas é composta por poemas com a temática da infância. É a primeira tentativa do poeta de construir uma

3 – O encontro dos tempos. In: *O ser e o tempo da poesia*. Ed. Cia. das Letras, S.P., 2004.

expressão literária representante da infância, pois, é a partir dela que se inicia o mundo de descobertas e de fantasias.

Nessa série de seis poemas numerados e sem títulos, o poeta procurar escavar não só o passado, mas também o ato da escrita, o conflito diante do papel em branco: “No branco/o susto! / da coisa não sendo”, ou o que pensa, deseja e o que acaba saindo: “A mão deseja / um barco / mas o lápis / faz um peixe [...]”⁵. O poeta jovem procura entender como os contrários acontecem na infância, não havendo ainda um controle sobre o pensamento e os atos de escrever e de desenhar. A disposição dos poemas nas páginas e a pouca pontuação são representações dessas descobertas; o poeta vai tateando, criando garatujas, juntando palavras (*gatolata*, *luagato*), ou, mesmo, quando seguindo o programa da *Práxis*, abusa no uso das paronomásias. Mas é com ingenuidade (infância) e tentativas que o poeta constrói a sua primeira poesia.

O depoimento de Armando Freitas Filho, a seguir, contribui para a compreensão da sua filiação, defendida no período anterior:

Minha ligação com a Práxis foi uma opção tática. Eu não podia escrever como os que me antecederam, por mais que os admirasse, pois os repetira de forma menor. Podia, isso sim, incorporá-los. Foi o que tentei fazer. Das três correntes de vanguarda então existentes, concreta, neo-concreta e práxis, essa última era a mais adequada ao meu propósito. Afinal, a Práxis não lidava somente com a palavra. Ela não descartava o sujeito, o verbo e o predicado, a frase enfim, ou se quiser, o verso não tinha sido abolido por decreto. Parecia-me absurdo dizer que “o ciclo histórico do verso tinha acabado quando o que o melhor se fazia, naquele momento era em verso; Bandeira e Drummond estavam no auge e Cabral os acompanhava de perto. (Revista Cerrados, Brasília, n.5, 1996. pp. 205- 206)

No entanto, como observa Heloisa Buarque de Hollanda, “tanto *Palavra* quanto *Dual* estão ligados à vanguarda *Práxis* e refletem um momento (não diria um resultado) quase que de “exercício de escrita”, a palavra como um campo experimental rigoroso, muitas vezes de certa forma aprisionador, mas que lhe trouxe como dividendo o inegável *know-how* do poeta com seu instrumento” (Jornal do Brasil, 9/4/1983). Enfim,

⁵A partir de agora todas as referências corresponderão à edição *Máquina de escrever- poesia reunida e revista*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2003.

Armando busca na sua infância intercalar ora o mar (ambiente externo), ora o quarto (ambiente interno). Nessas digressões espaciais e ambientais ele remonta suas próprias histórias: “Era uma vez / um castelo / sôbre o lago / a pedra / respira / quarto / môrno / quarto truncado / pelo lago trancado / [...]”. Usando um simples trocadilho, o poeta acaba revelando os espaços fechados (quarto e lago); a brincadeira de construir um castelo na praia – tão comum entre as crianças – acaba se desfazendo. A escrita/desenho desse poema é também um exercício do fazer, seja na mão da criança, construindo um castelo, seja na mão do poeta, criando o seu poema. Ainda, vale lembrar que é na infância que acontecem as primeiras descobertas, como, por exemplo, a escrita.

Se na primeira parte prevalece o mundo da fantasia, na segunda, com título de *Poemas*, o poeta agora procura dialogar com um universo que tornará bastante presente na sua obra o diálogo com artistas plásticos e suas obras. Além dessa referência, as influências mais marcantes são pelo menos de três vozes poéticas: Ferreira Gullar, Drummond e, sobretudo, João Cabral⁶.

No entanto, gostaríamos de levantar outro elemento também presente: o corpo, que será matéria para tantos poemas e que transforma as palavras em imagens poéticas:

Corpo

Acrobata enredado
em clausuras de pele
sem nenhuma ruptura
para onde me leva
sua estrutura?

Doce máquina
com engrenagem de músculo
suspiro e rangido
o espaço devora
seu movimento
(braços e pernas
sem explosão).

Engenho de febre

⁶Para maior detalhe sobre essas influências veja-se o excelente ensaio “A trajetória do raio, de Viviana Bosi, na Revista Rodapé – crítica de literatura brasileira contemporânea. Ed. Nankin, São Paulo, 2002.

sono de lembrança
que arma
e desarma minha morte
em armadura de treva.

Não parece ser dúvida considerar que, para Armando, o corpo é parte desse ato de escrever, é parte dessa engrenagem que construirá o poema. Falar dele, da sua estrutura, é dar voz ao corpo como um todo. Assim, a engenharia do corpo e do poema não se separa, requer o mesmo estado, senão o mesmo sentimento. Ainda que nesse primeiro momento esse corpo seja uma “doce máquina” que pouco explode, porém é um “Engenho de febre” que “arma/e desarma minha morte/em armadura de treva”.

O poeta deseja solidificar a verdade que o corpo expressa e que se configura numa expressão mimética na realização do poema. Essa fenomenologia do corpo reaparece em outros poemas do livro, como em *Noturno*, *Análise*, *Panorama*, *Poema*, *Soneto*. Neste último, já aparece o erotismo, tema que se tornará frequente na obra de Armando Freitas e que, no capítulo *Linguagem e erotismo*, procuraremos analisar.

Antes de passar para o próximo livro, há um poema, o penúltimo do livro, que nos parece demonstrar o projeto que estava se desenhando na obra do poeta carioca:

Projeto

Jardineiro e engenheiro
ligados por linha
e rima

operam
em dois espaços:
um risca a planta
no terraço
outro
a planta
no mormaço

esta, largada
aquela: milimetrada.

Entre o mundo natural (jardineiro) e o mundo artificial (engenheiro), o poeta sonha e pensa o seu ofício. Não exageramos quando defendemos haver, nesse poema, o diálogo entre Drummond e Cabral, a que Armando se propõe, considerando que são os dois poetas que mais estão presentes na sua obra, com “admiração e sordidez”. Diante desses dois mundos que não se excluem, mas que, muito pelo contrário, se somam, é que o jovem poeta Armando Freitas Filho aceitou o desafio e o combate.

Os dois livros seguintes – *Dual* (1966) e *Marca Registrada* (1970) – são visivelmente marcados pela estética da *Práxis* e por uma preocupação, digamos, socialmente engajada, numa tentativa de demonstrar não só essas filiações, mas de ter uma postura politizada, ainda que, por um lado, fosse uma época de muitas restrições. Assim, o campo da arte, por exemplo, não deixou de refletir esse momento no Brasil por meio da poesia de Armando.

Por outro lado, no entanto, parte desses poemas está datada, mesmo que procurem inferir aquela época. Entretanto, o que analisamos é um jovem poeta que está entre o mais íntimo (*Palavra*), na figuração de um Eu lírico voltado para as primeiras descobertas, e um que se deseja mais participante (*Dual* e *Marca Registrada*). Entre esses dois mundos, tem-se didaticamente ainda um poeta em formação, o que não quer dizer que a avaliação crítica seja simplificada. Tomaremos por base dois poemas desses livros, para revermos os resultados dos compromissos com a época na obra do poeta.

Antes de comentar os poemas é válido reproduzirmos trechos de um texto de Benedito Nunes, sobre o livro *Marca Registrada*, que nos parece servir também para *Dual* e, em parte, para *Palavra*:

a didática da poesia em nosso tempo – da poesia pós-malharmiana, mais inscrição do que elocução, e do tempo obscuro para o poeta – é a didática de auto-reflexão. Busca-se a palavra que esclarece e não a que persuade ou consola, a palavra que ensina a conceber a indigência de outras palavras, e pode contrapor o seu intrínseco poder à simulação e à

*dissimulação das coisas na própria linguagem. Linguagem contra linguagem, eis o eixo diretivo da poesia atual (...)*⁷

E completa dizendo que:

*(...) a esquematização dos procedimentos na poesia de Armando Freitas Filho nem sempre favorável ao espírito geométrico, de construção verbal, a que essa poesia aspira, na linha do parentesco que a une à poética de João Cabral de Mello Neto, tal rigorismo tecnicista sacrifica as boas qualidades de Marca Registrada, submetendo-a à rotina e ao pesadume das fórmulas.*⁸

A crítica é bastante severa, mas tem sua razão de ser, pois não é a fórmula ou mesmo o movimento do qual se participa que vai garantir a qualidade do poema, embora não se deva esquecer que alguns procedimentos adotados pelo poeta e vistos hoje não só permaneceram como melhoraram, como, por exemplo, o jogo de *palavra-puxa-palavra*.

Os recursos sonoros, evidentemente com bem menos paronomásias, diminuíram, bem como as influências vindas, sobretudo, de João Cabral foram rareando. O poeta luta para fugir da influência de João Cabral, cujo poema *História Natural*, do livro *Quaderna*, serve de epígrafe para o poema *Dual* – “Vem o difícil desemaranhar-se mal, desabraçar-se lento/dessa planta dual” (abertura) –, prosseguindo na última página com o título de Epílogo: “que enquanto embaraçada/ lembrava um cipoal/ (no de parecer uma/sendo mesmo plural)”. Cabe ao poeta, ainda que lentamente, sair dessa planta dual chamada cabralina. O que o poeta procura é seus símbolos, as suas particularidades que movimentam o seu espírito na tentativa de alcançar uma voz que seja a dele e que, no mínimo, se universalize. É essa voz velada que quer se libertar da claustrofobia imposta aos movimentos de vanguarda pelo ambiente ditatorial – guardadas as devidas proporções. Nesse sentido, os poemas demarcados e mesmo datados por esses momentos político e estético ainda são justificados pelo caráter combativo por parte de

⁷ Cf NUNES.Revista Colóquio letras, nº 18, março, Lisboa, 1974. p. 85

⁸ Cf idem. p. 85

alguns poetas⁹. Tais combates podem ser reconhecidos em fragmentos de poemas sobre os quais nos deteremos com apenas poucos comentários, mas que podem revelar parte da gênese da poesia de Armando Freitas Filho.

Os versos e estrofes abaixo já indicam o diálogo que o poeta manteve desde sempre com as artes plásticas, como, por exemplo, os títulos dados aos poemas com nomes de artistas como Pancetti, Jean Dubuffet, Morandi, Volpi, Calder, Le Corbusier, Goeldi, Fernand Léger, Giacometti, ou mesmo em *Ready-made*, referência direta a Duchamp.

Mesmo que num primeiro momento o olhar seja mais descritivo e pontuado pela estética da *Práxis*, notamos certo artificialismo, por um lado, mas, por outro, não há impedimento de vislumbrar um Eu lírico que parece querer manter o nível da expressão artística mesclada com uma consciência social; talvez seja por isso que a palavra tem para Armando uma necessidade de se expor visceralmente:

“Sertão: caixa/onde o sol/se abre, vira/gesto, cego céu...” (Xilogravura)

“Só sob o sol sua/o sertão sem sombra:/vasto vazio o vácuo/voa o espaço, vão”
(Figuras)

“Talhados homens/tolhidos, maço/de corpos dopados/pilhas de palha”(Litogravura)

“entulham o dínamo/do dia-a-dia, dial/dédalo sem data/atulhado de falhas.”
(Litogravura)

“Se alastra a luta/arruaça nas ruas/transborda sôfrega/multidão:multada”. (Massas)

⁹ Vale notar que os poemas de maiores influências desse período foram retirados da edição de 2003. Dezesseis de *Dual* e dez de *Marca Registrada*. O que, por um lado, demonstra a consciência crítica do poeta quanto a esse tipo de poesia, ainda que tenha participado diretamente. Mas, por outro, o leitor que não conhece os livros separadamente não só poderá confrontar as edições como fazer uma avaliação, digamos, mais apurada da obra do poeta.

Há poemas que mostram diretamente o engajamento político, próximo de uma posição socialmente de “esquerda”, questionando, por exemplo, a situação miserável das pessoas da periferia, no poema *Zona Norte* e *Cartão postal*, a condição da cidade já naquela época, em *Vida Apertada* e *Anúncios luminosos*, no olhar para o cotidiano, nos poemas *Cais do porto* e *Maracanã*, sobre as eleições, em *Comício das reformas* e *Propaganda eleitoral*, ou no modo explícito do poema que ironicamente tem o título *Jornal* (como Manuel Bandeira, que, no belo poema “Poema tirado de uma notícia de jornal”, criou poesia a partir do banal, do cotidiano, daquilo que é efêmero, mas que, transformado em poesia, fica guardado na memória), veículo, por excelência, de informações de massa, mas que na época era proibido de denunciar quaisquer atos ilegítimos do governo militar. No entanto, o poeta não deixa de se indignar contra os que marcham em linha reta, como bem demonstram as estrofes-quadras, a seguir, que parecem mesmo revelar a postura dos militares estampada não só nos jornais, mas no cotidiano do País:

(...)

camadas uniformes
murchas e amorfas
marchas militares
botinas uníssonas

palavras-de-ordem
direita volver!
a mímica maquinal
do milico: mico. (Jornal)

Em “IPM” - sigla que significa Inquérito Policial Militar- a denúncia contra os abusos e a violência dos militares é mais que explícita, sendo o poema aberto com uma metáfora denunciadora do riste do dedo (dos militares), que pode se referir àquele que denunciava as pessoas à polícia do regime (dedo-duro):

O dedo duro
da dops indica:

o drástico índex
da culpa, dita
(...)
cassetete atesta
a tecla do corpo
martela silábica
cilada, ultimato

dogmática marrêta
em riste: catatau
totalitária tutela
tateia a ditadura

(...)

Apesar de a epígrafe estar muito definida nos artigos 93 e 94 da lei sobre as marcas, na poesia ela recebe outras conotações:

Art. 93. São suscetíveis de registro, como marcas de indústria ou de comércio, entre outros, os nomes, palavras, denominações, conjunto de letras, algarismos, monogramas, emblemas, figuras, vinhetas, ornatos, desenhos, ilustrações, relevos, perfurações, transparências, estampas, recortes, rendilhados, impressões, gravuras, fotografias, sinetes, cunhos, selos, rótulos, e outros sinais distintivos de atividade industrial, comercial, agrícola ou civil.

Art. 94. As marcas podem ser aplicadas diretamente nas mercadorias ou produtos, ou nos seus recipientes, invólucros ou etiquetas.

Assim, como esses diversos exemplos acima comprovam, podemos ressaltar que a poesia de Armando Freitas, com todos os seus percalços, os seus limites estéticos e políticos, soube não só revezar entre um mundo da experiência subjetiva da lírica e um mundo marcadamente para fora, para a “crônica social”, como também soube misturá-los. Mais que isso, é possível ver nesses poemas que o diálogo com outras artes (literatura e artes plásticas) e poetas (Cabral, Drummond, etc.) não excluiu o modo como via o mundo, seja pela pintura de um Goeldi, seja pela técnica da xilogravura – tão comum no Nordeste do Brasil. Ao descrever a cena, descreve o chão do sertão com suas rachaduras, definindo-o como “caixa/ onde o sol/se abre/ [e]/ vira/gesto/cego céu”.

Seja quando olha para o cotidiano das grandes cidades, da multidão – “move-se a massa/ imensa manada/ avança em múltipla/ mistura tensa” – ou quando inscreve o

corpo em palavras, a poesia de Armando, nesse período, já desenhava um núcleo que iria se fortalecer nos livros seguintes, porém sem as rasuras do passado vanguardista.

Mas, para além dessas influências, o que vai se acentuar na poética freitasiana é o uso de um vocabulário corporal (braço, perna, pele, músculo, pelos, unhas, mãos) que, por muitas vezes, será marcado por um erotismo ríspido, como se verá nos livros da década de 70. Mas antes de comentá-los, passemos em análise o poema “Corporal”, de *Dual*, que nos parece indício dessa batalha do poeta entre palavra e corpo:

Corporal

I

Vivo o corpo
escapa:
súbito cresce
estala.

Talo
articula braço
alinhava músculo
talho.

Gráfico
sob a pele
segue o sangue
cego, modela.

Martelo
modula contato
tépido tecido
medula.

Lenta
latente
planta de carne
espalmada, dormente.

2

Surdo esforço
repetido corpo
lateja: nítida
a febre críspa

a carne, freme
frêmito

planta sem pausa
pulsa

esparso animal
espalha
espanto esbate
espasmo

desata a vida
vívido fio
lívido córrego
corre

branco, visceral
arranco
expele – mecha
fluxo flecha.

3

Morto o corpo
estanca
espessa cortina
parede branca.

Porosa
absorve a vida
calcada planta
subjativa.

Roda rouca
circuito círculo
carretel: seu fio
falha, findo.

Ciclo, síncope
síntese
vereda inerte
vórtice vértice.

Vertigem, mó
amortecida imagem
moagem, nódulo
novelo, nó.

Em vários momentos desses primeiros livros, encontraremos versos como no poema acima que remetem direta e indiretamente a partes do corpo, mesmo que nessa fase haja mais jogos linguísticos, presos à tradição, como já se disse, da plataforma *Práxis*. Mas há também uma pesquisa do que é o corpo físico e como esse mesmo corpo

constrói o poema. Nessa luta vai se compondo a poesia desse poeta que quer entender essa “máquina de comover”.

A começar pelo próprio título (“Corporal”), todo o poema é marcado pelas sensações que o corpo pode provocar desde o seu nascimento (Vivo) até a sua simbólica morte, como se vê na última estrofe, com uma sequência dos fonemas M e N que vão se aliterando como se se fechasse um ciclo, na boa escolha do monossílabo “Nó”, que fecha o corpo-poema.

O poema está dividido em três partes, com quinze quadras, e, à medida que lemos, acompanhamos a formação não técnica do corpo, mas o sentir das suas mudanças, e aqui vale dizer que a engenharia construída é também a do próprio poema, como se fosse uma tentativa de se criar uma metalinguagem que revelasse o ato da escrita, esta marcada pelo corpo.

A luta corporal é, portanto, de um corpo que se coloca diante do papel branco para o seu ofício. É certo que há um excesso de aliterações e assonâncias, sendo aqui mais que jogos linguísticos, já podendo se notar como o poeta queria se armar de tudo para apreender o abstrato e o concreto, para dar a ver, ou mesmo dar a sentir, o que se configura como obra de criação: o poema. Talvez um modo de dizer o corpo fosse um modo de dizer o poema. Na verdade, a “fórmula” é dual, ou seja, são dois vieses que se querem somar, mesmo que seja difícil transcrever essa experiência do fazer.

Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, comenta, a partir de uma frase de Valéry, que “o pintor “emprega seu corpo”, “emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura”. A proposição provavelmente é mais exata para a pintura, considerando que através dela podemos ver um pintor pintando na rua ou mesmo no seu atelier, sendo até mesmo possível percebermos o gesto (a *gestalt*) do pintor em certos quadros. Para ficar apenas num exemplo de um artista quase

contemporâneo de Armando, temos a pintura gestual de Jackson Pollock, com as suas *action pictures*. Em muitas telas desse pintor americano percebemos um pintor empregando seu corpo.

Traduzindo para a poesia, o poeta emprega seu corpo emprestando-o ao mundo, transformando este em poesia. A ideia pode parecer um tanto absurda, sobretudo considerando que a poesia, provavelmente, não tenha esse alcance que a pintura tem, isto é, conseguir ser gestualmente anotada numa tela. A possibilidade de averiguar isso é através da crítica genética, a qual analisa os manuscritos, as anotações, as rasuras, enfim, o que o poeta ou escritor deixou. Afora isso, é quase impossível criar uma discussão teórica na poesia como se criou na pintura.

Pedindo emprestado a João Cabral o título do seu livro *A psicologia da composição*, de 1947, poderíamos afirmar que Armando Freitas busca uma psicologia da composição, ao inferir, nos seus poemas, as sensações provocadas por essa “máquina de escrever”, chamada também de corpo. É evidente que a postura de Cabral se aproxima mais de uma lírica negativa, em que esse livro tanto aposta, deixando perceber a discussão entre inspiração e construção na sua poética. O poeta quer visar mais às palavras, quer apresentar uma postura mais negativa da palavra flor, como se nota no próprio prefixo “anti”, do título *antiode*, que se completa na irônica frase sem nenhuma conotação: *contra a poesia dita profunda*. Entendamos profunda não só a poesia romântica, mas a poesia lírica refém de um Eu lírico como expressão apenas de um diário¹⁰.

Não nos parece que na poesia essa *gestalt* seja de todo impossível de se averiguar, que a *psicologia da composição* seja apenas um desejo do poeta de definir a construção do poema como algo que neutraliza o sentimento, talvez nem para João

¹⁰Cf. NETO. “Da função moderna da poesia”, de 1954. Ed. Nova Aguilar. Rio de Janeiro, 1994.

Cabral, muito menos para Armando Freitas Filho, que manteve o duo vida e poesia amalgamadas, porém em conflito permanente. O exercício de reflexão da criação poética – o que chamaria de uma “metalinguagem do corpo” - foi mantido, mas sem os espartilhos das vanguardas que refrearam uma melhor abertura para a sua poesia.

Mas, *De corpo presente* (1975) e *À Mão Livre* (1979) marcarão definitivamente o desafio que o corpo e a palavra vão tomar na poesia freitasiana. Esse desafio pode ser notado na própria epígrafe de *À mão livre*, – que, por extensão, poderia estar presente no anterior (*De corpo presente*) –, do livro *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, considerado por Armando como o quarto mosqueteiro¹¹: “Vocabulário e corpo – deuses frágeis! - Eu colho a ausência que me queima as mãos” - retirada do poema número 5 da série “sete poemas portugueses”. A escolha não poderia ser melhor, pois, nela, evidencia-se o isomorfismo (palavra, corpo e erotismo) que o poeta estava colhendo para a sua poesia.

Ambas as capas têm um caráter erótico: na primeira, de Cildo Meirelles, é estampado o desenho de um corpo feminino nu, sendo que, em volta, temos as impressões de dedos que parecem querer tocar esse corpo. No segundo, de Rubens Gerchman, há um desenho com o título *No banco de trás* (1978), onde se vê um casal em cena íntima. Para além das capas, a presença do corpo erótico é colhida por uma expressão carnal, na qual a ênfase no uso de palavras do universo erótico será buscada não só pela forma viril, mas, sobretudo, pelo modo como é tratada a linguagem. Nesse sentido, os títulos também vão se confirmando, pois, se um fala do corpo presente, o outro tem a mão como parte do corpo e símbolo do ato de escrever. Essa mão deverá ser mais livre e talvez seja a resposta que o poeta procura para a sua poesia, liberta das

¹¹Veja o depoimento para o livro *Artes e ofícios da poesia*, org. Augusto Massi. São Paulo e Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura e Artes e Ofícios, Ed. 1991.

quadras, das plataformas esquemáticas da *Práxis*, a seriação cabralina, presente em boa parte dos livros do poeta pernambucano.

Libertar-se dessa estrutura, seria, por extensão, libertar também o corpo. A busca por uma solidez da palavra é, ao que parece, metaforicamente a busca por uma “verdade sólida do corpo”, e essa solidez, ao que se nota, advém do fato de que, quanto mais poesia e vida se somam, mais problemáticas se tornam. Como o próprio poeta disse : “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” (5/IV/98), no poema do livro *Fio terra* (2000), que, em parte, lembra a forma de um diário, mas não propriamente na forma de prosa comum nesse tipo de texto. Sua estrutura é em versos, poesia, portanto.

Tudo indica que escrita e vida, mais que conjugadas em poesia, talvez sejam uma doença que precisa ser curada. A metáfora aqui é realmente um duplo cego - para usar o título de um dos seus livros -, porque, para Armando, essa simbiose talvez seja irrevogável, curar-se pode ser o fim da criação, senão da vida.

A escolha por uma equação em que poesia e corpo sejam a expressão desejada acaba criando nessa poesia uma tensão permanente, na qual, por um lado, tem-se uma expressão lírica, a de foro mais íntimo e, de outro, uma que se quer aberta às manifestações da realidade. Seria como se a linguagem poética, de um modo muito sintético, pudesse dar conta de representar ao mesmo tempo esses dois mundos.

Portanto, estar *de corpo presente* seria um modo de aglutinar as sensações vividas de um Eu lírico no mínimo comprometido com o que está a sua volta, seja num quarto, na paisagem urbana ou na linguagem. Tudo isso somado e sempre tendo a palavra como signo dessa representação. Como formularam Ronald Polito e Sérgio Alcides em ensaio ainda inédito, “é “pelo microfone do corpo” que se irradia essa poética, como se afirma em “Comunicações”, do livro intitulado – a propósito – *De*

corpo presente. O “eu” nunca é mera fonte de poesia, e sim seu problema, configurado em três direções: clausura (introspecção), contato (sexualidade) e circulação (cidade)”.

Não é à toa que os cinco sentidos (visão, olfato, tato, paladar e audição) estão presentes no livro como um modo de tentar revelar as sensações provocadas por esse corpo que deseja conhecer por dentro o outro corpo, o seu nascer. É o que se lê em *Germinal*, poema todo estruturado em dez quadras que fala do nascimento, da curva que o corpo feminino faz ao gerar um novo ser: “Na curva do tempo/o arco do corpo”.

O encontro de dois corpos - “num abraço completo” - gera um terceiro, como se lê no final, num verso separado do restante, representando a concretude do encontro amoroso: “ um feto”. A junção física dos corpos se completa também numa outra criação: a do poema, sobretudo considerando que nesse poeta coexiste uma metalinguagem do corpo ao “corpo do poema”.

O que se segue agora é um recorte de como se amalgamam o corpo e suas partes e como isso resulta no que estamos reconhecendo como uma “metalinguagem do corpo”, não no sentido de um exercício puramente maquinal, mas, a nosso ver, numa “fenomenologia sensível do fazer poético”, o que não quer dizer uma visão romantizada do amor, do erotismo ou da palavra. Pelo contrário, o que se lê são versos que tendem a um vocabulário mais que ríspido, que quer ser algo vívido. Antes de exemplificar, só a título de curiosidade, no livro *De corpo presente* a palavra “corpo” aparece em torno de 40 vezes, e a palavra “pele” aparece 22 vezes. Afora estas, há ainda diversas que remetem direta ou indiretamente à primeira. Mas não estamos fazendo uma estatística da repetição de palavras ou procedimentos estilísticos na poesia de Armando, embora isso possa ter algum valor, desde que analisada, sendo um dos modos de se estudar a sua poesia, e desde que, uma vez averiguada, se desdobrasse em interpretações, no

mínimo, qualitativas. Em todo caso, a poesia de Freitas jamais abandonou um vocabulário, digamos, corporal:

No meu olhar o recorte/da sua figura – sinal:/o afiado gume do corpo/e da linha que o desenha (...)" "Cinco sentidos"

"no pensamento: seu beijo, gesto/ e manobra – o corpo que se inicia//em linha de lã, surpresa e lanho;/as letras, barcos, palavras (...)" "Cartão de aniversário"

"Assim, ao vento, mas por dentro,/ uma casa se faz como um corpo:" "Uma casa"

"De cor Eu sei o meu corpo/ e a sua nua roupa de carne/ tão exata: - luva de pele,/ gesto-agulha que costura" "Texto"

"Apalpo a vida ou o seu vestígio:/ mapa de nervos na palma/da pele onde cego Eu pego/a minha mão avança". "Sensorial"

"Eu te escrevo com meu corpo,/ com o meu sangue – constante// palavra-pulso que me percorre:/- fluxo de azaléias sob a pele," "Carta"

"Cravado em mim o meu silêncio fala: folha em branco, exercício do sangue"
"Antitexto"

"O sexo escreve na pele,/ o gesto de carne do corpo." "POP"

"2. risco fresta entre pedras,/ a pele conjuga o corpo," "Cidade Gráfica"

"No paiol do corpo,/entre paina e palha/sob a lona da pele/ punhados de pólvora"
"Corporiforticação"

"página de pele em que escrevo (...)" "Comunicações"

"(...) nesse espelho de papel//onde o **puzzle** do corpo,/ uma armadura de lacunas/em tempo de pressa e perda, armou seus erros e hiatos." "Auto-retrato"

Como observamos, a repetição aqui tem forte presença e pode resultar na afirmação de que as partes estão no todo e vice-versa. O desafio de averiguar é grande e

vale verificar mais de perto o quanto corpo, pele, papel e escrita se imprimem na poesia de Armando.

No entanto, o poema *A mulher e a casa*, de teor erótico, não apresenta nenhuma palavra mais explícita – salvo “cavas”- comum nesse tipo de poesia, não significando conservadorismo por parte do poeta pernambucano.

Nesse sentido, e mais uma vez, se confirma que a palavra para Armando precisa obter mais que uma conotação, uma tentativa de denotar aquilo que se quer dizer, daí essa ânsia de nomear as palavras, o seu significante em estado bruto, carnal, capaz de exprimir “toda a cor da carne do amor que escrevo”, como é possível percebermos no fragmento acima citado.

Assim, o sentimento amoroso-erótico abre-se nessa poética, no conteúdo, quando percebemos haver um desejo do corpo feminino, e na linguagem escrita, quando percebemos o desejo revelado nesse código. Isso pode ser observado no dístico que abre e fecha o poema trocado pelos pronomes TE e ME, o que faz um completar o outro, constituindo um verdadeiro amálgama *corpo /escrita*; desvendar um é também desvendar o outro, ou, segundo a formulação hermenêutica, as partes estão no todo, e o todo nas partes.

Restariam muitos outros comentários sobre o poema, no entanto, pretendo desenvolvê-los num capítulo específico sobre linguagem e erotismo na poesia freitasiana.

Ainda nesse livro de virada temática, há outros poemas voltados para essa dicção *escrita/corpo/pele*, como numa metonímia, estando escrita e pele agrupadas em significantes e significados. É o que podemos constatar em *A flor da Pele*, poema em quase “estado de dicionário”, pois é construído pelo poeta a partir do vocábulo ‘pele’.

Lançado anteriormente em forma de tablóide, com cinco fotos de Roberto Maia, as imagens dialogam com alguns sentidos que a palavra ‘pele’ tem no dicionário Aurélio, sendo, talvez, um dos vocábulos que apresentam maior quantidade de variantes em seu significado. Essas variações vão ao encontro da forma estrutural da poesia de Freitas, e de encontro a ela, uma poesia que deslumbra materializar ao máximo a palavra, e na qual o dicionário responde àquilo que almeja.

Então, a resposta está dada, mesmo que seja apenas parte dela, porque o que faltar é com o poeta; é isso que Armando faz, ao ir modificando o sentido da palavra ‘pele’, ganhando *status* de poema.

A leitura das diversas acepções desse vocábulo pode ser feita de muitas maneiras, no entanto, certamente, duas delas merecem uma maior atenção, mesmo porque se aproximam muito da poética de Freitas Filho. A primeira é a que mais pode interessar, pois, além de tratar dos sentidos corporal, físico, amoroso e erótico, é a que mais se aproxima da poética de Armando. A outra se mostra mais dentro de um contexto político e histórico, portanto, mais datada.

No entanto, uma leitura não anula a outra, mesmo porque há uma razão clara nessa poesia, que é a de estar vinculada com seu tempo sem, porém, se prender a ele. Além disso, esse poeta jamais deixou de se pronunciar contra a violência, seja ela na época da ditadura, seja em outros contextos históricos, como se lê, em especial, no livro *Números anônimos*, de 1994. Portanto, dizer da pele é falar do corpo, o qual sente mais que a alma, pois é nele que as marcas são mais concretas, sobretudo nesse poeta, em cuja obra a virilidade da palavra e a virilidade com a palavra são sempre buscadas.

Nesse sentido, *A Flor da pele* é, sem dúvida, um dos poemas nos quais a palavra, mais uma vez, ganha *status* de potência a ser decifrada pelas mãos do poeta. Isto ficará

mais claro quando esse poema for mais bem analisado no capítulo que tratará do tema do amor, erotismo e linguagem.

Ainda em *A mão livre*, ressaltamos os poemas *Cidade maravilhosa* e *Corpo de delito*, por apresentarem uma proposta mais politizada, seja para contrastar e denunciar os aspectos positivos e negativos do espaço urbano, seja para denunciar os horrores da ditadura, como é o caso do segundo poema.

No entanto, se por um lado há uma proposta mais engajada, por outro o sentimento lírico não afeta o discurso poético que ali se impõe, deixando assim de ser panfletário ou datado, como é comum acontecer em muitos poemas com discurso político, conteudístico, portanto, com pouca ou quase nenhuma realização estética.

Um exemplo desse tipo de poesia aparece na própria obra de Armando, em alguns poemas dos livros da década de 70, quando havia a preocupação em dar um tom que correspondesse às plataformas de vanguardas, seja nas questões de forma e ou nas de conteúdo.

Nesse tipo de proposta, os dois exemplos demonstram a consciência equilibrada do poeta em não tornar o poema em mero discurso prosaico. Outra questão a se considerar é que esses temas continuaram presentes na poética de Armando, embora com profundas mudanças no que se refere ao acabamento dos seus significantes e significados.

O próprio título de um dos poemas – *Cidade Maravilhosa* é uma irônica homenagem à cidade do Rio de Janeiro, sob certos aspectos não mais tão maravilhosa como antes. A beleza da cidade está nas suas diferenças entre o mundo natural e o mundo artificial, e é justamente pelo contraste que caminha o discurso de Armando, partindo de uma mimese poética que pretende chegar a um olhar que saiba extrair do horror o belo e vice-versa.

Assim, num retrato multifacetado, um sujeito lírico passeia pela cidade, apontando ali e aqui coisas que vão desde a notícia de jornal que estampa a cidade com seus flagrantes, até o olhar mais simbólico de um quadro de Gerchman. O poema, então, tem essa capacidade de partir do banal, de dizer que “a cidade se abre como um jornal” e é dele e da cidade que se fala ao mesmo tempo. Poderíamos dizer que o diálogo não está longe daquilo que Manuel Bandeira fez de forma bastante concisa no texto *Poema tirado de uma notícia de jornal*. Em Bandeira o discurso é sobre um pobre, que mal tem identidade.

De uma cena prosaica podia-se extrair o poético, como fizeram muitos poetas da primeira fase do nosso modernismo.

Em Armando, o discurso se expande para diversos *flashes* da cidade, mas num verso como “O homem que/- todo dia - /veste a camisa da estrela solitária/e desaparece/ - para sempre(...)”, o personagem não deixa de ser, também, o João Gostoso do poema de Manuel Bandeira. A duplicidade de sentidos que o poeta insinua em “estrela solitária” é proposta tanto no símbolo do time carioca Botafogo, do jogador Garrincha, quanto na solidão de um torcedor qualquer que veste essa camisa e desaparece na multidão. No primeiro poema, o destino é trágico, pois o personagem se atira na Lagoa Rodrigo de Freitas e morre; no outro, há, ironicamente, a “luta contra o esquecimento”, como se já não fosse um esquecido pela multidão que trafega diariamente numa grande cidade.

Sobre o poema *Corpo de delito*, parece-nos fundamental fazer um breve comentário, pois ele não só revela o momento político brasileiro, como o modo irônico e paródico incorporado pelo poeta, a partir de trechos da letra do Hino Nacional brasileiro:

Corpo de delito

Escuta o rumor nas margens plácidas
feitas de lama, sangue e memória.
Escuta o brado retumbante
na garganta do túnel.
Por entre as grades do grito
o céu da liberdade viaja
e o sol, sem Pátria, se espalha
nesse instante, no cimento.

Aqui, Senhor, tememos
o braço forte que sobre os seios
se abate, sem remorso.
Aqui, no peito, os sussurros do coração
o muro dos murros desabado
os urros na boca do corpo de entulho
e os erros da minha mão
que apalpa a própria morte.

Nesta cela que o sonho nenhum
se escreve nas paredes
nesta sala de azulejos lívidos
um raio de dor sempre aceso
e vívido, à terra desce.
O céu é o sol desta luz
em cada nervo
e em cada um de nós
um límpido incêndio resplandece.

Daqui escuto os passos dos gigantes
pisando, impávidos, a paisagem.
Escuto a marcha dos colossos
por cima dos ossos
por cima dos mapas de mar e grama
escuto as botas dos passos
nas poças do corredor
cada vez mais próximos
dos calcanhares nus do meu futuro.

II

Sentado na cadeira do dragão
largado no berço profundo do chão
sobre o som do mar o céu fulgura
com o seu sol elétrico
que não cessa
o curto, o choque, o surto
em chamas do dia iluminado
nos porões iniciais de um novo Mundo.

As flores que aqui gorjeiam
garridas, em suas jaulas
se agarram na beira da vida
que cisma e insiste
e continua avançando
por entre vadias várgeas e charcos
e exclama e se espanta

como a primeira palmeira brusca
que busca o espaço
no bosque de fumaça do horizonte.

Aonde está você, amor eterno
que não drapeja no vento
sua flâmula trêmula de estrelas?
Aonde o verde-louro, o céu de anil e mel
o lábaro, a labareda de pano
que o látigo rasga e marca?
Aonde a glória do passado
se o presente é este furo
de bala na pele do futuro?

Mas se ergues, ainda sim
a clava forte do seu corpo
e não foge à luta
nem teme a própria morte
que avança armada até os dentes
verás os raios fúlgidos
do sol da liberdade no céu
e neste chão de terra que se ama!

Como vemos, o poeta apropria-se de trechos do Hino Nacional para denunciar os horrores da ditadura militar no Brasil. A mensagem é clara, e o poema procura manter um ritmo denso, agressivo. Não cai no mero discurso político e é marcado, sobretudo, pela forma com que o poeta alitera seus versos. Critica a política de seu país, sem deixar de amá-lo.

Evidentemente, o discurso nacionalista ufanista não está no poema, mas tampouco reprime o desejo de gritar contra essa pátria-militar autoritária que se impôs no Brasil nas décadas de 60 e 70 do século passado.

O engajamento de Armando é deliberado e ao mesmo tempo antipanfletário, assumindo assim uma poesia política que não mascara o seu discurso, mas, sim, que se assume e se coloca diante das suas contradições, sejam elas frágeis ou fortes, na sua forma conteudística.

Além disso, o que mais parece ficar da natureza de poemas como *Corpo de delito* e *A flor da pele* é o modo como o poeta (re)constrói, tanto a letra do hino como o

vocábulo ‘pele’, pois ambos revelam muito a maneira como o poeta penetra no reino das palavras.

Nessa busca incessante pela palavra, o poeta Armando lança mão de gírias, coloquialismos, frases de efeito, enfim, outras fontes que possam alongar a vida da sua poesia. Assim, *Longa vida* (1982) é um livro que podemos chamar de uma reflexão do poeta não só sobre a própria escrita, mas também sobre a própria experiência como sujeito da sua história, dos seus livros, do modo como se vê diante do seu passado e do presente; este parece responder ao que já foi feito e criar um diálogo não só com a própria obra, mas com a vida de um modo geral. Não é à toa que o livro abre com um breve poema de apenas 11 versos que procura mostrar que o sujeito ali exposto é “um livro aberto” e que o que se escreve são acertos e erros, nos quais os desafios de fazer poesia mantêm-se abertos às linhas mal traçadas, que escrever não é soltar o freio, embora seja permitir os impulsos, deixando, se possível, o registro da mão, da caneta, do papel, enfim, do corpo como uma forma de gravar poesia e vida num livro.

Nesse sentido, *Longa vida* é o que Ana Cristina Cesar escreveu: “Esta [é] a questão que atravessa uma longa vida. Eu e o livro, o sujeito e o texto, o poema e a vida, a *persona* e a pessoa: termos de uma tensão fundamental, rachadura aberta pela consciência moderna da linguagem”. Nota-se, mais uma vez, que, ao querer amalgamar as dualidades tensas e contraditórias de vida e poesia, impõe-se numa busca aberta a outros procedimentos linguísticos, nomes de produtos, que são incorporados em vários poemas de modo irônico, como as marcas de pão *Plus vita* e *2000 – CCPL*, (definido assim: “cuidado coração parando lentamente”), ou quando nomeia as marcas de canetas *glost-writers*, *Bic*, *Cross*, *Pilot*, *Parker*, *Futura*, como suas “musas-ninfas”.

Mas, além da ironia, o que se deve ressaltar é a discussão que o poeta traz sobre o escrever, ou, como ele mesmo disse, “escreviver”, ou seja, o ato de escrever não se

separa do viver. Essa soma mostra mais uma vez o quanto essa premissa é, digamos assim, um dos pontos que nunca deixam de estar presentes na sua poesia. Portanto, questionar o ato de escrever é também questionar a vida. Assim, questionar o poema é vasculhar o que está por dentro e por fora da sua própria vida, mas também da vida que corre na cidade, em suas diversas extensões. Isto implica dizer mais uma vez que, para esse poeta, é quase impossível separar os mundos do lugar em que se escreve e do lugar onde se vive, como também é quase impossível não deixar aflorarem os sentimentos que possam vir.

Para averiguar melhor essa premissa, escolhemos alguns trechos de *Longa vida*. Na verdade, o que se percebe é muito mais o tratamento que Armando dá à palavra e como ela é posta nos seus livros.

A sensação que se tem é que o poeta deseja que o poema seja mais que uma criação, que transpareça o lado vívido da sua construção, pois assim poderia, quem sabe, deixar a digital das mãos, da caneta ou do lápis que “feriu” o papel em branco como prova do ato da criação.

Em diversos depoimentos do poeta encontramos essa vontade de que o poema seja uma extensão do seu próprio corpo¹², como se fosse uma metapoesia, que incorpore nela as partes (cabeça, tronco e membros) para formar um todo (corpo). Em síntese: diríamos que a poesia deve se prolongar na vida, e esta na poesia, bem como a vontade do poeta em revelar no próprio poema o processo do seu ofício, mesmo que o resultado final, como sabemos, seja depurado pelas mãos do poeta, como no poema do livro *Numeral/Nominal* (2003):

3

¹²Apenas dois exemplos: No cd *O escritor por ele mesmo*, cujo título “Sou todo ouvidos, olho, nariz, boca e mão”, parece revelar-se a vontade do poeta em agrupar tudo na experiência dual entre poesia e vida. Instituto Moreira Sales, São Paulo, 2001. Já no depoimento para o mesmo Instituto, mas em vídeo, o poeta abre já dizendo que “a escrita para mim é uma coisa orgânica, ligada indissolivelmente ao meu corpo”. E em outro momento completa: “se pudesse escreveria com o dedo”. - 2001.

verdade dos cinco sentidos” (grifo nosso) pertence a um poeta que deseja se apoderar da concretude da palavra, pois assim, quem sabe, ficaria mais próximo de uma “mímese poética”.

Em *Longa vida*, o desejo de misturar a poesia *na* vida que se construía fez com que o verso se alongasse, como se fosse um modo de se mostrar por inteiro. É por isso que nesse livro o ritmo parece mais solto, menos entrecortado por pausas, pontos, vírgulas, etc. É como se o poeta fosse tomado por um fluxo sem barreiras e se permitisse adentrar em discussões delicadas sobre o fazer poético, uma vez que, ali, Armando deixa-se contaminar pela palavra do dia a dia, pelos trocadilhos, provérbios, siglas industriais, outras línguas, bem como pelo mundo subjetivo da poesia lírica, do erotismo, da política. Enfim, a experiência mais íntima do sujeito lírico parece se amalgamar nas incongruências da vida mais exteriorizada.

Ao contrário dessa postura de *Longa vida*, o livro *3X4* (1985) prima pela concisão, por versos bem mais curtos, o que contribui para um ritmo diferente do anterior. Além de mais compactado, como uma foto 3x4, traz também uma outra forma na sua divisão, pois está estruturado em quatro partes, com os seguintes subtítulos: “ENTRE”, “DURANTE”, “DEPOIS” e “ANTES”, o que denota já um outro princípio em relação ao anterior. Agora o poeta procura outro ajustamento, onde os poemas parecem se esconder atrás da lente de uma máquina fotográfica. Portanto, a exposição do sujeito lírico é mais contida do que em *Longa vida*. A própria epígrafe de Ana Cristina Cesar, que abre o livro, já denuncia essa posição do sujeito: “Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus”. Trocando as posições, seria o poeta um fotógrafo, porém da escrita, observando e anotando, mais uma vez, como um *flâneur*, o que possa vir a ser matéria para a sua

poesia. Seria como alguém que, paradoxalmente, estaria ao mesmo tempo dentro e fora da multidão.

Outra questão importante é o contraste entre o título e a imagem representada na capa do livro: *3X4* sugere uma foto, e esta, por sua vez, lembra as fotografias tiradas para as carteiras de identidade, diferentemente do que se vê na aquarela feita pelo artista Rubens Gerchman. Nela, o poeta está de perfil, com as mãos próximas da boca, numa posição que parece mais contemplativa, portanto bem diferente da de uma foto 3x4. Isso significa que entre o suposto sentido do título e a pintura as diferenças são muitas e, ao mesmo tempo, se unem para formar outros sentidos bem diferentes dos documentos oficiais. Quais são esses sentidos? Eles estão justamente inseridos no modo como o poeta vai expor seus “retratos”, sejam eles as partes da matéria de um poema, do corpo ou objetos que possam metonimicamente pertencer a ambos, como no poema abaixo:

Passar a limpo os cinco sentidos.
Apagar com sono e borracha
para usar – todos –
novos em folha
de novo:
sem luvas, óculos, fones
perfumes de meio ambiente
e com a boca livre de lembranças.

Numa poesia cheia de elipses, os recortes são inevitáveis, tudo são pequenos *cliks* que se aglutinam para formar um todo. De modo que passar a limpo os sentidos (audição, olfato, paladar, visão e tato) é também passar a poesia a limpo, o que significa dizer que, nesse poeta, “vida e livro” não parecem se distanciar.

Em *3X4*, a obsessão é ainda a busca de um Eu lírico que deseja rever não apenas a sua imagem refletida em espelhos e lagos, mas também a da sua palavra, da sua escrita (“as letras já me salvaram/ do despenhadeiro:/ SOSXPTO R.S.V.P/ Passeio completo, etc.”), do diálogo com a própria obra, mas também com os poetas que persegue ou por

quem é perseguido, como Drummond, Cabral e Valéry (“e tomo a overdose/ a receita de rigor: Valéry-Cabral/ na veia”). Ou mesmo no modo como se aventura para dentro da paisagem natural e urbana:

Uma viagem a descoberto:
ave, aventura
e seus vôos cegos!
Sem espelhos retrovisores
só assim
me visto, somente
com a paisagem
e sem assinar meu nome
em nenhuma parte
eu passo
 E me assassino:
Sol assim

Nesse jogo sonoro com o substantivo “sol” é quase inevitável não pronunciarmos o verbo ser (sou) pelo modo da construção do poema e do verso. Portanto, o som e o sentido aqui revelam a junção de um elemento da natureza (sol) com o sujeito lírico configurado foneticamente em “sou”.

Nesses livros encontramos um poeta ainda vinculado aos jogos paronomásticos, mas que, aos poucos, foi se desvinculando, como se perceberá nas publicações seguintes. Nelas, a inserção do sujeito no mundo parece se dar de forma mais densa, sem se prender aos propósitos vanguardistas. A linguagem torna-se mais impura, porém não menos acabada. No livro *De Cor*, por exemplo, é nítida a exposição do sujeito lírico diante da vida, das perdas, no caso, a da poeta Ana Cristina Cesar. Mas, independentemente dessa revelação trágica, o livro traz nitidamente o sofrimento, não escamoteia as dores, pois, como se sabe, de cor é abreviatura de ‘de coração’. O poeta que não é nada romântico parece escrever com o coração, órgão inadequadamente associado ao sentimento. Entretanto, como observa José Migel Wisnik, “o suicídio aqui, amorosa e corajosamente devassado, permanece como marca de origem e como segredo

insondável”. Nesse duplo sentido do título, o poeta parece saber os mínimos detalhes dessa perda irremediável. O belo, porém trágico, poema “Na área dos fundos”, de Armando Freitas Filho, começa com versos que também não param de cair sobre nós: “Você não pára de cair/fugindo/por entre os dedos de todos:/água de mina/resvalando pelas pedras”. E prossegue com uma estrofe que pode ser uma mínipoética, pois vai ao encontro da poesia de Armando: “Nunca/nenhum poema acaba/a não ser com um tranco/com um corte brusco/de luz”.

É nessa imagem de claro/escuro que o poeta expõe as suas dores, sem, porém, torná-las piegas. Ele ajusta a sua linguagem numa voltagem da mais alta tensão que a lírica pode nos proporcionar e mostra que a experiência mais íntima pode se transformar numa reflexão no mínimo totalizante. A afirmativa é incisiva, mas não menos verdadeira, pois toda a negatividade desse livro, ainda assim, traz um sentimento de grandeza diante de um fato tão complexo como é o suicídio.

Mas, para além desse fato, *De Cor* parece, por um lado, criar uma cesura entre a poesia anterior e a que o poeta faria posteriormente; por outro lado, preserva a linguagem urbana, o erotismo, as elipses nos seus versos. Enfim, o poeta refina a linguagem, porém se posiciona mais visivelmente diante das incongruências da vida e da própria arte que faz.

Ora, adentrar nesse livro exige cautela, pois todo o tempo vamos lidando com feridas abertas que parecem não cicatrizar nunca. O tempo verbal usado de forma dominante é o presente do indicativo, como se o poeta estivesse lidando o tempo todo com uma memória paradoxalmente presente, pois não há maneira de se afastar do passado, fazendo com que as lembranças continuem. Assim também acontece com “Emulação”, poema da coletânea mais recente de Armando:

Sua morte empurrou minha mão.
Sua mão pesa sobre a minha

e a faz escrever com ela
não com outra luva de outra pele
mas como enxerto de outra carne
emperrada, como a vida dela
que parou, e vai apodrecendo
dentro da minha, suando suor igual.

A presença é tão marcante que talvez só com a morte do poeta ambos poderão se igualar, afinal a vida, e não a morte, continua dentro da dele. Tampouco aqui o poeta se furta do que foi e não passou. As marcas são tão indeléveis que novamente a presença do corpo se impõe para amalgamar-se agora na pele do outro, no caso, a de Ana Cristina, pois a mão que escreve o poema se confunde com a mão ausente, e ele parece ter certeza que escreve não com a sua, mas com a mão dela. A imagem é forte e até mesmo sombria, criando assim fusões meio “franquistenianas”, ou seja, com partes do outro. Pode-se dizer então que *De Cor*, mais que um divisor de águas, é um livro que, bem ou mal, veio ampliar o modo como o poeta passou a frequentar a sua poesia. Agora e para sempre, sujeito e palavra parecem estar sempre em situações de risco, de fusões, de tentativas de divórcio, somente tentativas, porque o que se nota é cada vez mais uma obsessão pela escrita como expressão de um sentimento que se quer uno, embora sempre dual. Nesse sentido, *De Cor*, por um lado, resguarda uma experiência do sujeito lírico com a perda e se restringe a ela; por outro, consegue manter-se contemporâneo, ao se aproximar de uma linguagem urbana, absorvendo o cotidiano da cidade, as gírias tipicamente cariocas, nomes de supermercados, placas, letreiros; enfim, o poeta vai misturando elementos diferentes numa sintaxe de cortes elípticos.

A proposta deste trabalho é estudar a construção da poesia de Armando tomando sempre por base as relações entre poesia e vida e verificar como essa dualidade se desdobra em outras, como as apresentadas até o presente momento. Essas relações, a nosso ver, não constituem uma autobiografia, ainda que em algum poema possamos

reconhecer dados que revelem a biografia do poeta. Porém não é isso que estamos entendendo por vida e poesia, mas, sim, a maneira pela qual o poeta expõe as suas criações, embora num livro como *De Cor* a experiência da perda esteja, digamos, mais explícita. Seus poemas trazem a dor da perda, remetem diretamente à ausência de alguém que foi importante, mesmo que não saibamos quem ou seus motivos. Ainda assim, a maioria dos poemas traz a palavra ‘dor’ como centro desse livro, dor de uma pulsação que parece não parar nunca, de um luto para sempre. A dor vai atravessando cada poema, até se encerrar nesses versos: “E apenas escrevo seu nome e atuação/neste livro de ocorrências, heroína”. O emprego do termo ocorrências é, no mínimo, uma revelação dura, pois se trata uma palavra que lembra punição, algo que se fez de errado e pelo que se tem que pagar. Aqui as ocorrências são as dores das palavras, dos poemas que se abrem e se fecham com: “Tiro/do gancho para não doer”, “O chuveiro de lágrimas/ainda continua aberto”, “Seus olhos não estão mais aqui”, “somos só sentinelas/até a morte”, “O que sobrou/é sombra minha para sempre/manto que não morre, atrás/e dói, arrastado/sem se afastar”, “só a dor pode parar o amor”. Enfim, essa relação dura com a escrita vai permanecer como uma das obsessões Armando, pois, como ele mesmo disse num verso do mesmo livro, “Escrever é uma pedraria”.

Capítulo II

A poesia da cidade e a cidade de uma poesia

Até agora verificamos como a linguagem na poesia de Armando Freitas se impõe como um discurso que parece querer nos ferir em todos os sentidos, no corpo, na palavra ou mesmo na vida. Neste capítulo veremos como essa “agressão” vocabular se imprime como matéria poética na paisagem da cidade do Rio de Janeiro. Procuraremos averiguar como se dá a mescla entre cidade, linguagem e corpo, considerando que esse movimento é marcado por um Eu lírico que se joga na cidade, que se deixa ser tocado, como naquela imagem do poema “Nova poética”, de Manuel Bandeira, no qual o poeta compara o poema e, por extensão, a vida a um sujeito que sai de brim branco e engomado, mas que fica todo salpicado de lama por causa de um caminhão. Esse sujo, como diz o poema, “é a vida”. É desse modo que a poesia de Armando se dá, ou seja, se sujando da vida, da cidade. Portanto, não é um Eu que apenas observa a cidade, mas um sujeito que a atravessa e adentra como um dos modos de vivenciá-la. Enfim, é como se o poeta e a cidade estivessem contaminados um pelo outro numa relação de adesão e, ao mesmo tempo, de negação.

Como se sabe, a cidade do Rio de Janeiro é conhecida como a *Cidade Maravilhosa*, independentemente do que vem acontecendo nesses últimos anos, como, por exemplo, a violência generalizada que a tomou de assalto. No entanto, com todas as suas contradições, o Rio de Janeiro, ao que parece, ainda se conserva como um cartão

postal, mesmo que isso reflita apenas a sua beleza natural. Mas o que nos interessa aqui é analisar os modos como o poeta Armando olha para sua urbe, sabendo sempre que o Rio de Janeiro é reconhecido praticamente pelo mundo inteiro como a “cidade maravilhosa”. Entretanto, é essa mesma beleza que parece emparedá-lo, pois nesse mesmo lugar vive o seu oposto, vive uma cidade e seus ambulantes com “Mix de catre-carro-arca feito de desmanche/de madeira disparatada, céu aberto, desastre” (*Unready-made*). Curiosamente, a sua beleza vem justamente desses contrários naturais e urbanos, dos quais Armando Freitas Filho desentranha parte de sua poesia.

É importante dizer que, embora o poeta praticamente só eleja a antiga capital do Brasil, não significa reducionismo de um só olhar, pois, nessa poesia, podem-se reconhecer traços de outras cidades modernas. O Eu lírico, ao assumir o seu lugar de discussão, de algum modo também está se colocando diante de uma experiência coletiva, pois, como observa Adorno, “o conteúdo de uma poesia não é somente a expressão de motivações e experiências individuais. Estas, porém se tornam artísticas apenas quando, precisamente em virtude da especificação de sua forma estética, adquirem participação no universal” (ADORNO, 1980, p. 201). Portanto, queremos acreditar que a experiência estética da lírica de Armando é também um modo de compartilhar com o outro a sua cidade. Vivenciando a experiência da cidade moderna ou mesmo pós-moderna, a poesia de Armando Freitas retoma uma tradição que veio de Baudelaire, poeta que, no seu livro *Flores do mal*, demonstra o quanto o poeta é um deslocado na modernidade. Mas, curiosamente, é desse lugar negado que acaba extraindo, por assim dizer, parte de suas criações. Essa posição do poeta na modernidade, como se sabe, aparecerá em diversos poetas; cada um, a seu modo, procurou dar o sentido que lhe fosse mais adequado. No nosso caso, o que interessa é o modo como a cidade aparece na poesia de Armando Freitas. Como se verá, essa relação

caracteriza um conflito dialético permanente entre afirmação e negação, pois, ao mesmo tempo em que o poeta adere à cidade, ele a nega, criando assim uma dissonância permanente, o que acaba por gerar “uma tensão que tende mais à inquietação que à serenidade” (FRIEDRICH, 1991, p.17). Não será diferente em Armando Freitas Filho, cuja relação com o Rio de Janeiro, praticamente desde os primeiros livros, passará sempre por um sentimento dissonante, ou seja, em muitos poemas encontraremos uma dualidade entre aderir e negar, como se só assim fosse possível traduzir o que sente pela sua cidade natal.

Essa relação, a nosso ver, se dá de forma amalgamada, ou seja, a cidade, a linguagem e o corpo parecem formar um único núcleo, pois só assim se torna possível revelar a vontade do poeta em não separar um do outro. Nesse sentido, percebe-se como o sujeito lírico se joga na cidade, se deixa ser tocado, como naquela imagem do poema “Nova poética”, de Manuel Bandeira, no qual o poeta compara o poema e, por extensão, a vida ao sujeito que sai de brim branco e engomado. Enfim, o autor procura deixar os cinco sentidos se misturarem no espaço da cidade.

Nos diversos depoimentos que Armando já deu sobre a presença da paisagem carioca na sua poesia, um nos parece mais que legítimo, pois a resposta é dada com um poema, portanto, nada melhor. A base da pergunta é o modo como o poeta “lida com o contraste entre o esplendor da paisagem e a violência urbana com tons de guerra civil na cidade” Armando responde assim:

Rio de novo

A cidade me rende mil montanhas
o mar, que de tão onipresente
não é mais visto nem a maresia
sentida. O céu passa abreviado
o coração pára sob o sol obrigatório
que continua batendo até o suicídio

de cada dia, de todas as cores,
na noite onde morrem convictas estrelas traçantes
no palco armado para a lua.
A cidade me rende e imprensa – entre
paisagem e tráfico – à mercê da carne.

Embora seja um poema do seu último livro *Raro Mar* (2006) – o que poderia soar apenas como síntese de anos de experiência, na qual Armando chegaria ao máximo da sua visão sobre o Rio de Janeiro –, essa experiência ainda não se esgotou; muito pelo contrário, o poeta continua desentranhando poesia desse lugar coberto de contradições.

Uma das forças desse poema está justamente na construção dos dois últimos versos onde os travessões reforçam a ideia de emparedamento entre o belo e a brutalidade do lugar cujo nome se encontra ironicamente no título do poema, ou seja, o novo já é velho, e a carne, leia-se vida, fica à mercê de tudo. Esse “de novo” indica para o poeta que é inevitável ficar indiferente aos acontecimentos da sua cidade. E, como se vê, a tensão está justamente entre dois lugares: a paisagem natural – esta que também paradoxalmente oprime – e a paisagem urbana, aqui entendida como o lugar dos homens, da vida, do cotidiano, onde todos ficam “à mercê” de alguma bala perdida. Apesar disso, a poesia de Armando é ainda o lugar da reflexão, mesmo que fique entre uma posição bastante negativa e outra que deseja sonhar a beleza. Talvez, por isso, em muitos de seus poemas a presença da natureza seja fortemente representada em palavras como mar, montanha, céu, lua, sol, estrelas e, com elas, outras de natureza diversa se juntam, como ruas, carros, sinais de trânsito, balas, armas, futebol, corpos, gírias, etc. Enfim, tudo isso faz dessa poesia algo muito pessoal, dá-lhe uma beleza tensa e, muitas vezes, raivosa, como não poderia deixar de ser, já que um lugar tão belo vem se tornando uma foto (cartão-postal) em negativo.

O diálogo dissonante entre beleza e violência continua em “Geral”, “Firmamento”, “Litoral” “*Unready-made*” e “Morro”, poemas que dão a dimensão de

um poeta que caminha aberto a tempestades, observando os contrastes que assaltam a cidade e a cabeça desse homem.

Mas, antes de *Raro mar*, outros livros já anunciavam que o Rio de Janeiro viria a ser não só espaço para a sua poesia, mas um topo a ser explorado. Ressaltamos que não vemos isso como algo programado e artificial, muito pelo contrário, é visível que em Armando o “desejo aflito” foi se formando pouco a pouco.

Outra questão importante é que nessa poesia, em nenhum momento, há fuga do real, como se o autor quisesse refugiar-se no campo à procura de um lugar ameno, como parece acontecer em certos momentos com a poesia de Cláudio Manoel da Costa ou os românticos. Neles, a cidade é o retrato do sofrimento humano, por isso, ou algumas vezes, o desejo era se furtar da paisagem urbana para sonhar com a utopia de uma natureza calma e confortável. Mas é evidente que outros preferiram enfrentá-la já no século XIX, época de grandes transformações do espaço rural para o urbano¹³, quando as cidades vão crescendo e se tornando cada vez mais uma paisagem artificial. Sem nos atermos a análises mais detidas, não podemos nos furtar de oferecer alguns exemplos, como a poesia de Baudelaire, talvez o primeiro poeta a colocar em discussão a ideia de modernidade, a efemeridade da vida moderna; ou, para citar apenas mais dois poetas, Rimbaud e Cesário Verde, sobretudo no poema “Sentimento de um ocidental”.

No Brasil, esse conflito é mais acentuado no século XX, com livros como *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, e *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, poetas modernistas que viveram a transição de um país arcaico para o moderno, mas que buscaram também rediscutir a identidade brasileira através da poesia. Essas

¹³ Evidentemente que se nos afastarmos um pouco mais no tempo, veremos que alguns poetas já traziam essa discussão da cidade como lugar de adesão e negação. Um livro fundamental é *O campo e a cidade – na história e na literatura*, de Raymond Williams. Nesse livro, o autor trata dessa passagem do campo para a cidade. Analisa, por exemplo, que na transição do século XVIII para o XIX, poetas como William Blake já questionavam a situação do homem diante das transformações urbanas. Ver especialmente os capítulos “Transformações na cidade”, “Gente da cidade” e “A figura humana na cidade”.

brevíssimas considerações são apenas para ilustrar, mesmo porque esse assunto já foi bastante estudado. Não achamos necessário entrar em pormenores aqui, pois o que está em discussão é a poesia de Armando Freitas Filho. Evidentemente Armando é leitor dessa tradição, porém, procura assumir outro discurso, digamos, mais contemporâneo, algo mais próximo da sua realidade. Afinal, a cidade que se apresenta não é a mesma, nem a linguagem. Aliás, é justamente o modo de usar as palavras, ou melhor, o jeito como as incorpora na sua poesia que acaba por traduzir sua originalidade, sobretudo considerando que a temática da cidade já está, por assim dizer, muito explorada, mas nem por isso esgotou-se esse tema. Ao contrário, em Armando podemos perceber o modo como o corpo, a linguagem e a vida se infiltram na Cidade Maravilhosa, traduzindo-a numa beleza áspera, onde não ficam de fora as questões políticas, econômicas e culturais. Tudo isso, evidentemente, estruturado na melhor poesia que se tem feito sobre esse lugar.

Recuando um pouco no tempo, quero apresentar de forma mais linear o modo como, a cada livro, o tema da cidade do Rio de Janeiro foi aparecendo na obra de Armando. Não vou me deter em nenhuma teoria específica sobre a temática da cidade na poesia, mas lançarei mão de teóricos à medida que estiver analisando os poemas.

A primeira vez que a imagem do Rio de Janeiro aparece na poesia de Armando é muito mais como um olhar de quem contempla e deseja descobrir o fascínio que ela provoca do que um olhar que possa desconfiar do que viria a ser mais tarde. Evidentemente é poesia de um jovem (20 anos) que tateia a linguagem em busca de uma expressão própria. No livros *Palavra*, *Dual* e *Marca Registrada*, fica claro que o exercício de linguagem é metalinguístico e visivelmente marcado pela teoria *Práxis*, sobretudo o segundo, o que prejudica a qualidade de diversos poemas. Aliás, é muito comum que toda produção marcada por projetos teóricos ressinta-se de falta de boa

qualidade. Tanto é que os próprios poetas costumam abandonar as teorias criadas e seguir outros caminhos bem diferentes do que propunha a teoria. É o caso de Armando Freitas Filho que, felizmente, percebeu cedo o limite desses projetos, embora seja compreensível que eles são um dos modos de avaliar a história da poesia brasileira recente. Sem nos estendermos muito, sabe-se que uma das propostas da teoria *Práxis* era se opor aos dois movimentos anteriores: a poesia concreta e o neoconcretismo, sobretudo o primeiro. Mário Chamie, precursor e defensor dessa teoria, propunha que “o poema-praxis tem seu primeiro momento no projeto semântico; ele é consciência e constituinte (fusão da dicotomia significante e significado) porque, nesta condição, é autônomo e independente ainda da área de levantamento. Muitos poetas ficaram no ato de compor e nele se alienam, Mallarmé é o líder”. Quando se lê o nome do poeta francês, autor do poema “Um lance de dados”, pode-se ler também Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Para Chamie, a poesia desses poetas era voltada mais para o significante, para a forma; já para o autor de *Lavra Lavra* (1962), a sua tese em síntese seria a fusão de conteúdo e forma na poesia. Portanto, era necessária uma consciência crítica e política sobre a poesia, afinal não podemos nos esquecer que a época era a década de 60, momento de muita discussão política, repressões de toda ordem, inclusive depois do golpe de 1964. As preocupações em agrupar ideologicamente a poesia como crítica das diferenças sociais fizeram com que o resultado, muitas vezes, parecesse retórico, mais um jogo maneirista do que uma poética que, dentro da sua subjetividade – tão comum na lírica –, mostrasse o seu valor crítico. Sobra teoria e, às vezes, falta poesia. A meu ver, um livro de poemas não precisa ser acoplado a teorias para explicá-lo, como ocorreu com *Lavra Lavra*. Reconheço que, mesmo com excesso paronomástico – algo que também aconteceu nos três primeiros

livros de Armando Freitas –, há momentos que vão além desse jogo programático de fonemas, monemas e sintagmas.

Mesmo com os cacóetes da *Práxis*, a poesia de Armando já anunciava um vocabulário típico da paisagem carioca, embora ainda soasse um pouco artificial, talvez por se preocupar em manter os ideais desse movimento estético, prendendo-se mais a um exercício de linguagem do que à criação de imagens representativas para a sua poesia. Entretanto, é possível reconhecer que em alguns poemas o salto vai além da teoria, como já foi observado na introdução do primeiro capítulo da tese.

Mas o primeiro momento mais significativo dentro desse período é o poema “Le Corbusier”, do livro *Dual* (1966), que está dividido em duas partes, sendo que suas estrofes são praticamente quartetos, porém sem nenhuma preocupação com a combinação de rimas. Podemos dizer que essa forma fechada em bloco de quatro versos procura desenhar uma cidade moderna com seus prédios, fachadas, avenidas, tudo modulado num projeto arquitetônico que atingiu não só a cidade do Rio de Janeiro, mas outras do Brasil, como São Paulo e Belo Horizonte. O antigo cede espaço ao novo, e, para isso, é preciso destruir o “velho” e plantar o que ficou conhecido como moderno. O olhar do poeta é para essas novas construções que vão crescendo em sentido vertical, com seus blocos fechando o horizonte. Todo o percurso do poema é para se chegar ao último verso e se ler a palavra cidade, porém isolada do restante do poema, como se o autor quisesse dizer um pouco da frieza e do isolamento que as grandes cidades provocam na vida. Vejamos a construção do poema:

Le Corbusier

I

Escava o cubo:
Claro alvo nu
Nítido núcleo
Alcança a cal.

Cálculo, desenho
Grau, decalca
No solo calca
Quadrado de grau.

Quatro quinas
Iguais, bloco
Branco, volume
Dado, elástico.

Módulo didático
Equaciona a soma:
Sinal de cimento
Nódulo estático.

O prumo apura
Ludus e lados
Molda o molde
Modela a muda
Escala, parcela
A conta, o campo
O quantum, fixa
O ponto cômputo.

Como um corpo
Que se encaixa
Vivo, dinâmica
Se faz a casa.

II

Risca à régua
O ritmo reto
Alinha o rumo
Rude da pedra.

Milimetrado vôo:
Via viaduto vão
Respira a planta
Trevo sem água.

Calado cálculo
Concreto, desenha
As ruas na cal
Calçadas: calmas.

Avenidas claras
Avançam, vazias
Janelas vidradas

Frágeis fachadas.

Pilotis plantados
Cubos de granito
Blocos de cimento
Fixos – edifícios.

Iluminados traços
De alumínio, vivos
Veículos vestidos
De ferros e vidros.

Gestos e linhas
Vínculos e vigas
Faixas e listras
Cinética imagem

cidade.

Como se vê, a cidade aparece sob a tutela da teoria da *Práxis*, que, na busca de um efeito das palavras, acaba por prejudicar muito o poema. Entretanto, é reconhecível que, mesmo preso a essa dicção, esse poema de Armando sugere um diálogo com a poética de João Cabral de Mello Neto, diálogo que se tornará presente na obra do poeta carioca, porém não como uma adesão propriamente, mas como desafio. Ou seja, Armando parece estar sempre interrogando os procedimentos construtivos da “antilírica” em Cabral. Se no poeta pernambucano há uma tentativa de demonstrar certo distanciamento da presença de um sujeito lírico no poema, em Armando parece ocorrer o contrário: nos seus poemas, mesmo nos mais metalinguísticos, a presença de um sujeito que se coloca é mais vertiginosa, é sempre um desejo aflito, para usar a expressão de Maria Rita Kehl, pois pretende traduzir os sentimentos mais íntimos do poeta num poema. Para isso, o poeta não precisa e não quer separar a pedra do feijão, o limpo e o sujo, como parece acontecer em João Cabral. Entretanto, em ambos nota-se o exercício da metalinguagem como um dos seus temas. Mas enquanto em Cabral a

construção é mais polida, onde a escrita parece explicitamente marcada para se adequar a uma lógica matemática, em Armando percebe-se um sujeito lírico visceralmente misturado entre palavra, corpo, procurando materializar os seus riscos diante do que se mostra inacabado (o poema), como se deixasse as vísceras expostas pela própria urgência de viver tudo ao mesmo tempo. Mas, tanto num como no outro, com projetos diferentes, encontramos uma busca obsessiva pelo lugar adequado para cada palavra, verso, estrofe, embora em Armando possa parecer que há algo disperso nos seus poemas, pela própria sintaxe, os cortes elípticos, o uso de gírias. Porém, por trás desse falso planejamento, há um trabalho depurado. Na verdade, o seu rigor é o avesso de João Cabral. Em síntese, poderíamos dizer que em Cabral o poema parece ser escrito pelo pensamento de um jogador de xadrez, enquanto em Armando a escrita lembra a de um lutador de boxe que procura nocautear logo no início da disputa. Mas o golpe é certeiro em ambos os poetas, mesmo que as atitudes sejam diferentes ao enfrentar a engenharia das palavras.

Retornando ao poema “Le Corbusier”, percebe-se que, além da homenagem ao arquiteto francês, faz também referência, ainda que de longe, ao “Edifício Esplendor”, de Drummond, publicado no livro *José* (1942). Enquanto neste a crítica é mais explícita, questionando a condição dos homens que moram nessas novas construções – “Entretanto há muito/se acabaram os homens/ficaram apenas/tristes moradores” –, Armando, por outro lado, procura mais desenhar a nova geometria que compõe a cidade, deixando transparecer o seu compromisso com a estética da instauração *Práxis*, o que, a meu ver, tira muito a qualidade do poema. O poema que fica a serviço de um programa parece fadado ao seu tempo, perdendo a sua dimensão universal ou atemporal. Apesar desses limites expressivos, a cidade desenhada pelas palavras do poeta equaciona na sua composição uma vontade de estar atento ao seu tempo. Nesse sentido,

a cidade que se visualiza nesse poema da década de 60 é apenas o início do que vêm se tornando hoje os grandes centros urbanos: um lugar sem espaço para a vida. E é assim que, em poemas como “Planta” e “Massas”, do mesmo livro, o autor procura se posicionar mais criticamente, tentando descrever os atropelos das cidades brasileiras em processo de modernização.

No primeiro poema visivelmente marcado por um compromisso estético da *Práxis*, ainda que nele possamos perceber que há uma vontade de revelar a cada estrofe o processo de construção tanto da cidade como do poema, sente-se que fica mais um engenho bem feito do que uma expressão mais íntima do sujeito: “Solta a cidade/salta, rouca/súbito soco/sôfrego sopro. //Perplexo o prédio/cresce, irrompe/a ponte pronta/se precipita: //brusca – rompe/veste o vácuo/mergulho, soma/pedra mais aço.” No segundo poema isso fica mais explícito, quando o poeta compara as pessoas a verdadeiras manadas, revelando já o crescimento das grandes cidades: “Move-se a massa/imensa manada/avança em múltipla/mistura tensa”. Ou mesmo em poemas como “Vida apertada”, “Maracanã”, “Sociedade anônima” e “Capital Federal”, todos do livro *Marca registrada* (1970).

Mas ainda se percebe que as filiações são um incômodo para o poeta, pois a aproximação com a estética da *Práxis* somada a uma poesia de engajamento social deixa ver os limites de uma expressão poética quando presa a certa tendência artística. Em ambos os poemas o que se configura é mais uma plataforma esquemática de um movimento estético do que uma reação mais livre, portanto, mais próxima de uma expressão aberta a um lirismo mesclado entre linguagem, corpo e cidade, o que se tornaria mais visível a partir do quarto livro, *De corpo presente* (1975). O cenário urbano, com as suas contradições, vai se incorporando nessa poesia como se, literalmente, uma “Luta corporal” – para usar o título do livro de Gullar que tanto

influenciou Armando Freitas Filho –, seja com a linguagem, com o próprio corpo, com o corpo do outro ou o corpo da cidade, não importa, tomasse conta dessa poesia, onde tudo é filtrado numa luta constante e feroz. Enfim, à sua maneira, o poeta carioca foi aos poucos compondo um olhar amoroso e refratário sobre a sua cidade.

Se nesses poemas o compromisso é mais com a tendência da teoria da *Práxis*, nos livros seguintes, Armando passa a seguir as próprias intuições, construindo uma obra visivelmente marcada pela exploração metalinguística, cujo desdobramento é inscrever no poema as fissuras deixadas pelo pensamento. Escrever é deixar-se contaminar pelo *duplo cego*, sem o hífen, como está no título de seu décimo primeiro livro.

Em *De corpo presente*, o que muda mais substancialmente é a presença do corpo. Nele, o poeta questiona os desejos e como essas vontades estão relacionadas à escrita.

Fica visível que, para além de uma mera repetição das variantes do corpo, o que se imprime é o que poderíamos chamar de uma “metalinguagem do corpo”, ou seja, escrever sobre o corpo é também escrever sobre a escrita.

Portanto, estar *de corpo presente* seria um modo de aglutinar as sensações vividas de um Eu lírico comprometido com o que está à sua volta, seja num quarto, na paisagem urbana ou na linguagem. Em todos, frequentemente, o poeta os visita sem o privilégio de um sobre o outro. O poema *Auto-retrato* é uma representação mimética desse corpo que se escreve num “espelho de papel”:

Auto-retrato

No papel fino do espaço
a minha figura pausa
seus traços e braços:
pedaços – quebra-cabeça

armando as suas peças,
partes, pedras e passos;
a cada gesto o contato,
tão tátil, de fragmentos
que os dedos do acaso
adaptam – múltiplos,
com seus vários perfis
contrários, numa soma

de avessos e retalhos,
a minha imagem sob a pele
é alinhavada: - andaimes
de cartas, um castelo

embaralhado pelo vento
que sacode as flâmulas
dos naipes inventados:

—
onstrução de dados
com os seus inúmeros
lados, números, ludus:
um encontro de cubos
neste espelho de papel

onde o **puzzle** do corpo,
uma armadura de lacunas
em tempo de pressa e perda,
armou seus erros e hiatos.

Nesse jogo de palavra puxa palavra, título da segunda parte do livro, encontra-se um poeta menos fechado às modulações da linguagem e mais à vontade com suas questões existenciais. A exposição é mais crítica, portanto, aberta aos erros e hiatos, como se vê no poema acima, deixando-o desprotegido. Essa armação de “erros e hiatos”, o ato de deixar o poema mais aberto às modulações do tempo, de desejar “fixar o instável”, de permitir que entre o bruto e o lapidado ainda ficassem resíduos da sobra e do que faltou, fizeram com que a sua poesia tomasse outros rumos menos esquemáticos. Nesse sentido, a tentativa de incorporar de forma metonímica a escrita, o corpo e a paisagem natural ou urbana num só poema fez de Armando um poeta com uma dicção própria, cujo valor semântico e estético foi se definindo a cada livro publicado.

Há uma definição revelada pelo próprio poeta sobre sua criação que confirma essa relação sensitiva com a palavra: “minha poesia, posso observar agora, possui uma constante: o vocabulário é trivial e, não raro, incorpora, estilizadamente, muitos elementos que não fazem parte do universo da escrita literária clássica, mas sim da fala e da publicidade: frases feitas, trocadilhos, duplos-sentidos, ditados, gírias, jargões, marcas registradas”. São “*ready-mades* orais”. Dir-se-ia que são também “*ready-mades*” visuais, sonoros e, forçando um pouco a leitura, poder-se-ia mencionar o tátil, pela maneira como incorpora as palavras nos seus poemas. A busca é de uma fusão entre o sujeito e o objeto, não importando se esse objeto é a gíria ouvida no dia a dia ou o verão carioca, a paisagem armada e natural ou a violência no trânsito, ou mesmo uma rajada de metralhadora. Enfim, é um sentimento de urgência e que deve ser capturado pelos cinco sentidos do poeta, pois, como ele próprio disse de si mesmo: “sou todo ouvidos, olho, nariz, boca e mão”¹⁴. Mais que entender isso como uma declaração, é preciso reconhecê-lo no corpo dos poemas.

E, sendo todos os sentidos, a poesia de Armando foi cada vez mais se afixando no espaço urbano e natural da cidade maravilhosa. O amálgama entre o sujeito lírico e o objeto toma uma dimensão na qual uma fala ouvida na rua, uma manchete de jornal ou o calor de 40 graus, tudo vira motivo de poesia. É como se o poeta desentranhasse poesia do cotidiano, como quis Manuel Bandeira. É claro que os procedimentos estéticos de Armando não passam pela simplicidade vista tão bem por Davi Arrigucci no seu livro “Humildade, paixão e morte”. É evidente que o simples em Bandeira é complexo, mas não é o caso aqui de nos estendermos sobre o poeta modernista. Quero apenas apontar que o ato de desentranhar poesia do cotidiano também aparece em Freitas Filho.

¹⁴ Título do depoimento do poeta para o encarte do Cd gravado pelo Instituto Moreira Salles, 2001.

O desentranhar de Armando, além de ser mais agressivo no seu vocabulário, é muito menos comprometido com as preocupações modernistas dos anos 20 do século XX observadas em Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Drummond, pois, como se sabe, era um país novo que esses poetas estavam descobrindo. Buscava-se dar um retrato ao País, para dialogar com o arcaico e o moderno, para trazer a cultura popular para os procedimentos de uma arte mais conhecida como “erudita”. Em Freitas Filho o que se nota é sempre o desejo de captar a dissonância entre o belo e o bruto que se revelam na sua cidade natal.

À medida que seus livros vão sendo editados, sente-se que a linguagem foi tornando-se mais apurada, por isso mais espessa e mais problemática. Sem dúvida, o ganho é visível e foi reconhecido pelos críticos, como acentua Viviana Bosi no prefácio para o *Máquina de escrever* (2003), ao dizer que “ao amadurecer como poeta, o medo de cristalizar-se torna-se um motivo central para Armando, obsessão que virou tema profundo tanto como se ele estivesse correndo por fora de sua poesia, tentando deixar uma marca ou transcrição muito incisiva e rápida antes de fugir ou ser agarrado: há um atirar-se reiterado como se a vida escorresse, pulasse, escapasse e fosse necessário lançar em seu encalço”. Essa obsessão para não se repetir fez com que Armando procurasse não se inovar, mas trazer para a sua poesia um exercício do (re)escrever-se, na medida em que revê a própria obra. Isto fica evidente quando assina na contracapa de *Máquina de escrever*: “A vida não começa aos quarenta. A vida de uma poesia, porém, pode ter esta pretensão e tentar a peripécia. Por acreditar nisto, reúno, pela primeira vez, meus livros, em edição revista, de *Palavra* (1963) até *Fio terra*. Realizei a tarefa inspirado em Dylan Thomas, que, nos seus *Collected Poems*, afirma: ‘Este livro contém a maioria dos poemas que escrevi e todos que quero preservar, até o corrente ano. Em alguns deles fiz uma pequena revisão, mas se continuasse revendo tudo o que, agora, eu

não gosto neste livro, eu ficaria tão ocupado que não teria tempo de escrever novos poemas.’ E em Murilo Mendes, que na ‘Advertência’, das *Poesias*, esclarece: ‘Para esta edição revi inteiramente todos os textos, tendo também suprimido vários poemas que me parecem supérfluos ou repetidos. Procurei obter um texto mais apurado, de acordo com a minha concepção de arte literária. Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo.’ Ao organizar este volume – que se abre com *Numeral / Nominal*, uma coletânea inédita -, levei em conta os procedimentos diferentes destes poetas. Tive a sensação que trabalhava com duas facas: a de cirurgião e de caçador. Só espero não as ter confundido, muitas vezes.”

Essa luta constante entre o “cirurgião” e o “caçador” fez com que Armando procurasse sempre apurar os sentidos para captar os *tableaux* de sua cidade e da sua própria poesia flagrada muitas vezes no instantâneo do cotidiano, mas depois operada pelas mãos do poeta.

À mão livre (1979) é um livro que abre para outras direções tanto na forma como no conteúdo. Nele aparece com maior vigor o erotismo, o verso fica mais espaçado, a mão que escreve agora está mais livre das cacofonias da *Práxis*. Nesse sentido, a melhora não é só formal, pois há um ganho substancial no lirismo que se propõe, ou seja, a experiência do sujeito parece adentrar na experiência da existência, “dos questionamentos de um lirismo da persona”, como disse Merchior no prefácio para esse livro. Mas, além do erotismo, aparece pela primeira vez a paisagem violenta da cidade, com um olhar que quer captar todos os contrastes de um centro urbano com as suas diferenças e indiferenças.

O poema “Cidade Maravilhosa” é um retrato multifacetado do Rio de Janeiro, que o sujeito lírico ali exposto procura atravessar com os sentidos todos à flor da pele para captar a grande variedade que o cotidiano possa proporcionar. De chofre, a cidade

já é comparada a um jornal que se abre com as suas notícias, como se o símile metonímico de cidade e jornal dependessem um do outro:

A cidade se abre como um jornal:

Flash flã flagrante

Na folha que o vento leva
No grito impresso que voa
Na voz
Contra a manchete:

LUTE NO AR

No ar
Ou no exíguo espaço
Que nos resta
No chão
das casas
das caixas de morar
nos ônibus superlotados
nos estádios cheios
o homem que
- todo o dia –
Veste a camisa da estrela solitária
E desaparece
- para sempre –
Luta
Contra o esquecimento.

Como um jornal que escreve
Em cada página
A crise e o crime de toda hora
Como um jornal que embrulha
O que
Diariamente
Esquecemos
Como um jornal que escreve
Em cada página
A crise e o crime de toda hora
Como um jornal que embrulha
O que
Diariamente
esquecemos
como um jornal
como os espelhos perplexos
do Parque de Diversões
se fazem os quadros em flagrante
de Gerchman.

Ali estão todos
Estamos nós
Em pré-estréia
A sós
Na beira do mundo
Com todas as nossas caras:
a miss o kiss elétrico
o kitch o clichê
o beijo borrado de Monalou
me alcança
no banco de trás
a Moreninha
me enlaça
na janela furta-cor
que pisca,
por de trás da paramount
o amor se acende:
Boa Noite
Lindonéia.

Ali estão todos
Na primeira página quebrada
Dos espelhos:
Aqui, perdido, me acho
Em cada qual
Me vejo
Na multidão espatifada.

Ali encontro a linha
O começo do desenho
O rascunho do meu corpo
De carvão
Superposto
Na paisagem amarrotada
Da cidade.

Aqui estão os rótulos
Rasgados do meu rosto
As máscaras
As marcas
As letras do meu nome
Com todos os erres
Com todos os erros
Em garranchos
Pichados no cimento
Nos cartazes
E nas caligrafias de néon:

*Motel de Mel Não Há Vagas
Os Desaparecidos
Homens Trabalhando*

*Na frente de todos
O Rei do Mau Gosto
usa o seu rosto*

*A Stripper sem Script
se incendeia
sob o sol do Mangue*

*Assegure Sua Fatura
no Carnê Futuro
de Baby Doll*

Aqui estamos nós
Enfim
João e Maria
Feitos um para o outro
No acaso das calçadas:
Neste banco nos beijamos
Neste jardim nos devoramos
Nesta rua nos deixaram
joão
E maria
Nos perdemos
Com a roupa do corpo
Com a casa nas costas
Na floresta
Dos dias
(índios) e (indigentes)
Atravessando as veredas da avenida
Sob a paixão do sol.

A notícia de jornal são os acontecimentos da cidade, suas novidades, mas, também, suas notícias diárias. A urgência é não deixar nada de fora, flagrar o efêmero e transformá-lo em matéria de poesia. Talvez Armando quisesse, como Bandeira, tirar poesia de uma notícia de jornal. Deslocar o menor para um outro sentido, como fez Bandeira ao chamar a atenção para alguém sem importância, o João Gostoso do “Poema tirado de uma notícia de jornal”. Em Armando, a cena quer ser mais aberta para poder capturar o máximo de detalhes, seja o letreiro de um motel (“Motel de Mel Não há Vagas”), que soa com extrema ironia, seja para falar também de alguém que “veste a

camisa da estrela solitária/ e desaparece”. Aqui, como já dissemos, a palavra solitária ganha duplo sentido, tanto se refere à camisa do time carioca Botafogo, como a alguém que, ironicamente sozinho, desaparece.

Mas, como se vê, é um poema relativamente grande para os padrões da poesia lírica, todo em versos-livres, com um mínimo de pontuação, talvez para assegurar o máximo da inexorabilidade do tempo e dos acontecimentos de uma grande cidade. É preciso ao mesmo tempo registrar os acontecidos e refletir sobre eles. Nesse sentido, o poeta se coloca na condição de agregar todos os tipos de manifestações, sejam elas políticas, literárias ou plásticas, como misturar uma cena pictórica dos quadros de Gerchman com os acontecimentos do cotidiano da cidade, como nessa passagem do poema:

Como um jornal que escreve
Em cada página
A crise e o crime de toda hora
Como um jornal que embrulha
O que
 Diariamente
Esquecemos
 Como um jornal que escreve
Em cada página
A crise e o crime de toda hora
Como um jornal que embrulha
O que
 Diariamente
esquecemos
 como um jornal
como os espelhos perplexos
do Parque de Diversões
se fazem os quadros em flagrante
de Gerchman.

Aliás, a pintura de Gerchman procurou captar também cenas urbanas, algumas com desenhos fortemente eróticos, como a própria capa do livro *À mão livre*, onde a cena é de um casal no banco de trás de um automóvel. Ou seja, o poeta procura

transformar cenas de rua e outras, sejam elas literárias ou plásticas, em matéria de poesia.

Como observou Viviana Bosi, “o lugar do sujeito em Armando Freitas Filho é o do perseguido pelo tempo e pelo mundo, que vêm ameaçá-lo e contra os quais faz-se necessário urgentemente resistir. O poema mimetiza o duelo, a faísca, a tentativa premente de agarrar no último minuto a palavra que vai fugir. O real é dificultoso de alcançar, e o poeta se esforça com vísceras e músculos, com todo vapor, num feixe de gritos, para sair no seu encaicho e aprendê-lo”¹⁵. Desse modo, o poeta procura aprender a cidade, a palavra, os sentimentos, enfim, tudo que aflora é posto em poesia. O resultado pode parecer meio bruto, como se houvesse que lapidar mais os versos, mas nesse caso não é preciso, pois é isso que faz com que esse poema seja um retrato multifacetado da poesia de Armando e da cidade que se abre como um jornal.

É desse lugar que, cada vez mais, a poesia de Armando se ocupa, é uma necessidade orgânica, por isso vital, que se tornou naturalmente uma poesia extremamente urbana, no sentido de querer incorporar não só o vocabulário de uma grande urbe, mas, sobretudo, diagnosticar o tempo presente, o tempo do poeta. Para isso ficou impossível apenas descrever a cidade como objeto ou tema da sua poesia. Na verdade, o que aconteceu foi uma relação metonímica entre o poeta e a cidade maravilhosa. Isso ficou claro quando, na reunião da obra, pôde perceber que, de livro a livro, como se fosse um projeto não tão deliberado como o de João Cabral, o seu antípoda, foi aos poucos se revelando. Talvez a crítica não reconheça isso, mas acredito que houve e há um crescimento constante na produção poética de Armando, ainda que, em *Raro Mar* (2006), possa haver algo repetitivo, talvez meio “retórico”, mas, mesmo

¹⁵ Cinco pontas de uma estrela. In. Revista Cult, n. 102, ano 9, Maio de 2006. p. 49.

assim, é um livro que muito completa e ajuda a compreender a trajetória do olhar do poeta sobre a sua cidade de origem.

Se, por um lado, o Rio de Janeiro vira lugar de reflexões para a poesia, por outro é muito mais um local onde o poeta procura entender a si mesmo, pois, como ele mesmo diz:

A explicação que encontro é que nunca me sinto situado na minha cidade, mas sitiado. Esse estado de sítio não tem nada a ver com a violência real que grassa no Rio: ele começa na subjetividade mesma. Por viver sempre essa sensação de claustrofobia urbana, de sítio agudo, o Rio como que permeia tudo, é uma espécie de primeira pele. (Freitas Filho, apud Holanda, 2003)

Ao dizer que o Rio é como a primeira pele, pode-se entender que ela (a pele) faz parte de um todo (a cidade), mas que é também a parte do corpo do poema, ou, se quiser, do próprio poeta. Aliás, já foi mostrado anteriormente que as partes do corpo são uma constante na poesia de Armando, chegando, às vezes, a ser uma obsessão. E de fato elas o são. Um exemplo é o tablóide “A flor da pele”, do livro *À mão livre*, mas que mereceu uma edição separada. Nesse poema, o poeta procura dicionarizar todos os sentidos da palavra pele, inclusive alterando o seu significado.

Mas o que nos interessa aqui é ainda a cidade e como ela é tematizada em Armando Freitas. Esse “estado de subjetividade”, de se sentir sitiado, é o que faz essa poesia, a meu ver, mais que nomear a violência carioca, trazê-la para um discurso simbólico expressado através da poesia lírica, que, como sabemos, tem como um de seus pilares a transformação da experiência de um sujeito, sempre subjetiva, em poesia. Nesse sentido, a poesia de Armando não se dá apenas pela descrição da paisagem urbana carioca. A partir dela a poesia torna-se extrato do mais externo (paisagem) e do mais íntimo (Eu lírico). Portanto, não há elisão entre um e outro, como foi bem observado por Cristiane Lemos:

Neste acidentado sítio urbano, a violência não elide, nem separa nenhum corpo, mas, sim, irradia-se em direção a eles: o corpo da cidade é, mesmo, o próprio corpo da subjetividade e da escrita, dilacerado, sempre correndo riscos, exposto a diversos perigos¹⁶.

É nesse embate com o corpo e a cidade que tudo vai virando material para a sua poesia. Através dela é possível diagnosticar um momento político no País, como no caso do poema “Corpo de delito”, que faz referência à letra do Hino Nacional: “Escuta o rumor nas margens plácidas/feitas de lama, sangue e memória.” Se não é à cidade propriamente dita, é ao País que o poeta se refere e denuncia sem medo a ditadura militar no Brasil em versos altamente críticos: “Escuta o brado retumbante/na garganta do túnel. Por entre as grades do grito/o céu da liberdade viaja/e o sol, sem pátria, se espalha/ nesse instante, no cimento.”

Se, por um lado, a poesia de Armando é crítica desse sistema autoritário que se impôs no Brasil, por outro, é uma poesia cujo erotismo também se torna presente na relação que tem com a cidade em que mora, criando, portanto, mais um modo de adentrar no espaço urbano e, ao mesmo tempo, pensar sobre o amor. Vale notar que a linguagem coloquial, as frases corriqueiras – tão comuns nesse poeta, como já foi dito – e sem autoria são retomadas pelo poeta com outros sentidos além do que já é conhecido. Em frases como “amor com amor se paga”, na primeira parte do poema, a conotação parece ser diferente do seu sentido tradicional, ou seja, de vingança, sugerindo outro sentido mais erótico e mercadológico. Porém, na terceira parte, o amor que se pica tem uma conotação mais irônica, remetendo à lei do talião: “olho por olho, dente por dente”, ou “quem com ferro fere, com ferro será ferido”. Essa duplicidade de sentidos confirma a presença violenta da poesia de Armando, que nunca fez concessão ao fácil ou ao dócil. Vejamos o poema:

Amor com amor se paga

¹⁶ Palavra e imagem: paisagens disparadas em Armando Freitas Filho. Dissertação de mestrado, UFF/ILEL, 2006. p.32.

sua própria escrita, leia-se poesia. Não é estranho que o livro comece com o verso: “Sou um livro aberto”. É nesse livro aberto que o poeta expõe uma gama de reflexões sobre o ato de escrever e o exercício de escrever sobre o escrever, como nesses trechos: “Escrevo/só/ou mal acompanhado:” “Esta mão que escreve”, “O poema que pretendo/se perde ou se escreve/no ar”, “À mão livre/mas não tanto/pois escrevo/para não voar”. O poeta parece estar dialogando com a sua própria criação. Aliás, esse “exercício” sobre o escrever vem sendo cada vez mais uma constante na poesia de Armando, mas nunca como mero exercício, vazio de sentido. Muito pelo contrário, é uma busca pelo acerto, para chegar a uma expressão possível de um sujeito lírico que diz: “Doente de mim/desde que a escrita/juntou-se à vida, com as linhas/da mão misturadas às do papel”. Esse procedimento de diagnosticar o tempo todo a escrita, diga-se de passagem, é bem particular e, talvez, em Armando, seja o mais representativo hoje na poesia brasileira contemporânea. Diferentemente, por exemplo, de João Cabral, que talvez seja o outro poeta brasileiro que mais mergulhou sobre o “metapoema” no Brasil do século passado.

Como se vê, o poema está dividido em três partes, e cada uma começa de forma bem semelhante, tendo apenas uma variação na última palavra de cada verso. Então, o amor com amor se paga, se pega e se pica. Essas pequenas mudanças advêm ainda do que ficou da estética da *Práxis*. As aliterações, assonâncias, paronomásias, sempre estiveram presentes na poesia de Armando. Evidentemente isso era quase uma obrigação nos tempos de “filiação” à vanguarda *Práxis*. Posteriormente, quando o poeta se distanciou dessa prática, o que houve foi uma melhora substancial e sensível em seus poemas. Essa busca, num momento, pode ter sido programada, o que de fato prejudicou uma melhor qualidade da sua poesia, mas em outros não, pois o poeta se libertou dessa prática, constituindo uma expressão mais substancial, portanto mais subjetiva, cujo

sujeito lírico se apresenta mais rasurado com suas indagações existenciais, mesmo quando elas vêm acompanhadas por uma crítica social ou política.

O olhar aqui lembra o de um *voyeur* que captura cenas distintas localizadas em diferentes pontos do Rio e Janeiro (Aterro, beira-mar, morros). Indo de cenas externas (ruas) e internas (carros), do baixo (beira-mar) ao alto (morros), o amor não escolhe lugar e nem classe social, ele se acende e pica e vira notícia de jornal. A multiplicidade de acontecimentos díspares, e todos culminam em cenas eróticas, tem a intenção de assegurar no discurso da poesia o frescor de um verão carioca que se anuncia. Há ainda a posição contrária do amor romantizado, pois aqui ele é carnal, mercadoria, sensualidade (“levanta as saias e dança/de patins e passa de bicicleta”), que, como se disse anteriormente, pode levar à morte.

Nesse livro, quase um diário, que parece alongar a vida entre a escrita e os dias de verão, o poeta deseja sobrepor a esse tempo e espaço de uma paisagem natural e urbana uma outra, que chamo de “paisagem subjetiva”, pois, como o sujeito lírico diz: “toda viagem é interior” ou “toda viagem/se faz por dentro”. É nessas viagens interiorizadas que o poeta procura vasculhar a si mesmo e o que está ao seu redor, mesmo que esteja num quarto, só, apenas com seu caderno e suas canetas: “Deixem-me somente/a pena e os papéis/para as minhas novas ninfas:/a Bic, a Cross/as sem nome que passam/sem marcas/de mão em mão e se perdem:/a Pilot, com suas ligas roxas/a velha Parker/com a tinta do meu sangue/quase seco/ e a Futura”, seja sob o céu aberto de um calor de 40 graus no Rio: “Todos nós/nus elétricos/em curto, na areia/no coração do sol/mergulhando/fundo/nas repetidas ondas/que o verão programa/e irradia pelos alto-falantes do céu:/TOPLESS PERDE A CABEÇA/E ATEIA FOGO À SUA NUDEZ”.

Mais uma vez o que se nota é o olhar de um poeta-escafandrista que não cria nenhuma nostalgia sobre a sua cidade. Ele é cúmplice do que acontece nela e, por sua vez, ela (a cidade) é o peso e o contrapeso do poeta: “Rio por dentro./Moro e morro aqui/pisando nesta terra/deitado neste chão/às vezes mar.” (3X4). Sem dúvida essa ambivalência continuou prevalecendo em sua trajetória.

Às voltas com a cidade e com a escrita, Armando prossegue captando imagens diversas, como o erotismo pelas ruas, bancos e praias do Rio, visto no poema de *Longa vida*, ou quando captura palavras, gírias, ouvidas em partes distintas da cidade. Atento aos sentidos, consegue retirar poesia de situações mais diversas, o que confirma que a sua poesia, por mais que se ocupe dessa metrópole, procurou não se repetir – e enfrentar foi e é um desafio.

Esse desafio se confirma no seu décimo quarto livro, *Raro Mar*, do qual já comentamos um poema anteriormente. Vê-se que nesse livro, ao lado de *Números anônimos* (1994), o poeta, já dono do seu tempo, dá-nos uma pequena amostra dos grandes centros do Brasil de hoje, em particular o Rio de Janeiro. Veja-se, em alguns poemas de ambos os livros, o duro diagnóstico que faz sem se apartar da realidade que o atinge. Na verdade, pode-se dizer que coexiste uma mímese na lírica de Armando. Ou seja, a experiência deflagrada aqui não é apenas o propósito de uma poesia social, política, mas o olhar do sujeito lírico que não se vê indiferente à paisagem ao seu redor, seja ela natural ou uma cena de um tanque de guerra ou os “*Unready-mades*”, poemas que não fazem nenhuma concessão ao suave ou ao agradável, muito ao contrário, vão direto ao ponto. O “*ready-made*” de Armando está na rua em movimento, contrastando com a paisagem urbana, como se fosse um anticarro, ou melhor, um “anti-homem-carro”, tudo ali parece misturado, até pelas junções de palavras que vão ocupando

outros lugares, ora catre-carro-arca, ora é arcacatre-carro, carroarcatre, revelando que tudo está amalgamado.

Mix de catre-carro-arca feito de desmanche
De madeira disparatada, céu aberto, desastre.
Motor arcaico de músculo moído, suor, berro –
/arcacatre-carro/ - empurrado pedra acima.
Ponto de partida, de chegada de récamier primitivo
Carroarcatre cheio de jornal, cacareco, catapapel
Pano, papelão, lata, cachorro, criança-carro, resto
De carroça esquelético, catre-carro arca, com lixo
Com tudo que perde, e junta parcelas no chão do percurso
Carrocatrearca rangendo no asfalto sobre rolimãs
Movido a álcool, cola, a calão na fala estropiada.

Mas o poema quer ser mais que essas junções de palavras, pois o que vemos é uma combinação um tanto absurda que descreve que esse estranho “carro” é, na verdade, o lugar do trabalho, do descanso, é mais que um veículo em movimento, é uma casa mais carro mais homem, colados um no outro, pegando tudo o que se vê pela frente. O verso “motor arcaico de músculo moído, suor, berro” demonstra que nesse antiautomóvel não sabemos quem é quem, pois o motor arcaico é o próprio homem que puxa o carro, mas pode ser também o motor precário criado – aliás, esse tipo de objeto ambulante costuma ter todo tipo de improvisado. Daí o “motor arcaico”, daí rolimãs, álcool, cola, calão, tudo serve para continuar sobrevivendo. Como se vê, é poesia desentranhada do cotidiano. E se a imagem é forte, ela também se revela nesses sons estridentes, não só pela dificuldade em pronunciar “carrocatrearca” de uma só vez, mas as aliterações dos erres que completam a dificuldade desse mix de tudo a mover-se: “carrocatrearca rangendo no asfalto sobre rolimãs” (grifo nosso).

Essa imagem disparatada, onde tudo é pedaço, compõe-se num outro poema do livro anterior *Numeral / Nominal* (2003):

A um passante

Filho feito do que a rua apura
junta sem refugar: ectoplasma
de panos sujos, de sacos de mercado
e latas, de arma desdentada na mão
mais o trecho do muro moído
que passa rente à linha do trem.
A vida não tem segunda via e vai
embora, terreno baldio, vala negra
mistura de céu e terra, e ainda:
plásticos pretos, catre de papelão
no meio-fio, à beira do trânsito.
Rio indo, inabalável, todo
tracejado por luzes e espumas
ao pé do leque aberto de montanhas
do puro perfil do Corcovado no sol posto.

Ao contrário da mulher majestosa de “Uma passante”, de Baudelaire, desejada pelo sujeito lírico que a observa desaparecer em meio à multidão – um dos retratos da modernidade, segundo Walter Benjamin –, o passante de Armando é um ser ectoplasmático, tendo apenas uma camada externa coberta de “panos sujos, de sacos de mercado/ e latas...”. Assim como aquele “anticarrohumano”, todo remendado, o passante também é uma coleção de trapos e cacarecos. As cenas imundas desses seres se contrapõem a outra cheia de beleza, desenhada pelo mar, pelas montanhas, pelos corpos no verão carioca, tudo “tracejado por luzes e espumas/ ao pé do leque aberto de montanhas/do puro perfil do Corcovado no sol posto”.

A violência não está apenas nas balas cruzadas no céu da cidade, não é só as rajadas de metralhadoras e os gritos de assalto, a violência também é esses seres à margem da sociedade, batizados aqui dura e ironicamente pelo poeta de ectoplasmas.

Não que seja a vontade de Armando, mas porque há muito já deixaram de ser humanos para se tornarem “*unready-mades*”, ou seja, o que não está pronto e que provavelmente nunca estará.

Vale a pena tecer um breve paralelo sobre essas criaturas sem nome, menos ainda que o João Gostoso, do poema de Bandeira, com o personagem Augusto do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca¹⁷. Nele, o personagem é um escritor que anda pelas ruas do centro do Rio querendo compreender a vida dos marginalizados, ele mesmo sendo um. Nesse conto, Fonseca vasculha os restos de uma cidade, as suas diferenças sociais, o centro como lugar de permanência e ausência, já que a vida de dia é uma, e à noite outra. Os seus habitantes mudam. A cena muda. Perambular pelas ruas da Cidade Maravilhosa é papel do sujeito lírico de Armando Freitas também. Enquanto a personagem de Rubem Fonseca vasculha a própria existência, vivenciando a cidade praticamente 24 horas, em Armando o lírico parece buscar todos os sentidos que a cidade possa oferecer. Mas há algo em comum entre os dois: a violência que habita os contos de Fonseca se aproxima também da poesia de Armando. Escritor e poeta mimetizam a cidade de forma paradoxal, embora em Armando a beleza, às vezes, ganhe ainda um fator positivo, ao contrário de Rubem Fonseca, que tende mais para o insólito. A resposta é menos sórdida, talvez porque em Armando o lirismo, mesmo que mais seco, tenda a contemplar a paisagem natural e artificial da urbe como um gesto de se pensar o mundo no qual ele, poeta, habita.

Essa tradição de personagens que povoam os romances, contos e poemas é muito antiga, e não me distanciarei muito no tempo e no espaço, mas quero reforçar que não só em Fonseca encontramos indivíduos perambulando pelos centros das grandes cidades. João do Rio, em *A alma encantadora das ruas*¹⁸, traça um perfil da cidade do

¹⁷ Cf. FONSECA. Romance Negro – e outras histórias. Cia. das Letras, São Paulo, 1992.

¹⁸ Cf. RIO. A alma encantadora das ruas. Cia das Letras, São Paulo, 1997.

Rio de Janeiro procurando rastrear as diversas camadas sociais, pois, para ele, a rua é mais que traçados geométricos, a rua “é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!” Portanto, flunar pelas ruas da antiga capital federal é (re)descobrir o que às vezes passa despercebido pelo olhar apressado do transeunte. A crônica é um gênero que capta o menor, o detalhe, aquilo que não parece ter importância, mas que pode revelar a “verdade” de um lugar. Narrando sobre a cidade, o cronista nos conta uma outra história, mesmo que seja a oficial, verdadeira, documento puro e legítimo, como quer a história ou querem certos historiadores. Em suas crônicas, João do Rio nos conta fatos reais ou imaginários do dia a dia. Independentemente de o fato ter acontecido ou ter sido imaginado, o que importa é que tanto a crônica como a poesia podem nos revelar um acontecimento real, ao serem mimetizadas pelas mãos de um cronista ou de um poeta.

Em Armando Freitas Filho, o seu flunar está muito mais colado na experiência lírica, portanto, mais subjetiva. No seu livro *Fio terra* (2000), a primeira parte lembra um poema-diário ou um diário de um poema. Mas o que importa é que nele o poeta vai narrando em versos o dia a dia de um sujeito lírico que parece ter a cidade dentro de si, como em diversas anotações que lembram um caderno onde se narra certa experiência vivida. Diante de uma tarde de domingo, sujeito e natureza (árvore) vivem, ou melhor, não vivem, estão paralisados diante de tudo e de todos. Essa solidão novamente lembra o Eu lírico do poema “A bruxa”, de Drummond. Escreve o poeta carioca no dia 24/5/98: “Domingo de solidão e remorso. /Quem morde o quê?/Ninguém nem/passa nem toca. /nenhum vento/faz a árvore existir/no meio do dia sem sombra/e além, tarde afora, quando/a luz começa a cair de vez/e parece parar para sempre/um pouco, no pôr-do-sol.”

Em outra passagem, a sensação parece ser a mesma, há um corpo que percorre a cidade, ou melhor, a cidade está no corpo desse caminhante que, ao meio-dia (“no

centro do dia”), deslocado, anda em direções diversas, mas procurando talvez seguir em frente, pois é inevitável qualquer outro lugar senão seguir em frente até o fim, como se lê: “No centro do dia, com a cidade/no corpo – em trânsito. //Entranhado nas ruas, às vezes na contramão. /O dia, de novo/ não detém a nuvem, a inclinação/ do sol, na perfeição da tarde. //Supera a montanha através do sopro dos túneis e atravessa/o céu nos viadutos.//vai na correnteza ligado ao vento./indo ou vindo, a direção é a única:/parafuso, para frente, para o fim”.

Há muitos momentos desse poema-diário em que o sujeito lírico atravessa a cidade incorporando-a dentro de si sempre na busca de um entendimento, ou, como o próprio poeta disse numa entrevista, “que não escreve para se livrar de nada, escreve para as coisas se agregarem a mim”. Talvez por isso não haja distância entre o sujeito e a cidade, ambos estão amalgamados um no outro.

Nesse sentido, o poema do livro *Números anônimos* (1994), abaixo, mostra que é impossível ficar indiferente às atrocidades que tomaram conta do Rio no início da década de 90, quando foi necessária a presença do exército nas ruas da cidade para inibir a violência que se tinha generalizado:

Rádio, rap, a-erre-quinze
Minutos da fama e de pagode
Na alça da mira dos cavalos
Corredores em galope à beira-mar.

Encara na mão o sorriso risco
Que aflorava no rosto
É vira rasgo, esgar – rato!
Na ira renhida dos caninos.
Dias de trator, de carros-bomba
Que passam chapados
De cola e pó, de lagartas
Sem mudança, quase tanques.

Rock, samba, funk cabeludo
Ou uma trilha para a guerra:
Escopetas, de sol a sol sempre
No último furo, fuzilando.

É um poema que abre e se impõe com as pancadas de sons fortes e estridentes, a começar pelas aliterações em “R”, fonema que vai se repetindo nas duas primeiras estrofes travando a leitura do poema, como se quisesse chamar a atenção para cada palavra posta pelo poeta. O que prevalece é o sentido da audição e, no caso aqui, os sons são gritantes, indo desde o som artificial de um rádio ao barulho bruto dos carros-bombas, passando pela diversidade de estilos musicais (rock, samba, *funk*) e terminando com a rajada de escopetas sempre fuzilando. O ponto final no poema parece não impedir que tudo continue sendo destruído, pois o seu significante por si (“fuzilando”) já revela o seu sentido, além do tempo em que se apresenta, ou seja, no gerúndio. Somando tudo isso se conclui que a violência continua assombrando a Cidade Maravilhosa e que Armando jamais ficou indiferente a ela. Mas esses poemas que denunciam os problemas sociais do Rio não são, definitivamente, uma proposta de uma poesia engajada. Essa consciência do poeta levou-o a escrever, num dos poemas de *Números anônimos*, um trecho que pode ser uma síntese vivida por Armando nesses anos todos em que deparou, dia a dia, com a sua cidade. Diz a estrofe: “A poesia acaba com a vida, marca/montanha e mar ao mesmo tempo/e o que se salvou, agarrado/e ainda se segura, litorâneo.” Mesmo que seja à beira-mar, a poesia que acaba com a vida, dita assim de forma tão explícita, poderia soar um tanto dramática, mas quando se percorre a sua obra constatamos que é uma verdade, pois, como já foi dito outras vezes, poesia e vida quase sempre são indissociáveis em Freitas Filho.

Nesse sentido, Armando Freitas é um poeta do seu tempo, como foi Drummond, que, no poema “A bruxa”, escreveu: Nesta cidade do Rio,/de dois milhões de habitantes,/estou sozinho no quarto,/estou sozinho na América”. Essa solidão drummondiana, diga-se de passagem, é antiga, pois o poeta mineiro há muito já falava

de estar sozinho, seja em Itabira seja em Belo Horizonte. Evidentemente são solidões em situações e lugares diferentes, mas todas sempre de foro íntimo. Por sua vez, em Armando a solidão já nasce na urbe, nos bairros cariocas por onde morou, as casas e quartos em que habitou. Enfim a solidão é daquele sujeito lírico que se pergunta em *À mão livre*: “Quem sou você/que me responde/do outro lado de mim?” (“Mr. Interlúdio”). Assim como em Drummond, Armando vasculha o ser que em forma de redemoinho investiga as contradições de *estar no mundo*. No poema “Ecce homo”, de *Raro Mar*, Freitas Filho retoma o tema da flor em Drummond, aquela flor que é feia mas furou o asfalto no belo poema “A flor e a náusea”, do livro *A rosa do povo* (1945). Enquanto a flor vence o duro asfalto, portanto, um sinal de esperança – tão raro no poeta mineiro –, em Armando “a flor não fura mais/a dura casca preta”. O ecce homo (eis o homem) é isso:

Asfalto pânico. A flor não fura mais
A dura casca preta. O terno, depois
O carro blindado até os dentes do radiador.
Colete à prova de bala, roda de titânio
Que o terror sem rosto dirige, explosivo
Invisível, atrás de vidros negros –
Fúnebre e fantasma – cheiro de couro
Virgem, carne de caralho, loção
Pós-guerra, punho, pulso no volante
Segurando não sei quantos cavalos.

No fundo, o sujeito que esconde o rosto atrás desses carros blindados é aquele que atropela e mata. Na verdade, a violência não vem só do morro, ela está generalizada, não é à toa que o título do poema seja “Ecce homo”. A ironia corrosiva e denunciadora do poeta mostra que “terno”, “blindado” e “colete”, tudo se torna uma única peça, portanto, que o homem de terno e o carro blindado ou inverso disso resultam na mesma coisa, afinal o que importa é proteger os dois (homem e carro) da

vida cotidiana das urbes brasileiras. Eis aqui o homem, ou eis aqui a própria reificação do homem.

Nota-se que todo esse percurso poético de Armando pela cidade traz pelos menos duas marcas: a da violência e a da velocidade. Em ambas, o poeta não procura facilitar no vocabulário escolhido, mesmo porque é a própria cidade que oferece isso ao sujeito que a observa, portanto não há um esteticismo barato em sua poesia. Evidentemente essa linguagem é (re)elaborada e ganha um outro teor que não puramente a escrita sem suas nuances. Em mais um poema de *Números Anônimos*, o poeta atento à fala do outro recolhe essa proeza de verso: “Furo o sinal vermelho/que não me estanca/sangrando a seta do lado esquerdo...”. Essa capacidade de transformar a fala do outro em verso é um dos pontos fortes de Armando. Mas, mais que isso, é a forma dada. O ritmo todo vertiginoso, rápido, veloz, feito a cidade, os carros, a pressa das pessoas, a fala rápida das pessoas. Isso é notado até mesmo pela pontuação, às vezes rara, nos seus poemas, como se quisesse encaixá-la em forma de *enjambement*, onde um verso se encontra com o outro na outra linha. Essa “pressa” de Armando em não deixar nada de fora do poema provoca, a nosso ver, uma multiplicação de imagens diversas e, ao mesmo tempo, toda compacta. Dizendo de outro modo, o ritmo alongado dos seus versos não perde o foco das imagens capturadas, ainda que essas cenas sejam acontecimentos rápidos, como é de praxe nos grandes centros urbanos do mundo. Vale reproduzir o poema inteiro para se ter uma noção melhor do que estamos dizendo:

Furo o sinal vermelho
Que não me estanca
Sangrando a seta do lado esquerdo
Me enfio por agulhas, gargalos
Gargantas, o mar está à margem
Tem pressa, mas não sai do lugar
Engarrafado, e ainda que felino
Enferruja em frente à praia
Enquanto rodo o Rio todo e tomo
Sucessivos ônibus, táxis, metrô

E cada dia é irreparável
O corpo não tem férias
Vai no arrastão, com a roupa da hora
Sempre ao alcance de balas além
Não fica em nenhuma parada
Não salta, passa do ponto
Queima a inflamável vida
Enquadrado pelo sol, carburante
Vencendo túneis
Nadando no seu próprio sangue.

O mesmo acontece no poema anterior, em que somos pegos pelo som das palavras, das aliterações em R (“Rádio, rap, a erre-quinze”, “e vira rasgo, esgar – rato!/na ira renhida dos caninos”). Poderíamos dizer que são imagens sonoras que ficam ecoando em nossos ouvidos. Nesse outro poema, o que salta aos olhos é o modo como a cena ou diversas delas acontecem, dando um sentido de que não há intervalo, mesmo que se deslocando em veículos diferentes. O corpo, como diz o poeta, não tira férias, vai num ritmo só, 365 dias ao ano, sem parar. Esse sujeito que atravessa a cidade parece não estar separado das máquinas que, por vezes, ele ocupa (táxis, metrô, ônibus). A sensação é que as coisas vão se impondo e não há como separar uma da outra, vão com a mesma roupa, num arrastão. Não há intervalos. Mas o poema revela ainda o ritmo forte das ações das palavras que parecem ditar, ou melhor, colocar o sujeito sempre em movimento, pois a cidade não pode parar, e muito menos quem a habita. São ações no presente: “furo”, “enfio”, “tomo”, “vai”, “fica”, “salta”, e o movimento prossegue no final do poema com os gerúndios “vencendo” e “nadando”. Avançar o sinal vermelho já é por si um ato violento e se torna ainda mais com o verbo “furar”, o que conforma esse ato de atropelar e enfiar por agulhas, por trechos estreitos, pois é preciso chegar, não importa *como*. O ritmo do poema se impõe na mesma musicalidade frenética da cidade. Sendo assim, esse e tantos outros poemas de Armando são representativos de uma “mímese sonora” que lembra os sons da cidade, mas não simplesmente pelas

onomatopéias – às vezes presentes –, mas pelo fraseado cortante, elíptico, sincopado dos seus versos.

Neste capítulo, procuramos traçar a imagem da cidade na poesia de Armando, como ela se impõe e se mistura no corpo da linguagem e metaforicamente no próprio corpo do poeta. Vida, cidade, linguagem parecem amalgamar-se, criando outra coisa, que é o poema. É nele, no poema, expressão máxima dessa tradução crítica, amorosa e ruidosa expressa pelo poeta carioca, que encontramos uma das expressões mais legítimas da poesia que fala de uma cidade, e a cidade de uma poesia que definitivamente deixa o seu legado histórico/literário. Pois, em ambos, poderemos encontrar nessa expressão particular da poesia lírica uma voz que, mesmo sendo particular, alcança o todo ou, pelo menos, tenta universalizar o seu discurso. Nesse sentido, e sintetizando muito a poesia de Armando, é uma representação do Rio de Janeiro, mas é também uma eternização desse lugar, ainda que de forma dura.

Para finalizar este capítulo, comentaremos mais um poema representativo dessa relação dialética do poeta com a sua Cidade Maravilhosa. Trata-se de um poema retirado de *Raro Mar*, que penso ser uma das sínteses da poética de Armando Freitas Filho:

Litoral

Cidade em armas, rabiscada.
Cheiro de suor morto à luz latejante
Da sirene, com sonoplastia feita
De rumores, dos sustos curtos sob o cerco
Das amontoadas montanhas atormentadas
Não pelo raio, nem por nuvens pretas
Ou chuva de pedra, trovoadas, tempestade.
A natureza, num instante, sai do lugar
Da margem do risco que o mapa permite:
Nada, como um dia depois do outro, nada.
O insulto do azul automático reina
Absurdo e indiferente, e sugere
Sol, férias, verão, que ocorrem, paralelos
Ao desastre deste dia intransitável:

Na calçada, calçada de corpos
No sinal vermelho coagulado em cima
Dos malabaristas do mal-estar
Diante dos carros de caras amarradas
Nas praias, do mar impróprio.

Este é um poema no qual mundos diferentes se chocam – enquanto um se destrói, outro parece indiferente –, enquanto continuam nos insultando com a sua beleza absurda, convidando para dias de férias, sol e verão. Esse antagonismo é tão brutal que, para o poeta, chega a ser um insulto: como um lugar que tem uma paisagem tão maravilhosa pode ter corpos sobre suas calçadas (“calçada de corpos”)? Nem mais as tempestades naturais são tão violentas quanto essa imagem final do poema, no qual malabaristas que mal se equilibram tentam ganhar a vida sob o olhar indiferente das caras amarradas e apressadas.

Diante de tantas contradições, o que resta ao poeta senão continuar contemplando a sua cidade mesmo que para denunciar ou, sobretudo, por causa disso? A poesia não resolverá os problemas das cidades e de lugar algum, mas continuará sendo uma palavra de ordem, por menor que seja, atravessando o céu da cidade que continua a insistir em ser maravilhosa. Até quando?

NUMERANDO ATÉ A MORTE

No capítulo II vimos que a cidade é retomada sob diversos aspectos. Um deles parece acentuar o conflito que o poeta vive entre a suposta “morte” da cidade, com a sua violência, balas perdidas, trânsito violento, pessoas em condições sub-humanas, como o catador de papel com seu cacareco, tudo isso somado à beleza de uma cidade que vem sendo cada vez mais desgastada, revelando aos poucos uma morte simbólica. Como disse o poeta, o mar está ficando raro (“o mar está impróprio”), não só para banho, mas para tudo. A natureza, emparedada por edifícios, tem cada vez menos espaço. É como se houvesse um conflito permanente entre o mundo natural – que quer permanecer – e um outro mundo, artificial, que se impõe pela mão humana. Nessa dicotomia, o poeta Armando não se afasta nem de uma nem de outra, vive a fúria dos dias através da sua poesia. Na verdade, a temática da morte aparece muito mais como tentativa de se impor à vida, e um dos modos escolhidos foi, dialeticamente, partir de uma postura mais negativa, porém sem se filiar a um ato totalmente destruidor. Portanto, essa postura advém de quem deseja criar uma poesia que parta, sim, de posições muito negativas, mas que, se bem lida, deixa perceber que o poeta está a compartilhar de uma resistência em favor de uma visão positiva de vida. Mas não se configura aí nenhuma visão romântica do mundo, ao contrário, o poeta mostra que a poesia, pelo menos a sua, quer enfrentar, com um tom mais violento, as mazelas de um mundo que não se furta da violência. Nesse sentido, o tema da morte aparece na poesia de Armando Freitas não

apenas como conflito do sujeito lírico, mas um modo de vasculhar as várias mortes que o poeta enfrenta individual e coletivamente. Veremos então como se dá a representação da morte na sua poesia.

Como se sabe, a morte sempre foi um dos temas explorados por diversos poetas em situações e épocas diferentes. Sem nos estendermos na história desse tema, mas para ficar num exemplo clássico, basta pensar nos poetas românticos, muitos dos quais cultuavam justamente a morte, seja de forma simbólica ou real, pois muitos deles levaram esse culto às últimas consequências, tirando a própria vida. Enfim, cultivar a morte parecia, para alguns poetas do romantismo, um modo de demonstrar o seu sofrimento perante um mundo indiferente a eles. O fato é que a morte sempre esteve presente na poesia.

Na poesia brasileira do século XX, o poeta que mais se aprofundou nessa situação inexorável da vida talvez tenha sido Manuel Bandeira, por ter contraído tuberculose e convivido com a iminência da morte desde muito cedo. Isso fez com que a trouxesse, em momentos diversos, à sua obra, como em “Consoada”, um momento de reflexão sobre a presença da morte na sua vida, ou no poema “Momento num café”, que retrata os diversos comportamentos de alguns homens diante de um esquife que passa enquanto estão absortos na vida¹⁹. Mas, afora essa particularidade de Bandeira, o que se nota é que esse diálogo com a morte ocorre mais frequentemente no final da vida dos poetas, quando passam a conviver com a proximidade desse assombro da “indesejada da gente”. É como se houvesse a necessidade de se avaliar não só a trajetória de uma vida, mas de se pensar nos limites desta. Dois poetas de naturezas completamente distintas que evidenciaram o tema da morte em seus últimos livros foram Carlos Drummond, em *Farewell* (1996), e João Cabral, em *Agreste* (1985). Se em Drummond a maioria dos

¹⁹ Para uma ótima compreensão desse estudo na poesia de Bandeira, veja as análises minuciosas que Davi Arigucci Jr. constrói no seu livro *Paixão, Humildade e morte na poesia de Manuel Bandeira*. Ed. Cia das Letras, São Paulo, 1990.

poemas verseja sobre essa passagem da vida, em Cabral esta fica restrita à última parte do livro, que tem como título exatamente “A indesejada das gentes”.

O recorte aqui é breve e fica apenas como uma ilustração de poetas que abordaram esse tema em momentos e situações diferentes nas suas obras, além de terem sido poetas decisivos para a formação de Armando Freitas Filho, embora com olhares bem distintos no que se refere à morte. Bandeira, ao que parece, soube, aos poucos, conviver com a onipresença da morte. Davi Arrigucci sinaliza que “o poeta vinha se formando lentamente desde os tempos de menino, como se pode verificar pela confissão aberta no *Itinerário de Pasárgada*. Mas essa experiência tão marcante deu um sentido à poesia dentro do quadro de uma existência humana particular, obrigando o poeta a responder a uma circunstância concreta e incontornável, que deixou traços profundos em sua atitude e em seu próprio modo de conceber o poético, sem falar no temário inevitável e recorrente da morte”. Nesse sentido, Bandeira talvez seja o poeta que melhor conseguiu mesclar o real e o ficcional. A tuberculose, que chegou quando tinha 18 anos, levou o jovem que ainda não era poeta a conviver com a ameaça de que viveria por pouco tempo. Esse acontecimento certamente contribuiu para que ele se voltasse para a poesia, embora o próprio Bandeira tenha confessado posteriormente que, na infância, já tinha tomado conhecimento sobre poesia e que seu pai foi, por assim dizer, o seu guia.

Já em João Cabral a morte tem forte presença em outras vozes, como a dos Severinos de *Morte e vida Severina* (1956), nos retratados em “O velório de um comendador”, na descrição dos cemitérios do nordeste. Assim, a morte ganha mais um caráter social do que pessoal. Ao contrário, em *Agrestes* (1985), a “indesejada das gentes” é invocada mais no plano pessoal, questionando os limites da nossa existência. A morte da qual se falava agora parece significar algo que não se pode evitar. A

indesejada sempre esteve presente, mas evitava-se visitá-la num plano mais “íntimo”, mesmo que fosse tratada com uma espécie de humor negro, talvez até para evitar encará-la, por isso é melhor falar “d’A morte dos outros”.

É importante ressaltar que Cabral, mesmo tratando de algo mais subjetivo, não modificou a sua sintaxe, como também conservou o discurso antilírico, embora para nós essa postura possa soar falso, pois o seu lirismo está mais na contenção do que na negação dele. Mas esta é uma discussão que não cabe neste trabalho. Ainda em João Cabral, a tematização da morte parece, por sua vez, ter deixado um sabor acre de quem desconfiasse que “aos sessenta e mais anos” o postigo estava por fechar, mesmo que fosse novamente num discurso metalinguístico, como se lê nessa estrofe de “O postigo”, último poema de *Agreste*:

Agora aos sessenta e mais anos
Quarenta e três de estar em livro,
Peço licença para fechar,
Como fizeste meu postigo.

Bandeira traz no corpus de alguns poemas a própria experiência de convívio com a morte, e João Cabral procura mais investigar a morte do ponto de vista do outro, das condições sociais, embora aqui e ali se possa reconhecer um eu lírico que parece fazer um balanço da vida e da morte que se aproxima, como no poema “O postigo”. Em Drummond não foi diferente, pois desde *A Rosa do povo* (1945) ele vinha investigando a finitude da vida, embora, nos livros anteriores, o poeta mineiro já se interrogasse sobre a passagem do tempo. Ao se interrogar sobre a vida, sobre o seu passado itabirano, sobre a presença da família, como fez tantas vezes, estava, no fundo, querendo vasculhar as perdas, pois os mortos parecem assombrar a sua poesia como algo presente. Pode-se até querer compreender a morte alheia, mas será sempre diferente quando essa indesejada parece estar mais próxima, como foi o caso do poeta Manuel

Bandeira. Para Heidegger, a morte é “a possibilidade mais própria, irremissível, certa e, como tal, indeterminada e insuperável”. Nesse sentido, podemos afirmar que esse tema parece ganhar mais expressão poética quanto mais passa o tempo. É como se houvesse uma verdade mais próxima da experiência do que apenas um tema a ser investigado. Em *Farewell*, é visível o quanto a morte está ali espreitando o poeta. O próprio título já diz muito, que, como se sabe, significa adeus. Nesse livro, os adeuses se revelam de formas e sentimentos bem diferentes. O poeta se despede dos amigos (“A um ausente”), da família, ao visitar a casa paterna (“A casa do tempo perdido” e o “O peso de uma casa”), mas, sobretudo, ao tocar na condição mais presente do corpo, como nos poemas “A carne envilecida”, “Desligamento” e “O segundo, que me vigia”, que marcam a passagem do tempo presente quando parece que não há mais volta, e a consciência sobre a morte é inexorável. Dessa forma, Drummond não reluta mais e nem coloca em questão as dualidades entre vida e morte, pois a dissolução, ao que tudo indica, chegou ao fim.

Dentro da poesia moderna brasileira do século XX, talvez nenhum poeta tenha mergulhado tanto nesse tema no final da vida como o fez Drummond, um poeta que não desprezou a existência; muito pelo contrário, enfrentou-a para afirmá-la. A sua negatividade é ainda uma forma de resistência política e poética contra os desastres que os homens ocasionaram, como as guerras mundiais, tema recorrente em “*A rosa do povo*”. Escrever sobre os tempos soturnos é ainda tentar afirmar a vida, afinal uma flor ainda pode nascer do asfalto.

Talvez caiba perguntar aqui o que significa a morte senão uma maneira de entender a vida? Esses três poetas, cada um ao seu modo, investigaram e trouxeram respostas diferentes para a poesia, fosse por uma experiência mais íntima (Bandeira), ou social (Cabral e Drummond). No poeta mineiro, a morte foi questionada pela passagem

do tempo, pelas perdas familiares e pela desconfiança que o poeta tinha da vida no início, em particular em *Brejo das almas* (1934). Mas cada um, ao longo do tempo, construiu a sua consoada, seja a individual ou a coletiva.

É evidente que poderíamos recorrer a outros poetas e poemas para discutir a representação da morte na poesia. Entretanto, se todo trabalho requer um recorte, o nosso está feito sabendo-se do risco de ficar aquém do desejável. Dito isso, passemos para a poesia de Armando Freitas Filho.

Numa pequena tiragem que antecipou o livro *Raro mar*, Armando escreve “que esta pequena amostra do meu próximo livro *Raro mar* reúne os três cavalos-força de minha poesia, que podem ser chamados de: Escrever, Viver, Morrer (grifo nosso), como fiz em outra ocasião. Neste cânter, espero que eles possam apresentar bom desempenho e alguma novidade no arremate da reta final”²⁰.

Nesse breve depoimento percebe-se que, além de relevar os “três cavalos” de força de sua poesia, o poeta adianta que parece vivenciar a “reta final”. A revelação é oportuna e requer um entendimento. Ora, pelo que se notou até agora no nosso trabalho, essas nomenclaturas (escrever, viver, morrer) não são estanques e muito menos trabalhadas separadamente na poesia de Armando. O ato de escrever é ao mesmo tempo um ato de vida e morte, de início e fim, isto é, o poeta o tempo todo lida com essas possibilidades de ganho e perda. Essa condição traz, além do desafio de continuar a escrever, os desafios postos pelo poeta nesse arremate final, que vão sendo nomeados e numerados conforme depoimento do próprio poeta.

A morte que avulta o poeta parece dar-lhe substância para continuar na vida. Na verdade, uma parece se alimentar da outra, ou seja, quanto mais ele fala da morte, mais deseja a vida. Pensando assim, notamos que a poesia de Armando, ainda que parta de

²⁰ Cf. Trailer de Raro Mar, plaquete editada pela Espectro Editorial, São Paulo, 2003.

uma postura negativa, revela um desejo de pulsar para a vida. A dureza de seus versos tende mais para a descrença, pois ele usa um vocabulário agressivo, violento, mesmo quando fala da vida ou do amor, mas o poeta não se recusa a continuar a investigar esses sentimentos.

Os críticos parecem vislumbrar certo esgotamento na poesia de Armando, dizendo que o poeta anda se repetindo, mas, a nosso ver, o poeta até aqui se manteve rigorosamente dentro do projeto da sua poesia, ou seja, esses cavalos de força mencionados anteriormente permanecem como busca, e não como acomodamento. Afinal, impor-se a uma numeração não nos parece um esgotamento, pelo contrário, é continuar investigando não só a escrita, mas a vida também ou, na melhor das hipóteses, a relação dual entre poesia e vida. Antes de começar propriamente a numerar seus poemas, como na série *Numeral/nominal*, o poeta já tinha, por assim dizer, critérios de ordenação, não necessariamente com números, mas com outras formas. No seu livro de estréia *Palavra*, a primeira parte, dedicada ao tema da infância, é dividida em seis partes, e cada uma traz já o processo da descoberta da escrita, do poema. Mesmo assim, poderíamos dizer que ali se configuram as lembranças de um passado, do qual o poeta, a partir do poema, traz a escrita e o desenho, momentos primeiros da infância. No poema “Cinco sentidos”, do livro *De corpo presente*, também encontraremos uma sequência numeral, que descreve os cinco sentidos do corpo humano (visão, audição, tato, paladar e olfato). Outros exemplos poderiam ser dados, mas ficamos com esses dois, pois o que importa é saber que o poeta, desde sempre, vinha tentando ordenar a sua escrita, o que não deixa de ser curioso, pois a poesia freitasiana parece, num primeiro momento, uma poética fragmentada, de curto-circuito, onde se nota uma forte presença da figura do enjambement. Em outros momentos o poeta ainda usará o recurso de numeração, como

no verbete “A flor da pele” de *À mão livre*. Entretanto, o modo de ordenar por data ocorrerá a partir do livro *3X4* com o seguinte poema:

1.X.82, sexta, meia-
noite e meia, Rio, e tenho
todo o tempo do mundo
para escrever isto
e ao mesmo tempo
nenhum.
Não há leitores à vista
ninguém
me pediu nada, não há
prelo esperando as letras
deste repórter de si mesmo
-urgente, à toa, atropelado-
que prepara uma edição extra
para ser lida (?) em 1985
já que na posteridade
só cabem os gritos
i.e. os gregos.

Se antes notava-se uma vontade de estruturar mais a forma do poema do que dizer sobre a condição do sujeito lírico diante das fraturas do cotidiano, o poeta parece agora ter que lidar com as incongruências do tempo. Ao que tudo indica, é mais que uma exigência, é revelar a data da feitura do poema, mesmo que seja ficcional, é assinalar o estado anímico da feitura do poema.

Na abertura do poema já se localiza o dia (1), o mês (outubro), o ano (1982), o dia da semana (sexta) e o horário (noite), tudo isso num único lugar: o Rio de Janeiro. O restante do poema é a confissão de um Eu lírico que parece fazer uma autoavaliação sobre o que escreve, chamando o poema de “ISTO”. Niilista, desconfia que nem leitor haverá, mesmo que seja hipócrita, como assinalou Baudelaire. Afinal, ninguém pediu nada ao poeta, ele é “repórter de si mesmo” e, portanto, de pouco adiantarão os atropelos e os gritos.

Escrever poesia, para Armando, é um ato de rigor e paixão, onde “afeto e emoção inundem a linguagem de tenacidade”, na observação de Eduardo Coelho. Não

queremos aqui entrar numa leitura romântica da obra do poeta e muito menos procurar dados biográficos do poeta que revelem essa sua entrega à escrita de um poema. Na verdade, o que se nota, seja nos depoimentos do poeta, seja, sobretudo, nos seus textos, é que há uma aderência entre escrita e vida, como se pode ver nesse belo poema de *Fio Terra* (2000):

5 IV 98 Doente de mim
desde que a escrita
juntou-se à vida, como as linhas
da mão misturadas às do papel
sob o peso da batida do pulso pegajoso.

A revelação se impõe não pela pura confissão, mas pelo modo como funde doença, vida e escrita num poema de apenas cinco versos, além de, mais uma vez, agrupar as partes do corpo (mão, pulso) no papel. Em se tratando de Armando Freitas, a metonímia não poderia ser mais perfeita. Aliás, João Camillo, ao comentar esse poema, acerta com precisão ao dizer que:

A junção entre escrita e vida materializa-se na estrutura paralelística, dual, contendo no feixo da dobradiça a símile da linha contínua, misturada ou embaralhada, da mão e do papel; em um ritmo – a “batida do pulso” – qualificado de “pegajoso”, adjetivo que se comunica com o “peso”, contido na palavra “PEgajoSO”, e com o primeiro verso, “doente de mim”.²¹

O poeta quer ir além do ato de escrever; o metapoema aqui se orienta pela tensão conflituosa entre a vontade de não separar a matéria (poema) da vida. Portanto, vivenciar a experiência da escrita é também adoecer-se dela, embora possa haver também a cura, afinal o resultado de um poema é de alguma maneira um desejo “realizado”. É evidente que se trata apenas da hipótese de que a feitura do poema é o resultado mais “verdadeiro” do poeta, caso contrário ele não o publicaria. Armando, ao

²¹ Cf. “De como filosofar é aprender a morrer”: Os números em Armando. s/d.

que parece, é consciente disso, tanto é assim que essa fusão entre escrita e vida nos seus poemas configura-se numa luta constante do poeta com a palavra. Segundo o próprio autor, ele vai numerar seus poemas até a morte, como vem escrito no *Numeral* de número 20:

“Numerando até a morte”
principalmente o inominado.
Mergulho para dentro
para onde só há expectativa.
Motor de idéia fixa, movido
pelo suor do corpo no sonho
suspenso no cavalete, a pleno
em prova, concentrado
sem ter ainda dispersão
da partida, quase no ponto.
Veículo que se não saiu do plano
já possui todo o pontilhado
para suportar qualquer fuselagem
carroceria, aerodinâmica.
Mas se deixa perceber, breve
perdido, entre os aros da peneira
que o sol abriu e furou, pré-explosão
e de repente – nem sombra.

6 IX 2001

O poema já se impõe pelo verso de abertura colocado entre aspas, para, em seguida, dizer com o advérbio de modo (“principalmente”) o que será numerado, ou seja, o inominado, o que não tem nome. Não há nada que esclareça num primeiro momento o que será nomeado, portanto cabe apenas uma especulação, que pode variar conforme cada poema. Podemos deduzir que são a escrita, a vida e a morte, combinadas na maioria das vezes com um erotismo ríspido, no qual o corpo é explorado de maneiras bem diversificadas. Nomear talvez seja um pouco de cada uma dessas coisas. Ao numerar, o poeta está nomeando e, ao mesmo tempo, revendo uma relação diacrônica e sincrônica na sua poética. Como o próprio poeta disse, talvez ele mais reescreva do que qualquer outra coisa. Daí talvez a sua obsessão em tratar do ato de escrever, mas, como

já foi dito algumas vezes neste trabalho, a poética de Armando vai além do mero exercício metalinguístico. Na verdade, às vezes se tem a sensação de que o poema está inacabado, pois as cisões nos versos acabam por aparentar o inconcluso. Célia Pedrosa, ao averiguar a dualidade entre arte e vida na geração de 70, observa com propriedade que

(...) é na poesia de Armando que essas tensões vão encontrar espaço e tempo para uma configuração poética plena e intensa, de duplo modo. Por um lado porque lhe servem de móvel para alcançar uma linguagem própria, persistentemente reescrita ao longo de quarenta e três anos de produção e publicação (...) Por outro lado, porque essa linguagem, paradoxalmente, tematiza e formaliza todo o tempo uma intrincada tessitura de realização e inconclusão, salto e véspera, incisividade e vertigem., distanciamento e turvação²².

Outros poetas que tentaram aprofundar essas tensões acabaram deixando uma obra um pouco incompleta, como foi o caso de Paulo Leminski, Ana Cristina Cesar e Cacaso e Torquato Neto, todos prematuramente falecidos. Isso não quer dizer que Armando pertença diretamente à geração deles, conhecida como “geração mimeógrafo”, mas que conviveu com eles, sobretudo com Ana Cristina Cesar, cuja perda ele assinala no livro *De Cor*.

Além do comentário acima sobre o poema de número 20, percebe-se que a engrenagem fica entre aderir a um discurso novamente metalinguístico, por um lado, e, por outro, a um eu lírico que chamaria de máquina (Motor de idéia fixa, movido/pelo suor do corpo...”), pois afinal quem mergulha para dentro? O homem? O poema? A máquina? Ou tudo isso numa metamorfose? Trata-se de uma engrenagem complexa, como é a poesia moderna do século XX, com as suas dissonâncias. Hugo Friedrichi escreveu que “assim como a poesia separou-se do coração, também a forma separa-se do conteúdo, e que “a salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo

²² Cf. Revista Poesia Sempre, nº.22, ano 13, Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2006.

permanece em sua insolubilidade”²³. Daí perguntarmos a quem o poeta se dirige nesse poema? Qual o seu conteúdo? Qualquer afirmativa mais categórica corre o risco de erro. No entanto, é inevitável que observemos mais de perto. Arriscamos que há nele um jogo entre esses cavalos de força aos quais o poeta se referiu. Se for isso, vejamos o que se anuncia nessas numerações freitasianas.

Parece que estamos diante de uma “máquina de comover”, onde as pulsações do corpo são comparadas a uma máquina (veículo, motor, carroceria, aerodinâmica, fuselagem) que envelhece e vai parando. Esse tipo de símile se confirma pela própria atitude do poeta, ao nomear a sua obra como uma “máquina de escrever”. A ausência de artigos insinua que a máquina pode ser o objeto de utilização do escritor, mas que ela também é o sujeito, portanto, ambos aqui ganham uma dupla conotação. Pensando assim, nada estranho que o poeta carioca crie essas comparações entre corpo e máquina, entre mundo natural e artificial, entre amor e erotismo, dualidades que tanto se confrontam como se fundem.

Essa “máquina” está para parar de funcionar e vai aos poucos deparando com os obstáculos, mas continua concentrada, pois a vontade é de relutar, e se não pode continuar, já “possui todo o pontilhado”. É incrível como o poeta vai aos poucos misturando os dados, seja a poesia, a vida e a morte. Aliás, é justamente nos últimos versos do “poema máquina” que o desmonte virá, não importando agora se é a poesia, a máquina, o poeta, pois, afinal, nada ficará, “nem sombra”. O “sujeito máquina” não só pesa como desconfia de qualquer luz no final: “e de repente – nem sombra”. Com a morte tudo desaparece.

Vamos dizer que a consoada de Armando são os poemas-números que ele vai preparando na medida em que o tempo vai passando. Numerar aqui é uma forma de

²³ Cf. FRIEDRICI. Estrutura da Lírica Moderna. Ed. Duas Cidades, São Paulo, 1991.

organizar a escrita e a vida, assim, quem sabe, quando a “indesejada da gente” chegar, possa encontrar a vida escrita rigorosamente numerada.

Quando publicou *Fio terra*, Armando disse que era um livro que ele chamaria de um retrospecto ferido, que tem toda essa carga de vida e morte, de espanto e construções; que não escreve para se livrar de nada, escreve para as coisas se agregarem a ele. Esse depoimento, de tamanha força, diz muito da forma como o poeta vive as coisas, não importando se elas estão coladas na vida ou na poesia. O que vale é realizar, na medida do possível, uma arte que traduza as suas pulsações artísticas. E elas, como já foi dito no nosso trabalho, parecem amalgamadas nesse fio tênue entre escrever, viver e morrer, mas sempre acompanhado de “técnica e coração”, conforme escreveu num dos seus poemas.

Talvez seja por isso que o poeta optou pelas datas, pelo diário, pois ali fica o registro do momento, do dia, às vezes até da hora. A experiência vivida fica marcada. O registro parece inacabado, pois a rigor não se passa a limpo um diário, nele se anota, pode-se até riscar, mas a pulsação do instante está ali gravada. Nesse convívio com a escrita diária ou com o poema-diário ou um diário-poema, o poeta cria uma luta de boxe consigo mesmo. O inimigo é ele mesmo na sua intimidade. Portanto, toda essa série que o poeta há anos vem datando e enfrentando remete a esse embate de ser um poeta crítico de si mesmo.

Mas, antes mesmo de *Fio Terra*, as datações já tinham começado de maneira mais incisiva em *Cabeça de Homem*. Esse livro abre com uma epígrafe retirada do “poema-orelha” de Drummond. Diz assim: “Tudo vivido? Nada. Nada vivido? Tudo”. Armando parece colocar em dúvida as experiências poéticas até então vividas. Talvez venha daí a vontade de datar todos os poemas, como se quisesse deixar ali o tempo de maturação de cada um deles. Evidentemente, o modo como o poeta procede a cada livro

se diferencia. No excelente texto²⁴ sobre os números em Armando, João Camillo Penna comenta que as datas na poesia do poeta carioca se distinguem não só pela forma como estão expostas, mas muito mais pelo grau de revelações colocadas a cada poema, sobretudo em *Fio terra*. Num rápido levantamento, João Camillo anota que esse livro “consiste em um acompanhamento manual cotidiano da poesia no tempo, sob a forma de um diário. (Que se observe a insistência da inscrição da mão, como apêndice corporal mais exterior da execução do poema, ao longo dos livros do Armando). O primeiro verso destes poemas contém freqüentemente notações do dia: “noite sem remédio”, “Hoje começo você”, “Começa o dia”, “difícil abrir o dia” (...), e completa: As notações visuais e urbanas, no presente do indicativo, dão à série um aspecto de haikais interiores, voltados não para as variações externas, naturais, das estações do ano, mas para a mensuração sísmica dos abalos mínimos do corpo-poema no cotidiano da cidade. A escrita-vida é assombrada por um único acontecimento súbito ou longamente suspeitado: a morte, ao mesmo tempo limite e motor do poema”.

A dualidade é inevitável, pois ao mesmo tempo em que se tem num horizonte mais próximo reflexões sobre a morte tem-se a poesia como um sinal de sobrevivência, afinal é dele (do poema) que o poeta parece desentranhar as incongruências do tempo que lhe resta. Não é à toa que, mais uma vez, escolheu de forma precisa a epígrafe para abrir esse novo livro. Escrita pelo cineasta Jean-Luc Godard (em tradução livre nossa) diz assim: “É preciso uma jornada para fazer a história de um segundo, é preciso um ano para fazer a história de um minuto, é preciso uma vida para fazer a história de uma hora, é preciso uma eternidade para fazer a história de um dia. É possível fazer tudo, exceto a história do que se faz”. A perenidade do tempo faz com que o poeta se torne atento a tudo, para não correr o risco de perder o mínimo, como um segundo, daí a

²⁴ Cf. De como filosofar é aprender a morrer”: os números em Armando. s/d.

necessidade de anotar tudo quase diariamente. Aliás, isto pode explicar o estado aparentemente inacabado da primeira parte dos poemas que compõem *Fio terra*. Na verdade, é preciso deixar as rasuras talhadas no papel. Aliás, a sensação é que estamos lendo uma montagem de versos que vão surgindo “aleatoriamente”, mas que no fundo vão se alinhando uns nos outros, mesmo que para isso curtos-circuitos aconteçam.

Retomando o núcleo deste capítulo, que é averiguar o modo como a temática da morte aparece nos dois últimos livros de Armando, *Numeral/Nominal* e *Raro mar*, tomaremos como centro das análises os poemas numerados. Eventualmente poderemos recorrer a outros que não pertencem a essa série propriamente dita, mas que se ajustam ao tema proposto aqui.

Como foi visto acima, a relação do poeta com a numeração e as datas é uma constante na sua trajetória e um modo de tentar organizar o pensamento, trazer de forma concentrada e elaborada a escrita. Porém, ao mesmo tempo em que se tem isso como vontade, como busca, tem-se também toda uma impureza na linguagem freitasiana, isto é, a sua poesia vive da tensão entre apreender e escapar, entre a razão e o sensível. Num desses poemas datados vê-se um dos registros mais pungentes do poeta, como está anotado em “Pai”:

Me arranco do seu espelho
gago até a medula
e paro
sob o peso de uma dose
subclávio, para cavalo
com nossa vida inteira
exposta a tudo.
A campainha agulha
bate, nas paredes vazias
sem ramal.
Sem rumo algum.

“Eu vou doer/eu estou doendo”
e o pensamento ferido
prefere acelerar
para não parar na dor

e toma velocidade
a anestesia
da mesma paisagem
do dia aberto e igual
sem horas.
Louco tempo depois
logo após as lágrimas
começa o deserto.

14 set. 88

Numa abertura extremamente dura e agressiva, o sujeito anuncia que quer livrar-se da imagem do pai: “Me arranco do seu espelho.” Porém, esse ato tão violento de tentar extrair a imagem paterna não é uma negação da figura do pai, mas uma vontade de se livrar da dor da perda: “Eu vou doer/está doendo”. Dito de outro modo: o pai parece ser tão onipresente que sofrer a dor da perda ou imaginá-la é pedir para não ficar nada, senão a dor continuará batendo, por isso “prefere acelerar/para não parar na dor”, esta que é impossível não sentir. Como afirmou Luiz Costa Lima no prefácio: “A dor e a perda não se resolvem ao serem lembradas. A perda fecunda outro solo, provoca outro circuito, exige mais que a lembrança. Impõe, em suma, a passagem para outro nível: aquele em que trabalham as palavras”. Ou seja, a dor se afirma na palavra, no poema. Nele, enquanto objeto de materialização da criação, se revela a dor da perda. A catarse está feita, mas a perda permanecerá para sempre.

A morte dessa figura tão íntima, âmago do outro, que parece formar o filho (“até a medula”), portanto até no centro, torna preciso esse ato violento comentado acima. As partes do corpo (medula, subclávio) se parecem tanto com a do outro, afinal é o âmago, que acabam por formar o todo, como se o filho visse nele a imagem do pai ao se olhar no espelho (imagem). A metonímia aqui se encaixa como luva, pois a parte (filho) não parece se separar do todo (pai). Aqui a parábola do filho pródigo nem acontece, pois o

filho nem saiu de casa, permanece e leva “até a medula” a imagem paterna mesmo depois do deserto.

A figura paterna é tão forte e poderosa que a dor do filho o faz desejar sair o mais rápido possível desse luto, daí o ritmo acelerado dos seus versos, que, embora se apresentem de maneira quebradiça, não perdem a elegância de seu enjambement, pois, salvo duas vírgulas e quatro pontos, todo o poema se lê na velocidade de querer sair dessa dor. Observe-se que na segunda parte do poema todos os versos parecem culminar no outro, sem criar nenhuma pausa. Além disso, há diversas palavras que incitam essa velocidade (acelerar, não parar, tomar velocidade, sem horas), essa vontade de querer sair desse estado de gerúndio (doendo). A tentativa de anestesiá-la, mesmo que possa doer mais. “Louco tempo depois”. Não seria “longo tempo depois”? Se não, fica pelo menos a pergunta. Mas há uma hipótese que pode justificar a utilização de louco no lugar de longo. Em primeiro lugar, a liberdade que a arte em geral permite, em segundo, e o que mais nos interessa, é o jogo sonoro criado pelo poeta, diga-se de passagem, comum em Armando. Independentemente disso, o importante é que esse poema é um dos mais comovidos e sinceros de Armando. Sincero no sentido de que o poeta não se furta a mostrar a dor da perda, a se colocar por inteiro diante do pai que se foi. Talvez, para a crítica, a poesia mais “derramada”, comovida, não sirva de padrão, sobretudo considerando que a poesia contemporânea brasileira vem se tornando hermética demais, num discurso que se obscurece em tramas meramente metalinguísticas. Isto ocorre também em alguns momentos em Armando, mas num poema como esse fica evidente o seu lirismo.

Se no poema “Pai” o sujeito lírico quer acelerar a dor para sair dela, num outro poema, agora dedicado à mãe, o tom parece ser outro. Ele sofre com a morte da mãe,

mas, nesse poema do livro *Fio terra*, o poeta trata a questão de forma mais delicada. Há certa serenidade nessa outra dor:

Mãe, memória

O relógio não marca mais o encontro
e a sua hora, mas o que falta
para a minha, em números pretos
sobre fundo branco, com o ponteiro
dos segundos, pulsando em vermelho.

Quase quatro anos no quarto que era
um quadro onde o tempo das flores
não passava, sempre-vivas, atletas da cor
de pétalas detidas, plásticas, pregadas
em terra falsa feita de pano e cola.

A cura deste dia só se alcança
com o outro dia que também se cura
no seguinte, etc., até que tudo pare
no anel de perfume que ainda cerca
sua pulseira e resiste à dispersão
tanto quanto a lembrança tátil
das mãos mais finas do mundo.

As diferenças entre esses dois poemas não significam que um membro da família seja mais valorizado que o outro, mesmo porque não estamos tratando de biografias, da relação íntima da família Freitas Filho. O que chama a atenção nesse poema é justamente o tom mais solene, num ritmo mais pausado, sem a velocidade de querer sair daquela dor que tanto incomoda, como no poema comentando anteriormente. A estrutura se compõe de versos mais longos, com três cenas descritivas, todas elas marcadas pelo tempo, seja do relógio, dos anos ou dos dias. A memória aqui parece se misturar entre a voluntária e a involuntária, pois há um desejo deliberado de se fixar nas lembranças, por um lado, mas, por outro, a forte carga das imagens do lugar faz com que tudo volte à tona mesmo que o poeta não o queira. Nota-se, por exemplo, o modo pelo qual o título do poema vem escrito. A vírgula que separa o substantivo mãe do

substantivo memória na verdade não parece separá-los, mas, sim, complementá-los, criando uma fusão.

Há no poema uma narrativa temporal marcada pelo espaço de um quarto (de hospital?). Ele é formado em três blocos bem fechados, sendo que dois têm cinco versos e o último tem sete. O relógio não marca mais o encontro (a visita à mãe?), pois a mãe já se foi, e o poeta pergunta pelas horas que ainda faltam para a sua morte. Feita essa reflexão sobre o tempo ou sobre si mesmo, o sujeito lírico recua no tempo e recorda os anos em que a mãe ficou “num quarto onde o tempo das flores não passava”. A imagem impressiona pela descrição minuciosa do lugar, como se esse lugar frio, de flores sem vida, fosse o ponto de partida para guardar na memória a mãe. Tanto é assim que o dia está marcado pelo pronome “Deste”, fixando bem o dia (da partida?). Aqui a frase de cunho popular faz sentido, ou seja, o tempo é o melhor remédio para se curarem as perdas. Uma pulseira, um anel, qualquer objeto que resista ao tempo, congelado na memória, será motivo para lembrar o quanto as mãos da mãe eram as “mais finas do mundo”. Em “Experiências do tempo”, Benedito Nunes indaga como se dá passagem da vida e do tempo a partir do relógio:

Olho o tempo consultando o relógio. Mas o tempo que olho no relógio é disponível porque contado, e porque contado de maneira concordante por meio de um instrumento, torna-se instância reguladora da atividade humana, algo que vem ao nosso encontro e com que nos defrontamos²⁵.

Sob a ótica da passagem do tempo dos relógios e do tempo biológico, o poema de numeral 62, de *Raro mar*, traz à tona começo, meio e fim, momentos que os pais e filhos criam em relação uns aos outros. Uma cadeia familiar se estrutura até a última

²⁵ Cf. NUNES. Tempo e História. Cia das Letras, São Paulo, 1992. p.134.

coda (“na contagem final”). Mas toda essa relação umbilical é feita de aproximação e de separação, cujo final poderá ser fim ou início:

62

O relógio é a bomba que o desejo
dos pais deram corda desde
o primeiro batimento, ainda
sob o deles, sotoposto, soterrado.

Depois, paulatino e discernível
Desgarrando-se, embora
Sempre dependente daquela
Ligação original, orgânica.

Agora, a corda encurta na mão
De quem a segura, no pulso do corpo
Sem o calço do desejo expresso
Na contagem da estrofe final.

Mas que continua, puro impulso
Cabo-de-guerra, vida e morte
que vai puxar até partir, em cima
do que pode ser mina ou fonte.

Em *Duplo cego*, o poeta retoma, sob o sentimento da dor, as perdas de pessoas próximas. A morte avilta não só o ambiente da casa, mas cada vez mais a sua poesia. Se antes a dor da perda é a do pai, agora é a dor de outras perdas, não importando aqui se é alguém íntimo, por exemplo, a mãe. O valor não está exatamente na pessoa em si, embora não descartemos essa possibilidade, está na expressão da construção dos poemas. Mais uma vez Armando expõe seu vocabulário agressivo, acre, sem se preocupar em agradar, afinal a sua lírica se distingue justamente por mesclar o horror e o belo. Assim seus versos adquirem um tom forte, pesado, carregado de uma emoção raivosa, se assim podemos escrever. Não se pode, diante das perdas, querer se apaziguar, pois a ausência é um sentimento que permanece no escuro, e dele o poeta não

fica ileso, é preciso dá-lo a ver, mesmo que a dor de ficar cara a cara com o outro que se vai seja uma “Dor” assim:

Me separar de sua cara
quando ainda há dentes
quando ainda há raiva
no arranque, e nenhuma
máscara à mão disfarce
os rugidos de posição
e que, vivo, por dentro
o corpo se recuse a arriar
na cadeira cotidiana
e mantenha o rio irritado
o instante de touro e natureza.
Me separar enquanto vívido
medalha no seu peito e no meu
o coração.

Não há disfarce (“máscara”) diante do outro, mesmo porque ainda há partes (novamente partes do corpo compondo os poemas de Armando) do corpo que se assemelham, mesmo que seja para ficar com raiva. Assim, ficar olhando o outro é se reconhecer nas partes. O poema “Pai” se abre com “Me arranco”; “Dor” começa com “Me separar”, termos de conotação forte, intrigada, feroz com seus atritos nas oclusivas em R, sobretudo no primeiro verso de “Pai”, mas que, no segundo poema, se alarga, como se pode ver acima em negrito. A dificuldade de se separar do outro se revela também no travamento que esses sons oclusivos em “R” provocam na leitura, daí talvez a “raiva no arranque” final, ou seja, o processo doloroso da separação. Talvez seja melhor se separar enquanto ainda há brilho, mesmo que pouco. Não se esconde a dor, pode-se tentar travá-la, o que não é o caso, definitivamente, dos dois poemas estudados aqui.

A morte ganha um caráter mais próximo em “Pai”, embora “Dor” não nos informe diretamente de quem é a separação. Já o poema “Sem nome”, cujo título revela que não importa qual é o sentimento, relata o vazio que a morte provoca. Resta apenas o

silêncio e “chumaços de algodão”. A descrição é de uma morbidez que talvez seja melhor mesmo não nomear o corpo ali em estado de “formol”:

SEM NOME

Contra o perfil que se formava
quem seria, e para aonde?
E por quem seu coração – formol
Sucção e vácuo
Que o retira, arrancado
Do destino – dedo em riste
E não!
Indefeso, sub-reptício
sob o pano que cai
por cima da boca
antes que o gesto acabe
sem complete, abafado
entre chumaços de algodão
e o depósito
no berço final de aço inox
inopinadamente.

Talvez esse poema seja um dos mais violentos, pois parece descrever cenas desagradáveis de um corpo no IML. O que estranha e nos chama atenção é que não precisamos saber de quem é esse esquife ali “no berço final de aço inox”. Mas nem por isso o poema deixa de incomodar, mesmo porque a precisão cirúrgica da linguagem do poema se impõe em sua leitura. Ou, como bem disse Sérgio Alcides, acerca do tema da morte em *Duplo cego*:

“Trans”, “Dor”, “No quarto final” e “Sem nome” formam uma série relativamente autônoma; o tema é a dura experiência de acompanhar a agonia e a morte de alguém essencial, um pai, uma mãe, um “outro” que fala dentro da gente. O declínio e a morte vêm para estancar esse diálogo, sem esperar o desenlace de suas tensões. (...) e completa sobre o poema “Sem nome”, “que enfrenta a frieza da escatologia em nossa cultura, acrescentando duas notas. Em primeiro lugar, a despersonalização imposta pela morte, entre nós: uma mesa de autópsia, dispensa-se o nome de pia. Por fim, o sofrimento diante dessa morte que, para Armando, nunca é simplesmente fim, mas

interrupção, “sucção a vácuo”; a vida resta sempre inacabada, abafada “entre chumaços de algodão”²⁶.

Sem dúvida, a morte na contemporaneidade parece não causar mais espanto, ela faz parte do mais hostil cotidiano, e à sociedade, com as suas indiferenças, pouco importa quem está ali numa gaveta de aço inox. Nesse sentido, acreditamos que o poema de Armando, por mais inóspito que seja, chama a atenção por conseguir mostrar que a morte, alheia ou não, experiência individual ou coletiva, é um sofrimento que pode cegar a sociedade, mas não a poesia.

Como se disse anteriormente, é melhor não nomear o esquife, pois o que importa, antes de qualquer coisa, é a construção poética, e Armando não deixa dúvidas a respeito do modo como vem tratando desse tema na sua poesia. O tema não vem como uma divisão de águas entre vida e morte, tendo a escrita como mediadora delas, mas, na verdade, é um modo que o poeta encontrou para enfrentar tanto uma quanto a outra. Nesse sentido, a dissonância em sua poesia dá a exata dimensão dos problemas explorados pelo poeta, que parecem se repetir, ou seja, ao investigar a linguagem, da maneira como o faz, não poderia ficar de fora o dilema de querer compreender a vida e a morte. Talvez por isso o poeta queira numerar, para, quem sabe, chegar o mais longe possível, afinal essa numeração não tem um caráter mórbido, mas uma pulsação de vida, de viver até onde pode.

Como observou Maria Rita Kehl sobre *Cabeça de homem*, , “é uma poesia que se encarna, pulsa e sangra na medida em que se alimenta das muitas mortes que pontuaram sua vida em anos recentes”. Essa afirmação serve para a reflexão proposta neste capítulo. A relação pode parecer oportunista, mas, quando se leem seus poemas, nota-se quanto sofrimento as perdas provocam no poeta. E isto não é apenas com

²⁶ Cf. Inimigo Rumor revista de poesia, nº 3. Ed. Sete Letras, Rio de Janeiro, 1997.

pessoas íntimas, mas também com a morte simbólica da sua cidade natal, ou uma notícia de violência estampada num jornal. É como se esses vários tipos de mortes afetassem a linguagem de sua poesia.

Eduardo Coelho comenta que “diante da experiência aterradora da morte do outro, um outro afetivo e vital na própria criação, Armando introjeta, em sua obra, a vivência da própria morte, de maneira ainda mais aterrorizante. Pois “ a necessidade de escapar da finitude aumenta a velocidade do seu texto e radicaliza as sensações (o corpo em sobrecarga), processo que já tinha sido tomado em *Longa vida* e levado para *3x4* (...)”.

Viver essa sensação de tomar para si as perdas e ao mesmo tempo investigar (numerar) o tempo de vida que resta através da poesia nos faz refletir sobre qual é o verdadeiro tempo da vida, até onde vamos chegar. Qual número está reservado para cada um de nós, qual data nos aguarda? A finitude da vida é, por assim dizer, tratada como desafio a ser encarado pelo poeta até o último instante, que não se sabe quando chegará. Enquanto isso, a poesia vai numerando a vida e, por sua vez, a vida vai nomeando a poesia. Essa interrelação entre vida e morte, que, na verdade, não são opostas, é um modo de devolver em forma de poesia uma atitude muito mais positiva do que propriamente negativa. Na verdade, Armando vasculha esse tema não para se entregar, mesmo que violente a linguagem, pois o que se pode notar é uma mimese poética. Há na sua trajetória uma ética com a vida como um todo. Nesse sentido, a poesia jamais poderia se separar da vida e vice-versa. Portanto, o compromisso do poeta não é com a morte, mas com a dor que ela nos causa quando perdemos alguém ou quando, mesmo calados, nos indignamos com a banalização da violência que tira a vida das pessoas. É essa raiva que a lírica de Armando não camufla com um discurso

asséptico; ao contrário, há um dilaceramento. É por isso que a crítica, na maioria das vezes, não se furtou a demonstrar a vitalidade e ferocidade dos seus poemas.

II – Os números nomeados

Até agora cuidamos de demonstrar o tema da morte num contexto circunscrito ao ambiente familiar do poeta, mas nem por isso essa experiência fica restrita apenas a esse ambiente. Como se viu, o tema da morte extrapola o particular e ganha um âmbito universal. O que se procura é, através da lírica, tão subjetiva e íntima, discutir até onde a experiência do outro serve de parâmetro para uma reflexão sobre a poesia de um modo geral. Evidencia-se que a poesia lírica freitasiana, claramente marcada pelas perdas afetivas, pode tomar um caráter universal. Hegel ao estudar a poesia escreve que

A condição essencial da subjetividade lírica consiste, portanto, na assimilação total do tema dado. Com efeito, o verdadeiro poeta lírico vive em si mesmo, aprende as circunstâncias conformemente à sua individualidade poética e, por mais variadas que sejam as relações que se estabeleçam entre a interioridade, por um lado, e o mundo sensível, com as suas concepções e destinos, por outro, o tema principal é o livre movimento dos seus próprios sentimentos e meditações²⁷.

A questão é polêmica, pois estamos considerando que a poesia lírica freitasiana consegue sair da experiência individual e atingir uma dimensão que não fica apenas no plano do particular, mas que, pela sua qualidade, ganha um sentido no mínimo mais amplo, saindo, portanto, da sua história pessoal para ganhar universalidade. Como se sabe o tema da morte nunca ficou de fora da grande poesia lírica ou mesmo da poesia épica. Portanto, reconhecer esse discurso subjetivo criado pelo poeta lírico é perceber, segundo Hegel, que “o que dá a unidade lírica a uma obra lírica não é o pretexto

²⁷ Cf. HEGEL. O Belo na arte. Ed. Martins Fonte, Rio de Janeiro, 1996. p.

exterior, por real que seja, mas o movimento interior que há de provocar e as concepções que há de inspirar”. Mas será a forma que o poeta dará ao tema, no caso aqui a morte, que fará com que seu poema seja uma obra de arte, e não mero desabafo.

Uma das passagens mais conhecidas de Hegel sobre a poesia lírica ou, pelo menos, a mais citada e comentada talvez possa, por sua sutileza, responder às questões levantadas em nosso estudo. Diz Hegel:

Toda a gente sabe que basta exprimir e descrever por palavras a dor ou alegria para logo as atenuar pelo desabafo até o alívio; a poesia lírica, pelo contrário, não pode recorrer a tal processo para produzir o mesmo efeito na consciência alheia. A sua missão é mais elevada: consiste em libertar o espírito, não *do* sentimento, mas *no* sentimento²⁸.

Essa última frase, aparentemente simples, define o quanto ainda se confunde desabafo (dor e alegria) com arte, quando, na verdade, tudo isso só serve se o poeta, lírico ou não, consegue construir uma arte que mantenha o rigor do sentimento e no sentimento.

Desde sempre a poesia de Armando vive esse dilema entre a contenção e a explosão, entre “rezar com raiva” e acelerar o coração. Ou, como ele mesmo disse num depoimento, ao comentar as influências recebidas:

“De Bandeira, Drummond, Cabral e Gullar, responde que “com Bandeira, tento aprender a flexibilizar minha escrita, a usar o coração com força. Com Cabral, procuro ter a mão firme no foco, a concentração absoluta em torno do objeto. Com Gullar, a técnica sanguínea e corporal. Se tivesse um lema seria o que eles me deram: coração, concentração e técnica. Com Drummond, não procuro aprender nada, pois não se aprende nada de Deus, só se é iluminado por ele, de vez em quando”²⁹.

²⁸ Idem. p.511.

²⁹ Cf. O poeta da máquina de escrever. Jornal A União. Suplemento Correio das Artes, João Pessoa, 2004.

Sua resposta contém quase um conceito, que serve não só para entender os três primeiros poetas, pois o quarto, segundo Armando é intocável, mas analisar a sua própria poesia.

O poeta parece fazer aqui papel de crítico. Aliás, essa dupla função (poeta e crítico, ou, nos dias de hoje, poeta e professor) vem se tornando cada vez mais comum, embora Armando raramente tenha exercitado a função de crítico. Da sua geração talvez ele seja um dos poucos que não tem isso na sua biografia. Mas afóra esse comentário, chamam-nos a atenção as palavras usadas pelo poeta: coração, mão, sangue, corpo. Como se sabe, palavras que constantemente aparecem em seus poemas. A técnica vem acompanhada por partes fortes e representativas do corpo. Na verdade, coração, concentração e técnica estão nos três, claro, em doses diferentes. Talvez esse conflito não seja apenas de Armando, mas de todos esses poetas. Enfim, a relação entre explosão e razão permanece como dilema a ser dominado.

Como foi anunciado anteriormente, Armando vem numerando literalmente a sua poesia, mas também numerando a vida e a morte que é espreitada por ele. Essa morte vem por todos os lados, atingindo pessoas e instâncias diversas na história do poeta. No entanto, de alguns anos para cá, sobretudo com os livros *Numeral/Nominal* e *Raro mar*, o poeta parece vasculhar a própria morte. Investigando-a, acaba voltando àquilo que jamais deixou de ser tema da sua poesia: a escrita, mas uma escrita que passa pelo coração, veias, mãos, pelo corpo, se assim podemos dizer. Numerar é nomear, é dar nome aos impropérios da vida.

III – A indesejada e a poesia

Na famosa cena da partida de xadrez entre a morte e o cavaleiro medieval, do clássico filme “O sétimo selo”, de Ingmar Bergman, constatamos que se podem vencer algumas partidas, mas não se pode vencer a morte. Eis a alegoria do filme. O xeque mate é da morte. No filme se abordam questões como a peste, Deus, Diabo, morte, temas enfrentados pelos homens naquele período de poucas respostas para a vida ou para a morte.

As dúvidas do homem da Idade Média evidentemente não passam pelo poeta carioca, nem por sua poesia. Seus conflitos são de outra natureza, pois pretendem muito mais afirmar a vida do que negá-la. O seu discurso não é niilista, desconfiado, metafísico, talvez materialista. Todas essas afirmativas podem soar estranhas considerando que a temática da morte vem sendo investigada há muito tempo e em momentos diferentes da sua obra. Numa leitura rápida, a tendência é enxergá-la pelo prisma da mais absoluta negatividade. No entanto, o poeta fala da morte para salvar ou saudar a vida. Talvez por isso tenha escrito e ainda escreve sobre a morte da poeta Ana Cristina Cesar, pois, no fundo, não é um modo de mantê-la viva na sua memória? A dor da perda é irreparável, e a poesia é de alguma forma a salvação mínima disso. Assim diz um dos seus versos emblemáticos: “você não pára de cair”.

Depois de tantas perdas, todas elas impactantes para o poeta, e das quais não se livrará porque a sua poesia é a guardiã viva dessas pessoas, Armando parece começar uma outra relação que não se funda tão diretamente com essas experiências negativas e inexoráveis. Assim, diferentemente do filme *O sétimo selo*, a partida de xadrez de Armando Freitas agora é com ele mesmo e com a busca incessante pela materialização da palavra como forma primeira e última da expressão poética.

Essa partida de mão única, ao que parece, se manifesta no interior de sua poesia como tentativa de compreender a passagem do tempo da vida. Ao numerar, o poeta estaria tentando chegar perto de uma escala minimamente infinita de números tanto para a vida como para a poesia? São especulações a que não cabe aqui responder, talvez, sim, acentuar mais uma vez o jogo entre vida, poesia e morte.

A “solombra” que se aproxima dos poemas que agora passamos a analisar corresponde ao modo como o poeta questiona o tempo, a escrita e o corpo que quer “ginastigar-se/no centro da casa estéril” (Numeral 32). Ou quando, no numeral 36, espia a própria morte de olhos abertos e fechados. Definitivamente, o poeta investiga o tempo do corpo, da matéria, e quanto mais estuda o corpo, como se fosse um anatomista, mais adentra na sua escrita. Uma parte está na outra e ambas se complementam num desafio de empreender uma discussão entre o real do corpo físico e o imaginário que só a poesia pode suscitar em nós.

Como se não bastasse datar os poemas, pois ali já há uma marca definitiva do tempo da sua criação, temos em muitos momentos versos que vão se remetendo à passagem dos segundos, dos minutos, das horas, dos dias e das noites, numa busca incessante para dar ordem à vida e à poesia. Porém, isso é algo quase impossível, sobretudo nesse poeta em que o inacabado, o fragmento dos seus versos é a tônica a perseguir. Se for assim, mais um motivo para que se tente organizar o caos. Indagar o corpo, a escrita, nesse momento, é indagar a morte: “A noite desafia o dia/que cada dia é menos um” (Numeral 41). A contagem é progressiva, por isso escrever é ainda viver, pois “parar de escrever pode ser morrer”. “Mas se não for?” pergunta o poeta, e ele mesmo responde que serão “Dias sem ruído”. Ou seja, sem barulho, agitação, a vida e a escrita deixam de ter qualquer sentido. Só é possível existir através da escrita, ela é a vida que se expõe ali, com todas as suas rasuras, deficiências, é a poesia possível em

tempos impossíveis para a poesia. No “numeral 34”, o poeta então escreve sob essa luz que vai abaixando sumariamente:

Existo por escrito.
Não há espelho
que me fixe por inteiro.
O que fica, lá fora
é a fala em falso
que não é clara nestas linhas.
Apuro.
Em preto-e-branco, pois as cores
desistiram, não porque a luz piscou.
Ela agora é sumária, mas bastante:
luz natural, da janela, sublinhando
com força, os recortes duros
da mão repetida, amarrada
pelos mesmos reflexos.

2 VII 2002

A abertura é altamente afirmativa, e o sujeito afirma que só existe *no* que escreve, portanto, tudo ou quase tudo que está ali posto é, digamos assim, a sua vida sem reparos, afinal ele já disse que, se parar de escrever, morre. É certo que não estamos considerando a vida real do poeta, mas uma mimese subjetiva da criação. Mas talvez seja certo dizer que o “real” e o ficcional aqui vivem sob um fio tênue, afinal “não há espelho que fixe por inteiro” o sujeito lírico. Se entendermos que o espelho é a imagem do real, apenas imagem, então não é possível uma verdade absoluta, ali há apenas imagem refletida, e não o real. A segunda parte do poema parece responder à primeira, ou, metalinguisticamente, responder que “em preto-e-branco (lápiz e folha de papel) a mão do poeta continua presa “pelos mesmos reflexos”, portanto com a mesma idéia fixa de não dissociar a escrita da vida. Ainda na primeira parte fica a dúvida sobre o “que não é clara nestas linhas”. Nas linhas do poema? E tudo que é anterior (lá fora?) ao poema é falso? A sensação talvez seja de que, por mais que se tente captar tudo, muitas coisas ainda ficarão de fora do poema, inclusive o instante, pois tudo é posteriormente

apurado, embora possa ser o desejo de que os rascunhos ficassem como atestado do que foi feito no momento. Tanto é assim que Armando lança mão dos pronomes demonstrativos, além de tempos verbais que indicam o momento presente ou advérbios, como aqui, agora, ou de gerúndios, enfim todos dão esse caráter de tempo presente, de ações sendo feitas, acontecendo. Talvez a resposta esteja nessa busca pela numeração ou mesmo por revelar as sensações da escrita.

A segunda estrofe seria então a resposta da primeira? Afinal o verso é claro: alguém deseja apurar. São dúvidas que ocorrem, pois o verso “apuro” sozinho parece dividir o poema em dois blocos, sendo o segundo a tentativa de explicar o anterior. Não à toa o sujeito lírico continua a escrever, porém com menos cores. Novamente o poeta faz uso da metapoesia como processo de explicação sobre o escrever.

A persistência em demonstrar o processo de escrever levanta uma questão polêmica, se pensarmos que é uma tradição bem antiga. Os poetas clássicos seguiam as normas dadas pela tradição. Mais próxima de nós tivemos a poesia parnasiana, cujo mentor maior foi o poeta Olavo Bilac, que levou às últimas consequências a necessidade de frisar o engenho da construção que o poeta faz ao escrever seus poemas. Um dos modelos clássicos é “Um poeta”, onde se vê um poema limpidamente enxuto, pois não se mostra a construção, mas o resultado, embora deseje lembrar que houve um processo para se chegar a tal acabamento. Enquanto Bilac mostra o “prédio” pronto, sem retoque, Armando mostra os andaimes, os tijolos, pois o impuro, o inacabado faz parte da construção dos seus poemas, aliás, é o poema.

Como se sabe, foi o Modernismo que afastou completamente a tradição bilaquiana. Manuel Bandeira, num momento de rebeldia e euforia modernista, foi um dos primeiros a se manifestar contra essa escola literária, ao escrever o poema “Poética”, que termina de forma imperativa: “Não quero mais saber do lirismo que não

é libertação”. Essa explosão diz muito daquilo que veio a se tornar a poesia brasileira até a estréia de João Cabral, que procurou dar um outro sentido a esse lirismo libertário dos modernistas. O lirismo cabralino é enxuto e com pouca “ênfase” no emotivo, pois, para Cabral, a poesia “parece alguma coisa muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado inspiração ou mesmo intuição”.

A postura negativa do poeta moderno que vem, pelo menos, desde Baudelaire e que se firma no século XX não quer dizer uma negação da vida, mas um modo de se apegar à vida. A posição negativa dos poetas modernos em relação ao mundo, na verdade, dialeticamente, trouxe uma discussão positiva sobre a vida, o mundo, enfim. Não que seja o papel do poeta, mas é inegável que a poesia continua como foco de resistência às intempéries do mundo.

Mas, ao contrário de Cabral e muito distante de Bilac, a poesia de Armando procura dar ao metapoema uma categoria que valorize a “pedra e o “feijão”, catar tudo, como está dito em “Outra receita”: o “eco, o feno, a palha, o leve”, pouco vale se é um poeta inspirado ou cerebral, provavelmente os dois, o que importa é a mescla. Enquanto consciência de si mesmo, o metapoema em Armando extrapola e vai além dessa consciência, tornando-se uma poesia que parece ser um corpo em estado de linguagem, isto é, não fala apenas da linguagem em si, do significante, mas que tudo isso passa *pelo* e *no* corpo e, quem sabe, vire linguagem:

8

Corpo feito no grito. De um grito.
Por um grito. Pelo grito úmido
E escuro, configura-se na emissão
e na escuta: no circuito de si mesmo.

Na escrita. Por um feixe de gritos
amarrados tão juntos que parecem ser
a soma certa e alta de um só – sumo.

Corpo de porquês. Que levanta
da cadeira, do pensamento
e vai pegar o que diz em pé:
(senão o sentido escapa pelos
sentidos afora), e vai buscar
sem garantia de receber ou de sequer
encontrar o que pensou existir
para anotar logo em pedaço de papel
beira de jornal, no canhoto, na palma
da mão, em qualquer zine que passe.

4 IV 2000

Octávio Paz escreveu certa vez que “O grito”³⁰, de Edward Munch, era o primeiro quadro em que poderíamos ouvir o grito daquela figura contorcida. Mais que ver era ouvir o grito. Nos poemas de Armando há muitas gritarias que passam por muitos lugares, a começar pelo corpo e tendo a palavra como instância maior. Os gritos se ouvem nas perdas dos amigos, pais, do amor que explode num erotismo agudo e agressivo, nas balas perdidas no Rio de Janeiro, no verão de 40º e na morte que espreita a vida. Seria muito interessante discutir esse tema nessa poesia, pois é uma poesia que, acima de tudo, grita pelo rigor da sua linguagem. O ritmo dissonante dos seus versos range como os trilhos do poema “O martelo”, de Bandeira. Mas o som de Armando quer mais que isso, quer ranger em agudo e grave, em sentido ampliado dessas referências musicais.

O ritmo se impõe pelos cortes abruptos, pela sintaxe que parece não se fechar, deixando o poema aberto a todos os sons e pancadas. A velocidade dos seus versos acelera e freia, criando assim uma música, digamos, mais atonal. Uma poesia percussiva. Enfim um poeta que, como já dissemos anteriormente, capta o flagrante das

³⁰ Cf. Caderno de Cultura. Jornal Estado de São Paulo. s/d.

gírias cariocas, dos sons das palavras velhas e novas. Em suas palavras: “sou todo ouvidos”.

O poema “AR”, de *Cabeça de homem*, é um exemplo dessa música mais percussiva:

Música de árvores.
Não a das folhas e ramos.
Mas a outra, para percussão solo.
Madeira, raízes, cascas, nós, galhos.
Tudo que pede machado, corte, pancada.
O que é duro – áspero – bate, e estaca.
O que estala e cresce da terra contra as estrelas.

10 set. 87

A imagem é muito forte, mas o sentido que as palavras (machado, corte, pancada, bate, estaca, estala) têm proporciona o som que elas podem provocar. O som faz sentido e corrobora a partitura percussiva desses sons ecoando no “AR”. Podemos dizer que o ritmo dá a ver e a ouvir a poesia, mesmo quando ela não está marcada pelas onomatopéias, aliterações e assonâncias, por exemplo. Como anotou Octávio Paz, “o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo”.

Sendo assim, qual é o ritmo que se ouve no poema de “numeral “8”? Esse corpo que, mais que solicita, grita, mas grita o quê e por quê? Antes de qualquer coisa há uma aflição nesse corpo que deseja captar tudo, não deixar nada de fora. Um corpo em busca da escrita do poema, por isso não pode esperar nenhum momento, nenhuma disciplina, o corpo pega no ar as palavras, ou, como disse o poeta, “onde escrevo venta muito”; a disciplina é aberta às rasuras, ao sujo, ao que vem, pois “senão o sentido escapa pelos/sentidos afora”.

Lendo esse poema a sensação é que podemos ouvir os seus gritos, ou melhor, os gritos desse corpo, como no quadro “O grito”. As imagens fazem ecoar sons, um pela forma ali representada, outro pelas palavras; só a palavra grito se repete cinco vezes, mais isso ainda é pouco, porque o maior dos gritos é aquele abafado, que fica “no circuito de si mesmo”, na captura do que poderá vir. A tensão é alta, como também é alto o som agudo da vogal “i” em “grito”, “circuito” – que mais limita do que expande -, “escrita”, mas imediatamente abafada pela consoante “r” de grito e escrita, tudo ecoando para dentro do corpo-poema num som “úmido” e uníssono. A dor abafada à espera do remate final do poema ou da vida. Está aí a urgência desse corpo fechado em si mesmo. Como observou bem Vera Lins, “neles a linguagem se defronta com a morte numa impossibilidade que a ancora cada vez mais num corpo que grita e olha”. Ou como disse o poeta em outro numeral: “Escrevia a um palmo de si./Às vezes nem isso. Às vezes/por dentro, sem se separar/da sua sombra, sequer do suor/do corpo” (Numeral 31).

Como se vê, a temática da morte, ao mesmo tempo em que vai sendo numerada, vai se expandindo por todos os núcleos da poesia de Armando. O tempo passa, e as corrosões de toda natureza vão aparecendo, impregnando as coisas de tal maneira que as necessidades tornam-se outras, por isso é preciso escavar mais fundo o tempo que resta. Em torno desse tempo que se esvai, a poesia vai mesclando passado, presente e futuro. Ora um prevalece, ora outro, mas todos tendem a refletir o presente, pois até o presente momento não é uma poesia na qual a memória é a tônica. Ao contrário, Armando parece querer buscar, e não recordar. É um poeta que, quando se refere ao que passou, procura problematizá-lo no presente, de modo que não é uma poética que preza o saudosismo.

Mais que refletir sobre a perda da autora de *A teus pés*, ou de parentes, a temática sobre a morte ou a partir dela vai se impondo de um modo tão avassalador que

o poeta, num depoimento (Caderno de Idéias, Jornal do Brasil, 1/11/2003) sobre o seu último livro *Numeral/ Nominal*, disse que um dos propósitos da numeração é pensar sobre o limite da vida, ou seja, qual será o último número/poema a ser nomeado. O que chama a atenção é que o poeta, em nenhum momento, abandona a reflexão sobre o fazer poético e como esse fazer se “materializa na junção entre escrita e vida”, mesmo que seja para falar do tema da morte, que parece dar um sinal:

24

Sessenta. O corpo começa
a fazer sentido ou se deixar
sentir por cada um dos cinco
postos nos devidos termos:
nublado, longínquo, rançoso
sem escuta, suado, a cada dia.
Não toca mais de ouvido, linear
sua partitura, mas por partes
consultadas asperamente, fora
da ordem natural, repentinas!
Com largos silêncios estourados
por trechos interrompidos, fora
de si, mas plantados na mesma ilha
rodando a trilha interna, através
e que só chega à flor da pele
às vezes. Com o sinal baixo
outras tantas, altíssimo
acompanhado pelo que pode ser
os acordes finais – por todos –
ou por um, em solo, apenas.

11 XI 2001

A idade é revelada assim de chofre: “sessenta”, para logo em seguida começar uma “narrativa” de um corpo-poema feito de um único bloco, que, em franca descida, avalia a sua caminhada. Com pouquíssima pontuação, vamos lendo nesse corpo-poema a passagem do tempo, onde os cinco sentidos parecem estar representados por “nublado”, “longínquo”, “rançoso”, “sem escuta”, “suado”, todos diminuindo a cada dia.

É a partir dessa relação entre finitude do corpo e dos números, que são infinitos, que o poeta vai impondo seus desafios, numerando até onde puder. Esse corpo de número sessenta traz em si seus limites: “não toca mais de ouvido”, tem “largos silêncios”, fica “fora de si”, raras são as sensações “à flor da pele”, etc. A contagem é ao mesmo tempo progressiva e regressiva, ou seja, quanto mais adianta mais parece diminuir as sensações. Como nos versos finais desse que é um dos poemas mais pesados de Armando no que se refere ao tema da morte. Mais que mimese, os versos cruamente apontam a realidade da “Deposição”, que não oculta a inexorável verdade final: “(...) mas o que sente, permanente/é a queda, não o primeiro chão/da cama ou do próprio corpo/ou depois o último, final, de terra”. Como se vê o movimento é para baixo, em descendente, quase que ecoando a frase: a última pá de terra.

Mesmo com esses versos tão duros “a vida não pode ser pensada sem a morte”, como disse Norberto Bobbio, e é por isso e mais uma vez que afirmamos que as reflexões que a poesia de Armando traz sobre o tempo, a morte, o corpo, a escrita são, paradoxalmente, um modo de afirmar a vida, de afirmar a poesia ou, quem sabe, de afirmar a “sua vida” em poesia.

Considerações finais

A poética de Armando Freitas Filho é uma busca obsessiva pela escrita, pela escrita do corpo, pelos cinco sentidos que movimentam as sensações humanas. É uma arte que não se afasta do perigo de amalgamar vida e poesia, que vai muito além do biográfico ou, se se quiser, do autobiográfico; que não teme a exposição do eu lírico, das fraturas da vida, que assume *De Cor* (de coração) a dor da perda de uma poeta ou de pessoas ainda mais íntimas como o pai, a mãe, mesmo sabendo que alguém apressado nas críticas dirá que é retrocesso romântico do poeta. É uma arte que mostra as fraquezas do coração, que constatou que a lição cabralina de pouco serviu ou que a poesia contemporânea tomou outros rumos. Portanto, é uma poesia que se joga na vida, que perdeu o rigor construtivista que não cabe na contemporaneidade. Ora, acredito que a poesia brasileira contemporânea carece justamente dessa abertura mais vívida, que expõe mais as fraturas do sujeito. A poesia de Armando é visceral, deixa transparecer as incongruências, seja quando participou da Práxis, seja quando assumiu em *Números Anônimos* uma posição crítica e ideológica, porém sem ser partidário, contra a violência generalizada que assaltou as ruas do Rio de Janeiro no início da década de noventa. Se alguém quiser saber da história do Brasil e, em particular, do Rio de Janeiro, esse livro é uma verdadeira mimese, porém sem perder o espírito lírico.

Essa breve digressão quer apenas afirmar que a poesia de Armando, por mais que tenha a escrita como reflexão sobre a poesia, jamais se furtou a questionar os conflitos humanos e sociais.

Nesse percurso que já soma mais de 14 livros, percebe-se que o poeta se manteve coeso dentro da sua linguagem, construindo uma poesia avessa aos modismos,

mesmo no momento da Práxis, que, como se viu, foi de pouca duração. Os efeitos paronomásticos que às vezes se repetem não podem ser mais vistos como presos a uma tradição, mas talvez a um procedimento que o poeta busca como mais um desafio a ser discutido e problematizado dentro dos seus poemas.

A consciência lírica que se vê nessa poesia é de um sujeito fraturado pelo seu tempo, por isso necessita não separar a linguagem da vida, da cidade, da morte, pois tudo parece viver num movimento único. Falar da cidade, portanto, é falar desse corpo e dessa linguagem que mora nele também; falar da vida é questionar a morte e vice-versa. Enfim, o metapoema nesse poeta não ganha o *status* autista, mas um estado de complicações de um eu lírico em conflito permanente. A máquina de escrever, as canetas, lápis, computador, tudo é pego pelo poeta, fugindo da categoria de poeta de gabinete. Como se viu, a poesia de Armando passa pelos cinco sentidos, e qualquer linguagem serve para o seu poema, indo de um vocabulário extremamente culto à gíria, à fala das ruas, aos produtos industrializados, como marca de faca, de empresas.

Nos três ensaios, procuramos demonstrar o quanto o corpo é fundamental para conhecer a linguagem de Armando Freitas Filho. A cada capítulo verificou-se que investigar essa “máquina de comover” é partir sempre da linguagem, pois só ela, pelo menos para esse poeta, é capaz de materializar os seus sentimentos, ainda que continue num plano subjetivo, mas é a linguagem que dará o último recado para esse corpo marcado por dualidades. Diante disso, a linguagem que se escreve na poesia de Armando é feita dessas aporias que incitam a continuar numerando até a morte.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. “Lírica e sociedade”. In: *notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. A linguagem e a morte. BH. :Ed. UFMG, 2006.
- ALONSO, Damaso. Poesia espanhola – ensaios de métodos e limites estilísticos. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- ANDRADE, Mario de. *Aspectos das Artes Plásticas Brasileira*. Belo Horizonte: s/d.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Agilar, 2000.
- ARISTÓTELES. “Poética”. In: *A Poética Clássica; Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BATAILLE, George. *O Erotismo – o proibido e a transgressão*. Lisboa: Ed. Moraes, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. SP. : Ed. Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- _____, Alfredo. *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- BOSI, Viviane. “Já não é a alma que fala”. *Jornal de Resenhas*, Folha de São Paulo, 10 de fevereiro de 2001.
- _____, Viviane. “A trajetória do raio”. *Revista Rodapé*, nº 2, São Paulo, 2002.
- BRANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Ed. Relógio D`água, 1984.
- BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- CAMPOS, Haroldo de. “O Geômetra Engajado”, In: *Metalinguagem*. Petrópolis, Editora Vozes, 1974.
- CANDIDO, Antonio de Mello Souza. *Na Sala de Aula*. RJ: Nova Fronteira, 1989.
- _____, Antonio de Mello Souza. *O Albatroz e o chinês*. R.J. Ed. Ouro sobre azul, 2004.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- CESAR, Ana Cristina. “O Livro, a viagem”, IN: FREITAS FILHO, *Longa Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CHAMIE, Mario. *Instauração Práxis*. São Paulo: Ed. Quíron, 1974.

CHAUÍ, Marilena. “Janela da Alma, Espelho do Mundo”, In: *O Olhar*, (org. Aduino Novaes), SP: Cia das Letras, 1994.

CUNHA, Celso. *Gramática Contemporânea da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Porto alegre: Globo, 1969.

ELIOT, T. S. “Tradição e Talento Individual”. In: *Ensaio*s. São Paulo: Art Editora.

FAUSTINO, Mario. *Poesia – Experiência*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

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

_____ *Palavra*. RJ: Ed. Do Autor, 1963.

_____ *Dual*. RJ: Edição Práxis, 1966.

_____ *De Corpo Presente*. RJ: Edição Práxis, 1975.

_____ *À Mão Livre*. RJ: Nova Fronteira, 1979.

_____ *Longa Vida*. RJ: Nova Fronteira, 1982.

_____ *Armando. 3x4*. RJ: Nova Fronteira, 1985.

_____ *De Cor*. RJ: Nova Fronteira, 1988.

_____ *Cabeça de Homem*. RJ: Nova Fronteira, 1991.

_____ *Números Anônimos*. RJ: Nova Fronteira, 1994.

_____ *Duplo Cego*. RJ: Nova Fronteira, 1997.

_____ *Fio Terra*. RJ: Nova Fronteira, 2000.

_____ *Raro Mar*. SP: Cia. das Letras, 2006

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1990.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: Literatura e Experiência Urbana*. RJ: Ed. Rocco, 1994.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*. RJ: Nova Fronteira, 1990.

JR., Davi Arrigucci. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – De Rousseau à internet*. Ed. UFMG e Humanitas. Belo Horizonte, 2008. Org. Jovita Maria G. Noronha.

- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1976.
- MORICONI Jr. Ítalo “3X4: poesia à beira do abismo”. Revista *Matraga*, ano I, RJ., 1996.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. “Entrevista: Armando Freitas Filho – o poeta que navega no instinto” Entrevista Disponível no site: www.pacc.ufrj.br/heloisa/jornal_resenhas.php.
- LAFETÁ, João Luis. “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. IN: *A Dimensão da noite*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. “Poesia da Hora Recente” In: FREITAS FILHO, Armando. *Cabeça de Homem*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- LINS, Vera. “Poesia e tempos sombrios: alguma poesia hoje”. In: *Poesia e crítica: Uns e outros*. RJ: Ed. 7 Letras, 2005.
- MARTINS, Marcelo Diniz. “A poesia entrevista: uma bio-grafia de Armando Freitas Filho” In: Revista *Alea*, v. 05, n° 02, Julho-dezembro de 2003, p. 283-291.
- MASSI, Augusto (org.). “Três Mosqueteiros”, In: *Artes e Ofícios da Poesia*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- _____, Augusto. “Beleza torna-se colisão em Cabeça de homem”. *Letras, Folha de São Paulo*, 31 de agosto de 1991.
- MERQUIOR, José Guilherme. “O desenho poético de Armando”, In: FREITAS FILHO, *À Mão Livre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- MERLAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. In: *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- _____, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- NAVAS, Adolfo Montejo. “Armando Freitas Filho - Entrevista”. In: Revista *Cult*, nov. de 2000, p. 4-11.
- NETO, João Cabral de Melo. *João Cabral de Melo Neto - Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NUNES, Benedito. “A Máquina do Poema”, In: *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

_____, Benedito.

SÜSSEKIND, Flora. “Num piscar de olhos”, In: FREITAS FILHO, 3X4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica – em tradução*. SP: Cia das Letras, 1990.

PAZ, Octávio. A dupla chama – amor e erotismo. São Paulo: Ed. Siciliano, 2001. (trad. Wladir Dpont).

_____, Octávio. Signos em rotação. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

PEDROSA, Célia. “Poesia, cânone, valor: figurações da pedra em Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho”. In: *Gragoatá*, Niterói: EdUFF, 1º semestre de 2002.

_____. “O Olhar Eloqüente”, In: *Poesia Sempre*. RJ: Fundação Biblioteca Nacional, Janeiro a Março de 2006, nº 22.

POE, Edgar Allan. *Ensayos y criticas*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

SPITZER, Leo. Três poemas sobre o êxtase. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. “Num piscar de olhos”, In: FREITAS FILHO, 3X4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

UCHOA LEITE, Sebastião. *Crítica Clandestina*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus, 1986.

_____, Sebastião. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosacnaify, 2003.

VALERY, Paul. *Variedades*. São Paulo Ed. Iluminuras, 1991.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Ed. Cosacnaify, 2005.

_____, Alcides. “Reflexão na verdade sólida do corpo”. *Folha de São Paulo – Cad. MAIS!*, 2003.