



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA



HERCULANO TIAGO DA SILVA

Poéticas e construções no canteiro de obras de Armando Freitas Filho

SÃO JOÃO DEL-REI – MG
2023



Universidade Federal
de São João del-Rei



HERCULANO TIAGO DA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende.

SÃO JOÃO DEL-REI – MG

2023

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586p Silva, Herculano Tiago da.
Poéticas e construções no canteiro de obras de
Armando Freitas Filho / Herculano Tiago da Silva ;
orientadora Maria Ângela de Araújo Resende. -- São
João del-Rei, 2023.
86 p.

Dissertação (Mestrado - Letras) -- Universidade
Federal de São João del-Rei, 2023.

1. Poesia Brasileira Contemporânea. 2. Poéticas e
Construções . 3. Poesia Urbana. 4. Poeta Crítico. I.
Resende, Maria Ângela de Araújo, orient. II. Título.



Herculano Tiago da Silva

Poéticas e construções no

canteiro de obras de

Armando Freitas Filho

Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente



MARIA ANGELA DE ARAUJO RESENDE

Data: 25/09/2023 17:32:33-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ

(Presidente/Orientadora)

Documento assinado digitalmente



DEBORAH WALTER DE MOURA CASTRO

Data: 25/09/2023 21:01:45-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Deborah Walter de Moura Castro – UNIFAL(Titular Externo)

Prof. Dr. João Barreto da

Fonseca – UFSJ(Titular

Interno)

Documento assinado digitalmente



JOAO BARRETO DA FONSECA

Data: 25/09/2023 23:47:22-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Nádia Dolores

Fernandes Biavati

Coordenadora do PPG em

Letras

Agosto de 2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, em especial à Luiza, minha companheira de vida, pelo apoio direto e indireto recebido durante mais esta etapa.

À memória de meu pai, pelas eternas recordações que não me deixaram abandonar o caminho.

À minha orientadora, Professora Maria Ângela, pelo incentivo constante e pela parceria de muitos anos.

Aos professores do PROMEL, por terem feito desta uma jornada riquíssima em aprendizado.

RESUMO

Esta dissertação pretende analisar, a partir de composições dos mais recentes livros de poemas de Armando Freitas Filho (1940 -), algumas importantes temáticas presentes em suas obras e problematizar como elas contribuem para o entendimento do fazer poético o qual o autor denomina de “o canteiro de obras”. Pensando na relação entre poesia e modernidade (PEDROSA, 2015) e a contemporaneidade (AGAMBEN, 2009), memória e escrita (LEJEUNE, 2008; SOUZA, 2011), o vivido e o poetizado, destaca-se a memória enquanto vivências reimaginadas e também a memória de tradições da poesia moderna (PAZ, 1974), o que pode ser constatado pelos diálogos estabelecidos com outros escritores e poetas, permitindo-nos identificar Armando Freitas Filho também como poeta crítico. Para tais análises e discussões, serão utilizadas as obras *Raro mar* (2006), *Lar*, (2009), *Dever* (2013), *Rol* (2016) e *Arremate* (2020), todos editados e publicados pela Companhia das Letras, dando destaque ao livro *Lar*, - que carrega em si a responsabilidade de ser uma obra que evoca a memória e trazer em suas seções a síntese da formação de Freitas Filho.

Palavras-chave: Armando Freitas Filho. Escritas de si. Memória. Poeta crítico. Poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze, the compositions of the latest Armando Freitas Filho (1940 -) poem books, some of the important theme issues covered on his pieces of work and question how do they contribute to the better understanding on the poetical way which the author names as “the construction site”. Thinking about the relation between poetry and modernity (PEDROSA, 2015) and the contemporary (AGAMBEN, 2009), memory and write (LEJEUNE, 2008; SOUZA, 2011), the lived and the writing poetry, the memory while reimagined living are highlighted and also the memory of the modern poetry traditions (PAZ, 1974) that can be considered by the dialogues established to the other writers and poets, allowing us to identify Armando Freitas Filho also as a critic-poem writer. For these analysis and discussions, works from *Raro mar* (2006), *Lar*, (2009), *Dever* (2013), *Rol* (2016) e *Arremate* (2020) will be used, all of them edited and published by Companhia das Letras (which is a Brazilian Publisher), spotlighting the book: *Lar*, which carries itself the responsibility to be a piece of work that evokes the memory and brings in its sections the synthesis of Freitas Filhos’s formation.

Palavras-chave: Armando Freitas Filho. Self-writings. Memories. Critic poem writer. Contemporary Brazilian poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I – A CONSTRUÇÃO	
1.1. Do abrigo ao lar	12
1.2. O lugar que se torna lar	14
1.3. O <i>Lar</i> ; do poeta	17
1.4. A memória como construtora	24
CAPÍTULO II – O POETA URBANO E CRÍTICO	
2.1. A Poesia da cidade em <i>Raro mar</i>	34
2.2. Armando e a representação do urbano	38
2.3. O ofício do poeta e a função da sua poesia	43
2.4. O poeta crítico	49
2.5. A relação com o leitor	52
CAPÍTULO III – PRESENÇAS NA POÉTICA	
3.1. O mar: a presença e a ausência	56
3.2. Versos da violência	65
3.5. O “moto-contínuo” da escrita	73
3.4. “NUMERAL” e a finitude	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86

INTRODUÇÃO

O “canteiro de obras”,¹ metáfora criada e utilizada por Armando Freitas Filho para representar sua poética, é o que irá direcionar as análises desta dissertação. Tal expressão pode ser interpretada em seu sentido amplo, referindo-se a um lugar físico, condizente com os termos da construção civil e, também, ao sujeito (lugar psicológico) no qual é executada uma função, pois requer o trabalho da memória juntamente com o corpo, podendo esse conjunto ser entendido como o provedor dos suprimentos necessários à obra do poeta.

Lar, (2009) foi primeira obra com a qual tive contato e é, claramente, se é que assim se pode chamar, a síntese de uma poética, não seguindo, necessariamente, uma ordem temporal e linear. É nessa obra que podemos ver, propositalmente - ou não -, uma linha do tempo da sua vida. Como se o víssemos criança nas primeiras páginas e depois já maduro ao chegar no fim da obra. A vírgula do título é o início de um espaço vago que pode buscar seu preenchimento a partir do vivido e vivenciado e o resultado desta ação no agora. Portanto, imergir em Armando é, também, propor análises sobre lacunas repletas de significados.

Pode-se dizer, ainda, que há na poesia brasileira contemporânea um coletivo de ações e de movimentos aliados ao estilo de compor a obra. É aqui que, de certa forma, residem as formas de composição em Armando Freitas Filho. Nesse aspecto, é possível ampliar a visão dessa questão ao analisar, além de *Lar*, (2009) as obras *Raro mar* (2006), *Dever* (2013), *Rol* (2016) e *Arremate* (2020), todas do referido poeta, as quais também incitam a busca de elementos do contemporâneo através desse sujeito e de como, por meio de importantes temáticas, ele vai se construindo em sua obra, podendo, conseqüentemente, ser colocado no lugar de crítico, e que forma, ao passar dos tempos, sua autobiografia que entrecruza o real e ficcional, reavivando seu caráter memorialístico. Phillippe Lejeune afirma que “... todos os homens que andam nas ruas são homens-narrativa, é por isso que conseguem parar em pé” (LEJEUNE, 2008, p. 104). A partir dessa premissa, dar-se-ão análises em torno do que mantém o poeta na sua devida posição.

Faz parte da poética de Armando Freitas Filho a complexa figura do sujeito na contemporaneidade. Bem como trata José Felipe M. da Conceição em *A estética do vertiginoso na poesia de Armando Freitas Filho* (2009), sua escrita apresenta alguns dos importantes artifícios de uma escrita rasurada, o tempo e o corpo, este que experiencia e atribui matéria à

¹Expressão primeiramente proferida em entrevista dentro do documentário *Bruta aventura em versos*, disponível no *teaser* pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=k5KR8nqsLGc>, e posteriormente publicado no poema 156 do livro *Rol* (2016, p. 122).

escrita, o que nos faz pensar sobre um novo fazer poético.

É pertinente, então, tratar do termo “contemporâneo” e sua implicação no aspecto espaço/tempo, e de como o poeta se inclui nessa temática e, junto a isso, tratar de como se dá essa construção do sujeito enquanto consciente do seu tempo, se sua performance é o resultado da inserção do corpo na escrita e se tudo isso implica fundamentalmente em sua identidade e estabelece sua marca estética. Pois, dentre os sujeitos, o poeta é o “que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida” (AGAMBEN, 2009, p. 60), é a grande figura que luta contra o tempo como se este fosse um animal ameaçador. Esse sujeito, “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve saturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p. 61). Ou seja, cabe ao artista evidenciar as fissuras do tempo, aquilo que significa mais a falta e os restos do que a completude. Em suma, o poeta assim o é a partir do momento em que assume também o papel de crítico da sua fração de realidade e há algo de muito intenso nisso, pois ele encontra-se totalmente inserido naquilo que compõe. Ele possui a necessidade de se esboçar.

Fazer do seu ato de escrita a sua obra em constante construção parece ser o que rege o trabalho do poeta. Compõem este repertório tanto a configuração de um lugar particular quanto as referências ao espaço externo que, de uma ou outra forma, Armando habita, o que adiciona uma importante face a essa poesia que se estabelece também como urbana, valendo-se das observações de Laetitia Devel (2006), principalmente pelo motivo de abrigar elementos como a influência do mar no seu fazer poético e a dinâmica social da cidade que repercute na intensidade dos versos.

Freitas Filho possui a capacidade de se construir e se reconstruir na escrita ao mesmo tempo em que se vê inserido em diversos diálogos, sejam eles estabelecidos com outros escritores ou na relação que constitui com seu leitor, o que faz do seu labor diário a tentativa de lançar ao público uma poesia que intenta, o que ele mesmo chama de impossível, que o risco de sua vida seja infinito.

Nesse sentido, tendo em vista que as pesquisas e constatações nesses campos, o do contemporâneo e suas diversas temáticas, nunca se dão por definitivo, por completo, e sim parte integrante do que está por vir, investigar a obra de Freitas Filho será a contribuição para o entendimento da construção poética em um “canteiro de obras”.

A partir dessas observações, o primeiro capítulo objetiva iniciar traçando o percurso dos primeiros conceitos de abrigo e casa até que se encaminhe para o que pode significar um lar, partindo das análises de Jorge M. C. Miguel em *Casa e lar: a essência da arquitetura* (2002) e

Ana Claudia Maynardes em *A casa, o lar e o mobiliário* (2016). Esse caminho faz-se importante pois o termo “lar” carrega um significado essencial para se compreender a formação de Freitas Filho, além de dar nome a seu livro de 2009. Além disso, as primeiras análises fornecem mais embasamento para que se compreenda o que o poeta chama de lar, em termos poéticos, e de como suas memórias alicerçam tal conceito.

Ao tornar-se claro, a partir da leitura de *Lar*, (2009), que se está lidando com um sujeito que pensa e escreve sobre seu lugar e seu tempo, faz-se necessário, no segundo capítulo, expandir a leitura para os demais livros e abordar questões relacionadas às temáticas urbanas e ao poeta-crítico, de forma a demonstrar como ele reinterpreta sua visão do cotidiano no Rio de Janeiro, a refletir sobre qual é a função da sua escrita enquanto observador da dinâmica da cidade e de como ocorre sua relação com seus leitores.

É inevitável perceber que certas temáticas ressaltam na obra de Freitas Filho, como é o caso da sua relação não apenas com a cidade, mas também com o mar, que representa, muitas das vezes, a metáfora de um conflito infindo. O terceiro e último capítulo desta dissertação busca destacar que tal embate entre terra e mar e a violência como consequência do sistema urbano, são, também, parte das construções empreendidas pelo poeta e que, ao final, proporcionam o movimento contínuo da sua produção poética, tendo a partir da seção “NUMERAL”, presente ao final de cada livro, a consciência da finitude da matéria e a permanência das palavras arrematadas.

CAPÍTULO 1 – A CONSTRUÇÃO

1.1. Do abrigo ao lar

Para que se chegue ao conceito de lar, e mais adiante ao seu significado para o poeta, é necessário que tracemos uma linha do tempo que nos leve do conceito mais básico de um abrigo para algo que culmine em seus atributos mais subjetivos aos habitantes de um lugar.

Se partirmos do pressuposto de que todo o percurso desses termos em questão se inicia de uma necessidade básica e lógica, será de mais fácil entendimento a importância de seus significados para a análise pretendida. Sendo assim, podemos começar pelo elemento que dá início a todo o processo e é peça-chave em nossa jornada evolutiva: o fogo. Pensemos em tudo o que nos seria ausente se um dia não tivéssemos conseguido o feito de controlar a chama, e se também não conseguíssemos produzir sequer uma faísca. No melhor dos cenários, só existiria vida humana nos trópicos e nos locomoveríamos por tração animal. Mas a natureza, produtora desse fogo, deixa-o disponível ao homem, e diante da mínima consciência da importância da sua preservação, nos propusemos a abrigar o que traria revoluções à nossa espécie.

Uma estrutura que protegesse o fogo e, conseqüentemente, o homem, era a necessidade deste que, a partir de certo ponto da evolução, procurava mobilidade aliada à eficiência. Tudo isso só seria possível a partir da dominância desse elemento que geraria para esses indivíduos luz e calor, ou seja, uma energia extra, e agora versátil, até então pouco experienciada.

O fogo inicialmente era imprescindível, fornecia além de tudo a segurança do grupo, que ao redor dele formava o que um dia passamos a denominar família. Ao abrigar pessoas que naquele lugar buscavam tais benefícios, do conceito de abrigo passa-se, então, para o de habitação e torna-se este o lugar em que humanos se reúnem e obtém, além de tudo, o máximo de calor e segurança para a manutenção de suas vidas.

Cabanas, domus, castelos, villas, palazzos, são denominações históricas do espaço unifamiliar. São representativas da arquitetura mais elementar, mais próxima e utilizável pelo ser humano, considerada a sua real terceira pele, logo após a epiderme e a roupa que o protege do meio ambiente onde vive. Entretanto, haverá uma palavra que, independente das classes sociais, sintetizará toda noção de habitação privada: a casa. (MIGUEL, 2002, p. 10).

O que Jorge Marão Carnielo Miguel explicita é de valor esclarecedor, principalmente ao tocar no termo “classes sociais”, pois *casa*, na sua etimologia, é proveniente do latim e, de início, caracterizava habitações rurais ou de qualidade inferior das demais. Porém, com o passar do tempo, perde essa conotação de fundo pejorativo para, assim, denominar qualquer estrutura

que acolhesse os habitantes. Portanto, seja a cabana, o castelo ou o palácio, o lugar de morada recebe, até na atualidade, o nome de casa, e torna-se, então, essencial não apenas para proteger o fogo, mas também os habitantes que, agora como famílias, elevam o status da mera habitação.

É importante destacar que, até este ponto da análise, o fogo continua sendo o elemento essencial que torna a vida humana mais eficiente e, portanto, necessita estar presente na moradia, na casa do homem.

Tendo a função de nomear o lugar onde vivem as pessoas, o termo *casa* começa a adquirir características específicas e a carregar consigo significados um tanto mais subjetivos, visto que, independentemente do status econômico e social de seus habitantes, tal nomeação poderia permanecer invariável. A *casa* seria onde o indivíduo estivesse por qualquer motivo ou morasse ou trabalhasse... A igreja pode receber, dentre várias denominações, o nome de *casa de Deus*, o estabelecimento de comércio de carnes pode ser a *casa de carnes*, um pequeno hospital pode ser a *casa de saúde*, o presídio pode ser a *casa de detenção*, a *casa da mãe Joana* é o lugar desprovido de ordem, dentre outros tantos nomes e expressões que carregam em si o sentido de lugar sustentado pelo verbete *casa*, deixando claro o distanciamento de função e significado com o termo inicialmente citado: o abrigo.

Principalmente a partir da revolução industrial, a casa passou a não comportar em si o local em que o trabalho era exercido. Com a amplificação e proliferação de indústrias têxteis, os ofícios eram cumpridos em centros específicos para tais serviços, e, então, o lugar em que agora as pessoas apenas moravam começa a carregar consigo o caráter de espaço privativo. Portanto, a casa se torna o lugar em que se almeja voltar para aliviar o corpo cansado pelas longas horas de efetivo e árduo trabalho. No artigo intitulado *A casa, o lar e o mobiliário*, Ana Claudia Maynardes (2016) salienta que:

Para tanto, a fábrica e o escritório viraram sinônimos de local de opressão à classe trabalhadora e o lar transformou-se em um abrigo onde as pessoas buscavam um pouco de respeito por si mesmas. Essa situação levou as pessoas a separarem os dois espaços, não só fisicamente, mas também emocionalmente. (MAYNARDES, 2016, p. 219).

Separar espaços levando em consideração as emoções expande o significado de *casa* de tal maneira que o termo, por si só, passa a não comportar tamanha subjetividade. A palavra que até então nominava toda e qualquer habitação humana torna-se um tanto limitada quando os ideais dos habitantes passam a significar e ressignificar os espaços por eles frequentados. Quando isso acontece, quando as pessoas passam a buscar em casa a privacidade, o alívio para as exaustões, o calor que somente o lugar íntimo pode oferecer, entra em cena o *lar*.

Retomando o elemento fogo, o qual é preciso ver sempre integrado à casa, até mesmo porque ajudará a elevar e fixar o significado de lar, é importante destacar um trecho de Miguel (2002) que diz:

A palavra lar é uma corruptela de lareira. A lareira primitiva que faz do seu fogo o elemento inseparável da cabana rústica. O fogo que reúne ao seu redor todos os integrantes de um laço familiar, sendo, de um modo figurativo, um manto que aquece e une a todos num mesmo instante. (MIGUEL, 2002, p. 15).

Vemos, assim, que essa pequena palavra (lar) irá iniciar as ligações e os trânsitos de significados entre ela própria e suas primitivas *abrigo, cabana, habitação, casa...* Portanto, *lar* preenche o vai-e-vém de sentidos ao se tratar do espaço ocupado pelo sujeito que busca pertencer a esse lugar.

Faz todo sentido a analogia entre a lareira e a casa, no que se refere à composição do lar, pois todas as referências são pertinentes em se tratando de reunir as pessoas que buscam o calor essencial à sobrevivência. A lareira equilibra a forma de vida humana, principalmente nos territórios congelados. Esta, assim como o *lar*, é o lugar onde o habitante almeja retornar e retomar seu fôlego, sua energia corporal. Do inglês *fireplace*, lugar do fogo (tradução livre), designa literalmente o ponto específico de aquecimento da casa, do francês *cheminée* e do espanhol *chimenea*, que em sua origem latina remete ao caminho que permite a entrada do comburente e também a saída da fumaça, tudo nos leva sempre à relação íntima entre os sujeitos que mantêm o fogo e a ele reservam um lugar quase de culto, visto que, na atualidade, as lareiras recebem atenção específica no processo de decoração da casa.

Reunir, então, é mais uma função do espaço habitável. Estão em dependência entre si o homem, o fogo que une seus semelhantes e sua casa, que a partir de determinados processos adquire o status de lar.

1.2. O lugar que se torna lar

Edificar paredes e instalar sobre elas um teto, posicionar portas e janelas, cuidar do aspecto visual externo, não significa de maneira alguma que se está construindo um lar, pois a parte física e suas divisões somente assim vão ser denominadas se com o tempo os moradores construírem psicologicamente a sua noção de total pertencimento a este lugar. Portanto, já de início, podemos atribuir mais de um sentido ao verbo *construir*, e desde já fica claro que um

significado mais denotativo vai ajudar a construir outro mais conotativo e entre eles deve ser possível e simples de transitar, bem como no lar o elemento *fogo* também se fará possível assumir posturas abstratas e até mesmo poéticas.

O fogo – representado por Héstia, a deusa grega do lar – associa-se à casa para representar a criação de um lar, que através de sua chama traspassa a imagem da fertilidade e metáfora da vida. O fogo representa a alma da casa, sendo um símbolo da fertilidade feminina e da vida, chama sagrada e benéfica. (MIGUEL, 2002, p. 16).

Assim, a cada aprofundamento ao redor da origem da casa, fica mais sólida a onipresença do fogo a ponto de um dia ter se tornado objeto de culto, o que é fundamental para o processo da formação do lar, uma vez que foi também tido como símbolo de fertilidade e, se tratado com o devido cuidado, estando em relação a ele não muito próximo nem muito distante, obtém-se a atmosfera ideal para o fluxo de vida seguro para os grupos de pessoas que irão elevar e modificar o sentido de morar.

Para a construção civil, construir é de total forma atrelado ao concreto, significa unir elementos que formam liga e/ou que se encaixam para assumirem um formato que tenha utilidade do ponto de vista do uso humano. O espaço fisicamente construído pelo homem pode ser por ele utilizado, vendido, alugado ou emprestado, o que se torna oposto no trato do espaço psicologicamente construído, que por sua vez é associado às experiências e experimentações que o indivíduo passa a ter em relação ao lugar físico.

Projetar uma casa é antecipar uma distribuição espacial que possibilite um uso adequado, um lar na verdadeira concepção onde está presente o elemento fundamental da formação do caráter e da personalidade, aceitando-se que as recordações recônditas da vida em família prendam-se ao ambiente em que se vive. Pormenores como o jardim, o quarto de dormir, a bicicleta, os vizinhos e muitas outras imagens ficam gravados na mente de todo ser humano. (Miguel, 2002, p. 19).

Partindo-se dessa observação, podemos afirmar que quando se trata do lugar do qual o habitante faz lar é uma construção, além de psicológica, muito individual e transcendente a uma habitação ou estabelecimento, e em se tratando de individualidade, é sabido que a maneira com que cada ser humano entende a realidade em que vive, quase sempre sofre oscilações entre o bem-estar e o incômodo, entre a euforia e o tédio, entre o êxtase e a desilusão. Portanto, torna-se parte da construção do lar toda e qualquer experimentação cotidiana vivida no lugar. “O lar, por sua vez, é a vivência familiar dentro da casa, o aquecimento ou a frialdade; o ruído ou o silêncio, a calma ou a tempestade emotiva, o equilíbrio ou a desarmonia, o clima espiritual que

ecoa nos ambientes concretos da casa” (MIGUEL, 2002, p. 19).

É auspicioso tocar na expressão *clima espiritual*, pois pode nos facilitar o entendimento de que o lar é algo transcendente e que, embora longe da sua habitação, o indivíduo pode carregar sentimentos intimamente relacionados à sua experiência de vida no seu endereço físico, e, por isso, ao chamar seu lugar de lar, ele é capaz absorver suas leituras da realidade, o que envolve basicamente suas memórias. Locomover-se dentro de e entre qualquer território e ainda estar consciente de tudo o que o faz querer retornar a um ponto específico, desperta em seu íntimo a sensação de pleno pertencimento. Dessa forma, o corpo não pode carregar a casa, mas a consciência humana é totalmente passível de carregar em si o lar.

Mais uma vez, conseguimos vislumbrar sentidos subjetivos em termos concretos. Tenhamos como exemplo pertinente o fato de se criar raízes. Poucas coisas dão demasiado sentido de concretude quanto o efeito de enraizar, visto que é imprescindível ao vegetal aprofundar-se e fixar-se na terra para ali subtrair alimento, força e estabilidade, e somos capazes, enquanto humanos, de traçar um paralelo a esse processo, uma vez que para particularizar a experiência de realidade inserida em seu espaço, precisamos, em sentido abstrato, nos fixar e estabelecer uma raiz. Daí tiramos também nosso equilíbrio e sustento, porém, de maneira contrária ao significado literal, somos capazes de transitar nos mais diversos espaços, em diferentes tempos, e ainda assim mantermos em nós, em nossos semelhantes e em nosso lugar a raiz cultivada.

Torna-se claro, então, que para chegarmos ao ponto de dar à habitação o status de lar, é porque passamos a ter consciência do processo que o lugar passa até transparecer tal significado para nós. Assim como esclarece Maynardes (2016), essa consciência é de que:

A habitação, assim como os objetos que compõem seu cenário, atravessa um momento determinante no que diz respeito à relação entre a casa e o seu habitante. Ela já não é mais um local idílico, manifestado como abrigo, conforto e bem-estar, e que foi sinônimo de lazer e privacidade, como na casa burguesa do século XIX até bem pouco tempo. Atualmente, ela está aberta ao mundo, um local onde o trabalho, a informação, a (inter) comunicação e a ciência penetram em sua esfera. As tecnologias adentram a habitação, desmaterializando as suas paredes, a sua estabilidade e os seus limites. Para além do seu caráter mítico de proteção como citado em Homero, a casa hoje é um espaço simbólico em ativa inconstância. (MAYNARDES, 2016, p. 226).

O lar pode não possuir mais o caráter puramente ideal, bucólico, aconchegante, como ressalta Maynardes, porém uma de suas características é ser a âncora do espírito do indivíduo, é sua carga emocional ao recordar seu lugar, e como em toda construção há sempre percalços e

imprevistos, assim é a construção de um lar por seus habitantes. Mas, apesar de tudo, acima de qualquer idealização, este é sempre o espaço em que nos propomos a estar de volta.

1.3. O *Lar*, do poeta

Feitas algumas considerações acerca do percurso da habitação até ser aportada em lar, é possível, agora, que se comece o vislumbre do que seria o lar de um poeta e, também colocando em cena Armando Freitas Filho, como seria para ele, além de tudo, o seu *Lar*,² com vírgula. Um sinal gráfico que sinaliza pedir uma definição e ao mesmo tempo deixa o significado em aberto.

Onde se pretende guardar, e por vezes até esconder, é o limiar em que tudo pode vir a se expor, por isso adentrar a obra de um poeta é descobrir junto dele o seu próprio íntimo, é ter a possibilidade de interpretar algo que a todo momento escapa entre os dedos, mas que pede por imergir. Isso fica claro na obra de Freitas Filho quando, ao passar de páginas, temos a sensação de estarmos iniciando com ele uma conversa autobiográfica, e é imprescindível atentar a seus detalhes, pois neles esse sujeito se constrói e se entrega, o que remete de imediato ao que Vincent Colonna diz sobre uma “autoficção especular”, o que indica uma postura refletora do escritor no seu ato de escrever sobre si.

Afirmo que a autoficção sempre tinha algo de especular: ao por em circulação o seu nome, nas páginas de um livro do qual já é o signatário, o escritor provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer. (COLONNA, 2014, p. 55).

Essa escrita de si não é inocente e despreziosa. Uma vez com a obra em mãos, o leitor é o que recebe as partes e a partir delas vai costurando e fazendo sua construção daquele signatário, que pode também ser um reflexo de quem lê. Ainda se valendo das palavras de Colonna, “[...] o leitor pode se ver no meio do complô maquiado pela ficção, transformado em sujeito da história [...]” (COLONNA, 2014, p. 55). E segue afirmando que:

Nas melhores dessas realizações, é a duplicidade da literatura, o artifício dessas figuras que se expõe. A ficção literária se mostra então não como espaço de ilusão (uma velha crítica), mas como laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados ao leitor com o fim de proporcionar o prazer de descobri-los. (COLONNA, 2014, p. 56).

² Livro de poemas de Armando Freitas Filho editado pela Companhia das Letras em 2009.

Enquanto o leitor percorre o interior da casa/obra do poeta, é inevitável que se identifique em suas memórias a sua infância, sua formação enquanto homem e crítico e também fica clara a relação entre o corpo e o espaço na temática que é intimista, algumas vezes erótica, fisiológica, performática e urbana.

Como ressaltado, o lar é a experimentação do ato de conviver num espaço que o indivíduo carrega sempre em si. Assim, seu corpo é o meio, a maneira que cada um tem disponível para sentir o mundo e tudo, sem exceção, que ele proporciona ao vivente.

Lar se constrói a partir do ambiente concreto e coletivo e a matéria humana porta tudo o que é sentido, interpreta as minúcias, sente cada ranhura, cada superfície, sente o gosto de cada coisa, inclusive das mais abstratas, dos sentimentos que um dia vivido vem a oferecer. Para o poeta, além disso tudo, o corpo processa cada informação recebida e deixa transparecer, como se fosse não apenas esse meio de sentir, mas também um meio de “botar para fora” o que para ele é sempre maior que o físico, sempre muito mais que o literal. Assim, o corpo do poeta é sinestésico. Nas palavras de Armando:

156

Escrever seja o que for - botar para fora
do canteiro da obra, onde o trabalho ferve
e é fértil, as rosas que só os leitores sentem.
A planta esquematizada, agora, está longe
do sistema da cor, do cheiro do palmo de terra
da viração, da sua metáfora do Mundo:
é apenas um vislumbre da sua forma em ambiência
que o olhar de ninguém não regou ainda.

7 IX 2010

(FREITAS FILHO, 2016, p. 122).

É esse um exemplo que descreve a forma com que a escrita perpassa o sujeito inquieto que sente a necessidade de externalizar a experiência. No fragmento 156 de *Rol*, observamos a relação entre o ato de escrever (“seja o que for”) com o trabalho do canteiro da obra que ferve e é fértil – em busca dos leitores e da representação do mundo, mesmo que de forma intransitiva.

O canteiro de obras é para a engenharia “a área de trabalho fixa e temporária, onde se desenvolvem operações de apoio e execução de uma obra e é composto por áreas de vivência e áreas operacionais” (PEREIRA, 2018). Armando pode traçar uma concomitância entre seu lar que é seu corpo e também seu canteiro de obras, e a partir daqui esses elementos coexistem nele e ele torna-se assim sua própria máquina disposta ao fazer poético. O corpo sente, experiencia,

processa, engenha e projeta para o seu exterior. Nota-se, dessa forma, que todo esse processo não é só uma narrativa de descrição, mas sim uma performance do seu traço de realidade, de ocorrências comuns aos demais e que o poeta, através da sua própria engenharia, eleva o cotidiano a um outro nível se valendo de uma autoficção. Acerca disso, Evando Nascimento afirma:

A performance é o discurso verbal e corporal que assume esse teatro-mundo em relação ao qual o escritor nem de longe está isento. O escritor de autoficção seria, por definição, aquele que, ao fazer coisas com palavras, performa sua vida como o teatro em que o outro (ou a outra) tem vez e voz, e em que o protagonista pode ser destronado pelos supostos coadjuvantes. Para que finalmente, despojado de seus atavios, o monarca deposto (o autor) sirva a quem deve tudo – o leitor. (NASCIMENTO, 2010, p. 73).

O fato de ser fixa e temporária a área do canteiro é o que permite ainda mais as relações de significados, pois nos parece conflituoso algo que é ao mesmo tempo preso a um ponto, porém não é permanente.

A obra de Freitas Filho compactua com o funcionamento de um canteiro linear, como aqueles preparados para a construção de um viaduto, uma rodovia ou uma linha férrea, por exemplo. O poeta, ao construir sua obra, faz esse processo de maneira parecida ao que ocorre nesse tipo de canteiro, uma vez que necessita, como ele próprio diz, “botar para fora do canteiro” a escrita, e esta fica pronta ao mesmo tempo em que ele já se estabeleceu mais à frente para dar continuidade à construção e assim sucessivamente.

91

Escrever engenheiro, com o engenho
atrás, rangendo na rede aberta
através da dor do quebra-cabeça
arquitético: de olho, na assepsia
da planta, mas com a mão
no canteiro de obras da cabra
nos cemitérios antimarinhos
no rio cachorrento, na vida franzina
no canavial de facas, no mar
medido a palmo, saindo do risco
do poema, por um triz valeryano
“como quem lava as mãos”, do manguê
das fezes, do sujo, de si para si.
Ou então, e talvez melhor:
ver este engenho condensado de agora
através do cheiro do açúcar queimado
mais cortante do que a cana
porque mais pungente, porque parece fingir
(para melhor guardar o segredo de fábrica?)

que o que se faz aqui, quando a roda
gira no vazio do espaço, com ar de sonho
é apenas esgarçar o algodão-doce, e não a magia
de formar a nuvem do poema ainda em branco
do nada, da máquina, do escuro azul da chama.

2 X 2006

(FREITAS FILHO, 2009, p. 119).

Esse lugar de construção é onde se encaixam peças, que fazem da escrita algo que se edifica a cada engate de palavras, e o poeta, mesmo sabendo que se almeja algo límpido, puro, antes ele há de se emplastar de algum material sujo. Ao ser “por um triz valeryano”, referência a Paul Valery, em *O cemitério marinho*, Armando assume a dificuldade de manter à risca o delinear e a exatidão do que será expulso do canteiro de obras, visto que ao mesmo tempo toda sua ação descrita é de extrema necessidade. Assim, o que ele nos deixa à mostra é que fixar-se não é uma alternativa, porém tem em sua escrita um canteiro que corre de pedaço em pedaço em busca de um todo.

Agora que é sabido que o lar para Armando é visceral, visto que seu trabalho em construir e seu resultado é sempre seu próprio corpo, partindo do paralelo feito entre sua forma de fazer poético, é possível que se comece a entender o conceito do *Lar*.

A vírgula pode ser um protesto. Pode trazer em si um sentido indicativo de negação se seu nome for pronunciado ao se ler o título, teríamos então “*Lar, vírgula!*”, como se o próprio poeta questionasse e pusesse em xeque o que entendemos convencionalmente sobre o lar, e no fluxo da leitura é possível notar que não se tem reservado o lugar do fogo, o ambiente perceptível não firma nenhuma segurança ao corpo desse habitante, e a organização pautada em certa confusão de um sujeito imediato a seu presente dá origem ao vertiginoso. Bem como trata José Felipe M. da Conceição (2009):

Armando sofre o influxo do mundo e, na sua obra, procura deixar sempre as coisas em movimento e desequilíbrio, numa espécie de vertigem poética, que desestabiliza o sentido de signos, objetos e identidades. A passionalidade e o intenso erotismo fazem com que sua subjetividade e corpo atraiam e sejam atraídos por outros corpos. Ao mesmo tempo, essa vertigem poética repele-o, incessantemente, para novos objetos e sujeitos, de modo que a impressão causada pela leitura de seus poemas é de que nos encontramos numa profusão caótica de sentimentos, memórias e sensações. (CONCEIÇÃO, 2009, p. 7-8).

É já na capa da obra que é alertado ao leitor sobre o repensar de um lugar de aconchego, de segurança, que se possa refletir sobre delimitações e moldes de uma escrita. O que vem

depois da vírgula? Ela separa, agrupa, organiza, pausa, destaca e, dessa forma, há algo de multifuncional neste mínimo sinal gráfico. Ela é o que não deixa que se percam os freios e as rédeas e que se imerja na poética de Freitas Filho.

Como já dito pouco antes, o corpo se faz presente nessa poesia necessária e imediata, e escrever sobre corpo e com o corpo é, de certa forma, uma inovação de poetas contemporâneos que se doam à sua obra e se fixam na atuação da escrita. Quanto a essa nova escrita de si, de caráter despojado, Antônio Cícero diz que “[a] perda do significado social da arte seria manifestada pelo individualismo, o formalismo e o esteticismo dos artistas modernos.” (CÍCERO, 2005, p. 95). Como essa escrita traz heranças do modernismo, não é incorreto que vejamos em Armando a complexa figura do contemporâneo, pois um poeta que consegue se distanciar de si mesmo para se construir e se expor pelas próprias palavras avisa-nos que está em cena certos artificios de uma escrita rasurada para inserir-nos em um novo fazer poético. Nós leitores assumimos necessariamente um protagonismo frente ao texto desse autor. Para esclarecer, nas palavras de Wolfgang Iser (1979):

Desde o advento do mundo moderno há uma tendência clara em privilegiar-se o aspecto performativo da relação autor-texto-leitor, pelo qual o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado. O novo produto, entretanto, não é predeterminado pelos traços, funções e estruturas do material referido e contido no texto. (ISER, 1979, p. 105).

E destaca ainda que:

O jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação. Pois o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um “suplemento” individual, que considera ser o significado do texto. (ISER, 1979, p. 116).

O “lar com vírgula” coloca o leitor nessa condição de produtor de um “suplemento” para que possam ser preenchidas as suas rasuras. Essa vírgula pode indicar que o poeta questiona seu leitor e espera deste também uma construção, resultado de sua vez no jogo. Ele tem necessidade de se esboçar e ansiar perfazer-se, mas sabe também que a ideia de conclusão é praticamente utópica e arranca o movimento da escrita. Se ele se faz por demasiado literal e tudo sempre é esclarecido, seu jogo perde o movimento necessário. “Em suma, o jogo preserva a diferença que procura erradicar” (ISER, 1979, p. 109). O poeta é totalmente consciente disso.

Dessa forma, esse sinal que acompanha o título já iniciaria o jogo na relação “autor-texto-leitor” e pode se encaixar na representação de uma escrita sobressaltada que captura o momento o qual, diante de si, passa por um triz, desejando que nada lhe escape. O agora precisa ser registrado sob a visão desse sujeito desinquieto como uma forma de afirmação e permanência da sua existência. Há algo de muito forte nesse poeta de hoje, totalmente inserido naquilo que ele compõe. Segundo Maurice Blanchot:

Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão que se pode chamar de doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia”. (BLANCHOT, 2011, p. 15).

Seja registrando o imediato ou trazendo para o presente um instante do passado, certo é que a poesia é a inovação da língua que, de forma impactante e sinestésica, nos desloca para momentos, alguns até do inconsciente, e permite que “um homem que segura um lápis” faça seus traços a seu gosto, que trabalhe no seu canteiro sempre com sua premissa arquitetônica de construir-se e fazer-se presente.

Feitas essas observações, pode-se concluir, a partir da ideia da presença do corpo na escrita, que este é o passaporte de Armando para sua experiência da realidade disponível. Ele faz de lar a sua própria carne e mesmo assim põe em dúvida o caráter apassivador de um lugar ideal, porém traz consigo a consciência de que seu corpo é seu único meio, assim como resume Elaine Cristina Cintra em *Corpo lírico: a poesia em tempos de desfalecimentos e inanição*, “o corpo nos presentifica” (CINTRA, 2010, p. 142). Essa fixação pelo presente será, como virá a ser tratado em próximas análises, a característica essencial do poeta crítico.

É dessa forma que se compõe a escrita de Freitas Filho, construída pelo corpo e também por ele sustentada. É possível observar essa construção nos poemas que compõem o livro *Lar*; - uma vez que o poeta fala de si próprio ligado às suas íntimas sensações, mediadas pela encenação que sugere a experiência poética. Como exemplo, os poemas:

*

Meu corpo é meu mal
mal amanhece me manda
ao desfecho do dia, mal me
suporta, malmequer, me
amaldiçoa – mau – me morde
amor, mesmo sem paixão maior.

(FREITAS FILHO, 2009, p. 22).

Imprensa

Paro para pensar. Parar de pensar
sobre o pensamento arrastado
se machucando, que não para
com o corpo atrás, que se esfacela.
Ruas ásperas, cortadas por outras:
asfalto bruto, esquinas, lataria
meios-fios desdentados, lancinantes
que se irradiam por quilômetros
de piso ruim, irritado por buraco
pobreza, acne, suor ardido e sujo
nas explosões nuas do tórax e bíceps
na raiva dos cabelos irados, nas caras
urgentes que se metem, descascadas
nos rádios, tevês, em tabloides dolorosos.

(FREITAS FILHO, 2009, p. 82).

*

Escrevo nas costas da mãe
conspurcada pelo amor
nas costas dos tios empertigados
pela indiferença e sarcasmo
na cara dos primos exemplares
reescrevo, corrijo, fazendo
pressão com o lápis rombudo
para marcar minha dissidência
na família programada, mas
sob os olhos sérios do pai
que me desencurva e apoia
mesmo desconfiado
sem palavra explícita para
não frisar demais sua intenção
seu ódio difuso que também
me atinge em forte trans
fusão, consigo, comigo mesmo
até alcançar a malvada consciência.

(FREITAS FILHO, 2009, p. 24).

O corpo é o mal e é necessário, e o poeta age conforme a necessidade dessa sua carne. Em “mal me suporta”, “malmequer” e “me amaldiçoa” ele parece demonstrar a dependência daquilo de que quer se ver livre, mas tem somente na matéria o seu meio de sobreviver, e assim vai se desdobrando a formação desse sujeito que segue tentando se circunscrever. É como se o corpo quisesse delimitar a inquietude, a subjetividade, visto sua relação coadjuvante e codependente, pois eles sentem, interpretam e constroem, caminham pela cidade e a decodifica

e, como no último exemplo acima, tendo realizado a existência e importância de corpos alheios, estes servem para ele como mais matéria no seu ato de fazer-se.

Armando constrói-se a partir do seu corpo, podendo este ser interpretado, de certa forma, como sua ferramenta sensorial, seu meio de capturar sua parcela da realidade, e o faz também através do seu tempo, com a tarefa de localizar-se no presente e ser consciente dele. Por isso, é pertinente destacar um elemento capaz de transportar e estabelecer essa localização, ou seja, situar o sujeito em determinado ponto, fazendo a ligação entre o “quem” e o “onde”, que é a memória.

1.4. A memória como construtora

Há inúmeras definições ao redor do verbete "memória" em seus mais diversos campos de abrangência, tanto no que diz respeito à palavra dicionarizada quanto à sua exploração nos campos teóricos. Para o reforço da análise, o tema será abordado a partir do seu aspecto sistêmico, da importância dos precursores, do diálogo entre obras e da identificação do leitor. Em termos essenciais, a memória é um dos elementos básicos para a perpetuação humana. Antes que fosse catalogado seu significado, o ato de lembrar sempre carregou o homem através dos tempos, e é em decorrência disso que enquanto espécie pudemos traçar um rumo e propagar todo o conhecimento que adquirimos até o recente momento histórico.

Pôr em prática a memória é um ato que nos leva a algum lugar, seja de forma consciente ou não, mas tratar de lembranças é o que agrega características ao sujeito e, conseqüentemente, aos sujeitos que se formam e se organizam em complexas sociedades. Da mesma forma acontece no campo da escrita, que, além de ser por si só um ato de registro memorialístico, é também parte integrante do universal que forma o ser humano, seja ele compositor ou compositora das palavras ou apenas um leitor ou leitora. Para Jacques Le Goff:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. [...] As ligações entre as diferentes formas de memória podem, aliás, apresentar caracteres não-metafóricos, mas reais. Goody, por exemplo, observa: "Em todas as sociedades, os indivíduos detêm uma grande quantidade de informações no seu patrimônio genético, na sua memória a longo prazo e, temporariamente, na memória ativa" [1977a, p. 35]. (LE GOFF, 1990, p. 366-367).

Também por este viés, é possível traçar uma análise da referente obra de Freitas Filho, a qual deixa transparecer aspectos claros sobre sua formação enquanto indivíduo e de como ela se dá através de seus precursores, os quais aparecem em suas composições de maneira explícita e muitas das vezes implícita, confirmando as suspeitas que, porventura, teria seu iminente leitor. Podendo tratar tais aspectos no âmbito da intertextualidade, como um diálogo entre escritores, há uma relação com o que Julia Kristeva (2005) analisa a partir de Bakhtin. Em sua obra *Introdução à semiótica*, ela destaca que o filósofo trata de dois eixos que ele denomina de “diálogo” e “ambivalência” e que a partir disso “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68). E continua esclarecendo que:

O termo *ambivalência* implica a inserção da história (da sociedade) no texto e o texto na história; para o escritor, essas implicações são uma única e mesma coisa. Falando de *duas vias que se unem na narrativa*, Bakhtin tem em vista a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção e réplica de um outro texto [...]. Bakhtin postula a necessidade de uma ciência, denominada por ele *translinguística*, que, partindo do dialogismo da linguagem, lograria compreender as relações intertextuais, *relações* que o discurso do século XIX nomeia *valor social*, ou *mensagem* moral da literatura. (KRISTEVA, 2005, p. 71-72).

É afirmativo dizer que *Lar*, (2009) é realmente um livro da memória. Notam-se presenças ao longo de suas páginas. Armando vai se deixando mostrar também por meio dos contatos estabelecidos entre família, poetas, filósofos, transparecendo as citações e tecendo suas relações intertextuais.

Lar, (2009) é dividido em três partes representativas para o poeta. Parece uma tentativa de linearidade, mas ao se tratar de uma autobiografia o próprio autor deve reconhecer essa impossibilidade. Para destacar esses vieses, esta análise perpassará um pouco em cada uma dessas três seções abordando nelas os aspectos da poética relacionados também ao espaço, certamente ao corpo e também à memória.

A seção inicial de *Lar*, (2009) é nomeada por Armando de *PRIMEIRA SÉRIE* e apresenta ao leitor as memórias da infância em caminho da adolescência do poeta, o que se pode constatar já nas primeiras composições dessa parte. Observa-se também que a maneira da construção de tais lembranças faz parte de um jogo de linguagem complexo, pois não é simplesmente apenas descritivo, mas sim um relato que parte de um sujeito em sua maturidade no processo de reconstruir suas primeiras experiências quando sujeito menino. Quanto a isso, nos chama

atenção o seguinte poema e nele já podemos perceber a importância da subjetividade da escrita para o poeta desde cedo.

*

Começar o escrever era descrever.
Descrever era desmanchar o que está escrito.
O que estava à vista, parado
no pensamento, no jardim
e reescrever de outra forma
em outra fôrma, o novo curso e rasgo.
Escrever é desespera e espera.

(FREITAS FILHO, 2009, p. 30).

Armando deixa claro, então, a base da sua construção que é o representar e representar-se por meio das palavras. O lugar de memórias pode se tornar possível a partir do ato de descrever e reescrever, como em um constante e minucioso processo, e sabe com clareza que o trabalho de um poeta é, como em suas próprias palavras, *escrever de outra forma / em outra fôrma* [...]. É neste ponto que, novamente, a vírgula quer chamar uma definição da qual carece, mas não uma falta como defeito e sim como característica. Estando tudo definido, tudo resolvido, escritor e leitor não teriam a que trabalho se dar.

Esta primeira é a única das três seções do livro a qual é composta por poemas sem títulos, talvez por tentativas de capturar lembranças já mais distantes, necessitadas de serem remanejadas e não carregarem a sensação tão fresca do presente, a ponto de serem sustentadas por um processo de recriar que se alimenta direto no banquete da ficção enquanto recurso da linguagem poética, ou talvez por apenas ser universalmente um período na vida em que ainda nada é ainda muito claro.

Tomemos como exemplo o seguinte poema:

*

A axila agridoce semirraspada
as pontas dos cabelos prontos
prestes a virarem penugem
e suas gotículas de suor
com cheiro de borracha e sabonete
o braço que se prolonga e arrepia
ao se espreguiçar – prístino
É o prenúncio do seu sexo.

(FREITAS FILHO, 2009, p. 30).

Fica evidente, nesta passagem, a forma com que o poeta traz para o momento da escrita algo que ficou outrora nas suas horas de descobertas do fim de sua infância. Mais uma vez, o corpo vem a ser instrumento da escrita, dando a ela o caráter fundamentalmente sensorial. É possível ter o tino do ocorrido no passado, mas, posteriormente, na vez do relato, é inevitável que o sujeito busque preencher os espaços vazios da memória com elementos que só são possíveis de estar naquele meio após o longo tempo que por ele se passou.

Ao mesmo tempo em que sabemos se tratar de uma autobiografia poética, visto que essa combinação é possível, e Philippe Lejeune diz em termos de autobiografia e poesia que “[u]ma pode ser instrumento da outra” (LEJEUNE, 2008, p. 88). O que o autor narra no poema dá corpo não apenas a algo que é seu peculiar, mas também pode gerar em um ou outro leitor um ponto de semelhança do vivido, uma vez que no momento em que reconstruiu essa lembrança já se estava abarrotado de experiências, não somente daquele instante em específico como também de memórias suas coletivas sobre um mesmo fato fisiológico de um corpo em desenvolvimento físico.

Lejeune, dando seguimento ao tratar agora do “eu” lírico, fala justamente dessa questão da identificação:

Por que se gosta dos poemas e das canções? Sobretudo quando dizem “eu”? Porque estes, bruscamente, são a justa expressão de um sentimento que em nós procurava suas palavras e sua música próprias. Por isso os adotamos, reconhecemo-nos neles. E aquelas palavras que servem tão bem de roupagem à nossa experiência, supomos que vêm diretamente da experiência e do coração do poeta. (LEJEUNE, 2008, p. 94).

Ao apresentar essa perspectiva acerca do fazer poético, Lejeune justifica parte do processo da escrita na obra autobiográfica de Freitas Filho que, de forma espontânea e desprovida de receios, remonta o “prenúncio do seu sexo”, o que, na verdade, traz à tona também ao que outros indivíduos podem sentir.

Para reforçar tais argumentos, Eneida Maria de Souza (2011), na sua obra *A crítica Autobiográfica*, diz que “[a] preservação da liberdade poética da obra na reconstrução de perfis dos escritores reside no procedimento de mão dupla, ou seja, reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário” (SOUZA, 2011, p. 53). Portanto, a memória do poeta se configura como um ato literário e nos deixa a brecha para refletir se seria esse o instante em que o caráter memorialístico do poema poderia ser, desta forma, apropriado no momento da recepção do texto através da identificação do leitor.

A segunda parte de *Lar*, recebe o nome de *FORMAÇÃO* e, a partir desse ponto do livro, o poeta comporta seus poemas todos com títulos. Esta seção começa a apresentar-nos um caráter de organização tanto de ideias quanto do aspecto das memórias pessoais e diálogos literários de Armando.

Ao avançar das páginas, já na leitura rápida apenas dos títulos, é possível perceber que eles tentam manter uma linha organizacional como se formassem entre si uma relação de hiperônimos e hipônimos, como por exemplo a sequência de títulos: *Duas casas* (p.65), *Em casa* (p.67), *Ao lado da cama* (p.68), *Quintal* (p.69), *Observatório* (p.70), *Imagem* (p.71), *Cara a cara* (p.73), *Maxilar* (p.75) ... O que funciona como se uma ideia puxasse e segurasse a outra, partindo do senso de casa, depois dos seus ambientes, recaindo no campo da visão e chegando ao físico da articulação facial, o que, se refletirmos sobre, veremos que é um recurso que imita o funcionamento da nossa memória. Falamos de um assunto e chegamos a outro via *links*³ de lembranças. É assim que acessamos nossos ocorridos do tempo passado.

O poeta começa a tecer mais claramente, então, um percurso um tanto cronológico, o que não é de todo surpreendente, uma vez que a obra é o que se pode chamar de autobiográfica. Porém, vale ressaltar observações e questionar sobre essa autobiografia não exclusivamente do “eu”, assim como faz o pesquisador Tiago Henrique Cardoso (2013): “o que dizer de uma autobiografia que se faz oposta às suas premissas, a saber, o foco no outro, e não em si mesmo? A resposta a essa pergunta já torna clara a presença da outridade, mas revela a presença de um sujeito que se formou no e pelo outro” (CARDOSO, 2013, p. 34).

Ciente dessa formação “no e pelo outro”, nesta parte é imprescindível observar com mais minúcia os diálogos estabelecidos desse sujeito articulador das palavras. Armando apreende a escrita dos autores com os quais dialoga. O próprio poeta, em entrevista à revista *Cult*, editada por Tarso de Melo, tenta esclarecer como esse processo veio acontecendo, em resposta a uma pergunta de Renan Nuernberger. Ele afirma:

Minha poesia, de nascença, foi uma mixórdia de Carlos Drummond, João Cabral e Ferreira Gullar, meus mosqueteiros. A lição ainda levava valiosas pitadas indispensáveis de Manuel Bandeira. Portanto, para constituir a minha essência o mexido foi esse. Mas como eu adoro o Deus Drummond ele é quem me alimenta mais. Tenho, constante, o pedido de socorro à sua poesia magnífica. Uma verdadeira Bíblia. Não desaprendi tampouco por que meu vetor é outro, meu esquema é este irredutível, inamovível. Mas é esse o quarteto que me segurou, me prendeu, me soltou para poder voar um pouco, mesmo quando me esborracho. (FREITAS FILHO, 2020, s.p.).

³ *Link* é uma palavra em inglês que, em tradução livre, significa elo, vínculo ou ligação.

O poema *Bandeira em 33 rotações* mostra a prática referente ao que o poeta afirma. Em termos de poesia brasileira, fica nítido o seu contato com aqueles que ele compartilha sua formação.

Bandeira em 33 rotações

Sua voz rascante, agarrada
pelo pigarro no lado A
feita, também, dos arranhões
que o vinil vai ganhando
sob o ir e vir da agulha
a cada escuta em seus sulcos
na vitrola adolescente: arranhões
também irradiados dos poemas
acre-doces, sentidos, e apesar
de todos os riscos – nítidos
profundamente – logo decorados
enquanto no lado B, CDA, mudo
aguarda a vez com sua voz súbita.

(FREITAS FILHO, 2009, p. 72).

O referido poema é a prova clara do momento em que podemos justificar de forma plena o título da seção em questão, “FORMAÇÃO”, no tangente dos diálogos literários que compõem a memória também literária de Freitas Filho. É sabido que para ele dois dos grandes nomes da poesia brasileira são Carlos Drummond de Andrade, retratado no poema como CDA, e Manuel Bandeira, identificado pelo sobrenome e referenciado pelo 33, número significativo em *Pneumotórax*⁴, poema deste autor, e tendo a voz confundida e metaforizada com o rodar do disco de vinil que emite seu som por meio de ranhuras. É possível dizer que Armando traz à luz as suas referências, descreve sua memória e transforma sua linguagem - aqui fazendo uso da expressão de Eneida Maria de Souza - em “ato literário”, o que inseriu a memória na poesia e assim reafirmou seu objeto de construção.

O dialogar para Armando é algo de extrema importância e ele sabe que sem essa prática sua *formação* não seria a mesma, sua poética não seria tal como é, e tem a consciência de que o diálogo agrega um pedaço de si ao outro e vice-versa. O poema “Maxilar”, também do livro *Lar*, mostra o quanto de um poeta está presente em outro.

⁴ Poema de autoria de Manuel Bandeira e publicado no livro *Libertinagem*, de 1930.

Maxilar

Para sua escrita estatística
João Cabral gostava de números pares
mas era ímpar. Gostava do 4
mais das quinas do que da sua conta redonda.
Talvez, mesmo sem saber claro
preferisse o 5, feito de ângulo e gancho.
Em disco, sua voz era didática
ou de quem fala com cuidado
daqueles que usam dentadura nova.
À mesa, o feijão cabralino
estava mais para a dureza do grão
do que para o sabor, e o pegajoso
do chiclete, que João provava
com morder e meditação bergsoniana
aqui reaparece, com substância
de teor ginásial – absorta, repetitiva
mastigada pelos dentes possíveis
prestes a doerem, sem remédio
ilustre: só cera de Dr. Lustosa
isenta de metafísica e filosofia.
Tira de goma mascada até perder
todo o açúcar e virar borracha no cuspe
que acaba apagando a lembrança do mordido
do meditado, além de parar o tempo que passa.
Palavra-puxa-palavra, na prática:
sempre as mesmas vinte, agora se esticando
na gagueira do pensamento, do paladar
no ato de dizer, no de escrever sem saliva.

(FREITAS FILHO, 2009, p. 75-76).

É notória a referência elaborada ao poeta João Cabral de Melo Neto e aos também diálogos que este fazia com o filósofo Henri Bergson, evidente na expressão “meditação bergsoniana” no verso catorze. Pela mesma forma, chama a atenção a criticidade de Armando nas últimas partes do poema ao mostrar ciência de que “mastiga” essas referências até a exaustão para ter parte de tudo em si, porém da sua maneira, na sua “gagueira”, isto como referência a algo seu peculiar. “Palavra-puxa-palavra” é a maneira de ele afirmar que os sujeitos dessa conversa: Cabral, Bergson e Armando estão contidos num mesmo conjunto.

É digno e essencial ressaltar, também, que existem no poeta influências que não são apenas puramente do gênero versado, mas que definitivamente condizem e conversam com sua vivência, o que podemos observar no poema “K” em suas duas versões.

K

*A letra inapelada
que exprime tudo, e é nada
CDA*

Sentença A rigor, sua letra não entra
no meu alfabeto oficial.
E, portanto, não se escreve
a que está no começo
e no fim do seu sobrenome.
A que nomeia dois personagens
seus, de biotípico idêntico
(ao seu também), com o mesmo
traço, na mesma ginástica
flagrada no próprio gráfico
da letra banida e apagada.

Confissão Este cá me fica, maiúsculo.
No meu abecedário íntimo
com a marca do seu risco.
Fácil de fazer, de pichar
rápido, em qualquer página
na pedra de qualquer muro
na cifra da sua esgrima e enigma:
três talhos no mesmo gesto.
E com as letras que sobraram
na sombra do nome desfeito
o afã da sua cicatriz e apelo.

(FREITAS FILHO, 2009, p. 79).

K

*A letra inapelada
que exprime tudo, e é nada
CDA*

Sentença Depois de muito debate
de entra-e-sai, sua letra
Inscreve-se no alfabeto oficial.
A que está no começo
e no fim do sobrenome.
A que nomeia dois personagens
seus, de biotípico idêntico
(ao seu também), com o mesmo
traço, na mesma ginástica
flagrada no próprio gráfico
a letra controversa, de pouco uso

Confissão Este K me fica, enfim, maiúsculo.
No meu abecedário íntimo
com a marca do seu risco.

Fácil de fazer, de pichar
rápido, em qualquer página
na pedra de qualquer muro
na cifra da sua esgrima e enigma:
três talhos no mesmo gesto.
E com as letras que sobraram
na sombra do nome oculto
o afã da sua cicatriz e apelo.

(FREITAS FILHO, 2009, p. 80).

O nome não é explícito, não está como em *Bandeira em 33 rotações*, mas somos atentados a afirmar com veemência que o poema chama à tona a figura de Franz Kafka, ou, para o poeta, apenas Kafka, isso posto por vários elementos presentes no poema que confirmam e reafirmam essa suspeita quase certa de quem lê, ciente do papel do escritor natural de Praga, que carrega em si o símbolo da dolorosa transformação (metamorfose) do corpo. Sendo assim, Drummond, Bandeira, João Cabral, Kafka, estão em Armando, são seus precursores, conversam com ele, e a partir disso, o poeta está também naqueles. Vale notar que essas relações não advêm do ideal de influência entre autores, como se um dependesse e devesse ao outro. Tânia Carvalhal (2007) ressalta que “o que era entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos” (CARVALHAL, 2007, p. 52), e essa reescrita não é feita pela simples vontade de se relacionar um texto a outro. Carvalhal segue descrevendo o que essas relações geram a quem se propõe a compará-las. Para ela,

o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento? (CARVALHAL, 2007, p. 53).

E adiciona, a partir de estudos de Affonso Romano de Sant’Anna, que

é possível compreender que o "diálogo" entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. (CARVALHAL, 2007, p. 54).

Assim funciona e se constrói a memória literária, um se forma a partir de outro e este outro permanece a partir daquele um, o que conseqüentemente dá a esta memória a propriedade de fazer sobreviver, e esta é a importância do precursor. Para Jorge Luis Borges:

No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens. (BORGES, 2000, p. 4).

Sendo indispensável o termo “precursor”, ele é colocado, dessa forma, no rol da matéria prima da construção do lar do poeta, principalmente quando se tem a consciência do não ineditismo e de que o homem é dependente do seu passado para possuir o vislumbre do futuro. Ele pode releer a tradição e trazê-la modificada para o hoje, através de diversos processos, alguns aqui já expostos. Por isso, é possível pensar que quando isso ocorre a própria tradição torna-se um objeto modificado, realçando seu caráter não estático no tempo. Nada é inédito, mas tudo pode ser dito e expressado de uma nova maneira, pois a forma de experimentação é de caráter íntimo e, assim, dialogar com outros, fazer com que palavras se puxem, e construir-se através é o mais original que o poeta vem a ser.

CAPÍTULO 2 – O POETA URBANO E CRÍTICO

2.1. A poesia da cidade em *Raro mar*

O livro *Raro mar* (2006) foi editado e publicado pela Companhia das Letras e conta com a arte do mesmo capista⁵ de *Lar*, (2009), livro já citado anteriormente. Como a descrição da imagem seria insuficiente, trago abaixo a fotografia da capa e contracapa.



Capa (Arquivo pessoal)

Contracapa (Arquivo pessoal)

O que ressalta aos olhos do leitor ao observar com mais atenção é que parece ser possível não chamar a parte de trás de contracapa, mas sim de uma continuação da própria capa. O neologismo “Raromar”, presente pelo menos na arte da capa, é uma palavra que se inicia pelo adjetivo, e não mais comumente com o substantivo, e o elemento “mar”, embora na parte de trás, faz-se presente como um todo, uma vez que o aspecto visual dessa capa é a simulação da areia da praia e não há imagem nenhuma que nos remeta à água. Apesar do mar, antes mesmo de se abrir o livro, temos a sensação de aridez, contando apenas com as conchas vazias sobre pedras trituradas. Esse fato nos transmite a ideia de fragmento, da consequência das infinitas

⁵ As capas dos livros *Lar*, (2009) e *Raro mar* (2006) são assinadas pelo designer gráfico Sérgio Liuzzi.

pancadas dadas pelas ondas que, ao se afastarem pelo movimento das marés, deixam expostas as marcas que resultam na areia. O sólido é o resultado palpável do mar, visto que a água está em constante e permanente ciclo, apesar de ao mesmo tempo esse elemento volátil e pouco viscoso moldar muito lentamente toda pedra em seu caminho. A escrita contida aqui também é resultado inexato e incompleto de muitos movimentos de ondas, que podemos ler como experimentações, que atingem o poeta.

Raro mar (2006) se destaca na representação do urbano quando Armando recorre muitas vezes aos elementos da cidade para construir-se nela. A poesia urbana é mais nítida quando transparece a sensação e a mudança no espaço descrito pelo autor. Ele faz da cidade um palco, descreve seu ritmo, explicita seus elementos e sabe que é moldado a partir dessas percepções.

“Misto de mel e de asfalto”

Pele de carro esporte tem tanto esmalte
quanto de carroceria, pois a linha felina
de luxo e rústico do couro retesado ao sol
- friso metálico na velocidade a descoberto –
o gosto do cheiro de suor novo e natural
que não se deixa disfarçar por perfume algum
combinam, verniz e músculo. E se por fora
é a juventude, o rock, o chiado do mar
que recortam o corpo, por dentro, ligada e acesa
a melodia que toca e modela o molde
além de *Smell like a teen spirit*
é a do opus 75, de Shostakovich.

(FREITAS FILHO, 2006, p. 42).

Nesse “Misto de mel e de asfalto”, mais uma vez parafraseando Drummond, Armando captura o momento da cidade. É visível o movimento que o poema traz, principalmente através das referências à música e ao carro veloz. Sentir a cidade é correr e percorrer, sentir o asfalto e levar-se pelo turbilhão, representado pelo *rock*, e concomitantemente pela calmaria proveniente do *opus*.⁶

Tomando como exemplo a análise que Susanna Busato (2015) faz em *O espaço urbano como construção poética do sujeito*, sobre essa poesia urbana é possível dizer que ela:

[...] nasce da memória de uma sensação. Esse dado perceptivo invade o sujeito e o situa no mundo. A expressão poética desse mundo implica a memória sensível que é resgatada por esse novo ato de “perceber as coisas”, como se

⁶ Termo utilizado na música clássica que faz referência à ópera.

elas novamente se presentificassem ao sujeito. É de um tempo presente, pois, de que trata a poesia. E também de um espaço que se inaugura como o lugar da cena percebida pelo sujeito no trajeto que sua memória resgata no corpo sensível. (BUSATO, 2015, p. 98).

Esse ato de “perceber as coisas”, resgatá-las em seu tempo e em seu fazer poético, é o que torna a palavra maleável, pronta para ser ressignificada, e perceber-se em um ambiente em constante mutação pode fazer o escritor jogar com as memórias e as interpretações. Falar de vento, chuva, mar, sol e levar em conta toda a sinestesia causada pelo sentir proporcionado por tais elementos em um espaço urbano é totalmente diferente do que seria a percepção em qualquer outro lugar. Daí a peculiaridade da poesia urbana, que permite ao poeta novos repertórios para o jogo da poesia.

Geral

Multidão-manifesto posta à margem
da cidade construída, opera e circula
porém, no seu território interior.
A pé, descalça, mancha na pedra
arranha o que passa: a frente dos dias
com voz, gesto e gosto, na contramão
do sentido, correndo entre carros
apontados para o sul, onde o sol
é particular, domesticado, nas piscinas
oposto àquele – público – que queima
que pega na praia e no asfalto
que assalta cheio de dor e sangue oculto.
[...]

(FREITAS FILHO, 2006, p. 56).

Certo de que esse ambiente é o que abriga o sujeito, este também trata de abrigá-lo em si. O exemplo acima mostra a visão e a consciência de existir num espaço dual e desigual, pois comporta a realidade de cada um e ao mesmo tempo do seu conjunto. Isso fica claro a partir dos termos SOL – PARTICULAR – DOMESTICADO – OPOSTO, pois as condições de existir e de se presentificar são também particulares diante da disponibilidade de toda uma variedade exposta pela cidade. Nesse ambiente, o que é o prazer de um é o martírio de outro, visto que os pontos de vista através do que a cidade oferece tendem a entrar em contraponto. Até mesmo o elemento mar, que é propagado como a “capa” dessa cidade, para muitos dali mesmo fica na “contracapa” e nem sempre é, como nas palavras de Armando, “domesticado” por todos que o têm por direito.

Sendo mais uma vez necessário retomar o corpo como a ferramenta de percepção do poeta, é válida a conclusão proposta por Busato (2015) ao dizer que

perceber é a célula viva da relação entre o eu e o mundo e, também, que nesse ato está implicado um corpo-memória que se traduz em corpo-palavra, traço que vai se construindo na esfera de um parecer carregado do sujeito-corpo que é influenciado pelas imagens exteriores do mundo da experiência de um sentir [...]. (Busato, 2015, p. 99)

Desta maneira, a obra *Raro mar* (2006) traz uma considerável carga de elementos que chamam à percepção a cidade moldada pelo homem e por ele encontra-se em constante modificação. Por isso, tal escrita tem sua dose de importância pois é a captura do presente e relata a maneira de interação do corpo com cada peça de um palco mais recente que questiona, afeta e faz do poeta mais um elemento do tempo presente, o que nos é apresentado em “Rio de novo”.

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
paisagens e tráfico – à mercê da carne.

(FREITAS FILHO, 2006, p. 61).

É possível ver a interiorização do ambiente relatada no poema. Ao perceber a onipresença de cenários que compõem o Rio de Janeiro, o poeta inclui-se neles de tal forma que podemos vê-lo como um refém da cidade que o tortura com a sua dinâmica de sobrevivência diária e ao mesmo tempo o alimenta com a beleza peculiar daquele litoral montanhoso, o que denuncia a existência de uma venustidade caótica nesse lugar.

Armando deixa claro através de si próprio que há uma cidade, um Rio, para todos e para cada um, pois assim como também diz Busato ao referir-se a esse indivíduo como “sujeito-corpo”, somente um único, uma célula por si é capaz de experienciar esse sentir sistemático urbano, e faz com que o conceito de tempo e lugar seja para nós mais volúvel do que se pensa.

2.2 Armando e a representação do urbano

*[...]
O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor.”*

*Carlos Drummond de Andrade
(In: Coração Numeroso)*

Esta epígrafe de Drummond vai a favor da experiência que Freitas Filho retrata sobre o espaço urbano em sua poesia, e representa, de certa forma, a tentativa de explicar a cidade que ele percebe e está intrínseca em si, o lugar em que ele se ambienta e a extrapolação que isso causa, a ponto de ser necessário o esboço na escrita do que vem a se tornar uma poética marcante na obra do autor.

Perceber implica deixar o corpo sentir, e é essa prática de sentir que leva o sujeito a internalizar em si toda uma geometria particular do espaço. Na escrita, além de tudo, isso significa compreender seu arredor a fim de ser possível representá-lo, ou pelo menos de se estabelecer a tentativa. O que se coloca, então, em questão é: como o poeta compreende o espaço e, ainda, como ele pode representar, colocar na prática da escrita tudo o que a cidade o faz sentir?

Para pensar nas questões relacionadas ao espaço urbano, é importante destacar que toda essa construção parte do que nos é repassado a partir da visão de Armando sobre esse lugar. Nesse sentido, em artigo intitulado “Vitrines e espelhos”, já de início quando trata da estética urbana como emergência, Laetitia Devel⁷ esclarece que:

[...] tudo que constitui a cidade em sua materialidade, sua humanidade, mas também seus imaginários, é produtor de uma estética intrínseca. O próprio cidadão, através de suas diversas práticas, constrói a cidade, é a cidade, engendra formas urbanas. Para captar essas formas difusas, por vezes ínfimas, é preciso então ficar especialmente atento ao que se trama no cotidiano de nossas ruas. (DEVEL, 2006, p. 154).

É possível observar em poemas de Freitas Filho isso que diz Devel. A escrita dele, não surpreendentemente, é caracterizada pelas construções a partir, justamente, da sua forma de “captar essas formas difusas”, e esse ato de captar está relacionado a registrar de imediato,

⁷ Doutora em Ciências da Informação e Comunicação pela *Université Bordeaux Montaigne*. Sua obra questiona as práticas sociais e comunicacionais do espaço urbano, numa abordagem antropológica e estética.

mesmo que posteriormente possa haver inúmeras revisões e até mesmo reescritas. Em entrevista ao jornalista José Nunes, ao ser perguntado sobre o momento do dia mais propício para a sua prática de escrita, Armando responde que escreve “a qualquer hora, sem nenhum ritual. Até com lápis emprestado do jornaleiro; até na palma da mão”,⁸ o que pode justificar a necessidade de ser imediato ao descrever e trabalhar em poesia o que por ele é observado. Há, então, reflexos da dinamicidade e urgência da vida urbana nessa escrita.

Em cada livro citado neste trabalho, pode-se fazer a seleção de poemas em que Armando executa a tentativa de colocar em palavras aquilo que sente ao estar em contato com um Rio além dos limites da casa. Mais uma vez, a construção perpassa as análises, agora fazendo referência com a maneira pela qual o espaço é percebido, interpretado e representado em uma forma poética.

Em *Rol* (2016), é possível constatar essas construções principalmente na série intitulada “Ao ar livre”. O primeiro poema contido nela diz:

Embora desabado
o muro não se abranda.
A palavra não chega
na sensação sofrida.
Tartamudas, as ruínas
ruminam, trincadas, onde
as línguas mortas de pedra e ferros
reúnem-se num só rangido
de boca seca que encontra
a sede do chão de cimento.

(FREITAS FILHO, 2016, p. 71).

Percebe-se que os elementos descritos no poema acima, contidos na cidade, garantem o contraponto entre o concreto, quase literalmente, e o abstrato que são as sensações percebidas. O muro, que dá origem à essência do poema permanece, pois as ruínas não apagam o significado, além disso somam mais e mais. Elas são as lembranças que ecoam e ao mesmo tempo fazem uma representação imagética - enquanto puro substantivo - do esquecimento. A aridez da composição, produzida como resultado de uma determinada observação, pode ser pensada como um traço da percepção do poeta que, a partir de objetos que compõem o cenário, vão sempre ganhando movimento.

Assim como a memória é constituída também de fissuras e, conseqüentemente, é mutável, o mesmo acontece com o espaço em que Armando se constrói como poeta. Existe nele

⁸ Entrevista disponível na íntegra em: <https://comocuescrevo.com/armando-freitas-filho/>. Acesso em: 01 nov. 2023.

a característica de um homem que anda e percebe o espaço que percorre e habita. Esse olhar voltado para a cidade, para tudo o que a constitui, é minucioso na medida em que mudanças no cenário são constatadas. Frisar as rachaduras, as trincas, o som, a aridez material é querer tentar à sua maneira descrever uma cidade específica que suas palavras reconstituem.

A cidade é algo que se projeta sobre o sujeito e este também se projeta nela. As imagens criadas a partir da experimentação dele, que posteriormente podem dar suporte à escrita, são o resultado dessa projeção que dá forma ao viés escolhido ao narrar o espaço urbano. “Ecce homo”, poema contido em *Raro mar* (2006), é um exemplar da interpretação de um perfil humano habitante de uma metrópole frenética. Elementos sensoriais predominam na narração/descrição quando se lê:

Ecce homo

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.

(FREITAS FILHO, 2006, p. 53).

O poema dialoga diretamente com as palavras de Drummond em “A flor e a náusea”.⁹ Esse homem retratado no texto, certamente não representa o eu-lírico. Existe aqui a construção de um estereótipo talvez de um burguês cosmopolita que é engendrado no cotidiano da cidade. Produtos sintéticos tomam a vez de elementos naturais, como o asfalto que se sobrepõe à terra, o couro que somente processado é utilizado nos automóveis para agregar luxo, a blindagem do carro que barra a violência inevitável da dinâmica do sistema da cidade, e o que retrata a dinâmica da rua, ao mesmo tempo se trata apenas da visão de um tipo de sujeito. Mas ao descrever como se anunciasse *ecce homo*, nos é lembrado, pelo contraste, que será apresentado mais adiante, em outra composição, que corpos não tão visíveis ali coabitam. Nesse lugar, então, o sujeito tenta dominar a máquina do dia a dia, apesar de ser dominado por ela. Em composições como essa, Armando leva o leitor a uma experiência visual agregada de sensações de

⁹ Poema de Carlos Drummond de Andrade publicado no livro *A rosa do povo* (1945).

movimento, de tato, de cheiro, e reproduz, para quem o recebe, uma cena identificável mesmo ao estranho àquele cenário urbano.

Trabalhar a imagem por meio das palavras é uma das diversas funções do poeta. Dessa maneira, a escrita se aproxima das formas e reproduz uma projeção estética do espaço interpretado. É esse um cuidado, uma atenção dada por um escritor à sua escrita na prática dessa poética. Ressaltando essa importante questão, Devel (2006) analisa que:

No domínio da estética urbana em geral (tanto do ponto de vista da concepção, da gestão, quanto da recepção...), uma preocupação maior orienta-se para a dimensão visual. Neste caso, quando falamos de estética visual da cidade, não pensamos unicamente em suas representações artísticas (pintura, fotografia, cinema...), mas também na estética constitutiva da cidade. Trabalhar esta dimensão requer se interessar pela experiência visual. (DEVEL, 2006, p. 155).

A “estética constitutiva da cidade” pode ser o que mais interessa nesta parte do fazer poético. Freitas Filho, ao se imergir neste tema – o do urbano – a partir de suas observações, sabe que não é apenas quem constrói uma representação, mas também é quem absorve os agentes constituintes da cidade. Ao mesmo tempo em que ele também o é, o que torna possível que esse traço descritivo seja percebido não apenas em um poema e venha a ser afirmado como, realmente, uma poética quase inevitável, pois como já dito antes, o poeta está na cidade e a cidade está nele.

Uma sequência de imagens urbanas nos é apresentada por Armando, por exemplo, em “Unready-made”. Título que já antecipa as referências à arte de Marcel Duchamp¹⁰ ao mesmo tempo em que troca a ideia de um objeto pronto por imagens a se construir.

Unready-made

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

(FREITAS FILHO, 2006, p. 59).

¹⁰ Marcel Duchamp foi um renomado pintor e escultor francês, bem como um ícone das vanguardas artísticas europeias do início do século XX.

O poema acima traz novamente imagens do que compõe o cotidiano da rua. Faz referência a um veículo automotor como em “Ecce homo”, porém dá pistas de que a força motriz é, agora, humana. Dando mais atenção aos detalhes, os elementos e substâncias descritos não são combinados nem disponibilizados sob medida. Existe outra perspectiva sinestésica a ser entregue ao leitor, pois essa construção é feita a partir de um “Mix” que, ao mesmo tempo em que apresenta mais detalhes da cena, faz com que quem possa ler vá aos poucos juntando cada peça e perceba que se está diante de um catador de materiais recicláveis. Este é o “motor arcaico”, ele trabalha com os restos, sua rotina é emendar, encaixar, colar, pregar, é realmente o oposto do *ready-made*. Ele precisa do que foi descartado, de um produto pronto para manter seu dia. O *unready-made* é o oposto do *ecce homo*, são os que compartilham a mesma cidade, mas não se tocam e, dizendo de forma jocosa, é como se não fossem compostos da mesma matéria.

Ao trazer composições tal qual esses exemplares aqui transcritos, é possível que se identifique em Armando um olhar muito atento à diversidade do espaço urbano. Sua narrativa é menos um quebra-cabeças e mais algo que se aproxima de um manual de como ir encaixando cada peça e auxiliando na montagem do que seria a reprodução do que se presencia nos emaranhados de vias.

Nota-se esse aspecto no poema que traz *Lar*, (2009) intitulado “Mudas, mudanças”.

Mudas, mudanças

Vi as amendoeiras serem plantadas
em intervalos regulares, à beira-mar.
Antes das árvores moças, bailarinas
e do adubo com cheiro de cavalo
a aventura era pular dentro dos buracos
abertos no cimento da calçada
e depois subir na força dos braços
ralando peito e joelho na borda
no susto de se sentir um pouco
preso, ainda, no chão de criança.
Cinquenta anos depois, as amêndoas
caem, em cores litúrgicas:
vermelho-vinho, rubras, roxas
e são esmagadas pelos pneus pretos
contra o asfalto negro, para sempre.

(FREITAS FILHO, 2009, p. 62).

É importante notar que a descrição da cidade é feita a partir das memórias do poeta. Quando se diz sobre o sentir, isso se refere diretamente ao que ele traz como resultado do que viveu, por exemplo, na infância, e que usa para comparar e destacar, mostrando sua percepção na mudança do espaço. Dessa forma, Armando apresenta ao leitor um lugar que vem sendo modificado e adquire ainda mais novas formas ao tomar o corpo do poema. O título “Mudas, mudanças” lembra-nos que silenciosamente a cidade se transforma, assumindo um caráter independente de uma única vontade. Ali pode ser para o poeta como um laboratório, uma natureza urbana em que reações acontecem a fim de novos resultados, o que gera movimento não somente físico, mas também químico e, por fim, literário.

Nesse sentido, Laetitia Devel (2006) complementa que

Prender-se aos detalhes do que constitui, como cidadão, nossa experiência cotidiana e sensorial da cidade, permite fazer emergir uma estética difusa que parece escapar a qualquer vontade política e urbanística. A cidade, pela complexidade das formas que ela introduz, se torna surpreendente quando exhibe sua própria estética de rua. Aprender essa dimensão é também provar o impalpável da cidade; uma cidade permanentemente reinventada, que às vezes se deixa captar pelo observador engajado, e que, frequentemente, se dissimula atrás de sua parte enigmática. (DEVEL, 2006, p. 162).

Desta maneira, não é exagero dizer que essa poética é inacabada pois está presente tanto na cidade quanto no poeta e na sua escrita esse traço de difusão. Por uma escrita inacabada e difusa, nesta abordagem, não significa de forma alguma um caráter negativo, mas sim uma condição do próprio ambiente e do que ele oferta a quem se propõe a decifrá-lo. Há o que se construir a todo momento, pois há na cidade a complexidade do seu conteúdo. Cada ângulo em cada tempo oferece infinitas visões que se deixam mostrar ao espectador. Estamos tratando de elementos que se perpassam, que são resultados da ação do sujeito e que o atingem constantemente. Tais observações passam a condizer com um certo fluxo que se refere à transformação do ambiente e também pode gerar o movimento da escrita, o que posteriormente será analisado a partir da denominação “moto-contínuo” da poesia.

2.3. O ofício do poeta e a função da sua poesia

Preso

Não me livro, quando em livro
largo o que escrevi, escuro
no branco inesquecível do papel.
Acumulo, guardo o jogo repetitivo

e indigesto na mão, mas não descarto
o resto que não se resolveu.
Peso morto, inútil, no entanto
substantivo, sujo, subjetivo.

(FREITAS FILHO, 2013, p. 42).

Para que se sustente a alcunha de escritor e que este passe a ter relevância em âmbito social, a também característica de ser um crítico deve acompanhar sua vida e obra. Nota-se tal aspecto em Armando devido a sua passagem pela poesia práxis. Já de início, nos é claro o vislumbre de que o trabalho de quem faz poesia, ou de forma mais ampla, de quem imerge-se em literatura, não é dos ofícios o mais simples. Não teria o poeta propriamente uma função se sua escrita estivesse voltada para si e exclusivamente só a si mesmo servisse, ou se sua linguagem fizesse referência somente a si própria e nunca saísse de seu universo individual. Marcus Vinícius de Freitas (2010), em *O escritor e seu ofício*, destaca:

Com certeza, uma arte e uma literatura que fiquem tautologicamente centradas por muito tempo apenas na própria linguagem – dizendo de outra forma, uma arte e uma literatura que sejam apenas metatextuais –, que não se abram para o mundo, tendem a um esvaziamento que as torna irrelevantes. (FREITAS, 2010, p. 185).

Esse ato de abrir-se para o mundo pode ser o que começa a demarcar o serviço do poeta detentor de uma obra. A poesia é uma das formas de se perceber a realidade, processá-la e expor o que se pôde capturar através de uma lente diferente, talvez até incomum, mas que mesmo assim alimenta o leitor com um novo ângulo, com uma nova perspectiva sobre a tarefa do existir.

É fundamental que o escritor/poeta gire sua obra em torno desse tipo de fazer poético se assim ele quiser uma aproximação com seu leitor, pois este é objetivo em sua busca ao consumir uma escrita, ou seja, a partir do momento em que quem trabalha a palavra é um sujeito crítico, seu receptor também o é e busca satisfazer suas expectativas. Jean-Paul Sartre (2004) afirma:

Escritura e leitura são as duas faces de um mesmo fato histórico, e a liberdade à qual o escritor nos incita não é uma pura consciência abstrata de ser livre. A liberdade não é, propriamente falando; ela se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular. [...] E como as liberdades do autor e do leitor se procuram e se afetam através de um mundo, pode-se dizer igualmente que a escolha que o autor faz de determinado aspecto do mundo é decisiva na escolha do leitor, e, reciprocamente, que é escolhendo o seu leitor que o escritor decide qual é o seu tema. (SARTRE, 2004, p. 57-58).

Isso ocorre tendo como base a forma com que os interlocutores se identificam entre si através da percepção das inúmeras situações que suas vivências proporcionam, e que de alguma forma a escrita assume a função de fazer a aproximação desses dois agentes. Caso esse trabalho de construir não seja hora nenhuma recíproco, Freitas (2010) complementa que:

Essa perspectiva do jogo desconstrutor do signo afasta aquele leitor crítico ou estudante que busca na teoria uma forma de diálogo com o texto e com o mundo, uma vez que estamos aqui diante de um processo iniciático, no qual o aprendizado do jargão funciona como oráculo. Se o leitor não se dispõe a essa iniciação, fica fora do jogo. (FREITAS, 2010, p. 189).

Portanto, neste caso, o poeta trabalha com uma responsabilidade, é antes de tudo um responsável por levar sua parcela de interpretação que o leitor busca para se colocar no jogo e estabelecer um diálogo, e este só existe a partir do momento em que são proporcionadas aberturas e propostas reflexivas nas composições. Embora quem escreve já tenha esboçado sua intenção em relação a seu receptor, seu discurso deve ser estabelecido também através de suas inevitáveis lacunas, visto que há nisto apenas um traçado na construção de uma realidade a ser compartilhada.

É possível que percebamos na obra de Armando Freitas Filho toda uma referência ao ofício da escrita que, por vezes, perpassa o ato físico para recair num campo mais subjetivo que procura abranger o potencial significado da sua escrita para seu leitor.

Em seu livro *Dever* (2013), também editado pela Companhia das Letras, o autor traz algumas composições que ilustram a consciência do diálogo que há, ou que pelo menos deve haver, entre quem escreve e quem lê, como é o exemplo do poema “Leituras”.

Leituras

Não ler um livro e ler
o desejo de lê-lo. Veio
como o outro, descoberto
via leitura. É ler por um lado
diferente, e a partir desse lugar
tentar prever, escrever, de cabeça
imagem por imagem, o que o autor
escreveu, e imaginá-lo.

(FREITAS FILHO, 2013, p. 43).

Para o poeta, a leitura começa bem antes que se tenha o livro em mãos. É no desejo de ler que se inicia todo o processo que efetivará as posições de escritor e leitor prontos a

compartilharem-se. Quando quem lê tenta prever e imaginar, nessas ações já mostra a que vem o poeta e sua poesia. O que seria para estes causa mais nobre do que abrigar em suas páginas alguém em busca de mais sentidos, de mais horizontes? Mesmo a escrita de si, apesar da denominação, nunca é somente para si. Ela parte de uma unidade, mas é feita para ser atirada em busca de alvos.

Como já destacado na presente dissertação, Armando presenteia muitas de suas obras com a seção “NUMERAL”, e em *Dever* traz especialmente alguns poemas esclarecedores sobre o que ele pensa sobre a escrita.

101

Desengrena. O poema não é mais
um objeto, mesmo indireto
mas um aparelho estourado
com alguns canos aparentes
e o cabedal, a mixórdia de fios
dos gatos, das ligações clandestinas
se não forem, também, perigosas.

15 III 2007

(FREITAS FILHO, 2013, p. 121).

Não sendo para ele o poema um objeto, pelo menos não mais, torna-se então algo que necessita da interação de quem recebe as informações transmitidas. Ao escrever, o poeta tem um objetivo, mas o leitor também o tem. Então a poesia, bem como explicita o excerto acima, diante de nós faz o poema traçar um caminho e não mais ser apenas observado, estático num papel que satisfaz somente suas próprias palavras. Ele faz as engrenagens funcionarem e servirem a quem se disponha a testar suas ligações e a fazer delas fios transmissores.

Se a escrita capta para si a função de se transmitir, seria difícil ao poeta marcar com exatidão o seu paradeiro, e talvez ele, através de sua palavra, nunca nem chegue a um destino. A escrita solta, esta que agora, segundo Armando, “desengrena”, pode ligar-se ao sentido que seu leitor procura, e por sua vez, por sua intenção, faça mais ligações, arremesse-a para frente e depois mais ainda para frente. Seria o leitor, então, o amigo e o inimigo, o espelho e o usuário de uma função poética.

103

O inimigo me concentra
sem a dispersão da amizade.
Me quer para tudo.

Me fixa, especulando.
Me faz agir com o outro, armando-me
de igual maldade e malícia.
Faço a barba, e o rosto, cortado
pela mesma dor.
Espinha na pele, espremida, vestido
com roupa familiar e estranha que aperta e espera.

20 V 2007

(FREITAS FILHO, 2013, p. 122).

O poema “103”, além de tudo, traz em si novamente a temática do corpo e aqui é, ao mesmo tempo, corpo da poesia e corpo do poeta. É aqui que reside a chave da transmissão. A carne sustentada pelo osso, a poesia sustentada por cada palavra. Este é o trabalho do poeta e esta é a serventia da sua poesia. Armando condensa nesse poema as possibilidades dadas a partir do que ele bota para fora. A partir desse momento, suas ligações podem ser apropriadas, reutilizadas, passíveis de semelhantes sentimentos. Ele esclarece que é possível que se veja no outro sendo ao mesmo tempo o familiar enquanto se reconhece e o estranho quando suas páginas já estão em mãos de outros.

Apreende-se, portanto, que o trabalho do poeta é fazer sua poesia ter função no quase mecânico sentido de funcionar. Faz dela uma peça capaz de se encaixar não apenas nas engrenagens em que foi criada, pois dessa forma Armando está dentro do que Marcus Vinícius de Freitas (2010) chama de um autor que reflete sobre seu próprio ofício.

Não se trata de um relaxamento do rigor ou de um afrouxamento dos critérios, mas de acompanhar a problematização teórica da literatura a partir de seus elementos palpáveis, das obras reais e dos problemas concretos enfrentados pelos autores no curso da construção de suas obras. (FREITAS, 2010, p. 190).

É desta maneira que o leitor pode ver o funcionamento da poética e consegue estabelecer diálogos, no intuito de ver-se saciado pela palavra, o que leva o autor a se fazer presente e devir. Retomando as palavras de Sartre (2004), que fala sobre essa relação quase de uma satisfação consumidora, o que ele diz sobre o escritor é que:

Alguns há, e são a maioria, que fornecem todo um arsenal de ardis ao leitor que quer dormir tranquilo. Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. (SARTRE, 2004, p. 61-62).

Referindo-se ao “plano refletido”, Sartre faz lembrar a autoficção especular de Vincent Colonna,¹¹ e alerta-nos que o ato de escrever não é, de forma alguma, especialmente individual uma vez que o escritor se lança, torna-se um fóton, uma partícula de luz, que ao atingir o leitor ambos se veem como reflexo.

Em consonância com tais constatações, em *Dever* (2013), Armando apresenta um poema que vai ao encontro com implicações de compartilhar, de tornar-se engajado na escrita pensando em quem vai recebê-la.

Deve & haver

Escrevia para mim
dentro das quatro paredes
no primeiro quarto.
Mais ânsia do que ensaio.
Mais vômito do que voz.

Escrevo para ninguém
no quarto acolchoado
com o peso da família
forçando a porta, o tempo todo.

Escreverei para alguém
certo ou incerto
meu dever cumprido
jamais cumprido
quando chegar a hora de sair?

(FREITAS FILHO, 2013, p. 41).

No exemplo acima, nota-se a consciência do percurso na função de escritor, o que reafirma o caráter crítico do poeta que vê sua poesia em uma linha do tempo, fazendo o caminho, segundo Sartre (2004), da espontaneidade imediata ao plano refletido. O título pode ser interpretado como uma referência à contabilidade que traça em sentido linear a escrita em seu estado mais fisiológico, mais descontrolado e menos reflexivo, que depois toma um caráter de um conteúdo que sofre pressão ao ser produzido e, enfim, o eu-lírico se questiona sobre o futuro. Ele se pergunta se seu dever como poeta será cumprido quando chegar a hora de sair, ou seja, se sua obra será lida e compreendida, se ela será espelho. Essa reflexão sugere a ideia de que a escrita é uma busca constante por um sentido e uma conexão com o outro, nesse caso o leitor.

¹¹ Teoria já trabalhada no capítulo 1, unidade 1.3 sobre o livro *Lar*, (2009).

2.4. O poeta crítico

A crítica, em suma, é uma atividade que busca avaliar, interpretar e julgar obras, sejam elas artísticas, literárias, culturais ou sociais. Essa atividade pode ser realizada por críticos profissionais, estudiosos da área ou mesmo por pessoas comuns que compartilham suas opiniões em diferentes meios. Através dela, é possível explorar e compreender melhor as obras e os contextos em que foram produzidas, além de contribuir para o desenvolvimento e aprimoramento das artes e da cultura em geral. No entanto, é importante destacar que a crítica não é uma atividade neutra ou objetiva, já que ela envolve a subjetividade e os valores pessoais do crítico, sendo comum que existam divergências e debates em relação às avaliações e interpretações daquilo a que se propõe analisar.

Para esta análise, primeiramente, é pretendido que o entendimento de crítica se estenda e ultrapasse a barreira técnica para que seja pensado, a partir daqui, não apenas sob a visão de quem avalia algo, mas também a partir de quem produz literatura e explora nela mesma seus pensamentos e análises acerca, por exemplo, da sua própria produção literária, de seu tempo como contemporâneo, da sua relação com o passado e de como tudo isso indica possibilidades em outros horizontes, o que faz ser possível e importante a figura do poeta crítico. Nesta perspectiva, é também válido analisar como tal prática ocorre na obra de Armando Freitas Filho.

T. S. Elliot, em *A função da crítica* (1989), destaca que:

Na verdade, provavelmente a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio – essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora. Sustento até mesmo que a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (penso já tê-lo dito) que os escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior. (ELLIOT, 1989, p. 57).

Ressaltar que “a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico” é, por parte de Elliot, reconhecer o autor além da obra, e de que a ela precede toda uma preparação elaborada até chegar à publicação.

Uma menção explícita à crítica tradicional e seu ponto de vista sobre ela nas palavras de Freitas Filho são feitos no seguinte poema:

A crítica de estimação
põe a coleira no pescoço
do literato e mostra a pérola
aos porcos – digo – aos outros
que só comem ostras podres.

O literato tira do livro
a tiragem de um exemplar
para a crítica de estimação
sem correr o risco de os olhos
de traça roerem a recepção.

O literato vira-lata se deixa
adotar mas em vez de aliança
algema a mão da crítica e exige
resenha automática e pontual
antes, durante e depois.

E assim vão os dois, fiéis
até a morte mútua, condenados
às suas fidelidades férreas
limitantes, presos um
pelo outro na estimação.

(FREITAS FILHO, 2020, p. 199).

Nesse poema, Armando diz sobre como a crítica e o escritor podem assumir um caráter de dependência um do outro. É importante observar que, na primeira estrofe, o trecho pode ser visto como referência às palavras de S. Mateus na Bíblia,¹² e soa como um aviso de cautela que deve ser assumido caso a crítica passe a ser a única referência do autor no seu fazer literário. A crítica de estimação é descrita como uma figura controladora, que coloca o escritor sob seu domínio e o impede de seguir seu próprio caminho, o que, com o tempo, só faz aumentar a busca por validação e aprovação daqueles cuja função é julgar. Essa é a algema que deveria ser apenas aliança, que tranca as possibilidades de liberdade criativa e que pode levar a uma relação de simbiose prejudicial e limitante entre as partes.

Afirmando sua posição de crítico do processo dado pela crítica, Armando expõe a postura adotada em muitos casos em que a demasiada dependência da opinião alheia é levada com afínco em detrimento da liberdade criativa, confirmando o que pode acontecer quando o autor não se coloca como crítico de si mesmo. Quando não faz, nas palavras de T. S. Elliot

¹² "Não deem o que é sagrado aos cães, nem atirem suas pérolas aos porcos; caso contrário, estes as pisarão e, aqueles, voltando-se contra vocês, os despedaçarão." Matheus 7:6.

(1989), um trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio antes independente daquela “crítica de estimação” descrita por Freitas Filho.

Nessa linha de pensamento expressa pelo poeta em relação à crítica, outro poema que se pode dizer crítico em relação à preparação da própria obra é o de número 186 na seção “NUMERAL” ainda em *Arremate* (2020). Nele é expresso o ponto de vista do autor que vê sua obra na linha de produção editorial.

186

A editora acaba com o livro.
Fecha entre capas os cadernos
de folhas avulsas, fugidas
o pequeno papel de passagem
de tudo o que era meio vento:
livro castigado pelo uso
aberto leque de possíveis ou não
no entanto apesar dos aparatos
o instante franzido original ficou
na raiz do pensado e expresso.

19 VI 2013

(FREITAS FILHO, 2020, p. 277).

Em “186” é possível perceber o contraponto entre a liberdade da escrita e a necessidade de organização para a sua conversão em livro, entre a materialidade das páginas e a ideia de algo que é fluido e em constante transformação. O poema apresenta uma linguagem imagética que carrega em si uma ideia de antítese, deixando claro que, mesmo tudo em moldes, suas palavras são capazes de guardar em si o instante que gerou aquilo que foi pensado e expresso. A referência ao “pequeno papel de passagem” pode ser vista como o bilhete de embarque do que já foi e não voltará mais. O uso das palavras “meio vento” sugere a transitoriedade e a falta de estabilidade do que está sendo guardado entre as capas do livro, ao passo que “folhas avulsas, fugidas” e “pequeno papel de passagem” criam uma outra imagem de algo que é delicado e fugaz, mas ainda assim importante e significativo. O poema também enfatiza a importância da experiência individual de leitura, ao dizer que o livro é “aberto leque de possíveis ou não”.

O poeta que é crítico da sua produção também é capaz de pensar engenhosamente em todo o percurso da expressão das suas ideias e sensações, pois vai além da estética, da essência, ao entender as engrenagens dos próprios versos. Porém, isto não significa descartar o trabalho do crítico por profissão.

T. S. Elliot tece mais observações quanto à importância da crítica e de quem a profere. Ele acrescenta sua constatação sobre a importância dela ao ser exercida por profissionais e diz que “[...] um crítico deve possuir um acuradíssimo sentido de fato” (ELLIOT, 1989, p. 59), e esse fato é algo que se depreende de forma muito lenta, como se fossem camadas, e que existem diferentes níveis delas. Portanto, o teórico, ao concluir sobre esse tipo de crítica, diz que “[...] essa é a única razão para o valor da crítica exercida pelo profissional: ele está lidando com seus fatos, e pode nos ajudar a fazer o mesmo” (ELLIOT, 1989, p. 60), o que pode nos fazer concluir que existe, ou deveria existir, entre poeta crítico e o crítico profissional não uma relação de hierarquia ou de submissão, mas de diferentes níveis de sentidos dos fatos que beneficiam o leitor a arrematar sua compreensão da obra a que se propõe explorar.

2.5. A relação com o leitor

Dizer que o poeta em seu trabalho considera o receptor do texto, ou seja, pensar no que será dele após a publicação e no ato da leitura pelo outro, não é, por assim dizer, algo que já não tenha sido explorado por diversos teóricos. Porém, o objetivo aqui é afirmar que a partir desse ponto o poeta passa a adotar uma postura mais consciente, e no caso de Armando Freitas Filho essa relação é colocada em palavras. Mas o que leva a abordagem de tal tema na sua poesia? E segundo algumas de suas composições, o que é dito por ele em relação a seu leitor?

É válido ressaltar que, muito além de questões de mercado, estabelecer uma relação com o leitor é uma necessidade do escritor, pois uma obra guardada para si é fadada a ser um instrumento sem nenhuma função, ou seja, totalmente ao contrário de qualquer proposta literária, e que não parece ser o desejo de nenhum escritor engajado em sua tarefa. Por isso, além de pensar no leitor, quem escreve almeja até mesmo dialogar e mostrar para o outro, a partir das ferramentas da linguagem, sua visão de mundo e suas vivências particulares.

Em *Rol* (2016), na série “NUMERAL”, no poema de número 147 é possível presenciar como a relação bilateral é vista por Armando.

A letra tremida da urgência
ou da mão travada pela idade
quando impressas, não passam
a aceleração do sentimento
nem o avanço da paralisia.
Só o leitor pode recuperar
os bastidores da sensação
que se gastou num polo

ou no outro, embalsamada
na letra morta de imprensa.

30 V 2010

(FREITAS FILHO, 2016, p. 116-117).

“147” enfatiza a relação entre escritor e leitor, em que o eu-lírico parece dizer o que espera de quem recebe os versos. Explora a ideia de que palavras impressas são apenas um meio, algo que faz a condução entre um lado e outro e é dele a função de decodificar e interpretar a sensação que também passa a ser dele.

O poema se inicia falando de algo que pode ser interpretado, nas palavras do próprio poeta, como o corpo sendo um traidor.¹³ A letra tremida e a mão travada não refletem o fluxo das ideias e dos sentimentos que se fizeram necessários externalizar pela escrita, e então faz-se inviável que essa escrita seja de mão única. Porém, é importante ressaltar que toda leitura adquire mais de uma face após lançada. Não é o intuito dizer que o leitor é forçado pelo autor e que só é efetiva a interpretação se se atingirem os objetivos de decodificação operados no momento da composição de um poema. Visto desta perspectiva, a escrita torna-se inesgotável mesmo dentro de algo particular, do ponto de vista de quem escreve, o que se torna viável unicamente pela coexistência de emissor e receptor da mensagem, em que a letra, apesar de inanimada, é o meio de tal comunicação.

Armando explora ainda mais explicitamente essa relação em *Raro mar* (2006), como, por exemplo, em “Limpo e seco”:

Mão pesada, apesar da advertência.
Não toque assim, diante do leitor
que hesita em ler na sua página
a matéria até agora em convulsão.

Embora amor, deixe que amanheça
o gesto que a noite carregou.
Acalme, corrija o coração, a cor
vermelha ainda com muito sangue.

Deixe que o pensamento pare na folha
do dia claro. No verde rigoroso
imaginado, pois daqui, de longe
não dá para calcular o mar.

(FREITAS FILHO, 2006, p. 22).

¹³ Fala do poeta proferida em entrevista disponível em: <https://youtu.be/mIkQXaI8tdk>. Acesso em: 01 nov. 2023.

De início, há uma reflexão sobre o próprio ato de escrever. Freitas Filho faz uma advertência a si mesmo diante dos impulsos, pois uma escrita naquele momento, feita de forma brusca e desajeitada, coloca em xeque o envolvimento de quem o lê, e levando em consideração esse possível obstáculo, a segunda e terceira estrofes retratam o amadurecimento e o cuidado com a forma do poema. O “deixar que amanheça” é colocar calma no turbilhão das sensações, e “calcular o mar” vem como um lembrete de retrabalhar o jogo das palavras, pois de longe esse mar parece tranquilo, mas o que dirá sobre ele o leitor que espera em suas águas? “Limpo e seco” é a representação da cautela para o delinear da escrita que se assenta tranquila, mas que se faz saber concebida na latência e na desinquietação do íntimo.

O cuidado e a incerteza quanto à recepção de suas palavras são retratados mais uma vez em “Uma leitura do livro”:

Abre a capa que pode ocultar a espada
a folha de guarda, o falso rosto, o rosto
o título, o nome, agora em maiúsculas
que já é o índice do que se vai ler e imaginar:
cada página virada é o mais puro
movimento do pensamento que encontra
nesta superação a sua melhor imagem.
Mas é no claro e escuro da entrelinha
que o autor e o leitor se confundem:
um de um lado, outro do outro
da grade do texto – quem está dentro
ou fora? – até que a capa se feche.

(FREITAS FILHO, 2006, p. 26).

O artigo indefinido que abre o título do poema já é o aviso de que não especificamente uma única leitura é esperada e vai acontecer, se assim o fosse, teríamos “a” ao invés de “uma”. O que Armando oferece aqui é a ideia de que o texto realmente pode ser um jogo. Limites e possibilidades são colocados num mesmo plano em que coexistem os agentes de uma mensagem. O poema acima é, na prática, uma narrativa de quem imagina um livro prestes a ser lido, como se cada página fosse sendo jogada – no sentido do *game*¹⁴ - e vencida tal qual são as fases. O índice toma o sentido de indícios que preparam a atenção, e nessa situação são jogadores o autor e o leitor que buscam se superar e, então, se confundem em seus objetivos. A leitura questiona sobre quem realmente constrói algo no vai-e-vem das páginas e nas suas entrelinhas, espaço este o mais propício a diferentes produções de sentidos, mas que na última

¹⁴ Termo de origem inglesa usado no intuito de fazer referência a jogos eletrônicos.

página devolve tudo nas mãos do autor que ali permanece à espera de, novamente, uma (outra) leitura.

Para melhor apoiar a ideia de autor e leitor como jogadores, é importante que seja retomada a fala de Wolfgang Iser (1979) sobre “O jogo do texto”. O que o teórico diz vai ao encontro das observações feitas até o momento. Sobre as mais diversas possibilidades de leituras de uma obra, Iser explicita que:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa algo que não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado a modo de incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. (ISER, 1979, p. 107).

Nesse trecho, Iser destaca a importância da participação ativa do leitor na construção do significado do texto, e como essa participação pode levar a novas interpretações e modificações do mundo representado pelo poeta, o que, visto desta maneira, mostra desde já a consciência do autor ao escrever. Com essa prática, ele abre espaço para explorar o campo da crítica através da sua própria obra literária.

CAPÍTULO 3 – PRESENÇAS NA POÉTICA

3.1. O mar: a presença e a ausência

[...]
*As metáforas de mar estão cansadas
mas as ondas não cansam
de bater no paredão de cada dia.*
[...]

Armando Freitas Filho

A epígrafe acima, retirada do poema “Entreato” da página 72 do livro *Arremate* (2020), reflete a necessidade de Armando em escrever sobre o mar, e tal elemento é demasiadamente explorado em múltiplas perspectivas em seu repertório, o que é natural e até mesmo inevitável visto que se trata de um poeta carioca que absorve a urbanidade e a eleva ao status de poética, ressaltando sempre a importância de perceber os espaços percorridos e experimentados.

Nesta unidade, serão analisadas composições poéticas que tratam do tema descrito, abordando a perspectiva de presença e ausência do mar nas cenas retratadas, segundo as diferentes situações que são apresentadas pelo eu-lírico nos conjuntos de versos.

O poema dedicado à Lilian Fontes,¹⁵ contido em *Rol* (2016), chama atenção por mostrar o quão desafiador o mar se mostra ao poeta.

*

Para Lilian Fontes

Transparente, a régua da poesia
se perde na prosa contínua do mar.
Como pescar seu metro ileso
sem quebrar o alcance original
da sua medida, se as ondas
fazem parte da linha de espuma
que separa uma da outra?
É na calmaria, onde encontrar
a reta, a rima, o ritmo que se invisibiliza?

(FREITAS FILHO, 2016, p. 76-77).

É importante destacar a dinamicidade em relação ao elemento “mar” visto pela

¹⁵ Escritora de ficção, biografias, professora de escrita e audiovisual, séries de TV, astrologia. Biografia disponível em: <https://www.lilianfontes.com.br/biografia-2>

perspectiva do poeta. Tudo o que está presente naquele ambiente está em pleno movimento e um olhar nunca é permanente, ainda que visto pelo mesmo observador, pois qualquer tentativa de reprodução de um instante à margem passa a existir somente na captura, fazendo-se impossível sua conferência posterior na realidade. A volubilidade do mar é quase a representação do que é o tempo à percepção do homem, pois sua forma só existe em concomitância ao vislumbre feito de imediato, em que se observa as ondas emendarem-se umas nas outras para constituírem o que se entende realmente como mar. A régua é introduzida ao texto como a metáfora do limite, da medida exata, que não existe nas formas adquiridas pelas águas. Esta é a oposição entre o limite da observação e a infinitude do mar, em que o que existe ao mesmo tempo desaparece dando lugar a novas ondas que se encerram e dão segmento ao ciclo interminável e impossível de se estabelecer em uma forma concreta.

Mas o que poderia ser tido como a impossibilidade para o poeta mostra-se apenas como um desafio ao seu fazer poético. Reside na escrita justamente o que Armando expressa no poema, ou seja, o desafio de encontrar o que é essencial ao seu texto, uma vez que buscar respostas já é a razão pela qual ele escreve.

O mar traz o movimento necessário, traz a metáfora do incapturável e que ao mesmo tempo incita o poeta por ser um desafio e uma questão que aparentemente sempre responde a si mesma. “Como pescar seu metro ileso [...] / E na calmaria, onde encontrar a reta, a rima, o ritmo que se invisibiliza?”. Ao trazer à margem essas questões, não significa que Armando se encontra em profunda dúvida, mas sim que ele já aceitou a indagação como desafio que impulsiona a escrever ainda mais sobre um tema que lhe proporciona crescentes possibilidades.

Uma dessas possibilidades é a de buscar a presença do mar a partir da descrição da sua ausência. Especialmente em *Raro mar* (2006) é possível notar de maneira mais límpida esse aspecto, o qual passa a se referir a ambientes contrastantes. Um primeiro exemplo é o poema “Trecho”.

Trecho

para Marcelo Diniz

Com falta de mar, baleia abalroa a beira
da cidade – os ossos aparentes areados pelo sol
doendo a cada polidez: o céu se suspende
para além da dentada em contra-ataque
que vai afiando os dentes, e o pensamento
se prepara para a aresta, o corte, luz acesa
à flor da pedra, próximo do medo, do motor
que morde, não morre, das correntes do mar

no dia claro, entrando pela noite afora
na trilha para voz, lâmina e metrópole.

(FREITAS FILHO, 2006, p. 55).

Ao deixar claro, desde o início, que se trata da falta de mar, Armando segue, desta vez, apresentando um ambiente árido e hostil, algo que traz imagens que chegam a lembrar o Surrealismo de Salvador Dalí em “A desintegração da persistência da memória”. Elementos como a baleia em restos, os dentes afiados, o céu que força o olhar para cima, chamam a atenção para a demasiada presença de estruturas construídas pelo homem à beira da praia, deixando a cidade ainda mais escaldante, e também voltam a visão para o sentido contrário da vista do mar, o que, no Rio, significa, em quase todos os ângulos, estar de frente aos morros, ao lugar de extensas comunidades, estas que estão “à flor da pedra”. A beira-mar da metrópole é esta que termina abruptamente, sofre um corte e se torna outra paisagem apenas com uma mudança de ângulo do espectador. Nessa descrição, mar e metrópole parecem um resistir ao outro e a natureza de ambos não encontram harmonia, pois parecem estar se preparando para o enfrentamento. Nesse poema, embora haja referência à ocupação do espaço, não é possível constatar como sendo uma modificação artificial humana, o que já é possível perceber em “2004”, outra composição em *Raro mar* (2006).

2004

Com a ablação do mar, resta o rochedo absoluto.
Chão de marte, da guerra intempérie.
Trovoada de cachorros, árvore gaga e magra.
Entre prédios detonados, vinte anos depois
a pele difícil da agreste juventude: desmanche
de crianças, jardim travado, não verdeja, deu pau.

(FREITAS FILHO, 2006, p. 54).

Há em “2004” importantes referências tecidas a partir do mar que, então, é apresentado como resultado de uma remoção, de uma perda material no cenário, mas que se faz igualmente importante para a formação dos demais elementos que compõem a escrita.

A construção do poema parece estar de acordo com a história do aterro que foi planejado para dar origem ao bairro carioca da Urca, a partir dos fragmentos resultados de derrubadas no extinto Morro do Castelo no Rio de Janeiro. O novo bairro é, então, cercado por rochas que sustentam a estrutura deste aterro, e o “Chão de marte” torna-se uma indicação direta à Praia Vermelha que surgiu junto à modificação daquele cenário. Vermelho talvez pela cor da areia em

determinado período do dia em combinação com a luz do sol, mas o mais provável é que nesse segundo verso sejam retomados conflitos que fazem parte da história da estreita margem, como o episódio da Intentona Comunista na década de trinta do século passado.

O poema transmite, ainda, imagens que remetem ao caos do ambiente abalado por intensas modificações que se refletem no íntimo do poeta. Ao citar a árvore gaga e magra, ele faz uma transfiguração de si, visto que são características físicas de Armando, que se coloca em posição de observador das mudanças e, conseqüentemente, é sujeito a elas, está à mercê da natureza, sobrevive às transições da vida sabendo que nem sempre o resultado é o que se espera.

Assim, vamos constatando o mar como o cenário que sustenta e é necessário para cada uma das narrativas selecionadas nessa poesia. Ele é realmente inevitável se visto como base para as construções realizadas. “142” da seção “NUMERAL” em *Rol* (2016) ilustra o retorno a um cenário na busca de fragmentos do passado.

142

Mal me lembro da praia
de carne e espera, onde
mar, céu, sol, e eventual
montanha, juntavam
no punhado do meu corpo
indícios dos seus elementos.

O tempo da praia de agora
superposta à de antes
escapa, não me incorpora
na passagem da sua estação
e se esvai, no punhado de areia
sem construir nenhum castelo.

18 II 2010

(FREITAS FILHO, 2016, p. 114).

Como as recordações parecem estar, de alguma forma, ancoradas ao longo da vida do indivíduo, no exemplar acima Armando busca o acesso a partir da experiência da presença na praia.

Ao iniciar com “Mal me lembro”, tal expressão dá impulso para a autoficção cujo objetivo é reconstituir, de alguma maneira, o que se propôs retomar de outrora. E, para isso, são apresentados elementos de composição do ambiente como mar, céu, sol e montanha, interpretados pelo corpo que dá sentido à cena apresentada.

"142" apresenta uma reflexão sobre a memória e o tempo. O eu-lírico começa

descrevendo uma praia a partir de elementos que se juntam ao seu corpo, deixando marcas. Esses elementos da natureza se fundem e se misturam na sua experiência sensorial naquele ambiente, como se a natureza fosse uma só a partir dessa fusão de elementos. Em contraste com a lembrança, a praia do presente parece não se conectar com a praia do passado. Ele não se sente incorporado nessa nova estação do tempo, como se o lugar atual não tivesse a mesma intensidade e impacto em sua vida. O tempo presente se esvai como um punhado de areia, sem construir nenhum “castelo”, ou seja, sem deixar marcas de duração intacta na sua memória. E ocorre, ainda, uma reflexão sobre como o tempo e a memória estão interligados, e como a nossa experiência no presente pode influenciar a nossa lembrança do passado. A natureza é apresentada como um elemento poderoso na constituição do sujeito, mas ao mesmo tempo ele também reconhece a fragilidade da busca da recordação e como o tempo pode, de certa forma, apagar essas lembranças.

Esse poema é, talvez, um dos que melhor definiria a intenção desta unidade ao tratar de elementos que, ao mesmo tempo em que sempre se fizeram presentes no cotidiano do poeta, são a marca inegável da mutabilidade do tempo em relação a quem se localiza nele. A areia, derivada do que outrora fora uma rocha, quem sabe eventualmente fora até mesmo uma montanha, surge como a representação da passagem dos minutos que se somam a mais minutos, como acontece numa ampulheta, e só resta ao observador parar, fixar o olhar e conformar-se com a realidade de que o mar vai fragmentar cada vez mais tudo à sua volta em um confronto sem fim. Reconstituir seria a real função do memorialista. Mas o que de fato reúne em seus versos o enlace dos cenários, tanto passados quanto contemporâneos, tecendo uma trajetória pela construção da cidade viabilizada pelo mar, quanto as construções particulares que o poeta vem fazendo, é o poema “Suíte para o Rio”.

Suíte para o Rio

O mar amarrotado é o mesmo há 450 anos
visto pelo recorte estreito
da seteira da fortaleza que
se soergueu depois, inserida
como parte da paisagem virgem
onde surgiu, dentre as folhas
a edição princeps dos tamoios
primeiros cariocas avant la lettre.

Também a praia estava como está
até agora, rente à montanha
que cresceu de um assomo só
na forma de pão de fôrma

furando o céu, aspergido
por simulado açúcar, ao lado
de um morro com cara de cão.

O fundador do Rio de Janeiro ainda não tinha
chegado para o combate e a conquista
com suas velas e cascos de caravelas
que adentraram sob flechas na baía
onde mais tarde na terra da cidade
seu corpo é lápide de pedra alisada
pelo mármore e pelo tempo
em cuja face gravou-se nome, armas e data
marcando a lembrança daqueles dias.

Às vezes, o mar
está milagrosamente caribenho:
Rio de Janeiro – botos, barcos
à flor da água, golfinhos-símbolos
da cidade, ao vivo
e duas arraias translúcidas.

A paisagem se deixa pintar
se larga, parada, debaixo
do calor do dia espalhado.
Ou é ela mesma a pintura
já feita, posta a secar, há muito?

O pôr do sol do Arpoador
troca o dia pela noite
num piscar de olhos, mudando
o disco do sol pela vigia da lua
que se repete no coração da Lagoa imóvel
à espera do toque do luar e da sua sonata.

O dia de maio me redime
e delibera; sol sem pressa
azul de Volpi, não exclamativo
como o de Mallarmé:
são recortes de céu em flâmulas
tocantes, tocadas pela brisa no afresco.
No contracampo, o mar alto
a vela do barco a vela branca
passa, e infla o perfil agudo
da garça pousada em primeiro plano.
As duas imagens verticais
de pano e pena
se assimilam graças aos elementos
idênticos que as compõem: o vento aliado
no mesmo ambiente de peixe de
ânimo de asa e sal, alvura, azul-céu, passagem
no leque do dia aberto e sua aragem ritmada.

No paredão defronte, contra o sol
do crepúsculo, empunhadas

as linhas dos anzóis são os fios
esticados da sua luz, desde o molinete
até o mar que esplende, parado.

Amendoeiras plantadas
a intervalos regulares
instalam o teclado
de sol e sombra
na calçada litorânea
e a música é o mar
rente ao paredão da Urca
em adágio e calmaria
tocada sem parar
quando o dia é sem nuvens
até a chegada do pisca-pisca
da noite de estrelas de Vincent.
Aí, o concerto para piano
se encerra, e começa
o solo crescente e claro da lua.

O silêncio aqui na Urca
à noite é um túnel aberto
de teto altíssimo de céu
e profundo piso de mar.
Bairro feito à imagem
do barco indígena ovalado
ou sigla de Urbanização Carioca
que dispôs seus quarteirões
enquadrados pelo aterro estreito?

Na entrada da barra, ao longe
de madrugada, os navios magem
tristes por abandonar o oceano
e chegar à baía domesticada.

Favelas acesas à noite
tremeluzem ao som de tiros
se espraia pela cidade
do mar de pó da baixada ao maralto do Pontal
e a reúne numa cartografia única.
Suas linhas são traçadas
por balas perdidas ou não.
Só sabemos ainda ser próximos assim:
no arrastão das praias, ombro a ombro
no armistício do Carnaval preparado
desiguais, feridamente.
Mar e morro conflitantes parecem
que não moram na mesma paisagem.

E os breves olhos d'água
com catarata
do Rio Carioca
que ainda nos enxergam
por umas três vezes

na sua corrente
ficarão cegos, presos, internos
por completo, incapazes
de refletir um pingo de céu?

(FREITAS FILHO, 2016, p. 84-88).

Por se tratar de um poema mais longo que a média, a palavra “Suíte” no título pode indicar uma alusão ao termo de mesmo nome usado no campo da música. Originário do francês *suit*, cujo significado em português pode ser tomado como “uma sequência”, é algo composto para a performance da dança, portanto intimamente ligado ao movimento, antes de mais nada, sonoro e também corporal, escrito para ser interpretado em uma sequência lógica, de um início a um fim, em que cada ritmo recebe uma denominação diferente, e tais observações podem ser constatadas no exemplar acima, mas em um contexto de palavras, na medida em que o poeta deixa exibir uma sequência descritiva e uma lógica na sequência em que fala especificamente sobre a trajetória histórica da cidade do Rio de Janeiro.

Na primeira estrofe de “Suíte para o Rio”, contrariando a própria afirmação de Armando ao dizer que “as metáforas de mar estão cansadas”, implicitamente o mar é comparado com um pano amarrotado que, justamente por essa adjetivação, mantém sua característica e funcionalidade, a de carregar marcas, nesse caso as temporais, e é importante para a ligação que é feita entre o que o próprio eu-lírico pode observar e o que teriam sido os primeiros vislumbres alheios daquele litoral. Há, então, já de início, uma função do mar que é responsável em fazer uma ligação entre perspectivas.

Esse primeiro momento até a terceira estrofe dá-se como uma ilustração da história da cidade, em que os elementos naturais da paisagem, com toda a sua peculiaridade geográfica, são o cenário que se ergue como a abertura de um espetáculo e que servirá depois como registro, proporcionando o ficcionalizar e o fixar do princípio do Rio.

Nas estrofes quatro, cinco e seis é ressaltada a mutabilidade da paisagem da cidade como parte de um jogo de luz e sombras. Nesse ponto, o leitor é levado a imaginar uma paisagem de litoral, tendo partida no referencial de beleza das praias caribenhas e, a partir dessa referência, leva-nos a construir com ele uma quase inédita paisagem carioca. Nesta parte, a mudança da luz diurna para a noturna, mais uma vez, confirma o paralelo existente entre o poema e a sequência de movimentos musicais marcados pela suíte, o que coloca, também, a cidade em movimento, sendo eles característicos de cada período do dia.

O tom da escrita passa por um movimento de calma nas estrofes sete, oito e nove, em que assume caráter muito mais imagético e sinestésico, mencionando tonalidades da cor azul.

O “contracampo” avisa que diferentes cenas estão ocorrendo no mesmo momento e o eu-lírico guia quem percorre a leitura. Além da cor, expressões como “céu em flâmulas”, “brisa”, “a vela do barco”, “ânimo de asa” e “passagem” adicionam mais movimento aos cenários e contribuem para a crescente exploração sensorial que auxilia na criação de uma imagem poética baseada no frescor de um outono litorâneo.

Reafirmando a proximidade com a música, a nona estrofe induz a criação da imagem de um piano que toca melodias lentas e constantes, utilizando, mais uma vez, o recurso de luz e sombra para referir-se a teclas, junto a isso comparando o som da colisão das marés no paredão com um produto musical. Reforçando a análise das duas estrofes imediatamente anteriores, as metáforas no campo da pintura tornam possível a sobreposição de composições de Van Gogh nas imagens reais vislumbradas, que são responsáveis pela transição, novamente, das características do dia para a noite, esta embalada pelo clássico instrumental *Clair de Lune*.

A partir da décima estrofe, o bairro da Urca é especificamente apresentado como parte planejada anexada à cidade, e se inicia um contraste com os conteúdos abordados nas estrofes anteriores. O autor prossegue caracterizando a localidade e na estrofe onze, ao mencionar uma “baía domesticada”, visto outras menções que ocorrem em outros poemas, podemos inferir que o adjetivo está relacionado a recursos que o homem cria a seu favor, em benefício próprio, e que se opõe ao natural, como forma de sentir-se no controle, tendo, nesses casos, um fundo de problemática social, temática esta que dará o arremate de “Suíte para o Rio”.

Percebe-se nas duas últimas estrofes do poema a ênfase quanto ao contraste existente e produzido naquela cidade. É impossível ignorar ou fingir que não se vê a parte menos favorecida do Rio, uma vez que ela se projeta de cima para baixo em seus imponentes morros. As cenas desse lugar, retomando a expressão usada por Armando, estão sempre no “contracampo”, pois favelas e lugares planejados estão imediatamente contrários numa mesma formação de paisagem em que não se constata nenhuma segregação concreta, somente a forte e nítida separação social que causa seu impacto na infraestrutura, na degradação ambiental, ressaltada no final ao ser mencionado o Rio Carioca que ainda persiste perante a crescente poluição, e a violência que aqui se resume nas armas, balas perdidas “ou não” e os arrastões que se estendem ao litoral.

O poema assume o movimento de vai-e-vem e as palavras funcionam da mesma maneira que o fluxo das águas, pois dissipam-se e recolhem-se no que contraria a estática e aprimora sua própria forma. “Suíte para o Rio” é sobre o movimento do conteúdo urbano aliado ao mar. Mostra ao leitor que o conflito trazido há séculos por via marítima se estendeu ao subúrbio e

faz diariamente o caminho inverso, ao passo que convive com a beleza quase ficcional capaz de conter em si o caráter tempestuoso passível de converter-se em calma, e vice-versa, em apenas uma mudança de olhar.

3.2. Versos da violência

*Que tipo de cidade era Antares e que espécie de gente
a habitava e governava ao tempo em que ocorreu o
macabro incidente que em breve se vai narrar?*

Érico Veríssimo

A epígrafe, que traz um minúsculo trecho da obra *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo (1905-1975), faz uso do realismo fantástico para empreender a abordagem de temas reais, mas ainda assim é pertinente pois questiona sobre o lugar e sobre os habitantes que ali convivem. Armando Freitas Filho apresenta também a construção dos seus lugares e através da sua escrita narra poeticamente incidentes que acometeram e marcaram a sua cidade.

É fundamental entender que, por si só, o verbo “habitar” já traz implicações, e como gramaticalmente tal palavra é um termo essencial, requerendo sujeitos e objetos, podemos, assim, tecer análises e reflexões justamente sobre esses componentes quando dispostos na temática poética de Freitas Filho.

Ao utilizar o termo habitar fora de qualquer contexto, se abre margem para a generalização, pois é possível entendê-lo como o ato de instalar-se em qualquer lugar, ser levado a ocupar uma área e permanecer nela. O que a poesia de Armando traz é justamente a delimitação dessas ações na medida em que o lugar é caracterizado, qualificado e assume caráter de identidade dos habitantes. Visto dessa forma, é possível ir além da representação do espaço urbano e dar vistas ao que é relatado sobre o cotidiano da cidade, neste caso o Rio de Janeiro e o que ele significa a quem observa e a quem vive e sobrevive em sua dinâmica.

Para as análises que aqui se propõem, serão observados poemas da seção “EM PAPEL JORNAL” do livro *Arremate* (2020). Nela estão representadas de forma versada alguns dos principais acontecimentos trágicos ocorridos na segunda metade do século vinte e também nas primeiras duas décadas do século vinte e um. Alguns com o fato já explícito desde o título e outros com referências que logo deixam explícito do que se trata o poema, revelando novamente o caráter crítico do poeta, ao perceber e reinterpretar ocorrências do seu espaço/tempo, aliado ao intuito de não deixar que situações violentamente marcantes caiam no olvido.

O poema “Valongo” traz consigo a retomada de um episódio de violência relacionado ao transporte de negros escravizados para o Brasil, que se arrastou pela sociedade há séculos, mas que ainda deixa herança nos dias atuais.

Valongo

As pedras no chão aqui
são o fundo do mar de outrora
há muitos anos enxugado.

Hoje ao redor rampas
de cimento cinza em zigue-zague
reproduzem estilizadas

Como era antes o lugar
onde nas ondas de ontem
os negros passavam

e a princesa pisava.

(FREITAS FILHO, 2020, p. 257).

Nessa composição, novamente, ocorre a transposição temporal dos fatos. A enseada do Valongo, na capital carioca, não existe mais como um topônimo, mas a estrutura física, mesmo que como apenas uma parte da obra exposta, permanece e é marcada, fixada pela história, como é possível ver na imagem seguinte.



Cais do Valongo: principal porto de entrada de escravos africanos no Brasil (André Cyriaco/Divulgação)

É válido destacar o poema como um primeiro exemplo, pois ilustra o que ocorre na maioria das grandes cidades e aconteceu e vem acontecendo desde séculos no Rio de Janeiro, atenuado pela questão do tráfico negreiro que, por longuíssimo tempo, foi, de forma trágica, a base do desenvolvimento da maior parte do país.

Algo que pode passar despercebido está presente na composição dos últimos versos do poema que é o uso dos verbos “passar” e “pisar”. A princípio, ao se referir à superfície plana, a um chão, pode até levar o leitor a vê-los como sinônimos, porém em se tratando de fatos históricos, é preciso que se faça uma leitura desconfiada dessas expressões, uma vez que foram postas daquela maneira de um jeito mais que elaborado e pensado. Armando ao escrever que “os negros passavam”, pode aludir à ideia do transporte dos indivíduos, de quem está passando sem se fixar naquele lugar momentâneo e que deslocam-se num movimento contínuo com destino traçado de se tornar propriedade privada, mas ao se referir ao membro da família real muda a ação para “pisar” em “e a princesa pisava”, uma vez que o verbo pisar vem a transmitir a ideia de andar por cima de algo, e para muito além do significado mais básico, pode significar amassar com os pés, tanto no sentido literal como no figurado ao remeter a alguém que comete humilhação, que trata com desprezo e também exerce o domínio sobre o outro.

“Valongo” é um poema curto que relembra a herança indesejada e permanente que ainda é ferida aberta quando o assunto são as mãos que deram início à construção da cidade, mas foram colocadas à margem quando não puderam mais ser pisoteadas pelos exploradores.

Ao trazer de volta a história do Valongo, Armando reaviva a dualidade que a metrópole propicia e a partir dela vem sendo construída. No documentário *Memórias do Cais do Valongo*, o historiador e escritor carioca Luís Antônio Simas (2015) diz que:

A fronteira entre o horror e a beleza, a fronteira entre a morte e a vitalidade, a fronteira entre a violência e o corpo, o beijo, o corpo que é violado e o corpo que é amado, o corpo inesperado, tudo isso no Rio de Janeiro é muito intenso. O Rio de Janeiro é a cidade que sacralizou o que é profano e profanou o que é sagrado. E talvez poucas coisas sejam tão poderosamente metafóricas nesse Rio de Janeiro como o inesperado do jogo de capoeira, por exemplo. Aquela capoeira que você não sabe onde é que o corpo vai parar, porque o corpo carioca pode parar na cama, mas ele pode parar na vala. O Rio de Janeiro é isso. Ele tem essa peculiaridade, e essa peculiaridade incomoda. (informação verbal).¹⁶

¹⁶ Entrevista concedida por SIMAS, Luís Antônio. **Memórias do Cais do Valongo**. [fev. 2015]. Entrevistadores: Délcio Teobaldo e Carlo Alexandre Teixeira. Rio de Janeiro, 2015. O documentário na íntegra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EAQranIgycA>. Acesso em: 01 nov. 2023.

A seção em questão de *Arremate* (2020) parece fazer justamente isto: destacar um outro lado do espaço urbano que causa horror, mas que adquiriu caráter intrínseco. Mostra que é realmente tênue a linha entre a maravilha da cidade e o medo assoprado em seu cotidiano. Nesse sentido, para ilustrar que o tempo presente não apagou as marcas do passado violento, é adequado observar o que Armando diz no seguinte poema:

Nos dias de hoje

O céu de decidido azul
não basta para amenizar
o dia e seu colar de balas
em volta de quem passa.
Nada esmorece a saraivada
de fogo, fúria, assalto e morte.
O mar translúcido mostra
um punhado de corpos mortos.
O dia espetacular abre
cada ferida com mais
precisão em quem se arrisca
atraído pelo esplendor
prometendo paz e pássaros
nas árvores do chão raivoso
e entre “floresta e escola”
os índios sofrem sem poder
usufruir das suas folhas respectivas.

(FREITAS FILHO, 2020, p. 256).

O poeta, ao retratar a atualidade em “Nos dias de hoje”, novamente confirma a dualidade existente entre o ambiente urbano e a violência de seu cotidiano, que corrobora com a fala de Simas (2015) ao citar a incerteza do corpo que vive a situação descrita no poema, visto que a cada dia vivido, cada cidadão encontra-se em estado de iminência ao não ter nenhuma seguridade de como e se chegará ao final do seu dia.

Se o leitor tem a ciência do que acontece nos arredores da capital carioca ou, mais nitidamente ainda, se teve a oportunidade de vivenciar dias e noites nesse lugar, sabe e se recorda do que se trata o “colar de balas”, mais nitidamente visto em contraste com o escuro do céu, mas também se trata de ações violentas que ocorrem à luz do dia. “Nos dias de hoje” é uma referência não apenas à atualidade, mas também reporta o fato de que as armas de fogo não desengatilham apenas porque amanheceu o dia na cidade adjetivada de maravilhosa. Existe, certamente, a convivência do belo e do hediondo em constância, é sabido, como cita Armando, que abaixo da superfície das águas, que tanto caracterizam o lugar, os corpos que não pararam na cama, como também cita Simas (2015).

A cidade na poesia é tal qual uma receita de camadas em que a superfície, na luz correta de uma fotografia, aos olhos de quem procura a perfeição, mostra-se dessa maneira, mas que aprofundada, observada e estudada na perspectiva mais profunda, na sua raiz, revela a convivência dolorida daquela “ferida com mais precisão” que segue em movimento justamente pela esperança de se ver na paz.

O que pode ser compreendido aqui é que o contraditório também produz movimento. O corpo se adapta ao ritmo das faces da cidade que às vezes se revezam e às vezes são concomitantes, fazendo o urbanita suportar os ciclos de dias e noites no convívio daquele sistema. Nesse contexto, ele, certamente, se arrisca e espera que amanhã seja mais positivo que hoje.

Nesse mesmo sentido, a incerteza do corpo é também denunciada no poema “Rio”.

Rio

Só podia ser de ágata
de ferro e de esmalte
como todos os demais.
Colegas, amiga de tantas
outras e outros – meninas
meninos – que são perfurados.
Nenhuma bala é perdida.
Através dos dias são certas.
Não erram nunca ninguém:
os que matam e morrem.

(FREITAS FILHO, 2020, p. 251).

O início do poema parece não fazer nenhum sentido de frente ao tema relacionado à violência, que é relatado nos versos posteriores, porém o elemento “ágata”, em conjunto da afirmação “Nenhuma bala é perdida”, leva o leitor ao ocorrido na capital carioca no dia vinte de setembro de dois mil e dezenove, em que uma menina de oito anos, de nome Ághata Vitória Sales Félix, foi morta dentro de um carro, modelo Volkswagen Kombi, em companhia de sua mãe. Uma outra possível interpretação para os três primeiros versos é a alusão, como uma metáfora, à louça ágata, que é um utensílio de beleza delicada, aparentemente forte, por ser de ferro, porém é frágil se largada ao impacto, muito utilizada na casa de pessoas mais pobres que, mesmo depois de danificada, costumam deixar exposta em um lugar visível dum ambiente. Em “Só podia ser de ágata / de ferro e de esmalte / como todos os demais.”, percebe-se um lamento por não se tratar de algo inanimado, um objeto, e sim de uma vida inocente e demasiado frágil.

O caso criminoso ocorrido serve como um exemplo dolorido do que vem acontecendo

repetidas vezes durante todos os anos, principalmente no Rio de Janeiro. As “balas perdidas” são notícia corriqueira nos mais diversos meios de comunicação e Armando deixa isso também marcado na sua obra.

É chamativo o uso do trecho “meninas / meninos – que são perfurados” em detrimento de imediatamente declarar que essas meninas e meninos são mortos, uma vez que o particípio “perfurados” transmite o sentido de algo que não cessa e continua carregando uma profunda marca, tendo como resultado a dor aguda e latente. É realmente um conflito social que é retratado no poema “Rio”, é parte do lugar habitado pelo poeta e um ato que não parece ter fim, que alimenta, dia após dia, as feridas que não são passíveis de se fechar.

O trecho final, após estar clara a situação das “balas perdidas”, ao ser destacado que “Não erram nunca ninguém: / os que matam e morrem.”, os versos denunciam que, em muitas das vezes, as forças que são responsáveis por proteger a população é quem acaba cometendo a barbárie, estatística confirmada pelo título de uma reportagem da época que diz: “Caso Ághata: Tiro que matou a menina no Rio partiu de PM, conclui inquérito”.¹⁷

Apesar de toda a peculiaridade da metrópole, em especial a do Rio de Janeiro, em que a divisão dos espaços entre classes é mesmo tênue, é nítida a maior dificuldade enfrentada pela população trabalhadora no cotidiano. A convivência dessas pessoas com a violência, seja ela civil ou policial, é concomitante com quaisquer atividades exercidas nas ruas e em casa, o que acentua a probabilidade da incerteza quanto à segurança do próprio corpo. A bala que atingiu uma menina no caminho da escola continua atingindo a parte socialmente mais desfavorecida da cidade e a rotina de ganhar a vida pode trazer a surpresa da morte.

Esse tipo de ação criminosa que ameaça vidas humanas diariamente, já vista como corriqueira, é retratada no poema que se segue e que é um ocorrido de conhecimento nacional.

Para Marielle presente

Quatro balas
despedaçaram a cabeça
de Marielle.
Despedaçaram sua beleza
mas o seu pensamento
tão belo quanto
ficou íntegro na sua voz
firme e valorosa.

Não estamos de luto.

¹⁷ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/11/19/caso-aghata-tiro-que-matou-a-menina-no-rio-partiu-de-pm-conclui-inquerito.htm?cmpid>. Acesso em: 01 nov. 2023.

Estamos de sangue tombado
como disse o padre
ao encomendar o corpo.
Mantemos a esperança
de que o filho de Anderson
o motorista que foi com Marielle
encontre um Brasil melhor.

(FREITA FILHO, 2020, p. 246).

Marielle Franco foi uma importante política brasileira, socióloga e ativista de direitos humanos. Nascida em vinte e sete de julho de mil novecentos e setenta e nove, também no Rio de Janeiro, foi brutalmente assassinada, bem como relata o poema acima, em quatorze de março de dois mil e dezoito, aos trinta e oito anos de idade. Sua morte teve um impacto significativo no Brasil e chamou a atenção internacionalmente. Franco foi vereadora pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) na sua cidade natal e foi eleita em dois mil e dezesseis com a quinta maior votação na cidade. Seu mandato foi pautado pela defesa dos direitos humanos, das mulheres, das comunidades negras e LGBTI+. Era também conhecida por sua luta contra a violência policial, a militarização das favelas e por denunciar abusos cometidos por agentes do Estado.

Fato é que, no Brasil, pessoas que se destacam pela luta social geralmente são alvo de opiniões divergentes que, muitas das vezes, são levadas ao extremo e o que se pretende é o apagamento dos ideais. O caso Marielle segue basicamente esse padrão e Armando destaca uma observação que traz uma simbologia entremeio a essa cena trágica que é a afirmação de que a vereadora foi morta com tiros especificamente na cabeça, enquanto Anderson, o motorista, segundo informações noticiadas, foi baleado nas costas¹⁸.

Existe a marca de uma brutalidade e, ao mesmo tempo, de um simbolismo no ato de corromper fisicamente a cabeça daquilo ou de quem se deseja pôr fim a vida. Seria a morte mais certa e, em culturas antigas, foi uma prática carregada de crenças e ritos dos mais diversos, tendo como cerne o fato de se possuir a cabeça do atingido. Obviamente, o caso da vereadora não se encaixa em nenhuma cena ritualística, mas não se pode negar que o objetivo do autor do crime visava encerrar, sem chance de erro, as atividades exercidas por Marielle, uma vez que escancarava as mazelas políticas e sociais, trazendo às claras faces que trabalhavam para se manter ocultas.

Em “Para Marielle presente”, Freitas Filho expõe essa prática do assassinato como apagamento, mas que acaba por surtir o efeito contrário, uma vez que as ideias possuem

¹⁸ Informações disponíveis em: <https://www.gazetadopovo.com.br/republica/marielle-franco-tudo-sobre-morte-vereadora/>. Acesso em: 01 nov. 2023.

natureza diferente do corpo físico, não podendo dessa forma o pensamento propagado ter sua morte consequente à do corpo que os produziu.

Um crime, por hora, sem solução e um poema em que os sujeitos são as balas de uma arma, tudo vai deixando claro que Freitas Filho não objetiva acusar nenhum suspeito, mas sim frisar que os ideais de Marielle Franco não foram corrompidos e que os projéteis podem dilacerar a carne do corpo, fazê-lo falecer, torná-lo inanimado, mas toda essa materialidade não é capaz de ferir os ideais, justamente porque, até certo ponto, eles estão dissociados da forma física e podem ser propagados a outros corpos que proverão sua sobrevivência.

Ao perceber essas marcas deixadas na sociedade, é natural que o poeta questione a si mesmo, haja visto que essa característica, analisada anteriormente à luz de Agamben e nas palavras de Blanchot, remete ao sujeito que é verdadeiramente contemporâneo. Ele percebe as fissuras do seu tempo e isso o faz seguir ativo no que se propõe a fazer. Tal característica, desta vez em relação à violência presenciada, pode ser capturada em “Finalidade”.

Finalidade

Sou bicho crepuscular andando para o escuro.
Não há alternativa. Contento-me
com os lances de luzes morrendo um por um
ainda ao alcance da minha vista.
Temo que de um dia para o outro as faces
fugazes se apaguem sem aviso, talvez lentas
piscando os olhos entre dor, fuga
desastres na calçada, no breu do asfalto
o mar de carros parado
a céu aberto, balas perdidas e certeiras ou dentro
do cheiro hermético e neutro de uma cama estranha
não a minha; é a de todo mundo, de aluguel
articulada no quarto insípido ou tornado insípido.

(FREITAS FILHO, 2020, p. 260).

O poema trata da impossibilidade e a desilusão diante da dinâmica urbana. Ao iniciar afirmando “Sou bicho crepuscular andando para o escuro”, Armando faz ressoar e torna impossível não lembrar o “Bicho” de Manuel Bandeira, que afirma o caráter humano no animal que fuça os cantos da cidade, porém não no sentido de ser ele o sujeito degradado, mas apenas o que se entranha no caminho inevitável pelo qual vai sendo atraído. O bicho em “Finalidade” é espectador e se mostra agindo com desesperança, embora a cena pareça estar mais em movimento do que o próprio eu-lírico, e ele sabe que é inútil buscar por soluções, o que o faz permanecer num limbo produtor diário de incertezas e medos.

“Finalidade” do título pode assumir outra faceta quando se chega ao fim do poema. Todo o percurso relatado não se mostra compactuado a um objetivo a se alcançar, e sim fica mais próximo de uma sucessão de encerramentos. Contrapontos como, por exemplo, em luzes que morrem e faces que se apagam, cenas lentas e piscar de olhos, balas perdidas que ao mesmo tempo vão direto ao alvo, demonstram a volatilidade diária subjugada pela incerteza dos corpos do cenário cosmopolita que podem talvez adormecer ou talvez se apagar em falecimento.

Diante do incerto e de ter que apenas admirar a finitude, é mister pensar com o poeta da maneira em que se encerra a seção “EM PAPEL JORNAL”, provocando uma reflexão.

Rezar/azar

Se há Deus, a mão dele –
uma – salva e a outra mata?
Ou será do Outro, má
miliciana, que parece
ganhar mais vezes
na queda de braço
durante a vida?

(FREITAS FILHO, 2020, p. 264).

3.3. O “moto-contínuo” da escrita

Porque o pensar é irreversível: um moto-contínuo. A morte o finaliza. Ao mesmo tempo – curiosamente – é inextinguível na cabeça do receptor que se lambuzou de suas réstias luminosas. A condenação garante a ampliação das coisas e dos pensamentos deitados ao real. Dinamicamente, além do corpo e suas perplexidades sensoriais. Porque cada criador artístico é um pequeno deus, um alquimista.

Joaquim Moncks¹⁹

O que é pretendido tratar nesta específica parte do trabalho é, antes de mais nada, sobre um desejo humano, o de criar um dispositivo que possa continuar a funcionar indefinidamente sem a necessidade de energia externa, algo que já de início é impossibilitado pelas leis físicas até então constatadas e vigentes. Mas ao lidar com o fazer poético, novas e inéditas possibilidades entram em cena. Bem como é citado na epígrafe desta unidade, quem se vale da

¹⁹ Joaquim Moncks é um poeta, ativista cultural e escritor gaúcho.

arte para criar é esse pequeno deus que não costuma trabalhar com regras ou leis, ao contrário disso, é quem costura com infinitas possibilidades a necessidade incessante do dia a dia que se torna a energia responsável pelo movimento perpétuo da escrita.

A obra de Armando Freitas Filho chega a abordar não apenas uma vez o termo “moto-contínuo”, o que faz suscitar em seu leitor um benéfico incômodo que colabora com o entendimento de como ocorre no poeta a força criativa que o faz produzir tal escrita.

Em *Lar*, (2009), ele trata deste tema na seção “FORMAÇÃO” ao dizer os seguintes versos em primeira pessoa, no poema cujo título é uma clara referência à abordagem.

Moto-contínuo

Comecei cedo e distante. Para escrever, despreparei-me
desesperei: escrevo sem parar, meu álibi, meu escudo
de papel, às vezes bandeira. A letra varia, louca.
Do garrancho apressado para pegar em flagrante
à caligrafia medida, meditativa. Entre uma e outra
vale-tudo – rabisco, reparo, ruína. Leio em voz alta
gravo, escuto-me sozinho. Aí, bato, copio
amasso, erro, apago, rasgo, a mão, os dactilógrafos, borro
o monstro, com elefantíase, apuro. Agora, digito, salvo
me perco, delete, sem impressão. “Amanhã recomeço.”

(FREITAS FILHO, 2009, p. 46).

No exemplar acima, é possível identificar a maneira pela qual Armando entende e reproduz um dos aspectos do seu moto-contínuo. Basicamente, ele relata uma trajetória na qual a escrita sempre se fez como necessária, assumindo caráter quase fisiológico, e o ritmo causado pelos verbos de ação junto à aliteração dessas palavras dão ainda mais vitalidade ao que o poeta faz.

Ao se referir a esse dispositivo de movimento contínuo produzido, não é de todo uma surpresa que haja referência, mais uma vez, a poetas com os quais os diálogos literários são estabelecidos em certa constância, como é caso do trecho “às vezes bandeira” e o encerramento do poema com a citação “Amanhã recomeço”, que ligam mais uma vez essa escrita à Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Bandeira, identificado pelo substantivo que faz referência ao grande poeta brasileiro, também pode portar o significado de um ideal que norteia a prática da escrita, como sendo esse objeto um símbolo que demarca a independência criativa desse que escreve. Já naquele último período do último verso, é conseguido identificar, em paralelo ao moto, o sistema *start/stop* aplicado à escrita, ou seja, uma pausa após um período de constante produção e a retomada da atividade para mais outra tentativa, o que, nas palavras

de Freitas Filho, é pegar o flagrante, assim como pretendeu Drummond no poema “O elefante”, uma vez que relaciona seu processo criativo na escrita à concepção de um elefante dismorfo que, apesar das dimensões exageradas e imensa volatilidade frágil, passa por entre pessoas sem poder ser visto e não consegue atingir nenhum elemento físico durante sua jornada de um dia, o que faz o poeta tentar perpetuamente no intuito de que alguma vez aconteça, não somente nele, a clarividência desse elemento tão abstrato, porém vazado do plano das ideias.

Por esse viés, é possível visualizar um moto-contínuo na poesia. Quem cria tenta mostrar sua criação sobre uma fagulha do espaço/tempo, daquilo que foi proposto “pegar com mão de gato”,²⁰ e levar isso ao interlocutor configura um labor constante, um processo da mesma maneira que é descrito em “Moto-contínuo” em que há “rabisco, reparo, ruína”, e o eu-lírico diz: “bato, copio / amasso, erro, apago, rasgo”, e a insatisfação de nada nunca estar perfeito coloca-o na extrema necessidade de fazer de novo e, após isso, de novo.

Esse ato de fazer, refazer e não se dar por finalizado vai, por consequência, adentrar às questões temporais e causar certo confronto, pois quanto tempo resta para o que parece sempre inconcluso? Seria a escrita uma finalidade ou um meio para tal? Em “Tempo ao tempo”, essa espécie de dicotomia é relatada, o que vai, na próxima unidade, ser retomada pela análise da seção “NUMERAL” contida nas obras.

Tempo ao tempo

Diáfano como a maioria.
Passa sem deixar marca
na memória: transparente
(ao menos a luz o atravessa)
e se superpõe aos outros
ano afora assim como este
a outros anos, fanados
no fim do calendário
emendando sua folha
inicial à outra idêntica
à última, num moto-contínuo
que praticamente não para
apesar da força da ilusão
em sentido contrário
nem assinala nenhum
ponto relevante e mesmo
se for corre o risco
de não ser de cair cedo
ou tarde no esquecimento.
Tempos idos e vindos

²⁰ Expressão utilizada por Armando Freitas Filho no documentário *Manter a linha da cordilheira sem o desmaio da planície* de Walter Carvalho.

não cessam embora
pareçam estar parados.

(FREITAS FILHO, 2020, p. 154).

O moto-contínuo registrado no poema acima não se refere mais especificamente ao processo criativo, mas trata do indicativo do movimento do tempo e da sua interferência direta no conteúdo da jornada humana. Pode-se dizer, agora, sobre um dispositivo em escala macrocósmica que rege a perspectiva e a vontade de qualquer um, não apenas do poeta, pois afirmar-se no processo da escrita é restritivo, mas ser subjugado à ação do tempo é um fato estabelecido para qualquer corpo que vive.

A nossa relação com os lugares pode ser e é modificada de acordo com o que externalizamos, com o que passamos a entender sobre nós mesmos e nossos contatos estabelecidos dia após dia, e isso, até certo ponto, parece estar sob nosso controle. É aquele poder de recomeço que encerra o primeiro poema analisado desta unidade, mas quando a visão é ampliada e fica claro que, mesmo tendo ciclos passíveis de repetição, tudo se encontra contido nas regras do tempo, o que se pode estabelecer com ele é uma relação de conformidade, e é por isso que novamente se confirma a possibilidade do moto-contínuo. O jogo, dessa forma, firma-se entre o sujeito pensar ser possuidor do tempo e, em dados momentos, desanuviar-se de que é o tempo, enquanto unidade, que o possui, pois o que é diáfano, transparente, nem sempre é ausente de forças, pelo contrário, pode até ser mais letal. “Tempo ao tempo” fala sobre o ponto de equilíbrio entre a ilusão e a realidade de quem está no controle e, ao mesmo tempo, nos faz cair num axioma que mostra passado como algo marcado, o presente como a diária possibilidade e o futuro como a incerteza e um final imperdoável. É por esse caminho que o poeta percorre e diante da temática que, a princípio, trata de um movimento infindo e que diante dela ele reflete, afinal, sobre o fim. É o que ocorre na seção “NUMERAL” de *Raro Mar* (2016) na composição de número 37:

Ver morrer quem pretendia
sem intenção de crime
mas por presunção cronológica
espiar minha morte, meus olhos
abertos/fechados, cegos, definitivos
diante do moto-contínuo dos dias
dos dínamos eternos dos deuses, do acaso
é vingar-se por instinto, às vezes, em paradoxo:
apunhalando mortalmente a si próprio
e também a indiferença da natureza
que disfarça e tenta manter a aparência

a lógica presumida da rotação prevista.

2 IX 2002

(FREITAS FILHO, 2006, p. 67).

O que, por fim, pode-se depreender é que realmente há um paradoxo no cerne dessa vontade de se manter constante e presumir que haverá incontáveis recomeços. Não há dúvidas de que, em uma escala infinitas vezes maior do que a compreensão de um indivíduo, existe um moto-contínuo, porém exterior que sustenta cada existência, mas se vale de um ciclo de vida e morte para estabelecer cada recomeço.

O movimento perpétuo ocorre em diferentes dimensões sendo subposto ao poder do tempo e, segundo a voz do poema 37, somos traídos pela consciência da morte. E se existe a gana de perpetuar-se através da escrita, da memória, de manter-se em pelo menos resquícios, é essa a constatação de que podemos nos deixar morrer sem demasiado horror da cena.

Não é possível estabelecer uma equação ou uma resolução para que seja estabelecido o moto-contínuo. Enfim, o poema de número 215 em “NUMERAL” de *Arremate* (2020) resume a que conclusão mais sensata é possível que se chegue.

215

Venci o dia que me queria
mas ao vencê-lo não o estava
perdendo e me aproximando
do corte veraz do outro dia?

12 XII 2014

(FREITAS FILHO, 2020, p. 293).

Enquanto individualidade, cada reinício é também um apagamento, e a quem compete o registro é a única maneira de conseguir manter o mínimo de perpetuação. Se existe uma finalização, esta é a porta de entrada para uma iniciação e assim sucessivamente num infinito de morte e vida. Reside aqui, então, o verdadeiro “moto-contínuo” que Armando torna possível em vias de poesia.

Por fim, em *Lar*, o poema de número 80 certifica a presença desse sistema na função do escritor que afirma ser o processo da escrita o combustível inesgotável da máquina.

Moto-contínuo de palavras
movido a verbetes de a a z.
Nessa ordem, vai da letra pura

à(s) palavra(s) toda(s) ou quase.
[...]
Moto-perpétuo, de dicção nua e crua
capta a fala, escrita e escarrada, a frio
e transforma em trabalho sem fim
todo o élan recebido, a através do tempo
da respiração dos escribas, na margem
do fluxo da existência, cola, copia, soma
com mínimos acréscimos, à primeira
vista, no dia a dia, novos destinos
em edições aumentadas que alargam
o tomo, o horizonte, a rua, o termo
o número de linhas desta engrenagem

(FREITAS FILHO, 2009, p. 111).

A partir desse momento, Armando parece não possuir mais questionamentos sobre a possibilidade do movimento contínuo, pois a própria construção desse sistema já é um prelúdio da sua constância, em que letras e palavras compõem a matéria-prima que se esvai de mão em mão, das alheias às suas, que novamente serão alheias, mas não deixam de conter-se entre si, tal como, nas palavras de Evando Nascimento, uma alterficção.²¹ Neste ponto, em que um capta do outro e, como o próprio poema traz, “transforma em trabalho sem fim todo o élan recebido, a através do tempo”, torna-se tentador dizer que o moto-contínuo da escrita reside em todos os âmbitos da linguagem.

3.4. “NUMERAL” e a finitude

*Quanto a “Numeral”, continua. Tem a ver com o meu
contar, que por sinal está indo embora, sempre.²²*

Armando Freitas Filho

A seção “NUMERAL”, peculiar por ser o conjunto de poemas os quais recebem títulos não em palavras, mas em sequências numéricas, encerra todas as cinco obras utilizadas

²¹ Alterficção é uma autêntica “ficção do interlúdio” (para citar Pessoa), lugar intervalar onde o eu se constitui entre dois outros, um que o antecede e outro que o sucede. Será preciso, num outro momento, pensar juntos a heteronímia pessoana e a auto/ alterficção, com e além de Serge Doubrovsky. Se neste texto recorrer a maior parte do tempo à autoficção, deixo desde logo claro que esse operador textual se encontra de ponta a ponta modulado pela alterficção. Alterficção: ficção de si como outro, francamente alterado, e do outro como uma parte essencial de mim. (NASCIMENTO, 2010, p. 62).

²² Fala retirada de entrevista dada pelo poeta para a revista *Cult*, disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-armando-freitas-filho/>. Acesso em: 01 nov. 2023.

neste trabalho, e então fica nítido que passa a ocorrer uma espécie de contabilidade intimista do poeta. A seção é feita por ele e para ele.

É perceptível que, nessas partes, é colocado em questão o limite da vida num contraponto entre a infinidade dos números e a finitude dos seus dias, uma vez que os números nos transpassam durante toda uma jornada, mas eles têm seu próprio caminho. As memórias que trouxeram o poeta até tal ponto transparecem não apenas sua construção como sujeito/escritor, mas também no papel de analista do seu tempo vivido, como se fizesse um balanço do percurso. Armando torna-se consciente, e por consequência cada vez mais crítico de seu próprio tempo ao trabalhá-lo como um registro.

A definição das seções “NUMERAL” é feita por Freitas Filho em *Dever* (2013) que, de longe, não é seu primeiro livro e, na atual data, sabemos não ser o último. É viável que se apresente o poema desse conteúdo para tornar claro o aspecto crítico e consciente de que essas unidades das obras não possuem uma demarcação exata de início e muito menos de fim. O que se segue é uma descrição na própria composição poética de Armando.

115

*para Marcelo, Eduardo G., Eduardo C,
Camillo, Mariana Q.*

Numeral é volume sem volume.
Embora longo, será sempre breve.
Um número um numerado
em inúmeros, num instante.
Não tem peso próprio, pega
carona nos livros que passam
depressa, e, de repente, parará
a série, melhor dizendo, o seriado
no dia longe ou no dia perto
na data certa de um desastre.

22 VII 2008

(FREITAS FILHO, 2013, p. 134)

Assim como na vida, o numeral tornou-se inevitável na obra de Armando, mais ainda quando houve a necessidade de designar a eles mais uma função, a de situar o fazer poético em datas específicas dentro de uma sequência numérica que se encerra num livro e é retomada em outro. É possível que a expressão por ele utilizada “pega / carona nos livros” seja uma das principais metáforas capazes de fazer entender de maneira mais límpida o intuito dessas partes, pois essa carona nos livros que transportam os numerais acaba por transportar também a

memória que se inscreve. Passam a existir, assim, os objetivos de registrar para si próprio e estabelecer o devir das ideias daquele que escreve e se sustenta em sua escrita e fará uso de elementos infinitos sendo realista a ponto de saber que sua contagem, em determinado momento, não vai mais prosseguir.

A seção em questão se mostra tão orgânica ao poeta que até mesmo o que não pôde ser dito mesmo assim é exprimido, o que ocorre em “198” na página 284 de *Arremate* (2020), em que o poema se encontra em branco, porém datado em dez de novembro de dois mil e treze. De relance, inocentemente, pode-se pensar que haveria um erro de edição, porém isso não se sustenta por existir ali um título e uma data e, em se tratando de obras literárias, nada é levado a público por mero acaso. O que fica em aberto é se naquele momento houve um esquecimento ou se, simplesmente, não havia nada a ser dito, mas como nenhuma das duas hipóteses pode ser caracterizada como ausência de discurso, resta ao leitor possuir a dúvida da palavra que não foi dada à vitrine.

Essa última parte dos livros também chama atenção no tratamento com que recebem os títulos. Os números seguem a ordem crescente e carregam no fim de cada um a data exata da composição. Alguns deles trazem dedicatórias ou são marcados com uma breve nota do que ocorria no momento que impulsionou a escrita. Tudo isso confirma a maneira pela qual é estabelecida de maneira eficiente uma poética da memória em todo esse conjunto de poemas.

Uma observação pertinente sobre essa contagem é que, na verdade, lidamos, constantemente, com a ilusão de controle a qual nos passam os números. “75” de *Lar*, é um exemplo dessa reflexão.

75

Em que número for, será brusco.
Contagem interrompida, neste pulso
mas nos outros, os relógios continuam
regressivos sempre, se bem interpretados.
Os mostradores marcam, epidérmicos
e ilusórios, manhãs, tardes, a alta noite
e não o que corre disfarçado
por debaixo do vidro de lente inútil:
em vez do tempo dinâmico, de sonho
da utopia, a meticulosa hora da autópsia.

7 IV 2005

(FREITAS FILHO, 2009, p. 108).

“75” colabora com a constatação da usabilidade dos números pela nossa espécie. Eles dão a impressão de que se pode organizar tudo, inserir qualquer coisa nas mais diversas unidades de medida e instiga as pessoas a satisfazerem sua necessidade de registro, um dos artificios mais utilizados no que se refere a perpetuar-se da maneira não orgânica, pois qual seria o intuito de enumerar, registrar através da escrita e datar, senão a intenção de deixar-se registrado para facilitar a busca que outros poderão fazer de si? Mas não somente isso, pois ao mesmo tempo que intentamos estar fixos numa linha de tempo, enumerar serve ao próprio sujeito e ao seu medo de se ver no estado de esquecimento.

“NUMERAL” parece mesmo contabilizar a vida de Armando, é um desejo de colocar em ordem o passado desordenado, com a certeza de trabalhar o presente e o vislumbre de se fixar na posteridade. Esta parte final da obra em questão é registro e conclusão do que foi adquirido e do que fica, afinal nada é mais apropriado para representar a herança/documento do que números sucedidos de registros.

O que passou, o que o poeta adquiriu e o que um dia ficará é o estabelecer de uma memória para sustentar seu tempo e seu lugar. É e será possível conhecê-lo e a todos aqueles que perpassaram sua história, pois não é possível ler apenas um sujeito. Ao lê-lo, todos os seus precursores se fazem presentes e o próprio leitor se faz presente ao interpretar, identificar elementos e identificar-se na composição. Assim, vão ocorrendo cada vez mais construções nessa poética para que os efeitos da finitude causem o menor dano possível.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em entrevista à Biblioteca Nacional,²³ Armando Freitas Filho e o cineasta Walter Carvalho dialogaram sobre o processo de criação da poesia, o que pode fornecer um panorama do que esta dissertação propôs analisar e discutir. O cineasta diz que sua motivação ao produzir o documentário *Manter a linha da cordilheira sem o desmaio da planície* (2016, 88min.) foi compreender como nasce um poema e de como sua construção acontece, e começa a se questionar com indagações como: “O poeta vai ao banco e pega ônibus? [...] E a construção do poema, como acontece? Por que aquela palavra está dentro do poema, e não a outra?” A resposta do poeta se mostra simples e categórica, obviamente figurando a linguagem a fim de espantar o mistério, dizendo: “eu sou um poeta urbano, banal, compro bananas, vou à feira, ao shopping. Para usar uma metáfora bem esquisita: escrever poesia é como espremer espinha. O que sai dali é uma coisa ruim. Ao mesmo tempo, tem uma densidade, uma presença sua. Escrever é como espremer espinhas pela vida afora”.

A construção do poema e, como consequência, outras construções que são um produto dessa ação, inclusive a do próprio sujeito que carrega a alcunha de poeta, é o que rege boa parte as análises aqui empreendidas.

Ao se autointitular como poeta urbano e banal, Freitas Filho já fornece uma das principais e mais importantes informações a se considerar no ato de leitura e análise das suas composições, uma vez que esse sujeito, imerso no lugar em que habita, a todo momento nos dá pistas da maneira com a qual vai capturando o cotidiano e o alinhavando nas palavras que marcam sua folha de papel.

“Espremer espinhas” mostra-se análogo ao “botar para fora do canteiro de obras” (trecho de 156, *Rol*, p. 122) e confirma que a escrita é o resultado da vivência do poeta, é o devir dos episódios da sua formação e dos diálogos que ele propõe estabelecer na sua poesia e, embora exista em tudo isso uma certa mixórdia, o produto colocado à mostra é seu particular. Assim, o sendo, quando existe a clareza de que as palavras têm certa versatilidade e estão disponíveis para serem manuseadas, as obras publicadas, embora consolidadas, dão ao escritor a chance de revisar a si próprio e distanciá-lo cada vez mais de uma delimitação e uma finalização.

Desenvolver um trabalho tendo como base o percurso poético de Armando Freitas Filho é, realmente, constatar que se está adentrando a esse dito canteiro de obras. É imprescindível

²³ Entrevista disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2017/09/dialogos-recebeu-armando-freitas-filho-walter-carvalho>. Acesso em: 01 nov. 2023.

que se busque os “alicerces” das construções que são por ele tecidas ao percorrer de cada uma de suas obras. A proposta desta dissertação foi, a partir da certeza da existência desse espaço laboral de escrita da poesia, constatar a maneira com a qual o poeta trabalha alguns temas caros à nossa literatura contemporânea, partindo do seu lugar mais íntimo, estabelecendo sua criticidade diante sua própria existência e chagando ao panorama de uma cidade que molda a vida e a temática das palavras desse sujeito.

O lugar particular do poeta recebeu o nome de lar, neste caso o lar com vírgula, mas visto que não se constata a ocorrência de sinônimos perfeitos, não se poderia estar tratando apenas de uma casa, enquanto objeto imóvel. O percurso feito com o intuito de entender o motivo de uma localização passar a ser chamada de lar foi de fundamental importância para que se tornasse possível problematizar não apenas o título da obra *Lar*, (2009), mas também para tentar entender de que forma tudo isso funcionaria frente ao olhar do autor. O que pôde ser observado é que, longe de uma definição geral e comum, o lar estabelecido é o que sofreu profundas mudanças ao longo de tempos, tais mudanças não apenas sofridas em sua estrutura física mas, para muito além disso, internalizadas pelas diversas fases da vida que hoje habitam um homem que precisa reconstruir-se a partir de suas memórias possibilitadas por seus diálogos e observações.

No que se refere aos diálogos poéticos, é impossível, ao ler Armando, não se deparar com Drummond, Bandeira, João Cabral, Ana C., Kafka, Rosa, escritores assim por ele chamados, e perceber a intimidade que se estabelece entre eles nos inúmeros poemas das seções de cada livro. É possível perceber que o lar não se estabelece apenas num espaço físico. Ele ocorre em cada instante em que se vê o poeta recolher em sua poética toda a sua formação num movimento de vai-e-vem em que somente as palavras podem nos lançar formas visíveis e entendíveis.

O Rio de Janeiro é parte dessa criação das letras de Freitas Filho. Existe também um lar no Rio que Armando constrói em seus versos, e essa cidade preenche a poesia desse cosmopolita com uma sinestesia que mune o leitor de matérias com as quais se pode criar cenas a partir dos relatos detalhados sobre o movimento daqueles espaços urbanos demasiado dinâmicos. É possível incluir o leitor nesse processo, pois é constatada a preocupação do poeta com a recepção da sua obra, o espectador é visto como parte da construção, pelo menos percebe-se a consciência de que os sentidos das palavras não são completos apenas se levado em consideração seu emissor. Para Freitas Filho, a relação unilateral não é construtora, sua poesia tem uma função que só se torna concreta na medida em que existe quem as receba e se aproprie

dos seus sentidos.

O que corrobora com a afirmação de que o Rio de Janeiro é um dos lares do poeta é o fato de ele viver, com certa conformidade, num ambiente controverso, que num piscar de olhos sofre inúmeras transformações, que abriga nos seus dias as mais completas dualidades, onde vida e morte estão a uma bala de distância, onde terra e mar se confrontam cada vez mais. Porém, não se pode contestar que o horror é encarado de frente pela beleza melodiosa do cenário, esta que é capturada a todo crepúsculo e à toda aurora.

Dualidade é, também, característica de boa parte da escrita de Armando, pois é algo que aviva seu caráter crítico na poesia e o configura, indubitavelmente, como contemporâneo. O movimento de afastar-se e aproximar-se, proporcionado pelas possibilidades advindas da memória, faz com que esta se configure como uma poética, também, de revisão dos acontecimentos, seja no lugar particular ou no lugar coletivo do sujeito que escreve. Trabalhar a escrita como possibilidade de fazer e refazer traz a ela a ideia de criação do moto-contínuo, dispositivo este que faz os versos engrenarem na tarefa de não permitir que o canteiro de obras caia em estagnação.

Por fim, existe a presença de um árduo trabalho de construção exercido por Freitas Filho que ocorre de certa maneira complexa ao envolver uma escrita extremamente autobiográfica, porém certa de que é perpassada pela convivência com a família, pelos discursos dos poetas e escritores com os quais dialoga e, dessa forma, intenta projetar uma imagem sua que, divergente do seu corpo físico, objetiva nunca se dar por finalizada.

Entrar em contato com o conteúdo das cinco obras utilizadas para o desenvolvimento desta dissertação exigiu, por diversas vezes, que houvesse um trabalho investigativo, justamente pela complexidade deixada nos detalhes pelo poeta como se quisesse testar a atenção do leitor. Essa é uma escrita atenta a seu tempo, ao seu lugar, e requer o mesmo de quem se propõe imergir nela.

Isso posto, adentrar ao canteiro de obras de Armando Freitas Filho é abrir as páginas dos livros e acompanhar a maneira pela qual ele estabelece seu “Escrever engenheiro”, ir atrás das pistas que ajudam a compreender o trabalho de um sujeito que se estabelece na prática da poesia, ao mesmo tempo em que é crítico, contemporâneo e faz com que se seja possível sentir de forma concreta “a rosa que só os leitores sentem”.

Começo de adeus

Imagens se perdem na memória
desaparecem e quando conseguem

retornar só as encontro falhadas
incompletas ou as vejo
com o binóculo ao contrário:
longínquas no fim do funil.

(FREITAS FILHO, 2020, p. 222).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**, volume 2. São Paulo: Globo, 2000.

BUSATO, Susana. O espaço urbano como construção poética do sujeito. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, jan./jun. 2015, p. 85-101.

CARDOSO, Tiago Henrique. **Lar, (2009) de Armando Freitas Filho: uma autobiografia do absurdo**. Uberlândia, 2013.

CARVALHAL, Tânia Franco. O diálogo (difícil) dos textos. In: CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006, p. 50-53.

CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CINTRA, Elaine Cristina. Corpo lírico: a poesia em tempos de desfalecimentos e inanição. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, 2010, p 1-157.

COLONNA, Vincent. **Tipologia da autoficção**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

CONCEIÇÃO, José Felipe Mendonça: **A estética do vertiginoso na poesia de Armando Freitas Filho**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

DEVEL, Laetitia. Vitruvianas e espelhos. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas**. Trad. Rejane Janowitz. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006, p. 153-163.

ELLIOT, T. S. **Tradição e talento individual**. In: ELLIOT, T. S. Ensaaios. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ELLIOT, T. S. **A função da crítica**. In: ELLIOT, T. S. Ensaaios. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 49 - 62.

FREITAS FILHO, Armando. **Lar**,. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREITAS FILHO, Armando. **Dever**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREITAS FILHO, Armando. **Raromar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FREITAS FILHO, Armando. **Rol**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- FREITAS FILHO, Armando. **Arremate**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- FREITAS, Marcus Vinicius de. O escritor e seu ofício. **Aletria**. v. 20, n. 2, mai-ago, 2010, p. 183-198.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Costa Luiz (Org.) A literatura e o leitor: textos da estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105-118.
- KRISTEVA, Julia. **A Palavra, o Diálogo e o Romance**. In: KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 65-95.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).
- LEJEUNE, Phillipe. Autobiografia e poesia. In: LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 86-102.
- MAIRINQUE, Igor das Mercês. Karl Popper e a teoria dos Mundos de Platão. **Revista Eletrônica UFSJ**, São João del-Rei, n. 5, jul, 2003, p. 7-17. Disponível em: <http://www.funrei.br/publicações/Μετανόια>. Acesso em: 01 nov. 2023.
- MELO, Tarso de. Minha poesia, meu corpo e minha sombra procuram ‘um modo de sobreviver ao real’. **Revista Cult**, ed. 292, São Paulo, jul., 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-armando-freitas-filho/>. Acesso em: 01 nov. 2023.
- MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. Casa e lar: a essência da arquitetura. **Arquitextos**, a. 3, out., 2002.
- MAYNARDES, Ana Claudia. A casa, o lar e o mobiliário. **Blucher Proceedings**, São Paulo, n. 2, v. 9, 2016, p. 217-228.
- NASCIMENTO, Evando. MATÉRIAS PRIMAS: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, n. 4, jul./dez., 2010, p. 59 – 75.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 29, n. 84, 2015, p. 321-333.
- PEREIRA, Caio. **Canteiro de obras: tipos, elementos e exigências da NR-18**. Escola Engenharia, 2018. Disponível em: <https://www.escolaengenharia.com.br/canteiro-de-obras/>. Acesso em: 01 nov. 2023.
- SARTRE, Jean-Paul. Para quem se escreve? In: SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3.ed. São Paulo: Ática. 2004, p. 55-121.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica; Janelas indiscretas. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.17-25; p. 27-37.