

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
JOSÉ FELIPE MENDONÇA DA CONCEIÇÃO

O EROTISMO NA POESIA DE ARMANDO FREITAS FILHO

Rio de Janeiro

2015

O erotismo na Poesia de Armando Freitas Filho
José Felipe Mendonça da Conceição
Orientador: Professor Doutor Eucanaã Ferraz

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Presidente, Prof. Doutor Eucanaã Ferraz – UFRJ

Prof. Doutor Eudardo dos Santos Coelho – UFRJ

Profa. Doutora Célia de Moraes Rego Pedrosa – UFF

Profa. Doutora Viviana Bosi – USP

Prof. Doutor Marcelo Diniz Martins – UFRJ

Profa. Doutor Anélia Montechiari Pietrani – UFF, suplente

Prof. Doutor Frederico de Góes – UFRJ, suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2015

O EROTISMO NA POESIA DE ARMANDO FREITAS FILHO

JOSÉ FELIPE MENDONCA DA CONCEIÇÃO

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Eucanaã Ferraz

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2015

AGRECIAMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao professor Eucanaã Ferraz pela atenta e minudente orientação que vem me dispensando desde minha dissertação de mestrado.

Gostaria de agradecer a minha esposa, Daniele Coelho Barros, pelas preciosas palavras de incentivo e carinho.

Por fim, agradeço a meu pai que me ensinou a amar os livros.

SINOPSE

O erotismo na poesia de Armando Freitas Filho. A cidade na formação da cena e dos protagonistas das relações eróticas, o amor na esfera da violência e da violação, vida e morte, prazer e realidade, eros e civilização como princípios em conflito na consecução amorosa, afeto e agressividade na esteira dos sentimentos tabus, amar em tempos de consumo e a memória e a imaginação na construção de uma biografia amorosa e familiar, bem como do devir erótico.

In: CONCEIÇÃO, José Felipe Mendonça da.. O erotismo na poesia de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2015. 203 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.

ABSTRACT

The eroticism in the Armando Freitas Filho's poetry. The city in the scene and protagonist of the erotic connexions' formation, the love in the violence and violation's scope, life and death, pleasure and reality, eros and civilization as principles in conflict into loving achieve, fondness and agressiveness in the taboo feeling's way, loving in the consumption's time and the memory and the imagination in the a loving and familiar biography as well as erotic becoming's building.

In: CONCEIÇÃO, José Felipe Mendonça da.. O erotismo na poesia de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2015. 203 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.

Sumário:

Introdução	09
1 Erotismo, cidade e violência	12
2 O corpo ressexualizado	69
3 “Prega-Rainha” e “Loveless!”	102
4 Ser e amar em tempo de consumo	133
5 O devir erótico	157
6 Conclusão	200
7 Bibliografia	201

Para Ângelo e Valentina

Introdução:

Para qualquer leitor mais atento da poesia de Armando Freitas Filho, a violência é uma característica proeminente, sua “linguagem se impõe como um discurso que parece querer nos ferir em todos os sentidos, no corpo, na palavra ou mesmo na vida” (ROSA, 2009, p.44). Mais do que isso, ela entra no cerne do erotismo freitasiano e funda, por conseguinte, sua poesia erótica. Tal agressividade ou violência é fruto da liberação de um impulso ou desejo reprimido. Nesse campo, percebe-se a formação de um ego para o prazer¹ que surge de um imperioso desejo de viver uma sexualidade liberada que busca a gratificação e a felicidade corporal constantemente e que, em muitas ocasiões, chega ao obsceno. Este sujeito ou ego, marcado pela onipotência e a agressividade, domina a cena erótica e as ações e investidas do amante sobre o objeto amado, tendo como cenário ou paisagem a cidade que não desempenha apenas a função de palco para a consecução do contato amoroso, mas, sobretudo, entremeia as relações e é responsável por conferir-lhe aderência ou liga.

De qualquer forma, o reprimido ou interdito, fonte da agressividade e da onipotência num ego para o prazer, nasce de um impulso proibido ou tabu direcionado à mãe. Ou seja, por de trás da agressividade reside um sentimento incestuoso de caráter infantil e afetivo. O objetivo, portanto, da presente tese será provar que o erotismo de Armando Freitas Filho é uma espécie de violência de caráter agressivo, infantil, endogâmico e incestuoso. Será também notar as transformações que o erotismo sofre no decorrer de sua obra em virtude da passagem do tempo, mas, sobretudo, de um processo de aceitação do elemento incestuoso que move e imprime indelével marca no erotismo freitasiano, começando, portanto, com a agressividade, oscilando, posteriormente, entre o agressivo e o afetivo e se encerrando de forma reflexiva.

Nesse sentido, o primeiro capítulo deste trabalho terá como fundamento o pensamento de Bataille acerca do erotismo, acima de tudo para comprovarmos algo bastante aparente na poesia erótica de Armando que é a concepção de erotismo como

¹ Não se deve confundir o ego para o prazer com o ego de prazer. Segundo Marcuse, este último surge como uma instância psíquica domesticada e treinada para o prazer e o entretenimento (1968, p.59 e 60). Ou seja, “uma sociedade governada pelo princípio de desempenho deve necessariamente impor tal distribuição (desmembramento temporal do prazer), visto que o organismo tem de ser treinado para a sua alienação em suas próprias raízes: o *ego de prazer*” (p.60). A nosso ver, o prazer para o qual esse ego é treinado é aquele oferecido pela objetos de consumo da indústria cultural. O ego para o prazer, no entanto, não se liga a uma mente que passa a ser instrumento do trabalho alienado e do prazer programado, mas sim ao “sujeito-objeto libidinal que o organismo humano primeiramente é e deseja” (p.59).

violação canibalesca. O intuito é que, a partir desta visão, outras dimensões menos aparentes do erotismo se desvelem, dando a perceber o quanto os cenários urbanos marcam o ritmo e a intensidade dos encontros amorosos, por meio da leitura de “Mademoiselle Furta-Cor”, bem como apontar até que ponto a cidade ou o meio urbano é decisivo ou marcante para a formação de um erotismo de cunho devorador.

Ainda no que tange aos espaços onde se desenvolvem os encontros amorosos e o erotismo freitasiano, de um modo geral, intentar-se-á demonstrar que o poeta empreende uma união erótica com a cidade, à moda de um Baudelaire, através de um casamento com a multidão. Notar-se-á que essa união, em princípio, surge carregada de agressividade e violação, mas que, à medida que ele se desenvolve e amadurece, passa a oscilar entre o agressivo e o afetuoso, em virtude da busca, empreendida pelo sujeito poético, de relações duradouras que visem, em parte, a romper com a lógica dos sistemas de consumo. Por fim, verificar-se-á que a diminuição da agressividade surge quando o poeta assume para si um erotismo de cunho reflexivo e um sujeito erótico que já realizou uma transição de espaços, migrando, portanto, do público para o privado ou da cidade para o lar, em virtude da decrepitude e da solidão que passam a marcar a elocução erótica desse mesmo sujeito.

O segundo capítulo visa a verificar, de forma mais minudente, através da análise do poema “Loveless!”, a formação de um ego para o prazer e sua constante busca por gratificação e felicidade frente a um sistema civilizatório repressivo e que, o tempo todo, ameaça os amantes com uma sexualidade dominada pelo princípio da realidade e por sua forma histórica, denominada de “princípio de desempenho”, daí nos valermos das idéias de Herbert Marcuse como base teórica. O terceiro capítulo visará provar que toda a escolha amorosa carrega consigo a interdição de um sentimento ou impulso incestuoso pela mãe ou pela irmã, conduzindo-nos, portanto, à teoria freudiana acerca da sexualidade e da comparação de dois poemas: “Loveless!” e “Prega-Rainha”.

No quarto capítulo, passaremos a enfatizar um erotismo menos agressivo e violento e mais afetuoso, fruto já dos primeiros movimentos do poeta de aceitação do elemento incestuoso que culmina em “Prega-Rainha” e mais tarde assume cariz meditativo em “Primeira série”. Veremos que tal erotismo possui também um caráter de integração ao amor num contexto de consumo de produtos industriais por “identidades líquidas”² e voláteis do mundo contemporâneo. Devido a esse confronto do erotismo

² Cf. BAUMAN, 2003, p.56 a 96

freitasiano com o amor e as identidades de uma “modernidade líquida”³, entremearmos a leitura dos poemas de Armando com citações a obra de Adorno e Bauman e algumas considerações referentes ao mundo contemporâneo e pós-industrial, principalmente no que tange à formação da arte pop.

Por fim, no último capítulo, verificaremos o estágio final do erotismo freitasiano, marcado pelo tom meditabundo e pelas relações entre infância, memória e imaginação na construção de uma biografia, além de verificarmos as esferas que a relação amorosa percorre no trânsito do público para o privado ou da cidade para o lar, uma vez que o contexto urbano sofre transformações na poesia erótica de Armando, passando de palco e liga para o amor à mera referência geográfica. Para tanto, nos valeremos do pensamento de Bachelard como auxílio no entendimento de “Primeira série”.

³ Idem

1) Erotismo, cidade e violência:

Uma marca ou constante deveras presente na poesia de Armando Freitas Filho é o erotismo ou, em outras palavras, a erotização do discurso. Tal dado é causa de uma “unidade de fundo”, apontada por Viviana Bosi, que perpassa e amalgama toda a vasta obra de Armando e advém “do diálogo tenso da presença do homem frente ao tempo da vida” (2003, p.5).

Essa tensão gera na poética freitasiana um ardor incontrolável que impele o sujeito poético a precipitar-se em direção às coisas. Nesse sentido, Viviana Bosi afirma que “há uma coragem entre raivosa e erótica, que arremete para dentro das coisas – não em consonância, mas em desafio” (2003, p.5). Tal arranque em direção ao mundo evidencia a relação entre dois signos (poesia/vida), conforme descreve Sebastião Uchoa Leite na orelha de *Máquina de Escrever*⁴. Não existe uma prevalência de um dos componentes, mas ambos coexistem e se interpenetram corroborando para a formação daquela “unidade de fundo”, apontada por Viviana Bosi, que enfeixa a poética freitasiana.

Esse arranque de vida em direção às coisas do mundo possui como motor ou mola uma carga lírico-semântica tão intensa que a angústia de ler e escrever as coisas torna-se uma obsessão. Escrever, então, “é arriscar tigres (...) rezar com raiva”, uma “ameaça correspondente de um mar involuntário ou de tigre fora do lugar” (FREITAS FILHO, 2003, p.42). Assim, com frequência, esse arranque de vida, que é lírico, sentimental, muitas vezes passional mesmo, em direção ao mundo, encontra como único desafogo a violência. Violência do eu-lírico na relação com o ser amado, violência do eu-lírico na relação com o mundo circundante e até violência metalinguística. Tal violência é fruto de um intenso erotismo e este advém da obsessão de Armando em agarrar e morder o sentido e o cerne de tudo o que existe.

Nesse trabalho, analisaremos apenas a violência do eu-lírico na relação com o mundo circundante e com o ser amado, uma vez que a violência metalinguística, em grande parte, já foi abordada por nós em nossa dissertação de mestrado intitulada *A*

⁴ Reunião, lançada em 2003, de toda a obra de Armando Freitas Filho que compreende os seguintes livros: *Palavra* de 1963, *Dual* de 1966, *Marca Registrada* de 1970, *De corpo presente* de 1975, *A mão livre* de 1979, *longa vida* de 1982, *3x4* de 1985, *De cor* de 1988, *Cabeça de Homem* de 1991, *Números anônimos* de 1994, *Duplo cego* de 1997, *Fio terra* de 2000 e *Numera/ nominal* de 2003. Após, Armando ainda lançou três novos livros que não compõem a presente edição: *Raro mar* de 2006, *Dever* de 2013 e *Lar*, de 2009.

estética do vertiginoso na poesia de Armando Freitas Filho, defendida em 2009 na Faculdade de Letras/UFRJ.

Começamos, portanto, com a do eu-lírico na relação com o mundo circundante.

Após a fundação da lírica moderna com Charles Baudelaire e Walt Whitman, poesia e experiência urbana tornaram-se indissociáveis. Isso significa que, para entendermos boa parte da obra dos grandes poetas da modernidade, é necessário mergulhar na experiência que o sujeito poético funda no e com o meio urbano através da linguagem poética. Nesse sentido, devemos buscar entender a relação que o poeta estabelece com os ambientes, locais e, sobretudo, os habitantes do meio urbano. É óbvio, diante disso, que um dado de capital importância surge para se entender a poesia moderna: a cidade, mas não a cidade por ela mesma, e sim em função das relações sociais que os indivíduos estabelecem entre si no emaranhado de vidas e experiências na grande metrópole.

A cidade de Armando é o Rio de Janeiro, que se abre como um jornal (FREITAS FILHO, 2003, p.277). É nela que se desenvolvem suas paixões e onde o encontro amoroso acontece. A cidade é cenário, mas também motivo de encontro entre os amantes o qual confere liga às paixões imprimindo aos sentimentos do eu-lírico uma voracidade que beira a violência. Nesse ponto, deve-se deixar bem claro que entendemos o erotismo, segundo as teorizações de Georges Bataille, formuladas por ele em célebre análise a respeito do assunto, em *O erotismo*. Lá, dentre tantas conceituações, Bataille deixa claro que o erotismo “é o domínio da violência, o domínio da violação” (1980, p.17).

É, portanto, segundo tal acepção, que entendemos a violência, como violação que se encontra no cerne do erótico. O homem ou o indivíduo erótico é, antes de qualquer coisa, um violador, mas como o elemento erótico domina suas ações e linguagem, devemos levar em conta também que, de certa forma, ele também é violado. Nesse sentido, a poesia-vida de Armando se funda como violação, violação do ser amado, violação da cidade e violação da linguagem.

Conforme se disse, ele lê a cidade como um jornal com pressa, raiva e incautamente, seu frenesi visto na instantaneidade dos flagrantes e dos flashes (FREITAS FILHO, 2003, p.277), ouvido com sons e acordes que lembram a pancada e o corte do machado (2003, p.465):

Música de árvores.
Não a das folhas e ramos.
Mas a outra, para percussão solo.

Madeiras, raizes, cascas, nós, galhos.
Tudo que pede machado, corte, pancada.
O que é duro – áspero – bate, estaca.
O que estala e cresce da terra contra as estrelas.
(p.465)

A cidade aqui é confundida com uma segunda natureza que, como as árvores, estala e cresce contra os céus numa clara alusão aos arranha-céus, daí o poeta dizer que a música não é a das folhas e ramos, mas outra, “para percussão solo”.

Assim, o poeta não quer cantar liricamente a cidade, mas feri-la, visto que já foi ferido ou violado por sua música dura, áspera, feita com batida de estaca e, sobretudo, telúrica, que “estala e cresce da terra contra as estrelas” (p.465).

Essa música, “para percussão solo” (p.465), o poeta sente vibrar com violência, trazendo em si flashes e flagrantes que a todo o momento lhe violam as sensações e sentimentos; música tocada e ouvida a solo e em solo, de onde estala e cresce. Nesse sentido, como a cidade vai além da natureza tradicional feita de fauna e flora, o poeta passa a poematizar seus habitantes. No caso, o objeto de desejo do sujeito poético: a mulher.

O flagrante da feminilidade sensual é sempre algo recorrente numa obra que se desenvolve pelas sendas do erotismo. Em “A toda velocidade”, poema que se segue ao citado, o decote vertiginoso entreabre ou sugere a pujança sexual de um corpo jovem e feminino até mais do que a própria nudez. Todo o cabelo tapa o lugar do sexo num convite claro à violação do macho ou dos machos que contemplam nuca e costas tão sensuais. Há que se notar que o cabelo não é só um cabelo nem o decote apenas um decote, mas violento e vertiginoso, respectivamente, num prenúncio da maneira pela qual pode dar-se a posse física (p.465):

Decote vertiginoso
cego e entregue
a partir da nuca
entreabrindo o corpo
como nunca será
a nudez
da pele desta mulher
se vista de frente:
atenta através
do olhar fixo dos seios
com todo cabelo violento
tapando o lugar do sexo.
(p.465)

Em outro momento, deparamo-nos com os seguintes versos: “A dama-da-noite cheira bem alto:/ pura, terrível, e dói/ com todas as suas flores sem saída” (p.466). A dama-da-noite é uma espécie de orquídea de pungente fragrância. O seu odor costuma

ser descrito como voluptuoso, sendo, a nosso ver, uma flor de alta conotação erótica, especialmente devido ao seu formato cônico que pode ser associado ao órgão sexual feminino. O termo dama-da-noite costuma ser também uma referência ao meretrício. Sendo isso ou aquilo, é-nos evidente que o termo dama-da-noite é uma alusão ao elemento feminino ligado à sexualidade e à cópula. Aqui, portanto, a cidade e seus habitantes vão ganhando contornos mais específicos. Ela cheira alta, além de ser pura, terrível e doer. O fato de doer e de ser, ao mesmo tempo, pura e terrível indica uma violação sobre a subjetividade do poeta e uma ambigüidade, já que o elemento feminino pode levá-lo tanto ao prazer quanto à dor. No fim, o sujeito poético menciona “Jaguar, Ferraris, Porsches” e afirma que “tudo é rangido” (p.466). A cidade, enfim, se revela, rompendo o invólucro das metáforas florais para assumir seu caráter tipicamente urbano. Em suma, o poeta, insone, na alta madrugada (a indicação da hora é feita pelo título do poema “2:42” e a insônia pelo adjetivo “insoníaco” (p.466)) sente e ouve a música da cidade oferecendo-se erótica e violenta, numa espécie de convite sedutor para ser violada, enquanto viola os sentimentos, o sono e a tranqüilidade do próprio poeta:

A dama-da-noite cheira bem alto:
pura, terrível e dói
com todas as suas flores sem saída.

Desgarre. Derrame de sedas
inútil, aceso, insoníaco
ou este verso libérrimo
que erra e fere debaixo da mão -
trincada -
que escreve mais com tesouras
do que com canetas.
(Crosses ou Bics já secas
só riscam o papel – cegas
até furar).

Jaguar, Ferraris, Porsches
tudo é rangido, ética de alicates
raízes, pavios curtos, chão de terra.
(p.466)

Em “Nu de verão subindo a escada” (p.467), a violência e o erotismo que determinam as relações dos indivíduos na grande cidade também são recorrentes:

Os dias pegam fogo logo cedo
com o mar a um palmo
e a carvoaria das montanhas:
pedra bruta batendo forte
o tempo todo no azul
de um céu aberto a tudo.
A paisagem perde o fôlego
e cada hora que roda

é um degrau a mais
para o alto, um salto
de mercúrio na escada
que uma loura em falso
sobe, movida a oxigênio
ardendo mais que a outra
natural e desmaiada
porque por baixo, por dentro
o cabelo negro ferve
forçando e ferindo
com suas flores pretas
a carne clara
desde o carvão das raízes
até o ar livre da pele
até
que o mar e o céu
se encontrem decididos
depois de tanto ensaio
a fundo perdido no horizonte.
(p.467)

Logo no primeiro verso do poema, o calor do verão faz os dias pegarem fogo. A violência da natureza e do calor que incendeia os dias simula as relações eróticas entre os indivíduos. A pedra bruta bate forte o tempo todo contra o azul do céu aberto a tudo (p.467), mas essa paisagem que pega fogo logo cedo “perde o fôlego” quando em cotejo com o que acontece no interior de uma habitação. Como lá fora, nos dias quentes em que a montanha tenta deflorar o céu azul aberto a tudo, o eu-lírico encontra-se prestes à violação erótica diante da visão ou da “paisagem” interior de alguém que sobe a escada. Esta imagem, segundo o poeta, arde mais que a outra, tornando “natural” e “desmaiada” a de fora diante da cena que ele contempla no interior da residência (p.467). Tal cena, em mimese com o dia e a natureza, faz tudo pegar fogo logo cedo, e, novamente, a referência ao indivíduo alvo do erotismo ou violação aparece por meio da metonímia do cabelo que agora é negro e ferve. Aliás, a metonímia do cabelo para designar o indivíduo desejado é recorrente, porque o piloso é um dos campos semânticos privilegiados do erotismo. No fim, o nu do verão subindo as escadas força e fere tudo, do “carvão das raízes” ao “ar livre da pele”, evidenciando o intenso envolvimento de indivíduos cercados por uma natureza exuberante e escaldante que instiga o desejo erótico e a violação. Em suma, os violados também violam ou se violam.

A metonímia do cabelo retorna, agora, em “2 em 1” logo no verso inicial: “Boca cheia de cabelo” (p.468):

Boca cheia de cabelo.
Cacofonia, cachos
um veludo de mulher

com a cara sem olhos
e o corpo todo em ponta.

Dedos, um por um
a língua ali-
de novo a boca aberta
num pedaço de carne:
há alma atrás, batendo?

Sua pele me corrompe.
Essas imagens
vistas por outro ângulo
com outras legendas
podem ser de dor.

(p.468)

Note-se que o vocábulo “cabelo” agora não surge mais como núcleo da expressão. Aqui, na função de adjunto, ele compõe o sintagma “uma boca cheia de cabelo”. A nosso ver, o emprego simultâneo desses dois substantivos (boca e cabelo) exerce o papel, na poesia de Armando, de construção da imagem ou metáfora que designa o órgão sexual feminino. Ademais, o verso enceta o poema, ocorrendo de forma isolada, já que não se liga sintaticamente ao verso seguinte, devido à presença do ponto final e à falta de conectivos ou objetos que o liguem com o verso posterior. A ligação dele com o resto do poema não é formal ou sintática, mas semântica e imagética. Outros signos referentes ao campo semântico do piloso aparecem no verso seguinte e no terceiro, através dos vocábulos “cachos” e “veludo” (p.468). São eles que servem de elo semântico com o primeiro verso, conferindo um sentido à estrofe e a todo o poema. Aliás, este verso e os vocábulos associados ao campo semântico do piloso indicam uma redução da mulher desejada, alvo do erotismo do poeta, ao seu órgão sexual. Isso é bastante freqüente no erotismo heterossexual masculino. Não é por acaso que os poemas analisados até aqui são de um livro intitulado *Cabeça de homem*.

A estrofe seguinte é ainda mais reveladora: “Dedos, um por um/ a língua ali -/ de novo a boca aberta/ num pedaço de carne:/ há alma atrás, batendo?” (p.468). Nesse trecho, temos uma referência ao sexo oral, especialmente no vocábulo “língua” e no trecho “boca aberta num pedaço de carne”. Aqui o erotismo freitasiano alcança um de seus picos em que o ser amado, na metonímia do órgão sexual, é invadido ou violado pela língua e boca. Os dedos, é claro, um por um, iniciam o trabalho, abrindo o caminho para invasão da língua e da boca. A estrofe se encerra com uma pergunta irônica e pesada: “há alma atrás, batendo?” (p.468). Se uma resposta positiva é possível, não podemos afirmar, mas devemos levar em conta, no entanto, que a poesia de Armando encontra-se no campo do erotismo dos corpos e não no erotismo dos

corações. O poeta conclui mostrando que, à medida que ele viola o ser desejado, este também o viola, e uma evidência disso é a dor, a qual, talvez, seja um indicativo não da alma, mas da falta sentida após a consumação do ato sexual que gera a angústia. E é esta falta exatamente um dos motores ou molas da busca do prazer pelo erotismo e de uma completude perdida desde os primórdios no mito do andrógino.

Como se percebe, em *Cabeça de homem*, as relações sociais e amorosas que a cidade proporciona são bastante profícuas. Ainda que marcada pelo signo da efemeridade, a cidade se mostra como um caudal de inúmeras possibilidades para a consumação do amor. Em “Num instante”, a marca da fugacidade dos encontros é descrita nos seguintes versos:

Mulheres livres
são perfumes nos lenços
adeuses, são deusas
que se evaporam:
baudelaires no vento
música de cor
sopros
de boca em boca
metais e cordas
que tocam
em todos os lugares
de mão em mão
e passam sem se poupar
pelo éter
em pleno apogeu
por mim – minuteman -
com vestidos deslizantes
vivendo no vermelho.
(p.470 e 471)

A referência ao poeta francês Charles Baudelaire leva-nos associar este poema ao “A uma passante”. Mas, se este o poeta centra seu foco numa única mulher ou passante que cruza as suas vistas, no poema de Armando, a atenção se espalha em várias mulheres, elas são como perfumes nos lenços que num instante passam pelo poeta. A alusão do perfume é uma metáfora da efemeridade dos encontros tal como ocorre em “A uma passante” na rua apinhada de gentes. No entanto, se nos versos de Baudelaire, a possibilidade de encontro amoroso torna-se impossível, na poesia de Armando, embora haja também efemeridade e fuga, a possibilidade do encontro amoroso é sempre latente, pois as mulheres-passantes cruzam o trajeto do poeta com “vestidos deslizantes/ vivendo no vermelho”(p.471), num claro convite à violação amorosa que, a todo o momento, consuma-se como visto até aqui.

Creemos que a referência a Baudelaire na poesia erótica freitasiana não é arbitrária. Em nosso entendimento, ela se faz presente, pois indica que Armando encontra-se

filiado a uma tradição poética encetada pelo poeta francês a qual foi a principal responsável por elevar a relação entre poesia e cidade a um dos temas mais recorrentes na poesia moderna e contemporânea que teve início com a publicação de *Flores do Mal* na segunda metade do século XIX. Para compreendermos o modo pelo qual Armando se filia a essa tradição e como a relação entre amor, poesia e cidade torna-se recorrente em sua obra, é necessário entender a gênese de tal relação presente de forma inaugural na obra baudelariana. Em grande medida, quem refletiu a respeito desse assunto, foi Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*.

Berman procura demonstrar a importância da obra do poeta francês para a formação da poesia moderna ocidental e deixa evidente que este não é só o poeta da Paris do século XIX, mas o primeiro e principal poeta da modernidade. Falar de Baudelaire é falar do moderno e da modernidade. Aliás, foi o primeiro a utilizar essas palavras com consciência e a tentar conceituá-las em seus ensaios sobre a arte que se produzia na França do século XIX. Baudelaire, como o próprio Berman aponta no título desta seção, é o modernismo nas ruas.

Porém, Berman não se restringe a assinalar a importância de Baudelaire para o surgimento da poesia moderna, algo que nos parece evidente desde Walter Benjamin ao refletir sobre a poesia do poeta francês já no início do século XX. Mais do que isso, Berman traça o percurso poético de Baudelaire, mostrando como ele veio a ser o que é, partindo do pressuposto básico de que nenhum grande poeta nasce pronto. Essa é a grande singularidade do texto de Berman em relação a outros ensaios sobre a obra de Baudelaire. Ele não a fetichiza, mas mostra como o homem Baudelaire, ancorado à realidade de seu tempo, tornou-se o maior poeta da modernidade e, sobretudo, como efetuou uma união sensual com a cidade moderna a qual denominou de *épouser* (BERMAN, 2001, p.141). Quanto a isso afirma:

o modernismo de Baudelaire (...) talvez se revele ainda mais relevante em nosso tempo do que o foi então; os homens e mulheres urbanos de hoje talvez sejam aqueles com quem, em sua própria imagem, ele esteve desde sempre *épousé* (p.165).

Acreditamos que, como em Baudelaire, há na obra Armando um casamento do poeta ou de sua poesia com a multidão. Diante disso, poderíamos afirmar que o erotismo freitasiano é essencialmente exogâmico no sentido de estabelecer uma união sensual com os habitantes da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, exatamente, o contrário é também verdade, pois, diferente de Baudelaire, o território de Armando, seja o sentimental, seja o urbano, nunca atinge um completo processo de

desfamiliarização. No cerne do seu erotismo não há a prevalência do universal, mas nele se encontram encravados no seu centro o local (o Rio de Janeiro, sua cidade natal) e sua família que se traduzem, por exemplo, no poema “Aula” de *Dever*:

O giz arranha a pedra do quadro-negro
como se fosse a unha do dedo da mão
que escreve “arrepio”, e tira do escuro
o nome dessa sensação como já fizera
com outras palavras mais básicas:
“mãe”, “pai”, “filho”, “casa”, à beira-mar
no paredão, nas pedras, no lusco-fusco
o pau preto chupado pela boca branca.
(FREITAS FILHO, 2013, p.31)

Como se vê, família e cidade se entremeiam neste poema gerando uma forma ou sintaxe que torna inextrincável as duas coisas. Ou seja, as referências a um núcleo familiar e seu ambiente (“mãe”, “pai”, “filho”, “casa”) e à cidade, metonimicamente, presente, através dos vocábulos “à beira-mar”, “no paredão”, “nas pedras”, que se referem a uma determinada geografia urbana, associam-se para nos revelar uma poesia marcada por cenas ou figuras oriundas de lembranças em que cidade e indivíduos aparecem matizados pelo signo do local e do familiar. Portanto, a união erótica que o poeta estabelece é tanto com a cidade (exogamia) quanto com a família (endogamia).

Por ora, no entanto, cabe-nos dizer que a cidade, na poesia de Armando, não é só cenário ou convite para o encontro amoroso, pois há momentos, de clímax erótico, em que ela se transmuta no próprio ser desejado. É o que ocorre em *A mão livre*, de 1979, primeiro livro em que, de fato, o erotismo aparece como eixo principal na obra de Armando Freitas Filho. Lá, a transmutação do objeto do desejo em cidade é recorrente como nos versos: “Serpente/ sereia de asfalto e néon” (FREITAS FILHO, 2003, p.240). A cidade veste a mulher, através dos vocábulos “asfalto” e “néon”, tornando-a não só cenário, mas o objeto de desejo do poeta. Aqui mulher e cidade se fundem num convite sedutor para o amor evidenciado pelos signos “serpente” e “sereia”. Tais termos denotam o risco, o perigo e a transgressão que cidade e mulher representam para o sujeito poético. Como um Adão ou um Ulisses, às avessas, o sujeito poético corre todos os riscos, transgride, sem se preocupar com as sanções ou as recomendações da deusa⁵, e colhe o fruto, abocanhando-o: “te alcanço/ com minhas mãos seguro/ a labareda/ a

⁵ Na *Odisséia*, Circe recomenda a Ulisses que ao passar pelo território das sereias não dê ouvidos a elas, tapando os ouvidos com cera. No entanto, caso quisesse ouvir o canto delas, deveria antes ordenar que seus companheiros de viagem o amarrassem no mastro do navio e que o amarrassem mais caso pedisse que o soltasse enquanto ouvisse o canto das sereias. Os homens que davam ouvidos às sereias e não seguiam as recomendações da deusa eram seduzidos pela beleza delas e de seu canto, sendo, então, devorados.

lâmpada do corpo/ abraço/ sua fogueira imediata/ a dança/ que se queima no espaço/ e enterro minha sede/ no curto-circuito molhado do seu incêndio aceso e cego” (2003, p.240).

O sujeito não consegue deixar de ouvir as sereias de asfalto e néon, pois seu território se tornou todo o lugar, é toda a cidade, é a cidade! Não há lugar para onde fugir nem desejo de fuga. O poeta dá sempre ouvidos à sedutora música da cidade, mesmo recluso e insone na alta madrugada, pois a dama-da-noite cheira alto e é pura e terrível. Além disso, acrescentaríamos: ela é irresistível. Nesse campo, as proibições são abolidas, pois já não existe mais sanção, o fruto proibido, Circe e suas recomendações. A cidade se torna um constante fluir de oportunidades, de desejos, encontros e amores, uma transgressão sem limites ou punições. A mulher ou a passante não escapa ou foge como em Baudelaire, mas é agarrada pelo poeta e possuída, porque, agora, metamorfoseou-se em cidade. Nesse sentido, possuir o ser amado é também possuir a cidade. Ademais, como veremos, de modo mais pormenorizado, no capítulo três da presente tese, o erotismo freitasiano é movido por sentimentos incestuosos, o que torna, portanto, o meio urbano um ambiente propício ao desenvolvimento, por parte do sujeito poético, de formas endogâmicas do amor, que se manifestam, inicialmente, sob a capa da agressividade e da violência.

Inicialmente, o que se percebe é que a luxúria e a confusão, representadas, respectivamente, no mito bíblico de Sodoma e Babel, confluem ou se amalgamam na cidade do Rio de Janeiro e da poética freitasiana. A diferença entre os mitos bíblicos e a poesia de Armando dá-se na ausência de um Deus para punir ou proibir, para lançar fogo, enxofre e confusão sobre a cidade. Se o Deus cristão odeia a cidade, chegando mesmo a destruir todas no mito do dilúvio, os homens e seus corpos, representados pelo sujeito poético freitasiano, amam-na, permanecendo sempre dispostos a levantar novas torres, pois, como já visto, aqui à maneira de Baudelaire, estabelece com a cidade e seus habitantes uma união que é, sobretudo, sensual e erótica (*épouser*).

Armando põe-nos sempre muito abertos e atentos aos movimentos da cidade contra seus habitantes, porque a sereia, malgrado sedutora e bela, também devora. Em “Cidade Maravilhosa” (2003, p.277) de *À mão livre*, Armando nos apresenta a cidade como um local de esgarçamento das individualidades e de luta pela sobrevivência. E não só em “Cidade Maravilhosa”, mas, sobretudo, em poemas como “Morro”, “Litoral”, “Rio de Novo”, “Geral”, “Unready-made” e “Revólver”, todos de *Raro mar*,

o poeta deixa transparecer as principais mazelas sociais das cidades brasileiras tais como a miséria, a favelização e a violência urbana e que a modernização de sua cidade se deu à custa de muita violência e da exclusão social na esteira do que Subirats⁶ chamou de reprodução de um princípio de ordem em detrimento do humano, bem como de um fenômeno recorrente da modernidade, apontado por Argan⁷, que é a cidade como produto da especulação imobiliária e do divórcio entre arquitetura e *design*. Nesse sentido, as cenas por ele apresentadas, seja em *À mão livre*, *Números anônimos* ou em *Raro mar*, são as mais corriqueiras possíveis e compõem o cenário de qualquer grande cidade. Prova disso são os ônibus superlotados, os estádios cheios, os anúncios das pré-estréias dos filmes e peças teatrais, além das marcas, rótulos e cartazes que compõem o cenário de qualquer megalópole e que aparecem sistematicamente na poesia freitasiana ressaltando a cidade como um local de profusão do feio e da violência, seja contra o estético, seja contra o próprio indivíduo⁸.

A despeito disso, Armando faz questão de deixar explícito que a grande cidade a que ele se refere em sua poesia é o Rio de Janeiro. Em “Cidade Maravilhosa”, em especial, realiza isso através de duas referências muito peculiares. Primeiro, por meio do título, alcunha conhecidíssima e, segundo, através da imagem do homem que todo o dia veste a camisa da estrela solitária, certamente uma referência ao Botafogo, time de futebol carioca e, talvez, alusão implícita ao grande amigo Tite de Lemos, torcedor inveterado do Botafogo (2003, p.277), bem como ao jogador Garrincha ou à solidão de um simples torcedor desse time que veste a camisa do clube de coração e some na multidão como atesta Mário Alex Rosa (2009, p.32)⁹. Tais alusões são peculiaridades do Rio de Janeiro, de modo que o homem comum e sua rotina na grande cidade tornam-se matéria desse poema que possui, assim, um matiz muito mais local do que universal. Nesse ponto, vale à pena transcrevê-lo:

A cidade se abre como um jornal:

flash flã flagrante
na folha que o vento leva
no grito impresso que voa
na voz
com a manchete:

⁶ Cf. SUBIRATS, 1991.

⁷ Cf. ARGAN, 1989.

⁸ Cf. FREITAS FILHO, 2003, p.277 a 280.

⁹ Como o citado estudioso, acreditamos que “Cidade Maravilhosa” encerra em si um caráter de crítica ao sistema político da época, a ditadura militar que vigorou no Brasil de 1964 a 1983. No entanto, tendo em vista o propósito deste trabalho, abordaremos o poema apenas sob o viés do erotismo que acreditamos ser, juntamente com a questão política, uma das suas principais vertentes temática.

LUTE NO AR

No ar
ou no exíguo espaço
que nos resta
no chão
das casas
das caixas de morar
nos ônibus supelotados
nos estádios cheios
o homem que
- todo o dia -
veste a camisa da estrela solitária
e desaparece
- para sempre -
luta
contra o esquecimento.

Como um jornal que escreve
em cada página
a crise e o crime de toda hora
como um jornal que embrulha
o que
diariamente
esquecemos
como um jornal
como os espelhos perplexos
do Parque de Diversões
se fazem osquadros em flagrantes
de Gerchman.

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

Ali está todos
na primeira página quebrada
dos espelhos:
aqui, perdido, me acho
em cada qual
me vejo
na multidão espatifada.

Ali encontro a linha

o começo do desenho
o rascunho do meu corpo
de carvão
 superposto
na paisagem amarrotada
da cidade.

Aqui estão os rótulos
rasgados do meu rosto
as máscaras
 as marcas
as letras do meu nome
com todos os erres
com todos os erros
em garranchos
pichados no cimento
nos cartzes
e nas caligrafias de néon:

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

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

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

*Assegure Sua Fatura
no Carnê Futuro
de Baby Doll*

Aqui estamos nós
 enfim
João e Maria
feitos um para o outro
no acaso das calçadas:
neste banco nos beijamos
neste jardim nos devoramos
nesta rua nos deixaram
joão
 e maria
nos perdemos
 com a roupa do corpo
 com a casa nas costas
na floresta
 dos dias
(índios) e (indigentes)
atravessando as veredas da avenida
sob a paixão do sol

(FREITAS FILHO, 2003, p.277 a 280)

Passando ao poema, o que notamos de imediato é o verso “flash flã flagrante” (2003, p.277). A conjugação desses três vocábulos, que se aproximam sonoramente,

sendo o segundo (“flã”) um trocadilho com “flash” e a primeira sílaba de “flagrante” e sua tônica, denotam rapidez e a transitoriedade das coisas e fatos urbanos. A palavra “flã”, que no poema possui uma função sintático-sonora de contiguidade, estabelece uma aproximação entre as outras duas palavras. Ela é uma espécie de mediadora que confere ao verso aproximações sígnico-rítmicas com a cidade. Assim, em vez de dizer “flash e flagrante”, com aditiva *e* unindo as duas palavras, mas sem nenhuma identidade sonora com elas, Armando inventa o vocábulo “flã” que mantém identidade harmônica com as outras do verso, trazendo-lhe uma inteireza fônico-semântica que traduzem o próprio descompasso e fragmentação da cidade. Tal verso é codificado cabalmente pelo sintagma “multidão espatifada”(p.278).

Em seguida, Armando começa a registrar-nos os movimentos da grande cidade. A manchete, em destaque no poema, “LUTE NO AR” (p.277), põe em evidência os hábitos e a luta pela sobrevivência tão comuns e rotineiros dos habitantes nos grandes centros urbanos. Desde os ônibus que trafegam superlotados, ao homem que torce nos estádios cheios pelo time do coração, o poeta nos retrata a alma de uma cidade, de habitantes que no fim lutam “contra o esquecimento” (p.277). Ademais essa luta que se dá “no ar” pode significar que ela é vã e sem inimigo claro, uma resistência contra o esgarçamento das individualidades e a perda da identidade do homem cidadão em meio à voragem e ao frenesi das grandes multidões.

Para Armando, a cidade se abre como um jornal¹⁰, em “flash flã flagrante”. Pelo que se vê, ela não se desvela como qualquer periódico, mas como um jornal gerchmaniano. Nesse poema, as referências à obra de Rubens Gerchman vão desde as indiretas, como a do homem que veste a camisa da estrela solitária, uma alusão às telas de Gerchamn que enfatizam os temas urbanos e o futebol, até as diretas em versos que mencionam o nome do artista e sua obra tal qual “A Bela Lindonéia, A Gioconda do subúrbio” nos seguintes versos em itálico “*Boa Noite/ Lindonéia*” (p.278). Não é demais lembrar que o próprio poeta trabalhou em parceria com Gerchman, quando publicou, com litografias do artista plástico em 1977, “Mademoiselle Furta-Cor” pela editora Noa Noa de Florianópolis/SC.

Na verdade, “Cidade Maravilhosa” é um poema que se traduz como enfeixamento de diversos discursos. Nele há referências a Gerchman e sua obra cujos títulos são citações retiradas de inscrições de letreiros de rua presos a outdoors e fachadas de prédios, as quais o poeta chama de “caligrafias de néon” (FREITAS FILHO, 2003,

¹⁰ Referência ao “Engenheiro” de João Cabral de Melo Neto.

p.279) como “*Motel de Mel Não Há Vagas/ Os Desaparecidos/ Homens Trabalhando*”, além de mensagens e anúncios de propaganda que se aproximam da poesia pela rima como em “*Na frente de todos/ O Rei do Mau Gosto/ usa o seu rosto*” ou em “*A Stripper sem Script/ se incendieia/ sob o sol do mangue*” e também em “*Assegure Sua Fatura/ no Carnê Futuro/ de Baby Doll*” (2003, p.279), revelando a tentativa de o poeta fazer o poético capturar o cotidiano urbano para livrá-lo da automatização e empobrecimento da fala. Ou seja, “Cidade Maravilhosa” é um jornal-poema que carrega de tudo, que congrega em si diversos discursos, tornando-se, à semelhança das cidades, um local de reunião de diversos signos e semiologias, bem como o espaço derradeiro do poético e do erótico.

Ou seja, a cidade é caracterizada como um lugar descentrado, sem margens ou limites em que os homens se perdem em meio a um emaranhado de signos e significados, o que vai ao encontro das idéias de Renato Cordeiro Gomes (2008) ao analisar as cidades modernas a partir da arte e do texto literário. Nesse sentido, o descentramento da grande cidade relaciona-se com o desmembramento do puzzle que retrata a questão do eu fragmentado nos grandes centros urbanos. Em suma, a cidade é representada como um local de acúmulo de materiais heteróclitos, capaz de estilhaçar o eu ou o sujeito poético que se reflete na própria escrita fragmentária repleta de mensagens e letreiros escritos com caligrafia de néon. O artista é aquele capaz de ler o ilegível, de dar-lhe alguma tradução em meio a um amontoado de signos reunidos sobre uma determinada superfície linguística e sígnica:

lê-se a cidade como um composto de camadas sucessivas de construções e “escritas”, onde estratos prévios de codificação cultural se acham “escondidos na superfície, e cada um espera ser ‘descoberto e lido’”(p.84).

Isso significa dizer que Armando é um poeta essencialmente urbano, de um eu fragmentado em uma urbe sem limites e descentrada. Essa fragmentação do eu freitasiano, de certa forma, mimetiza a própria fragmentação da cidade, pois, segundo Gomes, como toda a metrópole, o Rio de Janeiro é múltiplo e ilegível,

é um espelho partido, que diversifica e faz proliferar o seu repertório de imagens. Difícil desenhá-la em seu movimento de mutação permanente, antes de vê-la deteriorada. Problemático lê-la na tensão entre o *crystal* e a *chama* (grifo do autor), no seu devir. “O catálogo de formas é interminável: enquanto cada forma não encontrar a sua cidade, novas cidades continuarão a surgir”, salienta Marco Polo em *As cidades invisíveis*. Como forjar, na cena da escrita uma forma para o Rio, cidade dançarina, quando novos Rios vão surgindo, para além da forma cristalizada? (2008, p.127).

E, mais adiante, refletindo acerca das crônicas de Marques Rebelo sobre as transformações que a cidade do Rio de Janeiro vinha sofrendo a partir da administração

de Pereira Passos, afirma que “o texto não pode ser reflexo de corpo inteiro. Reflete a cidade e os homens em seu aspecto lacunar” (p.130), de modo que eu e cidade mantêm entre si uma relação homológica de identidade, ainda que tal relação se instaure sob o signo da violência e da pressão como se vê em “Rio de novo” de *Raro mar*:

A cidade me rende mil montanhas
o mar, que de tão onipresente
não é mais visto nem a maresia
sentida. O céu passa abreviado
o coração pára sob o sol obrigatório
que continua batendo até o suicídio
de cada dia, de todas as cores, na noite
onde morrem convictas estrelas traçantes
no palco armado para a lua.
A cidade me rende e imprensa – entre
Paisagem e tráfico – à mercê da carne.
(FREITAS FILHO, 2006, p.61)

Essa violência da cidade contra o sujeito poético é uma representação em escala maior de outra violência que se dá em escala menor, entre os amantes, presente em “Cidade Maravilhosa”, através da devoração erótica que ocorre nos versos finais do referido poema e que tem como ambiente ou palco a própria cidade. Nesse sentido, transpondo os conceitos de Gomes à presente análise acerca do erotismo na obra freitasiana, podemos dizer, com os devidos ajustes, que a violência da cidade contra seus habitantes é uma espécie de suíte¹¹, peça ou composição maior que engloba ou contém outra menor: a violência ou devoração erótica no âmbito do encontro amoroso (2008, p.126 a 130).

Ademais, este espelhamento de cenas que formam uma cena ou suíte maior e mais complexa, que é a própria cidade, não se restringe a uma indiferenciação do universal, mas retrata uma cidade determinada, local com suas idiossincrasias e quotidianos próprios. Mais do que isso, ele retrata uma cidade dentro de outra que, no caso de Armando, é zona sul do Rio de Janeiro, área que concentra as classes mais abastadas da cidade, mas que convive diariamente com a violência e a pressão daqueles menos afortunados. Ou seja, a zona sul do Rio de Janeiro é representada pelo poeta como o

¹¹ Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, vale-se do conceito de “suíte” para abordar as crônicas de Marques Rebelo sobre a vida de tipos e personagens que habitavam os subúrbios da cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Afirma o autor: “a idéia de *suíte* (grifo do autor) parece ter surgido na colaboração do autor (Marques Rebelo) para a revista *Cultura Política*, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo. As crônicas aparecem com o título genérico de “Quadros e costumes do Centro e do Sul”, entre abril de 1941 e agosto de 1943. Informa Raúl Antelo, quando estuda essa colaboração sob o prisma ideológico, que os últimos textos da série, publicados sob a nova rubrica “Quadros e costumes regionais”, denominam-se “Trechos da suíte barbacenense”, “Novos trechos da suíte barbacenense” e “Fim de suíte” – “nas quais o cronista busca definir o sentido global para esses fragmentos evocativos da cidade onde viveu quando criança.

local onde ocorre o encontro ou o confronto tenso entre o asfalto e a favela ou entre pobres e ricos como se vê em “Litoral” também de *Raro mar*:

Cidade em armas, rabiscada.
Cheiro de suor morto à luz latejante
da sirene, com sonoplastia feita
de rumores, dos sustos curtos sob o cerco
das amontoadas montanhas atormentadas
não pelo raio, nem por nuvens pretas
ou chuva de pedra, trovoada, tempestade.
A natureza, num instante, sai do lugar
da margem do risco que o mapa permite:
nada, como um dia depois do outro, nada.
O insulto do azul automático reina
Absurdo e indiferente, e sugere
sol, férias, verão, que ocorrem, paralelos
ao desastre deste dia intransitável:
na calçada, calçada de corpos
no sinal vermelho coagulado em cima
dos malabaristas do mal-estar
diante dos carros de caras amarradas
nas praias, de mar impróprio.
(FREITAS FILHO, 2006, p. 58)

Indo muito além da imagem de cidade turística vendida dentro e fora do Brasil pela mídia e as agências publicitárias, essa tensão mostra que Armando não representa a cidade apenas como o local privilegiado do limpo, do luxo, do moderno e do útil, ou seja, de uma *civitas* que se reduz a um cenário bem organizado para o deleite e o consumo dos turistas. Pelo contrário, Armando a representa como tensa articulação ou dialética entre o lixo e o luxo, como um lugar de contrastes e nevrálgicas oposições que foge à lógica das aparências daqueles que tentam pintá-la como um espaço exótico, aprazível e sem conflitos; em suma, o Rio de Armando não é só como um lugar de integração do saudável e do proveitoso, mas também da doença, da violência e do inútil, do rejeitado ou do “cacareco” como em “Unready-made”:

Mix de catre-carro-arca feito de desmanche
de madeira disparatada, céu aberto, desastre.
Motor arcaico de músculo moído, suor, berro –
/arcacatrecarro/ - empurrado pedra acima.
Ponto de partida, de chegada de récamier primitivo
Carroarcate cheio de jornal, cacareco, catapapel
pano, papelão, lata, cachorro, criançacatarro, resto
de carroça esquelético, catrecarro arca, com lixo
com tudo que perde, e junta parcelas no chão do percurso
carrocatearca rangendo no asfalto sobre rolimãs
movido a álcool, cola, a calão na fala estropiada.
(FREITAS FILHO, 2006, p.59)

Como se vê a marca do poema é o neologismo, mas o princípio que rege a formação dos vocábulos do texto, a justaposição ou aglutinação de substantivos, não se restringe apenas ao morfológico, antes espraia-se para a parte fônica do poema, através

da repetição compulsiva de sons iguais e semelhantes que beira o cacófato. Essa justaposição força a união de coisas ou objetos díspares que, em princípio não mantêm entre si qualquer relação, semelhança ou identidade. O poeta age como um verdadeiro catador que vai juntando ou acumulando coisas, à semelhança de um “catapapel”, para a formação de um objeto que não tem qualquer utilidade aparente, o que chama de “carrocatrearca”, que é uma das muitas metonímias disseminadas pelo poema do “unready-made”. Ou seja, o próprio poema se torna um amontoado de coisas inúteis, de “cacarecos” o qual se planta, como “récamier primitivo”, na cidade, à vista de todos e a “céu aberto”, numa verdadeira ode ao inapropriado, ao inútil e ao lixo. A cidade e seus personagens não se apresentam como paisagem ou cenário, mas sim como coisa, objetos dos quais o poeta se apropria para nos apresentar uma visão extremamente pessoal e fragmentária do local onde vive, pois não há distanciamento; pelo contrário, o poeta encontra-se completamente imiscuído às coisas e às pessoas da cidade, de modo que a natureza ou geografia da cidade aparecem como proximidade, contato, “cerco”, “susto” ou “fala estropiada” que cerca, rende, assalta ou imprensa o poeta como, por exemplo, em “Rio de novo”:

A cidade me rende mil montanhas
o mar, que de tão onipresente
não é mais visto nem a maresia
sentida. O céu passa abreviado
o coração pára sob o sol obrigatório
que continua batendo até o suicídio
de cada dia, de todas as cores, na noite
onde morrem convictas estrelas traçantes
no palco armado para a lua.
A cidade me rende e imprensa – entre
paisagem e tráfico – à mercê da carne.

(FREITAS FILHO, 2006, p.61)

Como se vê, nesse poema de Armando, a natureza ganha um aspecto fantasmagórico, de algo que ninguém vê, mas do qual se reconhece a presença, de algo que não é visto, mas se encontra em todo o lugar, o que evidencia que a cidade, em seus movimentos, tornou-se imensa, desmedida, invadiu sua própria geografia, natureza sobre natureza, e a devorou, espreado-se para todos os cantos e destituindo velhos ícones da cidade do Rio de Janeiro, como seus morros e praias, da condição de mera paisagem ou fixidez, para torná-los também personagens de um drama que tem como expectadora a lua; em suma, para torná-los, junto com todos os outros fatos e coisas urbanos, a própria cidade, tantálica e tentacular, que cerca, rende e imprensa o sujeito, tornando-se uma espécie de sítio urbano e erótico-existencial (ROSA, 2009, p.66).

Em suma, em Armando a cidade jamais se monumentaliza. Pelo contrário, o que se vê, devido a relação estética e visceral que o corpo e a consciência freitasianos mantêm com o mundo circundante, implica, de acordo com Jeudy (2005), uma anamorfose da cidade, ou seja, uma constelação de imagens, mensagens e discursos que se proliferam. Em última análise isso se explica pelo fato de o corpo e a consciência do poeta serem frutos de uma experiência cotidiana da cidade. Nesse sentido, segundo Jeudy,

a proliferação de imagens de cidades permanece inesgotável por nunca se sujeitar a uma ordem semântica que lhe seria imposta por um sentido prévio. (...) O poder sentimental imposto pela cidade não tem paralelo com nenhum julgamento objetivo. A relação estética que nós mantemos com o mundo, ou que o próprio mundo provoca, essa relação movimentada, sempre incerta, tem como origem a experiência cotidiana da cidade. (...) Pois é exatamente ele – o nosso corpo – que não pára de construir anamorfoses na cidade, ao se dispor a suportar alguma perturbação em seus hábitos de representação (2005, p.84).

Em outras palavras, Armando nunca representa a cidade nos termos de uma beleza suprema, mas como um misto de belo e feio, de lixo e luxo, de paixão, ódio e indiferença ou, para sermos mais específico, como uma heterogenia anamórfica com uma “densidade própria” (p.90), de modo que, no Rio de Janeiro de Armando, mesmo o espírito que se desenvolve em direção ao processo de conservação e de monumentalização da cidade, em função de um ponto-de-vista hegemônico, não escapa do fato de que qualquer reforma pode ser, cedo ou tarde, absorvida e canibalizada pelo instituto urbano. A cidade de Armando é aquela que devorou até a sua própria geografia, estabelecendo para si um limite e contorno sempre fluidos e mutantes, ou seja, ela se tornou antropofágica. Nesse sentido, é que, segundo Jeudy,

(...) a cidade antropófaga, a cidade que “canibaliza tudo, inclusive sua própria imagem” é um fascinante elemento de referência de destino do gênero humano. Quando se fala sobre “relação com o mundo” ou sobre “estar no mundo”, a cidade superdimensionada oferece imagens, signos, cujo poder de impacto mental é especial, uma vez que configuram, da maneira mais inconsciente ou mais acidental, o âmbito de nossos estados mentais. A cidade como potência de imagens destaca-se do destino da representação. Ela não desequilibra apenas os hábitos de representação, mas provoca a todo momento, em todo o lugar, visões que ainda não são representações. Essas visões que se tornam imagens, mesmo que sejam às vezes próximas de estereótipos visuais, têm um ponto em comum: sua emergência, superposição e circulação perturbam a estabilidade de nossas representações usuais. Ao recorrer à condensação e ao contágio de nossas imagens mentais, as cidade se transformam em prolegômenos de nossos pensamentos (p.92).

O fato de Armando não representar a cidade como um espaço homogêneo e monumental, mas como lugar das tensões sociais, do confronto, dos contrastes e das

oposições, em suma, como um local absolutamente heterogêneo, não significa ausência de coesão ou coerência. Nesse ponto, Jeudy mais uma vez esclarece que

Percurso da cidade: fragmentação estranha. A heterogeneidade de uma cidade não é necessariamente o sinal de sua ausência de coesão. A coerência espacial, ligada à história de uma configuração territorial, impõe-se por ela mesma. A cidade tão sem unidade produz ainda assim uma paisagem. Se olhada um pouco mais de perto, há laços implícitos unindo fragmentos – esses bairros que parecem tão dispaisados (p.102).

Ou seja, o caráter heterogêneo da cidade leva o sociólogo francês a pensar a cidade como território “da contingência absoluta” (p.108). Ainda, segundo Jeudy,

não somente nela (a cidade) tudo é possível, mas, mais ainda, o possível está fundamentalmente ligado à emergência constante do casual. O que a cidade oferece a qualquer percepção é o próprio fato dessa relação indestrinçável, implícita entre tempo e contingência (p.108).

É exatamente essa “emergência constante do casual”, responsável pela heterogeneidade da cidade, mas também por sua coesão e coerência, por sua paisagem composta de inúmeras tensões, vozes, discursos e fragmentos que ela dissemina como um vírus em forma de vida que se multiplica e se configura em multidão, metonímia primordial da cidade e de sua heterogenia anamórfica, pois é onde se funda e encontra sua origem, conforme o poema “Geral”:

Multidão-manifesto posta à margem
da cidade construída, opera 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.

No contracampo se resiste: em riste, não.
Mas no empate, cara a cara, buscando
miscigenar-se cm a outra margem.
Alguns para minar, outros repetindo
a base, o posicionamento do começo.
Vida-vírus, mutante adiante, meta
morfose antiteratológica, quase
clônica, em constante recapitulação:
versões, sinais diacríticos, interferência
invisível ao olhar desarmado, na letra sob a lente
microscópica da revisão, geram o código
impuro e certo, alterando-se desde a origem.

(FREITAS FILHO, 2006, p.56)

Como se vê no poema transcrito, a cidade é representada como um local de tensão entre opostos, pois ela se configura tanto como espaço particular para o sol

domesticado das piscinas quanto para o “público”, para o que “queima, que pega na praia e no asfalto, que assalta cheio de dor e sangue e oculto”. No meio urbano, convivem e se confrontam o particular e o público, o domesticado e o selvagem, tanto o conforto da vida nas piscinas, espaço particular para um sol domesticado, quanto a brutalidade do público, representado pelo sol da praia e do asfalto que não é o do lazer programado das piscinas dos grandes condomínios e luxuosas coberturas, mas um sol desmedido, violento, “que assalta cheio de dor e sangue oculto”, revelando que a cidade é um lugar tenso onde se articulam o público e o privado, onde se emaranham múltiplos espaços freqüentados e habitados por indivíduos que vivem sob as mais variadas condições econômicas e sociais. Em suma, a cidade é tanto a “vida-vírus”, “metamorfose antiteratológica” quanto as “máquinas de morrer e comover”¹² do poema “Morro” (p.60). Em outras palavras, a cidade é local de vida e de morte, do mutante, do que se propaga sem controle e de forma monstruosa, que “queima”, “assalta” e inquieta, mas também do comezinho, do civilizado, do domesticado e do particular, ou seja, do corpo que se encena em espaços diversos.

Isso significa dizer que os poemas urbanos de Armando sobre a cidade do Rio de Janeiro são poemas sobre o corpo, o corpo dos indivíduos que a habitam, mas, sobretudo, o corpo do poeta se confunde com outros, o corpo da cidade que tem a poesia como símbolo com o potencial de expressar “o aspecto contingencial da cidade” (JEUDY, 2005, p.108), suas metamorfoses, suas máquinas de morrer e comover, de modo que os poemas sobre a cidade não deixam de se configurar como uma “metalinguagem do corpo” (ROSA, 2009, p.5). Nesse sentido, a cidade não é espaço apenas para a consecução da vida, da morte ou do corpo, um palco onde estes fatos se desenrolam, mas a própria vida, a própria morte e corpo e, portanto, é, também, o erótico, que é uma espécie de amálgama entre o eu e o corpo do sujeito poético e a própria cidade, o que conduz Mário Alex Rosa a concluir que

é desse modo que a poesia de Armando se dá, ou seja, se sujando da vida, da cidade. Portanto, não é um eu que apenas observa a cidade, mas um sujeito que a atravessa e adentra como um dos modos de vivenciá-la. Enfim, é como se o poeta e a cidade estivessem contaminados um pelo outro numa relação de adesão e, ao mesmo tempo, de negação. (...) Essa relação, a nosso ver, se dá de forma amalgamada, ou seja, a cidade, a linguagem e o corpo parecem formar um único núcleo, pois só assim se torna possível revelar a vontade do poeta em não separar um do outro. Nesse sentido, percebe-se como o sujeito lírico se joga na cidade, se deixa ser tocado, como naquela imagem do poema “Nova Poética”, de Manuel Bandeira, no qual o poeta compara o poema e, por extensão, a vida ao sujeito que sai de brim branco e gomado. Enfim, o

¹²Referência à expressão de Le Corbusier, “máquina de comover”, usada por João Cabral de Melo Neto como epígrafe do livro *O Engenheiro*.

autor procura deixar os cinco sentidos se misturarem no espaço da cidade (2009, p.44 e 46).

Esse atravessamento da cidade na subjetividade do sujeito poético como causa de um fusão entre ambos ganha expressão poética nos poemas anteriormente transcritos e também nos versos que se seguem de “Cidade Maravilhosa”:

Aqui estão os rótulos
rasgados do meu rosto
as máscaras
as marcas
as letras do meu nome
com todos os erres
com todos os erros
em garranchos
pichados no cimento
nos cartazes
e nas caligrafias de néon:
(FREITAS FILHO, 2003, p.279)

Nesse sentido, segundo Rosa, embasado nas próprias palavras do poeta acerca de sua poesia sobre a cidade em entrevista concedida a Heloísa Buarque de Holanda, “ao dizer que o Rio é como a primeira pele, pode-se entender que ela (a pele) faz parte de um todo (a cidade), mas que é também a parte do corpo do poema, ou, se quiser, do próprio poeta” (2009, p.66). Desse modo, a metalinguagem do corpo, de que fala Rosa (2009), é, a nosso ver, expressão ou termo para designar um fenômeno recorrente na poesia freitasiana que é a união entre escrita e vida ou entre poesia e corpo, “escrever” (FREITAS FILHO, 2003, p.300), como diz o próprio poeta, ou, como anota Sebastião Uchoa Leite,

assim como na teoria da astrofísica o universo está em contínua expansão, a poesia de Armando Freitas filho nos remete para um microcosmo – o da relação entre dois signos (poesia/vida) interligados – que nos parece em processo contínuo de irradiação para um universo mais amplo e diversificado (na orelha de *Máquina de Escrever*).

Goldfeder (2012) também corrobora com esta idéia ao afirmar que

com isso, cristaliza-(se) (grifo nosso) uma imagem-síntese do pacto por meio do qual essa poesia apresenta sua identidade, pelo menos na maior parte da obra desenvolvida a partir de *De corpo presente*: escrita e vida como termos de uma mesma equação, cuja essência é precisamente a articulação de dois pólos (p. 6).

Nesse sentido, escrever é sempre uma escrita sobre ou de um corpo. Num segundo momento, a metalinguagem torna-se uma expressão da junção entre corpo e cidade. Escrever, então, torna-se uma tarefa de registrar, de modo subjetivo e lírico, o corpo de uma cidade ou a cidade de um corpo. No entanto, como cidade e corpo configuram-se na poesia de Armando em função da erotização do discurso, em certa

medida, o erotismo freitasiano fala do corpo erotizado da cidade, bem como da cidade de um corpo erotizado. Ora, esse corpo é o corpo do poeta ou as memórias de um corpo, como veremos no último capítulo da presente tese, e a cidade é o Rio de Janeiro. Essa erotização do corpo e da cidade comparece, por exemplo, no seguinte poema, abaixo transcrito:

Amor com amor se paga
nas ruas, no Rio
de noite
 e se encontra
nos muros, por debaixo
das marquises
 das árvores
dos postes do Aterro
com seu luar pontual
em suspenso
 como uma nave de jardim
e asfalto
pousando à beira mar.

Amor com amor se pega
se enrosca
 e cresce:
filodendros, trepadeiras
jiboias, barcos vegetais
e beijos
 pelos bancos da paisagem
dos carros
na véspera do verão
o amor desata os cabelos
levanta as saias e dança
de patins e passa de bicicleta
sobre os bueiros da Força e Luz.

Amor com amor se pica
foge de casa
morre entre morros e o mar
se mata
nas primeiras páginas
faz manchetes
- balas, sangue, punhalada
estricnina – e se incendia
em camas transitórias
ateia o fogo da paixão às vestes
para melhor despir os nus
de todos nós.

(FREITAS FILHO, 2003, p.329 e 330)

Como se vê a condição do sujeito freitasiano e do próprio meio onde se desenvolve é a erótica, é a do amor e para o amor que paga, pega e pica, de frase feita e gíria que o poeta desconstrói evidenciando o quanto o corpo e cidade encontram-se unidos de modo inextricável na poesia de Armando Freitas Filho. Ou seja, a índole tanto da cidade quanto do corpo é uma espécie sentimental governada ou determinada

pelos desejos eróticos, de modo que até a natureza, em tese neutra, assume, no poema, essa condição erótica e vem se somar aos outros elementos da paisagem urbana para formar um cenário multifacetado. Armando confere um sentido perverso e erótico à frase feita, desconstruindo-a pela ironia erotizada, a qual, no entanto, no senso comum, mantém-se num nível afetivo, delicado e sentimental.

Essa união inextrincável entre corpo e cidade resulta do fato de Armando Freitas Filho integrar a vasta gama de poetas e autores que se tornaram assíduos cantores da cidade do Rio de Janeiro, que a tornaram prolegômenos de uma vasta tradição como comprova a coletânea “Rio literário – um guia apaixonado da cidade do Rio de Janeiro”¹³, a qual Armando integra com o seguinte poema sobre o cais do porto e seus personagens:

A linha da água
a lima da pedra
a lama da terra
e o limo do mar
constroem o clima
corrosivo do cais:
um colar de calor
com contas de sol
cinge o carregador
que carrega a estafa:
os fardos de sal
os sacos de suor
sacodem as cordas
os cabos
dos braços, o pano
espesso do peito.
Se esgarça a estopa
moída dos músculos
se gastam os feixes
esfalfados da força.
A máquina do mar
mastiga e morde
a mão da maresia
amassa e amacia
com ácidos, o aço
do esforço que fere
o ferro dos ossos
fende a ferragem
comida do corpo.
Esgotado motor
um saco furado:
ferrugem/farinha.

(RESENDE, 2005, p.101)

¹³ Os autores que integram a coletânea são: Vinícius de Moraes, Clarice Lispector, Ferreira Gullar, Ana Maria Machado, Antônio Callado, Sônia Coutinho, Aldir Blanc, Sérgio Sant'Anna, Sebastião Uchôa Leite, Edilberto Coutinho, Rubem Fonseca, Carlos Drummond de Andrade, Antônio Torres, Antonio Cicero, Armando Freitas Filho, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Rubens Figueiredo, Silviano Santiago, Marcílio Moraes, Adriana Lisboa, Cecília Giannetti, Marcelo Moutinho, Chico Buarque, João Paulo Cuenca, Arthur Dapieve, Pedro Sússekind, Rodrigo Lacerda, Paulo Lins e João Antônio.

Desse modo, malgrado o processo de desfamiliarização e desenraizamento pelo qual qualquer indivíduo passa no interior de megalópoles como o Rio de Janeiro; a despeito de a cidade ter-se tornado um monstro que “mastiga” e “morde” a máquina do corpo, ou seja, de voltar-se em formas perversas de barbárie contra seus próprios habitantes como no poema acima ou em “Revólver” de *Raro mar*, só esta cidade permite ao poeta o encontro, ainda que tenha de ser confrontado com inúmeras máquinas de morrer, com o aço que passa raspando e pode acertar o poeta em cheio a qualquer momento (FREITAS FILHO, 2006, p.60). Existem muitas cidades dentro da cidade, pois ela não é só função, racionalidade geométrica, mas também a rua apinhada de gentes, emaranhado de existências humanas e o sonho de uma comunidade compartilhada. O Rio de Armando é tanto “a morte que se transmite em código” (p.60), como também os amantes, João e Maria, “atravessando as veredas da avenida sob a paixão do sol” (2003, p.280). Renato Cordeiro Gomes, analisando um conto de Rubem Fonseca chamado “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” afirma algo que também cabe ao eu freitasiano:

talvez, nesta mui leal cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, não mais tão leal assim, de pessoas que vivem empilhadas e de formas perversas de barbárie crescida do coração da própria cidade (...), concretize sua “arte de andar nas ruas” e descubra a cidade legível” (2008, p.177).

Desse modo, a violência em relação ao meio circundante se configura na poesia freitasiana como um momento de tensão em que se dá o encontro e o confronto entre espaços e indivíduos, seja na ordem do social, do existencial e do erótico. Ademais tal violência é fruto essencialmente da experiência urbana que leva o sujeito poético do êxtase à sensação de emparedamento e da adesão à negação do instituto urbano, numa espécie de dialética determinada pela vida e pela morte e pelos sentimentos de integração e deslocamento responsável pela formação de um complexo dramático onde o sujeito poético procura ler e escrever sua cidade, pois ao fazer isso se lê e se escreve perante si mesmo.

Na verdade, mais do que se inserir numa linhagem de poetas e autores que encarnam a cidade do Rio de Janeiro em suas obras, Armando insere-se numa longa linhagem de poetas em que a representação da cidade é um dos cavalos de força para toda a pujança imagética e simbólica advindas da imaginação do artista e em que ela é retratada como essência do *locus* do fugidio, do efêmero, sobretudo, do choque, da visão e do encontro tão bem cristalizado por Baudelaire no soneto “A uma passante”. Rastreado tal linhagem a partir da leitura do ensaio de Alfonso Berardinelli (2007),

intitulado “Cidades visíveis na poesia moderna”, podemos dizer, sem qualquer dúvida, que o pai desta família de poetas cuja experiência e poéticas se fundam na e da cidade é Charles Baudelaire. Seguem-se a ele, portanto, poetas como Walt Whitman, Apollinaire, Palazzeschi, Georg Heym, Rebora, Fernando Pessoa, T.S.Eliot, Garcia Lorca, Carlos Drummond de Andrade, Brecht e Auden em cujas obras a cidade se tornou onipresente (2007, p. 171), sem muros e sem limites, um aparato tecnológico que concentra e distribui informações por todo o mundo e do qual ninguém pode mais fugir, de modo que a dimensão e as experiências humanas só podem agora ser apreendidas a partir da cidade, tendo-se tornado ela própria a alma dos indivíduos – a cidade alma. É nesse sentido que Berardinelli afirma:

Talvez a cidade, convertida em Megalópole Invisível, ressurgja num sentido sarcasticamente perturbado em cidade-alma, como era a Trieste de Saba e a Alexandria de Kavafis. Dessa presença da cidade-alma também falara Jorge Luís Borges, no início dos anos 1920 (p.172).

Portanto, não é forçoso concluir que a cidade do Rio de Janeiro constitui boa parte da alma do homem e poeta Armando Freitas Filho. Também não é forçoso afirmar que o Rio de Janeiro não é só alma do poeta, mas, sobretudo, sua experiência e corpo, sua poesia e vida, em suma, sua segunda pele.

Um dos autores analisados por Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade* é Marques Rebelo. Como o citado cronista, Armando é também um leitor da cidade do Rio de Janeiro, “um caçador que persegue a significação da cidade em voo mutante, de sua superfície inexaurível e inacabável enquanto totalidade. Como então forja sua leitura?” (p.134). No caso de Armando, ele a forja sob o signo do erótico. Nesse sentido, o poeta não é apenas um leitor da cidade, ele é alguém que, antes de lê-la ou escrevê-la, vive-a intensamente ao estabelecer com ela, como Baudelaire, uma união sensual, daí Armando dizer que nela se encontram os rótulos rasgados do seu rosto, as letras do seu nome pichados no cimento, nos cartazes e nas caligrafias de néon (2003, p.279). Diferente do narrador de Marques Rebelo que se põe num *locus* ficcional equidistante entre classes para, numa tarefa neorrealista, poder descrever melhor as transformações sociais e urbanas pelas quais a cidade do Rio de Janeiro passou na primeira metade do século XX (GOMES, 2008, p.135 e 136), o sujeito poético freitasiano encontra-se completamente imiscuído aos habitantes da sua cidade, ele não só a encena poeticamente, mas, sobretudo, vive-a e contracena com ela. Nesse sentido é

que o jogo entre os anafóricos “ali” e “aqui”, intercorrente em “Cidade Maravilhosa”, revela uma gradação ou um processo de aproximação da cidade e de seus habitantes até o sujeito poético chegar ao “aqui” das duas últimas estrofes mostrando a derradeira união entre eu e cidade ou entre eu e o outro. Isso ocorre porque Armando não se restringe a apenas contrastar dois espaços sociais separados, como Marques Rebelo (p.140). Ele antes opõe, problematiza e mistura como nos versos iniciais e finais de “Litoral”. Segundo Gomes,

a visão conservadora e moralista de Rebelo se transmite ao narrador que fala de um lugar de classe, não lhe permitindo, portanto, dramatizar fortemente a dialética da ordem e da desordem. Impede-o de sair dos contrastes entre desvalidos e marginalizados. Leva-o a não tensionar a desordem com a ordem controladora da sociedade, que garante os mecanismos injustos dos privilégios (p.140 e 141).

Exatamente o oposto se dá com Armando. Ou seja, à medida que o poeta tenta estabelecer uma união tensa e inextrincável entre poesia e vida, como suporte para tal encontro, surge a união do eu ou do sujeito poético com o seu meio que é a cidade, a qual, no fim, espelha ou se adere a uma suíte ou peça maior que é a justaposição entre “amar” e “cidade”. A cidade, em Armando, é palco e liga para o amor, onde indivíduos se movimentam e contracenam, e não sendo só paisagem ou cenário. Amar nela significa confrontar-se com a própria formação, seja histórica, como nos versos “joão/ e maria/ nos perdemos (...)/ na floresta/ dos dias/ (índios) e (indigentes)” (p.280), já que o vocábulo “índios” revela uma ancestralidade, ao passo que “indigentes” o resultado de um processo histórico-social, seja familiar ou pessoal, uma vez que os irmãos aparecem na condição de amantes, revelando a base incestuosa e endogâmica do amor freitasiano. Isso significa dizer que Armando chega a evidenciar algum cosmopolitismo que, no entanto, é logo submetido ao localismo e ao biográfico.

A cidade é a morada do poeta, não apenas geográfica, a cidade do Rio de Janeiro, mas, sobretudo, erótica, existencial e artística. A cidade é o local privilegiado em que Armando se movimenta e se desenvolve não só como mero habitante, mas principalmente na qualidade de amante, homem e poeta. A solidão existencial do homem citadino numa cidade de milhões de habitantes, tão bem retratada por Carlos Drummond de Andrade em “A bruxa”, no poema de Armando se materializa na figura do homem que, todo o dia, “veste a camisa da estrela solitária/ e desaparece/ - para sempre.” Armando não deixa nada disso passar despercebido em sua poesia. Ele próprio é o ser “perdido”, aquele que se encontra com todos “a sós/ na beira do mundo/ com todas as nossas caras” (p.278).

No entanto, apesar de a cidade ser este local de solidão, de perda da identidade e esquecimento, é só nela que podemos viver e nos encontrar. Disso, Armando tem consciência também. Nesse sentido, se a cidade é o local da perdição, ela também é o lugar ou os lugares onde o poeta pode descobrir-se: “(...) me acho/ em cada qual/ me vejo/ na multidão espatifada” (p.278).

Parece-nos que se há alguma possibilidade de encontro de identidade na cidade, esse encontro deve ser com a própria cidade e seus habitantes. A fragmentação do eu que se espatifa na multidão e que se rasga nos rótulos, marcas e cartazes da cidade é a única possibilidade de encontro com uma identidade urbana e, é claro, com o próprio “eu”, o que não impede, portanto, o poeta de praticar uma poesia altamente erótica, passional e autobiográfica. Na verdade, Armando adere à “vida vertiginosa” das ruas da cidade, como o célebre João do Rio, tornando-se mais um membro do que Baudelaire chamou de “família de olhos” (GOMES, 2008, p.161), com a diferença que Armando não adere à cidade somente com os olhos, mas com todo o seu ardor e corpo, uma vez que seu movimento ou integração é determinado pelo erótico. Segundo Gomes,

a cidade – fato móvel -, e o sujeito – que flui no tempo – resistem a ser apreendidos na forma fixa e geométrica do *crystal* (grifo do autor). Ocupam um lugar descentrado no movimento proliferante e cumulativo da dança, deslocamento no tempo, paradoxalmente “mais e menos”: a pulsão do emaranhado das existências humanas – a chama. Ainda *crystal* e *chama* (grifo do autor) – tensão que arreventa a rigidez do calendário (2008, p.152).

É nesse sentido que boa parte da obra freitasiana, especialmente aquela dominada pelo princípio erótico de composição, assume uma forma fragmentada, pois como a cidade e o sujeito são “fatos móveis” que “fluem no tempo” resistem ao que Gomes chama de “forma fixa e geométrica”, ao retilíneo, desenhando-se mais como estilhaços e fraturas do que como algo inteiro e reto. Ainda, segundo Gomes, ao refletir sobre a obra final de Marques Rebelo, intitulada *Espelho partido*, e que, a nosso ver, cabe, perfeitamente, à produção poética de Armando, após a publicação de *A mão livre* de 1979, “a estrutura linear não asseguraria o acúmulo do material heteróclito que se ajusta melhor à visão caleidoscópica, em mosaico, que se abre à colagem e à montagem” (p.152). Ou seja, a partir do livro citado, Armando abandona quase que totalmente a estrutura estrófica regular e linear, à moda de um Cabral, por exemplo, para adotar uma forma poética que se constitui pelo fragmento e pelo caco, no intuito de refletir a realidade do eu e da cidade e de encontrar uma perfeita simetria entre forma e conteúdo. Segundo Gomes,

há uma força cumulativa, ramificadora, que se esgalha por meio da pluralidade de linguagens. Parte do eu-narrador¹⁴ instável, mas devorador – também ele uma força centrífuga, como a cidade ou como o tempo presente da enunciação e da escritura. O sentido desse presente é feito de acumulação de passado e da vertigem do vácuo: tensão entre fazer e desfazer, construção e destruição. O acúmulo e o ácido do tempo congregam-se na força da metástase. O acúmulo do vivido que o diário registra e a sua perda fazem do sujeito uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações (p.153 e 154).

Ademais, essa busca de simetria na poesia de Armando se justifica pelo fato de

a cidade moderna ser um mundo inenarravelmente concentrado, impossível de ser reconstruído, ou representado, senão por fragmentos, colagens e refração. (...) o eu e a cidade acham-se paradoxalmente concentrados e dispersos, múltiplos. Daí a impossibilidade de o eu narra-se como uma totalidade, como também representar a cidade como um todo (p.157).

Assim, “a escritura do diário é feita por cortes rápidos, privilegia a significativa fragmentação da montagem e não o registro contínuo da vida” (p.156). Esse estilo fragmentário de acúmulo, que assume a forma de um eu que se registra em forma de diário, em Armando, culmina com a sequência intitulada “Numeral” e em “Primeira série” de *Lar*, sendo que esta última analisaremos com mais vagar no último capítulo da presente tese. Ademais, cabe ainda ressaltar que o abandono do retilíneo e do linear por parte de Armando em prol do fragmentário que se prolifera de modo metastático, por toda a sua obra, coincide com a presença mais forte ou acentuada do corpo, da cidade e do erótico em sua poesia¹⁵. Nesse sentido, quando Gomes fala da conduta escritural rebeliana, suas afirmações se encaixam perfeitamente à produção poética de Armando devido à presença do corpo e da cidade como elementos fundantes de uma poética e que estabelecem um fio de contato entre autores tão distintos. É o que temos, por exemplo, em

a conduta escritural de Rebelo se formula como uma cartografia, cheia de pistas e de atalhos, em relação ao objeto de seu discurso, ou seja, o eu, a cidade e a própria narrativa, o livro-diário que está escrevendo. E dimensiona-se como literatura moderna, mista, acidentada, provisória como a cidade moderna. O narrador-escritor cola, monta, produz sintaxe com aquilo que, aos poucos, recolhe e anota no diário. Esta ação é produto da escuta. A seleção de elementos heteróclitos, heterogêneos, destina-se ao

¹⁴ No caso da poesia, o sujeito da enunciação ou o sujeito poético.

¹⁵ Sabemos que as considerações de Gomes dizem respeito à formação de um narrador e de uma narrativa em que, segundo ele mesmo, “a autobiografia ficcional não se funda sobre a evidência de um sujeito pleno” (2008, p.154). Ou seja, “a investidura ficcional assumida pela narrativa revela a ambiguidade entre ficção e autobiografia” (p.155). No entanto, como segundo Bachelard, “sonhamos enquanto lembramos. Lembramo-nos enquanto sonhamos” (1998. p.96), o que significa dizer que enquanto lembramos, imaginamos também, afirmações, como a seguinte de Gomes, cabem perfeitamente à poesia memorial de Armando: “o narrador está marcado pela emoção, pelo lirismo, que esgarça muitas vezes o distanciamento crítico e irônico. Com isto, a construção do retrato, uma categoria em crise, devido ao questionamento da representação, não é jamais linear. Vive, porém, das impressões, das lembranças, dos rasgos da memória, da sedução pelo detalhe, sobretudo quando é a infância e a adolescência que o eu-narrador tenta recuperar. Sabe-as, entretanto, irrecuperáveis no desgaste do tempo e, por isso, já não se refletem na unidade que o espelho (a escritura-espelho) não reproduz” (2008, p.156).

diário, onde todas as anotações são possíveis. Por trás do diário, há uma presença constante, a cidade, espaço/tempo que permite ao eu juntar os fragmentos: o eu que é o definidor da construção textual. O texto é tecido de seus pensamentos e dos que se apossa dos outros, incorporando-os. O narrador vale-se do manancial de textos, que já é ele mesmo, a cidade e toda a prosa do mundo (2008, p. 157).

Assim, se se encontrar na cidade é perder-se, Armando aceita o desafio. É nesse sentido que a cidade se torna um local privilegiado de encontros, principalmente do encontro amoroso.

“Cidade Maravilhosa” se encerra com uma alusão ao conto infantil “João e Maria” que é subvertido na estrofe final¹⁶. No poema, a floresta e a casa da velha bruxa são a cidade. Como na história infantil, João e Maria de Armando também se perdem, mas na “floresta dos dias” (p.280), uma clara metáfora da cidade. Nela, os dois se perdem, mas também se encontram, “feitos um para o outro” (p.279), ficando evidente, portanto, que João e Maria de “Cidade Maravilhosa” não são irmãos abandonados juntos pelos pais na floresta dos dias, mas duas pessoas que deliberadamente decidem perder-se, para, então, encontrar-se “no acaso das calçadas” (p.280). Nesse sentido, tal encontro possui uma manifesta conotação erótica, pois o encontro dá-se entre irmãos transformados em amantes.

Se no conto infantil dos irmãos Grimm, a devoração dos irmãos não ocorre, em “Cidade Maravilhosa”, ela se consuma plenamente, através de uma devoração erótica entre os irmãos-amantes. O que ocorre é uma canibalização amorosa no verso “neste jardim nos devoramos” e ela acontece em plena cidade onde os amantes se perdem apenas “com a roupa do corpo” e atravessam “as veredas da avenida sob a paixão do sol” (p.280). Como se vê, a cidade é cenário e testemunha para o encontro amoroso, parte ativa e integrante da consumação erótica. Ela é um local onde os amantes se perdem, mas também se encontram, envolvendo-os com seu próprio calor e paixão dos quais os amantes são devedores e credores.

¹⁶ Na versão dos irmãos Grimm, a mais popular e lida pelas famílias, duas crianças, João e Maria, são abandonadas pelos pais na floresta, por não terem como alimentá-los devido à extrema miséria em que a família se encontrava. Os dois se perdem na floresta, mas encontram a casa de uma velhinha. Ela, que era uma bruxa, recebe as crianças em casa, mas, logo depois, prende João, o irmão mais velho, numa gaiola. Seu objetivo era alimentá-lo para que engordasse e, então, pudesse comê-lo. No entanto, como ela enxergava mal, João conseguiu enganá-la por algum tempo mostrando um ossinho que a velha pensava ser o dedo de João. Como parecia não engordar, mesmo sendo bem alimentado em seu cativeiro, a bruxa decidiu comê-lo mesmo assim. No entanto, quando preparava o forno para cozinhar o garoto, Maria, que era obrigada a ajudá-la, engana a velha e a faz entrar no forno. Quando ela está lá dentro, a menina fecha a porta e a deixa queimar até a morte. Em seguida, fogem e reencontram os pais que os recebem arrependidos de terem abandonado os filhos na floresta. A família, então, vive feliz para sempre, já que João e Maria trouxeram da casa da velha bruxa joias muitas valiosas que ajudariam no sustento da família.

Isso ocorre, pois, ao defrontar-se com a cidade, Armando busca uma erotização do discurso, do corpo e da cidade, que eles se tornem um lugar de confronto e de encontro do sujeito com o outro e consigo mesmo. Ou seja, o que Armando busca numa poesia lírica de alta carga erótica não é reproduzir as frias relações que se dão num meio urbano enrijecido por uma concepção fria e tecnocrática, mas uma erotização do contato cuja violência e agressividade signifiquem um arranque intenso em direção à cidade e seus habitantes. Nesse sentido, se Armando reconhece que a cidade é um lugar de luta, esgarçamento e perda da individualidade, chegando mesmo a negá-la, aproximando-se do pensamento de Subirats, ele a encara, sobretudo, como único local possível para o encontro e o contato, em suma, para a consumação da devoração erótica e do encontro com o próprio ser, aderindo a ela, inevitavelmente, como se percebe nos seguintes versos: “Ali encontro a linha/ o começo do desenho/ o rascunho do meu corpo/ de carvão/ superposto/ na paisagem amarrotada/ da cidade (p.278 e 279).

Acreditamos, portanto, que Armando Freitas Filhos encarna em sua obra uma visão bifronte acerca da cidade. Ou seja, ao mesmo tempo que a retrata como local de deslocamento e paralisia, de sofrimento e claustrofobia (emparedamento) num movimento de negação, como atestam os poemas comentados até aqui de *Raro mar*, a cidade torna-se, quando o sujeito poético encontra-se sob o primado dos instintos eróticos, num local de contato e fluidez, em suma, de encontro entre os amantes para a consecução da devoração erótica num claro movimento de aproximação e adesão ao ritmo e à casualidade que regem a vida dos habitantes e a dinâmica dos espaços urbanos.

Ao analisar um conto de Rubem Fonseca, Gomes vale-se das idéias de Roland Barthes, em “Semiologia e urbanismo”, para entender as deambulações de Augusto, personagem central do conto, e as relações que estabelece com a cidade e seus habitantes. Mostra que seu contato com a cidade ou, nas palavras de Barthes, seu uso ou leitura dá-se sob o signo da perversão (2008, p.169). Ou seja, Augusto rechaça “todo o aspecto da funcionalidade, que caracteriza a cidade moderna, transformando-a em seu objeto de desejo” (p.169) e transformando-se ele próprio num amador de signos ou naquele que ama a cidade. Em outras palavras, ele confere à cidade uma dimensão erótica. Exatamente o mesmo se dá com Armando, daí a presença da devoração erótica nos versos que encerram “Cidade de maravilhosa”, de modo que, conforme as seguintes

palavras de Gomes, as atitudes perante a cidade ajustam-se perfeitamente ao eu-lírico freitasiano:

Chama a atenção para a dimensão erótica atribuída à cidade, que está na natureza infinitamente metafórica do discurso urbano. Não a identifica, porém na acepção de funcionalidade dos bairros reservados a tal fim. Vê a cidade, essencial e semanticamente, como o lugar de encontro com o outro, de *erotismo* ou de *socialidade* (grifo do autor). Por este motivo o *centro* (grifo do autor) é o ponto de reunião de toda a cidade, da cidade erótica, da cadeia metafórica que substitui Eros. Assim o centro da cidade é vivido como o lugar de troca de atividades sociais, o espaço onde agem e se encontram forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas (p.169).

Isso se dá pois, segundo Barthes,

A cidade é uma escrita, quem se desloca nela (o seu usuário) é uma espécie de leitor, que, conforme as suas obrigações e os seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos de enunciado para atualizá-los em segredo (1987, p.187).

Isso ocorre, pois Armando filia-se ao modernismo de Baudelaire que se concentra sobretudo na rua apinhada de coisas e pessoas e que difere do modernismo, por exemplo, de um Le Corbusier, que desloca o centro das cidades das ruas para a rodovia e, por conseguinte, apaga as pessoas e interdita o encontro¹⁷ em nome de certa ordem, progresso e asseio. Ou seja, para o arquiteto francês, a cidade não é vista como uso, mas sim enquanto função na ordem do utilitário, numa distribuição urbana que antes centra-se no funcional do que propriamente no semiológico. Cabe ainda ressaltar que o *centro* na poesia erótica freitasiana é deslocado para a zona do sul Rio de Janeiro, sendo, principalmente, nesta região que o poeta concentra ou fragmenta a cidade, encenando-a como ponto de reunião ou encontro tensos.

Desse modo, valendo-nos das dicotomias de Renato Cordeiro Gomes, a cidade na poesia erótica freitasiana é tanto espaço para distopia quanto para a utopia, de permanência e fluidez, de equilíbrio e desequilíbrio, de memória e esquecimento, de autogenia e separação, ou seja, o Rio de Janeiro é ao mesmo tempo cristal e chama, Babel e Nova Jerusalém, geometria do erótico, pois as oposições apontadas por Gomes, transformam-se, em Armando, num complexo de ambiguidades que enformam a cidade como um artefato simbólico e erótico, como um “labirinto de ruas”, “uma rede de significados móveis que dificulta a sua legibilidade” (GOMES, 2008, p.24), em suma, como cruzamento de lugar e metáfora, “produzindo uma cartografia dinâmica” (p.24) a qual o poeta chama de “caligrafias de néon” (FREITAS FILHO, 2003, p.279).

Essa erotização do contato e da cidade presente na poesia de Armando, em grande medida, coaduna-se com a necessidade apontada por James Hillman de se reconhecer a

¹⁷ Ainda que sua arquitetura devolva o encontro, por exemplo, sob os pilots, nos jardins terraços e nas áreas de convivência.

alma das coisas ou a alma do mundo. No caso da obra freitasiana, esse reconhecimento da alma do mundo relaciona-se a uma forma ou expressividade que atesta a presença de cada objeto feito pelo homem e do próprio homem (1993, p.14 e 16), ou seja, o erótico na poesia de Armando seria o responsável por alçar a cidade e seus habitantes à condição de presença. Ademais, tal reconhecimento e presença não se dariam de forma tradicional, através de uma consciência egoica e cartesiana, mas pelo que Hillman chama de coração.

Segundo o psicólogo suíço, o coração possuiria uma função importantíssima para o reconhecimento do que chama de *anima mundi*, pois, operando enquanto órgão de recepção, ele seria o responsável por uma percepção singular do mundo circundante, capaz de unir sentimento e imaginação, sonho e pensamento, o que geraria no indivíduo uma sensibilidade estética que não se centra somente no “por que”, no “como” ou no “para quê” dos objetos, mas antes perscruta o “o que”, o “onde”, o “quem” e o “de qual” das coisas do mundo. Nesse sentido, o coração estético, no intuito de conhecer as coisas, preocupar-se-ia menos com a função e a utilidade dos objetos que com sua situação e ontologia. Segundo Hillman, ele seria “um faro para a inteligibilidade aparente das coisas, seu som, cheiro, forma de falar para e através das reações de nosso coração, respondendo a olhares e linguagem, tons e gestos das coisas entre as quais nos movemos” (p.21). Em suma, esse novo modo de perceber e se relacionar com o mundo conduziria o mundo para o interior das subjetividades, numa nova *aisthesis* da realidade.

Essa nova estesia ou recepção responsável pela condução do mundo para o interior das subjetividades, na poesia freitasiana, significa erotismo ou, como dissemos, erotização do discurso, das relações sociais e da cidade, busca por posse e violação, por felicidade e prazer dos corpos e ambientes altamente sexualizados, além da fuga da desfamiliarização, do tecnicismo e do funcionalismo em prol da valorização do local e do familiar, uma vez que o erotismo freitasiano oscila entre o afetuoso e o agressivo, sendo, essencialmente endogâmico e incestuoso. Portanto, se o estético em Hillman leva à alma, em Armando ele conduz ao conteúdo dos corpos para o amor, ou seja, às formas anímicas, que são percebidas pela estesia do coração e tornam-se formas ou corpos erotizados juntamente com uma cidade que se configura como um local de perdição e encontro.

Em outras palavras, o homem anímico no caso de Hillman ou sujeito erótico, no caso da poesia de Armando, passaria por um processo de educação em que o mundo

seria fruído como *notitia*, ou seja, segundo Hillman, *notitia* “refere-se àquela capacidade de formar noções verdadeiras das coisas a partir da observação atenta – notar” (p.21). Essa nova capacidade, fruto da formação de um novo olhar e espírito, voltar-se-ia para o mundo das coisas nos seus detalhes e qualidades estéticas, livrando o mundo do consumismo desenfreado e da morte prematura das coisas do cotidiano, em virtude da diminuição do alto grau de obsolescência por que passam as consciências e os objetos de consumo na nossa sociedade. Cabe, no entanto, ressaltar que, no caso de Armando, a “observação atenta” significa contato intenso ou *notitia* erótica, sendo através deste contato erotizado que o poeta supera o alto grau de obsolescência das coisas e das próprias relações humanas no interior da sociedade de massa hospedada nos grandes centros urbanos.

Nesse sentido, malgrado a cidade, em muitos sentidos, ter-se tornado um lugar do medo, da solidão e da desfamiliarização, tanto Hillman quanto Armando, um pelo viés do anímico e o outro sob os auspícios do erótico, procuram ver ou tornar o meio urbano um local de encontro, de estreitamento dos laços sociais e eróticos entre os indivíduos, gerando neles uma sensação de pertencimento no intuito de mitigar o processo de desfamiliarização e uniformização pelo qual vêm passando, especialmente, no transcorrer de todo o século passado. Para Hillman, “a relação entre os seres humanos ao nível do olhar é uma parte fundamental da alma nas cidades” (p.41). As cidades, portanto, devem estabelecer em seus interiores locais onde as pessoas possam se conhecer, lugares onde haja a prevalência de uma situação e não de uma função, de acordo com Argan. Segundo Hillman, para a revitalização do espaço urbano, é necessário que as cidade se curem do gigantismo no sentido de se tornarem aptas a abrigarem em seu interior uma dinâmica presidida pelo contato e por relações mais humanas e afetuosas entre os indivíduos:

as faces das coisas – suas superfícies, suas aparências, seus rostos -, como vemos aquilo que vem ao nosso encontro ao nível do olhar; como nos olhamos uns aos outros, como olhamos a face uns dos outros, vemos uns aos outros – assim é que se dá o contato de alma. De forma que uma cidade necessita de lugares para esses contatos humanos no olhar. Lugares de encontro (p.41).

Assim, a nosso ver, a cidade é representada na poesia de Armando como um local ambivalente onde os amantes e as pessoas em geral se perdem e se encontram, como um espaço onde acaso e destino se enlaçam traduzindo o ritmo frenético e altissonante da cidade. Nesse sentido, Armando é como Baudelaire: este, segundo Berardinelli (2007), seria um herdeiro negativo ou crítico da cidade, portador de uma perturbadora e

violenta relação com ela, mas também um herdeiro positivo, mais alinhado à poética de um Whitman, representando a cidade, portanto, como o local por excelência da pluralidade, do inumerável, portadora ao mesmo tempo de uma substância una e multifacetada, pura e terrível. De acordo com o pensador italiano,

em comparação, Whitman parece um herdeiro positivo, um continuador, um filho entusiasta de Rousseau que Baudelaire, ao contrário, acusava e combatia. Em Whitman, a modernidade e seu órgão social e técnico, a cidade, são um desenvolvimento da Natureza e a coroação de sua obra. A filantropia de Whitman é ilimitada. O bardo da Democracia adora a multidão, multiplica o seu eu por mil, acolhe cada um em si mesmo. O banho na multidão faz dele um titã imenso, uma subjetividade polimórfica. Seu êxtase é pluralista, necessita daquela forma específica de salmodia moderna chamada por Leo Sptizer de “enumeração caótica” (p.147).

Em nossa dissertação de mestrado já havíamos tentado uma breve aproximação entre Armando e Whitman. Lá, notáramos que tanto o poeta brasileiro quanto o americano são profundamente egotistas, com a diferença de que Whitman celebra o eu, ao passo que Armando fala dele de formar pedestre e reflexiva para expor o drama físico do eu e do corpo:

Armando é um poeta que fala de si. Em sua poética, não há preponderância de uma entidade suprapessoal atuando ou uma inteligência poética que se satisfaça em apenas construir linguagem hermética que chame atenção sobre si mesma. Na poesia de Armando, há, sobretudo, um eu que se vale de variegados recursos lingüísticos e formais para falar de si, para expor, quadro a quadro, seus dramas interiores, transformando-os em material poético. Esse “eu falo de mim”, que abre “Comunicações”, reportam-nos ao “Song of myself” (“Canto a mim mesmo”) de Whitman que anuncia logo nos dois primeiros versos do referido poema: “Celebro a mim mesmo/ e canto a mim mesmo.”

Whitman é reconhecido por seu assumido egotismo, mas se o bardo americano lança seu canto ao espaço, de modo heróico e triunfal, Armando desce o tom, desarma a retórica whitmaniana e diz que inscreve a fala na “página de pele”, ou seja, no próprio corpo como tatuagem poética: “página de pele em que escrevo/ o uso/ a articulada letra do meu gesto/ o rascunho de unhas e rasuras/ feito à unha.”

Há que se anotar também a clara diferença semântica entre “falar” e “celebrar”. Assim se a retórica triunfalista de Whitman o afasta da linguagem pedestre e reflexiva de Armando, não podemos negar que ambos são poetas de um profundo egotismo. Ambos falam e celebram a si mesmos (CONCEIÇÃO, 2009, p. 77).

Essa quebra da retórica whitmaniana deve-se, em grande medida, à presença do elemento “gag” ou da “gagueira como poética” notada por Flora Süssekind (1985, p.7 e 8) e da filiação de Armando à poética drummondiana como atesta Goldfeder ao dizer que no

“manual” de experimentação do mestre (Carlos Drummond de Andrade), a filiação a este é elaborada por meio da incorporação da dificuldade em termos de sonoridade, do mesmo modo como Freitas Filho costuma figurar e realizar uma de suas características centrais – a articulação de fluência e truncamento do ritmo, a gagueira como curso pedregoso de um discurso que interpõe o obstáculo em sua própria fluência (2012, p. 61).

No que tange à cidade, se Berardinelli estiver certo, podemos dizer que Armando é um herdeiro direto dos dois poetas, representando a cidade como uma moeda de dupla face onde numa vemos a Paris de Baudelaire e a noutra a Nova York de Whitman. Nesse sentido, se em Baudelaire, percebe-se uma dissonância em relação à cidade, em Whitman, ao contrário, o que temos é integração e louvor. Segundo Berardinelli, “toda a estética de Whitman se funda na exaltação do otimismo moral e social (2007, p.147). Desse modo, a cidade (Paris) para Baudelaire é um local de conflito, de luta entre o feio e o belo, entre o mau e o bom gosto. Já em Whitman, a cidade (Nova York) é o local por excelência da pluralidade, do inumerável que o poeta americano procura representar como uma substância unitária comum. Segundo Berardinelli, Whitman “engloba a cidade ao incorporá-la no Eu do seu egotismo infinitamente acolhedor” (2007, p.149). Ou seja, marcado tanto pelas imagens de Baudelaire quanto de Whitman a respeito da grande cidade, para Armando, o Rio de Janeiro seria um local ambíguo, tanto de repulsa e violência quanto de acolhimento e adesão, de negação ou de conflito e encontro, vida e morte, visão e esquecimento.

Passemos, agora, portanto, à violência do eu-lírico na relação com o ser amado ou o objeto de desejo.

Cabe ainda dizer que essa nova estesia ou recepção, na poesia erótica de Armando, aproxima-se do canibalismo conforme os versos finais de “Cidade Maravilhosa”. Segundo Geroges Bataille, o canibalismo era uma prática das sociedades arcaicas que violava proibições segundo regras previstas e organizadas por ritos e costumes (1980, p.63). Em suma, o canibalismo era uma transgressão ou uma violência organizada. Ademais, a carne comida era considerada sagrada e, segundo esse pensamento, só o sagrado é passível de violação, por ser objeto de uma proibição. O que não é sagrado não se torna objeto de desejo nem alvo de sanções e dos ritos religiosos.

Tomando, portanto, a idéia de violação, percebe-se que a devoração erótica moderna, na poesia freitasiana, alimenta-se do campo da religiosidade, uma vez que se configura como devoração canibalesca, mas também o desloca, pois, por certo, não se restringe às regras ou costumes de ordem religiosa, passando a ser governada por uma espécie de etiqueta social. Etiqueta formada entre os indivíduos que convivem e se relacionam nos espaços públicos e privados da cidade com regras próprias de aproximação e sedução que, em última instância, visam à consecução do ato sexual,

que em Armando é representado como uma devoração canibalesca entre os amantes. Nesse sentido, não é mais a religiosidade e o sagrado que definem, exclusivamente, as regras da devoração erótica, mas o contato nas cidades entre as pessoas. Assim, se “a religião regula, essencialmente, a transgressão das proibições” (BATAILLE, 1980, p.61), as cidades e seus espaços sociais ditam os movimentos dos amantes na ordem de um erotismo de cunho canibalesco. A cena religiosa com seus deuses, reis e festas é, portanto, substituída pela cena urbana, essencialmente vazia, mas sempre passível de ser semanticamente preenchida pela representação de um indivíduo ou um grupo.

No teatro urbano, portanto, a primeira coisa a ser confrontada são as proibições que, no caso, são também deslocadas, porque a violência deixa de ocorrer apenas na esfera do sagrado, passando a associar-se a determinadas convenções, comportamentos, personas e papéis representados e vivenciados na cena erótica protagonizada pelos amantes urbanos e determinada muito em função dos estereótipos e produtos da sociedade. Ou seja, as regras religiosas para a violação, no campo do amor urbano, transformam-se num jogo intrincado de olhares, gestos e palavras até que se consiga atingir o outro, seduzi-lo e tê-lo em ato que culmina com a posse sexual. O erotismo perpassa todas as regras e fases desse jogo, sendo ele que proclama a carne humana, ou seja, os corpos, como objeto de desejo dos amantes e estimula, através de diversos artifícios, a concorrência entre os indivíduos para ver quem a viola melhor e primeiro no amor.

Nesse sentido, a violência sagrada, em sentido lato, assume para si uma outra roupagem que é a do jogo e da sedução e não mais o da regra ou do rito. A força do erotismo continua a residir no fato de a transgressão levantar a proibição sem a suprimir (1980, p.33), mas com a violência, na ordem de um erotismo canibalesco, ocorrendo fora de seu contexto originário, o canibalismo erótico ganha um aspecto essencialmente mundano, uma vez que a cidade, local por excelência da racionalidade do trabalho, torna-se palco para uma devoração, agora eroticamente transfigurada, que antes só se dava no âmbito do sagrado. Por isso, na poesia freitasiana, a cidade é representada como uma arena para a violência erótica, bem como para a liberação dos interditos. Ou seja, o erotismo continua a ser uma experiência pessoal, mas não do pecado, em virtude de uma sensibilidade religiosa (1980, p.35), mas sim fruto de uma sensibilidade urbana regida pela dialética entre trabalho e ócio ou entre prazer e trabalho, em cuja dinâmica o sujeito ressemantiza a cidade na qualidade de palco para um determinado tipo de representação erótica. Nesse novo contexto, o canibalismo dá-se em função do prazer,

como busca da unidade perdida e canalização da angústia e da violência que oprimem o ser e muitas vezes o levam a atos extremos, que culminam com a morte. O canibalismo amoroso em Armando é uma forma de se atingir o íntimo do ser através da experiência, agora, essencialmente urbana, da violência erótica da devoração¹⁸.

Em suma, no teatro urbano, a profanação sem a religião ou sem um sentimento religioso da ordem do pecado e da expiação torna o canibalismo amoroso uma forma niilista de violência e devoração. Assim, se, segundo Bataille, “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Se nos não damos conta disso, é porque o erotismo busca incessantemente fora dele um objeto de desejo. Esse objeto, contudo, corresponde à *interioridade* (grifo do autor) do desejo” (1980, p.27), o sujeito poético freitasiano, no âmbito do erótico, é marcado por um profundo desejo de aniquilação ou de destruição do objeto amado, de modo que seu erotismo expressa-se, mormente, em forma de violação ou violência canibalesca contra o outro na parceria amorosa.

Ademais, como o canibalismo torna-se uma forma esvaziada e niilista, fruto não mais de uma sensibilidade religiosa, mas da experiência urbana, ela se apresenta aos amantes como veículo para o íntimo, o que evidencia, de forma cristalina, que “o movimento de amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (p.38). Nesse sentido, de acordo com o pensamento de Bataille (1980, p. 13 a 62), a transgressão é uma violação de uma regra sob a forma de um rito ou festa que visa à desagregação de um objeto ou ser considerado por uma dada comunidade como sagrado. Em sentido mais geral, a transgressão pode ser entendida como uma violência organizada que visa, pura e simplesmente, a desagregação de um objeto ou ser. Ou seja, a transgressão organiza a violência; ela é violência organizada. Diante disso, pode-se considerar o erotismo freitasiano uma espécie dessa violência organizada que visa tão-somente à desagregação do objeto amado de forma simbólica, no âmbito, portanto, de um erotismo representado de modo devorador e canibalesco. Nele, o objeto desagregado transcende o sagrado. Por isso, como dito anteriormente, o erotismo freitasiano é uma violência vazia e niilista, típica da cena urbana, uma demonstração de que nunca conseguimos, totalmente, afastar-nos da violência, de que “nada contém a libertinagem, ou antes, e de um modo mais geral, não há nada que reduza a violência” (p.43). É o que

¹⁸ O fato de o erotismo freitasiano ser marcado pela violência e a agressividade tem como origem ou motivação o confronto por parte do sujeito poético de sentimentos tabus que se relacionam ao desejo reprimido no que tange ao incesto e às relações endogâmicas de um modo geral. Tal característica do erotismo freitasiano estudaremos de modo mais pormenorizado no capítulo três da presente tese. Por ora cabe apenas comprovar seu caráter violento e agressivo, que tem como princípio a devoração canibalesca.

que nos dissolve.

negra

por uma nesga
feita com unha e fúria
eu te descobro

e me embrenho em sua grenha
selva de seiva que ferve
e espuma e chupa

o que de mim escapa: jato
ejaculado gesto
ou projétil que no tenro

se enterra
e entra: entre, na entranha
no carbono do escuro

garatuja o gozo que no fundo
se abre
e berra, decalque de luz, que fura
o negrume úmido que você
mucosa, encerra
corpo de crepe, polpa e grito

crua garganta da vagina
grela vermelho
que lateja em nua boca de carne

ultravioleta

Seu corpo que escancara
gargantilha onde mergulho
minha cara, e gargalho
nos teus pelos, nos teus tufos
e me misturo no que escorre
e te mastigo nos teus peitos.
Eu engulo o que está dentro:
a organza do orgasmo, a nuância
e tudo range – gargantua -
suareja e gargalhanta
nos teus beijos feito espuma
de onde arranco estes teus beijos
em pedaços, derramados:
boca de sangue, grito e rouge
morde a fera de esponja
que se espoja em cada espasmo
eu te esmago sob a pata
e me esmigalho nos teus braços

gangantilha gargaralha
gargalhanta gargalhada

No gume da minha gula
o meu afago se afia
e em sua carne me afogo
duro, inteiro, em riste
e vou tão fundo que sinto
sua pele de tantas pálpebras
de tantas pétalas abertas.
Entre sua pernas fechadas
- glande, guelra, golfada -
a vida se precipita
e voa feito uma flecha
buscando sua ferida:
cortinas de veludo e sangue
em derrame de lentas dobras
e de dolorosas pregas sentidas.
Nua mucosa, gruta, gengiva
com amor te mordo e enquanto rasgo
por dentro, o tenro de sua figura
o meu punhal sorri no escuro
e o seu riso cria um rio.

Eu avanço, te abocanho
a carne range, o corpo ruge

vermelho!

vivo num relance as nuances
de um arco-íris de tafetá
ferido no espaço do instante
de seu veloz delírio:

e caço o seu rosto em cada cor

em cada gama
a cada gomo que esmago e engulo
eu te provo, e bebo

as gotas do seu gosto

e mastigo o teu sabor
calcando sob mim
o gesto escancarado
do seu sangue sem som
mas que, entretanto, em entretons

grita.

No seu corpo
vestido de cetim
tão sentido como este desejo
segunda pele que desliza
sobre sua nudez
em carne viva
à beira do sangue e do colapso
eu me debruço
álacre, mas minha fome

nem sequer alcança ou arranha
o escudo de esmalte
da sua beleza, não atravessa
seu corpo de cromo
o lacre
escarlete do sexo, o nicho
de verniz e veludo roxo
onde o beijo
da minha boca sonha aninhar-se.

Serpente
sereia de asfalto e néon
silva ruiva urge range
e lateja
cheia de escamas e chamas
em todas as camas, galáxias
que o desejo arma e desmancha
marca
de lantejoulas – olhos elétricos
e pelos cabelos
te alcanço
com minhas mãos seguro
a labareda
a lâmpada do corpo
abraço
sua fogueira imediata
a dança
que se queima no espaço
e enterro minha sede
no curto-circuito molhado do seu incêncio
aceso e cego.

Em pelo
sobre seu dorso
o meu desejo
cavalo
que avança
e do meu corpo se veste
e mete
o dedo de sua língua

(...)

a minha mão que enfia
a luva
do gesto da outra pele
e se espalha
nua
neste sofá de carne
fornado de fogo
feito de músculo, crina e gemido
onde o seu desejo
me engole
o arremesso
e chupa
gota por gota todo o galope

p.235), esse último, um evidente trocadilho com “espremer”, já que a maioria desses verbos aparece conjugada na 1ª pessoa do singular do presente do indicativo. A violência é expressa ainda por dois substantivos (“sonda” e “esponja”) que funcionam como metáforas dos órgãos sexuais: “cravo/ sonda contra esponja” (p.235). O primeiro, portanto, testemunha uma violência ativa ao passo que o segundo, uma violência de cariz passivo.

A violação fica evidente nos versos destacados acima. Ademais, o eu-lírico assume a posição de violador, a parte ativa da parceria amorosa, evidenciada pelos verbos na 1ª pessoa do singular que exprimem ação. Tal estratégia lingüística deixa evidente a virilidade do sujeito poético e que a posse sexual leva os amantes a um tipo de amor que é, sobretudo, violência e violação de um sobre o outro, de um amar que é um “cravar” e “penetrar” o outro “por inteiro” (p.235). Nesse sentido, Bataille pergunta-se: “Qual o significado do erotismo dos corpos, senão o de uma violação do ser dos que nele participam? Violação que confina com a morte, violação que confina com o assassinio” (1980, p.18). A violação erótica na poesia de Armando tem por finalidade a busca do prazer e a afirmação de uma virilidade que leva o eu-lírico à autoafirmação masculina. No entanto, além disso, reside na consumação erótica um desejo de auto-conhecimento: “eu me adentro/ feito de espera e de esperma:/ e espremo – te aperto – e exprimo/ toda a cor da carne do amor que escrevo.// Por esta fresta me espreito/ por esta fenda me desvendo” (2003, p.235), e o que o sujeito poético freitasiano, a nosso ver, costuma vislumbrar ou desvendar por entre esta fenda, durante o ato amoroso, é a morte ou a sua sensação, a maior dentre todos os tipos de violência contra o ser. No caso da poesia de Armando, tal violência transmuda-se em erotismo canibalesco a qual reside no íntimo de cada indivíduo que, em princípio, sente-se aterrorizado diante dela, mas, também e sobretudo, fascinado. Isso significa dizer que, como Armando não pode mais vivenciar o canibalismo em sua forma originária, ele o transmuda em uma ação erótica de cunho canibalesco em busca de prazer e auto-conhecimento. Em suma, como todos carregam em si a violência e o desejo de devoração do outro, o que Armando faz, em sua poesia erótica, é apenas dar vazão a esse desejo, transmudando-o em função da cena urbana e da representação e não mais da transgressão e do proibido em virtude da ausência de um sentimento religioso e da própria civilização moderna que expulsou de si formas, comportamentos e ritos considerados primitivos e reprováveis.

Ou seja, agora, o ser se representa nos movimentos eróticos da paixão. O conhecimento de si, seu desvendar-se ocorre no momento da consumação amorosa que é representada no âmbito de uma devoração canibalesca. O outro, no caso o parceiro, reduzido a seu órgão sexual (“fresta”, “fenda”), é uma oportunidade não só de refeição, de posse física, de autoafirmação e demonstração de virilidade, mas também de vislumbre do próprio ser que ama, que se espreita e se desvenda diante do objeto de desejo, daquilo que o faz precipitar-se em direção ao outro e a si mesmo e que, em ato, revela que o movimento da paixão confina com a morte. A respeito disso, escreve Bataille:

A consecução do erotismo tem por fim atingir o ser no seu mais íntimo cerne, lá onde qualquer palavra ou sentimento são inúteis. A passagem do estado normal ao do desejo erótico supõe em nós a relativa dissolução do ser constituído na ordem descontínua. E a palavra dissolução corresponde, aqui, à expressão familiar da vida *dissoluta* (grifo do autor) ligada à atividade erótica (1980, p.18).

O que o erotismo freitasiano, em suma, busca ou com o que se confronta, nos movimentos da paixão, é exatamente “a dissolução do ser constituído na ordem descontínua”. Tal dissolução, de certa forma, comunica a última e grande dissolução que é a morte ou o nada, o qual ganha forma e expressão, através de um discurso amoroso que representa a posse física total, “poro por poro” e uma completa libertinagem (FREITAS FILHO, 2003, p.236). O erotismo do corpo não leva só ao domínio e à violação dos amantes, à devassidão mesmo, mas a um conhecimento e dissolução das individualidades ou do íntegro, que se remete à morte ou a sua sensação, que a violência erótica confina em si.

Não é por acaso, portanto, que, após a posse amorosa representada na primeira parte do poema, a segunda se inicie com o sintagma “Eu conheço”(p.235). A dissolução amorosa não traz só prazer, mas também conhecimento. Nesse sentido, se existe alguma substância ou possibilidade de conhecermos o outro e a nós mesmos, esse conhecer-se toma para si como veículo o erotismo ou a posse sexual total e violenta. Qualquer essência ou conhecimento deve ter, portanto, uma materialidade da qual não pode desvincular-se. Na poesia de Armando, essa base material são os corpos. É o corpo que se entreabre (p.235), é através dele que o indivíduo se espreita e se desvenda no momento da violação erótica. Aqui não existe qualquer conhecimento do mundo e do ser que antes não passe por uma visceral relação do indivíduo com o corpo, e o erotismo é o paroxismo dessa relação, da dissolução e do auto-conhecimento, da devassidão e da libertinagem proporcionados pelo corpo. Escreve Bataille:

No movimento de dissolução dos seres, o elemento masculino tem, em princípio, um papel ativo e o elemento feminino um papel passivo. É essencialmente a parte passiva feminina que é dissolvida enquanto ser constituída. Mas, para o elemento masculino, a dissolução da parte passiva tem apenas um sentido: preparar uma *fusão* (grifo nosso) em que dois seres finalmente se confundam, juntos atingindo o mesmo ponto de dissolução. Toda a consecução erótica tem por princípio a destruição da estrutura do ser fechado, que é, no estado normal, participante da ação (1980, p.18).

A dissolução amorosa de que fala Bataille tem por consequência a fusão ou a confusão dos corpos dos amantes na posse física: “eu soluço a cada susto seu/ que nos dissolve” (2003, p.236). As individualidades neste momento de profunda união erótica são completamente desestruturadas, uma destruição da estrutura do ser fechado, de acordo com Bataille. O erotismo no seu mais alto grau se configura como uma violação de seres descontínuos, uma invasão da intimidade corporal e ontológica do ser que atinge o limite da posse erótica pela devassidão, porque esta é mais um modo do que propriamente um fim. Essa fusão que leva ao auto-conhecimento: “por uma nesga/feita com unha e fúria/ eu te descubro” (p.236). Descobrir o outro significa também descobrir a si próprio na dissolução amorosa dos corpos, que encontra seu fim ou ápice no orgasmo (*petit mort*): “Eu engulo o que está dentro:/ a organza do orgasmo, a nuância” (p.237). A ânsia do nu significa uma busca desesperada pela posse do outro e de si próprio:

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a procura duma possível continuidade do ser, para lá do isolamento a que cada um de nós está votado. Os corpos abrem-se à continuidade através desses comportamentos secretos que nos dão o sentimento da obscenidade (1980, p.18).

É exatamente os corpos nus dos amantes no momento erótico do gozo que proporciona aos parceiros um momento de total revelação, da mais completa união proporcionada pela dissolução amorosa que abre os corpos à continuidade e comunica o sentimento da obscenidade: “(...) o gozo que no fundo/ se abre/ e berra, decalque de luz, que fura/ o negrume úmido que você/ mucosa, encerra/ corpo de crepe, polpa e grito” (FREITAS FILHO 2003, p.236 e 237). No erotismo dos corpos, não há região, parte do indivíduo que não seja invadida ou conquistada. Nele, até o “negrume úmido”, que representa a mais profunda intimidade do ser, o limite do alcançável, é perfurado, simplesmente violado na busca incessante do eu no outro e vice-versa, de um erotismo em que o violador é também violado como no verso “eu soluço a cada susto seu/ que nos dissolve” (p.236) e que seja, portanto, sobretudo “um estado de comunicação que revela a procura duma possível continuidade do ser, para lá do isolamento a que cada um de nós está votado” (BATAILLE, 1980, p. 18).

Tal busca ou dissolução se revela na metáfora do mergulho. O outro ou o corpo são uma espécie de abismo onde os amantes se precipitam à procura do que a individualidade descontínua não pode oferecer. Os parceiros iniciam, portanto, no ato amoroso, um ciclo vertiginoso em que cada salto exige outro mais intenso e profundo, pois os amantes nunca sabem quando parar²¹: “Seu corpo que escancara/ gargantalha onde mergulho/ minha cara, e gargalho” (p.237). Esse mergulho no outro se dá na “gargantalha”, neologismo que aglutina os vocábulos “garganta” e “genitália”. A fenda, a fresta ou a nesga, na posse física, revela-se muito mais profunda, exigindo do poeta uma nova palavra para defini-la, e do amante um salto ainda mais profundo e perigoso no íntimo dos corpos e do ser. O sexo do outro, nesse sentido, é muito mais do que genitália; na poesia de Armando, ele se configura como um abismo ou um convite para o pulo ou o arremesso erótico. O mergulho, como metáfora do amor e do desejo de se atingir o íntimo ou o cerne do ser numa lógica que encara o erotismo como um modo de se obter prazer, posse, autoafirmação e auto-conhecimento, também aparece nos seguintes versos:

Amar
é mergulhar de cabeça
sem saber nadar
sem saber de nada
ao seu encaixe
numa piscina
como um camicase
pulando do último
do mais alto trampolim
de mim
sem asa-delta
salva-vidas, pára-quadras
sem perguntar
sem sequer pensar
se lá embaixo
vou encontrar água
ou o ladrilho vazio?

(FREITAS FILHO, 2003, p.323)

A consequência disso não é o recuo ou o medo, pois o ato amoroso na poesia de Armando é sempre uma oportunidade de demonstração de coragem e virilidade a despeito do que tal ato possa implicar, como se vê no fragmento citado. O poeta, pelo contrário, arranca em direção ao outro como “um cavalo que avança” (p.240), levado pelo desejo da posse que ocorre sempre numa confusão corporal e violenta: “e me misturo no que escorre/ e te mastigo nos teus peitos./ Eu engulo o que está dentro”

²¹ De fato, além de Armando, Roman Polanski tematizou a desmesura amorosa no filme *Lua de fel*, em que os amantes só encontram termo para a relação amorosa na morte.

(p.237), pois “essencialmente a violência humana é consequência, não de um cálculo, mas de estados sensíveis: a cólera, o medo, o desejo” (BATAILLE, 1980, p.57) e são exatamente esses três estados ou sensações, que movem ou servem de substrato para o erotismo freitasiano, que se revelam em versos como “e trepo para te matar” (FREITAS FILHO, 2003, p. 552) o qual denota o desejo e a cólera por meio dos verbos “trepar” e “matar” ou “eu soluço a cada susto seu\ que nos dissolve” (2003, p.236), que encerra em si o medo ou alguma angústia nos vocábulos “soluço” e “susto” diante da dissolução erótica.

Tal posse, portanto, é sempre vertiginosa e violenta: “de onde arranco estes teus beijos/ em pedaços, derramados:/ boca de sangue, grito e rouge/ morde a fera de esponja/ que se espoja em cada espasmo” (p.237). E o que esta posse vertiginosa e violenta revela? O ser, por certo, mas em função do nada, porque a dissolução amorosa, em última instância, revela a dissolução final dos corpos, a violência maior contra a integridade dos indivíduos, imersão ou união a um todo contínuo que é a prodigalidade ou o excesso da natureza e do desejo. Por isso, o sujeito poético não veicula a posse sexual fora do domínio da violência, pois só ela é capaz de comunicar aquilo que o curso habitual das coisas rejeita: o elemento exterior que é a unidade com o mundo, com a natureza, a morte que anuncia nosso retorno à purulência da vida (BATAILLE, 1980, p.51), o que é ambíguo, sendo, ao mesmo tempo, “carbono escuro”, “negrume úmido” e “decalque de luz” (FREITAS FILHO, p.236 e 237), eros e tanatos, vida e morte, o que leva o filósofo francês a concluir que “na verdade, nunca os homens opuseram à violência (ao excesso que a violência implica) um *não* (grifo do autor) definitivo. Em momento de fraqueza, cerraram-se ao movimento da natureza: foi um *tempo* (grifo do autor) de pausa, não de imobilidade última” (1980, p.55).

Nesse sentido, na poesia freitasiana, a violência dos corpos beira o sadismo, conduzindo os amantes às esferas do animalesco: “eu te esmago sob a pata/ e me esmigalho nos teus braços// gangantalha gargaralha/gargalhanta gargalhada” (p.237). O amante procura desagregar a mulher, desapossá-la, animalescamente, do seu ser no ato sexual. Escreve Bataille a respeito da ligação entre o sacrifício religioso e o erotismo:

O sacrificador sangrento desagrega o homem ou o animal imolador tanto quanto o amante desagrega a mulher amada. Nas mãos daquele que a acomete, a mulher é desapossada do seu ser. Com pudor, perde essa firme barreira que, separando-a dos outros, a tornava impenetrável. Bruscamente, abre-se à violência da ação sexual desencadeada nos órgãos reprodutores, abre-se à violência impessoal que invade do exterior (1980, p.81).

Essa violência impessoal que invade do exterior materializa-se na poesia de Armando num desejo animal de devoração. Não basta apenas tocar, beijar ou acariciar. Mais do que isso, o amante “mastiga”, “engole”, “arranca”, “morde” e “esmaga”, pois já não tem mãos ou pés, mas sim patas (2003, p.237). A própria amada também se torna um animal – “a fera de esponja” (p.237), a “gargantalha” onde mergulha. A grande ironia, no entanto, é que a fera devoradora que mastiga, morde e esmaga também é devorada, ou seja, se esmigalha nos braços da amada. Em suma, o sacrificador é também sacrificado e imolado, desapossado mesmo de seu ser, daí a gargalhada final da gargantalha que se vinga do amante, de quem nela mergulhou, devorando-o. Isso porque o erotismo como a guerra “nunca foi um meio de que um soberano ou um povo se serviam para aumentar pelas conquistas a sua riqueza: ela é uma exuberância agressiva que mantém a grandeza da exuberância” (BATAILLE, 1980, p.68).

No entanto, vale lembrar que o animalesco não significa um retorno puro e simples ao mundo animal dos instintos, pois este regresso ao animal ou à violência é mediado, de modo que, assim como o sacrificador desagrega o animal sob determinadas leis ou ritos, o mesmo se dá na desagregação ou dissolução eróticas. Em outras palavras, assim como “a guerra é uma violência organizada” (BATAILLE, 1980, p.57), o erotismo é também uma espécie dessa guerra, “a transgressão organizada que forma com a proibição um conjunto que define a vida social” (p.57).

Além disso, “não se trata de liberdade: *em determinado momento e até determinado ponto, esta coisa é possível* (grifo do autor): eis o sentido da transgressão” (p.58). Por isso, o erotismo freitasiano nunca é anterior ao masculino e ao feminino ou ao homem e à mulher. Quando isso acontece é porque o sujeito poético opera uma redução do amor aos princípios ativo e passivo, mas só para reconhecer o cerne ou o móvel de sua paixão que é um desejo ou amor de cunho incestuoso e endogâmico, como veremos no capítulo três da presente tese, para, logo, então, retornar aos papéis eróticos no contexto dessa violência. Ademais, segundo Bataille, ao refletir sobre a crueldade, afirma que ela, em princípio, não é forçosamente erótica, mas pode derivar para outras formas de violência que a transgressão organiza. Em virtude do caráter agressivo do erotismo freitasiano, acreditamos que tal derivação se faz presente indo ao encontro da ideia da crueldade como um aspecto não apenas da guerra, mas também do erotismo enquanto violência. Segundo Bataille,

a crueldade é uma forma de violência organizada. Não é forçosamente erótica, mas pode derivar para outras formas de violência que a transgressão organiza. Como a crueldade, o erotismo é organizado. A crueldade e o erotismo ordenam-se no *espírito*

(grifo do autor) que possui a resolução de passar para lá dos limites do proibido. Essa resolução não é geral, mas é sempre possível passar dum campo a outro campo. Trata-se de campos próximos, ambos baseados na embriaguez de escapar decididamente ao poder da proibição. A resolução é tanto mais eficaz quanto de antemão se reserva o regresso à estabilidade, sem o qual esse mecanismo seria impossível, o que supõe simultaneamente o transbordamento e a previsão da retirada das águas (1980, p.71).

Creemos que, assim como na guerra, a crueldade comparece como uma das muitas formas da agressividade e da violência humana. Ela é evidência de que o erotismo freitasiano, assim como a guerra, é uma espécie de violência organizada e que o retorno ao animal é menos um retorno ao mundo dos instintos do que uma expressão de posse e dominação sobre o outro, da exuberância da virilidade, de sua capacidade de devoração e desagregação sobre o outro que se expressa, por exemplo, nos versos “Nua mucosa, gruta, gengiva/ com amor te mordo e enquanto rasgo/ por dentro, o tenro de sua figura/ o meu punhal sorri no escuro/ e o seu riso cria um rio” (FREITAS FILHO, p. 238).

Diante disso, o canibalismo é transfigurado na poesia freitasiana, tornando-se uma ação erótica que representa a devoração simbólica do outro como forma esvaziada, o que, de certa forma, rotiniza o ato agressor e a possibilidade de uma vida libertina em que a devassidão é sua principal marca ou característica. Dizemos isso, pois, como a violência passa a transcender à sua esfera primitiva, ela deixa de ser algo passível de acontecer apenas em determinados momentos, como durante as guerras, pela ocasião da morte de um rei ou de uma festa religiosa, para se tornar um fenômeno mediado ou organizado por convenções, personas e papéis sociais, apresentando-se, assim, ao sujeito como uma possibilidade aberta a qualquer tempo, espaço e indivíduo. Portanto, nesse contexto, as proibições que visam produzir barreiras ou interditos sobre o prazer, o excesso e o sagrado, também são deslocadas para o meio urbano passando a fazer parte do jogo da sedução, da representação e dos papéis sociais.

Nesse sentido, a violência vincula-se menos à religiosidade que à representação. É que, segundo Goffman, todo

o indivíduo projeta uma definição da situação e com isso pretende, implícita ou explicitamente, ser uma pessoa de determinado tipo, automaticamente exerce uma exigência moral sobre os outros, obrigando-os a valorizá-lo e a tratá-lo de acordo com o que as pessoas de seu tipo têm o direito de esperar. Implícitamente, também renuncia a toda pretensão de ser o que não aparenta ser, e, portanto, abre mão do tratamento que seria adequado a tais pessoas. Os outros descobrem, então, que o indivíduo os informou a respeito do que é e do que eles *devem* (grifo do autor) entender por “é” (2007, p.21).

No teatro urbano, a transgressão reside no fato de o outro, no que tange às relações amorosas, não se deixar levar automaticamente por uma exigência moral

devido a um tipo de projeção ou representação social. Como o erotismo é o campo da sedução e da caça, o sedutor forceja contra estas exigências até quebrá-las para, enfim, poder ter ou possuir aquele que, de algum modo, despertou-lhe o desejo, uma vez que, segundo Bataille, “a proibição existe para ser violada” (1980, p.57). Nesse sentido, as cidades tornam-se a cena ideal para a ação de pedófilos, cabotinos, cafetinas, *échangistes*, bígamos, pervertidos, sádicos, voyueristas, masoquistas, sodomitas e, em geral, dos infiéis, enfim, daqueles para os quais as restrições ou exigências morais têm pouco ou nenhuma validade, transformando, assim, as cidades modernas em sodomias, sem a tutela de algum deus pronto a puni-las e destruí-las com fogo e enxofre²². Ademais, se ainda nos valem da terminologia de Bataille para explicar o fenômeno erótico na poesia freitasiana é porque esta representa, ainda, como uma devoração canibalesca que, portanto, comunica a violência a qual implica sempre o excesso e sua chancela.

Além do mais, o fato de a cidade moderna ser um local essencialmente mundano e de desfamiliarização, bem como do niilismo, do *nonsense* e do sentimento de vazio, faz com que haja uma ruptura no movimento complementar de sístole e diástole ou de compressão e explosão existente entre a transgressão e a proibição. Essa ruptura é devido outrossim ao fato de a transgressão não estar mais submetida a determinados limites e ter-se desvinculado do sentido religioso originário e assumido um caráter de representação simbólica. Desse modo, a alternância que havia nas sociedades primitivas entre a proibição e a autorização do canibalismo transforma-se, representativamente, no meio urbano, numa constante permanência, agora, sob o signo do erótico. Assim, o caçador erótico ou sexual após a conquista ou a devoração não se sente culpado, inexistindo qualquer motivo para a expiação ou a purificação do mesmo. Em certo sentido, portanto, a transição do privado para o público ou do ócio/prazer ao trabalho, no campo da caça sexual, nunca é submetido a regras e ritos que estabeleçam uma delimitação entre ambos e que restitua o sujeito à comunidade. O indivíduo passa, desse modo, a ostentar suas manchas, nódoas ou a própria refeição sexual aos outros membros da comunidade como um troféu de vitória. Isso reside no fato de o objeto amado ser representado, inicialmente, como caça e depois como repasto e de o contato com o sangue do mesmo não ser alvo de qualquer sentimento de asco ou reprovação, como se vê nos seguintes versos:

²² Na verdade, Freud demonstrou que boa parte destas proibições de origem sagrada ou religiosa foi internalizada dando origem a uma instância punitiva e repressora na consciência humana que substituiu a autoridade externa e a qual chamou de superego (2002).

(...)
e caço o seu rosto em cada cor

em cada gama
a cada gomo que esmago e engulo
eu te provo, e bebo

as gotas do seu gosto

e mastigo o teu sabor
calcando sob mim
o gesto escancarado
do seu sangue sem som
mas que, entretanto, em entretons

grita.²³
(FREITAS FILHO, 2003, p. 238 e 239)

Na verdade, a nosso ver, certo exibicionismo ou exuberância da virilidade masculina associados a uma representação animalesca dos amantes é consequência do que Bataille chama de transgressão indefinida que tem como causa, sobretudo na poesia erótica freitasiana, a ruptura de que falamos acima. Segundo o pensador francês, ela se dá no momento em que

a violência ultrapassa, de certo modo, a proibição. Parece – pode parecer – que revelando-se a lei impotente nada mais possa conter a violência. A morte, na base, excede a proibição, opondo-se à violência que teoricamente a provoca; a maior parte das vezes, o sentimento de ruptura que se lhe segue implica uma perturbação menor, perturbação que os ritos fúnebres e as festas, que ritualmente ordenam e limitam os impulsos desordenados, têm o poder de reabsorver. Mas se a morte prevalece sobre um ser soberano, que por essência parecia ter triunfado dela, o sentimento de ruptura total domina e a desordem torna-se ilimitada (1980, p.58 e 59).

Como se percebe, a ruptura que, no mundo primitivo, leva à desordem ilimitada, dá-se quando a morte prevalece sobre um rei ou soberano que parecia, no entanto, ter triunfado sobre ela. No mundo moderno, contudo, a causa dessa ruptura é outra, é de ordem ontológica e não mítica, pois, de um modo geral, todos sabem que ninguém pode triunfar sobre a morte. Nesse caso, o sentimento urbano de vazio e de não pertencimento é que é responsável pela ruptura da complementaridade que existe entre a transgressão e o proibido. Tal vazio e desfamiliarização são oriundos, em parte, do fato de a transgressão moderna ser uma violação ou violência da qual se ausenta o elemento considerado ou tido por sagrado numa dada comunidade. Nesse sentido, a transgressão sem o sagrado revela o *nonsense* ou o vazio das proibições e, por consequência, um tipo de sociedade que abriga em si vidas completamente votadas à

²³ Este trecho de “Mademoiselle Furta-cor” é, a nosso ver, onde as esferas política e erótica mais se encontram, pois o sangue que grita pode ser encarado tanto como da mulher que é deflorada no ato sexual quanto daquelas que foram torturadas e estupradas nos porões da ditadura militar durante os anos de chumbo brasileiro.

violência ilimitada seja no plano simbólico do erótico, seja na esfera mais imediata do real, como comprovam, respectivamente, a poesia erótica de Armando ou a narrativa de Rubem Fonseca. Ademais, as proibições sem o sagrado perdem a concretude ou o caráter concreto do mito, a capacidade de gerar nos indivíduos uma unidade de sentimento, “elos de aliança dos homens entre si e com seu meio ambiente” (BUZZI, 1999, p.87) tornando-se conceitos morais e subjetivos, objetos por excelência do Direito, da Psicanálise, da Sociologia e da Filosofia. Assim, elas só podem ser acionadas se antes o indivíduo passou por um processo de internalização das proibições do qual o sentimento de culpa é a evidência ou a sua materialização.

Desse modo, a presença da exuberância animalesca torna o erotismo palco do gasto, do consumo e do excesso, da desmedida prodigalidade. Tal fato é a justificativa para a proliferação de verbos que indicam a ação devoradora, tais como “mastigar” “engulir”, “morder”, “abocanhar”, “provar”, “beber”, “chupar”, “babar”, “lamber”, “engolir”, e “comer” (FREITAS FILHO, 2003, p.237 a 242), todos oriundos do campo da boca ou do oral. Em suma, o erotismo torna-se campo da devoração, da transgressão desmedida ou indefinida, daquilo que se opõe ao que Bataille chama de “tempo profano do trabalho” (1980, p.60), ou seja, campo da delapidação, do desperdício e do inútil, da vertigem que procede a náusea. Diríamos que o erotismo freitasiano teria como fundamento o sexo pelo sexo, uma espécie de arte que visaria apenas a si mesma, a suas regras e formalidades²⁴.

Diante disso, a ausência da culpa e, portanto, da necessidade de expiação, mostra-se, materialmente, por meio da exuberância da virilidade e do animalesco, bem como através da recorrência dos campos semânticos do piloso e da mancha que enformam uma linguagem poética que se torna a expressão de uma violenta caça, posse e devoração de ordem sexual. Na seção, por exemplo, intitulada “negra”, há uma referência clara aos pêlos pubianos e à genitália feminina, a partir do próprio título do fragmento. Isso fica ainda mais evidente no decorrer do trecho, onde a alusão aos pêlos e ao próprio órgão sexual feminino torna-se quase que explícita: “e me embrenho em sua grenha/selva de seiva que ferve/ e espuma e chupa” (FREITAS FILHO, 2003, p.236). A selva de seiva que ferve é “o negrume úmido”, a “crua garganta da vagina” (2003, p.237) que se escancara e na qual, logo após, o eu-lírico mergulha intensamente.

²⁴ Veremos, no entanto, a partir do capítulo três e, especialmente, no capítulo quatro do presente tese que o sexo na poesia erótica de Armando não aparece sem as âncoras do amor e do afetoso. No momento em que o sujeito se concilia com determinados sentimentos tabus, o erotismo passa a veicular muito mais do que o sexo em si, indo ao encontro do amor no campo das relações afetuosas e duradouras.

Ademais, a vagina é de tal modo desejada e possuída que o ser amado frequentemente, como afirmado anteriormente, é reduzido ao seu órgão reprodutor: “o negrume úmido que você/ mucosa, encerra/ corpo de crepe, polpa e grito” ou em outro trecho: “Nua mucosa, gruta, gengiva/ com amor te mordo e enquanto rasgo/ por dentro, o tenro de sua figura” (p.237 e 238). Aliás, são inúmeras as nomeações, imagens mais ou menos metafóricas para a vagina. Podemos destacar no mínimo mais de uma dezena: “fresta” (p.235), “fenda” (p.235), “esponja” (p.235), “anéis de cabelos” (p.235) “selva de seiva” (p.236), “negra” (p.236), “negrume úmido” (p.237), “garganta” (p.237), “boca de sangue” (p.237), “mucosa” (p.238), “gruta” (p.238), “gengiva” (p.238), “boca de cabelo” (p.242) etc.

Ao campo semântico do piloso agrega-se o da mancha: “anéis de cabelos/ anelos e nós se desmancham/ em nada ou nódoa” (p.235). Quanto a isso, escreve Bataille: “Se a beleza, cuja perfeição rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada é porque nela a posse introduz a mancha animal. É desejada para ser manchada. Não por si mesma, mas pela alegria gozada na certeza de a profanar” e mais adiante completa:

a beleza importa acima de tudo porque só ela, e não a fealdade, pode ser manchada e por que a essência do erotismo é a mancha. A significativa humanidade da proibição é transgredida no erotismo. Transgredida, profanada. Quanto maior é a beleza, mais profunda é a mancha (1980, p.129 e 130).

Em certo sentido, portanto, pode-se encarar o belo ou a beleza, na poesia erótica freitasiana, como um resquício do sagrado, porém jamais um retorno dele. De fato, a beleza de um corpo feminino no vestido, antes do desnudamento e da posse física, é até reconhecida e admirada pelo sujeito poético de “Mademoseille Furta-cor”.

Tal beleza, de certa forma, é inatingível, “escudo de esmalte” (p.239), ou seja, impossível de ser desagregada ou manchada pelo sujeito poético. Em suma, há algo no objeto amado que não pode ser atravessado pelo punhal do sexo, pois se encontra lacrado ou intocado e a que nada se funde permanecendo incólume na ordem do descontínuo. No entanto é, exatamente, por ser belo e, por vezes, inacessível, opondo-se ao feio, que ele se torna desejado e objeto da violência do sujeito.

Na verdade, a ausência do sagrado em si ou a presença de seus resquícios na beleza de uma mulher comum reflete, num meio essencialmente urbano como local da experiência do vazio e da desfamiliarização, um movimento, a nosso ver, na poesia erótica freitasiana, de sacralização do mundano. Ou seja, sagrado agora é aquilo que o sujeito nomeia para si e não mais o que uma dada comunidade regula para seus membros na ordem do mito e da consciência religiosa. Cada um, portanto, a partir de

então, deverá eleger para si o objeto da sua violência, inexistindo, durante esse processo de escolha, qualquer condição ou objeto prévio para esta eleição. Ademais, a mundanização verifica-se nos seguintes versos, em que a mulher amada veste-se de cidade:

Serpente
sereia de asfalto e néon
silva ruiva urge range
e lateja
cheia de escamas e chamas
em todas as camas, galáxias
que o desejo arma e demancha
marca
de lantejoulas – olhos elétricos
e pelos cabelos
te alcanço
(FREITAS FILHO, 2003, p.240)

A mundanização do objeto amado vem acompanhada de uma animalização desse mesmo objeto, pois ele é metaforizado em “serpente”. Essa animalização ou mundanização pode lembrar certa mitificação ou mesmo o sagrado, uma vez que a mulher não é só serpente, mas também sereia. Ocorre que, como sereia ou como serpente, a mulher encontra-se rebaixada à condição do asfalto e do néon, ou seja, ao nível do chão da cidade. Ou seja, toda a mitologia aqui é desmitificada ou rebaixada à condição de um espaço vazio e mundano que, em nosso tempo, é a cidade moderna.

Em suma, essa desmitificação do objeto amado, na verdade, revela um processo mais geral na poesia erótica freitasiana que é a mundanização do sagrado ou um rebaixamento deste ao chão ordinário dos dias sem deuses ou mitos.

Como se percebe, a poesia erótica freitasiana culmina com a sensação da morte que, segundo Bataille, revela “um carácter de transgressão que é próprio do animal. Entra na profundidade do ser do animal e é, em seu rito sangrento, a revelação dessa profundidade” (1980, p.74). A entrega do homem ao reino da animalidade erótica revela para si a violência sem limites a que está submetido o animal, e é neste contexto que a morte descortina o seu real significado: o sentido de continuidade do ser (p.74).

O poeta diz que na carne da amada se afoga (FREITAS FILHO, 2003, p.238). Estamos, desse modo, diante da morte, ou melhor, da dissolução erótica que comunica ao ser a totalidade e o autoconhecimento através da sensação de morrer no gozo. Amar também é morrer, pois, segundo Bataille, “a morte é, para nós, a violência maior, pois que nos arranca da obstinação que temos em ver durar o ser descontínuo que somos”

(1980, p.18). Essa morte, no entanto, não é sagrada, mas sim profana, pois não revela seu sentido a uma comunidade em torno do sacrifício sagrado, mas apenas a dois indivíduos que se amam sacrificialmente numa cama qualquer de uma cidade mundana repleta de anônimos. Como dito tão bem por Bataille, e vale a pena repetir, “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (1980, p.17), morte e erotismo encontram-se profundamente amalgamados, de modo que a violência erótica “pode pôr assim tudo em causa” (p.19). Nesse sentido, Bataille se pergunta: “Qual o significado do erotismo dos corpos, senão o de uma violação do ser dos que nele participam? Violação que confina com a morte, violação que confina com o assassinio” (p.18).

Eis o último estágio da violência erótica que é alcançada na esfera religiosa através do sacrifício e no erotismo dos corpos através do gozo: a revelação da profundidade, aquilo que restitui o indivíduo à experiência da continuidade que é a morte (BATAILLE, 1980, p.75). Essa morte só se revela num erotismo que comunica o excesso, o animalesco, a violência e a devoração, pois só ele, modernamente, é capaz de reaproximar o homem do animal e, segundo Bataille, o homem “vê no animal aquilo que foge à regra de proibição, o que permanece aberto à violência (ao excesso) que dirige o mundo da morte e da reprodução” (1980, p.75). Em suma, é a perda do medo ou da vergonha do animal inicial que um dia todos nós fomos. Na poesia de Armando Freitas Filho, esse regresso ao início animal ganha expressão poética através de um erotismo corporal que, como dissemos, beira o animalesco e o sadismo, culminando com a devoração.

Essa devoração ou canibalismo amoroso é total, não deixa qualquer sobra de seu repasto. O amante possui o ser amado “poro por poro” ou “gota por gota” (p.236). Todos os cantos e buracos do outro são feridos ou violados pelo parceiro. Tudo fica sob a posse ou o domínio do amante, o ser amado na sua totalidade, “de cabo a rabo” (p.242): “Na bocadela/ que espuma/ e brama/ ah!/ aqui/ no seu buracu nu/ a vida que não cessa/ se entrega/ sem remédio/ escorre/ e se arremessa:/ de cabo a rabo” (p.241 e 242). Tudo é possuído na mulher, inclusive o seu “buracu nu”, numa clara alusão ao sexo anal que não deixa de ser outrossim um índice de retorno à animalidade primeva e à evidenciação de um erotismo, que, para Freud, guarda um carácter infantil, aquém, portanto, do homem civilizado e adulto. Nessa posse obscena, que vai de poro em poro, em direção à morte, os amantes encontram a vida, sua vertigem, pois ela é “incessante renovação, incessante exigência de morte. Encerrada no seu conjunto, a vida é um

imenso movimento composto pela reprodução e pela morte, é a vida que não cessa de gerar mas que não cessa também de destruir o que gera” (BATAILLE, 1980, p.77). Nesse sentido, o velho par binário vida-morte se revela para o amante não como uma oposição, mas no sentido de uma completude ou de uma unidade entre morte e vida.

Assim, a entrega absoluta da mulher amada, sua completa violação pelo parceiro é o prêmio final para tamanha virilidade e coragem, para um sujeito que não aceita viver por procuração e lida com todos os riscos e perigos que envolvem a busca amorosa. No fim, o amante impera, tomando posse do ser amado e se autoafirmando como dono e senhor de tudo na derradeira e completa devoração do outro:

nesse espaço arreganhado
nenhum furo nenhum poro
nem um poço está sem posse
e eu como, bebo, carco e acabo
e ainda lambo
todo o resto, toda a sobra
toda a baba
na beira da sua boca de cabelo.

(FREITAS FILHO, 2003, p.242)

Cremos, com isso, ter conseguido observar o caráter agressivo e violento do erotismo freitasiano. Convém agora destacar sua contraparte afetuosa, para comprovarmos aquele movimento oscilatório de que falamos na introdução entre o agressivo e o afetuoso presente na poesia erótica de Armando. Antes, porém, destacaremos mais alguns aspectos conceituais do erotismo freitasiano, no campo da violência, através da análise de “Loveless!”.

2) O corpo ressexualizado:

O erotismo, segundo Viviana Bosi, surge, na poética freitasiana, como um “diálogo tenso da presença do homem frente ao tempo da vida” (2003, p.5). O erotismo, nesse sentido, é uma marca constante na obra de Armando Freitas Filho, é índice que a perpassa e orienta seu labor poético. Na construção de sua linguagem poética, o erotismo comparece como um princípio que se encontra na base da própria constituição da mundividência da obra. Percebe-se, ainda, diante da anotação da autora, que o erotismo, nesse contexto, não é mero dado, simples fenômeno em meio a tantos outros: ele é a dinâmica e a situação em que se encontra e se desenvolve a consciência e a ação do sujeito poético e, é claro, a linguagem que traduz esse estado ou ser em poesia. Em suma, amar é escrever e escrever é amar, o que permite ao leitor ver, a partir da obra freitasiana, “a literatura como corpo” (SOARES, 1989, p.177) ou como poema de um corpo erotizado, de modo que, segundo Viviana Bosi, “com a poesia de Armando Freitas Filho refaz-se metaforicamente o contato carnal que é, ao mesmo tempo, contado com a linguagem erotizada” (FREITAS FILHO, 2003, p.178). Jorge Augusto Balestero e Kelcilene Grácia-Rodriguez afirmam que “o vocabulário poético na escrita literária de Armando Freitas Filho acaba não sendo uma referência ou figuração da matéria, mas, sim, uma confusão de o vocabulário ser o querer ser a própria matéria poética” (2013, p.85).

Desse modo, o presente capítulo propõe-se a ampliar o estudo das relações eróticas que o sujeito poético freitasiano estabelece com o objeto de seu desejo, sobretudo, como se caracteriza o campo do erotismo em termos de linguagem. Em suma, o objetivo será apontar e analisar os signos mais recorrentes na construção de um discurso erotizado, especialmente, no que diz respeito à dinâmica dos corpos dos amantes conduzidos pelos impulsos instintivos que engendram a ação ou discurso eróticos. Diante disso, vale anotar que, até aqui, temo-nos valido do conceito de Bataille acerca do erotismo, afirmando que ele é uma violação ou espécie de violência desagregadora contra um determinado objeto que move o desejo. Para este capítulo, no entanto, agregando ao conceito de Bataille as idéias de Herbert Marcuse, ampliaremos o conceito de erotismo, definindo-o nos termos de uma busca que move e leva o sujeito à procura de satisfação imediata, de prazer, de júbilo, receptividade e superação de determinados esquemas repressivos, em suma, por busca de felicidade em meio a um contexto sócio-histórico onde predominam a satisfação adiada, a restrição do prazer, o

esforço (trabalho), a produtividade e a segurança, ou seja, os dados ou fenômenos que constituem a consciência infeliz.

Ressalte-se, outrossim, que, para efeito de análise, tomaremos, em diversos momentos, os termos sexualidade e erotismo como sinônimos. Sabemos, entretanto, que há uma diferença teórica entre ambos, já que o termo sexualidade relaciona-se mais a uma teoria dos instintos desenvolvida por Freud e amplamente discutida por Marcuse, que se encontra na base do processo civilizatório e engendra um sistema de valores que regula a atividade social e sexual dos indivíduos, ao passo que o termo erotismo é um conceito mais difuso, concernente à ordem do religioso e do filosófico, à condição existencial do indivíduo no mundo, não sendo propriamente uma atividade, mas um estado, um domínio onde o ser se constitui, uma passagem de um estado a outro. No entanto, de acordo com Bataille, “só os homens transformaram atividade sexual em atividade erótica” (1980, p.13), revelando a íntima relação existente entre sexualidade e erotismo, ou seja, não há como entender o erotismo sem a sexualidade.

Para início de análise, o poema “Loveless!”, transcrito abaixo, é bastante significativo:

Contra-amor, chupada
e o perfume cortante
da tua pele de combate
usada sem clemência
chegando ao suor que pica
na virilha e axila.

Linda e suja
sem a reserva da alma
e do nome
feita de unha e músculo
de corpo nu até o nervo
e de ira de siso incluso.

E trepo para te matar
ou te reduzir a tua carne
Indo ao fundo mais ermo
e extremo – ao mais úmido
enfiando tudo
no toque e na estocada.
(FREITAS FILHO, 2003, p.552)

Na primeira estrofe, nota-se que o erotismo é o campo do embate ou da violência. A pele da amada é uma pele de combate “usada sem clemência”. O amor, que na sua versão tradicional e cristã nos aparece sublimado e eivado de sentimentos como a compaixão e o altruísmo, na poesia de Armando, é desconstruído ao máximo, até o seu cerne, a ponto de passar a significar exatamente o oposto da forma ou conceito

convencionado pela sociedade. Mais do que constituir-se como um veículo para o êxtase espiritual ou para engendrar os papéis a serem desempenhados pelo homem e a mulher nas relações monogâmicas, o amor torna-se uma luta corporal na poesia de Armando. Dissemos “mais”, porém há quem diga (e não seriam poucos) “menos”. De fato, a palavra “amor” nem seria a mais adequada para explicar o cerne do erotismo freitasiano, mas a utilizamos até para que o leitor, diante de toda a carga semântica e simbólica que esta palavra nos traz, perceba, por contraste, que, agora, pisa em território bastante diverso.

Em outras palavras, estamos no campo do amor, mas do amor sem amor, o que o poeta chama de “contra-amor” ou, simplesmente, *loveless*. Pode parecer um paradoxo, uma incongruência tal observação, fruto do uso, como já dito, de palavra que não se presta a definir o que Armando entende por amor, porém, pensamos que esse paradoxo não seja consequência de um déficit de análise por parte do ensaísta, mas algo inerente à poesia de Armando, já que se configura como um corte brusco e severo em relação à sintaxe e semântica tradicionais, como um choque de sentido ante a visão corriqueira do senso comum sobre a atividade erótica. Esse paradoxo, portanto, como a própria essência do erotismo freitasiano, é fruto de uma luta corporal e linguística travada pelo poeta em busca do cerne das coisas e do objeto amado.

Entramos, assim, no campo da inflexão linguística, do choque, do abalo e do esgarçamento semântico e sintático, da luta e da busca de Armando não só pelo extremo de si e do outro, mas também da linguagem e do amor. Essa busca e luta extremas denotam-se através de uma ação ou estado de posse violenta entre os amantes evidenciada por vocábulos como “chupada”, “cortante”, “combate” e “pica”. Em suma, o amor, na poesia de Armando, configura-se como uma espécie de violência conforme visto, no capítulo anterior, ao analisarmos “Mademoiselle Furta-cor”.

Desse modo, o erotismo ou a sexualidade na poesia de Armando nos confronta sempre com instintos reprimidos, nos remete a função primária de qualquer atividade erótica que, segundo Herbert Marcuse, “é a de obter prazer a partir de zonas do corpo” (1968, p.55). Essa busca por prazer é também uma busca de si e do outro, por uma liberdade libidinal do sujeito-objeto perdida ou reprimida, mas que representa o que o organismo humano é, primariamente, e deseja (1968, p.59). Essa liberdade é fruto de um erotismo que, na busca incessante por prazer, da posse plena de si no outro, torna-se, segundo Bataille, “uma consecução que tem por fim atingir o ser no seu mais íntimo cerne, lá onde qualquer palavra ou sentimento são inúteis” (1980, p.18). Aliás, calgo

que não se restringe aos corpos, ao erotismo, em suma, àquilo que Bataille chama de movimentos da paixão, mas que, sobretudo, amplia-se em direção ao mais íntimo da própria linguagem. É porque, em suma, a violência contra o objeto amado traduz-se, outrossim, como uma violência contra o próprio vernáculo ou sintaxe da língua-mãe.

A língua atinge, assim, um grau muito acima de zero, deixa de ser mensurável, quantificável lançando o leitor a zona máxima do ser e, por consequência, da língua, que é, exatamente, o erótico e o poético. Em suma, ao reprimido e esquecido do humano²⁵.

Na segunda estrofe do poema transcrito, somos confrontados com um campo semântico bastante recorrente na poesia de Armando, quando abordamos o erotismo em sua obra, que é a sujidade. O amor, que funciona na qualidade de um componente ou função do erotismo freitasiano, é local das secreções, porque o que temos é a ação ou o movimento dos corpos durante a atividade sexual. Já na primeira estrofe, a palavra “suor” comparece corroborando com o até aqui dito, e logo no verso inicial da estrofe seguinte, temos o verso “Linda e suja” que remete o leitor a uma associação bastante inusitada que é a da beleza do sujeito amado com a sujeira. De fato, o que ama na poesia de Armando jamais é uma essência imaterial e límpida, jamais o espírito ou a alma.

Ainda nessa estrofe, Armando nos transmite um erotismo ou amor, recorrente em sua poesia. Isso significa dizer que, no amor freitasiano, há menos amor do que raiva ou ira. Aliás, amor e ira, neste poema, sobrepõem-se, confundem-se mesmo a ponto de nos defrontarmos diante de um sentimento que não é só amor; é na verdade, para sermos exato, ainda que paradoxal ou contraditório, um amor-ira. Estamos, de fato, diante de um sentimento conflitante, porque veicula sensações e sentimentos que, em tese, se opõem e, a princípio, não poderiam comparecer na base de uma mesma ação ou movimento que, aqui, é a atividade erótica. Tal sentimento, o amor-ira, pode, após o espanto que nos provoca, ser encarado ou classificado como um sentimento dual. Aliás o erotismo confina em si sentimentos e ações de base dual ou opositiva. Nele, encontramos, associados e atuando em conjunto, amor e ira, afetuosidade e agressividade e, sobretudo, vida e morte²⁶, pois a posse amorosa é uma atividade

²⁵ Isso não significa que não haja zonas de sombra na poesia erótica de Armando, zonas onde predominam o silêncio e o interdito quando se migra do aparente para o menos aparente como veremos no capítulo seguinte ao presente.

²⁶ Isso vai ao encontro do que estamos tentando comprovar na presente tese: que o erotismo freitasiano configura-se como um pêndulo que oscila entre dois pólos ou entre o afetuoso e o agressivo, entre o amor e a ira ou, de forma mais radical, entre a morte a vida, devido ao confronto com sentimentos tabus de

corporal e violenta, uma agressão contra o objeto de desejo do sujeito que ama. Ademais, deve-se ressaltar, corroborando com o que dissemos até aqui, que esse mesmo corpo, que é feito de “unha e músculo”, também se constitui de uma “ira de siso incluso”. Siso que pode significar juízo, mas que, no contexto deste poema, possui, a nosso ver, uma significação mais concreta e não tão abstrata, remetendo-nos, portanto, mais ao dente do que ao modo de agir ou julgar. Como dissemos, o erotismo freitasiano é o campo privilegiado do corpo que representa, segundo Bataille, os movimentos da paixão. Aqui, portanto, não há juízo, pensamento, ponderação, mas instinto, posse, boca, dente, mordida, suor e baba, pois o desejo erótico, de posse, é tirânico, levando os amantes não só ao beijo, ao carinho e ao amor, mas também à mordida, à violência, à agressão e à ira; em suma, à vida e à morte.

Imagem exemplar dessa dualidade erótica está no primeiro verso da terceira estrofe: “E trepo para te matar”²⁷. Nele, a nosso ver, concentra-se a essência do erotismo freitasiano; ele é a concreção perfeita do amor-ira que determina os movimentos dos corpos dos amantes e que os leva à posse violenta, ao combate do sexo, à inclemência da paixão, enfim, ao fundo mais ermo e extremo. Nesse verso, não se associam apenas o amor e a ira, mas, sobretudo, a vida e a morte, Eros e Thanatos, as pulsões básicas que determinam as ações humanas, numa clara demonstração de que o amor pode levar os amantes para muito além do ser e da vida. Mas esta estranha passagem do amor para a ira ou da vida para a morte, ou melhor, esta paradoxal fusão de opostos que se encontra em toda a dialética do amor e impulsiona a atividade erótica, segundo Bataille, é inerente a ela, está na sua base. Se o erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação, só ele pode nos levar a imaginar “a passagem dum estado para outro essencialmente distinto” (1980, p.18). Essa passagem é a própria dinâmica e essência do erotismo. Em suma, sem violação do ser constituído, não há como entender os movimentos da paixão, a representação mais íntima do ser humano. Nos termos de Bataille, tal passagem ocorre de uma descontinuidade para uma continuidade, pois o erotismo investe contra a estrutura fechada do ser descontínuo, já que seu sentido último é a supressão dos limites (1980, p.115). Tal estado só encontramos na união erótica entre os corpos e na morte, daí, portanto, a íntima relação que se estabelece entre amor e morte, entre ira e paixão ou o agressivo e o afetuoso.

cunho incestuoso do qual a ação erótica é causa.

²⁷ O verso nos seus extratos mais aparentes é uma alusão ao gozo que é chamado pelos franceses de *petit mort*. O fim do amor, portanto, não é a procriação, mas o orgasmo e o prazer que transmite aos parceiros a sensação de continuidade e morte.

Quanto a essa dualidade do erotismo, cabe destacar, ainda, o pensamento de Marcuse, que busca descortinar as tensões dialéticas que se dão entre os instintos de vida e morte. O que Marcuse percebe, tendo por base a metapsicologia freudiana, é o ser humano na busca pela gratificação integral de seus desejos eróticos que escondem ou dissimulam, citando Freud, o “esforço superlativamente universal de toda a substância viva regressar à imobilidade, à quietude do mundo inorgânico. Os instintos são atraídos para a órbita da morte” (1968, p. 44). Aqui, Eros e Thanatos, mais do que se oporem, estabelecem uma relação básica que, segundo Marcuse, mantém-se obscura (1968, p.45). Essa descida de Eros ou da vida em direção à morte (Thanatos), a veiculação do princípio de prazer a um instinto de morte, parece deixar transparecer um desejo de equilíbrio expresso pelo que chama de *princípio de Nirvana* (1968, p.44). Em outras palavras, para o filósofo, há nos instintos humanos “uma compulsão inerente para recuperar um anterior estado de coisas” (1968, p.43). Ou seja, em todo o ardor erótico, nos movimentos da paixão que tão bem caracterizam o drama humano, há uma busca final por quietude e imobilidade, algo que só pode ser encontrado, na nossa opinião, em sua plenitude, em três momentos da vida humana: na morte, no útero materno e no orgasmo, daí a pertinência desse estudo sobre o erotismo na poesia freitasiana.

Aliás, esses três momentos ou estados relacionam-se intimamente com a continuidade entre dois seres que se estabelece na união erótica dos corpos durante a atividade sexual mencionada por Bataille. Essa continuidade profunda é uma busca incessante na poesia erótica de Armando. A última estrofe de “Loveless!”, e, especialmente, o verso “trepo para te matar” encerram, em grande medida, todas as questões levantadas até aqui, ou seja, a questão do caráter dual do erotismo, do amor conduzido por um pathos violento e eivado de ira, da vida e da morte amalgamadas na atividade erótica e do fim maior de todo erotismo, que é a sensação da passagem da descontinuidade para a continuidade entre os seres. Isso significa que a busca extrema do erotismo, representada pela violação do outro, por uma posse violenta que vai “ao fundo mais ermo/ e extremo – ao mais úmido/ enfiando tudo” e que conduz os amantes à dissolução das individualidades, da estrutura do ser fechado na procura daquela continuidade perdida, é simbolizada, no interior da civilização ocidental, pelo mito do andrógino: a figura, por excelência, da supressão dos limites, da continuidade sem margens entre os amantes e, portanto, signo principal da perfeição, do alcance daquela

quietude e do termo final da compulsão inerente do ser para recuperar um anterior estado de coisas, quiçá, o útero materno, o que nos remete ao incesto.

Temos, desse modo, bem delineadas, as faces do erotismo freitasiano, a saber, a constituição de uma totalidade fragmentária e corporal e o desejo que impulsiona o ser humano a buscar, na atividade erótica a satisfação imediata, o prazer, o júbilo, a receptividade e a superação de esquemas repressivos constituídos a partir da figura materna, procura esta que vai ao encontro da interpretação filosófica de Herbert Marcuse a respeito do pensamento freudiano. E, exatamente a partir desse momento, gostaríamos de tecer algumas considerações sobre o erotismo freitasiano em cotejo com as idéias do referido filósofo expostas por ele no seu conhecido livro intitulado *Eros e civilização*.

Para início de análise, deve-se anotar que o discurso erotizado freitasiano, a nosso ver, constitui-se em desafio a uma existência reprimida, fruto, é claro, de um corpo e sujeito em busca de satisfação. A luta, desse modo, contra a repressão dos instintos e a busca erótica por satisfação integral evidenciam-se, como visto até aqui, numa violência contra o ser, que é objeto do erotismo, e contra a própria linguagem. Uma das bases ou um dos princípios orientadores dessa luta e desejo que impulsionam a atividade erótica freitasiana é a busca incessante de prazer contra qualquer transubstanciação do prazer (1968, p.35). Esse prazer não transubstanciado, contrário a qualquer renúncia ou restrição, é causa de um erotismo que promove uma severa inflexão lingüística e ontológica na busca que o sujeito poético freitasiano empreende pelo o outro e as coisas. Essa busca, que passa pela violência e a devoração, leva-o a extremos ontológicos e lingüísticos que nos defrontam com uma dinâmica amorosa e a uma relação erótica com o outro e a língua responsável por trazer à tona, amiúde, o proibido transgredido e seus subterrâneos, transformando a linguagem no *locus* essencial onde habita o poético, devido à ruptura severa da mesma com uma sintaxe marcada pelo útil, pelo racional e o repressivo.

O prazer não transubstanciado reforça, portanto, os movimentos da paixão contra qualquer diversão do prazer, ou seja, contra qualquer renúncia que leve o homem a substituir a gratificação de seu desejo por algo que o adie ou o restrinja. O prazer não transubstanciado devolve o erotismo àquilo que ele sempre foi e que os homens procuraram esconder e negar de suas consciências culpadas e civilizadas: uma experiência extrema e sem garantias que confronta o homem com o incerto e o

destrutivo, mas que lhe promete a supressão dos limites e atingir o seu ser e o outro no seu íntimo, que é a morte ou o nada²⁸.

Há que se notar ainda que o prazer não transubstanciado vincula-se a um arquétipo de liberdade face um sistema de instituições, em suma, ante um processo que “reprime e transubstancia as necessidades instintivas originais do ser humano” (1968, p.36). Tal arquétipo perseguido por um erotismo que busca romper os limites históricos e linguísticos da sociedade em que se insere digladiava-se contra a própria dinâmica civilizatória que produz indivíduos escravizados cujo aparelho mental e o próprio corpo já passaram por um processo de introjeção de ordens que alteraram e organizaram as necessidades humanas em nome de uma dada realidade. Desse modo, esse arquétipo de liberdade vinculado a um prazer não transubstanciado, o mesmo que não admite renúncia e se encontra em busca sempre pela gratificação integral de seus desejos, tem a morte ou a dissolução das individualidades no amor seu alvo ou objetivo mais extremo, porque “a morte é vertiginosa e fascinante” (BATAILLE, 1980, p.14).

Nesse sentido, amor e morte podem encontrar-se intimamente relacionados durante a atividade erótica, pois “o movimento de amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (1980, p.38). É só na morte que o erotismo encontra satisfeita sua busca final por prazer e gratificação, pois, agora, de acordo com Marcuse, “a descida para morte é uma fuga inconsciente à dor e às carências vitais. É uma expressão da eterna luta contra o sofrimento e a repressão” (1968, p.47). Daí, portanto, o sentido ambíguo ou dual do verso “trepo para te matar”, evidenciando que, no cerne da atividade erótica freitasiana, reside essa fuga inconsciente à dor e à carência vitais humanas que giram em torno da perda ou do impulso de recuperação do nosso primeiro objeto de desejo: o seio materno ou a figura da mãe. Amalgamam-se, desse modo, no referido verso, vida e morte, amor e ira, prazer e violência e o afetuoso e o agressivo. Portanto, mais do que uma visão dualista, o erotismo freitasiano parece veicular um sentimento monista ou unificador.

De fato, indo ao encontro da teoria construída por Marcuse em *Eros e Civilização*, o prazer não transubstanciado pode ser uma clara evidência de que o triunfo sobre o princípio de prazer, tão largamente empreendido pela dinâmica civilizatória da nossa sociedade, jamais é completo e seguro (1968, p.36). Isso ocorre, pois, numa poesia com alta carga erótica como a de Armando, defrontamo-nos o tempo todo com a aparição ou

²⁸ Vale lembrar que a morte ou seu atingimento, na poesia erótica freitasiana, jamais é literal ou objetiva. Pelo contrário, ela é fruto de uma ação simbólica que a representa por meio do conúbio amoroso, fruto de uma subjetividade que busca no amor os limites sógnicos ou semânticos do ser.

o insistente retorno do reprimido, com uma sexualidade que Marcuse chama de poliformicamente perversa (1968, p.61), exatamente, por não reconhecer limitações que o sexo interdito reconhece e até exalta por meio do discurso religioso e conservador-moralista. Sem dúvida, um erotismo como esse, fruto de um desejo que não se sublima ou se transubstancia, de uma profunda relação entre amor e ira, vida e morte, só pode caracterizar-se por um instinto sexual sem limitações extrínsecas, temporais e espaciais, em suma, perverso, porque é violento, e, segundo Marcuse, “as perversões expressam a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem de procriação e contra as instituições que garantem essa ordem” (1968, p.61). Nesse âmbito é que dizemos que a poesia erótica de Armando pode representar um índice do retorno do reprimido e, por consequência, que o princípio de realidade jamais logra total êxito em triunfar sobre o princípio de prazer. Ademais, quanto ao isso, o próprio Freud já afirmava que o

princípio de prazer persiste por longo tempo como o método de funcionamento empregado pelos instintos sexuais, que são difíceis de ‘educar’, e, partindo desses instintos, ou do próprio ego, com frequência consegue vencer o princípio de realidade, em detrimento do organismo como um todo (*Além do princípio do prazer*²⁹, s/d, p.20).

Deve-se notar ainda que o amálgama entre amor e ira, prazer e violência, vida e morte na poesia erótica freitasiana pode ser encontrado na base da própria teoria acerca dos instintos e princípios que regulam a atividade erótica. Em princípio, analisando o pensamento de Freud, a respeito da origem dos instintos, Marcuse nota que Freud partia de uma visão bipartida ou dualística sobre os instintos vitais que impulsionam a atividade humana. Assim, teríamos dois instintos diferenciados atuando de forma antagônica no desenvolvimento da vida humana: um buscando sustentá-la (Eros) e outro procurando destruí-la (Thanatos). Ocorre que, no transcorrer de sua vasta obra, Marcuse anota guinadas no pensamento de Freud a respeito da origem bipartida dos instintos primários. Nota que Freud tinha dúvidas acerca dessa base antagônica e que, num determinado momento, chegou mesmo a refutá-la especulando exatamente o contrário. É quando isso acontece que cremos que a teoria freudiana acerca dos instintos eróticos humanos refina-se e se aproxima com mais argúcia e exatidão da realidade humana e da poesia erótica de Armando.

Em *Além do princípio do prazer*, Marcuse pondera que Freud já abandonava temporariamente esta idéia dualista para aderir a uma outra mais radical, mas que oferecia, em grande medida, resposta sobre as inquietações de Freud acerca da

²⁹ A partir daqui, nas citações e referências, mencionaremos esta obra através da sigla *APP*.

constatação de que toda a substância viva parecia desejar ou querer retornar a um estado anterior de coisas, a mergulhar numa imobilidade inorgânica da matéria. O que constataria foi que a “sexualidade humana obedece, fundamentalmente, ao mesmo princípio que o instinto de morte”(1968, p.45). Em suma, vida e morte, Eros e Thanatos pareciam ter a mesma direção, ambos regidos pelos instintos de morte. Mas como se Eros e Thanatos, em princípio, são antagônicos? Pergunta esta que, por vezes, parecia encontrar-se viciada na sua formulação por conter no seu bojo um erro: a premissa de que os instintos eram antagônicos. No entanto, ao contrário disso, ou seja, ao invés de serem dualísticos, pareciam possuir, na verdade, uma base originária comum, sendo, enfim, coisas muito parecidas, ou melhor, uma única coisa.

Na verdade, Marcuse, citando Fenichel no seu ensaio intitulado *A critique of the Death Instinct*, demonstra que Freud, posteriormente, migrou para uma visão mais abrangente em que concebe a origem dos fenômenos instintivos como algo comum, oriundo de uma mesma raiz primária e instintiva. Ou seja, tratar-se-ia de uma energia neutra, mas deslocável

capaz de aliar-se quer a um impulso erótico, quer a um destrutivo, com o instinto de vida ou com o de morte. Jamais a morte fora tão coerentemente admitida na essência da vida; mas também a morte jamais se aproximara tanto de Eros (1968, p. 46).

Freud nunca chegou a uma abordagem definitiva acerca deste tema, permanecendo sempre, em grande medida, a respeito desse assunto, dualista. Contudo para efeito de análise da poesia erótica de Armando, adotaremos, como já temos feito, esta última hipótese, a de que os instintos de vida e morte possuem uma mesma base originária, como algo que se aproxima simultaneamente tanto da morte quanto da vida e que a diferenciação de ambos os instintos se deu mais por motivos de ordem extrínsecas e históricas do que intrínsecas ou de raiz. Partimos, portanto, da premissa de que vida e morte, amor e ira, prazer e violência são coisas inextrincavelmente amalgamadas na poesia erótica de Armando.

Ademais, ao nos confrontar diretamente com o texto freudiano, parece-nos que a teoria dualista em relação aos instintos também sofre certo abalo no que concerne aos princípios de prazer e realidade. Em princípio parece que Freud os concebe como coisas ou impulsos antagônicos ao afirmar o seguinte:

Sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio de prazer é substituído pelo *princípio de realidade*. Esse último princípio não abandona a intenção de fundamentalmente obter prazer; não obstante, exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidade de obtê-la, e a tolerância do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer (*APP*, s/d, p.20).

Perceba-se que aqui Freud ainda fala de uma substituição de um princípio pelo outro como se fossem coisas diferentes e, em certa medida, se opusessem, com o princípio de prazer ligado aos processos primários da psique humana e o de realidade aos secundários, ou seja, com o primeiro atuando no campo do *id* ou da inconsciência e o segundo restrito à esfera da consciência egóica. Nesse sentido, enquanto o princípio de prazer pugnaria por uma gratificação integral do instinto, o de realidade, em sentido contrário, trabalharia em prol do adiamento do prazer com vista à preservação do ego contra os perigos e riscos dos impulsos instintuais. No entanto, essa visão bipartida em relação aos instintos e aos princípios em Freud nunca é homogênea como se vê no trecho a seguir:

Não há dúvida de que a resistência do ego consciente e inconsciente funciona sob a influência do princípio de prazer; ela busca evitar o desprazer que seria produzido pela liberação do reprimido. *Nossos* (grifo do autor) esforços, por outro lado, dirigem-se no sentido de conseguir a tolerância desse desprazer por um apelo ao princípio de realidade. Mas, como se acha a compulsão à repetição – a manifestação do poder do reprimido – relacionada com o princípio de prazer? É claro que a maior parte do que é reexperimentado sob a compulsão à repetição, deve causar desprazer ao ego, pois traz à luz as atividades dos impulsos instintuais reprimidos. Isso, no entanto, constitui desprazer de uma espécie que já consideramos e que não contradiz o princípio de prazer: desprazer para um dos sistemas e, simultaneamente, satisfação para outro (*APP*, s/d, p.30).

A nosso ver, os sistemas mentais em conflitos são o *id* e o *ego* na luta entre prazer e desprazer. Ambos procuram para si a estabilidade através da diminuição da quantidade de excitação. Mas o prazer ou a satisfação de um significa o desprazer ou a insatisfação do outro como comprova a compulsão à repetição³⁰. Por isso, ligado aos processos primários da psique humana, o princípio de prazer configura-se como uma liberação do interdito, ao passo que, secundariamente, em relação ao ego, ele se traduz como uma barreira ao reprimido. Assim, sob o primado do ego, o princípio de prazer traduz-se como um adiamento da satisfação para que o prazer seja alcançado posteriormente de forma indireta, sendo, enfim, o que se convencionou chamar de princípio de realidade. Nesse sentido, seja relacionado ao inconsciente ou ligado à consciência, o que tal mecanismo procura seria o que Freud chama de “tendência no sentido da estabilidade” (p.19) ou a diminuição da excitação.

³⁰ A compulsão à repetição é uma forma do indivíduo assumir uma atitude ativa sobre uma experiência desprazerosa que vivenciou. Em suma, de ter dominância sobre determinada situação e contornar o desprazer que ela proporcionou. Nos neuróticos, no entanto, ela revela o profundo sofrimento do ego sob a tirânica influência de instintos primários e reprimidos que afloram em forma de sintoma em busca de um substituto ao que lhes foi negado e que lhes satisfaça, ao passo que nos ditos “normais”, ela é um mecanismo da própria consciência para a obtenção de domínio e prazer sobre uma experiência, em princípio, aflitiva. Na maioria dos casos, com relação aos saudáveis, ela se encontra restrita aos períodos infantis da vida.

Essa baixa da excitação ou procura por estabilidade e equilíbrio, a nosso ver, relaciona o princípio de prazer ao objetivo primário da vida. Segundo Freud,

se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões *internas* (grifo do autor), tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que *o objetivo de toda a vida é a morte* (grifo do autor), e, voltando o olhar para trás, que *as coisas inanimadas existiram antes das vivas* (grifo do autor) (APP, s/d, p.48).

O princípio de prazer, de certa forma, em sua tendência no sentido da estabilidade, seja instintiva ou egóica, não deixa de ser uma crise psíquica que visa a neutralizar-se. Algo muito parecido com o que, segundo Freud, se dava nas primeiras substâncias animadas cuja tensão, que as levava a vida, procurava em princípio anular-se, a fim de fazer retornar os primeiros seres ao estado anterior e inanimado. Dessa tensão, surgiu o primeiro instinto: o instinto de retornar ao estado inanimado ou o instinto de morte (p.48). Ademais, segundo Freud,

o princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte. É verdade quem mantém guarda sobre os estímulos provindos de fora, que são encarados como perigos por ambos os tipos de instintos, mas se acha mais especialmente em guarda contra os aumentos de estimulação provindos de dentro, que tornariam mais difícil a tarefa de viver (APP, s/d, p.71).

O princípio de prazer, nesta concepção, envolveria *eros* e *thanatos*, vida e morte e comunicaria ou guardaria o instinto de retorno a um estado anterior e inorgânico de coisas. Algo, portanto, para além de si próprio que é o instinto de morte. Cremos, desse modo, que o erotismo freitasiano encontra-se regido ou determinado por este princípio e pelo que está para logo além dele como comprova o verso de “Loveless!” “trepo para te matar”. Deve-se, no entanto, mais uma vez, deixar claro que, no afã de comprovações apressadas, não estamos afirmando que Freud era um monista. Pelo contrário, ele era dualista (p.61) e boa parte de sua teoria da sexualidade se funda na dualidade entre instintos de morte e instintos de vida. Estamos apenas querendo demonstrar que, em determinados momentos, Freud deixa transparecer argumentos e impressões contrários à teoria dual dos instintos que movem a sexualidade humana como no caso do princípio de prazer e do instinto de morte. E só ressaltamos essas contradições freudianas, de forma direta ou via Marcuse, apenas porque acreditamos que a poesia erótica freitasiana, em última instância, é movida, em sua face violenta, por um único fim: a morte. Ademais, não estamos querendo negar integralmente a existência das dualidades, apenas afirmar a opinião de que elas possuem uma base originária comum e que por influências biológicas e sócio-históricas se diferenciaram, o que vai ao encontro das palavras de Bataille quando afirma que “a reprodução está

intimamente associada à morte” (1980, p.14), evidenciando-nos, portanto, a existência da referida base comum entre vida e morte ou Eros e Thanatos. De qualquer modo, parece que o que determina ou rege o erotismo freitasiano é o *princípio de nirvana*³¹ (Marcuse, 1968, p.44, FREUD, *APP*, s/d, p.64), responsável por fazer convergir amor (prazer) e morte.

Diante, portanto, do que até aqui foi exposto, penso que podemos, ao menos, sem demasiadas generalizações redutoras, supor o seguinte: numa visão dualista, o princípio de prazer e o princípio de realidade encontram-se entre si mesmos numa posição harmoniosa de complementaridade. Ou seja, naquilo que o princípio de prazer pode ferir e causar desprazer e sofrimento ao ego, uma vez que a realidade externa não abriga ou chancela, o princípio de realidade, essencialmente ligado ao ego, atuaria em prol do adiamento da satisfação e do prazer indireto ou sublimado, a fim de evitar um conflito entre o indivíduo e a realidade externa. Numa visão monista, no entanto, só há princípio de prazer em função da estabilidade. Nos indivíduos saudáveis, o ego consegue agenciá-lo em seu benefício, atuando como um escudo do *id* contra a realidade. Segundo Marcuse, apoiado nas idéias freudianas a respeito do assunto, “o ego tem a tarefa de representar o mundo externo para o *id* e, portanto, de o proteger; pois o *id*, lutando cegamente pela gratificação de seus instintos, com desprezo completo pela força superior da realidade exterior, não poderia de outro modo evitar o aniquilamento” (1968, p.47 e 48). Em outras palavras, o ego, sob os auspícios do princípio de prazer, o qual possui como finalidade última a manutenção da estabilidade do sistema *id*-ego, seria o responsável pela criação de um escudo representativo que protegeria e controlaria os impulsos instintivos do *id*, “de modo a reduzir ao mínimo os conflitos com a realidade” (p.48).

No entanto, a realidade externa não é apenas um meio neutro ou biológico. Ela é um contexto histórico, uma conjuntura. Governada pela *mais-repressão* (p.51) e pelo “trabalho alienado” (p.60), ela passa a atuar de fora para dentro no intuito de fazer com que o ego renuncie completamente à liberdade do sujeito-objeto libidinal (p.59). Ou seja,

³¹ Cremos que na poesia erótica freitasiana o princípio de nirvana não se reduz somente a uma busca por estados de sossego e conforto que simulam a vida intrauterina. Nela, ele vai além disso, evidenciando tensões e carências que só podem ser resolvidas através da gratificação total que se encontra somente na morte, daí o fato de o princípio de nirvana, na poesia erótica de Armando, reduzir-se, em certa altura, em princípio de morte expresso no verso “e trepo para te matar” de “Loveless!”. Nesse sentido, a tensão na poesia erótica freitasiana se caracteriza pelo fato de amor e morte encontrarem-se profundamente ligados ou unidos.

a libido é desviada para desempenhos socialmente úteis, em que o indivíduo trabalha para si mesmo somente na medida em que trabalha para o sistema, empenhado em atividades que, na grande maioria dos casos, não coincidem com suas próprias faculdades e desejos (p.58).

Há, portanto, uma contração do ego, através da alienação da sua libido, e uma completa negação dos instintos do id. Nesse ponto, o superego, a instância punitiva da psique humana, assume dominância sobre a consciência, havendo um processo de fixação no nível da infância (p.49), para que a repressão básica tenha condições de se converter em formas históricas mais eficazes de dominação como a mais-repressão. Em suma, em restrições requeridas pela dominação social (p.51) em função da distribuição hierárquica da escassez e do trabalho alienado (p.54). Com a contração do ego e a negação do id, o princípio de prazer passa para as mãos do superego e nele sofre uma alteração ou desvio de finalidade profundo, transformando-se em princípio de realidade, em algo a serviço da organização repressiva dos instintos, que nasce fora do indivíduo, mas se instala em sua consciência através de um processo inconsciente de repressão que tem como seu principal efeito ou consequência, em prol da dominação social, o sentimento de culpa.

Nesse sentido, como todo esse processo desenvolve-se sobre uma infraestrutura social, ou seja, a partir e a serviço dela, na sua versão histórica, o princípio de realidade converte-se em princípio de desempenho e o superego, nesse processo ou conjuntura, transforma-se num super-referente coletivo a serviço da uniformização da dominação social (p.97 e 98). Isto significa dizer que uma instância psíquica individual transforma-se num mecanismo social de controle; o que era individual torna-se coletivo, através da automatização das repressões ou, mais especificamente, por meio da transformação de um processo consciente em reações automáticas e inconscientes. Corroborando com tais idéias a respeito de processos internos e psíquicos em fenômenos sociais, Marcuse antoa que “os conceitos psicanalíticos como sublimação, identificação e introjeção não possuem apenas um conteúdo psíquico, mas também social: terminam em um sistema de instituições, leis, agências, coisas e costumes que enfrentam o indivíduo como entidades objetivas” (p.174).

Sãos estas entidades as responsáveis pela corporalização do ego e do superego, levando os indivíduos, assim, a desejarem, obsessivamente, padrões de perfeição na busca por reproduzirem comportamentos, socialmente, pré-estabelecidos e aceitáveis. Segundo Marcuse, eles tornam-se “instintivamente re-acionários” (p.49), exercendo sobre si, inconscientemente, “uma severidade que, outrora, era adequada a um estágio

infantil da sua evolução” (p.49). Na verdade, o reacionarismo infantil torna-se um padrão social de comportamento cujo principal fator a moldá-lo é um superego inconsciente alçado à condição de instância psíquica e coletiva de controle e de dominação social, o que levou Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, a escrever em tom ácido o célebre “Poema em linha reta”.

A estabilidade visada agora não é mais a de um sistema psíquico interno e individual confrontado com uma realidade externa, mas a de um sistema social externo cuja realidade coage e conforma as subjetividades homogeneamente, tornando-as seus objetos. Como afirma Marcuse,

a existência humana neste mundo é mero recheio, matéria, substância, que não possui em si mesma o princípio de seu movimento. Esse estado de ossificação também afeta os instintos, suas inibições e modificações. Sua dinâmica original torna-se estática; as interações do ego, superego e id congelam-se em reações automáticas. A corporalização do superego é acompanhada da corporalização do ego, manifesta nos traços e gestos petrificados que se produzem nas ocasiões e horas apropriadas. A consciência, cada vez menos sobrecarregada de autonomia, tende a reduzir-se à tarefa de regular a coordenação entre o indivíduo e o todo (p.101).

Nesse sentido, o princípio de prazer, sob o domínio de um superego inconsciente e a serviço de uma dada infraestrutura social assume sua versão histórica e mais perversa: o de princípio de desempenho ou princípio de perfeição. Nesse estágio, a nosso ver, “o uso do instinto de morte para a formação do superego realiza a submissão punitiva do ego de prazer³² ao princípio de realidade, assim como assegura a moralidade civilizada” (p.63). Esse uso é social acionado pelo princípio de perfeição na busca da formação de uma instância psíquica coletiva. O objetivo final, portanto, dessa instância será controlar as particulares tendências agressivas de cada indivíduo, tornando a destrutividade uma forma socialmente canalizada e útil, através da organização da guerra e do progresso tecnológico. No entanto, “quanto mais um homem controla sua tendências agressivas em relação a outros, mais tirânicos, isto é, mais agressivos se torna seu ego-ideal... mais intensas se tornam as tendências agressivas do ego-ideal contra o seu ego” (p.64).

Ou seja, os indivíduos se tornam autodestrutivos, sendo esse traço o que passa a reger a existência moral e social da personalidade. O efeito de tamanha agressividade internalizada não é só a melancolia, o *spleen* baudelariano, mas também todas as formas de violência, não só dirigidas contra o ego, mas, sobretudo, contra o outro, seja

³² Este é o ego da sociedade de massa, domesticado e treinado para obter prazer apenas nos objetos de consumo da Indústria Cultural. Quando, por algum motivo, procura prazer e satisfação em coisas e sujeitos que não são chancelados por essa indústria, o superego ativa o sentimento de culpa na consciência como forma de fazê-lo retornar ao sistema de controle social.

social ou erótica. Tal violência, a nosso ver, não deixa de ser subsidiária em relação à violência dirigida contra a dominação imposta pelo pai primordial. Tal violência se alimenta dos sentimentos ambivalentes de amor e ódio nutridos contra e a favor do pai (p.71 e 72). Ela é, portanto, uma herança arcaica e filogenética presente em todo o indivíduo (p.67). O superego coletivo e o princípio de perfeição não deixam de ser fruto de um processo de internalização e deificação da imagem ou da dominação imposta pelo pai primordial sobre os outros indivíduos e do sentimento de culpa, devido à reentronização da figura do pai autoritário (p.72 e 74) que, atuando no processo básico repressivo sobre todo o sujeito, garante uma dada moral e sustém “as principais proibições, restrições e dilacões na gratificação, das quais a civilização depende” (p.72). Nesse sentido, como tal processo se funda sobre sentimentos ambíguos, quando o indivíduo é dominado pelo amor, admiração e a afeição pelo pai, a violência torna-se interna, ou seja, autodestrutiva, culpada e dirigida contra o próprio indivíduo. Ao contrário, quando dominado pelo ódio, ela se torna externa e social, dirigida contra outros indivíduos e objetos. No caso do erotismo freitasiano, tal violência é tanto externa quanto interna, amor e ódio, pois, no ato sexual, ambos os amantes tanto dissolvem quanto são dissolvidos, desagregam quanto são desagregados, em suma, devoram e são devorados simultaneamente.

Numa visão dualista, portanto, há uma quebra ou ruptura na relação complementar e harmônica entre princípio de prazer e princípio de realidade que se traduziria num conflito entre os impulsos e desejos das instâncias psíquicas do indivíduo, ou seja, entre id, ego e superego. Na visão monista, no entanto, há um arregimentação social sobre o princípio de prazer que tem sua vocação desviada para outra finalidade: a de manter a estabilidade do sistema social ou de uma dada superestruturta. Nesse ponto, o princípio de prazer, após sucessivas derivações históricas e sociais, transforma-se em princípio de perfeição como uma forma comportamental e eficaz de dominação social em prol de uma determinada distribuição, realizada pelas classes dominantes, da escassez e do trabalho alienado.

Aliás, numa visão monista mais radical, pode-se encarar o princípio de realidade em si como algo que já se transformou sob o influxo histórico. Para isso, supõe-se que, no início da vida humana, só existia o princípio de prazer na busca por estabilidade, por alívio das tensões para eliminação da carga penosa recorrente em todo o ser biológico que surgiu no momento primordial em que a vida aflorou, estabilidade esta conseguida com o regresso definitivo da vida orgânica ao mundo das coisas inanimadas e

inorgânicas. Nesse sentido, o princípio de realidade já seria fruto de uma transformação histórica, em virtude do confronto do ego com as carências e vicissitudes do mundo externo, ou seja, do mundo social e histórico no intuito de gerar um escudo representativo para proteção do id. Em suma, a substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade, sob a influência dos instintos de autopreservação do ego (*APP*, s/d, p.20), numa visão monista, já seria fruto de influências históricas motivadas pela formação de uma consciência em contato com a escassez e necessidades oriundas do mundo externo.

A hipótese é que diante da consciência plena da finitude de tudo e da carência que permeia a vida humana, o ego, em busca de autopreservar-se, desenvolveria uma forma de contornar tal carência e tensão, fruto da consciência da morte. De tal desejo de permanência e preservação surgiria o princípio de realidade, bem como o estabelecimento da cultura e da civilização. É difícil, portanto, saber quem surgiu primeiro: se o princípio ou a cultura, porém é bem possível que ambos tenham surgido juntos como consequência do contato do homem com outros homens num meio proto-social³³. No entanto, supõe-se que, no início, o ego nascente era dominado por um sentimento narcísico (MARCUSE, 1968, p.152 a 155) que abarcava tudo, o que Freud denominou de “sentimento oceânico” (2002, p.9):

originalmente, o ego inclui tudo; posteriormente, separa, de si mesmo, um mundo externo. Nosso presente sentimento do ego não passa, portanto, de apenas um mirrado resíduo de um sentimento muito mais inclusivo – na verdade, totalmente abrangente –, que corresponde a um vínculo mais íntimo entre o ego e o mundo que o cerca. Supondo que há muitas pessoas em cuja vida mental esse sentimento primário do ego persistiu em maior ou menor grau, ele existiria apenas nelas ao lado do sentimento do ego mais estrito e mais nitidamente demarcado da maturidade, como um espécie de correspondente seu. Nesse caso, o conteúdo ideacional a ele apropriado seria exatamente a ilimitabilidade e o de um vínculo com o universo – as mesmas idéias com que meu amigo elucidou o sentimento “oceânico” (p.14).

O ego nascente, portanto, era dominado por um narcisismo primário, uma vez que esse mesmo ego ainda não havia experimentado a cisão entre sujeito e objeto. Nesse estágio, pode-se inferir que a violência ainda não era sentido como violência, mas apenas como fruição e prazer. Logo depois, no entanto, o confronto do ego narcísico com as carências e vicissitudes do mundo externo e, sobretudo, com uma natureza selvagem e incontrolável fez com que ele desprendesse de si aquilo que hoje

³³ O próprio Marcuse fala de um “princípio de prazer ‘não modificado’ (1968, p.132). Numa visão monista, acredita-se, portanto, que o princípio de realidade seja fruto de uma modificação já de caráter histórico do princípio de prazer, em virtude do ego nascente em confronto com um meio social marcado pela carência e a escassez. Tal processo, certamente, pode ser encarado sob o prisma do indivíduo, mas pensa-se, sobretudo, que ele seja um processo coletivo que desemboca, por exemplo, na construção de um superego inconsciente e corporalizado e nos princípios de desempenho e perfeição.

chamamos de realidade, proporcionando a formação dos instintos de autopreservação do ego e, por consequência, do princípio de realidade, em virtude da cisão entre sujeito e objeto³⁴.

Nesse ponto, até Eros ou os instintos sexuais seriam fruto de uma divisão histórica do instinto de morte em virtude da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade, levando a vida, sob os auspícios de um ego de realidade, a não ter mais a fruição e a morte como objetivos primários, mas sim a própria vida, agora humana, através da formação de unidades cada vez maiores em nome de sua preservação. Assim, com o desenrolar histórico, a vida passa a existir em função do desenvolvimento de escalas sociais cada vez mais complexas e históricas da própria vida, dando origem, assim, à nossa civilização e aos principais esquemas repressivos que arregimentam o princípio de prazer transformando-o em princípio de desempenho que passa a funcionar não em função da estabilidade de um sistema psíquico interno, mas de um sistema social externo e repressivo³⁵. Diante disso, fica fácil vislumbrar o processo histórico-social anotado por Marcuse (1968) e acusado pela consciência humana que desembocará, por fim, na mais-repressão e no princípio de desempenho.

Voltando, desse modo, à questão da arregimentação sobre o princípio de prazer, é, a nosso ver, óbvio, no entanto, que os instintos não suportam por tanto tempo tamanha repressão. cremos que chega um ponto que o ego não suporta mais ver toda a sua energia libidinal desviada em prol de uma suposta “perfeição” ou lógica moral da lei. Chega um ponto limite em que o ego assume consciência sobre si e, instigado pelos instintos mais básicos que governam o id, ele irrompe em violência e agressividade contra o mundo circundante. cremos que o erotismo em determinados indivíduos assume aspectos agressivos e violentos como uma forma de o id e, principalmente, de o ego reassumirem o quinhão perdido no campo do prazer e da estabilidade. cremos, portanto, que o erotismo freitasiano se configura como uma espécie de rebelião do ego

³⁴ Talvez, o mito de Caim e Abel seja a primeira vez que a violência foi sentida por uma dada comunidade como tal, em virtude já da formação de uma moralidade expressa no mandamento “não matarás.” Ou seja, o que a história guarda em si é a transição de um ego narcísico para um ego de realidade que começa a experimentar os primeiros sentimentos relacionados à culpa e à autopreservação de si e da comunidade. A consequência do assassinato de Abel para Caim, segundo o relato bíblico, foi o banimento. Ele e seus filhos, no entanto, tornaram-se construtores de cidades, evidenciando a atuação de um ego sob os auspícios do princípio de realidade e de impulsos instintuais defletidos e sublimados como condição para a formação da civilização.

³⁵ Na visão monista, os instintos ainda são concebidos numa dinâmica de luta, mas, agora, pode-se dizer que tal luta se dá enfim entre a real tendência humana, de cunho estritamente biológico e neutro, e um sistema que repousa sobre uma dada infraestrutura histórica, ideológica e social, em suma, entre natureza e cultura.

em busca de prazer “contra a subjugação da sexualidade à ordem da procriação e contra as instituições que garantem essa ordem” (MARCUSE, 1968, p.61), exatamente por ele se apresentar como um palco para a violência, a agressividade e as perversões e por contrapor o princípio de nirvana ao princípio de perfeição.

A nosso ver, a rebelião do ego em busca de prazer, no caso específico da poesia de Armando, mostra-se num erotismo que prima pela não transubstanciação do prazer³⁶, pela ressexualização do corpo e pela presença central das perversões. Saliente-se, nesse sentido, que o prazer não transubstanciado e a busca de gratificação imediata são a constatação de que a poesia de Armando pode significar que a arregimentação sobre o princípio de prazer jamais é completa e segura, conduzindo o sujeito poético, em última instância, a um erotismo não idealizado, “sem a reserva da alma”, do “corpo nu até o nervo” cuja amada é retratada como um ser belo, atraente, mas também sujo, reduzido à própria carne e que impele o sujeito a ir “ao fundo mais ermo e extremo”. Estamos, portanto, não só no âmbito do prazer não transubstanciado, mas também e, sobretudo, no campo do amor não transubstanciado, estritamente corporal, feito de virilha, axila, unha, músculo e pele de combate.

O amor não transubstanciado, restrito ao campo do corpo, remete-nos a uma das características mais marcantes e intensas da poesia erótica de Armando que é o processo de ressexualização do corpo. Por se configurar como uma investida em direção aos instintos, ao imediato e ao espontâneo, o processo de ressexualização do corpo na poética freitasiana surge exatamente contra um processo histórico e prolongado, anotado por Marcuse, de dessexualização do corpo. Esse processo de dessexualização que concentra os impulsos básicos do ser humano na genitália, conforme preconiza Marcuse, engendrou-se como uma forma de ajustar as zonas que foram dessexualizadas, zonas erógenas, é claro, “aos requisitos de uma organização social específica da existência humana” (1968, p.53). Em outras palavras, o corpo humano foi dessexualizado para que pudesse ter uma utilização social como instrumento de trabalho (1968, p.54), ou seja, foi deserotizado para que suas energias

³⁶ Isso não significa que o ato erótico não seja sublimado ou simbólico no âmbito da poesia amorosa freitasiana. Num processo de ressexualização, a não transubstanciação do prazer funciona como um fator a impulsionar a erotização do corpo frente a um dado contexto social onde impera a organização repressiva dos instintos sexuais. No entanto, quando o sujeito poético freitasiano lida com sentimentos tabus relacionados ao incesto, o ato amoroso torna-se um ato simbólico como uma forma de canalizar o sentimentos incestuosos do sujeito como se verá, de modo mais minudente, no próximo capítulo da presente tese.

pudessem ser melhor canalizadas para atividades ditas civilizatórias. Em última instância, ele passou por um processo unificador e repressivo (p.61). Ou seja,

(...) os instintos parciais não evoluem livremente para um estágio “superior” de gratificação que preserve seus objetivos, mas são isolados e reduzidos a funções subalternas. Esse processo realiza a dessexualização socialmente necessária do corpo: a libido passa a concentrar-se numa parte do corpo, deixando o resto livre para ser usado como instrumento de trabalho. A redução temporal da libido é suplementada, pois, pela sua redução espacial (p.61).

Esse processo de ressexualização, que também é um modo de erotização do corpo, o fato de ele surgir como único protagonista do que Bataille chamou de movimentos da paixão, evidencia, na poesia de Armando, a prevalência do que Marcuse denomina de sentidos de contigüidade (p.53). De fato, na poesia freitasiana, há uma alta carga sensorial, pois seu erotismo é, essencialmente, marcado pela presença do corpo e do sensorialismo. Desse modo, uma das consequências desse processo de ressexualização do corpo é a valorização dos sentidos, especialmente, os mencionados por Marcuse que são olfato e paladar (p.54). Esses sentidos, de cheirar e saborear, tão presente na poesia erótica de Armando, segundo o teórico, citando Schachtel em *On Memory and Childhood Amnesia* no livro intitulado *A Study of Interpersonal Relations* de Patrick Mullahy, são

de uma natureza muito mais corporal, mais física, logo também muito mais aparentado ao prazer sexual do que o prazer mais sublime suscitado por um som ou ao menos corporal de todos os prazeres, a visão de algo belo”. É como se o olfato e o paladar dessem um prazer não-sublímado *per se* (e uma repulsa irreprimida). Relacionam (e separam) os indivíduos imediatamente, sem as formas generalizadas e convencionalizadas de consciência e moralidade estética. Tal imediatismo é incompatível com a efetividade da *dominação* organizada, com uma sociedade que “tende para isolar pessoas, para distanciá-las e impedir as relações espontâneas e as expressões ‘naturais’, à semelhança dos animais, dessas relações (1968, p.54).

Não é difícil encontrar marcas bastante evidentes desses sentidos de contigüidade mencionados por Marcuse na poesia de Armando. O próprio poema analisado neste capítulo, “Loveless!”, contém marcas flagrantes (ou deveríamos dizer fragrantes) da presença do olfato e do paladar. Os versos iniciais do poema “Contra-amor, chupada/ e o perfume cortante” logo nos evidenciam que estamos diante de um poema de base sensorial, devido à presença de vocábulos como “chupada”, índice do paladar e do sintagma “perfume cortante” (olfato).

Essa contigüidade dos sentidos, “à semelhança dos animais”, faz-se presente, pois o amor não é transubstanciando, mas corporal, e o prazer não se concentra apenas na genitália, mas se espalha para outras zonas erógenas. Ademais, a contigüidade dos sentidos realça uma linguagem que busca o cerne do instintivo e sensorial revelando-

nos um erotismo de caráter primordialmente violador e violento a impelir o sujeito poético em direção ao objeto de desejo. Sua clara finalidade é, a nosso ver, obter aquele prazer não sublimado, através dos sentidos de contiguidade (olfato e paladar) e de um corpo ressexualizado/erotizado cuja sexualidade assume um caráter originário, não-procriador, instintivo e sensorial. Nesse sentido, a reprodução torna-se mero subproduto de um ato que busca, antes de mais nada, o prazer, ir ao mais ermo e extremo de si e do outro, atrás do núcleo do erotismo que, segundo Bataille, “é a substituição do isolamento do ser, da sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (1980, p.17). Ademais, segundo Marcuse, quando o corpo se ressexualiza ele se torna um instrumento de prazer e a consequência disso é uma “reativação de todas as zonas erotogênicas do corpo, levando a uma ressurgência da sexualidade polimórfica pré-genital e a um declínio da supremacia genital” (1968, p.177). É nesse sentido que o ato de amar associa-se à metáfora do mergulho, porque amar significa, enfim, ir ao mais fundo de todo o ser, em busca de si no outro, tocando-lhes o âmago como no trecho de um poema sem título de *longa vida*:

Amar
é mergulhar de cabeça
sem saber nadar
sem saber de nada
ao seu encaço
numa piscina como um camicase
pulando do último
do mais alto do trampolim
de mim
sem asa-delta
salva-vidas, pára-quedas
sem perguntar
sem sequer pensar
se lá embaixo
vou encontrar água
ou o ladrilho do vazio?

(FREITAS FILHO, 2003, p.323)

Como se vê, para Armando, amar é um ato que defronta os amantes com o perigo de morte, com uma busca incerta e suicida (do camicase, de quem pula do trampolim ou do abismo sem asa-delta) sem garantias de nada. Por isso, ela jamais é ponderada, comedida ou racional, mas instintiva, corporal, empreendida sem perguntas ou hesitação, em suma, sem saber de nada, sem saber o que no fim vai encontrar, se a recompensa da água, que pode associar-se ao útero materno, ou o chão vazio, o desamor, a sensação de solidão e abandono, de que aquela continuidade profunda, apontada por Bataille, não foi atingida. Nesse sentido, é que o referido teórico associa o amor ao sofrimento, porque, segundo ele, “a paixão é, no fundo, a busca dum

impossível e, superficialmente, a busca de um acordo dependente de condições aleatórias” (1980, p.21), pois os amantes, acossados pelo perigo de morte ou da não-correspondência, por uma busca sem garantias de nada, podem ser conduzidos tanto a alguém que represente a perfeita fusão de si com o outro quanto ao ladrilho vazio da frustração, daí a interrogação que encerra a estrofe.

Diante disso, cabe ainda ressaltar, quanto ao processo de ressexualização do corpo que ele se apresenta como uma luta contra qualquer controle e regra externos. Ambos são recusados em busca de uma linguagem e existência que representem, para o sujeito que ama, liberdade e prazer. Desse modo, a ressexualização do corpo, além de ter como apanágio o sensorialismo, a prevalência dos sentidos de contiguidade sobre um prazer sublimado, sobre um amor transsubstanciado que já sofreu um claro desvio de finalidade, a fim de canalizar suas energias para o trabalho alienado, significa também uma abertura do ser para novas potencialidades eróticas.

Isso posto, gostaríamos apenas de enfatizar que, a despeito desse processo de ressexualização do corpo dar-se de modo cabal na poesia de Armando, não estamos com isso querendo afirmar que haja ausência de sublimação no erotismo freitasiano. Quando Marcuse fala, por exemplo, da estética schilleriana, ele afirma que ela concebe a civilização moderna como um conflito entre impulsos sensuais e impulsos formais e que para a reconciliação desses impulsos e a conseqüente transformação do sistema social repressivo que se constitui através do trabalho alienado, é necessária a atuação de um terceiro impulso, que Schiller chama de impulso lúdico. Esse teria como objetivo a beleza e por finalidade a liberdade. Nesse sentido, ele seria o responsável pela autossublimação da sensualidade (do impulso sensual) e a dessublimação da razão (impulso formal), a fim de reconciliar os dois impulsos antagônicos básicos (1968, p.165 a 173). Cremos que, em grande medida, a poesia erótica freitasiana encontra-se regida pelo impulso lúdico e que, portanto, a autossublimação da sensualidade dá-se por meio de um erotismo que representa o amor como um ato simbólico de devoração canibalesca e violação do objeto amado.

A sublimação freitasiana nunca significa um desvio completo das finalidades primárias dos instintos ou impulsos básicos, mas guarda em si formas em que esses impulsos lembram ou representam seus objetivos primários e estados primordiais que remontam estágios anteriores ao longo do processo repressivo pelo qual passaram os instintos humanos. Dessa forma, se a ressexualização do corpo significa de alguma forma uma dessublimação do amor, ela não representa um retorno literal à animalidade,

mas a formas de amor sublimadas e simbólicas que representam esse estágio anterior de animalidade. Ademais, essas formas dessublimadas de amor ganham concretude erótica nas perversões e são as responsáveis por reativar no indivíduo “desejos e atitudes pré-históricos e infantis” (1968, p.178). Tais desejos e atitudes, assim como as perversões³⁷, não significam, necessariamente, uma regressão literal ao mundo da animalidade e a destruição da cultura. Segundo Marcuse, “pode muito bem ser o oposto – a proximidade de uma felicidade que sempre foi a promessa reprimida de um futuro melhor” (p.178), pois, de acordo com o referido pensador, “Freud definiu certa vez a felicidade como a consumação subsequente de um desejo pré-histórico” (p.179).

De qualquer modo, a ressexualização ocorre na poesia erótica freitasiana, porque o processo de dessexualização corporal é questionado através de um erotismo que não se concentra apenas na genitália, como já dito, mas, pelo contrário, amplia-se, em busca de novas possibilidades eróticas, e acaba por espalhar-se por todo o corpo dos amantes. Em princípio, o instinto do sexo, segundo Marcuse, originalmente, não possui limitações extrínsecas, temporais e espaciais (1968, p.61), sendo, no entanto, posteriormente, organizado a serviço da função procriadora. Para tanto, tal organização, que é social, procura “interditar como perversões praticamente todas as manifestações que não servem ou preparam a função procriadora” (p.61). Na poesia erótica de Armando, a presença das perversões, a nosso ver, revela um erotismo polimórfico e perverso (p.61) que luta ou se rebela contra tal organização, que, em última instância, significa um processo repressivo da sexualidade que visa à dominação social.

As perversões expressam a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem da procriação contra as instituições que garantem essa ordem. E é exatamente o erotismo de cunho polimórfico e perverso que leva o corpo, na atividade erótica, a buscar a supressão dos limites, todas as potencialidades eróticas que uma visão castradora do amor impede e interdita. Isso significa dizer que a sexualidade, nas perversões, deixa de existir apenas dentro de uma lógica repressora e procriativa. Ao

³⁷ Segundo Marcuse, e concordamos, neste ponto, integralmente com ele, “o termo *perversões* abrange fenômenos sexuais de origem essencialmente diferente. O mesmo tabu impera sobre manifestações instintivas incompatíveis com a civilização e sobre as quais são incompatíveis com a civilização repressiva, especialmente, a supremacia monogâmica genital. Contudo, dentro da dinâmica histórica do instinto, por exemplo, a coprofilia e a homossexualidade ocupam um lugar e têm uma função diferentes. Uma similar diferença prevalece dentro de uma e a mesma perversão: a função do sadismo não é igual numa livre relação libidinal e nas atividades das tropas SS. As formas inumanas, compulsivas, coercivas e destrutivas dessas perversões parecem estar associadas à perversão geral da existência humana em uma cultura repressiva, mas as perversões têm uma substância instintiva distinta dessas formas; e essa substância pode perfeitamente expressar-se em outras formas compatíveis com a normalidade na civilização de alto grau” (p.178).

invés disso, ela passa a se dar em função do prazer através das zonas do corpo, transformando-se, portanto, de atividade meramente reprodutora em erotismo (1968, p.179 e 180), e, nesse âmbito, segundo Marcuse, “Eros significa uma ampliação quantitativa e qualitativa de sexualidade”³⁸ (p.180). Ademais, essa ampliação quantitativa e qualitativa de Eros é garantida por uma libido que se autossublima como um fenômeno social (p.183), gerando as condições necessárias para o surgimento de um organismo ou indivíduo que não existe mais “como um instrumento de trabalho alienado, mas como um sujeito de autorrealização” (p.183). De acordo com Marcuse, “sob tais condições, o impulso para obter prazer das zonas do corpo poderá ampliar-se para buscar seu objetivo em duradouras relações libidinais, cada vez mais numerosas, visto que essa expansão aumenta e intensifica a gratificação do instinto”(p.183), como se verá no capítulo quatro da presente tese.

Diante disso, deve-se perceber que as perversões significam uma supressão de limites ou a revelação de novos prazeres e potencialidades eróticas pois, segundo Marcuse, elas “parecem fazer uma *promesse de bonheur* (grifo do autor) maior do que a sexualidade “normal” (p.61). E isso só é possível pelo fato de ser polimórfica, por não se concentrar somente numa única parte do corpo, por ser “contra-amor”, “chupada”, ou seja, por liberar o “instinto do sexo de todas as limitações extrínsecas, temporais e espaciais ao seu sujeito e objeto” (p.61) e o amor de um conceito castrador na ordem da sexualidade com fins estritamente procriativos cuja imposição revela-se na concentração da libido numa única parte do corpo. Por fim, essa liberação perversa dos instintos do sexo e, por consequência, do sujeito de um conceito de amor no âmbito da repressão sexual, têm como causa a afinidade entre fantasia e perversão. Seu polimorfismo, na verdade, parece, em grande parte, dever a uma mente cuja imaginação ou fantasia conservou-se “imune ao teste da realidade e permaneceu exclusivamente subordinada ao princípio do prazer” (p.62).

É essa fantasia que, a nosso ver, engendra as perversões e potencializa o ato amoroso na ordem da não transubstanciação do prazer e do amor e da ressexualização

³⁸ Nesse sentido, deve-se ter em mente que o erotismo freitasiano, devido à ressexualização do corpo, não significa uma ausência de sublimação ou a sua anulação através da aproximação de formas dessublimadas de amor. Significa, ao contrário, um afastamento de formas de amor sublimadas e repressivas que existem em função do princípio de desempenho e uma aproximação de formas sublimadas não repressivas que garantem ao indivíduo uma civilização ou cultura sustentada por livres relações libidinais (MARCUSE, 1968, p.181 e 182) e de uma sexualidade que se transforma num erotismo de cunho órfico e narcísico. Nesse caso, portanto, a sublimação não procede contra os instintos, mas sim como sua afirmação (p.183), podendo tornar-se, a partir de um único homem, um processo supraindividual num terreno comum, devido a capacidade de a poesia, a verdadeira poesia, atravessar incólume épocas e culturas.

do corpo. Segundo Marcuse, “a fantasia não só desempenha um papel constitutivo nas manifestações perversas da sexualidade; como imaginação artística, também vincula as perversões às imagens da liberdade e gratificação integrais” (p.62). Ademais, “contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo; colocam-se, pois, fora do domínio do princípio de desempenho e desafiam os seus próprios alicerces” (p.62). Mais do que isso, para Marcuse, as perversões sugerem a identidade básica de Eros e instinto de morte (p.62), daí termos apontado o amálgama pelo qual sofre amor e ira, prazer e morte ou Eros e Thanatos na poesia erótica freitasiana, conduzindo-nos o pensamento para a suposição da existência de uma base originária para ambos e que tal fenômeno parece ter como motor ou principal expressão o princípio de nirvana. Segundo Marcuse,

as perversões sugerem a identidade básica de Eros e instinto de morte, ou a submissão de Eros ao instinto de morte. A tarefa cultural (a tarefa vital?) da libido – ou seja, tornar inofensivo o instinto destrutivo – fica reduzida a zero: o impulso instintivo em busca de satisfação total e fundamental regride do princípio de prazer para o princípio do Nirvana. A civilização reconheceu e sancionou esse perigo supremo: admira a convergência do instinto de morte e Eros nas superlativamente sublimadas e (monogâmicas) criações do *Liebestod*, enquanto proscreve as menos completas, porém mais realistas expressões de Eros como um fim em si (p.62 e 63).

As formas proscritas de amor pela civilização são exatamente aquelas, em certa medida, prescritas pela poesia erótica freitasiana ao deslocar o erotismo para o campo das perversões, da violência, do canibalismo e da morte. São essas formas que a fantasia perversa e violenta revela ao sujeito poético freitasiano, um vislumbre de novas potencialidades eróticas ou amorosas, pois nela tudo ama, devora, combate e mata: virilha, coxa, axila, unha, músculo, ou seja, todo o corpo nu num erotismo instintivo, corporal e agressivo em busca de prazer. Como afirma Marcuse, “na medida em que a sexualidade é organizada e controlada pelo princípio de realidade, a fantasia afirma-se, principalmente, contra a sexualidade normal” (1968, p.136). Ora, o fato de a fantasia afirmar-se contra a sexualidade normal, no campo erótico, faz com que ela se ligue às perversões e estabeleça com elas uma relação de dependência, de modo que não existem perversões sem que antes tenha ocorrido na mente do indivíduo um elaborado processo de fantasiação (p.132)³⁹. Assim, como na arte, elas acabam por se tornar um

³⁹ A despeito da fantasia ser identificada por Marcuse como a “Grande Recusa”, como um “protesto contra a repressão desnecessária”, “luta pela forma suprema de liberdade” em busca de uma “vida sem angústia” (p.139), a angústia ainda se encontra deveras presente na poesia erótica freitasiana, de modo que a violência e a agressividade que a marcam, em parte, são expressão dessa angústia. Creemos que ela se faz presente na poesia erótica freitasiana, a despeito das perversões e da fantasia, em virtude de o sujeito poético encontrar-se num estágio em que ainda não se reconciliou totalmente com sentimentos

dos campos privilegiados para o desenvolvimento da imaginação. Ademais, já que estamos a falar de poesia e, portanto, de arte, as conexões entre fantasia, erotismo e perversões se tornam ainda mais profundas, pois

a arte é, talvez, o mais visível “retorno do reprimido”, não só no indivíduo, mas também no nível histórico-genérico. A imaginação artística modela a “memória inconsciente” da libertação que fracassou, da promessa que foi traída. Sob o domínio do princípio de desempenho, a arte opõe à repressão institucionalizada a “imagem do homem como um sujeito livre; mas num estado de não-liberdade, a arte só pode sustentar a imagem da liberdade na negação da não-liberdade”.⁴⁰ Desde o despertar da consciência de liberdade, não existe uma só obra de arte autêntica que não revele o conteúdo arquetípico: a negação da não-liberdade (p.135).

Ademais, como toda a arte é presidida pela fantasia ou imaginação, especialmente aquela que veicula um erotismo centrado nas perversões tal qual realiza a poesia erótica freitasiana, ela, segundo Marcuse, “desafia o princípio de razão predominante; ao representar a ordem da sensualidade, invoca uma lógica tabu – a lógica da gratificação, contra a da repressão” (p.165). Ou seja, por ser presidida pela imaginação e a fantasia, a arte e, sobretudo, uma arte de cunho erótico, torna-se campo privilegiado para a presença do sensualismo e do sensorialismo através do livre jogo das faculdades mentais que passam a se constituir contra os esquemas repressivos do trabalho alienado, e em função do prazer e da liberdade. Em suma, a arte confronta a ordem da sensualidade e do prazer com a ordem da razão e da lógica ou, de forma bem sintética, do sensual com o não-sensual ou do erótico com o metafísico (p.156 a 165).

Um poema exemplar quanto a isso, além de “Loveless!”, é “Nu de verão subindo a escada” de *Cabeça de homem*. Esse poema estabelece uma clara relação com “Nu descendo a escada”, uma tela de Marcel Duchamp. Nela, o corpo nu feminino é representado descendo uma escada, mas não, é claro, da forma tradicional na tentativa de registrar um instante da realidade. O que Duchamp intenta é mais do que registrar um momento sob determinado ângulo. O que ele procura é captar e registrar o movimento da mulher nua descendo a escada sob todos os ângulos, há mesmo o desejo de registrar o fluxo do movimento, o seu devir a despeito de qualquer estatismo. Na verdade, o que Duchamp registra é o fluxo e o extatismo que ela provoca ao ser contemplada, exatamente, porque representa o devir da ação, ou seja, o corpo em toda a sua potencialidade e totalidade erótica:

tabus relacionados ao incesto. Quando há esta reconciliação, a angústia sofre um considerável decréscimo assim como a violência e a agressividade de caráter ativo como veremos no próximo capítulo ao compararmos “Loveless!” e “Prega-Rainha”.

⁴⁰ Neste trecho Marcuse faz referência à seguinte obra de Theodor W. Adorno: “Die gegängelt Musik, em *Der Monat*, V (1953), pág. 182.

Duchamp, na referida obra, um Cubismo Analítico e Futurismo – daí a divergência de opiniões – para compor uma peça que representa um corpo nu descendo uma escada. Primeiramente Duchamp elege um tema, ou seja, faz um recorte de vida, o que é puramente normal e foi feito por toda a tradição. O fato novo é que, dentro da eleição deste tema, ele representa o fluxo perfeitamente e de forma nunca antes vista. Duchamp é analítico não com a coisa representada, mas com a ação que elege como tema de sua obra. Assim, não desdobra o corpo nu que pinta, mas a ação que esse corpo faz – pinta todos os estágios do “descer a escada”. É futurista enquanto elege o movimento com tema, mas ultrapassa o estático ao conseguir representar o fluxo, o devir da ação: e o faz ao pintar todos os movimentos de quem desce uma escada, de maneira seguida, não justaposta ou sobreposta; posta em sequência, como realmente a ação acontece. Duchamp faz o que se vê em um vídeo, no cinema. Contudo, a pintura é arte da fixidez: o que Duchamp faz é da natureza de toda a pintura, de toda a arte: eternizar o efêmero.⁴¹

Essa totalidade, a representação do corpo erótico em toda a sua potencialidade para amar e buscar gratificação e prazer, como na tela de Duchamp, também encontramos em Armando. Isso é fruto do processo de ressexualização que identificamos na poesia freitasiana. Desse modo, se, diante disso, o sofrimento torna-se um risco iminente, não obstante, a busca não deixa de ser empreendida, porque o corpo, no desenvolvimento de suas potencialidades eróticas, representa também a oportunidade de o indivíduo ser feliz e livre, rejeitando a culpa e a repressão que sempre acompanharam a sexualidade humana. Por certo, a nosso ver, o desenvolvimento de tais potencialidades só é possível no âmbito de um erotismo de cunho órfico e narcísico, pois, segundo Marcuse,

Orfeu, tal como Narciso, rejeita o Eros normal, não por um ideal ascético, mas por um Eros mais pleno. Tal como narciso, protesta contra a ordem repressiva da sexualidade procriadora. O Eros órfico e narcísico é, fundamentalmente, a negação dessa ordem – a Grande Recusa (1968, p.153).

A descoberta de novas potencialidades eróticas, no campo das perversões e da agressividade, para o corpo que ama, acarreta a formação, na poesia de Armando, de um ego para o prazer. De fato, o sujeito poético freitasiano caracteriza-se por sua força erótica em busca de gratificação integral em virtude de um Eros ressexualizado e pleno. E é, exatamente, esse ego para o prazer que rejeita a culpa e a repressão, que surge como devedor do processo de ressexualização do corpo, do prazer e do amor não transubstanciado. O ego para o prazer, através das perversões e da violência, “expressa a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem de procriação e contra as instituições que garantem essa ordem” (1968, p.61). Essa luta do ego contra o trabalho alienado e suas instituições, contra o seu oposto, o ego de realidade, o qual é regido pelo princípio de desempenho (1968, p.61) ou de perfeição, marca profundamente a

⁴¹ Retirado de <http://estroinaesuperfluo.blogspot.com/2008/01/o-nu-descendo-escada-de-duchamp-o.html>. A citação refere-se a uma análise realizada por Igor Bezerra no blog “Estróina e supérfluo”. Acessado em 09/03/2012.

poesia de Armando, através formação de um sujeito poético essencialmente libidinal, instintivo e inflexivo, conduzido por um erotismo polimórfico e perverso, que busca, amiúde, prazer e gratificação integrais. Em suma, o ego para o prazer do sujeito poético freitasiano é um libelo por liberdade e deleite nas sendas de um erotismo órfico e narcísico.

Esse ego para o prazer, cujas perversões são suas principais manifestações, é responsável, na ontogênese do sujeito poético, pela transmutação do instinto de morte. E ele só é capaz disso, pois o erotismo freitasiano encontra-se regido pelo princípio de nirvana que desarregimenta⁴² o instinto de morte. Logo de início, deve ficar bem claro que, em nenhum momento, estamos afirmando que essa transmutação ocorre no campo mais geral da realidade humana, mesmo porque tal necessitaria da atuação de processos mais abrangentes que vão muito além da poesia e da literatura. Aliás, exatamente, o contrário foi o que se deu e continua em curso. Essa transmutação, reafirmamos, ocorre no âmbito específico da poesia de Armando diante de um mundo governado pelos processos profundos e históricos de transubstanciação do prazer e de dessexualização do corpo para a formação de um ego de realidade. Dizer algo diferente disso seria presunção.

Essa transmutação, na verdade, caracteriza-se pela regressão do instinto de morte à sua finalidade primária que, em última análise, significa uma revitalização de Eros ou dos instintos sexuais, pois, no erotismo freitasiano, o princípio de nirvana desarregimenta o instinto de morte, proporcionando uma união entre Eros e Thanatos ou entre vida e morte nas perversões que “defendem a sexualidade como um fim em si mesmo” (MARCUSE, 1968, p.62), sendo a maior expressão, portanto, da revitalização de eros ao deslocá-lo de uma sociedade que o emprega como um meio para um fim útil

⁴² A arregimentação do instinto de morte ocorre no sentido de um “desvio da destrutividade primária do ego para o mundo externo” que, por consequência, acaba por “alimentar o processo tecnológico”, pois “todo o progresso da civilização só se torna possível mediante a transformação e a utilização do instinto de morte e seus derivativos” (MARCUSE, 1968, p.63). Isso significa dizer que “nessa transformação, o instinto de morte é posto a serviço de Eros; os impulsos agressivos fornecem a energia para a alteração contínua, o domínio e a exploração incessantes da natureza, para benefício da humanidade” (p.63). Ocorre que Eros em nossa cultura comparece na “esfera da sublimação” (p.87). Ou seja, ele passa por um processo de dessexualização, através do desvio de sua energia libidinal em função da supressão dos instintos, pois como afirma Marcuse “a cultura exige sublimação contínua” (p.87). A consequência disso é a delibitação de Eros, o construtor de cultura. Nesse sentido, entra-se num círculo cultural vicioso em que “a dessexualização, ao enfraquecer Eros, liberta os impulsos destrutivos. Assim, a civilização é ameaçada por uma difusão instintiva, em que o instinto de morte luta por ganhar ascendência sobre os instintos de vida. Originada na renúncia e desenvolvendo-se sob uma progressiva renúncia, a civilização tende para a autodestruição” (p.87). Apenas cremos, no entanto, que o processo de dessexualização ao enfraquecer Eros, torna a energia neutral deslocável, liberando, portanto, os impulsos, sob a forma de agressão, uma vez que Eros encontra-se debilitado e incapaz de canalizá-la.

que é exatamente a procriação sob os moldes do amor monogâmico e genital. Ademais, o princípio de nirvana significa a possibilidade de abertura para que o instinto de morte não obedeça somente à lógica da guerra em função da destruição e do controle ilimitados da natureza e do próprio homem. Ou seja, a possibilidade de o amor transformar-se numa encenação da morte ou de o erotismo, de acordo com Bataille, “tornar-se a aprovação da vida até na própria morte” (1980, p.13), evidenciado no verso “e trepo para te matar” de “Loveless!”.

Cabe ressaltar que a regressão do instinto de morte à sua finalidade primária vincula-se, a nosso ver, à assertiva freudiana de que “o objetivo de toda a vida é a morte” (FREUD, *APP*, s/d, p.48). Nesse sentido, ao ser desarregimentado pelo princípio de nirvana e regredir ao objetivo primordial de toda a vida, unindo-se aos instintos sexuais, eros passa a comunicar, pelas perversões, a identidade básica entre vida e morte, o componente erótico no instinto de morte, bem como o componente fatal no instinto de sexo durante o momento sublime do gozo, tornando-se mais pleno e, portanto, essencialmente órfico ou narcísico. Assim, a idéia da existência de uma identidade básica entre vida e morte, de certa forma, vai ao encontro das seguintes palavras de Marcuse quando diz que

o instinto de morte opera segundo o princípio do Nirvana: tende para aquele estado de gratificação constante em que não se sente tensão alguma – um estado sem carências. Essa tendência do instinto implica que as suas manifestações *destrutivas* (grifo do autor) seriam reduzidas ao mínimo, à medida que se aproximassem de tal estado. Se o objetivo básico do instinto não é a terminação da vida, mas da dor - a ausência da tensão – então, paradoxalmente, em termos do instinto, o conflito entre vida e morte é tanto mais reduzido quanto mais a vida se aproximar do estado de gratificação (1968, p. 202).

Ora, o estado de gratificação se concretiza através do alívio da tensão, ao atingir a estabilidade, que é o objetivo do princípio de prazer. Esse estado sem carências ou dor só pode ser alcançado se a vida reconhecer em si aquilo que antecipa e intimamente busca: a morte, que é, em suma, a manifestação última do definitivo término de toda dor e carência. A morte, neste contexto, deixaria de ser um instrumento de repressão ou de expressar a negatividade final do tempo e a culpa irredimível da humanidade (p.202 e 203) e passaria a se revestir de um caráter pedagógico a ensinar que o alívio da dor no amor e no gozo remonta os aspectos mais primordiais e arcaicos de toda a vida, expressos na proposição freudiana que afirma que o objetivo de toda a vida é a morte. Assim, “a atração inconsciente que impele os instintos de volta a um estado anterior” (p.203), tornar-se-ia consciente, conferindo ao indivíduo uma real idéia do que significam o ser, a vida, o amor e a morte, bem como o estado de inextrincabilidade em

que se encontram. A nosso ver, portanto, é só nesse sentido que o tempo perde o seu poder e a recordação redime o passado (p.200 e 201), ao reconhecermos que a vida é um estágio transitivo da morte e esta, a intransitividade final.

No entanto, o fato de o princípio de nirvana significar, em última instância, a paz, a libertação de angústias e tensões; em suma, o fim de todo o desejo, não é, a nosso ver, argumento contra sua existência na poesia erótica freitasiana, marcada que é por tensões e desejos. Significa apenas que, nela, ele só é alcançado no breve momento do gozo. cremos, portanto que a união dos instintos remonta a base originária e comum entre eles por meio do princípio do nirvana que, na poesia erótica freitasiana, é reduzido, enfim, a princípio de morte, pois ela é presidida pelo desejo assassino.

Assim, malgrado Freud e Marcuse tenham concebido Eros e Thanatos ou Eros e o instinto de morte numa dinâmica de luta (MARCUSE, 1968, p. 83 e 84), por acreditarmos numa base comum e originária entre os instintos, calcado na ideia freudiana de que o objetivo de toda a vida é a morte, uma reconciliação entre Eros e instinto de morte é possível através do princípio de nirvana e do reconhecimento de que todo o amor guarda em si um componente agressivo, caracterizando-se, por vezes, como um contínuo movimento em direção à morte⁴³. Assim, a nosso ver, um Eros forte não é aquele capaz de sujeitar os instintos destrutivos, mas algo que reconhece em si o componente fatal ou violento e com ele torna-se capaz de comunicar ao indivíduo, no amor, a essência da vida para que o medo da morte e a suposta necessidade de interdição da satisfação dos nossos instintos agressivos não se tornem argumento e alimento para a arregimentação de Eros e do próprio instinto de morte.

Tal reconciliação, portanto, a nosso ver, poder ter como consequência uma mitigação do sentimento de culpa, uma vez que amor e violência ou amor e agressividade encontram-se amalgamados e em relação de dependência, tornando a renúncia e o ciclo de inibições e repressões contornáveis ou ao menos suportáveis e o superego uma instância psíquica menos severa e punitiva em relação aos desejos agressivos do ego dirigidos aos objetos e sujeitos que despertam a libido. O problema, portanto, do ego dessexualizado pelo processo de sublimação (p.87) é contornado através do reconhecimento da inextrincabilidade entre morte e vida, o que o revitaliza e

⁴³ cremos com isso que a agressividade do ego, em grande medida, deixaria de voltar-se contra a natureza e o mundo externo sendo canalizada no amor. Assim o desejo de dominação do ego deixaria de dirigir-se contra a realidade externa, passando a ter como palco ou cena a relação amorosa e como objeto o outro no amor. Mais do que isso, os instintos sexuais também seriam desarregimentados deixando de ter a monogamia e a procriação como escopo para centrar-se nas perversões, em virtude da busca do ego por prazer.

o torna apto a abarcar, nas perversões, todas as inclinações para a agressão e a destruição que escapam ao processo de arregimentação dos instintos que se dá no interior da nossa cultura, de modo que o caminho que passaria a ser trilhado não seria o do extermínio e da autodestruição, mas sim o do amor. É exatamente isso, ou seja, uma mitigação do sentimento de culpa e, por consequência, do próprio superego, na busca incessante pelo outro na paixão, que ocorre na poesia de Armando, devido ao reconhecimento de que todo o amor é violência e de que toda a vida, no amor, antecipa ou encena seu objetivo primeiro que é a morte.

Os derivativos não-sublimados são a prova de que um Eros sublimado e, portanto, dessexualizado, fracassa em sua tarefa de dominação e subjugação do instinto de morte. Na verdade, o processo de dessexualização enfraquece Eros, levando-o a não ter poder suficiente em mãos para subjugar a totalidade dos elementos destrutivos que estavam previamente combinados a ele. Tais elementos acabam, portanto, concentrando mais força e energia na psique humana, sendo, então, liberados em forma de agressão e destruição (1968, p.87).

Contra-pondo-se a isso, a ressexualização do corpo e de Eros na poesia erótica freitasiana reabilita-o tornando-o capaz de abarcar em si esses derivativos não sublimados do instinto de morte, reorientando suas inclinações para a agressão e a destruição na ordem de um erotismo em que prevalecem a busca por prazer e gratificação totais no âmbito das perversões contra uma moralidade pré-estabelecida. Em certa medida, essa reorientação da agressividade instintual intensifica o processo de ressexualização do corpo e de Eros, de modo que seu fortalecimento reside no reconhecimento de que todo o amor guarda em si um componente fatal e de que toda a vida, em suma, busca o fim de toda a carência e a necessidade no gozo. Cremos ser essa a maior lição de toda a poesia erótica freitasiana e que, portanto, ela reunifica Eros e Thanatos, assim como as imagens de Orfeu e Narciso os reconciliam (1968, p.150). Ou seja, o eros freitasiano é órfico e narcisista, de modo que “desperta e liberta potencialidades que são reais nas coisas animadas e inanimadas, na natureza orgânica e inorgânica – reais, mas suprimidas na realidade não-erótica. Essas potencialidades circunscrevem o *telos* que lhes é inerente como ‘ser apenas o que são’, ‘ser-aí’, existir” (p.151)⁴⁴.

⁴⁴ A despeito de Marcuse afirmar, a respeito da experiência órfica e narcisista, que nela “o ser é experimentado como gratificação, o que une o homem e a natureza para que a realização plena do homem seja, ao mesmo tempo, *sem violência* (grifo nosso), a plena realização da natureza” (p.151), a violência no

Paradoxalmente, portanto, malgrado seja regida pelo princípio de morte, a poesia erótica freitasiana constitui-se como uma defesa da liberdade e da vida através de um erotismo que se consagra contra o amor civilizado, contra uma sexualidade debilitada culturalmente e carregada de sentimento de culpa, repressão e destrutividade; uma identidade convergente entre Eros e Thanatos. Na verdade, no âmbito do erotismo freitasiano, há uma canalização daquela energia neutra para suas inclinações primárias, ora sob a forma de Thanatos, ora sob a égide de Eros. Eis, portanto, aqui, o Liebestod da poesia erótica de Armando evidenciado, sumamente, pelo verso “e trepo para te matar”.

Nessa lógica, cabe dizer que o erotismo freitasiano não é mero relaxamento da moralidade sexual, mas uma disjunção de elementos que a sociedade repressiva e os sistemas de controle coordenaram, a fim de melhor servi-los, tais como o público e o privado, o sonho e o trabalho, a fantasia e a realidade, o racional e o espontâneo, o ócio e a reprodução. No erotismo freitasiano, o privado não é mera extensão do público, o sonho não se confina às aspirações profissionais e de sucesso, a fantasia não se coordena com a realidade e o ócio e o espontâneo não se vinculam ao amor monogâmico e procriativo muito menos a racionalidade de um lazer programado. Eles se tornam, por excelência, campo para o desenvolvimento do “contra-amor”; em suma, o privado, o sonho, a fantasia, o espontâneo e o ócio, não mais coordenados com uma realidade uniformemente controlada, tornam-se as marcas que caracterizam e governam as consciências e as individualidades no território do poético-erótico.

Diante disso, a poesia freitasiana é uma recorrente afirmação de sua individualidade, uma retomada da consciência autônoma frente a uma consciência autômata, de um erotismo regido por impulsos e instintos não congelados pela arregimentação da civilização sobre a psique do poeta. O indivíduo, no campo do poético-erótico, não se reduz mais a uma regular coordenação com o todo (1968, p.101).

Tal retomada de consciência pode gerar infelicidade e sofrimento retroalimentando, portanto, o ciclo de controle e de domínio (1968, p.102). No entanto, acreditamos que, antes da infelicidade, ela pode devolver ao indivíduo a tarefa de buscar outra felicidade, algo inalienável e indisponível na sociedade repressiva, ou seja, erotismo freitasiano é patente e notória, no entanto, com o sentido principal de violação, mas também de desagregação e destruição. Nesse sentido, pode-se entender que a violência que toda a violação erótica carrega em si não seja encarada ou sentida pelo ser, no âmbito da experiência órfico-narcísica, como violência, mas como a comunicação com sua mais íntima natureza, devido ao apagamento das fronteiras entre sujeito e objeto e à profunda comunhão que a experiência erótica estabelece entre os seres.

aquela que se torna obra de indivíduos empenhados na descoberta de suas reais potencialidades e não conformados com a felicidade vigente, produto com preço e data de validade, fruto que é da alienação dos homens e da administração da máquina civilizatória sobre os anseios mais íntimos e profundos dos indivíduos. Uma felicidade, portanto, de base instintiva, sensorial e corporal como preconizada nos seguintes versos:

A felicidade pode ser de carne
de pele apenas – corpo sem cara
nem cabeça, mas com a boca máxima
e muitos braços, peitos, coxa
perna musculosa, clavícula
omoplata, ventre liso esticado
peludo no lugar certo do sexo
e mais o cheiro preciso, exasperado
da axila, virilha, pé
tudo chegando junto, de uma vez
ou aos poucos, esquartejado.

(FREITAS FILHO, 2003, p.508)

3) “Prega-Rainha” e “Loveless!”:

Neste ponto, cabe dizer que quando comparamos “Loveless!” com as formas tradicionais, monogâmicas e procriativas da sexualidade, queríamos deixar claro que a forma de amor que veicula se revela radicalmente contra-repressiva e liberadora em relação àquelas. Mas o que será que ocorre quando o comparamos com outro poema, intitulado “Prega-Rainha”? Será que ele continua a se mostrar da mesma maneira? Cremos que não, pois, a nosso ver, os dois poemas mantêm entre si uma relação especular através do princípio da transformação, o que justifica a proximidade dos dois poemas. “Loveless!” em *Duplo cego* antecede “Prega-Rainha”, como se estivessem encarando-se através de um espelho, sendo um a imagem invertida do outro. Cremos, portanto, a partir da análise a ser feita, que tal contiguidade advém de uma ordem intencional proposta pelo autor. Eis o poema:

Sob pressão os sentidos
cedem. Vou ficando
com tua pele. Me dá tudo
assim, dentro da família.
O prazer do outro lado
onde cheira a terra que aduba
a úmida e envergonhada flor
usada, encardida
escura de cabelo. Te dou
onde a grama não avança
- nem mato mais – onde tento
a última defesa. Doe, dei
em campo aberto, no chão batido
sou teu filho também.

(FREITAS FILHO, 2003, p. 552 e 553)

Tanto “Loveless!” quanto “Prega-Rainha” tratam da parceria amorosa no âmbito do erotismo. Nesses poemas, fica patente o embate amoroso que encerra toda a relação sexual. O amor não escapa dessa luta, do constante desejo de dominação de um sobre o outro no transcurso, sobretudo, do ato sexual, pois, basicamente, o amor, na poesia freitasiana, traduz o sexo por meio de imagens e figuras que representam o embate amoroso entre dois corpos, de modo que, por vezes, como já visto, os corpos, durante o ato amoroso, sofrem um deslocamento metonímico para os órgãos genitais⁴⁵.

⁴⁵ Vimos nos capítulos anteriores o quanto, na poesia erótica freitasiana, os corpos sofrem um processo de ressexualização, tornando-se altamente erotizados como consequência do afloramento de impulsos infantis da sexualidade outrora reprimidos. A despeito disso, a referência reiterada e marcante às genitais através de metáforas e metonímias presentes em “Loveless!” e, especialmente, em “Mademoseille Furta-cor” demonstra o quanto a poesia erótica freitasiana, em certa medida, é ainda devedora ou a expressão de uma sexualidade adulta centrada nas genitais. Isso ocorre, a nosso ver, pois, na verdade, o adulto é, amiúde, acossado pelo infantil o qual intenta escamoteá-lo. Um dos objetivos, portanto, do presente capítulo será caracterizar esta tensão e ver como ela se resolve através do cotejo de “Loveless!” e “Prega-

O erotismo aqui veicula a busca por satisfação e felicidade na vida sexual adulta. A poesia madura de Armando, toda escrita durante os anos 1980 e 1990, é o apogeu disso. Apogeu do corpo e dos genitais onde toda a energia sexual se concentra e encontra o devido modo de se liberar numa explosão “sem clemência/chegando ao suor que pica/ na virilha e axila (2003, p.552). Apogeu este traduzido na própria parte fônica de “Loveless!”, por meio da aliteração de rimas toantes em “i”, que elevam a língua até o seu máximo na boca durante a leitura dos referidos versos. E, é claro, tais versos não deixam de possuir um conteúdo anagramático desenhando, através da homologia sonora entre as palavras “pica”, “virilha” e “axila” o falo masculino numa ereção, pois deseja que experimentemos a totalidade das sensações amorosas que permeia qualquer ato sexual adulto. Em suma, a poesia dessa fase poética, que compreende os livros *À mão livre, longa vida, 3x4, De cor, Cabeça de homem, Números anônimos e Duplo cego* é toda um elogio à virilidade masculina, à dominação, através da violência erótica, sobre o elemento feminino ou passivo da relação amorosa. Em suma, tais livros não deixam de ser uma extensa e fragmentada *ars erotica* freitasiana que “ensina” que só através dos corpos e do amor sexual podemos alcançar os extremos do erotismo e, por consequência, o cerne animal, quase neutro, do ser.

Como tais versos são anagramáticos, a despeito de “Loveless!”, assim como “Mademoiselle Furta-cor”, serem poemas ícones da vida sexual adulta, de erotismo que canaliza boa parte de sua energia para as genitais, não podemos deixar de ver nele a presença de um erotismo infantil, devido à sugestão, ao leitor mais atento, do sexo oral. Ou seja, aqui as energias, liberadas durante o ato amoroso, também encontram, de forma residual, canais não somente nos órgãos sexuais. Nesse sentido, tais versos são dissonantes, pois veiculam resquícios de uma atividade erótica infantil que, no entanto, aparece reprimida e só surge de forma silente e transferida para o leitor. Esses são conteúdos silenciosos, que não aparecem na camada sintagmática do poema, mas enfeixam, em diversos momentos, sua camada fônica ou rítmica, revelando um sentido que não se encontra apenas no dito do poema, mas, sobretudo, no não dito do anagrama, porém lá presente. O poema não só diz, mas também nos sugere algo, nos revela em suas camadas mínimas um erotismo infantil, por transferência. Assim cremos.

Rainha”. Enfim, intentaremos demonstrar que toda a exogamia presente nas relações eróticas que o poeta estabelece com a cidade e seus habitantes (*épouser*), na verdade, disfarça uma endogamia calcada em sentimentos que nos remetem ao tabu do incesto e que determina a oscilação do seu erotismo entre o agressivo e o afetuoso.

Tal dissonância, a nosso ver, não compromete a análise, pois Armando nunca nos propôs uma obra homogênea. Pelo contrário, em sua leitura encontra-se implícito o caráter heterogêneo e fragmentário de sua poesia, fruto de um eu ou sujeito poético que nunca se representou uno e que só pode ser buscado através de uma multifacetação de personas. Ou seja, numa leitura mais abrangente, percebemos certa unicidade quando, por exemplo, afirmamos que a obra erótica freitasiana veicula o erotismo da vida adulta cuja busca pelo ser e satisfação é de base corporal e genital. Porém, ao analisarmos mais de perto determinados poemas, mesmo aqueles que são exemplares quanto ao que dissemos acima, percebemos tais dissonâncias, fissuras que, longe de comprometerem a análise, enriquecem-na e mostram o quanto a poesia erótica freitasiana é rica e divergente.

“Prega-Rainha” é exemplar quanto a esse conteúdo divergente. Se o compararmos com “Loveless!”, verificaremos diversos elementos que, ao mesmo tempo que os aproximam entre si, também os afastam. Tais conteúdos em “Prega-Rainha”, diferente do que ocorre em “Loveless!”, não se encontram apenas no não dito do poema, mas também em sua camada sintagmática como se o poema funcionasse, portanto, como uma desrepressão de conteúdos formais e psíquicos que em “Loveless!” só aparecem anagramaticamente. É como se o anagrama de “Loveless!” fosse um substituto do reprimido, ou seja, um sintoma⁴⁶, ao passo que em “Prega-Rainha, tal substituto fosse o próprio conteúdo desreprimido a aparecer na camada sintagmática do poema sem qualquer disfarce ou substituição. É claro que, quando comparamos um com outro, “Prega-Rainha” mostra-se, a nosso ver, assintomático e indisfarçável, mas se o lermos de modo isolado, logo percebermos que até ele possui os seus disfarces.

Como dissemos acima, “Prega-Rainha” mantém uma relação especular com “Loveless!”. Ambos os poemas comunicam um amor, denominado na poética freitasiana de “contra-amor”, que, levado por pulsões de toda ordem, levam os sentidos do indivíduo a cederem, ou seja, a sucumbirem diante do que, na posse de suas faculdades, por certo, sentiriam asco devido a uma dada moral que repugna determinadas práticas. Desse modo o que é dito claramente, sem subterfúgios em “Prega-Rainha”, em “Loveless!” aparece-nos mascarado pela metonímia (“perfume”), da sugestão (“chupada”, vocábulo, a nosso ver, ligado ao campo do sexo oral”) e da

⁴⁶ Falando dos histéricos, Freud diz que os sintomas são “resíduos, símbolos mnêmicos de experiências especiais (traumáticas) (*Cinco lições de psicanálise*, s/d, p.18). Ele é uma espécie de substituto ou monumento que recorda acontecimentos dolorosos e aos quais os histéricos se predem emocionalmente (p.19).

aliteração em função de um anagrama nos versos “chegando ao suor que *pica/* na *virilha* e *axila*”(p.552, grifo nosso). Um outro anagrama a sugerir o mesmo nos versos citados e o “e de *ira* de *siso* *incluso*” (p.552, grifo nosso). Do anagrama a desenhar-nos o sexo oral, “Loveless!” encerra-se com um outro anagrama, este agora a construir-nos a imagem do sexo genital; em suma, da violação da genitália masculina sobre a feminina, nos verso final “no toque e na *estocada*” (p.552, grifo nosso), onde o sintagma, a letra e o som conjugam-se e redundam na construção de um sentido reforçado por todas as camadas do verso e do poema.

Em outras palavras, o que em “Prega-Rainha” aparece de modo indisfarçável, em “Loveless!”, em princípio, surge de modo disfarçado na metonímia e no anagrama, isto é, o erotismo de caráter infantil, para, na estrofe final, ser submetido ao império de um erotismo adulto e genital que “*trep* para *matar*” (p.552) e domina e viola a genitália feminina da parceira com o falo. Ou seja, malgrado “Loveless!” seja palco para pulsões infantis e perversões, ainda notamos a entronização de uma moral que privilegia determinadas práticas eróticas que dizem respeito à vida adulta do parceiro.

Em “Prega-Rainha”, em nenhum momento isso ocorre, pois há completa dominância de um erotismo infantil e pervertido. Assim se em “Loveless!” tais divergências de uma disposição sexual pervertida aparecem-nos sempre disfarçadas e sintomáticas, em “Prega-Rainha”, tal não acontece, pois a disposição sexual pervertida neste poema é sempre sintagmática, concernente ao campo do dito. Assim, o enunciado de “Prega-Rainha” é a enunciação⁴⁷ de “Loveless!”, o não dito deste (o anagrama, a metonímia) é o dito daquele.

Em “Loveless!”, não. Há nele a prevalência do não-dito, do silêncio que, na estrofe final, é de todo recalcado, permanecendo como conteúdo interdito. É claro que tais considerações são válidas quando cotejamos os poemas, e o fazemos por acreditarmos haver, entre eles, uma relação especular. Quando vemos, no entanto, “Prega-Rainha” de modo isolado, assim como em “Loveless!”, há uma clara diferenciação entre enunciado e enunciação, pois tal diferença é uma característica inerente a qualquer poema.

Todo o poema possui o seu próprio contexto. Podemos decodificá-lo nos valendo apenas de elementos intrínsecos ao poema. Alguns, entretanto, quando cotejados

⁴⁷ Usamos o conceito de enunciado e enunciação de acordo com o pensamento de Luiz Costa Lima (1973). Assim, o enunciado de um texto, poético ou não, é o campo do dito, do escrito e do disfarce das tensões, da significação sintagmática e do prazer inconsciente, ao passo que a enunciação é o campo do não-dito, do silêncio do texto, do sentido paradigmático, do conhecimento do inconsciente e do recalque do conteúdo interdito (p.468).

revelam-se mais amplos, de modo que seu sentido só pode ser de todo revelado se nos valermos de elementos extrínsecos a eles. Ou seja, no campo comparativo, o contexto de determinado poema revela seu sentido num âmbito maior, o da obra, como conjunto independente que, em dado momento, intersecciona-se com o conjunto ou contexto de outro poema, e é desta interseção de contextos poemáticos que a obra vai revelando seu sentido e, de modo restrito, em cada poema que compõe o todo. Certos poemas, portanto, mantêm entre si a mesma relação que as árias desenvolvem entre si para a formação do sentido do todo, que é a ópera. Isso ocorre quando descobrimos que a significação ou enunciado de dado poema revela o sentido oculto, a enunciação ou recalçado de outro.

Poder-se-ia alegar, contra isso, que “Loveless!” nos oferece todos os elementos para chegarmos a estas conclusões sobre seu sentido sem a necessidade de cotejá-lo com outros poemas, puxando o fio de sua meada através dos anagramas e da relação entre as duas primeiras estrofes do poema com a última. Ou seja, só com elementos restritos ao poema, poderíamos dizer do sentido ou da enunciação de “Loveless!”. Isso é certo, mas devemos considerar que lendo tanto “Loveless!” quanto “Prega-Rainha” de modo estanque ou independente não conseguiríamos inferir sobre uma lógica combinatória entre poemas pertencentes a uma mesma obra ou mesmo a uma família no interior de uma tradição literária, porque os poemas não estão separados, mas se encontram unidos por um processo de diferenciação relativa, o mesmo valendo para as obras. No caso de Armando, a seção erótica de sua obra insere-se numa família discursiva que possui com texto inaugural a *Arte de amar* de Ovídio, passando pela obra de Marquês de Sade, Rimbaud, Nabokov e Allen Ginsberg. Nesse sentido, a visão atomista é sempre redutora, de modo que, como método de análise, uma abordagem mais abrangente, seja entre obras ou poemas na busca pelo intertexto, é sempre mais salutar.

Luiz Costa Lima corrobora com o que afirmamos no seguinte trecho de sua magnífica tese de doutorado:

Ora, como já se acentuou pesquisado de preocupações diferentes das nossas, manter a prática atomista, no momento de intercruzamento de gêneros, de tipos de estilo, de aceitação e simultânea recusa de cânones literários, equivale à impossibilidade de falar da literatura (F. Jost, 1969, 97-115). É verdade que Jost trata de um caso específico, o da caracterização do *Bildungsroman* (grifo do autor). Mas, tanto a abordagem particular, quanto a geral, enfrenta a mesma questão: não mais podemos considerar a literatura senão através de uma lógica combinatória. As definições já não podem ser feitas por separação, mas por diferenciação relativa. Deste modo, pensar o discurso literário sob uma combinatória corresponde a considerá-lo espécie em uma família de discursos (LIMA, p.469, 1973).

Fica claro que Lima fala de gêneros, mas cremos, como temos demonstrado, poder aplicar suas considerações no interior de uma dada obra, a fim de se chegar a um sentido mais abrangente para seu conteúdo.

Poder-se-ia alegar, outrossim, que o enunciado de “Loveless!” é o mesmo de “Prega-Rainha”, pois a perversão oral no primeiro poema aparece logo no segundo vocábulo do poema, “chupada”, e é reforçada pelos dos anagramas seguintes que encerram a primeira e a segunda estrofes. Ocorre que “chupada”, como já dissemos, é um deslocamento metonímico⁴⁸, o anagrama por si só não oferece decodificação imediata, oferecendo ao leitor certo exercício mais aprofundado de leitura, pois é muito mais uma codificação do que propriamente o dito sintagmático. Ele é menos o discursivo do que uma camada que indica a presença de algo que se ausentou do enunciado por ter sido recalcado. Ademais, tanto a metonímia quanto o anagrama encontram-se na esfera da conotação, ao passo que um verso como “o prazer do outro lado” (p.553) possui claramente um caráter denotativo. Pode-se alegar que “o outro lado” é uma metáfora, aliás uma metáfora que envolveria todo o poema, mas ao chegarmos a leitura do verso, ele já se mostra decodificado pela título do poema. Tal, portanto, não exige, como em “Loveless!”, um esforço interpretativo muito acentuado do leitor, pois logo no título, o poeta nos oferece a chave de leitura para qualquer elemento obtuso da cadeia sintagmática de “Prega-Rainha”.

Ao contrário de “Prega-Rainha”, “Loveless!” já oferece dificuldades ao leitor logo no início, pois o título do poema é um vocábulo em inglês. Na verdade, ele veicula um conceito sobre o amor ou a arte de amar não muito corriqueiro e bastante diferente daquele que circula no interior dos discursos do senso comum como já visto anteriormente. Sua tradução literal é “sem amor”, mas o poeta até nisso transgride e oferece uma tradução diferente ao chamá-lo de “contra-amor”. Ou seja, o amor, na poética freitasiana, envolve uma dialética que oscila entre o amar e o contra-amar, é entre esses dois pólos que se encontra a *ars erotica* de Armando. De maneira nenhuma, tal sentido se oferece de imediato para o leitor. São necessárias antes diversas leituras e uma reflexão articulada com outros poemas para chegarmos a esta definição de amor, pois se, numa primeira abordagem, toda a cadeia sintagmática nos aparece destituída de sentido, exigindo do leitor e do analista um olhar mais preciso (LIMA, p.446, 1973),

⁴⁸ Mais uma vez aqui, estamos nos valendo dos conceitos de Luiz Costa Lima acerca da metáfora e da metonímia. Assim, metáfora é uma condensação de termos distintos que, em princípio, não se relacionam semanticamente, ao passo que a metonímia estabelece, através da contiguidade, um deslocamento de termos que possuem identidade semântica entre si (1973, p. 471).

em Armando o *non sense* de ser e amar é o próprio enunciado de muitos de seus poemas, o que reverbera na forma e na sintaxe, deixando, desse modo, o leitor e o crítico, em muitas ocasiões, perdidos entre fragmentos e imagens ininteligíveis.

A maioria absoluta dos poemas de Armando pede sempre algum tipo de decifração. E “Loveless!” só se deixa decifrar por completo à luz do que aparece dito em “Prega-Rainha”. Se a metonímia e o anagrama veiculam uma redundância e reforçam o prazer da perversão oral, tal satisfação é encoberta pela ira e ódio que o ato sexual pode trazer no seu bojo. O verso “e de ira de siso incluso” traz um anagrama logo recalçado por um sentido patente, e o verso seguinte, já na última estrofe, só reforça o que dissemos. Entroniza-se, no fim, as genitálias, o ativo sobre o passivo, a dominação do masculino sobre o feminino; em suma, um erotismo de cariz adulto. O prazer infantil em “Loveless!” é sempre inciente, encontrando espaço apenas no deslocamento da metonímia e no silêncio do anagrama.

Em “Prega-Rainha”, ao contrário, o prazer infantil é consciente e dito através do verso “o prazer do outro lado”. Assim, o que é conotativo em “Loveless!” é denotativo em “Prega-Rainha” e o que é inconsciente no primeiro é consciente no segundo. Em suma, em “Loveless!”, há um disfarce da tensão de um erotismo adulto pressionado por pulsões reprimidas infantis, ao passo que, em “Prega-Rainha”, há um conhecimento do inconsciente, do recalque que produziu um conteúdo interdito que rompe os diques da conotação e se sobrepõe às práticas sexuais adultas preconizadas por uma moral, rompendo com os papéis pré-estabelecidos para os parceiros no transcurso do conúbio amoroso. Para resumir, como já foi dito, a enunciação de “Loveless!” é o enunciado de “Prega-Rainha”.

A relação entre inconsciência, conotação e prazer infantil funciona em “Loveless!” como um disfarce da tensão entre um erotismo adulto centrado nas genitais e outro de caráter infantil que explora outras zonas erógenas do corpo. Essa tensão, causa da relação entre aqueles três elementos, gera uma instabilidade nos elementos formadores do poema e, por certo, torna-o também mais rico e desafiador quando comparado com “Prega-Rainha”. Tal instabilidade encontra-se em relação direta com a conotatividade do texto que se realça pela transformação que certos elementos passam no interior do poema.

No caso, notamos a modificação imagética que o sexo oral vai sofrendo até o término da leitura. Em princípio, temos o vocábulo “chupada” que nos remete a uma pulsão sexual centrada na atividade oral. A boca aqui é um veículo legítimo de busca

por prazer e sinaliza um erotismo que não é só infantil, mas também canibalesco. Na primeira estrofe, tal imagem ainda conserva certa estabilidade, já que a preocupação parece ser a exploração de elementos de ordem sensorial e de uma prática erótica ligada à luta. Na verdade, trata-se de aparência, pois, mesmo estes elementos, associados ao embate sexual entre corpos, revelam resquícios de uma atividade erótica de caráter infantil, pois, segundo Freud, “uma série de pessoas informa ter vivenciado os primeiros sinais de excitação em sua genitália no curso de brigas ou lutas com seus companheiros de brincadeiras, situação na qual, além do esforço muscular generalizado, há ainda um estreito contato com a pele do oponente” (FREUD, 1996, p.191).

O esforço muscular generalizado fica claro perceber no próprio anagrama da estrofe: “chegando ao suor que pica/ na virilha e axila (FREITAS FILHO, 2003, p.552) e a atividade sexual ligada à luta corporal no sintagma “pele de combate” (2003, p.552). Em suma, o enunciado da primeira estrofe de “Loveless!” fala-nos de práticas sexuais entre adultos, da própria luta corporal que tais práticas envolvem, mas sua enunciação diz respeito a um erotismo de cariz infantil e oral, sendo dessa tensão entre enunciado e enunciação que surge o alto grau de conotatividade do poema em questão que funciona como causa da instabilidade ou transformação dos elementos ligados à atividade oral.

Na primeira estrofe, a atividade muscular é só uma variação da atividade oral, ambas ligadas ao erotismo infantil. Porém, na segunda estrofe, a prática oral sofre, de fato, uma transformação mais radical. A “chupada” cambia-se em “ira de siso” (2003, p.552). Ou seja, a metonímia da atividade oral presente na primeira estrofe do poema, na segunda, transforma-se numa metonímia da metonímia, pois a boca, agora, e toda a pulsão sexual que esta zona encerra, reduz-se ao dente (“ira de siso”). Com isso, o canibalismo infantil torna-se ainda mais evidente, já agora referido diretamente através do vocábulo “músculo” (p.552). A tensão causa fissuras e os diques enunciativos vão aos poucos se rompendo. Estamos, portanto, diante do que, nos discursos de representação, chama-se de conotação de segundo grau⁴⁹, devido à metamorfose que o elemento central do poema vai sofrendo.

⁴⁹ Para Luiz Costa Lima, a característica principal do texto literário (discursos de representação) é que se funda na denotação e na conotação de segundo grau. Nesse espaço, a denotação teria como exemplo a poesia de João Cabral de Melo Neto, uma vez que estabelece relações unívocas entre termos matriciais, ao passo que a conotação teria como exemplo a poesia de Charles Baudelaire por estabelecer relações pluriunívocas entre os termos. Ou seja, a denotação poética seria metonímica ao passo que a conotação seria metafórica e condensatória (1973, p. 475 e 476).

Na terceira estrofe, ocorre a transformação mais radical, pois o erotismo de caráter infantil e oral é sobrepujado por um outro de contorno adulto centrado nas genitálias dos parceiros. De fato, a boca se transforma em vagina e o canibalismo infantil cede vez a uma sexualidade reprimida que exige a destruição do objeto de desejo a fim de alcançar o alívio da tensão causada. No fim, os diques se reforçam e o que estava prestes a vir à tona é contido numa zona abaixo do enunciado do poema que é exatamente a sua enunciação. Nesse sentido, “Loveless!” é palco para o fingimento pessoano, pois entre a dor deveras sentida e o dito (a escrita), interpõe-se o fingimento materializado pela conotatividade do texto que joga o tempo todo com o velamento e o desvelamento de tensões presentes, mas não resolvidas.

Já em “Prega-Rainha”, as relações entre os elementos fundantes do texto são unívocas e mais estáveis. Assim, o que sofre variações e câmbios em “Loveless!” devido ao alto grau de repressão e conotatividade do texto, em “Prega-Rainha”, ganha uma simetria, em grande parte, devido à estabilidade dos elementos paralisados pelo caráter denotativo do texto. Como dissemos, anteriormente, toda a obtusidade de “Prega-Rainha” logo é desfeita ou aclarada pelo título do poema que, ironicamente, enfeixa todo o texto com um sentido unívoco e simétrico entre suas unidades, de modo que o que em “Loveless!” é frenesi, tensão, luta, destruição nas sendas do contra-amor, em “Prega-Rainha”, é aceitação, só afeto e amor. Isso se comprova pelos elementos que funcionam de interseção entre os dois poemas. Um deles é o vocábulo “pele” que ocorre nos dois poemas, mas evocam atmosferas diferentes. Em “Loveless!”, a palavra vem associada a outro substantivo: “combate”, ao passo que em “Prega-Rainha”, o mesmo termo vem apenas antecedido por um pronome adjetivo. Ou seja, é evidente o caráter semântico mais forte e agressivo da pele de “Loveless!” quando comparado com a pele de “Prega-Rainha”. No primeiro poema, o substantivo “combate”, de fato, agrega muito mais valor e sentido do que o pronome “tua” no outro texto. A associação dos dois termos cria, junto com outros elementos do poema, uma atmosfera marcada pelo embate que é o próprio *leitmotiv* da peça literária e sua marca transformacional causada pela intensa conotatividade da mesma. Em “Prega-Rainha”, “tua” apenas nos remete a uma segunda pessoa e, em nenhum momento, percebe-se um câmbio conotativo do referido elemento. Em suma, enquanto a “pele” em “Loveless!” nos remete a uma metáfora e atmosfera que envolve todo o poema, o da luta, o do combate que se encerra no ato amoroso, em “Prega-Rainha”, a pele, como diversos outros termos do texto, é

apenas “pele”, ou seja, preserva seu caráter denotativo, uma estabilidade e univocidade em relação a outros termos e a si própria⁵⁰.

“Tua” não chega a ser ociosa, mas veicula uma carga semântica menor do que o substantivo que se agregar à “pele” de “Loveless!”. Não há ociosidade em “Prega-Rainha”, mas o texto joga com denotatividade e lacuna semântica. É o caso do pronome indefinido “tudo” que por agregar todas as coisas do mundo acaba por não oferecer ao leitor um sentido preciso do que seja esse “tudo”. Na verdade, o vocábulo é responsável por um zero semântico, por um vazio ou lacuna em meio ao dito, assim como o verbo “ceder” do segundo verso de “Prega-Rainha” que, por ser transitivo indireto, pede um complemento o qual, no entanto, encontra-se ausente no poema. Temos aqui outro vazio, lacuna ou zero semântico do texto. Como todo o vazio pode ser preenchido por qualquer coisa, os trechos citados são passíveis de todo o tipo de interpretação que o analista, no entanto, deve desprezar em busca do sentido do texto. As infinitas interpretações que tais vazios podem provocar devem ser deixadas de lado pelo crítico, pois tais são fruto da estesia que o vazio relacionado ao dito provoca no espírito de quem lê o poema. A tarefa aqui do crítico, como já dito, é antes retirar um sentido da relação entre o dito e o não dito do poema, entre seu enunciado e seu silêncio.

“Loveless!” não nos deixa ver nenhum vazio em sua forma. Nele, a forma é palco para o dito e só percebemos o silêncio do texto quando passamos a vê-lo de modo mais minucioso, quando passamos a notar a tensão entre as estrofes do poema que são a materialização do confronto interno do texto. É por isso que “Loveless!” constrói-se sob o signo da luta e só chamando atenção para tal tensão ou combate que chegamos à enunciação do texto. Em “Prega-Rainha”, não há tal preocupação. O enunciado da peça

⁵⁰ Neste trabalho, os termos denotação e conotação não podem ser tomados com o mesmo sentido e rigor que eles aparecem nas análises e modelos estruturalistas como, por exemplo, de um Luiz Costa Lima quando analisa e comenta a poesia cabralina. Lá os termos se opõem para em si expressarem duas poéticas antagonicas que se materializam em lira e antilira. A primeira refere-se à lírica tradicional, apoiada em processos metafóricos e de simbolização que geram acréscimos conotativos e, por conseguinte, o caráter ambíguo dos termos que compõem o corpo sintagmático do enunciado, ao passo que a segunda baseia-se num expurgo desse caráter melódico e conotativo da lira, em busca de uma poesia que, em detrimento da condensação metafórica, busca, sobretudo, uma espacialização mais severa dos termos que compõem o corpo sintagmático do enunciado. Em suma, a antilira, ao invés de procurar a metáfora e a ambiguidade, como fruto de acréscimos conotativos e de consonâncias melódicas, tem como obsessão a busca pelo rigor do incisivo e da aspereza numa espécie de subtração conotativa ou da pluralidade estimulada pelas harmonias do verso lírico, para que se conquiste um verso transitivo e não lírico, mas ferino e agressivo que se apóia na denotação e na metonímia em prol de um aguçamento conceitual. No presente trabalho, utilizamos os termos denotação e conotação apenas para explicitar, respectivamente, o caráter mais estável e menos estável dos termos que engendram os poemas em questão e não no sentido que os estruturalistas se valem para definir lira e antilira, pois o intuito aqui não é este, mas sim estabelecer as relações transformativas entre enunciado e enunciação dos dois poemas em cotejo, com base na teoria psicanalítica de Freud a respeito do superego e do tabu.

literária é a própria desrepressão do conteúdo reprimido de cunho infantil presente em “Loveless!”. O dito em “Prega-Rainha” diz o que o enunciado do primeiro poema não pode dizer e o faz sintagma e formalmente, daí os vazios, as lacunas e os zeros semânticos notados em “Prega-Rainha”. Nele, o silêncio de “Loveless!” fala junto com o dito sintagmático. Aquilo que é conotado, mascarado e reprimido em “Loveless!” é denotado e desreprimido em termos de discurso e forma.

Na verdade, o que a conotação de “Loveless!” mascara, a denotação de “Prega-Rainha” revela, daí este último ser um texto mais descarnado em relação ao outro. A conotação de “Loveless!” se entretetece através de vocábulos e sintagmas oriundos do campo semântico da atividade e da guerra e de verbos que indicam uma ação ativa e destruidora em relação ao outro. Dentre tais termos, podemos destacar as palavras “combate”, “cortante”, “suor”, “músculo”, “nervo”, “siso”, além dos verbos “trepar”, “reduzir”, “enfiar”, “matar” todos confinados à última estrofe do poema em virtude da exaltação do elemento ativo e masculino sobre o passivo e feminino. Todo o espaço semântico de “Loveless!” é preenchido por palavras, sintagmas e figuras que conotam ou disfarçam a energia reprimida oriunda de pulsões infantis em relação ao outro e a si próprio.

Dizemos a si próprio, pois a atividade sexual oral, recebida ou praticada, desperta no inconsciente sensações prazerosas da infância, especialmente relacionadas à alimentação. Ou seja, aquilo que fora “esquecido” volta à tona quando ocorre uma prática que guarda em si um erotismo de caráter infantil. Tal rememoração é ativada pelos lábios e revela que, em última instância, a pulsão sexual não está exclusivamente voltada para outra pessoa, mas satisfaz-se no próprio corpo. Em suma, tais atividades, a despeito de terem como alvo o outro são, essencialmente, autoeróticas. O ato sexual, portanto, em “Loveless!”, não deixa de ser uma rememoração reprimida, pela alta conotatividade do texto, das primeiras experiências prazerosas da criança relacionada à alimentação, o que nos remete ao seio materno ou à mãe.

“Prega-Rainha” denota tudo o que dissemos a respeito de “Loveless!”. Falar daquele poema em função deste seria, portanto, como parafraseá-lo apenas sem, no entanto, chegarmos a seu real sentido. A comparação é necessária e salutar para entendermos “Loveless!” e abriremos novos caminhos para lermos a enunciação de “Prega-Rainha”. Nesse sentido, em cotejo, é que notamos a total ausência de vários elementos fundantes de “Loveless!” em “Prega-Rainha”. Neste, não há nenhum sintagma ou vocábulo que se ligue ao campo semântico da guerra ou da atividade. Não

há luta em “Prega-Rainha”, mas aceitação. Há ação no referido poema, mas não uma ação ativa como em “Loveless!”, e sim uma ação passiva. Tal fenômeno pode ser exemplificado com os verbos e o contexto em que eles ocorrem no poema: “ceder”, “ficar”, “dar”, “doer”, “ser”. Quando há a ocorrência de um verbo como “avançar” que pode denotar uma certa atividade por parte do sujeito, tal vem antecedido de uma palavra negativa, levando a uma anulação do caráter ativo que o verbo encerra em seu sentido mais imediato. Ademais, os verbos que indicam passividade se sucedem até o último verbo que enceta o verso final de “Prega-Rainha”, exatamente, o verbo “ser”, dando a entender que este indivíduo ou ser constitui-se sob o signo da passividade, isto é, ele é o alvo de determinada ação e não o fator dela. Ainda, o que “Loveless!” recusa, “Prega-Rainha” admite, arrancando da enunciação daquele o seu enunciado, o seu sujeito, que é muito mais um objeto do que alguém que age.

Em outras palavras, a satisfação que o autoerotismo e a passividade proporcionam ao sujeito são negados ou disfarçados em “Loveless!”, em nome de uma sexualidade ativa e adulta, porém afirmados e completamente desmascarados em “Prega-Rainha” como fonte de intensa satisfação e autoconhecimento. Isso se comprova no verso “o prazer do outro lado”, que no seu bojo revela ser ou o outro lado do ser que encontra profunda satisfação no conhecimento de si mesmo e num amor marcado pelo autoerotismo e a passividade. Esse é o prazer de “Prega-Rainha”, um prazer do outro lado assinalado pela passividade, pois aquilo que o sujeito de “Loveless!” quer matar ou reduzir, o de “Prega-Rainha, ou seja, o outro lado desse mesmo sujeito, admite como fonte genuína de autoconhecimento e satisfação sexual. “Prega-Rainha” é, em suma, o local onde as máscaras da persona de “Loveless!” caem, restando apenas o eu nu. Podemos, portanto, dizer que “Loveless!” se configura pela tensão entre o eu nu e sua persona, com a derrota do eu pela máscara, ao passo que “Prega-Rainha” é a entronização da fala desse eu que, enfim, sobrepuja a agressividade ativa da persona.

Tal agressividade ativa associada à persona reside no ego, que é o reduto da libido. Como o os dois poemas mantêm entre si uma relação especular por transformação, em ambos temos uma libido que assume para si um objeto diferente. Por causa dessa diferença, é que afirmamos que “Prega-Rainha” é uma espécie de palco às avessas onde o eu de “Loveless!” destitui-se de suas máscaras ou persona, revelando o caráter duplo da libido humana. Na verdade, em “Prega-Rainha”, o eu mostra o seu outro lado, ou seja, trata-se de um mesmo sujeito que revela uma libido ora de caráter ativo ora de cariz passivo. Mais do que isso, os dois poemas mostram-nos que ambos

são violentos, mas que, devido à tensão entre semelhanças e diferenças, “Loveless!” revela uma violência ativa, ao passo que “Prega-Rainha, uma violência passiva. Essa diferença no caráter da violência presente no erotismo freitasiano é devido ao fato de a energia libidinal ou pulsões eróticas em “Loveless!” estar voltada para um objeto, daí seu caráter ativo, ao passo que em “Prega-Rainha”, essa mesma energia volta-se contra o próprio sujeito, daí seu caráter passivo.

Nesse sentido, podemos concluir que o primeiro poema veicula um erotismo de caráter violento, ativo e sádico, enquanto o segundo um erotismo também violento, porém passivo e masoquista. Isso é possível, pois o instinto de morte que preside a poesia erótica freitasiana possui uma dupla face: ele é tanto objetal, voltado para fora, quanto autoerótico ou narcísico, voltado para si ou para dentro. Na verdade, o sadismo é uma espécie de interseção entre o instinto de morte e Eros, ele é a prova da íntima relação entre os dois instintos que comandam as pulsões e libido humanas, sendo, por meio do sadismo e de sua variante passiva, o masoquismo, que foi possível a Freud chegar à conclusão de que existe um instinto de morte e que este encontra-se intimamente ligado a Eros (FREUD, 2002, p. 75-82).

Sabemos, contudo, que, em última análise, toda a libido é narcísica podendo voltar-se ora para um objeto, tornando-se, portanto, objetal, ora voltar-se para o próprio sujeito transformando-se, assim, em narcísica. Ela é sempre narcísica, pois, mesmo quando voltada para um objeto, subjaz-lhe um alto grau de fruição narcísica, “devido ao fato de presentear o ego com a realização de antigos desejos de onipotência deste último” (2002, p.80). Nesse sentido, em função de um erotismo marcado pelo instinto de morte, temos uma libido objetal narcísica quando estamos diante de uma sexualidade marcada pelo princípio violento, ativo e sádico, ao passo que, ao nos defrontarmos com uma libido essencialmente narcísica, estamos diante de uma sexualidade marcada pelo princípio violento, passivo e masoquista. “Loveless!” e “Prega-Rainha” são exemplares quanto a isso.

O enunciado de “Loveless!” é uma tentativa de entronização desta libido narcísica objetal em que predomina o princípio ativo sobre o passivo em virtude do sadismo o qual envidencia-se em versos como: “e trepo para te matar/ ou te reduzir a tua carne/ indo ao fundo mais ermo/ e extremo – ao mais úmido/ enfiando tudo/ no toque e na estocada” (FREITAS FILHO, 2003, p.552). Vimos, entretanto, que o enunciado do referido poema é uma espécie de máscara ou persona que transfígura sua enunciação. Pela metonímia e o anagrama, percebemos que “Loveless!” esconde em si um erotismo

marcado pela oralidade, o que comprova que por detrás desta persona, de um erotismo fálico, ativo e violento, esconde-se um erotismo infantil, resquícios, na verdade, de energias reprimidas pela consciência que, no entanto, brotam na forma e nas imagens do poema do mesmo modo que o sintoma surge como um símbolo mnêmico, como imagem ou monumento dos quais a metonímia é o anagrama são a metáfora. Vimos também que tal erotismo, de caráter infantil, é, sobretudo, autoerótico, logo, narcísico. O que na verdade “Loveless!” esconde por meio do seu enunciado é um erotismo infantil, passivo, autoerótico e narcísico. Mas, como dissemos, em “Prega-Rainha”, as máscaras de “Loveless!” se desfazem, sendo a enunciação deste o enunciado daquele.

Não é difícil, a nosso ver, perceber isto ao lermos em “Prega-Rainha os versos: “o prazer do outro lado/ (...) te dou/ onde a grama não avança/ (...) Doeu, dei” (2003, p.553). Vimos o quanto este trecho guarda de passividade e infantilismo e, agora, diante dos verbos “dar” e “doer”, não só a passividade nos fica evidente, mas, sobretudo, o caráter masoquista do poema em questão. Estamos, portanto, diante de um texto que guarda em si uma libido essencialmente narcísica em que o sujeito transforma-se em objeto de si mesmo, revelando, “em campo aberto”, o campo sintagmático do enunciado, aquilo que “Loveless!” esmera-se em escamotear.

Há que se notar, ainda, a própria forma lacunosa sobre a qual “Prega-Rainha” se constrói, de modo que ele pode ser encarado como o monumento, a reminiscência ou o sintoma daquilo que “Loveless!”, inutilmente, tenta reprimir ou esconder, mas que até ele mesmo, de certa forma, denuncia. Assim, a conotação que reduz o sintoma ao anagrama e à metonímia de “Loveless!” transforma-se na denotação enunciativa de “Prega-Rainha”.

Nessa altura, não podemos deixar de notar o quanto a análise muda dependendo do viés adotado. Quando analisávamos “Loveless!” de forma isolada e cotejando-o com um referente externo à obra ou ao contexto do poema, no caso o processo repressivo que deu origem à nossa civilização, percebemos o quanto ele é libertário e representa uma vitória do princípio do prazer sobre o princípio da realidade. No entanto, quando passamos a vê-lo em função apenas do seu contexto ou da sua relação com outros poemas que compõe a obra erótica freitasiana, percebemos o quanto “Loveless!”carrega em si um processo repressivo interno como se espelhasse, ainda que com certas resistências, o que ocorre num contexto muito mais amplo que extrapola, certamente, a poesia de Armando. Tal espelhamento tornou-se mais evidente ao compararmos “Loveless!” com “Prega-Rainha” e , agora, ele, a nosso ver, oferece-nos um novo dado

a ser explorado em ambos os poemas: o sentimento de culpa, provável herança de uma civilização repressora.

Notamos, no início do cotejo, que ambos os poemas mantêm entre si uma relação especular por transformação, de modo que, quando comparados, percebemos elementos que se repetem ou não nas duas peças literárias, bem como a transformação pelos quais passam em virtude dessa relação especular. Com o sentimento de culpa não é diferente. Sabe-se que ele é fruto da insistência punitiva do superego sobre os desejos agressivos ou violentos do ego, seja no que tange à libido objetual narcísica, seja no que diz respeito apenas àquela puramente narcísica. Essa insistência punitiva do superego, a culpa, é um instrumento psíquico criado por nossa civilização, a fim de domesticar ou reprimir, de modo eficaz, os instintos agressivos que movem a atividade humana. O superego, que se materializa em nossa consciência como má consciência ou como culpa, seja religiosa ou moral, é, em suma, uma internalização de uma autoridade externa que se torna onisciente e, portanto, pronta, não só a recriminar os atos, mas as próprias intenções, os desejos mais secretos e proibidos do indivíduo.

Diante disso, pergunta-se: o quanto a poesia erótica de Armando consegue escapar das investidas punitivas do superego sobre seu ego? A agressividade do erotismo freitasiano é patente e negá-la seria tolice, um modo tosco de escapar do problema. Mais do que isso, numa primeira leitura de seus poemas eróticos, parece não haver qualquer resquício de sentimento de culpa. O erotismo freitasiano mostra-se, em primeiro plano, como uma perfeita vitória dos desejos do ego sobre qualquer elemento externo ou interno que o reprima ou tente desviá-lo de seu alvo. Entretanto, quando se fala em agressividade do ego, em destruição do objeto amado, em princípio, o seu sentido é literal, por isso a linha que separa os amantes dos psicopatas é tênue. No entanto, é claro também, que essa destruição nunca se concretiza na poesia de Armando, não de modo literal. E isso acontece, devido à atuação do superego materializado pelo sentimento de culpa. Do contrário, não estaríamos diante de um sujeito a construir uma sublime arte erótica, mas a nos confrontar com um monstro social. Ou seja, o que estamos querendo dizer é que, a despeito de seu cunho subversivo e libertário, o erotismo freitasiano veicula um ensinamento, uma *paideia*, e ela só é possível graças à atuação de um superego.

Nesse sentido, podemos afirmar que todo ato erótico é, de algum modo, sublimado pelo sentimento de culpa, ou seja, pela atuação de um superego. Se não, o referido ato acabaria por culminar com a destruição literal do objeto amado e, por

vezes, até do sujeito. Tal conclusão, por óbvio, concerne à parceria amorosa movida pela libido objetal narcísica. Poder-se-ia contra-argumentar dizendo que a poesia erótica freitasiana é fruto de uma fantasia transfigurativa posterior a um ato de destruição do objeto amado ou como fruto da mais pura imaginação. Com relação ao primeiro contra-argumento, pode-se facilmente rechaçá-lo, afirmando-se que não há nenhum dado biográfico que valide tal idéia.

Sabe-se, de acordo com Freud, que toda a consciência é fruto de uma renúncia aos instintos e que a consciência, a partir de uma primeira renúncia, passa a exigir novas recusas, aumentando, portanto, a severidade e a intolerância dela sobre si mesma (FREUD, 2002, p.89 e 90). Ou seja, a renúncia aos instintos é mãe da consciência e ela acontece desde sempre, logo, só podemos fingir, em termos psíquicos no âmbito da representação na poesia lírica, aquilo que é passível de ser representado por uma consciência culpada. O contrário só seria possível se o indivíduo fosse atingido por uma severa amnésia que o devolvesse a um estado primitivo da consciência humana, onde só houvesse o ego e seus desejos ou se estivéssemos diante de um indivíduo pertencente a uma cultura ou civilização em que a consciência ainda não tivesse passado pela introjeção da autoridade externa. Ainda assim, aqui, poderia haver a incidência do medo de ser descoberto, levando aquele que cria a escamotear o dito.

Em suma, não nos parece possível a ninguém, ainda que o quisesse, fingir uma consciência sem as vicissitudes de um superego. Isto, a nosso ver, é algo imperativo. O máximo que o fingimento poético possibilita às mentes que, de alguma forma, já introjetaram a autoridade externa, é uma mitigação do superego e do sentimento de culpa. Isso é o que ocorre em “Loveless!” e em “Prega-Rainha”, um abrandamento do superego que abre as portas para a sublimação. E o que é sublimado? São os desejos onipotentes do ego que levam o indivíduo à agressividade e à destruição do objeto desejado. Se não fosse mitigado, o superego poderia atuar de forma severa levando o sujeito a uma completa intolerância ao outro, impedindo, assim, o contato amoroso ou o confinando, exclusivamente, ao autoerotismo. Não é o que ocorre na poesia de Armando, por ser muitas vezes dirigida ao objeto e ao contato com o outro.

Ademais, a latente agressividade e o desejo de onipotência e domínio sobre o objeto amado, reduzidos à violência sublimada em ato erótico, só é possível na poesia freitasiana graças à renúncia da instância punitiva à sua tarefa: a de renunciar aos instintos. Tal renúncia só é possível, pois ocorre no transcurso de um ato sublimado, o erótico. Convém esclarecer que a diferença do ato sublimado para o comum é que o

primeiro é simbólico, ao passo que o segundo é literal. Ou seja, a renúncia do superego só é possível no ato sublimado, pois, nele, o agenciamento da agressividade e dos instintos do ego sobre os desejos encontra objetos para seu alvo no plano simbólico, sem a necessidade, portanto, da destruição literal do objeto amado, o que traria sofrimento e culpa ao sujeito. Como a renúncia se dá no ato sublimado, ela não é em si, mas trata-se de uma recusa sublimada. Neste sentido, pode-se ser violento, agressivo e sádico sem a ocorrência da culpa, devido à mitigação. Em suma, pode-se, sem sofrimento, dar vazão aos instintos agressivos de um ego onipotente. Se não estivesse atuando de forma abrandada sobre um ato já sublimado, nada disso seria possível e, então, estaríamos diante de uma poesia severa, asceta e intolerante a buscar o asseio, o puro, as essências, em suma, Deus e o útil.

Deve-se anotar ainda quanto a isso que, com relação ao superego agressivo, a teoria concernente à sua mitigação não muda muito. O abrandamento associado à sublimação do ato amoroso permite ao superego agressivo que desvie sua agressividade punitiva sobre o ego e, assim, evite a imobilidade erótica do sujeito. Na verdade, há uma aquiescência do superego em relação à agressividade seja de forma originária, quando ligado ao ego, seja de modo secundário quando aderido à instância psíquica punitiva. Como se dá num ato sublimado, a violência é permitida e a agressividade outrora, no período infantil, acumulada contra a autoridade externa que impedia a criança de ter suas primeiras satisfações, adere-se, novamente, ainda que de forma temporária, ao ego para que ele satisfaça seus desejos infantis de domínio e onipotência. Ou seja, a agressividade punitiva volta a ser violência destruidora e, como se dá num ato sublimado, há a permissão do superego sobre o ego de que ele, confrontado com o complexo de Édipo, possua a mãe e mate o próprio pai no campo simbólico, o que se torna causa de grande satisfação sem a ocorrência de culpa.

Nesse sentido, uma das formas de se evitar que a civilização chegue a um beco sem saída pelo crescente acréscimo do sentimento de culpa, seria pela prática de atos sublimados capazes de mitigar a agressividade do superego e de devolver ao ego a capacidade de dar vazão aos seus instintos agressivos, evitando acúmulo de violência e culpa. Não vemos outra forma de dar escoamento a isso senão através do amor (erotismo) e da arte. Por isso, tudo que envolve o humano ou deve possuir um caráter erótico ou um senso estético ou ambos, simultaneamente, caso contrário a repressão e o sentimento de culpa alcançaram, em muito pouco tempo, níveis difíceis de serem suportados pelo homem e pela sociedade como um todo, levando-os à violência

desenfreada, à delinquência e, por fim, à autodestruição, devido ao rompimento dos laços sociais que ligam os indivíduos entre si.

Sob um outro aspecto, Mukarovsky diz que “a obra de arte não pode ser identificada com o estado de ânimo do seu autor, nem com nenhum dos estados anímicos que provoca nos sujeitos que a percebem, como o queria a estética psicológica” (In TOLEDO, 1978, p.132) e também:

o eu, o sujeito, que aparece, embora das maneiras mais variadas, em toda a arte e em toda obra, não se identifica com qualquer indivíduo concreto anímico-corporal, nem com o autor. Este é o ponto no qual se concentra toda a constituição artística da obra, em direção ao qual se ordena essa constituição e em que, não obstante, se pode projetar uma personalidade arbitrária, seja ela a de um autor ou a de um receptor (o “viver através” de uma obra por parte do receptor) (1978, p.146).

De fato, não existe uma similitude entre autor e sujeito da obra. Na verdade, a dessimilitude parecer ser a regra. No entanto, tal sujeito, que não é, necessariamente, o mesmo do autor da obra, não se encontra desligado ou ausente de um contexto. Ele não é forçosamente real; pode ser virtual ou futuro, no caso dos artistas ou poetas que experimentaram o ostracismo no tempo de sua criação, ou, ainda, imaginário como no caso dos simbolistas. De qualquer forma, o sujeito da obra se insere num contexto, mesmo porque, ainda segundo o pensador russo, “a obra de arte é um signo, não só em relação ao indivíduo, mas também em relação à sociedade” (p.147). Nesse sentido, “no desenvolvimento da arte, o indivíduo coletivo constitui, portanto, a mesma realidade que o indivíduo da pessoa singular” (p.147).

A arte, portanto, e aí inclui-se a poesia, mantém sempre uma relação com o seu contexto: a sociedade. Essa relação, no entanto, não é direta, mas oblíqua, metafórica ou indireta, de modo que, malgrado seja um signo autônomo, visa à alguma coisa externa a si, indeterminada, daí referir-se não a um contexto particular, mas, sobretudo, ao

contexto total dos chamados fenômenos sociais, como, por exemplo, a filosofia, a política, a religião, a economia, etc. Por essa razão, a arte é capaz de caracterizar e de representar uma determinada “época” (grifo do autor) melhor do que qualquer outro fenômeno social. Por esse motivo também, a história da arte foi, durante muito tempo, confundida com a história da cultura no sentido amplo da palavra e, inversamente, a história geral toma de empréstimo à história da arte a delimitação dos seus períodos (p.134)

O superego é um dos muitos referentes externos ao qual a obra de arte se refere indiretamente. Ele é uma instância psíquica coletiva, um contexto total a explicar muitos fenômenos sociais, portanto preside a formação de qualquer obra, assim como o

público influi no desempenho de um ator em palco. Se a ausência do superego fosse possível, ainda assim, de alguma forma, ele seria referido no contato da obra com o meio; porém, uma vez introjetado, torna-se uma entidade autônoma, uma espécie de super-referente que se autorrefere, cabendo ao autor, na obra, negá-lo, afirmá-lo ou mitigá-lo.

Toda a poesia erótica de Armando gira em torno de um superego mitigado para a vivência de uma sexualidade menos reprimida. Em “Loveless!”, há a aquiescência do superego em relação aos instintos agressivos do ego. No entanto, com relação ao erotismo infantil, o superego encontra-se menos mitigado, confinando-o, portanto, à enunciação do poema. Em “Prega-Rainha”, a mitigação é ainda mais severa, pois tanto a agressividade quanto o erotismo infantil comparecem em primeiro plano, no campo do enunciado do poema.

Ademais, essa mitigação é quem permite o reconhecimento do que Armando chama de “prazer do outro lado”. Tal prazer refere-se a um erotismo infantil de cunho sádico-anal e é ele que determina o princípio especular por transformação presente quando se coteja os dois poemas. Nesse sentido, com relação à parceria amorosa, o que é ativo em “Loveless!” é passivo em “Prega-Rainha” sendo verdadeiro, outrossim, o inverso. Isso ocorre, pois, no primeiro poema, há uma manutenção dos papéis entre masculino e feminino durante o ato amoroso, ao passo que no outro, há uma inversão desses papéis. Tal inversão deve ser possível pela imposição de uma autocastração do elemento masculino sobre si mesmo que permite que o elemento feminino, através de algum instrumento, recupere para si o pênis perdido, que, enfim, reviva a antiga fantasia infantil de ser um menino (FREUD, 1996, p.184). Daí, derivam a inversão de papéis, a necessidade de um instrumento utilizado pelo elemento feminino e o masoquismo de “Prega-Rainha”.

Tendo em vista, no entanto, o caráter sádico-anal de “Prega-Rainha”, pode-se afirmar também que, mais do que uma inversão de papéis, há, de fato, uma eliminação dos papéis masculino e feminino, permanecendo apenas uma sexualidade caracterizada pelo princípio ativo e passivo, já que o erotismo de “Prega-Rainha” é infantil e pré-genital. Essa redução dos elementos masculino e feminino é fruto da autocastração imposta ao sujeito sobre ele mesmo. Desse modo, se em “Loveless!” temos as seguintes equivalências: masculino – ativo, feminino – passivo, em “Prega-Rainha”, elas se reduzem a sujeito ativo e sujeito passivo. A oposição permanece, mas o gênero é neutralizado, ou melhor, tornado neutro. Isso é possível pois o enunciado de “Prega-

Rainha” veicula um erotismo infantil e masoquista. Ele é a transformação final da enunciação infantil e oral de “Loveless!” em enunciado sádico-anal de “Prega-Rainha”. Essa transformação se concretiza no título do poema e nos versos “prazer do outro lado/ onde cheira a terra que aduba/ a úmida e envergonhada flor/ usada, encardida/ escura de cabelo.” (FREITAS FILHO, 2003, p.553), em que a metáfora da flor é uma clara referência ao ânus. Em suma a boca conotativa de “Loveless!” transforma-se no ânus denotativo de “Prega-Rainha”, de modo que este último pode ser encarado como um erotismo intimamente ligado a estados anteriores da vida animal.

Na verdade, os dois poemas podem ser lidos dessa forma, com a diferença de que o que é disfarçado em “Loveless!”, ou seja, conotado nas metonímias e anagramas, em “Prega-Rainha” é dito sem qualquer disfarce. Como o ânus provém da boca primitiva do embrião, o erotismo de cunho sádico-anal de “Prega-Rainha” associado ao canibalismo oral de “Loveless!” remete o leitor a esse estado embrionário e animal que antecede a sexualidade domesticada por um dado processo civilizatório que privilegia a vida sexual adulta constituída sobre as zonas genitais e com funções essencialmente procriativas.

Ademais, o caráter animalesco presente em “Loveless!” e “Prega-Rainha” revela a ambivalência da sexualidade humana, que é tanto marcada pela renúncia e pelo instinto de vida, que move o homem a desprender-se de seus instintos mais primários para a organização de grupos maiores visando à proteção do indivíduo, quanto pelo instinto de morte, que se caracteriza por ser desagregador, destrutivo e primitivo. A poesia erótica de Armando deve ser lida com tais ambivalências, pois a negação completa de um erotismo de base infantil e animalesca arraiga-se profundamente numa frustração culpada que, na nossa sociedade, tende ao crescimento descontrolado. Consciências marcadas por esta negação e frustração podem desembocar em psicopatias e neuroses ainda mais violentas e destruidoras como forma de dar vazão à energia reprimida. O erotismo freitasiano, portanto, contorna os instintos agressivos e destrutivos humanos, sem deixar que eles assumam contornos psicóticos, por meio da mitigação do superego e de um olhar sobre o ato erótico que o encara como algo simbólico e sublimado onde o indivíduo pode escoar sua agressividade destrutiva sem que destrua a si e ao outro literalmente.

Isso posto, cabe perguntar-nos acerca da enunciação de “Prega-Rainha”, sobre o que se esconde por detrás do seu enunciado, sobre o que ele silencia. Há dois versos e metade de um que nos parecem ser primordiais para se chegar à enunciação de “Prega-

Rainha”. São eles: (...) “Me dá tudo/ assim, dentro da família” e “sou teu filho também” (FREITAS FILHO, 2003, p.553). A nosso ver, tais versos retratam um fenômeno bastante recorrente em todas as civilizações e que passou por restrições severas por meio de regras e punições de toda a ordem, com a sanção de morte: o incesto.

Tal sanção é encarada na poesia de Armando. Devido à mitigação do superego e à sublimação que envolve o ato erótico, impulsos reprimidos desde a infância podem novamente ser revividos, sobretudo no que concerne às fantasias de posse do menino em relação à mãe e à irmã. Na poesia erótica de Armando tais desejos, através da mitigação da instância punitiva, podem ser liberados, porém não sem agressividade, pois a proibição do incesto, na psique humana, nunca deixa de existir e, de algum modo, atuar sobre ela. O enunciado de “Prega-Rainha”, nos versos citados acima, também revelam tal liberação.

A posse de cunho incestuoso do objeto proibido vem carregada de violência, pois há, na consciência humana, um arraigado impulso que leva o indivíduo à vontade de aniquilação daquilo que o coloca em perigo ou tentação. Nesse sentido, associado ao tabu do incesto, “Loveless!” atrai para si agressividade de cunho ativo, pois é permitida à libido do ego satisfazer-se, simbolicamente, com a posse de objetos proibidos, uma vez que não há a destruição literal deles. Ademais, deve-se ter em conta que componentes cruéis e sádicos do amor são dirigidos a um dado objeto ou sujeito, a fim de que os afetuosos e proibidos possam ser mais severamente suprimidos (*Totem e Tabu*, FREUD, s/d, p.14)⁵¹.

A posse incestuosa é, portanto, a enunciação tanto de “Loveless!” quanto de “Prega-Rainha”. A diferença entre eles reside no fato de a agressividade ativa do primeiro poema ser fruto de um arraigamento do impulso destrutivo, ao passo que, em “Prega-Rainha”, tal impulso encontra-se tão sublimado que a agressividade e a vontade de destruição do que oferece perigo transformam-se, respectivamente, no ato erótico, em violência autoinfligida e sentimento filial.

Dissemos, no início do parágrafo acima, que a posse incestuosa é a enunciação de ambos os poemas. Isso só é possível quando os vemos de forma isolada. Comparando-os, fica claro também que até a posse incestuosa é enunciado em “Prega-Rainha” do recalcado em “Loveless!”, ou seja, da sua enunciação, já que a origem do incesto se liga ao erotismo infantil. No entanto, como agora o objetivo é chegar ao conteúdo interdito de “Prega-Rainha”, abstrairamos tal dado, vendo-o de forma isolada, a fim de

⁵¹ A partir daqui, a menção a esta obra de Freud será feita através da abreviatura *TT*.

alcançarmos sua enunciação, ou seja, aquilo que silencia ou se esconde por detrás de seu enunciado ou corpo sintagmático que cremos ser o incesto ou relações de cunho incestuoso.

Em *Totem e tabu*, Sigmund Freud atenta para o horror ao incesto existente nos povos selvagens da Austrália e Indonésia e nota como o tabu gera todo o tipo de “evitações”⁵² entre membros de uma mesma tribo. Freud percebe, lendo as pesquisas de antropólogos da época, que o tabu do incesto gera nestes povos mais restrições sexuais e matrimoniais do que na população europeia dos séculos XIX e XX. Diante disso, a questão que Freud tenta responder é como homens primitivos, canibais, podem manter tamanho escrúpulo e rigor no tocante às relações sexuais entre indivíduos de uma mesma tribo, estabelecendo para si um alto grau de restrição a seus instintos sexuais.

Uma parte da resposta parece residir no fato de o primitivismo dos povos australianos existir apenas num olhar etnocêntrico. Outra parte, e a mais importante, diz respeito à relação que essas tribos mantêm com seu totem. Na verdade, Freud nota que “o lugar das instituições religiosas e sociais que eles não têm é ocupado pelo sistema de totemismo” (*TT*, s/d, p.7) e que uma das finalidades desse sistema é evitar relações incestuosas. Em suma, para Freud, “a relação de um australiano com seu totem é a base de todas as suas obrigações sociais: sobrepõe-se à sua filiação tribal e às suas relações consanguíneas” (*TT*, p.7), de modo que o horror ao incesto não se restringe só às relações diretas e endogâmicas de parentesco, mas atinge também a relação entre pessoas do mesmo totem ou tribo, sendo, portanto, totêmico, indireto e exogâmico.

Dentre as muitas evitações relativas a indivíduos de um mesmo totem, as relacionadas a genro e sogra parecem ser as que mais chamam a atenção de Freud e, a nosso ver, são as que conferem maior rentabilidade à análise dos dois poemas em questão, pois

as relações entre genro e sogra são também um dos pontos delicados da organização familiar nas comunidades civilizadas. Essa relação não está mais sujeita a regras de evitação no sistema social dos povos brancos da Europa e da América, mas muitas discussões e desentendimentos poderiam frequentemente ser eliminados se a evitação ainda existisse como um costume e não tivesse de ser recriada pelos indivíduos. Poderá ser encarado por alguns europeus como um ato de alta sabedoria por parte desses selvagens terem impedido inteiramente, através de suas regras de evitação, qualquer contato entre duas pessoas colocadas em relação tão chegada uma com a outra. Quase não comporta dúvida o fato de que alguma coisa na relação psicológica da sogra com o genro cria hostilidade entre eles e torna difícil a convivência. Mas o fato de que nas

⁵² No sentido de evitar contato. As evitações surgem do sistema totêmico nas civilizações primitivas que estabelece regras contra o casamento entre indivíduos não só da mesma família, mas também do mesmo clã totêmico. Cada clã possui um totem, que pode ser tanto um animal, um fenômeno natural quanto um antepassado do clã, e é exatamente o totem que determinará se um indivíduo pode ou não relacionar-se com outro integrante da mesma tribo ou de diversa (*TT*, p.7).

sociedades civilizadas as sogras sejam tema constante de piadas parece-me sugerir que a relação emocional em jogo inclui componentes nitidamente contrastantes, ou seja, acredito que esta relação seja na realidade uma relação ‘ambivalente’, composta de impulsos conflitantes afetuosos e hostis (*TT*, p.13).

Ademais, “o interesse dos escritores criativos centraliza-se em torno do tema do incesto e como o mesmo assunto, em inúmeras variações e deformações, constitui o tema geral da poesia” (*TT*, p.15).

Diante disso, não deve causar surpresa a afirmação de que “Loveless!” e “Prega-Rainha” toquem, dentre outros temas relacionados ao erotismo, na questão do incesto. O mesmo horror que tal fenômeno causa nos povos australianos existe também nas culturas ocidentais, de forma, no entanto, mitigada, já que, como afirma Freud, os povos brancos da Europa não estão mais sujeitos às regras de evitação como os selvagens da Austrália. Tal horror ou tabu se expressa na poesia e, no erotismo freitasiano, deixa marcas não tão aparentes, mas, quando encontradas, percebe-se que são profundas e indeléveis.

Creemos que os povos da Europa e outros espalhados pelo mundo não precisam das regras de evitação para escapar do incesto, devido à introjeção da autoridade externa que deu causa ou origem ao superego. Como a proibição foi definitivamente internalizada na consciência desses povos, não é sequer necessário que haja um costume, regra ou lei escrita que proíba o contato sexual entre determinados indivíduos, pois a instância punitiva encarrega-se disso, em muitos casos, com maior efetividade, devido à ameaça constante do sentimento de culpa.

Sabemos, no entanto, que o superego na poesia de Armando encontra-se mitigado, favorecendo a atuação de um ego agressivo e votado às perversões. Isso ocorre pois o erotismo freitasiano configura-se ali como uma arte erótica que leva o indivíduo a encarar e a confrontar-se com seus tabus e instintos reprimidos. A poesia erótica de Armando é uma constante fuga da culpa em busca de prazer não-chacelado e autoconhecimento, tentativa de questionar uma civilização que se ergue a partir de esquemas repressivo que são postos em jogo, devido à excessiva culpa e repressão que infligem à consciência dos indivíduos.

O amor, portanto, não obedece integralmente, na poesia de Armando, às regras e imposições da civilização sustentada por esquemas mentais repressivos, ou seja, pelo medo de ser punido por esta parte da consciência que Freud denominou superego. Nesse sentido, o ideal de amor freitasiano não é culpado, procriativo e exogâmico. Pelo

contrário, é sim libidinal, agressivo e endogâmico, quase insuportável para consciências marcadas pelo completo domínio da culpa sobre as investidas sexuais do ego e pelo horror do incesto. Daquilo que as pessoas comuns fogem é o que Armando busca, incessantemente, na sua poesia. É desse modo, portanto, que devemos entender os enigmáticos versos de “Prega-Rainha” que dizem: “(...) Me dá tudo/ assim, dentro da família” (FREITAS FILHO, 2003, p.553). Dar o quê? Tudo! Mas o que é esse “tudo”, posto ser indefinido? O adjunto “dentro da família” nos oferece, indiretamente, a resposta. É o prazer que só as relações interditas pelo horror ao incesto podem causar no indivíduo. Um bloqueio paralisa quase todos aqui, mas não Armando que rompe todos os diques e transpõe a “última defesa” (2003, p.553).

Pode-se questionar: tanta água represada, se liberada, de súbito, pode afogar o indivíduo. Não quem se autoconfronta, não quem tornou a poesia e o amor um ato de sublimação, não quem desarmou o próprio superego em prol de um ego para o prazer. Ademais, a solicitação do poeta é dirigida a alguém. Quem é este alguém? Certamente, a parceria no amor. Nesse sentido, o amor, na poesia de Armando, além de ser um ato sublimado, representa um novo nascimento, daí os versos que encerram “Prega-Rainha”: “sou teu filho também” (p.553).

Freud percebe uma hostilidade bastante frequente na relação entre genro e sogra. No que tange ao genro, tal hostilidade, de acordo com a teoria freudiana, parece advir de uma luta deste contra uma recaída num impulso original e infantil que o levou a eleger a mãe ou a irmã como objeto de seu amor, ou seja, uma luta contra um sentimento incestuoso pela mãe. Segundo Freud,

descobre-se geralmente que ele (o genro) escolheu a mãe como objeto de amor, e talvez a irmã também, antes de chegar à escolha final. Por causa da barreira que existe contra o incesto, seu amor é desviado das duas figuras sobre quem sua afeição se centralizava na infância para um objeto externo modelado sobre elas. O lugar de sua própria mãe, que é também mãe de sua irmã, é assumido pela sogra. Ele tem um impulso a recair em sua escolha original, embora tudo nele lute contra isso. Seu horror ao incesto insiste em que a história genealógica de sua escolha de um objeto para amar não deve ser relembrada (*TT*, , p.14).

Essa história genealógica, no entanto, permanece latente em muitos indivíduos e, no que tange à relação entre genro e sogra, ela é, de algum modo, presentificada pela semelhança física entre mãe e a filha. A supervalorização ilusória originada dos sentimentos sexuais associada ao horror ao incesto escamoteia esta história e que a posse sexual remete-se à escolha original do objeto do nosso amor pela mãe e a irmã. Tal escolha, no entanto, transparece na enunciação de “Loveless!” e “Prega-Rainha”.

Do contrário, não estaríamos diante de tanta violência e agressividade, de um impulso erótico que leva seu agente a querer, no ato amoroso, a destruir o objeto de sua eleição amorosa. Do conjugar posse e proibição, surge a agressividade que carrega em si o impulso ou desejo de destruir o que ameaça a integridade psíquica do indivíduo, devido à transgressão do incesto.

Sabemos, no entanto, que esta destruição, em virtude do rompimento das proibições relativas ao tabu, nunca é literal na poesia de Armando, posto dar-se num ato sublimado e simbólico. Nesse caso, a poesia e o erotismo, no que concerne à obra poética freitasiana, são uma espécie de reduto onde a transgressão sublimada e simbólica é permitida sem a ocorrência de culpa. Freud nota que, entre os povos selvagens da Austrália, há “certas situações sociais”, traduzidas em festejos, onde a “quebra dos direitos conjugais exclusivos de um homem sobre sua mulher” é permitida (TT, p.8). A poesia erótica de Armando pode ser comparada a estes festejos onde o proibido pode ser transgredido sem a ocorrência da destruição literal daquilo que leva o indivíduo a romper com as proibições do tabu. Nele, todas as relações infantis e endogâmicas são enfim admitidas e o que permanece escamoteado, na maioria dos casos, ganha aparência para revelar o fato de que o amor está sempre vinculado a uma escolha e sentimento incestuosos.

Isso posto, temos, o seguinte: num primeiro momento, em “Loveless!”, há de forma atuante, uma agressividade ativa sobre o objeto eleito para o amor; este objeto é a amada, que, no contexto dos sentimentos incestuosos, representa a sogra-mãe-irmã que mobiliza as fantasias mais íntimas e reprimidas de qualquer indivíduo adulto; há a vontade explícita no enunciado do poema de matá-lo e reduzi-lo à própria carne, o que significa passá-lo de uma condição humana ou nobre para outra primitiva e animal, a da fêmea linda e suja sem reserva de alma (FREITAS FILHO, 2003, p.552); essa agressividade ativa, devido à atuação das proibições do tabu do incesto, leva o indivíduo a um impulso de destruição daquilo que ama. Aqui, ainda, prevalecem os componentes cruéis e sádicos do amor, de modo que a libido só pode ser objetual, dirigida a outrem, e a destruição só é permitida, pois ocorre diante de um superego mitigado no ato sublimado.

Posteriormente, em “Prega-Rainha”, a atuação dos conteúdos proibitivos do tabu do incesto é completamente imobilizada. A agressividade ativa do sujeito de “Loveless!” reduz-se a uma violência sobre o próprio sujeito; a última resistência ou defesa é rompida e, assim, a agressividade ativa torna-se, em última instância, em

violência autoinfligida, em aceitação, de modo que o impulso de destruição do objeto amado é aniquilado e a libido torna-se, essencialmente, narcísica, fruto do reconhecimento por parte do sujeito dos sentimentos infantis e incestuosos em relação ao objeto amado, a sogra-mãe-irmã, que regem a escolha amorosa; é nesse sentido que o sujeito pode enfim declarar-se filho de quem ama, pois os componentes sádicos e cruéis do amor foram eliminados, permanecendo apenas os afetuosos, outrora proibidos, mas agora aceitos e reconhecidos pelo sujeito.

A enunciação de “Loveless!” e de “Prega-Rainha” diz respeito, portanto, a sentimentos interditos pelas proibições do tabu referente ao incesto. No primeiro, podemos formulá-lo da seguinte maneira: trata-se do desejo de destruir o objeto amado, a sogra-mãe-irmã, após ser possuído por um ego agressivo e onipotente. No outro, trata-se de uma aceitação dos sentimentos e lembranças interditas que possuem como motor a vontade de ter relações sexuais incestuosas com a sogra-mãe-irmã, de modo que o que prevalece em “Prega-Rainha” é a afetuosidade calcada num sentimento filial.

Essa tensão entre agressividade e afetuosidade ou entre violência agente e violência paciente é fruto do caráter ambivalente do tabu. Segundo Freud, “a base do tabu é uma ação proibida, para cuja realização existe forte inclinação do inconsciente” (*TT*, p.25). Ou seja, o tabu expressa uma proibição, mas, ao mesmo tempo, é uma lembrança daquilo que, embora proibido, desejamos transgredir. Nesse sentido, Freud percebe que o principal atributo de uma pessoa ou lugar tabu reside na “qualidade de excitar a ambivalência dos homens e de *tentá-los* (grifo do autor) a transgredir a proibição” (*TT*, p.25). A poesia erótica freitasiana vê-se às voltas com as interdições e proibições dos tabus sexuais, mas ela não se resume a isso, a constató-los e aceitá-los. Estimulado pelo caráter ambivalente do tabu, enfrenta a renúncia da proibição, por não se conformar com a frustração que a recusa carrega consigo. O sujeito poético freitasiano representa-se como alguém, em suma, que desobedece, transgredir e pratica a ação proibida, cedendo àquela forte inclinação do inconsciente apontada por Freud, o que na lógica do tabu torna-o um ser maldito, uma espécie de perigo social para si mesmo. Nesse campo, o sentimento de culpa é iminente, mas acaba sublimado, uma vez que todas as transgressões ao tabu ocorrem num ato simbólico, o ato amoroso, de modo que, ao mesmo tempo que transgredir, o sujeito se expia sem a necessidade de renunciar o que deseja e de destruir, literalmente, o que ama. Isso permite uma imensa descarga de prazer e agressividade contidos, desafogando a consciência dos conteúdos

interditos do tabu e evitando que tais repressões transformem-se em neuroses e obsessões.

Nesse sentido, a violência agente de “Loveless!” ainda reflete o lado aparente do tabu, seu caráter proibitivo e punitivo, pois a toda transgressão corresponde uma renúncia ou punição. Como não pode renunciar, pois quer evitar a frustração, a punição revela-se em forma de agressividade ativa do sujeito sobre aquilo que ama, ou seja, há uma vontade por parte do amador de destruir o objeto amado. Destruindo-o incorre numa renúncia ou abstinência sublimadas que são a punição pela transgressão efetuada. Em “Loveless!”, a agressividade do ego, no que tange ao tabu, pode ser encarada como um efeito da posse com culpa, embora até ela encontre-se sublimada, uma vez que o ato erótico, como a poesia, é um festejo simbólico. Paradoxalmente, aqui o sujeito pode renunciar e expiar-se sem a necessidade de uma renúncia e expiações literais, pois o ato erótico e a poesia já carregam em si, amalgamadas, transgressão e salvação, o que nos faz lembrar os seguintes versos de Armando: “As letras já me salvaram/ do despenhadeiro:/ SOS XPTO R.S.V.P./ Passeio completo etc” (FREITAS FILHO, 2003, p.369).

Em “Prega-Rainha”, no entanto, a violência paciente reflete o lado oculto do tabu. Ela é consequência da aceitação mais profunda da “forte inclinação do inconsciente”, expressa por Freud ao definir o que é tabu, inclinação esta transformada em afeto consciente de seu caráter incestuoso, para que o sujeito possa concretizar seu desejo, expresso no enunciado do poema, que é o de ter tudo, tudo o que lhe foi sempre negado e proibido, tudo dentro da família. “Prega-Rainha” é afirmação de uma enunciação que diz o seguinte: todo o amor é incestuoso e não há como escapar ou negar isso. A civilização instaurou-se através da negação dessa verdade por intermédio do tabu capitalizado pela instância punitiva da nossa consciência: o superego. A consequência disso todos sabem: ansiedade, medo e infelicidade traduzidos nos mais diversos tipos de psicopatias, obsessões e neuroses.

Ademais, o tabu, por ser ambivalente, carrega em si sempre um desejo associado a um contra-desejo⁵³. Como “Loveless!” e “Prega-Rainha”, o tabu também espelha-se

⁵³ Em *Totem e tabu*, Freud dá a entender que o desejo refere-se a um sentimento predominante de afeição e consciente, ao passo que a hostilidade ou a agressividade liga-se a um contra-desejo inconsciente. Acreditamos, no entanto, que o desejo inconsciente e agressivo surgiu primeiro na consciência humana o qual as proibições do tabu trataram logo de reprimir e mitigar, dando causa ao surgimento de um sentimento de afeição. Seria injusto, a nosso ver, chamar o que deu causa ao sentimento de afeição de contra-desejo hostil e a consequência deste impulso de desejo. Preferimos, portanto, chamar o que Freud chama de contra-desejo de desejo inconsciente hostil e o desejo de contra-desejo afetivo. Ademais, cremos que Freud só chamou o desejo de contra-desejo para ressaltar as tendências opostas e conflituosas

por transformação. Isso quer dizer que o lado oculto do tabu diz respeito a um desejo inconsciente, a uma determinada carga de agressividade e hostilidade para com determinada pessoa ou objeto tabu. O contra-desejo é consciente, ostensivo, expressa-se através de uma exagerada afetuosidade, em ritos, cerimônias e repetições, no caso dos obsessivos, dedicados a uma dada pessoa, lugar ou objeto encarados por eles como tabu. Ora, se os poemas em questão espelham-se porque são a expressão de um tabu, o mesmo se dá com o tabu, porque é expressão da consciência humana. Ou seja, na consciência de qualquer pessoa todo o desejo inconsciente corresponde a um contra-desejo consciente.

Nesses termos, agora, as coisas se invertem e a violência agente de “Loveless!” passa a ligar-se à parte oculta do tabu. Na verdade, ele é ambíguo como o tabu. Quando o encaramos sob o aspecto da ação proibida e suas consequências, vemos que a agressividade funciona como forma de ativar a punição sob forma de uma abstinência sublimada, já que a destruição se dá num ato simbólico, e a violência agente do poema passa a ligar-se à parte aparente do tabu. Sob a ótica do desejo inconsciente, impulso de destruição do objeto amado, a agressividade de “Loveless!” pode ser encarada como a exteriorização do lado oculto do tabu, ou seja, inclinação do inconsciente em realizar a ação proibida. O mesmo se dá com “Prega-Rainha”. A violência paciente como expressão de um desejo consciente ou um contra-desejo diz respeito ao lado aparente, a uma proibição, no entanto, sublimada pelo afeto de “Prega-Rainha”. Quando esta mesma violência veicula-se a uma transgressão motivada pela inclinação incestuosa do inconsciente, o mesmo poema passa a ser a expressão do lado oculto do tabu. Isso se dá devido ao caráter contraditório da mente humana e, por consequência do tabu, que envolve num mesmo fenômeno transgressão e punição, afeto e agressividade. A poesia não escapa disso.

Olhando, portanto, para a dinâmica dos poemas, ou seja, comparando-os tendo em vista as contradições internas do tabu, tem-se que, em “Loveless!”, o desejo inconsciente do tabu vem à tona e adere ao ego sob a forma de agressividade, em virtude de lutas íntimas do sujeito com formas e sentimentos reprimidos do amor, os quais, obviamente, ligam-se ao tabu do incesto. Em “Prega-Rainha”, devido à aceitação de um erotismo de base incestuosa e infantil, do reprimido ou recalcado, prevalece em seu enunciado os impulsos de um contra-desejo consciente, marcado pelo afeto e o

entre consciente e inconsciente, sabendo, no entanto, que o desejo agressivo e inconsciente é primário e que se encontra na base dos outros sentimentos e impulsos que surgem, secundariamente, a partir dele.

sentimento filial. Em suma, o enunciado de “Prega-Rainha” é a enunciação de “Loveless!”. Aquilo que permanece oculto e não dito neste, o erotismo infantil e os sentimentos incestuosos, sob o impulso de destruição e de agressividade, ganha voz e enunciado naquele. O que “Loveless!” disfarça, “Prega-Rainha” encena em palco aberto, de modo que a expressão da aceitação dos sentimentos incestuosos que impulsionam a libido do sujeito poético tem como efeito a conversão da agressividade sádica de “Loveless!” em amor filial, afetuoso e materno de “Prega-Rainha”.

Na verdade, quando isolados, os dois poemas expressam as contradições do tabu e da mente humana. Ou seja, a afetuosidade de “Prega-Rainha” escamoteia uma agressividade, ao passo que a agressividade de “Loveless!” mascara uma afetuosidade. Porém, só quando comparados, isso fica evidente, devido ao princípio que rege a leitura dos dois poemas em cotejo. Por isso, a grande singularidade da poesia erótica de Armando em relação ao tabu é que consegue tornar os sentimentos tabus inconscientes em afeto consciente. A afeição aqui já não é uma máscara ou escamoteamento da hostilidade ou da agressividade fundada na recusa de um erotismo infantil e endogâmico, mas uma expressão cabal dele.

Nesse sentido, o poeta consegue realizar a transição da agressividade sádica de “Loveless!” para a afetuosidade passiva de “Prega-Rainha”. Ou seja, na poesia freitasiana, não há projeção⁵⁴, mas aceitação, pois não há necessidade de se livrar da hostilidade, através de algum mecanismo psicológico como a projeção, pois ela transcorre no ato erótico que é capaz de comportar em si sentimentos tão contraditórios como afeto e agressividade por tratar-se de uma ação sublimada e simbólica. No fim, o contra-desejo não significa mais uma tendência oposta ao desejo, mas um reconhecimento de que a hostilidade inconsciente encontra-se na base de todo o afeto, de que a ambivalência do tabu e dos sentimentos humanos deixa de ser opositiva para se tornar congruente na busca pelo objeto e o amor do qual derivam todos os outros e o qual o sujeito poético denomina de *loveless* ou contra-amor, ou seja, um sentimento capaz de congrega as esferas contraditórias do tabu.

⁵⁴ Em *Totem e tabu*, Freud explica que a projeção é um mecanismo psíquico que se desenvolve na consciência dos povos primitivos no intuito de liberar a mente dos indivíduos desses povos de uma hostilidade desenvolvida por seus mortos quando ainda em vida. Segundo Freud, “a hostilidade, da qual os sobreviventes nada sabem e, além disso, nada desejam saber, é expelida da percepção interna para o mundo externo, sendo assim desligada deles e empurrada para outrem” (s/d, p.44). Na poesia de Armando, tal projeção não ocorre, pois a agressividade é sempre presente na grande maioria de seus poemas eróticos. Isso é possível, pois ela ocorre num ato sublimado, de modo que o alívio da pressão da hostilidade proporcionada pela projeção não é necessária.

Para concluir, podemos resumir tudo o até então dito nos seguintes termos: a agressividade de “Loveless!” pode ser encarada tanto como um impulso incestuoso quanto destrutivo em relação ao objeto amado, pois ao mesmo tempo que ama, o sujeito poético também odeia aquilo que deseja. “Loveless!”, nesse sentido, é dominado por sentimentos contraditórios que, em confronto, tornam-se a expressão desses mesmos sentimentos sob a forma de agressividade, de possuir quanto aniquilar o objeto amado. Esse desejo de aniquilação advém da culpa que surge da realização de um ato ou desejo proibido. No caso, o proibido é ter relações sexuais com a sogra-mãe-irmã, é o tabu do incesto. Como transgrediu, o poeta segue a mesma dinâmica do tabu, ou seja, à toda transgressão segue-se uma punição ou renúncia alimentadas pela culpa, pois não basta punir; o transgressor além de sofrer a punição deve sentir que a mereceu. A punição ocorre com a aniquilação do objeto amado, com aquilo que tanto lhe conferiu prazer. Porém, ao mesmo tempo que obedece à dinâmica do tabu, o poeta também rompe com ela, pois diante de um superego mitigado e de um ato sublimado, que não representa nem a posse nem a destruição literal do proibido, o poeta pode continuar a ter o que tanto deseja, preservando-se da culpa e da renúncia, além do próprio objeto amado de uma hostilidade inconsciente que visa à aniquilação dele.

Essa preservação assume um caráter afetuoso em “Prega-Rainha”. Tal poema é, enfim, a possibilidade de recuo aos sentimentos que uniam mãe e filho, sentimentos estes recalcados pelas proibições sociais oriundas do tabu do incesto e que em “Loveless!” ainda se manifestam sob a capa de uma agressividade ativa. Em “Prega-Rainha”, toda a hostilidade pode ser substituída, sem culpa, sem renúncia, sem aniquilação, por afeto, por um sentimento que move a relação entre mãe e filho e que todo indivíduo, em qualquer relação amorosa, sempre volta a buscar através de um substituto para o primeiro objeto de desejo da criança que é a figura da mãe. “Prega-Rainha” dispensa a agressividade e ela só é possível porque o enunciado do poema funda-se, diretamente, na aceitação do recalcado, num erotismo infantil, incestuoso e endogâmico, no reconhecimento que só dentro da família podemos ter tudo o que sempre desejamos. É claro que, em “Prega-Rainha”, a posse do proibido também não é literal, mas, como se funda na aceitação e não numa luta, num conflito que envolve censura e transgressão, há a prevalência do afeto, do sentimento filial e se há alguma agressividade ela é sempre passiva, ocorrendo sob o aspecto de uma violência

autoinfligida ou paciente. Assim a agressividade e o conflito de “Loveless!”, em “Prega-Rainha”, transformam-se em afeto e aceitação.

4) Ser e amar em tempo de consumo:

Antes de iniciarmos propriamente este capítulo, cabe, a essa altura da análise, uma recapitulação a fim de que se torne mais claro qual o significado do presente tópico em relação ao conjunto do trabalho. Vimos nos capítulos um e dois o quanto o erotismo freitasiano é marcado pela agressividade; o quanto, a partir das reflexões de Bataille, ele pode ser visto como violação e, por conseguinte, violência organizada e dirigida contra um alvo específico: o objeto amado. Vimos também, já no capítulo dois, o quanto essa agressividade ou violência significa uma rebelião de mentes, mas, sobretudo de corpos, contra um erotismo ou sexualidade dominada pelo princípio da realidade, com o objetivo de se atingir um ego para o prazer. No capítulo três, no entanto, notamos o quanto a agressividade esconde atrás de si uma afetuosidade que surge do reconhecimento de que todo o amor ou escolha amorosa possui como móvel ou motivo um sentimento incestuoso.

Agora, portanto, sob o domínio da afetuosidade, veremos a busca do sujeito poético por relações mais duradouras, marcadas, sobretudo, pelo afeto, pelo carinho e pela ternura, mas que não deixam de veicular certo perigo ou risco devido à transitoriedade e não-correspondência amorosa, levando-nos a caracterizar o erotismo freitasiano como uma oscilação entre o agressivo e o afetuoso. Veremos, outrossim, que, nessa busca, o sujeito confronta-se com um contexto sócio-industrial e midiático que preconiza ou procura vender exatamente o contrário: paixões e identidades efêmeras ou líquidas. Nesse sentido, percebermos toda a ironia e crítica do poeta ao amor inserido numa conjuntura que o transforma em produto ou artifício no comércio do prazer e da felicidade.

O erotismo, que no arcabouço teórico da psicanálise freudiana é mais frequentemente denominado de sexualidade, aparece já nos primeiros anos de vida de todo o indivíduo, sendo o componente sexual um dos principais responsáveis pela formação moral e psíquica. A sexualidade, ou, como denominaremos com maior frequência aqui, o erotismo, é o esteio dos principais sentimentos de júbilo e aflição do ser na interação social e amorosa com outros indivíduos. É nesse sentido que Freud identifica os desejos patogênicos relacionados, de modo inextricável, com os componentes de natureza erótica, os instintos de ordem sexual, reprimidos ou não, que impulsionam o desejo e a ação, promovendo duradouras e fortíssimas descargas de

energia que possuem como fonte e origem o desejo sexual, o instinto e a libido, em suma, o erotismo (FREUD, *Cinco lições de psicanálise*, s/d, p.38).

Ainda, segundo Freud, o amor sexual, outro termo de que se vale para pensar o papel do erotismo ou da sexualidade na vida dos indivíduos, é a fonte de sensações antagônicas no curso das relações amorosas travadas pelos indivíduos. Ele pode ser tanto fonte de intensa felicidade e satisfação quanto de enorme descarga de sofrimento provocado pelo rompimento da relação, pela perda do objeto amado e, em última instância, pelo rebaixamento ou aniquilação, por fatores externos ou internos, do ideal amoroso que mobilizava o desejo dos amantes um pelo outro (FREUD, 2002, p.32).

Percebe-se, desse modo, que o erotismo veicula, em grande medida, o drama do ser, ou seja, não se restringe só a questões de ordem médica ou psiquiátrica, pelo contrário, ele vai muito além da esfera biológica e científica, indo ao encontro de questões de ordem filosófica e, mais além, tocando e inspirando o poético. Nesse sentido, o erotismo não poderia escapar à poesia de Armando, onde não raro revela o perigo de se amar.

O perigo do amor ou de se entregar às paixões e ao desejo levou muitos poetas e filósofos ao isolamento e ao ascetismo em nome de uma pretensa busca por paz e serenidade indispensáveis àqueles que realmente queriam alcançar uma vida plena. Não é o caso de Armando. Apesar de ele reconhecer todos os perigos que envolvem o ato de amar, ele não consegue buscar essa plenitude fora do desejo, fora dos instintos e impulsos que mobilizam o eu-lírico em direção ao sujeito amado. Amar na poesia de Armando é algo ao qual ele jamais consegue renunciar. O ser na poesia de Armando só é, ou seja, só alcança a plenitude em contato com o outro, só consegue se escavar e encarar-se na medida em que se reconhece como ser faltoso e desejante. De outra forma, todo o arcabouço poético da poesia freitasiana não teria qualquer sentido e lê-lo diferente disso, a nosso ver, seria um equívoco diante do que nos parece tão evidente: a poesia de Armando procura revelar todo o drama do homem em busca de prazer, júbilo e felicidade.

O perigo de se amar, que mencionamos acima, comparece como revelação do drama erótico no seguinte poema:

Amar
é mergulhar de cabeça
sem saber nadar
sem saber de nada
ao seu encaixe
numa piscina

como um camicase
pulando do último
do mais alto trampolim
de mim

sem asa-delta
salva-vidas, pára-quedas
sem perguntar
sem sequer pensar
se lá embaixo
vou encontrar água
ou ladrilho do vazio?

Amar
é ter que inventar
mãos tão macias e cuidadosas
como nenhum Nívea
jamais ousou fazer
para melhor pegar
como quem pega, no céu
sem rasgar

o corpo de uma nuvem
seu vôo de papel de seda
em slow/snow motion
ou ainda alcançar
e reter

entre os dedos
a fuga do perfume
do seu sonho
solto em minha fronha?

(FREITAS FILHO, 2003, p.323 e 324)

De início, fica evidente que o poema de Armando se constitui como uma definição de amar ou *ars erotica*. Neste poema, portanto, temos do poeta a definição do que ele entende por amor. Fica claro, em princípio, pelos versos iniciais, que amar é um ato ou uma sensação que está para além do racional e das convenções morais e sociais. No âmbito do amor, da perseguição amorosa, da sedução, essas regras se diluem, deixam de ser nítidas, levando os amantes, muitas vezes, ao campo do desconhecido. O outro se torna um sujeito-objeto a ser perseguido a todo custo, a despeito dos riscos que essa perseguição pode oferecer à integridade física e psíquica dos amantes; é um mergulhar de cabeça. Enfim, o amor é, sobretudo, a vontade de se reter algo ou de se fazer permanente em meio a tudo o que é provisório e perigoso.

As imagens que evidenciam esse risco, o perigo que o amor traz aos amantes, proliferam-se especialmente na primeira estrofe do poema. Dentre elas, destacamos “mergulhar de cabeça/ sem saber nadar/ sem saber de nada”, “pulando do último/ do mais alto trampolim/ de mim/ sem asa-delta/ salva-vidas, pára-quedas”, em suma, o de partir em direção ao outro “sem perguntar/ sem sequer pensar”. Como se vê, as imagens que denotam mergulho e queda são dominantes nessa estrofe, evidenciando que o ato

de amar significa sempre uma investida ou arranque em direção ao desconhecido, passagem de um estado de quietude e paz para outro, de busca, risco, aflição e desejo, que se confunde com o suicídio. O *locus* de partida, ou o salto de onde promoverá seu mergulho, não se encontra em nenhum local externo a si: o trampolim de onde saltará é o próprio ser; o poeta salta em direção ao outro a partir de si mesmo em busca de uma completude que só o erotismo pode lhe conferir. Ou seja, o salto ou mergulho é do próprio eu; em suma, a existência torna-se uma plataforma para o amor. O risco ou perigo reside no fato de nunca se saber ao certo onde tal salto dará, quais efeitos e sensações serão experimentados. É nesse sentido, portanto, que dissemos que o amor é um ato de passagem de um estado para outro, e que ele é, sobretudo, arriscado e perigoso, pois a ameaça se dá exatamente contra a integridade psíquica e corporal do indivíduo.

Essa integridade corre o tempo todo o risco de ser abalada, pois o mergulho amoroso, para Armando, é realizado de modo impulsivo sob os auspícios do princípio do prazer. No entanto, o perigo ou as consequências que encerram tal ato constituem-se como algo oposto a Eros e à vida. Trata-se da morte, Thanatos, ou do instinto de morte que no poema ganha forma e expressão por meio da imagem suicida do “camicase”, que, associada a outras figuras que transmitem a idéia de pulo ou mergulho, propõe o quanto o ato de amar envolve risco e perigo. Isso se dá pois um mergulho dessa ordem é também representação da última e definitiva dissolução, de modo que o ato de amar, na poesia erótica freitasiana, é uma união inextrincável entre morte e vida, prazer e sofrimento⁴⁴

O perigo de se amar intensifica-se mais se pensarmos que tal mergulho é no escuro. Ou seja, não há como inquirir e encontrar uma certeza ou probabilidade de sucesso ao se empreender o movimento de pulo e mergulho em direção ao outro, pois amar não é um ato previsível ou calculável. Pelo contrário, é um pulo do último e mais alto trampolim do ser sem asa-delta, salva-vidas ou pára-quadras. Nesse sentido, a obediência aos instintos primários em busca de prazer pode ser causa também de imenso desprazer e dissolução, pois o mergulhar de cabeça é sempre imprevisível. Há sempre a possibilidade de a busca pelo outro não ser correspondida, e o poema torna claros a dúvida e o risco por meio da pergunta que encerra a primeira estrofe: “vou encontrar água/ ou o ladrilho vazio?” (2003, p.323).

⁴⁴No capítulo anterior, vimos o quanto vida e morte, prazer e sofrimento encontram-se profundamente amalgamados no erotismo freitasiano.

Há que se ressaltar ainda que o risco de ruptura, de quebra da integridade física e psíquica dos amantes, não ocorre só para quem busca e a quem ama, mas existe também para quem é buscado e amado: o risco também se expande em direção ao ser amado. Ainda que durante a busca empreendida por um dos parceiros as fronteiras entre quem ama e quem é amado, quem busca e é buscado, se diluam e de certa forma deixem de existir, queremos ressaltar que se a busca não for correspondida por parte do sujeito amado, aquele que não pode possuir seu objeto de desejo pensa mesmo, segundo Bataille, em matá-lo (1980, p.21). No entanto, o mergulho no ladrilho vazio aniquila somente quem salta, mas o prejuízo é de ambos, já que os dois fazem parte da espiral sem fim do amor interdito, do desejo reprimido, da tara, da neura, enfim, da perversão e do sadismo, no âmbito de uma agressividade destrutiva dirigida também ao objeto amado, como visto na leitura de “Loveless!”.

É claro que, quando há correspondência, a integridade dos amantes também é quebrada, e até de modo mais radical. De fato, quando o conúbio amoroso se concretiza, a integridade de outrora é desestruturada, desintegrada mesmo em prol de uma integridade superior e amorosa que tem por ideal o mito do andrógino, pois, como afirma Bataille, “a essência da paixão é a substituição da persistente descontinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres” (1980, p.20).

A diferença entre os dois casos, é que no primeiro, a descontinuidade do ser, seu isolamento e integridade, é rompida estabelecendo-se uma continuidade entre ele e o outro, de modo que o ser passa de uma descontinuidade narcísica para uma continuidade andrógina. Se ela não for correspondida, pode levar o parceiro, ainda atado ao outro pelos laços da paixão, às raias da insanidade e até da própria morte, pois não suportará ver que a completude física e psíquica que estabeleceu durante o ato amoroso encontra-se, de alguma forma, ameaçada. Em suma, não suportará a sensação de que estão prestes a lhe arrancar um pedaço.

No segundo caso, a descontinuidade também é rompida, mas, nesse caso, encontramos-nos no interior de uma paixão que leva os amantes a verem o eu e o tu como uma única coisa: a continuidade andrógina. Num caso, a descontinuidade encontra-se ameaçada pela dissolução da morte; no outro, pela dissolução do próprio amor. E, vendo a mesma questão sob outro ângulo, o da continuidade, temos que, no primeiro caso, a continuidade andrógina encontra-se ameaçada pela descontinuidade narcísica, devido ao desamor que ameaça o liame estabelecido entre os amantes, ao passo que no segundo, a continuidade andrógina dissolve a integridade narcísica, sua

descontinuidade, num único ser imaginado pelos amantes. Desse modo, percebe-se que as relações entre vida e morte, narcisismo e androginia são a materialização de diversas forças envolvidas na cena erótica que ameaçam e promovem a união entre os indivíduos.

Na segunda estrofe, o poeta continua a revelar a sua concepção de amor. A despeito da imagem do “ladrilho vazio”, que encerra a estrofe anterior, parece haver, na que se segue, o conúbio amoroso. Aqui, portanto, prevalece a imagem, não da piscina vazia, através de sua metonímia, “o ladrilho”, mas do encontro com a água. A busca ou o mergulho no desconhecido parece encontrar seu objetivo ou ápice: o sujeito amado, havendo, desse modo, a correspondência, a união entre os amantes. Nesse sentido, o poeta deixa de frisar a busca para falar das exigências do amor, de suas contingências, ou seja, de como o amante deve portar-se perante a amada, do que deve fazer para não perdê-la, para não deixar que o ideal amoroso veiculado e perseguido por quem ama dissipe-se, levando a relação a um desgaste e, por consequência, ao fim.

O poeta logo nos dois primeiros versos dessa estrofe afirma que “Amar/ é ter que inventar”. Surge, portanto, um dado novo. Amar não é mais somente “mergulhar de cabeça”, “pular do último trampolim”. Amar não é tão-só partir em direção ao outro como um “camicase”. Amar é também e, sobretudo, “inventar”. A sedução e o processo de manutenção da chama da paixão acesa entre os amantes é um ato contínuo que remete os amantes à representação. Amar é também saber representar. Mas, representar o quê? Certamente, o ideal de amar e ser amado. O que se vislumbra no poema é que amar não é só uma performance física ditada pelas exigências de alegria e prazer do sexo. O amor aqui não se vincula só ao prazer que o sexo pode oferecer, mas também à representação de um ideal amoroso que se baseia no cuidado, no carinho e no afeto em busca de relações duradouras. É eloquente o uso do verbo “reter”, sugerindo permanência em vez de efemeridade.

A sedução no jogo do amor e da conquista envolve a representação de amantes que zelam um pelo outro, que prezam entre si o carinho e o afeto: “Amar/ é ter que inventar/ mãos tão macias e cuidadosas/ como nenhum Nívea/ jamais ousou fazer”. Se o amante quiser manter a amada ao seu lado, desejando-o a cada momento, faz-se mister agradá-la, representar-se como alguém que não apenas a ama ou a deseja violentamente, mas como alguém que, antes de tudo, acarinha e ama delicadamente, tornando-se capaz de “pegar no céu sem rasgar o corpo de uma nuvem, seu vôo de papel de seda” (2003, p.324).

Há que se ressaltar ainda a aproximação de um certo universo, consagradamente feminino, quando a sensibilidade e o trato delicado se expressam na invenção de mãos que se comparam àquelas que as mulheres buscam. O amante, porém deseja mais, vislumbrando algo que nem o mundo dos produtos e da propaganda, apesar de sua artimanha e técnica, pode dar ou fabricar. De fato, algo cabotino revela-se nesses versos, que denotam a clara intenção de seduzir, e que funcionam como uma espécie de “cantada” poética. Mas os versos revelam, sobretudo, uma aproximação do mundo feminino, através da menção a um produto industrial que tem como principal consumidor as mulheres, o creme amaciante para rosto e mãos da marca Nívea, que funciona também como metonímia de um mundo, ou um modo de ser e de amar, guiado pelo apreço à beleza, à sensibilidade e à sutileza.

Outrossim, o confronto e a superação do poeta-amante com o mundo industrial surge no cerne de uma concepção de amor que preconiza uma forma de amar calcada na representação de um ideal expresso no verbo “inventar”. Diferente do mundo industrial, regido pela produção em série de inúmeros produtos, o amor é um ato único e instintivo, invenção/representação, que, diverso de um produto, não possui finalidade ou objetos específicos e seguros do tipo “satisfação garantida ou seu dinheiro de volta”. As promessas de um produto fabricado são diferentes das promessas de um amor inventivo ou da invenção que é amar segundo a poesia erótica freitasiana. Se a técnica que rege a fabricação de determinados produtos prometem a garantia de mãos macias e de um rosto jovem, o amor, que é invenção ou representação de um ideal, promete “pegar” ou “agarrar” “o corpo de uma nuvem”, “reter” ou “alcançar” “a fuga do perfume” ou “um sonho solto numa fronha”. O amor, portanto, não promete, mas deseja o inalcançável, o êxtase e, por alguns momentos, ele cumpre a promessa que não realiza.

Nesse sentido, o erotismo que se dá no âmbito do êxtase e do afeto na poesia freitasiana, afasta-se do mero episódio. Ou seja, o encontro amoroso não é puramente sexual e, em muitas ocasiões, “acarreta consequências que podem durar mais do que as suas causas” (BAUMAN, 2003, p.70), pois mesmo no âmbito de um erotismo agressivo, que se aproxima mais do episódico e do performático, tendo o sexo como veículo primário para a violação e para o desejo de destruição do objeto amado, ele transcende o que Bauman chama de “sexo puro” (2003, p.68), uma vez que, além do sexo, o sujeito poético busca nele e nos corpos a satisfação de desejos incestuosos, ou mesmo o cerne do ser.

Em suma, em Armando, o encontro amoroso nunca é estritamente episódico nem se resume apenas ao sexo e à performance como se dá entre os *échangistes* parisienses ou aqueles que buscam através do sexo puro e de encontros de curta duração uma proteção contra a causalidade do amor ou do sexo, para que eles não se tornem indesejáveis e não transcendam a efemeridade, acarretando consequências que podem durar mais do que as suas causas (p.70). Ao contrário, as incertezas e riscos do amor são amplamente acolhidos e confrontados pelo sujeito poético na poesia erótica de Armando. Em suma, o amor pode dar-se tanto na água quanto no ladrilho vazio, pode ter tanto um caráter episódico quanto transcendê-lo, pode ser tanto alegria quanto sofrimento. Não há certezas, apenas possibilidades, de modo que o sexo, no âmbito da relação afetuosa e idealizada, possui um lastro que é o amor, pois amar é o tema do poema em análise, que se propõe a defini-lo. A representação de um amor não meramente performático empurra-o para a esfera de “Prega-Rainha”, que é o da afetosidade, de modo que a busca ou o alvo da relação amorosa não é mais apenas o sexo e o prazer que pode advir dele, mas, principalmente, o êxtase, a permanência e a continuação, algo, em suma, que seja absoluto, daí o poeta, em outro poema querer o

Absoluto azul
sem susto algum
de nenhuma nuvem – nunca
nem por um instante
tão perto da paixão
e por isso, por você
eu vôo
voz e corpo
e atravesso a vida
o oceano
o mar aberto
com o amor chegando
sucessivo como as ondas:
parecendo sempre a mesma
mas
a que agora se suspende
corrige
o clamor do coração da cor
da outrora onda
anda e avança para ontem
e já esboça de cabeça
onde é apenas pensamento
antes de sumir
a outra de amanhã
que ainda em sonho
elabora seu leão de água
sua leoa de espuma e coroa
e como o amor
se lança
sem esperar a ponte concluir

Estudando mais a fundo a poesia de Armando, não podemos deixar de perceber certo tom de ironia nos versos que deram origem às reflexões até aqui expostas. Ter as mãos “tão macias e cuidadosas/ como nenhum Nívea/ jamais ousou fazer” é uma imagem que pode ser lida, outrossim, como uma paródia à propaganda de um creme hidratante que promete muito mais do que hidratar a pele das mãos. Na verdade, os amantes, mesmo representados dentro da sociedade de consumo, acreditam que podem, ou devem, ir além do que lhes promete o produto: ter outras mãos, e até mesmo outro corpo. Ou seja, o que Armando dá-nos a perceber, através da ironia, é que, no mundo contemporâneo, pós-industrial, governado pela propaganda e seus objetos de consumo, o amor e outros afetos estão irremediavelmente mediados por produtos, ou pelo mercado. Mas, num gesto de superação, deve-se ir além do mercado.

Como os versos citados são marcados pela ironia, acabam veiculando uma mensagem ambígua. Ou seja, a conotação dos versos traz consigo tanto um índice de afetuosidade consoante ao que foi verificado nos parágrafos anteriores quanto uma crítica, sob o viés irônico, ao sistema sócio-industrial no qual os indivíduos contemporâneos se inserem. Pensar, portanto, tais versos como ironia e crítica é procurar perceber e entender as íntimas relações que o mercado procura estabelecer entre a busca pela felicidade, a correspondência amorosa e a satisfação do desejo ou libido. Em suma, é tentar, de modo irônico e crítico, notar a coordenação quase determinista que o mercado procura estabelecer entre ser e consumir.

Ademais, a ironia surge na obra de Armando como uma crítica e uma reflexão acerca da cultura pop, que marca o mundo contemporâneo e a própria poesia freitasiana. Em ensaio⁴⁵, observamos que Armando é o que poderíamos chamar de “poeta pop”. Basicamente, notamos, ao nos defrontarmos com o campo sintagmático de vários poemas dele, a profunda influência que a cultura pop exerceu no processo de construção erótica e imagética:

(...) em sua poesia comparecem muitas referências a marcas e logotipos de produtos da cultura de massa como “longa vida”, “CCPL”, “Eternit”, “Ray ban” ou a personagens de seriados e revistas em quadrinhos como o “incrível Hulk” e até a telenovelas como “amor com amor se paga”, dentre tantas outras alusões a corridas de automóveis, modelos de carros, jogos de futebol e atrizes e filmes de Hollywood (CONCEIÇÃO, 2009, p.64)

⁴⁵O título do ensaio é “Armando Freitas Filho: poeta formador/deformador” publicado na revista *Diadorim* do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ (n.º 5/2009).

Vimos que as referências ao mundo pop e à cultura de massa surgem como fruto de um procedimento artístico empreendido na poesia de Armando que é o da bricolagem. Lá, concluímos que no processo de bricolagem o poeta

apropria-se de determinados signos e objetos da cultura de massa e os desestabiliza, no interior do próprio sistema de produção e consumo, de modo que os indivíduos passam tê-los “re-apresentados na sua estranheza” (SANT’ANNA, 1998, p.45), algo que, em tese, instaura nos sujeitos novos circuitos de significação e relacionamento com esses mesmos produtos. Armando empreende tal tarefa, a fim de mostrar aos leitores o drama do homem contemporâneo à procura de prazer e transcendência em objetos que, no máximo, podem oferecer-lhe transitória ilusão de saúde e perenidade (CONCEIÇÃO, 2009, p.80).

Dessa bricolagem, que não se confunde com a mera “canabalização aleatória” (2009, p.80), surgem a paródia e a ironia, que não se contentam com a simples referência, mas implica desconstrução, crítica, resistência e diferença (2009, p.64). Isso ocorre “porque Armando é pop até um certo ponto” (p.64). Quando a fluidez do mundo contemporâneo torna-se apenas comércio de identidades e produtos cambiáveis e descartáveis, o poeta resiste, marca sua diferença, daí a ironia e a paródia, efeitos da bricolagem, que leva o leitor ao riso cáustico. O poeta critica, resiste, desconstrói-se para reinventar-se a partir da própria cultura e dos produtos que o projetam, mas nunca nega por completo o que desconstrói e torna de todo estranho no circuito da ressignificação. Isso ocorre devido a um princípio formativo dos indivíduos e artistas da contemporaneidade muito semelhante ao que caracterizava os homens que retornavam do *front* da Primeira Guerra Mundial, conforme assinalado por Walter Benjamin: “uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (1993, p.116). Por certo, esse foi o princípio que regeu a vida e a obra de grandes artistas e poetas do século XX, vários dos quais tiveram como matriz a poesia de Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire, e que denotavam em suas obras uma crítica mordaz e uma desilusão cáustica em relação ao seu mundo, mas que, ao mesmo tempo, reconheciam a impossibilidade de romper com ele ou transformá-lo, como tão bem retratou Drummond no célebre poema “Elegia 1938”.

Ao contrário, no entanto, de Armando, em outros artistas pop, essa tensão não parece presente. Neles, ao invés, parece haver só integração e louvor ao sistema. Em Marcel Duchamp, tal aderência se manifesta na sua forma peculiar de relacionar-se com a arte. Nele percebemos o protótipo de uma completa integração.

Nesse compasso, em Duchamp, percebe-se, de modo germinal, uma manifesta adesão ao sistema de produção industrial, pois o trabalho do artista teria como objeto um produto ou signo que integraria uma determinada cadeia produtiva. Esse objeto é o

ready-made que, em última análise, é nada mais que um objeto fabricado, sendo encontrado e escolhido por acaso pelo artista que o expõe como obra de arte. Em suma, o artista não é mais o que faz, o que trabalha com formas e cores, o que engendra um estilo, mas o que mostra ou exhibe, de modo que as fronteiras entre o artista e o produtor ou galerista-*marchand* se esvanecem. Ambos se tornam um só e a obra já não é mais um produto único produzido por um sujeito singular, mas insere-se numa cadeia de produção. Ou seja, segundo Cauquelin, “o primeiro produtor da obra é o industrial; o segundo é o artista que escolheu utilizar um objeto fabricado. O artista identifica-se com uma etapa da produção industrial, contribui com um simples ‘coeficiente de arte’. Ele faz um aporte ao *ready-made* mas também ao fabricante” (2005, p.97).

A integração, a nosso ver, reside no fato de Duchamp, em um gesto antiartístico, agora elevado à categoria de artístico, desnudar o funcionamento ou as regras de uma cadeia de produção e comunicação encerrada em si mesma (p.99). Ainda de acordo com Cauquelin, “a singularidade de Duchamp – com a incompreensão que ele frequentemente, suscita - é *ter posto a nu* um funcionamento, ter esvaziado do artista e da obra seu conteúdo intencional, emocional” (p.100). Ou seja, Duchamp desnuda o funcionamento ou as regras de um sistema geral de comunicação e produção sem, no entanto, romper com ele, já que “aquele que resiste só pode sobreviver integrando-se” (ADORNO, 2007, p.23).

Nesse sentido, ao revelar as regras de funcionamento de um sistema geral no qual a arte se insere, sendo o próprio objeto artístico passível de cotação e comércio, Duchamp acaba por revelar também os processos de reificação e massificação que todos os outros objetos e até os indivíduos sofrem no interior de um sistema comunicativo-ideológico de cunho industrial. Isso não é um trabalho simples, mas Duchamp é exemplo cabal de artista que soube realizá-lo de modo pleno, a nosso ver, através do conceito de *ready-made*. A realização, portanto, não reside num discurso ou numa retórica, muito menos numa obra singular concebida e trabalhada minuciosamente pelo artista com determinada intencionalidade, mas num gesto ou numa escolha feita ao acaso de um objeto produzido com uma finalidade mas sem qualquer intenção.

A arte pop, no que tange a um de seus principais criadores, Andy Warhol, é a perfeita consciência do que em Duchamp apenas se esboça. É com ele, Warhol, que a pop alcança toda a sua plenitude e realização, seja nos procedimentos artísticos adotados, seja na imagem construída e vendida pelo autor do que era ser artista num

contexto de massificação, comércio e propaganda. Tal plenitude passa por uma perfeita integração do artista ao sistema publicitário da cultura industrial e de massa. Segundo Cauquelin, “Warhol compreende muito cedo o sistema publicitário. Quando, em 1960, abandona a arte comercial, ele sabe ‘como aquilo funciona’. Essa experiência é fundamental porque lhe serve para construir sua própria imagem e utilizar mecanismos da publicidade para torná-la conhecida” (2005, p.111). Sua integração a esse sistema foi tão grande que Warhol era muito mais do que alguém que se vale da publicidade e da propaganda para divulgar o seu trabalho, ele era, em suma, “o fabricante de um produto chamado Warhol e o publicitário que transforma o produto em imagem e o vende” (p.111). Ou seja, o novo artista ou o artista pop com Warhol transforma-se tanto no produto/imagem que fabrica quanto no publicitário que divulga e vende o produto. Nesse sentido, o artista pop é aquele que ocupa o circuito inteiro das comunicações, transformando-se, segundo Cauquelin, “em personalização desmesurada por meio da invasão do nome ou marca ‘Warhol’ sobre todos os suportes” (p.110).

A nosso ver, no entanto, o ápice da integração da arte e do artista pop ao sistema dá-se na visão da arte como um produto do negócio comercial. Para Warhol, arte é negócio e o artista deve ser, sobretudo, um *business-artist*, pois, para ele, “ganhar dinheiro é uma arte, trabalhar é uma arte e fazer bons negócios é a melhor das Artes” (p.117). Tal concepção culmina com a criação da *Factory*, uma espécie de fábrica de celebridades e artistas onde, de acordo com Cauquelin, “de 1963 a 1965, se encontravam todas as espécies de subculturas, a contracultura, o pop, *superstars*, todo o *jet set* e as estrelas” (p.118). Ou ainda: “em 1968, antes do atentado de que foi vítima, Warhol tinha aumentado seu público, a *Factory* tornara-se uma instituição. Warhol podia então realizar a segunda parte de sua proposição: tornar-se um homem de negócios de arte” (p.118). E foi assim que viveu e morreu, como o grande divulgador e produtor da arte pop.

Assim, em Duchamp e principalmente em Warhol dá-se a assunção de uma consciência artística que reconhece o fato de que os objetos criados pelos artistas se inserem, a priori, num “campo de produção” (BOLAÑO, 2000, p.200), entendido como “um espaço socioeconômico que produz, simultaneamente, os produtos e a necessidade deles⁴⁶”, de modo que o “campo cultural é, ao mesmo tempo, o espaço da produção

⁴⁶Segundo Bolaño, acompanhado as idéias de Enzensberger, a força de atração do consumo de massa não está baseada no ditado de falsas necessidades, mas na falsificação e exploração de necessidades completamente reais e legítimas, sem as quais seria supérfluo o processo parasitário da publicidade. Diz, ainda, agora lembrando Lefebvre, que o consumo como espetáculo promete a desapareição da escassez, uma falácia que só pode ser concebível se referida a uma necessidade de massa (p.202). Nesse sentido, a

artística e o espaço onde o gesto artístico é sacralizado, onde se constrói a notoriedade do artista, onde vai-se formar o capital simbólico” (p.200). Mais do que isso, em ambos os artistas há o reconhecimento pleno de que tanto os objetos artísticos quanto as mercadorias possuem valor simbólico, são signos que se inserem na cadeia de produção de uma indústria, a Indústria Cultural⁴⁷. A diferença residiria apenas no fato de o objeto artístico ser produzido desinteressadamente e a mercadoria ter como finalidade primeira e última o lucro. No entanto, segundo Bolaño, é exatamente o fato de os objetos artísticos serem produzidos desinteressadamente que eles permitem sua reconversão posterior em capital econômico, permitindo, assim, que tanto os produtores culturais ou *marchands* quanto os próprios artistas auferam ganhos econômicos através da sua atividade (p.201)⁴⁸.

Poderíamos então dizer que Warhol foi um perfeito integrado, devido aos seus principais procedimentos plásticos: a repetição e a apropriação. Ambas, mas especialmente a apropriação, encerram um louvor ao sistema, cabendo à repetição efetuar uma generalização hiperbólica da apropriação. Na série *Disaster*, Warhol é exemplar quanto a isso, sobretudo com *Tunafish disaster*, que

são imagens de latas de atum segundo o princípio das garrafas de Coca-Cola ou das sopas Campbell's, mas suspeitara-se que essas latas tinham provocado a morte de diversas pessoas. As fotografias das vítimas estão colocadas sob as latas mortíferas. A proximidade desses rostos anônimos e sorridentes e de sua morte em latas de atum causa justamente o choque. A morte ocupa as páginas dos jornais, e é essa morte

arte pop integra-se a este espetáculo como mais um produto. O próprio Bolaño afirma que “as determinações imposta pelo sistema sejam efetivas, é necessário que a Indústria Cultural saiba dar respostas a certas necessidades internas da ‘*Lebenswelt*’, a saber, as necessidades de sua reprodução simbólica. Dito de outra forma, a Indústria Cultural só será capaz de ‘colonizar’ o mundo da vida para o capital e o Estado, substituindo-se a mecanismos internos de reprodução simbólica daquele” (p.227).

⁴⁷Segundo Bolaño, a Indústria Cultural “é uma instância de intermediação entre o capital (e seria preciso acrescentar o Estado) e as massas” (p.227). Para Bolaño, e com ele concordamos, “a Indústria Cultural representa a vitória mais estrondosa do capital e a sua realização mais magnífica: a constituição não simplesmente de um sistema econômico, mas de toda uma cultura (no sentido antropológico do termo) universal, caracterizada pela solidariedade entre os modos de vida e os comportamentos individuais de populações inteiras e as imposições do movimento histórico concreto de acumulação do capital (e não apenas da reprodução social em geral). Claro que a Indústria Cultural é apenas uma parte disso. Mas uma parte de importância crucial, pois se trata do próprio capital tornado cultura, o intermediário entre a esfera divina da produção e do poder e o mundo da vida dos homens e das mulheres” (p.228).

⁴⁸A auferição de ganhos econômicos pelo artista ou pelo produtor cultural, no interior do atual sistema cultural, costuma vir acompanhada de uma expropriação do seu próprio trabalho, uma vez que os meios de difusão estão concentrados nas mãos de umas poucas firmas que formam um mercado oligopolizado. Nesse sentido, o capital investido na Indústria Cultural se apropria da força simbólica existente entre o artista e o público. Essa apropriação se dá pela conversão do trabalho artístico ou da produção cultural em capital econômico em que o produto artístico é desapropriado do seu produtor. Nesse processo, que é a conversão do capital simbólico em capital econômico, ocorre o recrutamento dos artistas e produtores culturais que passam a se remunerados com salário, cachê ou royalties pela Indústria Cultural a qual chega mesmo a cultivar uma espécie de viveiro de artistas no intuito de manter o processo de conversão do simbólico em capital sempre perene. A arte pop, de certa forma, assim como o próprio artista pop, rebaixa-se a este sistema ao integrar-se a ele.

cotidiana em seus aspectos mais corriqueiros que Warhol dá destaque (CAUQUELIN, 2005, p.112).

Nesse sentido, o choque advém da apropriação hiperbolizada pela repetição, que confronta o observador com rostos desconhecidos, mas que poderiam ser o seu, revelando os elos anônimos e insuspeitos que ligam os indivíduos entre si sob os auspícios de uma determinada cadeia produtiva que é desnudada ou posta em evidência pela arte em forma de desastre. Fazendo-se como signo integrado à lógica da produção em série, a arte apropria-se, serializa e repete compulsivamente, funcionando como avaliação ou elogio do sistema fincando-se dentro dele e arrastando ainda mais para dentro o seus espectadores, compradores, colecionadores, críticos, instituições e assim por diante. Ou seja, a arte pop consegue ser completamente fiel ao mundo ou sistema que representa.

Ademais, a repetição compulsiva do signo/objeto apropriado põe a lume a saturação de uma rede de comunicação e propaganda que se tornou mera tautologia a serviço do sistema produtivo. Mais do que isso, a arte pop também se vale disso para propagar-se, ser cotada e vendida assim como os outros produtos. Em suma, a arte, como os produtos e a comunicação no interior dos sistemas produtivos e de massa, funciona como uma mensagem redundante e tautológica que diz que “uma lata de sopa Campbell’s é uma lata de sopa Campbell’s é uma lata de sopa Campbell’s. MacDonald’s são MacDonald’s são MacDonald’s, o que há de mais bonito em Estocolmo é o MacDonald’s, o que há de mais bonito em Florença é o MacDonald’s. Pequim e Moscou ainda não têm nada de bonito” (p.113) - porque não podem consumir os sanduíches do MacDonald’s, porque não podem andar em nossos carros, nem se alimentar das sopas Campbell’s que nos matam.

A nosso ver, na apropriação repetitiva há um elogio ao excesso, à desmesura da qual a arte também é vítima. Todas as coisas são parecidas ou iguais e a arte torna-se, através da repetição, o mais semelhante ou parecido dentre todos os produtos e objetos que circulam no interior das sociedades de massa. Isso acaba por marcar a sua diferença, pois sua expressão ou forma é a própria serialização ou repetição de um sistema produtivo-comunicativo saturado pela tautologia, do qual os objetos de consumo são produto, mas nunca a representação como a arte pop o é.

Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, “a apropriação propriamente dita, por se situar não no conjunto das similaridades, mas no conjunto das diferenças, é uma variante da paródia e tem uma força crítica. É uma interferência no circuito. Não

pretende re-produzir, mas produzir algo diferente” (1998, p.48) No caso, a apropriação hiperbolizada pela repetição não chega ao estatuto da crítica, pois pretende apenas reproduzir de modo metalinguístico a própria dinâmica do circuito. Isso leva, no entanto, a uma consequência: voltar o circuito de produção sobre si mesmo como se diante de um espelho, como no caso da série *Disaster*, de Warhol. Isso ocorre pois, segundo Sant’Anna, a apropriação é exemplo máximo da inversão do significado (p.48). Em suma, a apropriação é o paroxismo da paródia e hiperbolizada pela repetição, a pretexto de “re-produzir” objetos e produtos do sistema, reproduz ou representa o próprio sistema, ou seja, a apropriação elevada a seu expoente máximo pela repetição torna o sistema um produto que ela própria representa ou reproduz. A arte pop serializa tudo, ela própria e até o meio ou circuito onde se propaga e circula.

Ao transformar-se, assim, num hiperproduto do sistema, a arte pop exalta o circuito de produção e consumo, induzindo o espectador a vê-lo como algo natural e bom. Ou seja, a arte pop superpõe-se ao modo e ao meio em que são produzidos e comercializados os produtos, identidades e mercadorias da indústria cultural, tornando-se, ao mesmo tempo, representação e propaganda dessa indústria. Um fragmento dela, como em Duchamp, elevado a hiperproduto em Warhol, revela uma racionalidade que, no fim, forceja representar-se como natural e fatal.

Se na poesia de Armando há essa aderência ao sistema, como no pop, há também resistência, ou seja, uma tensão entre o pop e o que seria um antipop. Vimos já que o amor é mediado por produtos da indústria: “Amar/ é ter que inventar/ mãos tão macias e cuidadosas/ como nenhum Nívea/ jamais ousou fazer”. Aqui, as sensações e fantasias que embalam o ato amoroso misturam-se a signos externos à relação amorosa, a tal ponto que passam a ser percebidos como naturais e desejáveis. E o amor desenvolve-se tendo como parâmetro produtos de uma indústria; no caso, o creme Nívea. Por isso, os corpos se tornam de nuvem, de papel de seda em *slow motion*: a fantasia dos amantes é capturada pela fantasia e pela ficção veiculadas pela indústria. Ama-se com um corpo imaginado, programado pelo *mass media*. A nuvem é símbolo de fugacidade e polimorfismo, o papel de seda que recobre as paredes, apesar de certa consistência e durabilidade, é excessivamente frágil, sempre a ponto de se rasgar e exigir, com isso, sua substituição. Estamos, assim, diante de algumas características do amor constituído no âmbito dos objetos e identidades de consumo: polimorfismo e alternância constantes.

Em suma, o amor na cultura de massas é atravessado por imagens e discursos do mercado e do consumo. Nesse compasso, as mãos que “agarram” ou “pegam” são comparadas àquelas veiculadas por um produto ou objeto de consumo referido por sua marca ou logotipo: “o Nívea”; bem como o corpo, de nuvem, surge “em slow/snow motion”(p.324)⁴⁹, ou seja, na condição de objeto transfigurado por um filme ou assim imaginado, daí resultando uma reversibilidade que faz ver certa subjetividade fabricada pelos meios de comunicação de massas e pelo consumo. Enfim, o amor torna-se forma ou palco para cenas, imagens, produtos e mensagens da indústria cultural. Na sua busca por êxtase, pelo inalcançável, ele é, sistematicamente, agarrado por ideologias e produtos de consumo, reduzindo-se a nuvem, confundindo-se com imagens de astros e estrelas de Hollywood:

Envoi, avião – torpedo
vã de vez
e voe
movida a Wild Musk Oil
enquanto aquela voz
de mulher nua
mas vestida de veludo
avisa que sua viagem
começou naquele beijo
à la Rita Hayworth
em technicolor
recostada num monte de feno
e que vale a pena.
Ou em preto-e-branco
como Ingrid Casablanca
no portão de embarque aéreo
porto (onde fiquei), Rio
mas com saudade.
(FREITAS FILHO, 2003, 320 e 321)

Vê-se claramente um processo que poderia ser definido como “reprodução mecânica do belo, à exaltação (...) da ‘cultura’, com sua idolatria sistemática da individualidade” (ADORNO, 2007, p.35). Mas como definir uma determinada mulher, “aquela” mulher, sem recorrer a imagens coletivizadas, aos mitos fabricados pela indústria cultural? Como pensar a beleza sem se remeter ao mundo dos cosméticos? Enfim, como estar fora do mundo pop? Recusando-o? Em vez do hipotético gesto de recusa, a poesia de Armando vai, num gesto de apropriação, buscar no mundo contemporâneo signos aos quais empresta um valor novo, subjetivo, enfim, expressivo.

A tensão entre pop e antipop ocorre pois, a despeito de o amor e os amantes serem representados nos parâmetros da indústria e da “reprodução mecânica do belo”, o

⁴⁹São incontáveis as cenas amorosas em películas americanas de casais que patinam em lagos congelados ou mesmo passeiam ou namoram enquanto a neve cai.

desejo de afeto não raro vê-se barrado pela solidão. Assim, contrariando as promessas de felicidade e alegria da indústria cultural, nos poemas de Armando nem tudo é cor e louvor. A cidade surge então como palco da solidão e da tristeza. A “falta” parece desmentir os ideais de “presença” e “completude” vendidos por certos produtos. Assim, a solidão nem sempre tem a eloquência romântica de Casablanca. O encanto cinematográfico dá lugar a uma cenografia melancólica, cotidiana, em que o sujeito, apanhado pela solidão, já não recorre a nada que não seja prosaico. E nem aí encontra o que procura:

Amor
a quem amar
se o telefone não toca
e o domingo se desmancha
em mim
sozinho
na calçada
onde somente o vento
passa
no quintal
onde somente a torneira
chora
a mesma gota há milênios
e o jogo
acaba, com a tarde
sem gols
em todos os rádios
e a noite acende
a luz dos postes
um pouco antes do dia desistir
de se encostar, azul
em vão, na vidraça
e a vida voa
embora
imóvel
como uma nuvem
no céu
apenas pássaros?
(FREITAS FILHO, 2003, 324 e 325)

A tensão entre o pop e o antipop se expressa nos pares ternura/afeto vs. indústria ou solidão/melancolia vs. consumo. Apesar de a poesia de Armando ser marcada pelo pop, a busca pelo outro e a felicidade em sua obra não se deixa envolver por valores tornados produtos nem se faz como exaltação de um sistema, de modo que o poeta não se deixa assimilar pelo fluxo de mercadorias e identidades gerado pelo consumo e pela indústria cultural. A poesia amorosa de Armando não é só festa e reprodução, mas também reflexão e singularidade.

A busca amorosa em Armando não se resume ao episódico e ao casual. Sob o domínio do afeto, ele é mais um ato de sublimação do que mero *echangismo*. Nisso, em certa medida, se afasta do circuito do consumo e do pop, pois, segundo Adorno, a indústria cultural “expõe continuamente o objeto do desejo, o seio no suéter e o peito nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que pelo hábito da privação, há muito tempo se tornou puramente masoquista” (2007, p.35).

Assim, cabe dizer que o Nívea é um elemento ambíguo ou bifronte no poema de Armando, pois funciona tanto como uma alusão ao amor e aos indivíduos subordinados ao consumo de produtos (o pop) quanto uma representação de corpos e sujeitos que buscam escapar daquela mesma lógica consumista (o antipop). Em suma, a referência ao creme Nívea é um exemplo cabal da tensão recorrente na poesia erótica freitasiana e no contexto total de sua obra, que se dá entre o pop e o antipop, entre o falso e o inventado, uma vez que sua poesia não se configura como exaltação nem como recusa ao mundo contemporâneo, fazendo-se antes no âmbito de uma integração crítica e irônica.

Pode-se dizer que esse gesto esboça-se em certa recusa de o sujeito se tornar mero objeto de uma lógica ou dinâmica que rege o amor e a felicidade em tempos de consumo; recusa de uma pseudoindividualidade e fuga de um eu cuja particularidade fosse regida pelo mercado. O social, entendido como estereotípiia, jamais sobrepuja o individual. Na obra de Armando, amor e consumo não mantêm estrita condição de equivalência; o trágico não foi de todo neutralizado, ou seja, seu movimento poético e erótico revela ainda uma oposição entre sociedade e indivíduo, dinâmica esta que surge de um ideal amoroso que não se coaduna com as práticas amorosas da sociedade de consumo. Dessa dissonância advém, portanto, o sofrimento e a solidão, frutos do deslocamento:

Ademais, a solidão e a melancolia surgem de uma inadequação a uma estereotípiia social que libera os indivíduos do que Adorno chama de “fadiga do ser” Diz ele:

na face dos heróis do cinema e do homem-da-rua, confeccionada segundo os modelos das capas das grandes revistas, desaparece uma aparência em que ninguém mais crê, e a paixão secreta de, finalmente, estarmos dispensados da fadiga de individualização, mesmo que seja pelo esforço – ainda mais trabalhoso – da imitação (2007, p. 57 e 58)

Em sua poesia, Armando não se dispensa do ser, e o amor é também uma busca pelo outro e por si mesmo. A fusão entre vida e arte é patente em sua obra, tanto que Ítalo Moriconi nota que essa aliança é um traço típico dos poetas da geração de 1970, a

qual Armando integra. Segundo o referido crítico, “na proposta de fusão entre poesia e vida, traço típico da geração de 70, identificado já por sua primeira crítica e antologista, Heloísa Buarque de Hollanda, os cinco poetas⁵⁵ aqui apresentados estiveram entre os que exploraram até o limite a inextrincável e sempre misteriosa sinergia entre vida, criação e morte (2010, p.10)”.

Ou seja, o sujeito não se apresenta apenas em função do consumo, mas sobretudo da criação poética, do amor e da morte. A busca por felicidade não se restringe jamais aos estereótipos da sociedade massificada. Em certo sentido, a concepção amorosa de Armando se aproxima, nesse ponto, da de Zygmunt Bauman, que em *Amor líquido*, reflete sobre os modos e tipos de laços afetivos que unem os indivíduos na sociedade de consumo ou, para ser mais fiel, os laços que, paradoxalmente, enfraquecem o vínculo amoroso entre os indivíduos, pois Bauman caracteriza o amor, na contemporaneidade, como um sentimento portador de laços que já não garantem a perenidade dos relacionamentos. Na verdade, eles foram fragilizados a ponto de os indivíduos rechaçarem os liames afetivos da qual toda a relação amorosa é portadora, passando a priorizar ou procurar encontros episódicos nos quais prevalecem o sexo em si ou o sexo pelo sexo numa busca desenfreada a qual é denominada por Bauman de relacionamento puro, livre das exigências que qualquer contato baseado no amor e no afeto carrega consigo como o compromisso, a fidelidade, o companheirismo e as ligações espaciais e temporais. Tal processo de fragilização dos laços amorosos em prol de relações puras, sem âncoras, que têm como parâmetro apenas o prazer e a felicidade oriundos do sexo em si, é consequência da lógica da racionalidade moderna sobre a vida sentimental dos indivíduos e dos consumidores que, em geral, recomenda, sobretudo, o uso de “mantos leves e condena as caixas de aço”. Em outras palavras,

nos compromissos duradouros, a líquida razão moderna enxerga a opressão; no engajamento permanente percebe a dependência incapacitante. Essa razão nega direitos aos vínculos e liames, espaciais ou temporais. Eles não têm necessidade ou uso que possam ser justificados pela líquida racionalidade moderna dos consumidores. Vínculos e liames tornam “impuras” as relações humanas – como o fariam com qualquer ato de consumo que presuma satisfação instantânea e, de modo semelhante, a instantânea obsolescência do objeto consumido. Os advogados de defesa das “relações impuras” teriam de se esforçar para tentar convencer os jurados e obter sua aprovação (2003, p.65).

O sentimento, portanto, dentro de uma lógica de mercado, nomeada por Bauman de racionalidade líquida e moderna, a qual aproxima o ato amoroso do ato de consumo, a fim de tentar igualá-los, é denominado por ele de “amor líquido” o qual se caracteriza,

⁵⁵ Os cinco poetas são: Ana Cristina César, Cacaso, Paulo Leminski, Torquato Neto e Waly Salomão.

sobretudo, por não impor nem formar laços perenes entre os amantes, por ser episódico e casual. Ademais, analisando um de seus componentes mais assíduos e importantes – o sexo sem amor – Bauman afirma que

agora espera-se que o sexo seja autossustentável e autossuficiente, que “se mantenha sobre os próprios pés”, para ser julgado unicamente pela satisfação que possa trazer por si mesmo (ainda que, em regra, ela seja interrompida bem antes da expectativa gerada pela mídia). Não admira que também tenha crescido enormemente sua capacidade de gerar frustração e de exacerbar a própria sensação de estrangulamento que se esperava que curasse. A vitória do sexo na grande guerra de independência tem sido, na melhor das circunstâncias, uma vitória de Pirro. Os remédios maravilhosos parecem produzir moléstias e sofrimentos não menos numerosos e comprovadamente mais agudos do que aqueles que prometiam curar (2003, p.63).

Como se vê no trecho citado, essa autossuficiência e autossustentabilidade do sexo geram efeitos negativos para os amantes exatamente porque libera o amor de suas âncoras, do compromisso e dos laços perenes de afeto e cuidado que ele, inerentemente, traz consigo. Na verdade, o amor é exilado do sexo. Bauman diz que ele se encontra expulso de seu domínio hereditário, condenado a perambular pelas ruas numa infundável e eternamente vã procura por abrigo (p. 57). A consequência disso é que os relacionamentos amorosos destituídos dos laços responsáveis pela perenidade da relação (os filhos, a maternidade, a paternidade, o casamento, a família etc) levam os indivíduos a um vôo sem precedentes, que se dá sempre ameaçado pelo risco de deixar os indivíduos ou os amantes sem direção e a esmo, sem as âncoras que lhes confeririam densidade e sentido. Nesse compasso, portanto, é que tais relações tornam-se presas fáceis da frustração e do estresse.

Essas relações marcadas pela autossuficiência do sexo geram, segundo Bauman, citando Volkmar Sigusch, eminente terapeuta alemão, “anseios não-realizados, nervos em frangalhos, amores frustrados, sofrimentos, medos, solidão, hipocrisia, egoísmo e compulsão à repetição” (p.64). Isso ocorre, pois a união prometida pelo sexo puro torna-se ilusória, uma vez que “qualquer que seja a capacidade geradora de fusão que o sexo possa ter, vem de sua ‘camaradagem’ como o amor” (p.63). Ou seja, o sexo em si, arquétipo contemporâneo do relacionamento puro, revela-se um engodo ou uma falácia, uma vez que é da parceria entre amor e sexo que surge a fusão tão buscada pelos amantes. Ademais, ainda segundo Bauman, “os relacionamentos humanos tendem a preencher, infestar e modificar todos os processos e frestas, por mais remotos, do *Lebenswelt*, de modo que podem ser tudo menos ‘puros’”(p.63). Ou seja,

as íntimas conexões do sexo com o amor, a segurança, a permanência e a imortalidade via continuação da família não eram, afinal de contas, tão inúteis e constrangedoras como se imaginava, se sentia e se acusava que fossem. Os antigos companheiros do

sexo, supostamente antiquados, talvez fossem seus sustentáculos necessários (não pela perfeição técnica da *performance* (grifo do autor), mas por sua recompensa potencial). Talvez as contradições de que a sensualidade está endemicamente tomada não tenham maiores possibilidades de serem resolvidas (mitigadas, esvaziadas, neutralizadas) na ausência de “restrições” do que na presença destas. Talvez essas restrições sejam proezas da engenhosidade cultural em vez de símbolos de equívocos ou fracassos nesse terreno (p.65).

Nesse sentido, segundo o referido sociólogo, compartilhando da opinião de Sigusch, “cedo ou tarde ‘os impulsos e desejos que escapam aos grilhões da racionalidade’ retornarão – e trarão vingança” (p.65). O grande perigo, que significaria um terrível retrocesso político e moral para toda a sociedade, é que talvez não saibamos responder a estes impulsos “sem recorrer ao uso de conceitos sobre instintos naturais e valores eternos corrompidos até a raiz, histórica e politicamente” (p.65). Para se evitar tal perigo, seria necessário “libertar o sexo da soberania da racionalidade do consumidor” (p.66). Para Bauman,

talvez exija ainda mais: que essa racionalidade seja destituída de sua atual soberania sobre os motivos e estratégias da política de vida humana – que essa soberania lhe seja cassada. Isso significaria, contudo, exigir mais do que seria razoável esperar num futuro previsível (p.66).

Na verdade, a tensão entre relacionamentos puros e impuros ou entre o sexo em si e o afeto, motor para relações duradouras, revela, no seio da sociedade de massa, uma disputa entre dois tipos de amantes: entre aqueles que são regidos pelos instintos do *homo faber* e os que são conduzidos pelo ideário do *homo consumens*. Para o *homo faber*, de acordo com o pensamento de Bauman, “o amor e a disposição de procriar eram companheiros indispensáveis do sexo, da mesma forma que as uniões duradouras que ajudavam a criar eram ‘produtos principais’ – não ‘efeitos colaterais’, muito menos rejeitos ou refugos dos atos sexuais” (p.66). Já para o *homo consumens*, o jogo do amor é regido pelas leis da vida consumista. Ou seja, para ele, o amor é igualado a um produto, de modo que a busca amorosa passa a ser regida ou ditada pela leveza e a velocidade, pela novidade e a variedade; em suma, pela rotatividade, pois o que mede o sucesso na vida do *homo consumens* não é o volume de compras, mas o fato de não precisar se agarrar por muito tempo aos bens e aos indivíduos (p.68). A disputa que se dá entre eles, portanto, é por quem tomará primeiro e definitivamente a posse para si do *homo sexualis*, ou seja, por quem passará a reger a dinâmica dos encontros sexuais que ocorre entre aqueles que se aventuram a amar no seio da sociedade de consumo.

Para Bauman, portanto, tal disputa já possui um vencedor: é o *homo consumens*. Porém, no âmbito da poesia erótica freitasiana, o resultado dessa refrega é diferente,

pois, na medida em que há um predomínio do afeto sobre a agressividade, em virtude do reconhecimento de que todo o amor é incestuoso, o *homo faber* passa a ganhar destaque e a ditar as regras e o comportamento do sujeito que ama. Cabe dizer, ainda, que o termo *faber* aqui nada tem a ver com um amor vinculado a uma ordem econômica do trabalho, restrito à procriação, mas sim à construção de relações que visam a tornar-se duradouras e afetuosas.

Armando, nesse sentido, constrói uma arte de amar que cultiva genuínos laços afetivos e que conduz os parceiros a uniões duradouras e felizes. Ou seja, não se reduz apenas à racionalidade do consumidor, mas amplia-se numa busca por um erotismo que não visa somente à satisfação do sexo, mas, sobretudo, ao prazer, à felicidade, ao júbilo e à alegria do encontro ente forma e ideia, realidade e subjetividade, entre dois corpos que buscam e amam autoconhecer-se. No âmbito, do amor camoniano, em sua potência, um verdadeiro encontro de almas.

Esse amor reinventado experimenta restrições, mas, agora, elas não são mais sobredeterminadas e sim autoimpostas, fruto da opção pessoal dos amantes. Cremos que, em grande medida, Armando e sua poesia são adeptos do amor veiculado por esta renovada arte de amar, um amor duradouro, materializado por uniões perenes. Isso em grande medida se dá devido à aproximação pelo poeta de formas sublimadas de amor que fogem à arregimentação do princípio de desempenho como visto no capítulo dois da presente tese. Conforme Marcuse,

a libido só pode tomar a estrada da autossублиmação como fenômeno *social* (grifo do autor): como uma força irreprimida, só pode promover a formação de cultura sob condições que relacionam mutuamente os indivíduos associados na cultivação do meio para fazerem frente a suas crescentes necessidades e empregarem suas crescentes faculdades. A reativação da sexualidade polimórfica e narcisista deixa de ser uma ameaça à cultura e pode levar, ela própria, à criação cultural, se o organismo existir não como um instrumento do trabalho alienado, mas como um sujeito de autorrealização (1968, p.183).

Aliás, essa tem sido uma das principais características das relações travadas pelo poeta e estetizadas em sua poesia, seja no campo das paixões, com poemas intensos de alta carga erótica, seja no campo das amizades, tematizadas em poemas que deixam ver todo o carinho e a admiração pessoal ou artística que nutre por pessoas com quem mantém ou manteve profundas e duradouras relações de trabalho, amor, carinho e amizade. Bastaria lembrar, a essa altura, os muitos poemas dedicados a Ana Cristina César⁵⁶. É nesse ponto, portanto, no limiar entre a paixão e a amizade, o amor e o afeto,

⁵⁶ Com Ana Cristina César, Tite de Lemos, Carlos Rodrigues Brandão, Mauro Gama, Arthur Moreira Lima, Marcos Augusto Gonçalves, Maria Rita Kehl, José Miguel Wisnick, Patrícia Kogut, Heloísa Buarque de Holanda, Carlito Azevedo, Eucanaã Ferraz, Eduardo Coelho, Adolfo Montejo Navas, seus

o desejo e a admiração, que Eros deixa de ser apenas Eros para se tornar também ágape, no âmbito de uma razão e de uma sensibilidade criadora e artística que se reveste de sensualidade e afeto.

Fica, portanto, estabelecida uma ligação inextrincável entre o erotismo e uma ordem social mais ampla, ou entre amor e cidade através do desenvolvimento de vínculos de trabalho e de amizade num meio urbano que concede oportunidade às relações eróticas de ascenderem de um amor corporal narcísico e polimórfico para um amor corporal a outrem, para o amor das belas ocupações e dos belos conhecimentos (MARCUSE, 1968, p.184) que tem como produtos ou finalidade a poesia, a arte, a literatura e a cultura. Isso só é possível, pois, segundo Marcuse,

a legítima e verdadeira ordem da *Polis* (grifo do autor) é tão erótica quanto a legítima e verdadeira ordem do amor. O poder criador da cultura de Eros é sublimação não-repressiva: a sexualidade não é desviada nem impedida de atingir seu objetivo; pelo contrário, ao atingir o seu objetivo, transcendo-o em favor dos outros buscando uma gratificação mais plena (p.184).

E mais adiante completa com mestria afirmando que

a finalidade erótica de sustentar todo o corpo como sujeito-objeto de prazer requer o contínuo refinamento do organismo, a intensificação de sua receptividade, o crescimento de sua sensualidade. A finalidade gera seus próprios projetos de realização: a abolição do esforço (labuta), o aperfeiçoamento do meio, a conquista da doença e da decrepitude, a criação do luxo. Todas essas atividades fluem diretamente do princípio de prazer e, ao mesmo tempo, constituem um *trabalho* (grifo do autor) que associa os indivíduos às maiores unidades; não mais confinados ao domínio mutilador do princípio de desempenho, eles modificam o impulso sem o desviarem de sua finalidade. Há sublimação e, conseqüentemente, cultura; mas essa sublimação decorre num sistema de relações libidinais duradouras e em constante expansão, as quais, em si mesmas, são relações de trabalho (p.185).

É claro que o trecho citado refere-se a um processo cultural mais amplo que abarca toda uma sociedade ou grupo de indivíduos, mas, a nosso ver, a arte e a vida do poeta Armando Freitas Filho não deixam de refletir, no microcosmo de seus vínculos formais, familiares e profissionais, um convívio que anseia por relações libidinais duradouras que têm como objetivo o acesso a um “grau superior de cultura” (p.184).

pais (Maria do Carmo e Armando), filhos (Maria e Carlos) e mulher (Cristina), aos quais inclusive são dedicados vários poemas, Rubem Gerchman, Roberto Maia, Milton Machado, Marcelo Frazão, Vladimir Freire, Emilie Chamie e Anna Letycia com os quais trabalhou, além de grandes poetas e artistas plásticos com quem travou contato, pessoalmente e/ou através da obra deixada por eles, e que até hoje influenciam seu labor poético, tais como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Murilo Mendes, Mario Chamie, Paul Valery, Rimbaud, Mallarmé, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Pancetti, Giacometti, Franz Weissmann, Andy Wahrol, dentre tantos outros, Armando estabeleceu vínculos artísticos duradouros, bem como de amizade, afeto, amor e trabalho. Especialmente, com Ana Cristina César e Tite de Lemos, seus amigos mais chegados, estabeleceu uma profunda relação de afeto e amizade que manteve o quanto a vida lhe permitiu. E, de certo, com todos aqui mencionados e outros tantos, cada um no seu âmbito, construiu amizades, amores e admiração que, certamente, contribuíram em muito para a formação e o amadurecimento de sua pessoa e poesia.

5) O devir erótico:

O erotismo é um dos principais elementos fundantes da poesia de Armando Freitas Filho, poeta carioca que vem publicando poesia desde 1966. Nesse sentido, no presente capítulo, procuraremos abordar as nuances que o erotismo freitasiano adquiriu no decurso de sua obra poética. Por certo, uma vez que a obra freitasiana é muito vasta e diversificada, não esgotaremos toda a questão aqui nem abordaremos todos os poemas que se inserem em tal contexto temático. Pautaremos-nos, basicamente em dois poemas, a saber: “Mademoiselle Furta-Cor” e os fragmentos poéticos que inauguram o último livro de poesias de Armando, *Lar*. Na verdade, o livro é dividido em três partes: “Primeira série”, “Formação” e “Numeral”. Analisaremos os fragmentos poéticos da primeira parte do referido livro e passaremos a chamá-los, por questão de economia verbal, simplesmente de “Primeira série”.

O motivo da escolha, além da alta qualidade dos poemas, deve-se, sobretudo, ao longo lapso temporal existente entre os dois poemas. O primeiro apareceu em livro em 1979 e o último é de 2009, ou seja, existe uma diferença entre os dois de exatos trinta anos. Diante disso, o objetivo mais específico do presente capítulo será analisar as principais diferenças que se constituíram ao longo desses trinta anos. Basicamente, veremos o que mudou no erotismo freitasiano, como o influxo do tempo sobre o corpo e, conseqüentemente, sobre a poesia de Armando, alterou seu modo de se relacionar com o ser/objeto amado, uma vez que “Mademoiselle Furta-Cor” foi escrito quando o poeta tinha trinta e um anos, isto é na sua maturidade, e “Primeira série”, sessenta e um, já na velhice. Ressalte-se, ainda, que nos valeremos do método retroativo de análise, ou seja, partiremos do poema mais recente até chegarmos ao mais antigo. Isto não nos impedirá, portanto, de, durante o percurso, abordar outros poemas que nos ajudem na elucidação das questões que serão levantadas.

No entanto, preliminarmente à qualquer análise, temos ciência de que toda a poesia, especialmente a memorialista, passa por um profundo processo de estilização (JAKBOSON in TOLEDO, 1978, p.173), de modo que sabemos que não existe perfeita identidade entre o sujeito que escreve e o sujeito da obra. Ou seja, sabemos que toda a obra poética comporta uma boa dose de fingimento que os leigos costumam confundir com a mentira. Não negamos que a poesia de Armando traga em si a estilização e o fingimento. Acreditamos, no entanto, diante do caráter endogâmico e incestuoso de sua poesia, como visto no capítulo três, que a estilização freitasiana transforma, em certa

medida, o acontecimento que descreve, mas não em busca de um ideal, de uma fuga que a vida real não comporta, e sim a ânsia de enfrentar, cara a cara, as suas tensões não resolvidas (LIMA, 1973, p.445), que remontam acontecimentos e memórias de infância, em suma, a própria biografia do poeta que diz respeito à casa paterna, à escola, aos amigos e, sobretudo, à família. Em outras palavras, isso equivale dizer que a estilização e o fingimento não se contrapõem ao fato de boa parte da poesia freitasiana ser autobiográfica, pois toda a biografia é uma reconstrução imaginativa do vivido. Nesse sentido, a poesia de Armando nunca é veículo da pura imaginação, mas a submete ao primado do real e do biográfico, numa incessante escavação de si próprio.

Começamos, desse modo, a analisar “Primeira Série”. Antes, porém, leiamo-lo na íntegra:

Dias divididos por sol e lâmpada.
Cedo, se alternam: clausura
de salas, aulas, e o ar livre das gazetas
onde o jogo é dado, é notícia – drible
na atenção adversária, ou na minha
que antecede o tento, pró ou contra
quando o zero vira esfera, bola, gol
em cima da terra, grama, cimento, areia
no país de passes e impasses perfeitos.
Tarde, a praia se apaga. De volta
com o moto-contínuo do mar, atrás:
câmara ardente, carne entregue
em mão própria, antes do espasmo
sob a luz irradiada e rotineira
da dízima periódica dos dias.

*

Anil, goma, ferro a carvão
puxando o branco imaculado.
Cheiro de limpo, de papel almaço
que Deus pautará, com mão pesada
com a dura regra da linha reta
e o círculo da hóstia que busca na boca
o céu – distante da tentação, dos dentes
que a poderiam fazer sangrar, e a mim
sofrer – para a primeira configuração
da alma pura, livre do pecado do corpo.
Vestido desde o amanhecer, espero
em jejum, dentro da roupa vincada
com o rigor da fé, o desmaio da comunhão.

*

A carteira do colégio não é a caderneta
de dias assinalados, de faltas, em vermelho.
Nem a de couro, com o dinheiro curto de menino.
A carteira é a mesa inicial, sou eu, gaguejante
sobre pés em falso, que nunca se calçam certos
extensão incômoda de tábua dura

para braços magros de ossos e cotovelos.
A carteira sou eu, que a disputo -
provisório e permanente – com os fantasmas
de outras séries, aquém e além, envolto
pelo cheiro de antigas merendas.
Carteira na qual marco minha presença
o começo da vida, as iniciais no tampo, no canto
ocultas, para jamais serem rasuradas, escritas
com a ponta em riste do pequeno canivete.

*

O mar desengonçado
de quem não sabe nadar
à frente da casa inquietante
aterrada pela noite, permitindo
ruidos não decodificáveis.
Feito de areia do chão incerto
afundo em sono e solavanco
cabeceando: corpo mau, pais vivos
e frescos embora já apodreçam
em alguns pontos, aos poucos:
no hálito, nos dentes.
Pensar, pesar, no corredor estreito
do coração, no apertoescuro do quarto
na escada precipitada, o dia seguinte
da vida imprevisível, talvez despedaçado.

*

Cadillac preto, rabo-de-peixe, conversível
pneus banda branca, anos 50, estofamento creme.
Macio como a pele negra entreaberta em que afundo
nos cheiros de couro, de trabalho, sexo e asfalto:
cabeça de pau não pensa, peito de buceta
não tem coração. Parado na noite, na calçada
da praia, onde o chauffeur de terno azul e quepe
salta, discreto, e senta no banco, à beira-mar.

*

Confesso.
Diante da cara mascarada
por treliça e sombra.
De carne, pecador. Passivo, ativo
meia, bronha, pegação:
pera, uva, maçã no rosto, na boca.
Passoambíguo no corredor.
Murmurado, entre paredes
minto com o corpo genuflexo
mas provocador, com o joelho ossudo
já castigado na madeira dura.
No canto, no cerco do nicho, cara
a cara, com a pergunta embalsamada
no hálito de incenso e alho
na escuta de mão dupla e respirações
contíguas, pronto para a penitência
para o amor do corpo musculoso
de Cristo, na missa, em cima do altar
para a missão de amar os pais

para rezar até derreter, arranhado
pela pureza áspera do padre
diante da aridez de Deus.

*

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

*

O sinal preto da minha sombra.
Corpo suspeito sem escapatória
conjura contra si próprio, contra
mim, no espelho adverso
banhado de suor e corrosão.
Sob as minhas vistas, a verruga
interrogante, eu que não transpira
de pronto, submetido ao scanner
incansável: cão, cobra ensimesmada
comendo a distância subterrânea
cada vez mais curta do encontro com

*

Falta do seu cheiro apertado
do gosto negro
que cerca e entranha a juventude
à prova de qualquer banho e escova
que recende aceso no escuro do quarto
debaixo das unhas, da língua
nas minhas partes casadas com as suas
neste lençol lembrado que evoca o fantasma
através do seu corpo crespo de trabalho:
chove quando você chora.

*

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.

*

Bebo do seu corpo, em segredo.
Bebo o seu resto. Penso que sinto
o gosto de sua boca no lábio de vidro.
Saliva, batom, suspiro, sorriso.
Assim te namoro, sempre através.
Mediado por alguma coisa
que você tocou e vestiu – roupão
macio esquecido no fim da tarde
na beira da piscina, em Petrópolis
que eu capturo à noite, igual
ao cashmere largado, lânguido no sofá
que ainda guarda a forma
do seu cheiro, diante da lareira que morre
no living frio, na alta madrugada.

*

Canhestro, com as mãos como que
em luvas de boxe, ou com a impressão
de tê-las calçado, não porque escreva forte
embora pretenda, mas por senti-las inábeis
para este ofício de segurar o lápis -
precisamente e próximo – tal como
as palavras que ele tenta caligrafar
e trazer para perto da vontade
da expressão nítida, ou de firmeza
que vai do esboço suado e promissor
ao borrão do golpe em falso – sujo -
de garrancho, da garatuja.

*

Sinistro, de nascença, adestrado
desde o início, para pender, dependurar-se
no outro lado da linha central do corpo
depende dele, e desaprender do outro
amortecer, amarrar, o máximo, seus reflexos
que, mesmo assim, relampejavam
pelas frestas dos sentidos – da emissão gaga da voz
ao chute certo do pé esquerdo -
do desastre imprevisto à destreza inopinada.

*

A mariposa grande sem pouso
é a materialização do silêncio:
mau augúrio, grumo, gurde, agonia.
Bruxa que voa na sala apagada
e absorve o escuro em busca
da luz – negror de pano cinza sujo
de estopa de nojo, ultrajantemente
úmuda e pulsante, brota, brusca
e peluda, perto da minha cara
do buraco da minha boca.

*

Apavorada de apavorar-me
espalhafatosa
a barata voa
sem saber que sabe voar, e cai
cotidiana, ma sempre inesperada, em fuga
em contra-ataque
e quer metamorfosear-se no inominável inseto
irreconhecível, ilógico, *gregorsamsa*
de odor renhido e rumor de verniz ao franzir-se:
azáfama de asas, pernas, antenas, goma
que saem do éclair terrível, calriceano
do seu corpo, que quando morre sob o pé
- lispector! - expõe seu recheio de pus.

*

Livros fechados dentro da mala
têm o peso do sono de pedra
sem sonho: a caravela não parte
diante da fraga ou do naufrágio.
A capa não se enfuna no fragor
a espada não retine, nem o verso
cintila no escuro do fantasma
ou do detetive. Tudo se detém em pesados
blocos de papel em branco, e presos
que só ganharão leveza, impressão
e liberdade, se a chave que os tranca
for achada para abrir a fechadura dura.
Chave que está perdida entre as páginas
de um romance indecifrável, ainda.

*

Ampliado o araião do *risogrito*
aflição da seda que a mãe vestia
quando minha mão se opunha
à sua direção pirmeira, lisa
desafinando, desafiando tudo ao redor:
a combinação do corpo, a cinta
coriácea, cor-de-rosa amarga, a pele
de perna lustrosa, mais próxima
quando alguns fios corriam
na meia de náilon, e a carne
aparecia – rasgada, rançosa
sem o remendo de nenhum remédio.

*

Onde minha acaba
comigo, e eu começo, onde
meu pai, no quarto escuro
se move sobre ela, murmura
e se altera, onde eu, de novo
despido, não esbarro, passo
no corredor estreito, entre
os dois raspando, onde ela para
e ele recomeça, onde eu cresço
onde ela espera o arremesso dele
meu, onde eu, onde ela, onde ele
onde nós, apertados, apartados, curtos

nos cruzamos, com a luz apagada?

*

Aceitar o horror do meu cheiro, estranho
descoberto na treva do socavão da infância.
Aturar o fantasma do meu hálito de açúcar e tártaro.
O outro não sou eu: é o meu corpo, sem controle
que cresce diante da tevê frazada
sentado na poltrona suada, com a mão
de esperma, pingando no carpete gasto
na cor manchada, desmaiando, cada vez mais
com o uso duro do dias
que abafa o som do quebra-quebra
dos utensílios que o mau uso desaparafusou
dos seus lugares ferrenhos, dispostos
pela mãe, pela mão, ainda viva e reparadora
e que, agora, caem no chão de pedra e desespero.
Todo espelho é inflexível, velho.
Vejo-me oxidando na prata ordinária, n água de aço.
Sujo-me, me sujeito a ser solúvel.
De susto em susto, me puxo e examino:
sinal, cisto, nódulo, gânglio, sintoma.

*

Você é uma cadeira de pau.
Nos dias de algum inverno
se acolchoa um pouco.
Você é um móvel só no nome
pois não se move em direção
a ninguém. Ou somente se move
quando a arrastam arranhando
aos gritos, o chão encerado
pela palha de aço e escovão:
aceita, assim, empurrada, algum
corpo errante com um conforto
estrito, sem jogo de almofadas.
E o pano que a forrou e cobriu
é duro, demora para amaciar.

*

Medo de mim, do meu corpo
da extravagante ação da natureza
sobre ele, incompatível
desde o primeiro equilíbrio
do primeiro passo debaixo do primeiro dia
ou da frase que poderia definir
a gama do sentimento, de ponta a ponta:
“do sol estrondoso ao luar paralisado”.
Depois, a nudez fria e longa
de que a louça é capaz, a carne da mulher
igual à da mãe – irmãs – brotando da fechadura
e o sexo manual, proibido, sem saber quem atija
ao certo, o seu frêmito, que vai me levar até o fim.

*

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.

*

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 – pristino
é o prenúncio do seu sexo.

*

Nos espelhos de nós, de manhã
o pescoço, grosso de cólera
é escandaloso com gilete azul
rente à jugular saltada pela ira
enquanto em outro espelho
o menino se derrama – chora
e a mão da mulher, nervosa
erra, e prega o broche
além do vestido, na carne.

*

A casa, mesmo se não desenhada
por mão de criança
mesmo de pedra e cal, parece
trêmula, perto do morro Cara de Cão.
No quintal, no pé do Pão de Açúcar
a unha da rocha que começa a ganhar corpo
se amontanha, cresce, primária, granítica
com seu arranhar rasgado, e arrancos, rugas
protuberâncias bruscas, paradas
em direção ao pano de fundo do céu
das nuvens que não se encerram
sobre o mar cor de ferro, de chapas de aço
e continua, na calmaria, com seu rumor íngreme
cinza-escuro, encravada no chão do dia.

*

Com meus botões, no calor do jogo
como ser infalível, imparcial, sem roubo
contra mim mesmo? Como conseguir
a perfeição da absoluta alteridade
mútua, simultânea, com os dois lados
em duelo parelho, se o coração é único?
A verdade não estaria no óbvio empate
mas na vitória da surpresa genuína
quebrando a aparente harmonia das metas
da combinação simétrica dos reflexos
do medir de forças iguais acabando

na morte para valer de um ou outro time
com que jogo: alter, alternado, neutro?

*

Uma leitura ao arpejo da seda da Condessa:
a do Zorro, com sua letra cicatriz
a de Tarzã, com o cipó que engrossa a mão
a de Lupin, de Leblanc, e seu monóculo
mais poderoso que a lente de Sherlock
a da fonte de La Fontaine de fábulas, de cor
sabidas, irreparáveis como o destino
e Crusoé,ilhado, em si mesmo, tal e qual
Alice, deliciosa, Gulliver, O MINOTAURO.
Júlio Verne, cósmico, submarino
e Monteiro Lobato, na sua fazenda-modelo
usados, espremidos no instante da estante
esperam a hora, que não chegou.
No Cineac
antes da descoberta do Brasil
com a mãe a tiracolo
vendo o Arqueiro Verde
(um Robin Hood de segunda mão)
disparando suas flechas mortais.
Depois, punhetas, colégios, lápis
a primeira caneta, poesia, pin-ups
futebol, jogo de botão e puteiros:
a sessão começaquando você chega.
Agora, no escuro, meio Zé Carioca
trocando de musa como quem
troca de camisa, não indo mais à missa
aflito, antes que o filme acabe.

*

A menina dos olhos
na menina dos meus olhos
não é minha pupila ainda.
Íris fixa no fundo do fundo
da retina, só é vista
pelo orifício da fechadura
do seu banho. O sinal preto
e molhado, não somente pela água
mas pelo estímulo do seu dedo
cada vez mais impresso
maior e manchado, machuca
a ponta do olhar extremo e cego
da carne, ao longo da pele ardida
palmeada, contra a porta
e que verte, na madeira seca
suas lágrimas grossas.

*

Subir a serra depois de fechar a casa
e cobrir os móveis, estagnando-os
sob lençóis, parecia tão definitivo
quanto na volta da casa de veraneio
a mesma operação se repetia e a tristeza
simetricamente substituía a alegria da vinda

ao fugir do calor do Rio, no cair da tarde
escaldante, onde um resto de vento
para, à beira da calmaria do mar
no hálito quente do breu do asfalto
para entrar no tempo suspenso das férias
no início da noite, em Petrópolis
refrescando-se a cada curva da estrada
tendo, à esquerda, a espera da pedra do sapo
o rápido precipício, arrepio, o Cristo
os pingos d'água do rochedo no capô do carro
o ruço em câmara lenta no para-brisa e farol
a calma paisagem de sereno e hortênsia
e os dias depois de alívio, ar livre e fresco
até chegar a hora, dois meses passados
de descer, com o verão ainda estabelecido
e escolar, pronto para a vingança.

*

A casa grande se despede, vendida.
Como não poder entrar de novo, sem a licença
dos outros, estranhos, intrusos, em
território tão meu e íntimo?
Vazia, se paralisa depois da partilha.
Se possível, levar comigo algo, pelos sentidos, possuído
daquela vida encerrada, atrás do bater de portas e janelas
vinte e cinco anos depois de ser erguida:
o ar da casa, as cores dos vitrais da escada
que controlavam o sol em frente ao aoltar dos santos
o frescor do hall de mármore e pó de pedra cristal
mais o mar na porta, impassível no último dia.

(FREITAS FILHO, 2009, p.19 a 35)

De imediato, há que se registrar que “Primeira série”⁵⁷ compõe um livro cujo principal fator a entrar em jogo no processo de composição da maioria dos poemas é a memória. *Lar*, é um livro a respeito da memória, memória da infância, memória da família, dos amigos, dos locais pelas quais o poeta passou e, é claro, memória do amor, do corpo que ama/amou. Nesse sentido, apesar de “Primeira Série” ser o poema mais recente, em diversos momentos ele, provavelmente, refere-se a ações e estados existenciais e amorosos anteriores ao que se passa em “Mademoiselle Furta-Cor”. Apesar disso, tal fato não impede que se perceba como se encontra o poeta existencial e eroticamente em relação a poemas, de alta carga erótica, escritos antes de “Primeira Série”, pois, malgrado se refira a fatos anteriores, quase que ancestrais, trata-se de um poema escrito pelo poeta de agora, pelo homem de agora a refletir sobre sua condição presente e pretérita. A comparação, portanto, entre os dois poemas é válida para

⁵⁷ Como se vê a partir de sua leitura, “Primeira série” é um conjunto de fragmentos pósticos que podem ser lidos independentemente. Porém, a nosso ver, tais fragmentos encontram-se imbricados por um tema em comum que é o da infância, da memória e do contato familiar, daí os analisarmos como se compusessem um todo maior e fossem um único e extenso poema.

percebermos o que se alterou, na condição erótica do sujeito poético, no transcurso de sua ancestralidade até o presente, a velhice.

Há que se notar, de imediato, ao nos confrontar com “Primeira série”, um fator ou elemento que marca e ambienta todo poema: a solidão imaginada. O sujeito está só e as marcas ou metáforas da ausência espriam-se por todo o poema em trechos como: “Falta do seu cheiro apertado/do gosto negro/que cerca e entranha a juventude” (FREITAS FILHO, 2009, p.23) ou “(...) Penso que sinto/o gosto de sua boca no lábio de vidro.” (p.24) e ainda “A mariposa grande sem pouso/ é a materialização do silêncio” (p.25), imagem esta, aliás, que faz referência a um célebre poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “A bruxa”, cuja temática é a solidão do indivíduo na grande cidade.

Em Armando, porém tal imagem sofre, em seu matiz, uma leve alteração, pois a referência à cidade é indireta. Ela aparece metonimicamente, através da citação de elementos que compõe sua paisagem como em: “A casa, mesmo se não desenhada/ por mão de criança/ mesmo de pedra e cal, parece/ trêmula, perto do morro Cara de Cão./ No quintal, no pé do Pão de Açúcar” (2009, p.31). Ademais, não há só referência metonímica a uma cidade. No trecho final de “Primeira Série”, há uma outra casa que fica na serra, em outra cidade que não no Rio de Janeiro. Essa outra casa, no entanto, fica numa cidade a qual o poeta refere-se de forma direta, pelo nome. Trata-se de Petrópolis, para onde, quicá, o poeta-menino subia com o resto da família para passar as férias e fugir do calor do Rio durante o verão (2009, p.34).

Enfatiza-se, portanto, em *Lar*, sobretudo, a solidão do indivíduo, encerrado em algum ambiente privado e familiar. Ou seja, diferente de Drummond que está sozinho no Rio, sozinho na América, o sujeito freitasiano está, sobretudo, sozinho consigo mesmo. A “bruxa” de Drummond ou a “mariposa” de Armando são índices de solidão do indivíduo, confinados em algum lugar, mas se no poeta mineiro a imagem funciona em perspectiva, ou seja, ela evidencia a solidão do indivíduo perante outros indivíduos, em Armando, a mesma imagem ressalta, sobretudo, a solidão do indivíduo perante si mesmo. Em suma, em Drummond, quando o sujeito fala de sua solidão, ele está também falando da solidão alheia, de outros indivíduos que, como ele, encontram-se sós em algum quarto ou sala, ao passo que em “Primeira série”, a solidão do sujeito é apenas a sua solidão e de mais ninguém, de modo que se há alguma perspectiva ela é de ordem interna e não externa como ocorre em Drummond. Por isso, em Drummond, a cidade é a verdadeira cena para um drama de cariz urbano, malgrado o sujeito

encontrar-se encerrado num quarto, ao passo que, em “Primeira série”, a cidade, metonímica ou diretamente, é apenas uma referência geográfica, uma vez que o drama do sujeito tem como cena não o espaço público, mas o privado, ou seja, a casa que, aqui, tudo indica tratar-se da casa paterna.

O trecho, a nosso ver, no entanto, que mais evidencia esse estado solitário em que se encontra o indivíduo, nos é dado logo no fragmento inaugural de “Primeira série” quando o sujeito declara: “Dias divididos por sol e lâmpada./ Cedo, se alternam: clausura/ de salas, aulas, e o ar livre das gazetas” (p.19). Aqui, o indivíduo encontra-se em estado de clausura. Não apenas na clausura dos dias que se repetem como se fossem uma “dízima periódica” (p.19), mas também no encerro de uma casa vazia cuja mobília antiga é a única a fazer-lhe alguma companhia. O sujeito encontra-se, sobretudo, na clausura de suas lembranças, de suas memórias e devaneios a respeito de momentos e sensações vividos e sentidos na infância e na adolescência, daí a menção à clausura, que não é só a do quarto ou o a da casa, mas também a “de salas, aulas, e o ar livre das gazetas.”

Ademais essa atmosfera impregnada de solidão e clausura ao qual o poema, insistentemente, nos remete é perfeita para se despertar a sensibilidade e o devaneio poético que ativam a imaginação e, por consequência, as memórias do indivíduo que recorda. Segundo Bachelard,

Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas (1998, p. 94).

É nessa ventura, a da criança que sonha com a do poeta que devaneia, que “Primeira série” se desenvolve. Sonho e devaneio, no entanto, como veremos mais adiante, que não se encontram infensos à dor e ao sofrimento, pois se para Bachelard à psicanálise cabe “o cuidado de curar infâncias maltratadas”(p.94) e à poético-análise o dever de “nos devolver o ser das solidões libertadoras”, “todos os privilégios da imaginação” (p.94), veremos que a “poético-análise” freitasiana não fica alheia ao caráter penoso das lembranças acerca da infância.

Por agora, devemos notar que esse ambiente (casa, quarto ou clausura) é o espaço em que a solidão do indivíduo servirá de trampolim para o sujeito poético saltar em direção às suas mais íntimas, felizes e dolorosas lembranças. A um locus em que poeta se escavará estimulado pelas lembranças alavancadas por um cenário familiar, por

interiores e mobílias que agravam a solidão do sujeito e o fazem mergulhar num profundo processo poético-recordativo de suas memórias e imaginação. Trata-se da busca de uma reconstrução imaginativa do indivíduo primeiro, da sua juventude e adolescência, em suma, da primeira série da vida que marca indelevelmente a psique de qualquer indivíduo: a infância.

Portanto, é na clausura da casa que o sujeito alçará o seu vôo ou mergulho em direção àquilo que Bachelard chama de “núcleo de infância”, de

uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética (1998, p.94).

Tal núcleo só pode ser despertado ou sensibilizado pelo devaneio imaginativo que ativa as recordações e as sensações responsáveis pela formação de um estado anímico ou afetivo na psique do indivíduo que o leva a imaginar ou reimaginar o ambiente à sua volta. Nesse sentido, o quarto ou casa, onde o indivíduo encontra-se encerrado, transforma-se na fatura do poema, através do devaneio, numa “câmara ardente” (FREITAS FILHO, 2003, p.19). É neste local não mais morto, mas ígneo, vivo, prenhe de recordações que o sujeito devaneia e lembra as primeiras e mais caras memórias relativas ao período infantil da vida. É, então, que surgem as imagens das antigas “salas de aula”; é neste momento que os sentidos da imaginação e do devaneio voltam a perceber “o ar livre das gazetas”, as brincadeiras e jogos da infância, em suma, todo um espaço e instante que o indivíduo volta a vivenciar através da imaginação e da memória: “o jogo é dado, é notícia – drible/ na atenção adversária, ou na minha/ que antecede o tento, pró ou contra/ quando o zero vira esfera, bola, gol/ em cima da terra, grama, cimento, areia (2003, p.19).

Bachelard, como vimos, caracteriza a infância reimaginada como algo imóvel, mas sempre vivo que, oculta para os outros e fora da história, no entanto, disfarça-se em história quando a contamos. Neste ponto, não podemos deixar de anotar que, em Armando, a sequência imaginativa de imagens e sensações produzidas pelo devaneio, pelo vôo do sujeito, nunca se desliga totalmente da biografia do poeta. Pelo contrário, o devaneio, em “Primeira série”, busca uma biografia, ou seja, um real ainda que construído pela imaginação, pois, segundo Bachelard, sonho e lembrança andam sempre entremeados um no outro; são, por assim dizer, inextrincáveis (1998, p.96). Na verdade, em “Primeira série”, o devaneio revela uma tensão entre sonho e realidade, de modo que o vôo da imaginação nunca é tão alto a ponto de a história desgarrar-se de

uma realidade biográfica, incestuosa e endogâmica, ou seja, de a infância, como preconiza Bachelard, tornar-se algo imóvel e fora da história. Em suma, os disfarces imaginativos do sujeito sempre buscam ligar-se a um núcleo biográfico da infância do indivíduo.

Armando, em “Primeira série”, aspira a algo vivo, mas não imóvel. O imobilismo é recusado em busca de uma imaginação que se imiscui com a realidade biográfica na tentativa de reconstruí-la, de tê-la novamente e, através do devaneio e do poético, retê-la; disso advém o caráter penoso das lembranças na poesia freitasiana e, sobretudo, o fato de os ambientes, sensações e memórias do indivíduo recordativo não comunicarem imagens etéreas, ideais e imóveis, mas sempre aquilo que chama de “o moto-contínuo do mar” (FREITAS FILHO, 2003, p.19). As lembranças possuem a dinâmica das ondas, atingem o sujeito em seus devaneios, oriundas de uma “praia que se apaga”(p.19), mas também de um “país de passes e impasses perfeitos” (p.19). Como se vê imaginação e realidade se conjugam em “Primeira série” na busca da reconstrução de uma biografia ou real perdidos.

Para Bachelard, “se nos ajudamos com as imagens dos poetas, a infância se revela psicologicamente bela” (1998, p.95). No poema de Armando, essa ajuda não será plena, pois, nele, no entanto, as imagens relativas à infância não são tão belas assim. Não é à toa que o sujeito afirma estar a “carne entregue em mão própria”, antes do espasmo/ sob a luz irradiada e rotineira” (FREITAS FILHO, 2003, p.19). É com a carne entregue em mão própria numa câmara ardente, é com as lembranças, que ganham expressão por meio dos devaneios da imaginação num poema que se abeira, frequentemente, em torno da confissão, que o poeta nos comunicará imagens não apenas belas de uma infância imóvel e fora da história: “Confesso./ Diante da cara mascarada/ por treliça e sombra” (p.21). Qualquer biografia é composta de muitas máscaras, de muitas lacunas e sombras. Portanto, é no lusco-fusco, sob a luz da memória e da imaginação, que, por óbvio, não ilumina tudo, mas deixa algumas regiões sob a sombra, que o sujeito buscará uma intimidade perdida em pessoas, cenários e objetos que já não existem mais, e não lhe trouxeram apenas felicidade, mas também angústia e sofrimento.

Em “Primeira série”, a “poético-análise” de que fala Bachelard (1998, p.94) é uma escavação poética empreendida pelo ser em busca de suas origens e, aqui, buscar as origens é ir ao encontro de uma história ou biografia ainda que imaginadas. O próprio título do poema já sugere isso, que nos remete não só à primeira série da vida – a infância, mas também a elementos a ela ligados como a escola, o uniforme engomado

pela mãe, a carteira do colégio, a condução para a escola, os primeiros amigos, em suma, a 1ª série onde tomamos os primeiros contatos com lições, palavra, números e recordações que marcam indelevelmente o ser.

Afirma Bachelard: “A poético-análise deve devolver-nos todos os privilégios da imaginação. A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações” (1998, p.94). É exatamente na ruína que o sujeito poético busca suas fontes ou origens. Busca empreendida pela memória que, inexoravelmente, vem mediada ou apoiada na imaginação. Não é mais possível ao sujeito, na sua velhice, lembrar de sua ancestralidade se não puder imaginar, se não puder reconstruir-se de alguma maneira. Desse modo, todo o processo rememorativo é também um processo de reconstrução da identidade e das memórias que enformam o nosso sujeito. É nesse sentido que o autor do texto que se encontra na orelha de *Lar*, classifica a obra não como um livro de memórias, mas podendo ser um livro da memória. Afirma Bachelard:

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já um devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores. (...) Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida (p.99).

São exatamente as imagens e valores, em meios a ruínas psicológicas às quais se ligam a uma vida imaginada, que o indivíduo busca em “Primeira Série”. Imagens ou memórias reconstruídas pela imaginação, pelo sonho e pelo devaneio e que, mais do que meras lembranças, tornam-se valores do passado para o indivíduo. São muitas as imagens que se transfiguram não só em lembranças, mas também em sensações, ruídos, cheiros que ligam a infância e a juventude do sujeito ao homem velho e ensimesmado que recorda e reconstrói-se em meio à solidão imaginada de alguém que espera algo que não chega a nominar, mas que bem pode ser a morte.

Em diversos momentos de “Primeira Série”, o sujeito poético entremeia as recordações sobre o menino de outrora com a situação físico-existencial do adulto ou do velho de agora. Na verdade, a tensão entre sonho e realidade assume formas derivadas em “Primeira série” que podem ser expressas na tensão que existe entre o antigo e o atual, entre o menino e o velho ou entre o passado e o presente. Bachelard, no entanto, afirma que “o ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice” (1998, p.96). Em virtude dessa tensão, o ser do

devaneio, no poema de Armando, nunca chega a alcançar o status de ente imóvel e fora do tempo de que fala o esteta francês. Isso ocorre pois a matização dos quadros da infância sofre a ação ou a influência do indivíduo recordativo do presente. Nesse âmbito, a imagem jamais prevalece sobre as experiências. Para Bachelard, “elas, (as experiências) vão a contravento de todos os devaneios de alçar vôo” (1998, p.97), porém, em “Primeira série”, a experiência ou realidade preside o devaneio e, portanto, claramente nota-se entre o ser que lembra e o imaginado a ação do tempo, o envelhecimento ou a deterioração do corpo.

Isso significa que Armando desprestige o mundo presente em prol de uma valorização do passado? Não. Passado e presente são postos no mesmo degrau. Não há nostalgia em “Primeira série”, mas sim irrisão, por isso, o sujeito não pode mais falar apenas sob o prisma da criança que vê tudo grande e belo (BACHELARD, 1998, p.97). O poema não tem como tema somente a infância, mas também trata da passagem do tempo e, sobretudo, fala não somente de uma infância grandiosa, associada à beleza das imagens primeiras de um mundo primitivo, mas, sobretudo, de uma infância em família. Nesse sentido, na fatura do poema, o homem e o menino, por intermédio da imaginação, são postos no mesmo patamar, encontram-se no mesmo lugar o qual é a casa paterna, que sensibilizada pelo devaneio, metaforiza-se em câmara ardente.

Em suma, o sujeito poético pode mergulhar no fundo de si mesmo sem descolorir o presente, pois fala, sobretudo, da vida em família, e se, segundo Freud,

a civilização constitui o caminho necessário de desenvolvimento, da família à humanidade como um todo, então, como resultado do conflito inato surgido da ambivalência, da eterna luta entre as tendências de amor e de morte, acha-se inextricavelmente ligado um aumento do sentimento de culpa, que talvez atinja alturas que o indivíduo considere difíceis de suportar (2002, p.95).

Como se vê, o fortalecimento da culpa e, por consequência, da angústia e do sofrimento são inerentes à vida em família e, num poema que procura retratar a atmosfera da vida familiar, tais sentimentos encontram-se bastante evidentes. Bachelard exclama: “Ah, como seríamos firmes em nós mesmos se pudéssemos viver, reviver, sem nostalgia, como todo o ardor, no nosso mundo primitivo!” (1998, p.97). Ocorre que para se viver, com todo ardor, no nosso mundo primitivo, e sem nostalgia, deve-se estar preparado para encarar a experiência da infância em família, logo reviver sentimentos ambivalentes e a culpa por senti-los, e é isso que Armando, em “Primeira série, comunica ou ensina.

Infância e maturidade, juventude e senilidade, portanto, dão-se as mãos no poema na tentativa, à moda de um Bentinho, de unir as duas pontas da vida. No segundo fragmento do poema, o sujeito poético fala-nos “(do) anil, (da) goma, (do) ferro a carvão puxando o branco imaculado” (FREITAS FILHO, 2003, p.19), fala-nos do “cheiro de limpo, de papel almaço que Deus pautará” (p.19) que, a nosso ver, são imagens ou recordações dos primeiros anos de vida do indivíduo, marcados, como se vê, pela limpeza, pelo asseio, pelo cheiro do limpo, em suma, pelo “branco imaculado” que pode ser uma referência ao ritual da primeira comunhão. Ocorre que, mais adiante, todo esse asseio e pureza são substituídos por um “corpo suspeito sem escapatória” (p.22). Assim, o branco imaculado da primeira comunhão e o menino engomado dentro da roupa vincada prestes a receber o círculo puro da hóstia em sua boca dão lugar a um outro corpo, já velho que conjura contra si próprio diante do espelho que reflete a imagem decrepita da verruga interrogante. Como se vê, há o transcurso do tempo e, por óbvio, a transformação do corpo. Armando, na verdade, tenta estabelecer um liame entre o ontem e o hoje, um liame, aliás, feito de contradições, da oposição mesmo do menino imaginado de outrora com o velho representado do agora.

Na verdade esse liame repleto de fios contraditórios é fruto de uma tentativa do sujeito de reintegração da infância à existência do presente. Segundo Bachelard,

A solidão da criança é mais secreta que a solidão do adulto. Muitas vezes, é no entardecer da vida que descobrimos, em sua profundidade, as nossas solidões de criança, as solidões de nossa adolescência. É no último quartel da vida que compreendemos as solidões do primeiro quartel, quando a solidão da idade provectora repercute sobre as solidões esquecidas da infância (1998, p.102).

Ocorre que o frescor perdido e revivido por imagens do passado, confrontado com a decrepitude do presente, expressa-se por um corpo que se transforma e se degenera, gerando em “Primeira série” aquela tensão de que falamos anteriormente. Tal tensão evidencia-se ainda mais quando o “fogo de outrora” e o “frio de hoje” (1998, p.98) ganham como símbolo ou metáfora a própria casa. A “câmara ardente” associa-se à infância, ao que Bachelard chama de “fogo esquecido, que a infância pode ressurgir em nós”(p.98). Daí o caráter ígneo da metáfora, pois as lembranças eletrizam o ambiente, tornando-o ardente. Isso ocorre pois a indissolubilidade, nos devaneios, que passa a existir entre imaginação e memória, leva o sujeito poético a um estado em que o “ser do passado imagina reviver” (p.99). Por outro lado, “o frio de hoje” expressa-se através de uma outra casa: a que não é “desenhada por mão de criança”, a casa “de pedra e cal” (FREITAS FILHO, 2009, p.31). Essa casa, que não é imaginária, mas perfeitamente

localizável, perto do morro Cara de Cão, encerra um ser que sofre um processo de mimese com o morro ou a montanha. O corpo, portanto, assume outro aspecto, a aparência de quem “se amontanha” (p.31). Aqui, ele metaforiza-se em rocha, mas tal processo é descrito de forma metonímica nos versos “a unha da rocha que começa a ganhar corpo/ se amontanha, cresce, primária, granítica/ com seu arranhar rasgado, e arrancos, rugas” (p.31). Esse é o corpo da casa da velhice que cresce, envelhece e se desgasta, com o surgimento das rugas e “protuberâncias bruscas” (p.31) as quais, em outro trecho de “Primeira série”, o sujeito chama de “sinal, cisto, nódulo, gânglio, sintoma” (p.29). Assim, o corpo-casa forma um par com a casa imaginada da memória, “a câmara ardente”, que é a casa paterna. Ambas transmitem uma imagem de totalidade de ser, tanto o de passado que imagina reviver quanto o de presente que envelhece e assume novas formas e contornos. Ou seja, ser que é tanto “o fogo de outrora” quanto o “frio de hoje”.

Nesse sentido, a “antecedência de ser” (1998, p.103), que nos dá a conhecer os nossos devaneios metamnésicos, de que nos fala Bachelard, não é fruto, no poema de Armando, apenas de uma solidão cósmica onde encontramos “o núcleo de infância que permanece no centro da psique humana” (1998, p.102), mas de uma permanência e transformação de ser “encravado no chão do dia”(FREITAS FILHO, 2009, p.31), encravado num corpo que se degrada e envelhece. Por isso, o resgate de ser pela rememoração da infância dá-se, na poesia freitasiana, no âmbito de um corpo físico que se transforma, de modo que a correlação que Bachelard aponta entre a antecedência de ser e a infinitude do tempo da lenta infância (1998, p.103) fica prejudicada, pois a obsessão pelas contingências corporais que se vê na poesia de Armando traz para as memórias e para o próprio ser a marca da finitude e do transcurso do tempo.

Ademais o estabelecimento desse liame só é possível porque o menino do passado, reconstruído pela memória e pelo poético, continua vivo com seus cheiros, roupas, sensações e sentimentos. Pode, portanto, confrontar-se com o indivíduo atual para pesá-lo, medi-lo ou conjurá-lo. Enfim, pode reaparecer para dar ao indivíduo a exata medida do que é ou do que se tornou. A aparição, no entanto, do menino “de alma pura, livre do pecado do corpo” (FREITAS FILHO, 2009, p. 19) dá-se em confronto com um indivíduo que se expõe diante de um espelho adverso banhado de suor e corrosão, diante da sombra ou da verruga interrogante (p. 22 e 23). Nesse sentido, “Primeira série” é um poema que conjuga em sua fatura o indivíduo de outrora ou o ser imaginado da infância, que é o “menino de alma pura”, livre das contingências e

vicissitudes corporais, com um sujeito preso a um corpo sem escapatória e que conjura contra si próprio (p.22). Vê-se, em suma, um passado resgatado do “limbo do psiquismo”, fruto das “potências da metamnésia pessoal” (BACHELARD, 1998, p.103) que nos remete ao que o filósofo francês denomina de “antecedência de ser” (p.103).

Através da atividade da metamnésia, o sujeito pode conhecer muitos renascimentos, pois, segundo Bachelard,

há no ser humano tantas forças nascentes que, em seu ponto de partida, não conhecem a fatalidade monótona da morte! Só se morre uma vez. Mas, psicologicamente, conhecemos nascimentos múltiplos. A infância emana de tantas fontes que seria tão inútil traçar-lhe a geografia quanto escrever-lhe a história (1998, p.106).

Mas, em “Primeira série”, “a fatalidade monótona da morte”, as marcas do tempo num corpo de suor e corrosão de alguma forma traça à infância uma geografia e uma história, pois a rememoração dá-se a partir da família e da casa paterna, revelando um contexto de cariz endogâmico e biográfico no qual se desenvolve o poema.

O menino puro, de imaculado branco, revive. Mesmo que ele não tenha tido a oportunidade de se cumprir, agora, através da memória e da imaginação, pode voltar à vida para se confrontar com o homem de agora. Decrepitude e juventude se enlaçam para conferir, então, ao sujeito uma aparência imaginada, uma possibilidade e destino que se olvidou irremediavelmente no indivíduo do presente que se redescobre e se deixa esquadrihar por um “scanner incansável”. E a imagem que esse scanner reproduz para o indivíduo é a do “cão, cobra ensimesmada/ comendo a distância subterrânea/ cada vez mais curta do encontro com” (FREITAS FILHO, 2009, p. 23).

O que o cão e a cobra comem pode ser a distância que separa o menino e o velho, tornando possível um futuro encontro entre os dois. No entanto, essa devoração nos remete também a uma ausência, a um vazio a que própria forma do trecho citado nos remete ao não nomeá-lo, mas que pode ser a morte. Nesse sentido a busca do sujeito por “um valor primeiro maior que a simples lembrança de um fato de sua história” (BACHELARD, 1998, p.104) surge profundamente marcada pela fatalidade da morte e do corpo. E isso ocorre pois “Primeira série” não é um poema apenas sobre a infância, mas também a respeito da velhice, sobre um indivíduo preso a um corpo que imagina, lembra e se degrada, de um sujeito preso ao império do tempo que tudo corrói e do qual ninguém escapa. Em suma, “do tempo em que a substância do ser possui lágrimas” (BACHELARD, 2009, p.105).

Nesse sentido, em “Primeira série”, o indivíduo recordativo, que devaneia em busca de valores e imagens da infância, nunca chega a experimentar um pleno estado de

destemporalização (1998, p.105). A antecedência de ser aparece sob uma feroz permanência de ser que impede o sujeito de alcançar um estado ontologicamente abaixo do ser e acima do nada (p.105), que, enfim, não o deixa escapar da velha contradição entre ser e não-ser. Em “Primeira série”, já há um ser constituído que confronta infância e velhice, passado e presente, alma e corpo, em suma, vida e morte.

Segundo Bachelard:

(...) o devaneio voltado para o nosso passado, o devaneio que busca a infância, parece devolver vida a vidas que não aconteceram, vidas que foram imaginadas. O devaneio é uma mnemotécnica da imaginação. No devaneio retomamos contato com possibilidades que o destino não soube utilizar. Um grande paradoxo está associado aos nossos devaneios voltados para a infância: esse passado morto tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas, *o futuro do devaneio* que se abre diante de toda imagem redescoberta (grifo do autor) (1998, p. 106 e 107).

No caso, a mnemotécnica da imaginação não se ajusta ao fim de devolver vidas a vidas que não aconteceram, mas sim com o intuito de aproximar duas vidas: a lembrada, portanto, imaginada, e a vivida. Em “Primeira série”, paradoxalmente, a mnemotécnica da imaginação se ajusta com o fim de confrontar o sonho ou o imaginado com o vivido ou o real. Ela é o “scanner incansável” que aproxima o menino imaginado do velho da “verruga interrogante” a qual é tanto uma metonímia para o corpo envelhecido quanto uma metáfora original para o *cogito*⁵⁸. No fim, sonho e realidade formam uma argamassa sobre a qual o sujeito de “Primeira série” constrói sua biografia, revive sua infância e reflete acerca do corpo sob a ação do tempo. Ademais, aqui, o futuro é a superação da “distância subterrânea” que levará tanto o homem quanto o menino ao encontro com o inominável.

De acordo com Bachelard, a antecedência de ser é um resgate de uma infância cósmica e imóvel dos limbos do psiquismo humano. Na verdade, para o pensador francês, a infância que permanece, enquanto núcleo de imagens vivas e primeiras, no centro da psique humana, emana de inúmeras fontes e conhece nascimentos múltiplos. Esses nascimentos infantis são luzes psíquicas que iluminam um “cosmo nascente que é o cosmos dos limbos”(1998, p.106). Tais luzes e limbos compõem, segundo Bachelard, “a dialética da antecedência do ser de infância” (p.106). Ou seja, o nascimento (luzes) de inúmeras infâncias que ocorre no limbo do psiquismo humano produz imagens que se remetem a um ser cósmico e imóvel da infância, a um ambiente aquático, o qual Bachelard chama de “água primitiva” (p.105), infensa à marcha do tempo e oriunda da seguinte certeza onírica: “a Infância é uma Água humana, uma água que brota da

⁵⁸ Referência ao célebre silogismo de René Descartes cunhado em *Meditações*: “penso, logo existo” ou “cogito ergo sum”.

sombra. Essa infância nas brumas e nas luzes, essa vida na lentidão dos limbos, dá-nos uma certa espessura de nascimentos” (p.106).

Do limbo do psiquismo brotam, portanto, as águas da infância que, em “Primeira série”, ganham um caráter pétreo, do ser que se amontanha (FREITAS FILHO, 2009, p.31). Essa variação ocorre pois, na obra freitasiana, as águas primitivas da infância misturam-se com as águas ou com o rio do tempo, ou seja, a água onírica defronta-se com a decrepitude do corpo e do real, com um ser constituído que cresce “primário e granítico” (p.31). A antecedência do ser de infância sofre o severo influxo da permanência do ser constituído, de modo que, em “Primeira série”, o velho e o menino dão-se as mãos, mas é o velho ou o ser constituído que conduz o menino, como um leito, rumo ao desconhecido.

De fato, a distância entre a criança e o homem velho vai decrescendo no transcorrer de “Primeira série”. Há trechos em que os dois indivíduos coexistem num *tour de force* ontológico entre o que se é e o que se foi. O sujeito se sente ao mesmo tempo “provisório e permanente” (p.20). Provisório porque se vê deteriorado pela velhice, porque assiste em seu corpo à ação do tempo: “Medo de mim, do meu corpo/ da extravagante ação a natureza/ sobre ele” (p.29). Permanente porque, através de suas memórias e devaneios, vê-se sempre envolto por presenças primeiras e “pelo cheiro de antigas merendas” (p.20). O indivíduo é, portanto, tanto o calor do fogo antigo quanto o frio e a ruína presentes do ser constituído.

O sujeito encontra-se, portanto, ao mesmo tempo, no começo da vida e no final dela, início e fim representados, respectivamente, pela infância e pela velhice. O indivíduo defronta-se com objetos de outrora que tanto marcaram a vida do menino e que passam, junto com o “corpo mau”,(p.21) a determinar a condição presente do indivíduo que recorda e devaneia. Esses objetos, e não só objetos, mas também sensações, ruídos, cheiros e pessoas, testemunham o ser primeiro, a água primitiva e originária que agora vem ao encontro, “com os fantasmas de outras séries” (p.20) do homem que se confessa com “cara mascarada por treliça e sombra” (p.21).

Há, na verdade, em “Primeira série”, dois indivíduos: o que surge com os fantasmas de outras séries, as séries da infância e da juventude do sujeito, e o de cara mascarada por treliça e sombra, pois, como afirma Bachelard, “a infância é uma água que brota da sombra” (1998, p.106). No caso, da sombra da confissão; o sujeito confessa-se para si mesmo. Essa confissão é um resgate de memórias e experiências do passado, de quando o jovem neófito recebia na boca “o círculo da hóstia” (FREITAS

FILHO, 2009, p.19), de quando confessava-se não para si mesmo, mas para outrem e imaginava-se de “alma pura, livre do pecado do corpo” (2009, p. 19, 21 e 22). No agora, o indivíduo confessa, preso ao corpo, seu mal e corrosão, uma alma antiga e pura, livre do corpo que um dia imaginou ser; enfim revela, confessando-se preso ao corpo, uma religiosidade e purezas perdidas de um ser imaculado. Alma e corpo, nesta altura, conjugam fases distintas da vida do sujeito que se ligam através do devaneio e da lembrança e revelam um trajeto, uma caminho que vai da infância e juventude à maturidade e à velhice e, mais do que isso, que revelam o quanto os anseios eróticos e as vicissitudes do corpo surgiram, na vida do sujeito, como uma fatalidade, como algo do qual não se consegue escapar, subjugando à sua lógica a grandeza dos valores da alma do ser imaculado.

Bachelard afirma que “a lembrança pura não tem data. Tem uma *estação*” (grifo do autor, 1998, p.111). Diz ainda que a lembrança pura é o alimento do devaneio, que “nos ajuda a viver por um instante à margem da vida” (p.110) e que descobre em nós uma infância e imóvel e sem devir (p.111). É nesse âmbito que o poeta, através de imagens que nos remetem a um arquétipo de infância, comunica os valores da alma, valores que Bachelard qualifica como “psicológicos diretos, imóveis, indestrutíveis” (p.111). Mas, o que nos mostra “Primeira série” senão que estes valores são destrutíveis? O que nos mostra o poema de Armando senão o ser em devir? Isso ocorre pois o tempo do poema é composto de duas estações que veiculam, respectivamente, antecedência e permanência de ser.

Na primeira estação, tem-se o indivíduo primário, ancestral que é o menino de alma pura, em suma, a infância do “branco imaculado” (FREITAS FILHO, 2009, p.19). Na segunda, tem-se um outro indivíduo, preso a um corpo mau, velho e na sombra (2009, p. 21 e 22). Por vezes, essas estações se entremeiam, como na imagem dos pais vivos, mas podres (p.21), trazendo de volta ao convívio do sujeito fantasmas familiares que se tornam corpóreos. Quanto a isso, há que se notar ainda que o enunciado do poema ocorre na primeira pessoa do presente do indicativo, mas relata acontecimentos da vida pregressa do sujeito, pois, como veremos mais adiante, a infância, segundo Bachelard, é o mundo da *primeira vez*.

Nesse tempo, portanto, coexistem duas estações concorrentes que nos remetem à infância e à velhice cujas reminiscências e confissão não veiculam apenas imagens engrandecidas ou engrandecedoras, muito menos uma “estação total que repousa na imobilidade da perfeição” (BACHELARD, 1998, p.111), mas também “o mar

desengonçado”, “a casa inquietante aterrada pela noite” num “chão incerto”, em suma, o corpo mau da vida imprevisível e do dia despedaçado (FREITAS FILHO, 2009, p.20 e 21). No fim, o que “Primeira série” comunica não são imagens inteiras e engrandecidas, mas sim de despedaçamento e de uma religiosidade que perdeu o “imaculado branco” para se tornar culpa, castigo e penitência “diante da aridez de Deus” (2009, p.21 e 22). Ou seja, “a admiração de ser” (BACHELARD, 1998, p.111) é substituída pelo espanto de ser.

Segundo Bachelard “a Infância vê o Mundo ilustrado, O Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da *primeira vez* (grifo do autor)” (1998, p. 112). Esse grande *outrora*, o mundo da primeira vez que aparece em disputa com o mundo de agora, com o corpo que perece, torna-se ainda mais evidente no terceiro fragmento de “Primeira Série”: “A carteira sou eu, que a disputo -/ provisório e permanente – com fantasmas/ de outras séries, aquém e além, envolto/ pelo cheiro de antigas merendas” (FREITAS FILHO, 2009, p.20). O indivíduo encontra-se gravado nesses objetos e sensações; é neles que reconhece suas origens, suas iniciais, o começo da vida que resiste, tudo que lhe é familiar, que parece não morrer ou passar, que parece não sofrer a ação inexorável do tempo como o corpo ou a vida de agora.

É no cheiro das antigas merendas, nos fantasmas de outras séries, na carteira do colégio, a mesa inicial, que o sujeito deseja gravar-se, tornar sua presença uma marca indelével e permanente, escrita que não se apaga ou rasura; em suma, fundir-se à própria carteira que ele disputa, quiçá, no passado, com outros meninos que também queriam gravá-la e nela gravarem-se.

Ademais, como se vê, esse passado, o qual Bachelard chama de “o grande *outrora*”, na poesia freitasiana, não é grande no sentido de veicular imagens ideais e engrandecidas, mas, sobretudo, de comunicar imagens familiares e comezinhas, através de uma escrita que se dá, literalmente, na família: “Escrevo nas costas da mãe/ conspurcada pelos amor/nas costas dos tios empertigados/ pela indiferença e sarcasmo/ na cara dos primos exemplares/ reescrevo, corrijo, fazendo/ pressão com lápis rombudo” (p.23). Como dissemos, anteriormente, “Primeira série” não é só um poema a respeito de uma infância estritamente onírica e imóvel, mas familiar: uma infância em família.

Bachelard afirma que “toda infância é fabulosa, naturalmente fabulosa” (1998, p.112). Diante disso, ao retornar, já na velhice, a sítios antigos da memória e do corpo, o indivíduo recordativo mergulha num mundo de fábulas e de ilusões, de reconstrução imaginativa de uma identidade onírica, fruto de um devaneio. Nesse sentido, o filósofo francês diz que “a infância é o poço do ser” (p.109). Poço repleto de memórias e ilusões. Ao imaginar-se uma carteira de colégio onde se grava sem rasuras, mais do que se divertir, o sujeito poético sente-se encantado ao resgatar do limbo a memória de uma presença ancestral. Essa memória de caráter fabuloso e imaginativo, que ganha expressão através da metáfora, “a carteira sou eu que a disputo” (FREITAS FILHO, 2009, p.20), torna-se uma vida, um ser arquetípico da infância do indivíduo, uma estação permanente em meio a tudo que passa e se deteriora. Escreve Bachelard:

a lembrança pura não tem data. Tem uma *estação* (grifo do autor). É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças. Que sol ou que vento fazia nesse dia memorável? Eis a questão que dá a justa reminiscência. As lembranças tornam-se então grandes imagens, imagens engrandecidas, engrandecedoras. Associam-se ao universo de uma estação, de uma estação que não engana e que bem pode chamar de *estação total* (grifo do autor), que repousa na imobilidade da perfeição. Estação total porque todas as suas imagens exprimem o mesmo valor, porque com uma imagem particular possuímos a sua essência (1998, p.111).

Ocorre que, como visto acima, o tempo do poema amalgama duas estações. Com isso, a infância fabulosa e arquetípica impregna-se de devir, ela ganha um corpo, “braços magros de ossos e cotovelos” (FREITAS FILHO, 2009, p.20), atravessado por elementos biográficos do autor como a magreza no verso acima e também a gagueira neste: “A carteira é a mesa inicial, sou eu, gaguejante” (2009, p.20). Por certo, esse corpo deteriora-se, de modo que a identificação com a carteira de colégio, ao mesmo tempo que transmite um desejo de permanência, de o indivíduo gravar-se e tornar-se indelével, veicula outrossim a ameaça da rasura que é a ação do tempo sobre o ser. Nesse sentido, o indivíduo torna-se simultaneamente provisório e permanente, aquém e além.

Contra essa rasura, o sujeito imprime suas iniciais na carteira e vai além, amalgamando-se ao objeto de forma fabulosa, pois como diz Bachelard “é no seu próprio devaneio que a criança encontra as suas fábulas, fábulas que ela não conta a ninguém. Então a fábula é a própria vida” (1998, p.113). O que imagina uma criança ao gravar suas iniciais no tampo de uma mesa? O que revive no indivíduo ao lembrar dessa criança e ao afirmar que a carteira onde gravara suas iniciais é ele próprio? É certamente um desejo de registro, de permanecer, de unir-se ao ser primeiro que o registrou na carteira. É a primeira escrita que, posteriormente, transmuda-se em escrita

na família, “nas costas da mãe e tios”. A escrita primeira, a do menino, e a de “Primeira série”, sobre o homem e o menino, fundem-se e comunicam ao indivíduo que o desejo de permanência, de reviver “o começo da vida”, o menino que fomos ao gravarmos as iniciais no tampo da carteira, confronta-se com a provisoriedade de tudo.

Essa imagem é a representação ideal da imobilidade e da permanência. Exprime um valor arquetípico que remete o indivíduo às suas fontes, origens ou essência. É, em suma, a descoberta de uma infância ameaçada pelo devir e pela engrenagem do calendário” (BACHELARD, 1998, p.111), a despeito de querer-se infensa a eles, gravada e imóvel, sem rasuras ou devir, no tampo da carteira. A escrita, seja a do poeta, seja a do menino, é uma forma perene de registrar o provisório, como os desenhos e rabiscos de nossos ancestrais nas paredes de uma caverna, ou seja, começos, vidas e presenças fadadas a desaparecerem. Diante disso, podemos perguntar: até que ponto o valor de tal imagem e de outras que compõem “Primeira série” e que remetem o poeta às suas origens e essência exprime uma idealização da infância? Até que ponto a infância ameaçada pelo devir transmuda-se numa idealidade na poesia de Armando?

Por certo, que Bachelard trabalha com imagens e conceitos retirados ou inspirados nas obras dos poetas com os quais trabalha: Charles Plisnier, Paul Chaulot, Sully Prudhomme, Gérard de Nerval, Edmond Vandercammen, Jean Follain, Pierre Emmanuel, Robert Ganzo, Karl Philipp Moritz, Albert Béguin, Juan Ramón Jiménez, Christiane Burucoa, Noel Ruet, Novalis, Alexandre Arnoux, Charles Baudelaire, Vicente Huidobro, Lamartine dentre outros. Alguns dos quais, portanto, pertencentes ao Romantismo Europeu ou, quando não, com uma visão romântica a respeito da infância, por isso mesmo oriundos de uma tradição poética bem diversa da de Armando. Isso, entretanto, não significa que as teses de Bachelard não se apliquem à poesia do poeta brasileiro. Caso contrário, não estaríamos valendo-nos de seu pensamento como chave de leitura para o poema de Armando. As teses, de fato, aplicam-se, mas com uma ressalva. A imagem engrandecida ou idealizada da infância na poesia de Armando não se liga a uma idealização romântica dos primeiros anos de vida, não a traduz ou a reconstrói como um *locus* de perfeição, comunhão e felicidade do ser em completa integração com o meio e as pessoas que a circundam. A idealização da infância na poesia de Armando se liga ao fato de ela remeter, através de determinadas imagens e devaneios, às origens do poeta, a um encontro com o menino da infância que insiste em permanecer indelével no homem velho do presente. É neste ponto que reside a

grandiosidade da infância na poesia freitasiana, sua fascinação e engrandecimento para um sujeito que, na mais das vezes, enxerga-se despedaçado e repleto de faltas.

Ademais, deve-se ressaltar que os poetas citados por Bachelard operam com a memória e a imaginação de forma diversa da de Armando. Os poetas de Bachelard, especialmente Henri Bosco, valem-se da memória e da imaginação para construir uma infância livre de interdições, fruto de uma memória imaginária que traz, em seu bojo de limbos e iluminações, toda uma infância onírica, capaz de condensar “num único lugar a ubiquidade de nossas mais caras lembranças. Essa condensação reúne a casa da amada à casa do pai, como se todos os que amamos devessem, no fastígio da nossa idade, viver juntos, morar juntos” (1998, p.116). Em suma, trata-se, de acordo com Bosco, de uma memória que retém “toda uma infância que ainda não se conhece, mas que se reconhece” (p.117), que diz respeito não a uma história ou biografia, mas “ao reino das imagens, das imagens mais livres que as lembranças” (p.118).

Armando, diferente dos autores analisados por Bachelard, opera com a imaginação e a memória de outra maneira, pois não se liberta das lembranças da infância interdita, de modo que as oscilações do devaneio do sujeito nunca chegam a assumir um aspecto pleno de lenda ou sonho no interior de uma vida imaginária. Ao contrário, a imaginação e a memória operam em “Primeira série” no sentido de integrar estações e indivíduos a uma história e a uma biografia que o sujeito viveu ou, ao menos, pensou viver. O intuito é reviver um real reconstruído e autobiográfico em que qualquer deformação da realidade não é fruto de uma admiração de ser, mas de um espanto de ser.

Isso, portanto, não exclui o fato de a infância, revista pelo sujeito poético, conter ou remeter o indivíduo a diversas situações penosas que, certamente, causaram dor e sofrimento para quem as vivenciou. As memórias, nesse sentido, não são portadoras apenas de um mundo ilustrado, de um cântico de ilusões, de paz e de serenidade, de uma religiosidade ideal e acalentadora que conduz o indivíduo à comunhão no seio de uma Igreja e Deus amorosos. Em suma, a infância, no poema de Armando, não surge apenas como portadora de uma estação total a repousar na imobilidade da perfeição como já dito anteriormente. Ao contrário, o sol e o vento dessa estação podem ser bastante dolorosos, trazendo à memória do sujeito fantasmas e uma religiosidade sem nenhuma paz ou consolo.

Não são exíguas as imagens e as expressões que designam os fantasmas da memória, que vinculam lembranças portadoras de um certo “mal”, de sofrimento e

solidão infantis. Tais imagens relacionam-se ao sentimento religioso, a lembranças que se ligam a eventos e pessoas desse campo. O sujeito nos fala da “aridez de Deus” (FREITAS FILHO, 2009, p. 22), do “joelho ossudo já castigado na madeira dura” (2009, p.22), “do rigor da fé” (p. 20), do “desmaio da comunhão” (p.20) e, surpreendentemente, do “corpo musculoso do Cristo” (p.22) que, ao invés de despertar sentimentos elevados de pureza e compaixão, conduzia-o a uma religiosidade repleta de erotismo e culpa cuja expiação só seria alcançada se a consciência do menino se convencesse da necessidade de amar os pais e de rezar até derreter. Em suma, a criança, desde cedo, encontrava-se às voltas com sentimentos ambivalentes que a levava do desejo ao castigo, do “branco imaculado” à consciência culpada.

O discurso religioso exorta aqueles que crêem à confissão e à penitência, à oração e à missa para que o homem se liberte da culpa e do castigo. Na imaginação da criança, tais conceitos e ideias são de difícil compreensão, uma vez que seu pensamento e consciência não se encontram suficientemente maduros para entender que o pecado e a culpa são, supostamente, herdados pelo indivíduo mesmo antes de seu nascimento. Quando confessa, portanto, fá-lo muito mais por medo da punição e do inferno do que propriamente por um suposto amor a um Deus que morreu de forma inocente para salvar a comunidade cristã e pecadora da condenação. A confissão surge, desse modo, menos como fruto do arrependimento do que uma consequência do medo e do fingimento. Por isso, ao rememorar tais situações e os sentimentos que as permeavam, o sujeito afirma que confessa “diante da cara mascarada por treliça e sombra” (p.21). Não existe sinceridade nessa confissão, apenas sentimentos contraditórios que mesclam desejo e culpa, o dever de amar os pais e obedecer aos mandamentos.

Em suma, um indivíduo que vivencia as primeiras experiências de uma sexualidade e erotismo prementes no contato e brincadeiras infantis com outras crianças e adolescentes: “Confesso. Diante da cara mascarada/ por treliça e sombra./ De carne, pecador. Passivo, ativo/ meia, bronha, pegação:/ pera, uva, maçã no rosto, na boca” (p.21). Aliás, esse percurso, que vai da infância à maturidade, revela a formação de uma consciência culpada que culmina em versos de clara reprovação do corpo:

Meu corpo é o meu mal
mal amanhece me manda
ao desfecho do dia, mal me
suporta, malmequer, me
amaldiçoa – mau – me morde
amor, mesmo sem paixão maior.
(p.22)

Para Bachelard, ao refletir sobre as memórias da infância na poesia, “as lembranças da infância revividas no devaneio estão de fato no fundo da alma dos ‘cânticos de ilusões’” (1998, p.114). Na verdade, segundo o filósofo francês, o poeta, em seus devaneios, torna-se capaz de conhecer “a união da poesia da lembrança com a verdade das ilusões” (p.114). O poeta tocado pelo devaneio e a imaginação, diante de sensações e objetos que despertam suas memórias infantis, reimagina suas lembranças, de modo que elas são revividas no devaneio, reconstruídas, tornando-se o que denomina de “cânticos das ilusões, ou seja, um profundo devaneio que se desliga da história real de quem imagina e compõe. É nesse sentido que afirma que “quanto mais mergulhamos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória-imaginação” (p.114).

Ao confrontar-se com a obra de Henri Bosco, Bachelard conclui que, quando o poeta rememora, quando seus devaneios e imaginação voltam-se para as memórias da infância, o leitor é remetido

(...) para um alhures muito próximo, onde se confundem a realidade e o devaneio. É aí que se encontra a *Outra-Casa*, a Casa de uma *Outra-Infância*, construída, com tudo o que *deveria-ter-sido*, sobre um ente que não foi e que de repente começa a ser, se constitui como a morada do nosso devaneio (grifo do autor) (p.116).

Diante dessa conclusão e análise que se confirma a cada poeta mencionado por Bachelard, poderíamos alinhar-nos com esse grande pensador e afirmar que o mesmo ocorre na poesia de Armando, pois, afinal, lembrar é, em grande parte, imaginar. Mas há algo nos poemas de Armando, a respeito da infância e da adolescência, que nos deixa cético com relação à aplicação das teses de Bachelard na poesia do poeta brasileiro. Esse algo é, exatamente, o grau de penosidade das lembranças, o sofrimento e a culpa que perpassam os poemas de Armando. Ao ler seus poemas sobre a infância e a adolescência, não nos parece estarmos diante de um “deveria-ter-sido”, diante de um “cântico das ilusões”.

O que ocorre, segundo Bachelard, é que, ao recordarem-se, os poetas imaginam e, ao imaginarem, “o devaneio estende a história até os limites do irreal” (p.117), em suma, até ao “deveria-ter-sido”, levando os poetas a se afastarem de sua biografia. No entanto, o que acontece quando o sujeito lembra e, por consequência, imagina, devaneios que não comunicam “as delícias de uma memória irreal” (p.117), mas o

sofrimento, a falta, a angústia e a culpa que, gradualmente, enformam o corpo e a consciência de quem recorda?

Assim como os poetas analisados por Bachelard, as memórias da infância, em “Primeira série”, devem possuir um certo grau de irrealidade, pois não há como refutar o fato de que ao nos lembrarmos de algo sempre imaginamos a lembrança lembrada. Não há como lembrar sem imaginar. Mas, se não podemos lembrar sem imaginar, por que os poetas analisados por Bachelard sempre nos comunicam uma juventude de deleite e prazer, ao passo que, no poema de Armando, a dor e o “mal” são constantes? Será que as teses de Bachelard não se aplicam à obra freitasiana? Certamente, não, uma vez que, como dissemos, sua principal conclusão é irrefutável.

Com certeza, ao lembrar, o mesmo processo de fusão entre devaneio e realidade, que ocorre nos poetas de Bachelard, também se dá em “Primeira série”. De certo, o poeta é remetido para uma “Outra-Casa”, ou seja, para “a Casa de uma *Outra-Infância*” (p.116). Mas, essa “Outra-Casa” e “Outra-Infância”, certamente, não são aquelas do “deveria-ter-sido”, ou seja, de uma infância ou juventude infensa à dor de uma realidade dolorosamente vivida, completamente, desvinculada da biografia do autor. Pelo contrário, a “Outra-Infância” da imaginação, dos devaneios, é imaginada pelo sujeito fincada na realidade, na argamassa da história real e reconstruída, daí a dor, a culpa e a angústia que perpassam “Primeira série”.

Isso, no entanto, significa dizer que o poema de Armando encontra-se sobre o efeito da dominância realista, no sentido de que ele se refere a um elemento extra-verbal que é a sua biografia? Sim. Porém, deve-se lembrar que a dominância realista aqui vincula-se a um tipo de poesia que não se encontra sob o efeito de um determinado ideal que é o da infância feliz. Uma das diferenças, portanto, de Armando para os poetas de Bachelard, no que tange à rememoração da infância, é que a poesia destes é presidida por um ideal, ao passo que a de Armando não, daí o caráter penoso das lembranças acerca da infância. Na verdade, parece que o que preside a composição freitasiana, de um modo geral, e inclusive a poesia de cunho memorialista, é o que Goldfeder denominou de “reconstituição de um crime”(2012, p.12). No caso em tela, reconstituição rememorativa das vivências e experiências do menino de ontem e do adulto de hoje, o que já passou ou morreu, mas que o sujeito procura, de alguma forma, registrar através da forma poética como se fosse uma espécie de poeta-detetive.

Segundo Goldfeder, a poesia freitasiana

materializa a “lei” (grifo do autor) abstrata que só pode delimitar, isolar, circunscrever e fixar, por meio de um ato *post-festum*, o significado de um acontecimento que já se deu, perdido no tempo. Cria-se uma situação que lembra uma investigação policial, na qual se apresenta o fato bruto ou a experiência concreta vivida pelo eu poético como um crime, tal como se confirmará no fragmento seguinte, algo que acontecerá em outros momentos da obra de Freitas Filho, como por exemplo, no poema anteriormente citado de 3x4: “Preposições: antes, até, após/ por quanto tempo/ este crime ficará perfeito (...)” (p.11 e 12).

É certo que o estudioso denomina a formação da escrita freitasiana de reconstituição de um crime, na medida do seu intento, que é demonstrar a existência das dificuldades e tensões entre escrita e realidade na obra de Armando. De acordo com suas próprias palavras

a escrita não apreende a realidade em seus nítidos contornos, só sendo capaz de captá-lo como “mancha, borrão”. E o que ela produz não é registro objetivo, “higiénico”, e sim algo que vem com rastros do que “vem de dentro” do poeta e do processo, “sujo de suor, cheio de cabelo”. (...) A palavra poética como “unidade segregada”, ralo, resíduo que não é capaz de ferir a realidade pétrea e impermeável do mundo, este que, por sua vez, não faz uníssono com a melodia do homem, e, de “cara fechada”, no máximo deixa-se decorar por essa frágil pintura (2012, p.17).

Porém, mais adiante, conclui que a poesia ou a escrita freitasiana é um efeito ou produto do rebatimento ou da refração do corpo e da vida:

o corpo está mas ao mesmo tempo não está no poema. Este não consegue abarcar totalmente o resto, o corpo, a vida, as sensações, porém, a mão faz parte do corpo, e, portanto, carrega algo deste. A mão que escreve, a escrita, não é feita da mesma matéria que a vida, mas está contaminada por ela: o corpo não faz parte diretamente do poema, mas vem atrás, imprime sua marca na poesia, já que constitui o ser total que carrega o membro parcial, a mão, dupla natureza de dorso e palma, sangue e técnica. Ou seja, a carga do corpo e da vida rebate no poema, ao mesmo tempo em que tal corpo comporta em si mesmo a dupla essência da poesia de Freitas Filho: o que ela tem de *sonho* (grifo do autor) – que se alça para fora do mundo, que é vôo, poesia – e de *chão* (grifo do autor) – o mundo, a terra, a técnica, a vida (p.26).

Ora, o fato de o sujeito freitasiano comportar-se como um detetive em busca da reconstituição de algo que já aconteceu mostra o quanto sua poesia vincula-se a uma realidade (externa ou interna, biográfica ou sensível) por ter-se deixado infiltrar pela carga do corpo (p.27) e quanto a linguagem, a despeito de toda a resistência que o mundo ou esse real oferece, forceja por apreendê-la, por captar seu cerne ou realidade ainda que seja em forma de simulacro (p.20) pelo fato de escrita e vida não serem compostas da mesma matéria. Armando sabe que a realidade é um território estranho e externo à linguagem, mas, mesmo assim, deseja e luta para que a coisa dê-se a si e ao seu leitor pela palavra. A coisa aqui é sua infância, família, corpo e velhice, vivências e experiências relacionadas a esses elementos. Assim, quando um poeta ou autor, na sua escrita, debruça-se sobre o território extraverbal, diz-se que se trata de um escritor realista ou de dominância realista.

Deve-se ter em mente, no entanto, que ambos os poetas (os citados por Bachelard e Armando) reinventam suas memórias ao se recordarem delas, de modo que nem Armando encontra-se totalmente sob o primado da dominância realista e, no fim, nenhum autor estará, ainda que escreva sob esse viés, uma vez que toda a escrita e lembrança, de algum modo, se deixam tocar pela a imaginação e a fantasia. A diferença, portanto, reside no fato de que, ao recordar ou reconstituir, Armando não o faz em busca de um ideal, ou seja, de uma infância idílica, destituída de sofrimento, mas de uma infância não-ideal, que, em princípio, pode ser real ou não, mas que, certamente, estabelece maior vínculo com uma realidade de cunho biográfico do que uma poesia presidida por uma rememoração idealizante, visto que toda a infância, “feliz” ou não, comporta traumas, angústias e repressões.

Luiz Costa Lima, no intuito de instaurar uma nova forma de abordagem crítica do texto literário, procurou libertar a análise literária dos postulados da estética marxista-realista veiculados por pensadores como Lukács e Auerbach. Seu objetivo era constituir uma abordagem que levasse em conta, sobretudo, a análise sistêmica do texto literário, a fim de emancipar a crítica da tautologia entre realismo e literatura. Em outras palavras, o que Lima desejava era atacar a idéia de Auerbach de que a obra de arte seria parte integrante e integradora de um todo uno que seria o social (1974, p.36). Para Lima, tal abordagem tinha por defeito o de subordinar a obra à História, o que, segundo o crítico brasileiro, levava ao erro de considerar a expressão realista como os instantes decisivos da literatura ocidental e uma concepção redutora da obra literária como “uma espécie de realidade derivada de segundo grau” (1974, p.33). Sob essa ótica, a obra era vista como uma interiorização da correspondência entre o histórico (ou o tempo da obra) e a obra propriamente dita. Tanto melhor seria a obra, portanto, que conseguisse em suas estruturas evidenciar tal correspondência.

A fim de escapar de tal determinismo e da tautologia estabelecida, é que Costa Lima propõe uma nova abordagem do texto literário que é a de cunha sistêmico. Para tanto, esboça uma nova forma de se entender o referencial na obra de arte. Para ele, tal referencial deve ser visto como “o elemento extraverbal, que, indagado, dá lugar à verificação da presença de um elemento não verbal, mas cultural, isto é, de um signo semiológico” (1974. p.42). Desse modo, segundo Lima, “realistas são os textos em que o referencial codivide sua importância com a codificação verbal” (1974, p.42). Tal perspectiva liberta a avaliação dos textos em função da história, pois passa a identificar a expressão realista não com uma correspondência entre literatura e história ou entre

obra de arte e o social, mas com um construto verbal em que “os traços da realidade próxima, extraverbal e cultural preponderam” (1974, p.42). Nesse sentido, é que opõe poetas como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, chamando a atenção para o fato de que no primeiro há uma preponderância do monológico em cuja ocorrência, segundo o crítico, não há uma codivisão do elemento extraverbal com a codificação verbal, ou seja, segundo Lima, a recordação dos objetos familiares e a invenção da paisagem só se tornam reais depois de recriada na memória de Drummond. Ainda, segundo o crítico, assim ocorre, pois “elas (a recordação e a invenção da paisagem) se sujeitam a um princípio de organização sem similar fora da codificação em que estabelecem, o princípio-corrosão” (1974, p.43). No que tange a Cabral, Lima diz que o diverso se dá, pois na poesia cabralina há a intercorrência daquela codivisão supramencionada, pois, “em lugar da principalidade de um princípio semântico, que seleciona a matéria da existência segundo uma ótica poético-individual, temos uma disposição antes sintática, pela qual o contexto passa distribucionalmente” (1974, p.45).

Entendemos bem tal diferença estabelecida entre o sintático e o semântico para se diferenciar dois poetas e para privilegiar uma abordagem centrada no sistêmico em detrimento daquelas que ressaltavam, sobretudo, as relações entre a obra e o social. Reconhecemos a validade e o primor de tais conceitos na busca de uma melhor apreensão do texto poético. Ocorre que somente uma poesia que veja a infância como um repositório de experiências felizes pode ser encarada, a nosso ver, como destituída de qualquer realidade ou de referenciais extraverbais, pois nega ou se constrói à revelia de um fenômeno que diz respeito a qualquer indivíduo: o de que a infância é uma coleção inumerável de traumas que trouxe sofrimento para quem os vivenciou. Sob esse prisma, a poesia de Armando, muito menos a de Drummond (e aqui não importa se enfatizam o aspecto sintático ou semântico) não podem ser vista como uma expressão em que não preponderam o extraverbal e o cultural, devido à penosidade que poemas calcados em memórias da infância carregam consigo. E é exatamente sob esse aspecto que desenvolvemos o presente capítulo acerca da poesia memorial de Armando⁵⁹.

Com isso, entretanto, de modo nenhum, está-se a querer reviver o historicismo de Auerbach no que tange à abordagem do texto literário, apenas se quer enfatizar o quanto elementos extraverbais como o corpo, a cidade, a família e a infância são reagenciados e se tornam importantes para a formação e a compreensão da poesia

⁵⁹ Fizemos este breve excuro apenas por acreditarmos que a poesia de Drummond e Armando convergem neste aspecto, ou seja, o de que há uma dominância realista e biográfica na poesia de ambos os autores no que diz respeito aos poemas concernente às memórias da infância.

freitasiana e de obras como a de Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar ou Manuel Bandeira, só para citar três exemplos de peso. Esses elementos são relevantes para o entendimento da obra e poética dos referidos autores, pois, nas próprias palavras de Costa Lima, eles são referenciais extraverbais que se fazem presentes quando indagados através de um elemento não-verbal, mas cultural, codividando a cena poética com a codificação verbal⁶⁰. Nesse sentido, também, é que Goldfeder, notando a ausência de títulos nos fragmentos poéticos que compõem alguns livros de Armando (*À mão livre, longa vida, 3x4, Números anônimos* e a primeira seção de *Lar*), chama tal fenômeno, em relação, principalmente, a *longa vida*, de princípio do fluxo o qual teria como finalidade “constituir na forma de uma poesia-fluxo a especificidade de um pacto de escrita que instaura o poético como mimese problemática e transfiguradora do devir da experiência” (2012, p.80), além de

instaurar uma relação homológica entre o campo semântico que abarca os elementos, digamos sinteticamente, “referenciais” – o tempo cronológico e a matéria bruta da experiência – e o campo semântico que abarca a dimensão autorreferencial de sua escrita – a inscrição dos poemas em séries, que os individuala, “indiferenciando-os” (p.81).⁶¹

⁶⁰ Também não queremos afirmar que há em Armando um prevalência da construção ou da forma sobre os elementos extraverbais, muito menos o contrário. Como em Drummond, cremos que as duas coisas subsistem na poesia freitasiana codividando a cena poética, o que Goldfeder chama de “hesitação entre a construção e concepção enquanto matéria extraída do mundo da experiência e dos afetos, mais próxima da fala” (2012, p.45). Como dissemos, este ensaio apenas chama a atenção para elementos extrapoemáticos como a cidade, a família, a infância e o corpo no âmbito do erotismo para a formação do discurso poético do poeta carioca, pois cremos que a forma nele, assim como em Drummond, não é autista e fechada, mas autorreflexiva e aberta ao mundo.

⁶¹ Gostaríamos de deixar claro que para Goldfeder não existe na poesia freitasiana correspondência plena entre sujeito poético e sujeito empírico ou entre autor e locutor (p.87), em virtude da impossibilidade inerente à linguagem de efetuar tal correspondência. Para ele, analisando a enunciação em *longa vida*, o sujeito poético freitasiano caracteriza-se por uma articulação conflituosa entre sugestão de personalidade e esvaizamento do sujeito poético que seria responsável pela constituição de um sujeito “sempre em estado ambíguo – entre sua possessão por uma entidade empírica externa e sua ‘despossessão’ com relação a qualquer conteúdo externo à realidade da enunciação textual, conflito este congênito aos desdobramentos modernos do sujeito lírico” (p.104 e 105). Ainda, segundo ele, o sujeito poético freitasiano é um sujeito que se constitui na escrita, sendo, portanto, eminentemente, literário a exprimir um processo ou uma busca por uma identidade ainda que sob o primado de uma enunciação pessoalizada (p.112). Ou seja, o que o referido estudioso repropõe é a sempre profícua questão das máscaras da persona poética ou mesmo da própria farsa para a formação do sujeito lírico como problema da transfiguração da personalidade na constituição de uma subjetividade poética (p.108) não só capaz de veicular a própria experiência, mas de transfigurá-la, tornando-a reconhecível por todos ou por muitos. Poesia ou enunciação poética como limiar entre a construção e a realidade ou entre verdade e mentira. Concordamos com ele, mas, como o referido estudioso, concordamos também que há na obra de Armando uma aproximação entre poesia e vida (p.27), que a escrita neste poeta se apresenta como refração ou rebatimento do corpo e da vida (p.27) ou que ela tem “como tônica de seus momentos mais interessantes precisamente a exploração de um lugar ensimesmado, no qual as experiências individuais e materiais da vida e da escrita compõem um único processo corporal, o da escrita ‘a um palmo de si’, como se lê no numeral ‘31’” (p.141), portanto não é nenhum absurdo falar-se do caráter biográfico de “Primeira série” no âmbito, é claro, como declara Bachelard, de lembranças não só sentidas ou vividas, mas também imaginadas, de modo que a biografia aqui não é só a do indivíduo ou de um sujeito empírico, mas também de uma escrita para um sujeito que nela se funda através da palavra pessoalizada ou biografada, típica da união proposta por Armando entre escrita e vida. Nesse sentido, o presente capítulo se caracteriza por intentar demonstrar o quanto as

Ademais, devemos lembrar que vários poetas analisados por Bachelard filiam-se ao Romantismo Europeu e mesmo aqueles que não se filiam veiculam uma visão romântica acerca da infância. É, por sinal, o que se pode depreender da leitura dos poetas e da análise do próprio Bachelard quando lança seu olhar crítico sobre a obra deles. É por isso, também, que a visão que Armando veicula em sua poesia a respeito da infância afasta-se daquela transmitida pelos poetas de Bachelard. Armando é um poeta deveras apegado ao cotidiano e à realidade que o circundam, por isso sua poesia jamais rompe totalmente os laços com o eixo familiar e sentimental que serviu de base para sua formação como poeta e homem. É nesse sentido, portanto, que o sujeito poético, mais adiante, afirma “aceitar o horror do meu cheiro, estranho/ descoberto na treva do socavão da infância” (2009, p.28). Há uma clara relação determinista entre o homem de agora e o menino de ontem, ou seja, a infância vivida, ou a que o sujeito imagina ter vivido, determina o próprio cheiro e hálito do poeta (p.28), em suma, o corpo que o amaldiçoa e morde (p.22), o qual ele vê “oxidando-se na prata ordinária, na água de aço (...) sujeito a ser solúvel” e que irrompe obtuso como “sinal, cisto, nódulo, gânglio, sintoma” (p.28).

Desse modo, a escrita sobre a infância para Armando não é um “cântico de ilusões”, muito menos um devaneio do “deveria-ter-sido”, mas algo que desespera, uma poético-análise que o resgata, imaginariamente, de trevas e socavões. Escreve o poeta:

Nos espelhos de nós, de manhã
o pescoço, grosso de cólera
é escanhoado com gilete azul
rente à jugular saltada pela ira
enquanto em outro espelho
o menino se derrama – chora
e a mão da mulher, nervosa
erra, e prega o broche
além do vestido, na carne.
(p.30)

Nesse resgate poético e imaginativo das memórias da infância, o sujeito se encara diante de um espelho que não reflete apenas a sua imagem, mas a de outros expressos

marcas pessoais ou elementos extrapoemáticos contribuíram para a tessitura da poesia freitasiana e, em especial, de “Primeira série”, bem como para a formação de uma visão singular acerca da família, da infância, do corpo e da própria velhice. Nesse sentido, acreditamos que o problema da escrita encontra-se mitigado ou, ao menos, em segundo plano em “Primeira série”, pois os elementos extrapoemáticos que se deseja apreender já comparecem demudados pela memória e a imaginação, de modo que, mesmo que pudesse, a escrita, nesta condição, estaria sempre e fatalmente impossibilitada de traduzir qualquer realidade. Falamos isso, pois a memória humana é lacunosa e fragmentada. Para unirmos os fragmentos de lembrança e formarmos em nossa consciência uma imagem do vivido é necessária uma cola; essa cola ou liga é exatamente a imaginação.

por um “nós”. Esse é o mesmo espelho onde o sujeito suja-se e sujeita-se a ser solúvel, onde, de susto em susto, ele se puxa e se examina (p.28 e 29), onde comparecem ao mesmo tempo o pescoço do homem escanhado e o rosto do menino que se derrama e chora diante de uma mulher que, certamente, marcou a infância do poeta, através de um autoflagelo que, mais do que ir além do vestido, vai além da própria carne indo ferir não só os sentimentos do menino como também a carne do homem que se barbeia diante do espelho. Em suma, o broche que se prega na carne da mulher, certamente, deixa no homem de hoje seus sinais, seus cistos e sintomas que ele puxa e examina diante desse “espelhos de nós”.

Armando, portanto, pertence a uma família poética bem diversa da dos poetas estudados por Bachelard. Na verdade, filia-se à tradição poética de um Carlos Drummond de Andrade, de um Manuel Bandeira ou mesmo de um João Cabral de Melo Neto, poetas deveras apegados às suas cidades natais, a seus locais de nascimento, em suma, ao próprio lugar de onde provêm e com o qual mantêm uma relação umbilical que chega mesmo a determinar a constituição moral e física de seus corpos e identidades. Eles são poetas para quem o devaneio raramente se estende até os limites do irreal, para quem o cotidiano e a realidade do vivido e do que se vive só pode ser reimaginado não em busca de um “deveria-ter-sido”, mas de uma vivência que, embora imaginada, aspira a desvelar uma realidade pretérita que marcou profundamente a psicologia e a moral do sujeito do presente.

Armando, em nenhum momento, como os poetas mencionados acima, consegue romper os laços familiares e sentimentais gestados nos primeiros anos de sua vida para reimaginar ou redimensionar sua infância e adolescência como se tivessem sido um idílio ou um paraíso perdido pelo homem adulto que agora busca recuperar uma infância interdita que, em suma, nunca existiu, mas que ganha força na imaginação de certo tipo de poeta por lhe aparecer como um arquétipo da felicidade simples (1998, p.118). A relação, portanto, de poetas como Armando com o vivido ou o imaginado jamais é idílica ou ideativa, mas visceral, mesmo que isso signifique revisitar traumas e sentimentos que marcaram patologicamente o sujeito que se busca no menino de outrora e não só no menino, mas também, nos pais, nos primos e tios, em suma em todos que, queira ou não, o sujeito poético leva sempre consigo em forma de memória, de sintoma ou de escrita:

Escrevo nas costas da mãe
conspurada pelo amor
nas costas dos tios empertigados

pela indiferença e sarcasmo
na cara dos primos exemplares
reescrevi, 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.23 e 24)

Há que se perceber no trecho transcrito que a ligação visceral estabelecida com a família é traduzida por meio de uma escrita que não cuida apenas reconstruir ou reimaginar imagens e pessoas queridas do passado engolfadas pelo arquétipo de uma infância feliz imaginada pelo sujeito. Mais do que isso, ela se escreve nas próprias costas de familiares dos quais o sujeito busca separar-se, marcar sua dissidência, sem, contudo, conseguir tal intento, pois a “pressão feita com lápis rombudo”, sua tentativa de reescrever, de corrigir-se contra a “família programada”, frustra-se, na medida que tal escrita, ainda que dissidente, não deixa de ser uma escrita da família e na família. “Sob os olhos sérios do pai”, “sob seu ódio difuso”, toda essa família programada o atinge, inexoravelmente, em “forte trans-fusão”, de modo que o sujeito passa a trazê-los amalgamados a si mesmo, à sua escrita, o que traduz uma inextrincável união linguística, sentimental e de consciência.

Essa união inextrincável com a família programada fica ainda mais evidente no seguinte trecho:

Onde minha mãe acaba
comigo, e eu começo, onde
meu pai, no quarto escuro
se move sobre ela, murmura
e se altera, onde eu, de novo
despido, não esbarro, passo
no corredor estreito, entre
os dois raspando, onde ela para
e ele recomeça, onde eu cresço
onde ela espera o arremesso dele
onde nós, apertados, apartados, curtos
nos cruzamos, com a luz apagada?

(2009, p.27 e 28)

Aqui o poeta retoma um velho tema da poesia ocidental que é o do *Ubi sunt*. Onde está o sujeito, onde ele começa e termina? A resposta, se é que ela existe, uma

vez que o poema é todo de base interrogativa, só pode ser encontrada no âmbito familiar do sujeito, nos vínculos sentimentais e inextrincáveis que ele estabelece com seus pais e familiares mais próximos e queridos. Aliás, o sujeito coloca-se entre os dois, entre pai e mãe, “entre os dois raspando”, enquanto o pai se move sobre a mãe que espera o arremesso dele, denotando uma união erótica que os vincula um ao outro e ao próprio sujeito que cresce em meio a eles, entre os pais, no corredor estreito, no quarto escuro, onde todos eles, enfim, apertados ou apartados, unidos ou dissidentes, encontram-se. É nesse locus existencial e familiar que o indivíduo questiona acerca de seu fim e origem, sobre os limites entre o seu corpo e a existência dos pais. É lá, nu, nos cômodos e espaços da casa paterna, com a luz apagada, que o sujeito se encontra ou se perde, que ele cruza com seus ancestrais para se arremessar contra os pais e, então, a eles amalgamar-se. Reitera:

(...) corpo mau, pais vivos
e frescos embora já apodreçam
em alguns pontos, aos poucos:
no hálito, nos dentes.
Pensar, pesar, no corredor estreito
do coração, no aperto escuro do quarto
na escada precipitada, o dia seguinte
da vida imprevisível, talvez despedaçado.
(2009, p.21)

Neste trecho, aspectos da casa paterna são retomados, reaparecem através das imagens do “corredor estreito” ou “no aperto escuro do quarto do coração”. São índices de que o sujeito não consegue se desvencilhar de sua ancestralidade, de que carrega a família no próprio corpo, “no hálito, nos dentes”. “Primeira série” é uma profunda reflexão sobre a memória que guarda acerca da família e de tudo o mais que se relaciona a ela, como os primeiros anos no colégio, a casa dos pais, a religiosidade e, sobretudo, a infância que ressurge ante o indivíduo de várias maneiras no transcurso do poema. Ora como “o sinal preto da minha sombra” (p.22), como a “falta do seu cheiro apertado/ do gosto negro/ que cerca e entranha a juventude” (p.23), ora como o “cadillac preto, rabo-de-peixe, conversível” (p.21) ou mesmo como confissão diante da cara mascarada por treliça e sombra que ganha corporeidade ao irromper no corpo como “sinal, cisto, nódulo, gânglio, sintoma” (p.21 e 29). Relembrar é pensar ou, nas palavras de Bachelard, imaginar. É ter de volta os pesares, angústias e apertos que marcaram os sentimentos da criança em relação aos pais e à própria casa onde cresceu.

A tentativa de o indivíduo marcar sua dissidência em relação aos pais, de separar-se da família programada, em suma, de tentar marcar sua diferença reescrevendo,

corrigindo, “fazendo pressão com lápis rombudo” (p.23), fica sempre prejudicada pelo que chama de “forte transfusão” de sentimentos, memórias e atavismos que atingem o sujeito de forma inexorável reduzindo a dissidência em relação à família a certo antagonismo que “se desencurva” sob os olhos sérios do pai” (p.24). No fim, não há como escapar da família programada, não há como transcendê-la através de um cântico de ilusões, do enaltecimento da infância como um arquétipo da felicidade simples como preconiza Bachelard. As palavras de Henri Bosco, citadas por Bachelard, a respeito dos devaneios do referido autor sobre a infância: “Vivia numa casa tranquila e familiar como eu jamais tivera, com companheiros de jogos como às vezes eu sonhara ter” (1998, p. 118), são improváveis em “Primeira série”. Na poesia de Armando, sobre a infância, a casa pode até ser familiar, mas jamais tranquila e os companheiros de jogos são no máximo primos e tios empertigados pela a indiferença e o sarcasmo (FREITAS FILHO, 2009, p.23). O sujeito não os transcende, pelo contrário carrega-os no “corpo mau”, os pais vivos e frescos embora já apodreçam em alguns pontos, aos poucos (2009, p.21).

A imaginação, portanto, na poesia de Armando não tem a função de transfigurar o real em prol de um “deveria-ter-sido” como acontece nos poetas de Bachelard. A transfiguração na poesia freitasiana até ocorre, sem desembocar, no entanto, em bolhas ideativas da infância, mas sim numa deformação dos elementos que compõem a poesia em que o indivíduo rememora os primeiros anos de vida até chegar ao tempo presente da escrita. Tal deformação começa pela própria paisagem descrita pelo sujeito em alguns fragmentos de “Primeira série”. Dentre elas, temos o mar que ele chama de “mar desengonçado” (p.20). Há também o cadillac preto, rabo-de-peixe, conversível cujo estofamento torna-se “macio como a pele negra entreaberta em que afundo/ nos cheiros de couro, de trabalho, sexo e asfalto” (p.21), o que evidencia que a deformação, em alguns casos, vem acompanhada de certo erotismo que, em última análise, não deixa de ser uma das espécies dessa deformação, já que busca sempre a violação do sujeito/objeto desejado. Há ainda um sentimento religioso, também deformado, representado pela “pureza áspera do padre” ou mesmo pela “aridez de Deus” (p.22), de modo que a religião, ao invés de transmitir esperança e consolo ao homem, ganha um caráter desnorteador e deformador da índole do indivíduo no poema de Armando.

Por fim, a própria casa é deformada aparecendo como algo aterrador, inquietante, posta sobre um chão incerto na qual o indivíduo, de súbito, pode afundar (p.20). Tudo, portanto, nessa poesia marcada pela transfiguração deformativa de seus elementos,

torna-se “sinistro, de nascença, adestrado/ desde o início, para pender, dependurar-se” (p.25). A solidão e o silêncio, então, tornam-se, evocando a poesia drummondiana, “a mariposa sem pouso”, um “mau augúrio, grumo, grude, agonia” (p.25). E é exatamente esse silêncio e solidão, deformados a ponto de metamorfosearem-se em inseto, que vai brotar, “(...) brusca/ e peluda, perto da minha cara/ do buraco da minha boca” (p.26).

Tal transfiguração deformativa ganha, em última instância, aspectos bizarros e ameaçadores evidenciados por uma paisagem que, convertida em monstro, ameaça aniquilar a casa e o ser do sujeito:

A casa, mesmo se não desenhada
por mão de criança
mesmo de pedra e cal, parece
trêmula, perto do morro Cara de Cão.
No quintal, no pé do Pão de Açúcar
a unha da rocha que começa a ganhar corpo
se amontanha, cresce, primária, granítica
com seu arranhar rasgado, e arrancos, rugas
protuberâncias bruscas, paradas
em direção ao pano de fundo do céu
das nuvens que não se encerram
sobre o mar cor de ferro, de chapas de aço
e continua, na calmaria, com seu rumor íngreme
cinza-escuro, encravada no chão do dia.

(FREITAS FILHO, 2009, p.31)

Essa bizarrice, no seu ápice, chega mesmo às raias do horror, do nojo, do irreconhecível e do ilógico. Isso se dá quando o sujeito toca num ponto nevrálgico de “Primeira série” que é a questão da degeneração do corpo, ou seja, do devir e do envelhecimento. Essa degeneração é marcada pela aparição de insetos que, de uma forma ou outra, relaciona-se a esse corpo que se deteriora ou se metamorfoseia diante da ação do tempo. Primeiramente, temos a mariposa que “brota brusca do buraco da boca do poeta” (p.26) a qual o sujeito chama de “estopa de nojo”(p.26) que torna-se um “mau augúrio”, o prenúncio certo da deterioração final, que é a morte. Ademais, a mariposa não apenas rodeia o sujeito. Mais do que isso, ela o ultraja, úmida e pulsante, gruda-se-lhe, peluda, absorvendo o escuro do entorno, passando por um outro tipo de metamorfose, ou seja, deixando de ser inseto para se tornar “grumo”, a “agonia” de um corpo que também se transforma à espera da deterioração final.

Por fim, temos a aparição da barata numa clara alusão à *Metamorfose* de Franz Kafka e à *A paixão segundo GH* de Clarice Lispector. Também ela quer metamorfosear-se no que o sujeito chama de o “inominável inseto/ irreconhecível, ilógico, *gregorsamsa*” (p.26). É a barata querendo transformar-se na barata kafkiana,

querendo romper o “éclair terrível, clariceano/ do seu corpo” (p.26). Essa metamorfose bizarra da barata em outro inseto, clariceano ou kafkiano, representa a própria ação deteriorante do tempo sobre o corpo. É esse devir corporal que, aos poucos, vai transmutando o sujeito e o tornando irreconhecível ou ilógico perante si mesmo, um fantasma “descoberto na treva do socavão da infância” (p.28) ou no “sinal preto da minha sombra” (p.22). É o “corpo suspeito sem escapatória” (p.22) que se insurge contra si próprio e, conseqüentemente, contra o próprio sujeito ao contemplar seu envelhecimento. Vai, portanto, do inseto à sombra, do sintoma à maldição, do sinal, cisto, nódulo e gânglio ao horror do próprio cheiro, ao fantasma descoberto no socavão da infância, sinistro de nascença. Estamos, desse modo, diante de um poema marcado por transformações bizarras que culminam com o alcance do que o sujeito chama de “malvada consciência”, ou seja, o “aceitar o horror” desse corpo corroendo-se, conjurando-se, em suma, metamorfoseando-se, o tempo todo, até atingir a deterioração final da morte.

Essa transfiguração deformativa do corpo, da família, da casa paterna, das memórias e, por consequência, da infância só é possível devido ao fato de Armando estar inexoravelmente ligado à sua biografia. Dela, raramente consegue desvencilhar-se, de modo que o sujeito poético é menos um devaneador a rematizar a infância em busca de um “deveria-ter-sido” que um biógrafo de si mesmo, alguém que submete a poesia à tarefa de arqueologizar as memórias, sentimentos e sensações a respeito da infância e da juventude. As memórias do sujeito poético freitasiano, portanto, são bastantes factuais, daí a carga de penosidade que certas passagens de “Primeira série” nos transmitem. Assim, as memórias freitasianas não são fruto da união entre lembrança e imaginação, mas, além disso, da união destas com o factual. Isso ocorre porque o poeta não consegue libertar as lembranças da biografia nem a arqueologia sentimental do sentimento de ser o que é ou de ter-se tornado o que é por causa de um passado não só imaginado, mas vivido, ou seja, factual e não, apenas, ideativo.

Nesse sentido, é que diz escrever “nas costas da mãe” e também se pergunta: “Onde minha mãe acaba/ comigo e eu começo?”. Por fim, é devido à íntima e inexorável ligação com o passado biográfico e, por consequência, com a família, que Armando compôs o poema “Hiato”, uma das belas odes ao amor materno:

Amor de mãe, amor de hérnia
que mesmo distante, mesmo morto
é herança que atravessa o intervalo
com seus tentáculos e tentativas
de aranha, tanzante, e agarra, prende

por dentro: morrerá comigo, furioso.
Fiel tatuagem imune ao tempo de origem.
(FREITAS FILHO, 2009, p.86)

Nesta altura, para concluir e tendo em vista o que foi analisado até aqui, cabe marcar alguns pontos que diferenciam “Primeira série” e “Mademoiselle Furta-Cor”. Primeiramente, deve-se notar que neste há certa fluidez. Os corpos, em busca do amor e do prazer, de si mesmo no outro, ganham movimento, mobilidade, uma vez que se encontram marcados por uma alta carga erótica. Em “Mademoiselle Furta-Cor”, há, o tempo todo, dois corpos que se buscam sofregamente, que se querem e se possuem integralmente, não havendo, portanto, qualquer tipo de interdição, diferente de “Primeira série”, onde predominam a culpa e a ausência. E é exatamente esses dois elementos, completamente ausentes em “Mademoiselle Furta-Cor”, que imobilizam o corpo do sujeito, conferindo-lhe peso e realçando a solidão e clausura do ser. Já em “Mademoiselle Furta-Cor”, não há falta, há sim busca que sempre se concretiza quando os amantes se alcançam e se atingem através de um conúbio amoroso de extrema intensidade e ardor.

Desse modo, em “Mademoiselle Furta-cor”, não há ausência, mas presença, não há culpa, mas ardor e paixão. Em suma, se em “Primeira série”, o corpo é visto sob a ótica da fatalidade, como um mal, devido à metamorfose e à degeneração pela qual passa em virtude do envelhecimento, em “Mademoiselle Furta-Cor”, há somente o frenesi da posse, da paixão, de dois corpos jovens, em plena forma, prontos para intensas performances e para se consumirem em busca de prazer e saciedade. Se há algum castigo, é o do desejo que aferroa o corpo e o obriga a avançar em direção ao outro sem trégua, como um bicho ou cavalo que “espreita”, “crava”, “sonda”, “baba”, “rasga”, “espreme”, “aperta” e “penetra” direto o corpo do outro sem necessitar qualquer mediação (2003, p. 235). Ao contrário disso, em “Primeira série”, o sujeito “reza até derreter” (2009, p.22), sente a falta do “seu cheiro apertado” (p.23), escreve nas costas da mãe até alcançar a malvada consciência (p.23 e 24) e se vê às voltas com um corpo “suspeito sem escapatória que conjura contra si próprio” (p. 22). Em suma, em “Primeira série”, temos o corpo da “verruga interrogante” (p. 23), “do joelho ossudo já castigado na madeira dura” (p. 22), do sinal, do cisto, do nódulo, do gânglio e do sintoma (p.29), ou seja, um corpo marcado pela ausência, pela velhice e o castigo:

Bebo do seu corpo, em segredo.
Bebo o seu resto. Penso que sinto
o gosto de sua boca no lábio de vidro.

Saliva, batom, suspiro, sorriso.
Assim te namoro, sempre através.
mediado por alguma coisa
que você tocou e vestiu – roupão
macio esquecido no fim da tarde
na beira da piscina, em Petrópolis
que eu capturo à noite, igual
ao cashmere largado, lânguido no sofá
que ainda guarda a forma
do seu cheiro, diante da lareira que morre
no living frio, na alta madrugada.

(2009, p. 24)

Como se vê, no trecho acima, o corpo só toma contato com o outro ou com a amada de forma mediada, “sempre através”. Na verdade, há uma ausência que o amante tenta suprir por meio de um objeto, ou de um “resto” que, de alguma maneira, faz o sujeito pensar ou reviver aquilo que viveu e sentiu quando a amada estava consigo. A posse, portanto, já não pode mais se dar de forma direta e integral como ocorre em “Mademoiselle Furta-Cor”, já que lá os amantes encontram-se presentes, um diante do outro, mais do que isso, um no outro em plena cena amorosa. A posse, agora, é sempre através: através das memórias, através dos objetos, em suma, através da escrita. E tal posse nem de longe reflete a intensidade da que ocorre em “Mademoiselle Furta-Cor”, pois ela agora não passa de uma “lareira que morre/ no living frio, na alta madrugada” ao passo que em “Mademoiselle Furta-Cor”, ela é uma “labareda”, uma “fogueira imediata”, um “incêndio aceso e cego” (2003, p.240), ou seja, presença e ardor.

Nesse sentido, “Mademoiselle Furta-Cor” é dominado por corpos presentes ao passo que “Primeira série” pela falta, por corpos ausentes. Na verdade, quando há presença, é a de um corpo imaginado ou recordado, fruto da memória que entra no jogo da construção biográfica. E mesmo ao nos depararmos com a presença literal de um corpo, o leitor confronta-se com um de aspecto velho e deteriorado, o que, em última análise, prenuncia uma ausência, a última e definitiva falta ou carência, que é a morte. Assim, em “Mademoiselle Furta Cor”, estamos diante da presença e do imediato, ao passo que, em “Primeira série”, domina a ausência ou a perspectiva e a expectativa da morte.

Na verdade, de “Mademoiselle Furta-Cor” a “Primeira série”, muita coisa mudou na poesia de Armando. Especificamente, no que tange ao erotismo e a linguagem erótica. Neles, já vimos algumas transformações importantes, porém o que nos chama mais atenção é que, em “Primeira série”, temos um erotismo às avessas que se concretiza sob o peso ou a égide do passar do tempo e de todas as transformações corporais e ontológicas acarretadas por eles. O que se verifica, portanto, em *Lar*, é um

erotismo mais memorialista, familiar e incestuoso cujo principal sujeito/objeto de desejo do poeta/criança/homem é a figura materna. O pai, por sua vez, comparece como elemento cerceador ou de interdição do amor, o que obriga o sujeito a sublimar seu objeto de desejo, levando-o ao autoerotismo⁶² e a uma identificação com a figura paterna.

Como se vê, em “Primeira série”, o erotismo desenvolve-se num ambiente familiar e privado, ou seja, no *Lar* do poeta e com figuras com as quais ele mantém ou manteve estreitos laços afetivos e de sangue, com as quais nutriu uma relação endogâmica e incestuosa. Não é à toa, portanto, que tal erotismo seja caracterizado por uma maldição do corpo, dos próprios desejos que assolam a consciência marcada pela culpa e pelo castigo. Ao contrário disso, em “Mademoiselle Furta-cor”, não há autoerotismo nem interdição, muito menos culpa ou castigo. Há somente um erotismo avassalador, livre e triunfante que ocorre num espaço em que o público torna-se prolongamento do privado. Assim, se a linguagem em “Primeira série” ganha um caráter memorialista e meditabundo, de recuperação das imagens do passado através da imaginação e da memória, em “Mademoiselle Furta-cor”, ela é extrema e, sobretudo, ardorosa e violenta.

⁶² Só aqui, numa poesia memorialista, de rememoração da infância e da adolescência por um indivíduo marcado pela decrepitude e a velhice e que já não consegue desempenhar plenamente suas funções eróticas, é que o autoerotismo comparece, ou seja, como fruto de uma autobiografia e de uma autorreflexão acerca do amor, da família, da vida e da morte.

6) Conclusão:

Desse modo, o objetivo da presente tese foi comprovar o seguinte:

- 1) que o erotismo é ponto central na poesia de Armando;
- 2) que ele oscila entre o afetuoso e o agressivo;
- 3) que, ao assumir caráter agressivo, estabelece vínculos exogâmicos com a cidade e as multidões (épouser/união sensual), encontrando-se ainda, no entanto, num estágio de recalçamento;
- 4) que, ao assumir caráter afetuoso, já se liberou de determinados recalques, encontrando-se livre para estabelecer abertamente vínculos endogâmicos com a família e a casa paterna (memória e imaginação) e
- 5) que toda a escolha amorosa é movida por sentimentos incestuosos.

Diante do explanado, cremos ter logrado comprovar os itens acima e, portanto, oferecer à crítica literária uma contribuição para a leitura e o entendimento da poesia erótica de Armando Freitas Filho.

7) Bibliografia:

- ADORNO, Theodor. *Industrial cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Píer Puigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BALESTERO, Jorge A. & GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *Poesia erótica e sensorial*. *Signótica*, v. 25, n.º 1, p.81-95, jan/jun.2013.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. De Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo – o proibido e a transgressão*. 2ª edição, Moraes editores, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2007
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- BERARDINELLI, Alfonso. “Cidades visíveis na poesia moderna”. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacanaify, 2007.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BOLAÑO, César. *Indústria cultural, informação e capitalismo*. São Paulo: Editora Hucitec e Editora Polis, 2000.
- BOSI, Viviana. “Objeto urgente”. In: *Máquina de Escrever*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BUZZI, Arcângelo R. *Introdução ao pensar – o Ser, o Conhecimento, a Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CAMÕES, Luis Vaz de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1963.

- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CONCEIÇÃO, José Felipe Mendonça da. *A estética do vertiginoso na poesia de Armando Freitas Filho*. Dissertação de mestrado, 2009.
- _____. *Armando Freitas Filho: poeta formador/deformador*. *Diadorim: revista de estudos lingüísticos e literários*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas/Faculdade de Letras, UFRJ, n.º 5/2009.
- FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de Escrever - Poesia Reunida e Revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *Raro mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Lar*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.
- _____. *Dever*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- _____. *Cinco lições de psicanálise*. s/d: Imago.
- _____. *Totem e tabu e outros trabalhos*. s/d: Imago.
- _____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Além do princípio de prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, s/d.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- GOLDFEDER, André Barbugiani. *Ao rés da escrita: tensões na poesia de Armando Freitas Filho*. Dissertação de mestrado, 2012.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HILLMAN, James. *Cidade e alma*. Trad. Gustavo Barcelos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- JAKOBSON, Roman Ossipovitch. "O que é a poesia" in TOLEDO, Dionísio. *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia (org)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Trad. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.

- _____. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- MORICONI, Ítalo. *Destino:Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 2010.
- MUKAROVSKY, Jan. “A arte como fato semiológico”, “O estruturalismo na estética e na ciência literária” e “A denominação poética e a função estética da língua” in TOLEDO, Dionísio. *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia (org)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- NUERNBERGER, Renan. *Poros por poros: uma poética erótica*. Armando Freitas Filho – Coleção Ciranda de Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Seleção poética*. Rio de Janeiro: Biblioteca Manancial, 1971.
- RESENDE, Beatriz (org.). *Rio literário – um guia apaixonado da cidade do Rio de Janeiro*. Fotografias de Bruno Veiga. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005.
- ROSA, Mário Alex. *Dualidades na poesia de Armando Freitas Filho*. Tese de doutorado, 2009.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase & CIA*. São Paulo: Ática, 1998.
- SOARES, Angélica. *Poesia: experiência erótica? Respostas masculinas hoje*. Letras, Curitiba, n.º 38, p.176-181, 1989 (UFPR).
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4ª Ed. Trad. Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Menezes e Beatriz A. Canabrava. São Paulo: Nobel, 1991.
- SÜSSEKIND, Flora. “Um piscar de olhos” (prefácio) in *3x4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.