

# NO PRECIPÍCIO

Eduardo Guerreiro Brito Losso

## I. Introdução

A obra de Armando Freitas Filho ocupa um espaço singular na poesia brasileira atual. Essa afirmação pode ser suspeita, levando em conta que cada poeta contemporâneo, dentro de um panorama cada vez mais enriquecido de felizes novidades, faz parte de uma bela coleção de singularidades. Como afirma Luiz Costa Lima na primeira frase do prefácio que escreveu para *Cabeça de homem* intitulado “Poesia da hora recente”, “Na literatura brasileira de agora, o momento da criação pertence aos poetas”. Sem dúvida, ela está presa ao contexto em que foi enunciada: prefaciando o autor. Portanto, o livro “pertence a um desses poetas”. Não esqueçamos que a contemporaneidade de Armando não se dá nem pela idade do autor nem da produção: o primeiro livro, *Palavra*, foi publicado em 1963. Na verdade, ela vem da peculiar atualidade dos elementos constitutivos da obra.

Nosso propósito nesta análise é reunir alguns elementos para entender por que não só Armando participa deste fecundo momento de criação, mas procurar indagar por que sua singularidade se torna patente, embora difícil de definir. Não faremos comparações com outros poetas atuais nem passados, apenas daremos nossa contribuição para tal pesquisa fazendo um mergulho nessa singularidade com a leitura de alguns poemas do livro 3x4, de 1985, que é um



livro determinante no conjunto da obra até agora produzida.

Os constituintes que procuraremos reunir partem de um texto que — de tudo o que foi escrito sobre o autor até hoje — parece ser importante para reconhecer o ponto de convergência de toda a variedade de surpresas que essa obra carrega, aquilo que a faz ocupar um lugar ao mesmo tempo muito inusitado atualmente, mas participando de uma tendência bem definida na modernidade em poesia. Podemos chamar, ainda de modo meio impreciso, de *impulso sublime para o trágico*. Se formos buscar uma linhagem, o próprio autor a fornece em suas declarações e entrevistas. Ela estaria contida em duas de suas maiores leituras: Rimbaud, por ter procurado fazer da produção poética um dispositivo de potenciação da vitalidade crucial de sua juventude,

# DO ESQUECIMENTO

## O CRIME ENQUANTO ATO DA EXPERIÊNCIA SUBLIME: UMA LEITURA DE POEMAS DO LIVRO 3x4, DE ARMANDO FREITAS FILHO.

e Carlos Drummond de Andrade, que soube realizar na poesia a tematização transfiguradora de sua vida real. Fazer relações comparativas com esses autores, ou ainda, seguir rastros de influência, no entanto, não vai nos ajudar. Melhor procurar o elemento que define tal tragicidade na própria obra com a ajuda de um instrumental teórico adequado, e daí se esclarecerá naturalmente a ligação com esses grandes nomes.

Para isso, o texto que vai nos ajudar de pronto nesse empreendimento é a esclarecedora orelha de *Longa vida* escrita por Sebastião Uchoa Leite. O poeta e crítico literário compara, de forma aparentemente desmedida, a poesia de Armando a nada menos do

que o universo da teoria astrofísica, pois ambos estão em expansão. Dar a ela toda essa extensão realmente enaltece a obra num nível cósmico, para acentuar a força de irradiação que se propaga de um *microcosmo* básico, de onde todo esse big-bang poético deriva: poesia e vida enquanto dois signos interligados. Essa dimensão cósmica, portanto, não é totalizadora, nem universalista, pelo contrário, é aquilo que torna a poética de Armando extremamente singular: trata-se de uma “exploração espacial da sua existência”.<sup>3</sup>

Partindo dessa “astrofísica” da obra, procuraremos traçar a idéia de que as relações entre poesia e vida revelam o caráter sublime-trágico dessa poesia, concretizado em um ato: o assassinato do eu. A partir desse crime, analisaremos como tal tragicidade imprime uma singularidade que faz de Armando um poeta tão único.

## II. Voando com asas do desastre

A onipresença desse microcosmo em sua poesia se dá porque há um co-pertencimento indissociável entre a obra e a vida. O autor não busca outra coisa para a obra senão o que há de mais poético (adiante esclareceremos em que sentido estamos usando essa palavra) na vida. Inversamente, ele não busca outra coisa na vida senão o que serve à obra, se algum dia for objeto de uma pesquisa biográfica. Embora uma não se reduza à outra (melhor dizendo, uma amplia a outra), nessa obra, que é o único objeto de nosso interesse, não há como se ater a uma pura existência “literária”, livresca. Cada poema testemunha um infinito desejo de vitalidade ou, como diz José Miguel Wisnik no prefácio de *De cor*, mergulha na “tentação de existir”.<sup>4</sup> ►

Mas se existe uma galvanização recíproca entre poesia e vida, a produção poética não depende da vida biográfica do autor, pois a obra, operada por cada poema, sempre executa o *assassinato da identidade autoral*, como podemos comprovar nesses versos:

Sem espelhos retrovisores  
só assim  
me visto, somente  
com a paisagem  
e sem assinar meu nome  
em nenhuma parte  
eu passo  
e me assassino:  
sol assim.<sup>5</sup>

Cada passo da produção poética assassina quem produz. O poeta, conduzindo um corpo anônimo, não olha para trás, não possui nada que possa lembrar a ele mesmo o que fez nos passos anteriores, nada que possa dar-lhe consciência de si enquanto escreve, pois a escritura poética destrói a consciência do eu, provoca sua dispersão na paisagem construída pela imaginação. ▼



Para Kant, a imaginação une entre si dois estados de coisas diferentes, absorvendo fenômenos que se sucedem de um estado a outro. Ela reúne duas percepções do tempo determinando seu sentido interno, aquele que retém a ordem causal necessária, possibilitando o conhecimento empírico dos objetos da experiência.<sup>7</sup> Dentro dessa orientação temporal da imaginação, poderíamos dizer que o poema, numa perspectiva já pós-nietzscheana, usa suas capacidades imaginativas não para ordenar a experiência subjetiva, mas para desvesti-la de toda regra, em que a construção da paisagem, na qual se habita como se veste uma roupa, introduz um tempo sem memória, um tempo que aniquila sua estrutura reconhecível e lógica no esquecimento.

No entanto, a imaginação kantiana da analítica do sublime ainda possui muitos serviços a prestar nesse contexto. Remodelar a paisagem para sair de uma vivência trivial dada pela natureza efetiva e criar uma espécie de outra natureza, ultrapassando as limitações coercitivas do entendimento que determina objetivamente os objetos, é a tarefa produtiva por excelência da imaginação operada pelo gênio artístico. Ele põe em movimento as forças do ânimo vivificando a experiência com a apresentação de idéias estéticas feitas pela faculdade do espírito. Tais idéias não possuem nenhum pensamento determinado, nenhum conceito, pois aspiram a se situar acima dos limites da experiência, e só o fazem quando se mostram em sua inteira medida na poesia.<sup>8</sup>

No poema, a vestimenta do eu é uma paisagem recriada por ele para que ela mesma o recrie.<sup>9</sup> Tal paisagem é uma roupa que apaga o corpo do eu autoral e imprime no seu lugar uma experiência que ultrapassa todo limite definido do que se entende por “vida” e faz de seu panorama um espaço de livre jogo das representações que a imaginação produz na linguagem, em que não há coerção de um nome para limitar as apostas, com direito a assassinios sacrificiais, de uma vida sem identidade.

Assim, o eu se veste com o horizonte que ele mesmo inventou involuntariamente, e só assim aparece a luz de uma experiência calorosa, só assim o sol brilha para uma cegueira intencional, adquirida por ofuscamento, por uma iluminação que anula a visão, a mesma que deixa no escuro a própria intenção que a acendeu.

O que é importante insistir nessa observação é que tal inconsciência e cegueira não sinalizam falta de trabalho ou esforço, muito menos falta de vontade. O excesso de desejo, que assassina o eu e transpõe os limites de sua identidade, ultrapassa a ordem consciente a cada passo, esforça-se por estar à frente de si mesmo. O esforço desse assassinio fere a consciência, mas é totalmente consciente e, portanto, *criminoso*. A consciência do poeta persiste até para (e até ao) apagar a identidade do criminoso, e encarnar por completo o *crime*: a obra.

Se “A céu aberto/ a paisagem não se apóia/ em nada”,<sup>10</sup> é porque ela faz tropeçar o sujeito, solto no horizonte de uma imaginação livre, na continuação do poema:

não vou em nenhum vôo  
nuvem, nunca  
nem  
sou o que sei  
solto  
diante de tanto horizonte.<sup>11</sup>

O eu não acompanha o vôo da poesia. Ele pode ser essa nuvem dissoluta no horizonte, ocupando uma posição insegura. A negação do saber desse eu perdido o dispersa de tal modo que faz com que ele “nunca” exista de forma definida, seu ser não é identificável por nenhuma espécie de conhecimento: flutua na imensidão do mundo ignorado. Sem apoio, a identidade da subjetividade cai por terra, e a poesia só pode levá-la “Ao azar”, provocando um acidente em que só “sobram as asas de um desastre”.<sup>12</sup>

### III. Do acidente ao crime

Os estados poéticos propostos por Valéry que acabavam em poemas produziam-se sem causa aparente, a partir de um acidente qualquer.<sup>13</sup> Mas, segundo o poeta-pensador, há uma grande diferença entre a produção espontânea do espírito e a “fabricação” das obras. Essa concepção é profundamente influenciada por Mallarmé, e chega a citá-lo ao dizer que versos não se fazem com idéias e arroubamentos, mas com palavras. O poema, já fabricado, passa a servir como uma máquina de produzir estado poético e transforma o leitor em inspirado, sempre por acidente,<sup>14</sup> Assim, a identidade do autor, sua experiência e até sua inspiração são elementos ou “méritos transcendentais das forças e das graças que se desenvolvem nele [no leitor]”.<sup>15</sup> É o leitor que imagina e empresta ao autor uma inspiração que só existe mesmo atualizada na leitura do poema. Não há rastro de uma inspiração originária na obra, mas apenas impressões a serem experimentadas a partir dela.

Temos nessa teorização um claro apagamento da figura do autor na “máquina” espiritual poética. Mas aquilo que vem por acidente em Valéry *se torna* um crime voluntário, perigoso, mortal, em Armando. No poeta carioca, tudo vem por acidente, porque, mesmo que a autoridade do autor não domine a produção, não deixa de intencionalmente produzir seu próprio acidente e, portanto, tornar o dano um crime.

Isso não significa que para a fabricação rigorosa de poemas, a leitura do poeta francês não seja necessária: “e tomo a overdose/ a receita de rigor: Valéry-Cabral/ na veia”.<sup>16</sup> Só assim o acidente não chega a “despentear o cabelo”, possibilitando que o criminoso, “dopado/ composto, com missa/ de corpo presente”,<sup>17</sup> possa concluir o crime sagrado, que é sua *causa mortis*.<sup>18</sup>

Assim, a obra enquanto crime apaga toda a visibilidade do autor, mesmo que não apague seu ato de criminalidade, ao contrário, ilumina-o até o ofuscamento para apagar o criminoso: “o espectro que nenhum/ espelho capta/ que pega a pista e larga/ mas não deixa marca/ impressão digital”.<sup>19</sup> Para o autor pro-duzir a obra-crime é

preciso que ele não deixe nenhuma pista de seu ato, ne-nhuma impressão digital de sua existência fora do texto, fora do crime, é preciso que saiba desaparecer. Para que a obra seja vital, e para que a vida seja poética, é preciso que a consecução da obra assassine uma vida (a do mero cotidiano do autor e *do leitor*), e que outra sem nome ressuscite na obra como aquilo que, na obra, ultrapassa a si mesma.

a lâmpada acesa do local  
do crime  
onde não volto nem para pisar  
o que morde até morrer.  
E lavo minhas mãos furadas  
que não seguram mais  
o seu próprio sangue.<sup>20</sup>

O crime da obra permanece exposto, iluminado, em evidência, mas o foco textual mostra o eu poético se ausentando, saindo de cena. Se permanecer neste lugar, ele próprio será a vítima: digo ele, *o eu poético*, assassino do autor e duplo do mesmo, ou seja, deixará de ser *o duplo outro* para ser *o mesmo* assassinado. O crime é selvagem: morde por instinto tudo o que diz “eu”. Este “eu” lava as mãos cheias de sangue do crime, do seu próprio sangue, sua vida, que não se permite segurar.<sup>21</sup> Este sujeito nada apreende, suas mãos furadas deixam passar o tempo perdido, instaurado a partir da gênese do crime. O assassinio mata o autor e cria poeticamente uma vida perdida, ato genésico que faz nascer o mundo impessoal do crime na experiência mais íntima.

Uma vida poética só pode ser aquela de um autor assassinado. Trata-se de um suicídio? Pode ser, mas nós sustentamos, em nosso posicionamento crítico, que não. Senão não seria um crime, entendendo esse conceito, para defini-lo provisoriamente dentro desta poética e sem problematizá-lo juridicamente, como a violação de um bem *albeio*.

Tal crime só existe porque — fora da realidade cotidiana da subjetividade do autor, aproximando-se do real da poesia — a criminalidade, *aquilo* que comete o crime, *o outro real*, não é o mesmo que a vítima, *o mesmo* imaginário, o autor. A criminalidade da produção é aquilo que, no autor, é inconsciente, é inumano, é a essência de sua existência que o faz ficar *fora de si*. Assim, o criminoso se veste com o próprio crime, com a paisagem construída no imaginário da obra; e o autor se desnuda com a morte, ou antes, a experiência da morte, que

está no âmago da experiência poética.

Portanto, o crime da obra viola a identidade do autor. No entanto, o curioso em toda essa especulação é que o autor do crime não é o autor da obra, porque, a esta altura da análise, o crime — ser da obra — não é a obra (*o ser é aquilo que não está presente*), mas sim a negação da obra na obra, justamente o que incrimina a obra. O crime mata o autor e nega a obra na obra. O ser da obra é sua própria negação, sua crise, aquilo que a vitaliza por contaminá-la ontologicamente, é sua “vida”: vida mais vivificada por estar, ou melhor, ser doente. A poesia é “a doença da vida”? Sim, se constatarmos que o ser da obra é tal doença, a doença da vida que vivifica a obra.<sup>22</sup>

A obra é o crime perfeito da vida do autor que se assassina sem se suicidar, assim como, agora o sabemos, o crime

é a vida da obra justamente por tomar o lugar de seu autor. O autor do crime, evidentemente, é o próprio crime, pois tal crime perfeito não possui autor por já ter apagado suas “impressões” de tal forma que faça do autor da obra “O anti-retrato/ zero à esquerda/ longe do papel da estátua/ o pré-fantasma que a luz velou/ e perdeu a memória/ além do seu próprio negativo:/ não”.<sup>23</sup> O crime “contém”, nessa ausência de autor, nada mais do que a pura negação de um criador. Ele nega seu Deus, nega ser criatura, nega vir do mesmo, pois só pode ser pura diferença, alteridade, vazio de paisagem, sem nenhum indício de origem. Esse vazio sem passado do crime é a negação do subconsciente que retém e coordena a memória do consciente.

Por isso a criminalidade do crime está na sua pura presença: luz que velou todo fantasma, toda sombra de passado. Como instauração de uma solitária orfandade, a criminalidade é a presença da morte em sua paisagem, no local do assassinato, negação da memória da vida para vitalizar o instante. Não se trata de uma negação da vida, pelo contrário, é a afirmação radical da vida na obra que leva à morte do autor em vida. Essa (não-)presença espectral da morte é o ser do crime enquanto ausência de autor, de criador, a ausência de qualquer rastro produtivo do autor na obra, ausência da obra na obra que faz aparecer a morte, dando vida ao crime.

Se o autor do crime é o próprio crime, então como o crime possui esse caráter ativo e passivo? Para tentar responder um dos vários paradoxos dessa interpretação que só o texto de Arraondo pode provocar, podemos insistir, numa aparente circularidade, que a atividade do crime poético em si mesma é a ação de *incessantemente* assassinar a autorialidade do autor levando-o à experiência poética, quero dizer, a ficar fora de si em plena instantaneidade. Assim, o espaço do crime é o lugar mais perigoso para o poeta, que se desapropria de si mesmo para ser apropriado pela atividade de um mal que ele mesmo deflagrou.



#### IV. Estranho esquecimento

Mas, segundo Lacoue-Labarthe, é justamente no coração da desapropriação que advém, surpreendentemente, a apropriação propriamente *singular*. A singularidade do poeta só alcança a si mesma *por fora*, fora do aqui e agora, mas, acrescentamos, dentro do crime: o lugar sem lugar, acontecimento sem agente, feito num instante sem tempo. O crime incriminou o poeta para dar a ele singularidade. O poeta veio ao encontro desse mal para nele se desencontrar de si mesmo, encontrar a *ex-periência* fora de si.

Singular, o poeta é estrangeiro a si mesmo, pois está próximo do que há de mais estranho: o mal do crime. Impetuoso, o mal destrói suas obrigações morais, familiares, tudo o que se espera de um bom homem, para o liberar para o inesperado, para apagar suas responsabilidades com o mundo e dar a ele uma vida em excesso, sem prazo, sem projeto, *irresponsável*, para dar voz à singularidade de sua revolta. Só através do mal o poeta descobre o “novo”, substrato venenoso de destruição dos restos de vivência do passado que dão segurança, proteção, abrigo.

Sem nenhum artefato protetor, a violência do inesperado vem para ferir. A novidade da poesia da modernidade choca, mas sempre choca *de novo*, pois o novo aqui é esse passado estranho que perturba e transforma o presente, infunde na consciência aquilo que ela não sabia conter: núcleo de sua ignorância, que a confunde. Tal passado não precisa ter uma origem “real”, pois Freud, mesmo que tenha por vezes se preocupado com o acontecimento empírico que resultou num trauma presente, acabou concluindo que são certos

fantasmas primitivos, construídos por um “real” inconsciente puramente imaginário, que determinam as experiências vividas do sujeito. Assim, a onipotência mágica do pensamento é uma onipotência real, por constituir a realidade psíquica, mesmo que tais pensamentos sejam, antes de tudo, involuntários, produzidos fora do controle intencional.<sup>25</sup> Portanto, trata-se não de uma onipotência dominadora da realidade, mas de uma potência que transforma a realidade mesma na qual o sujeito está inserido.

Essa leitura que Castoriadis faz de Freud se conjuga com um tema analisado pelo psicanalista vienense o qual o pensador francês não abordou no texto citado: o estranho (*unheimlich*). Freud diz que o estranho é uma impressão de algo ignorado, nunca antes visto, mas que inconscientemente é bastante familiar. Devido a um recalque, esse traço é apagado da memória e, quando retorna no real, é repudiado. Lacoue-Labarthe, lendo Celan, afirma que é essa impressão que fundamenta o ser da arte moderna, pois ela sempre leva à experiência do inquietante.<sup>26</sup> Essa relação com o que está excessivamente perto, interior, relação com um próximo e com um próprio, faz a arte se distanciar mais radicalmente de tudo o que está medianamente distante; e ele a define, por isso mesmo, como a estrangeiridade estranha a si mesma, pura alteridade, sem lugar, sem “casa”. A arte produz uma nova relação da percepção com as coisas porque ela introduz a produção ativa e artificial da imaginação, que provoca estranha-

mento por tender sempre a se diferenciar do que está mais próximo, do mesmo, e ser o outro, tornando uma coisa estrangeira da outra e levando tudo a uma estranheiridade generalizada.<sup>27</sup>

Assim, a percepção não passa mais pelas coisas reconhecendo-as nas palavras, mas é atravessada pela passagem de um mundo desconhecido: “a passagem do dia/ além de toda a linguagem”.<sup>28</sup> Mas *como* se apaga o aparente reconhecimento da memória para a experiência mergulhar radicalmente no desconhecimento do puro instante, existe uma “técnica” para tal? Armando nos responde com um poema bem apropriado:

Passar a limpo os cinco sentidos.  
Apagar com sono e borracha  
para usar — todos —  
novos em folha  
de novo:  
sem luvas, óculos, fones  
perfumes de meio ambiente  
e com a boca livre de lembranças.<sup>29</sup>

A renovação desses “aparelhos” de abertura ao mundo fenomênico é mais eficiente do que esperar a ajuda de qualquer utensílio. Os cinco sentidos são, conseqüentemente, os instrumentos do inesperado que prescindem dos instrumentos cotidianos. Mas para usá-los renovados é preciso apagá-los com a borracha do sono: o esquecimento de si,<sup>30</sup> deixando o pensamento livre de lembranças, dessas manchas que embaçam o presente. A ânsia da agoridade é de *sentir* sem que o pensamento desvie a presentificação da sensação para uma lembrança passada ou para o desejo de um estado futuro, endereçado ao porvir: só interessam “Sensações sem endereço”.<sup>31</sup> Sentir já, imediatamente, é, de certa forma, assassinar toda promessa do futuro, o projeto combatido por Bataille,<sup>32</sup> que sempre nos obriga a deixar a aposta incondicional da

vida para depois. O ato de assassinio do porvir é a única experiência da morte possível, o máximo de morte ao alcance da vida. “Vencer na vida”, para nos servirmos dessa expressão no seu cunho liberal, não seria outra coisa aqui que encontrar a proximidade máxima da morte sem ser vencido por ela, de modo que a linha da vitória seja ultrapassada *antes que a corrida do tempo acabe*, sendo essa a derradeira justificativa da existência:

A linha da vitória  
é a do horizonte.  
Com princípio e fim  
e o que conta  
não é a duração da pista  
da pegada: é a do desejo  
para acabar cruzando  
antes do tempo  
e com a corda toda  
um instante depois  
o espelho vazio da chegada.<sup>33</sup>

A morte é esse “instante depois” que se procura cruzar “antes do tempo”. É o espelho vazio da vida, que só pode ser alcançado na afirmação total do desejo no presente, para que se deseje somente o presente, o que ainda não se viveu no que sempre se vive. O vazio aqui esvazia toda promessa do sujeito narcísico de ser o que não se é, projetando tudo na duração incerta do eu, no impróprio, em vez de assumir o que há de próprio e pôr a nu o próprio tempo. Não há tempo para esperar ser algo diferente, pois todo o ser se perde nessa espera.

A angústia da antecipação radical da morte, que coloca em jogo todas as suas forças “com a corda toda”, experiencia o limite de sua mortalidade antes do tempo para que o tempo mesmo se esvazie de deslocamentos impróprios do imaginário, levando o ser próprio da existência

a habitar o vazio de sua abertura. A abertura abre, no limite, para o nada, e o nada abre para a abertura. Assim, o princípio aberto já contém seu fim, seu precipício, fim no nada. Mas, só se jogando do precipício do nada que advém o ser originário do princípio. A aglutinação deixa clara a indissociabilidade dos momentos, falsamente separados no tempo cronológico. O papel do tempo na precipitação da experiência é central em *3x4*, e em grande parte da obra de Armando. O nada é, portanto, o limite da experiência, lá onde o início e o fim do tempo e do espaço são indistinguíveis, levando tais “formas da intuição”, segundo a terminologia kantiana, ao colapso. A experiência sublime leva tais formas a priori a uma tal torção interna que a reflexão de cada uma e de uma na outra provoca um curto-circuito tão grave que ambas se anulam, impossibilitando a ordenação da vivência sensível costumeira. O tempo e o espaço do nada, tempo sem momento num espaço sem lugar, é o estado de desaparecimento do eu e do mundo, no crime precipitado pelas ânsias incontrolláveis do desejo trágico de se abandonar no fundo infinito da experiência sublime, fora da possibilidade de registro, mas aberta, estendida ao máximo ao inapre-sentável inesperado.

Preposições: antes, até, após  
 por quanto tempo  
 este crime ficará perfeito  
 fora de foco entre dois fogos  
 depois dos disparos  
 no espaço durante  
 onde  
     tiro no escuro  
 retratos ou a vida do que  
 num instante escapa do registro  
 do desejo,  
 e queima o filme, a confissão  
 no estúdio nu, still, então  
 vira vã estátua  
 contra o fundo infinito  
 sem assinatura?<sup>34</sup>

Esse é o crime do sublime que assassina a imaginação e aniquila sua capacidade sintética: habitando o espaço de tempo do ato do crime — único momento em que ele fulgura sua perfeição absoluta —, tal ser criminoso se desvia e se desloca da memória por meio do movimento das preposições. *Entre* dois instantes claros como fogos; depois dos disparos dos estímulos sensíveis; *durante* o ato de atirar no escuro da cegueira edípica e de se atirar na ignorância mortal de seu próprio destino, de seu porvir: toda essa astúcia da criminalidade se serve de todos os recursos que a língua reflete das formas transcendentais só para confundi-las e levá-las ao seu próprio limite, a sua impossibilidade mesma. O ser da obra assassina as formas do tempo e do espaço e da faculdade da imaginação para desvelar o ser do tempo, do espaço e da imaginação refletindo em si mesmos e para si mesmos, nus, na pura potência de sentir e pensar, fora de toda ocorrência e de toda identificação subjetiva e objetiva. Para experimentar a potência doadora (*es gibt*) do ser da existência em toda sua autenticidade é preciso sacrificar a mobilidade ordenada da vida para alcançar a vazia e absoluta imobilidade (“vã estátua”) da morte em vida, arrebatando-a no êxtase. Mas isso não se dá sem conflitos: há um constante impasse entre a vida protegida na autorralidade da obra e sua perdição no ser da obra.

## V. Tesouro de ruínas

Não há como “fotografar” a experiência, como registrá-la, e, no entanto, a liberdade infiel da poesia não é outra coisa senão seu documento mais fiel, mas que também não deixa de expor com isso sua inalienável miséria. Bataille nos esclarece sobre essa impossibilidade da experiência na poesia:

Entre os diversos sacrifícios, a poesia é o único do qual podemos conservar, renovar o fogo. Mas sua miséria é mais sensível ainda do que a de outros sacrifícios [...] O essencial é que o desejo da poesia somente ele já torna intolerável a nossa miséria: certos da incapacidade que têm os sacrifícios dos objetos de nos liberar de verdade, freqüentemente experimentamos a necessidade de ir mais longe, até o sacrifício do sujeito. O que pode não ter conseqüências, mas ele sucumbe, o sujeito suprime o peso da avidez, sua vida escapa da avareza. O sacrificador, o poeta, tendo sem folga de levar a ruína para o mundo inapreensível das palavras, cansa-se depressa de enriquecer um tesouro literário [...] Contudo, visto que ele (o gênio poético) é instinto de destruições exigidas, se a exploração que os mais pobres fazem de seu gênio quer ser “expiada”, um sentimento obscuro guia de repente o mais inspirado em direção à morte. Um outro, não sabendo, não podendo morrer, em vez de se destruir inteiramente, ao menos destrói em si a poesia.<sup>35</sup>

Temos um exemplo claro deste “outro” em Armando. O poeta precisa de muito cálculo e cautela para enriquecer o patrimônio literário de poemas impecáveis, mas ele só o faz ao preço de aumentar o irresistível (e poeticamente inconfessável) desejo de sacrificar a si mesmo perdendo-se. Mas como o abandono absoluto do eu é impossível, ele é feito imaginariamente, no brilho alimentado pela iminência do sentido poético em se arruinar no não-sentido. Assim, a poesia de Armando só alimenta e conserva seu fogo sacrificando quase todas as economias do poeta, até que o brilho desse fogo também o retenha, petrificando-se em tesouro, em obra: é a glória miserável de toda literatura.

O que impressiona em Armando Freitas Filho é estar sempre nesse ponto de iminência: não poupa esforços de aperfeiçoamento do ofício, mas também não disfarça a miséria de suas conquistas, forçando a poesia ao sacrifício de si mesma para o excesso de vida sem escrita. Assim, ele não deixa de manter e renovar a chama dos esforços trágicos mais extremos da modernidade literária no questionamento da essência e da possibilidade da poesia e da arte em geral, firmando-se com rara singularidade, numa época em que esse tipo de angústia aparentava ter desaparecido para muitos entusiastas da imagem mais estanque do “pós-moderno”. ▶



## VI. Mistério do mal

Ao partirmos do co-pertencimento tenso entre vida e poesia, o poeta “vestiu” sua obra com uma nova paisagem costurada a partir do jogo livre de sua imaginação produtiva. Sacrificando o corpo da autoridade autoral, o excesso de desejo da atividade imaginativa leva o eu à morte ao realizar o crime que é a obra. Assim como o eu assassina a si próprio no imaginário da obra, sem realmente se suicidar, o crime cria a si próprio, é seu próprio autor, sem se revelar, retraindo seu mistério. ►

No âmago desse ato de desapropriação de si mesmo, o poeta se apropria do que há de mais próprio, de singular. Essa experiência de habitar a estrangeiridade de si mesmo apaga os traços de identidade recolhidos do passado e endereçados ao futuro, por isso, ela se desnuda no vazio puro do presente: lugar privilegiado de sacrifício da sucessão cotidiana imprópria na temporalidade ritual do eu poético.

Antes de finalizar essa retomada de todo o caminho percorrido até aqui, cabe perguntar: onde está a tragicidade sublime tão prometida na introdução, que seria o ►

### Notas:

- (1) FREITAS FILHO, Armando. *Cabeça de homem (1987-1990)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 9.
- (2) *Idem, ibidem*, p. 11.
- (3) FREITAS FILHO, Armando. *Longa vida (1979-1981)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- (4) FREITAS FILHO, Armando. *De cor (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 9.
- (5) FREITAS FILHO, Armando. *3x4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 38.
- (6) CASTORIADIS, Cornelius. *Feito e a ser feito*. Rio de Janeiro: DPA, 1999, p. 255.
- (7) KANT, Immanuel. “Analogias da experiência”, in *Crítica da razão pura*. São Paulo: Brasil, 1965, p.195.
- (8) KANT, Immanuel. “Das faculdades do ânimo que constituem o gênio”, § 49, in *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, pp.158-64.
- (9) FREITAS FILHO, Armando. *3x4*, ed. cit., p. 66: “No sofácama (sem hífen)/ [...] não sobra espaço nem/ para que eu vista meu corpo/ que já não me cabe”. Transferindo-se do espaço aberto para o espaço doméstico, o corpo parece ficar pressionado em ocupar lugares já preestabelecidos, e ele próprio não serve mais para vestir o “espírito”, seus sentidos não se renovam.
- (10) *Idem, ibidem*, p. 34.
- (11) *Idem, ibidem*, p. 34.
- (12) *Idem, ibidem*, p. 49.
- (13) VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 204.
- (14) *Idem, ibidem*, p. 217.
- (15) *Idem, ibidem*, p. 206.
- (16) FREITAS FILHO, Armando. *3x4*, ed. cit., p. 97.
- (17) *Idem, ibidem*, p. 97.
- (18) *Idem, ibidem*, p. 97.

elemento singularizador por excelência da poesia de Armando? Sem dúvida, ela está presente em toda a análise, em todos os seus momentos, mas podemos evidenciá-la especificamente nesse sacrifício ago-ra exposto: é no assassinio do porvir, no abandono de todo projeto, e na assunção radical da agoridade que tal poesia se torna uma máquina ritual de produzir experiências possíveis da morte, parafraseando Valéry. Essa obra encontra o máximo de sentido ao se aproximar do não-sentido sem naufragar no irracionalismo, assim como experiencia o máximo de vida ao se aproximar da morte sem chegar ao suicídio. ►

Esse tempo singular da instantaneidade foi analisado nos dois últimos poemas. Neles, foi localizada a existência de um desejo de perdição que não se torna totalmente consciente por ser suficientemente forte para levar mesmo à perdição. Esse conflito do desejo de não conseguir se apropriar da experiência do estranho na memória, por ser mesmo o próprio desejo de desapropriação, faz do tempo trágico uma habitação insegura, indecisa, mas sendo, paradoxalmente, o mais decidido e não menos irresponsável salto do eu no mundo do crime, no mistério do mal. ■

(19) *Idem, ibidem*, p. 125.

(20) *Idem, ibidem*, p. 89.

(21) *Idem, ibidem*, p. 60: “e só paro quando meu sangue/ calar a boca de todo”. Aqui a tensão da vida com a morte também está inscrita na imagem do sangue que “cala” a respiração. Tomando conta da boca, ele leva à morte da fala, da voz vital que habita na linguagem. Tanto no sangue lavado como no sangue que afoga, a vida está em movimento de fuga.

(22) A relação da produção da escrita com a vida na qual uma *contamina* a outra aparece de forma mais clara em FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 3.

(23) FREITAS FILHO, Armando. *3x4*, ed. cit., p. 125.

(24) LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois, 1986, p. 89.

(25) CASTORIADIS, Cornelius, *op. cit.*

(26) LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *op. cit.*, p. 66. A fonte das reflexões de Labarthe sobre o estranho estão mais próximas do *deinon* de *Antígona* de Sófocles analisado por Heidegger em *Introdução à metafísica*, mas articulamos com Freud devido a nossas necessidades interpretativas.

(27) *Idem, ibidem*, p. 69.

(28) FREITAS FILHO, Armando. *3x4*, ed. cit., p. 123.

(29) *Idem, ibidem*, p. 110.

(30) LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *op. cit.*, p. 46.

(31) FREITAS FILHO, Armando. *3x4*, ed. cit., p. 111.

(32) BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Atica, 1992, p. 53.

(33) FREITAS FILHO, Armando. *3x4*, ed. cit., p. 114.

(34) *Idem, ibidem*, p. 129.

(35) BATAILLE, Georges, *op. cit.*, p. 158-9.