



O sujeito frente à morte e à reificação do indivíduo na poesia de Armando Freitas Filho

José Felipe Mendonça da Conceição*

Armando Freitas Filho é poeta carioca, nascido em 1940, tendo, até a presente data, publicado quatorze livros de poesia. O propósito deste ensaio será abordar as relações do sujeito poético freitasiano com a morte e o processo de reificação do indivíduo frente à profusão identitária do mundo pós-moderno. Para tanto, veremos como o conceito artístico de *ready-made*¹ faz-se presente na poesia de Armando e acaba desbordando para o campo social e poético na sua obra. Neste sentido, analisaremos, em contraponto ao indivíduo tornado um *ready-made* no interior da vasta malha comercial e propagandística do mundo contemporâneo, a imagem do cometa Halley, que servirá ao poeta como definição e resguardo existencial para sua subjetividade. Veremos, por fim, também as consequências da morte da grande amiga e poeta Ana Cristina César para a obra de Armando e como este evento repercutiu na sua visão sobre a vida e a morte. Deste modo, comecemos por um dos maiores artistas das vanguardas europeias: Marcel Duchamp.

* Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

¹ Conceito artístico elaborado por Marcel Duchamp (1887-1968), consiste no transporte de um elemento da vida cotidiana, *a priori* não reconhecido como artístico, para o campo das artes. A princípio, como uma brincadeira entre seus amigos, entre os quais Francis Picabia e Henry Roché, Duchamp passou a incorporar material de uso comum às suas esculturas. Em vez de trabalhá-los artisticamente, simplesmente os considerava prontos e os exibia como obras de arte.

Marcel Duchamp, ao apresentar um *ready-made*, apropriava-se de objetos comuns e fabricados em série, portanto industriais, como um mictório ou uma roda de bicicleta, e os expunha na qualidade de obra de arte. O que os tornava objetos singulares não era a genialidade do artista ao trabalhar com elementos pictóricos ou linguísticos, mas apenas o seu *savoir-faire*, que não era o manual, mas o do acaso, agregado ao local de exposição – um museu ou galeria de arte. Para completar, Duchamp apenas acrescentava ao objeto escolhido a sua assinatura, e assim nascia a obra de arte. Na verdade, o mictório, batizado por Duchamp de *A fonte* e exposto nos salões independentes de Nova York, em 1917, não diferia em nada de outros que, na mesma época, foram produzidos em série e podiam ser encontrados em qualquer banheiro público da cidade. O que o tornava obra de arte, ou seja, objeto singular, era a escolha ou a apropriação do artista, precedidas pelo olhar do sujeito sobre o objeto, na ocasião do encontro, e, posteriormente, o local de exposição da peça escolhida, o qual, Anne Cauquelin, ao refletir sobre a arte contemporânea, denomina de continente espacial:

Expondo objetos “prontos”, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório (...), ele [Duchamp] faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja. É justamente o continente que concede o peso artístico: galeria, salão, museu (2005, 93-4).

Percebe-se, pelo trecho citado, que Cauquelin confere peso especial aos locais de exposição, ou seja, o que ela quer dizer, a partir de Duchamp, é que arte só é arte se exposta. Ao insinuar isto, certamente tem sua parcela de razão, devido à relação de depen-

dência da produção contemporânea com o mercado e a informação e ao apagamento do sujeito produtor, associado ao divórcio entre arte e estética. No entanto, não podemos deixar de notar que, ainda em Duchamp, o olhar, a escolha ou a intenção do artista precede a tudo. Mesmo que o vejamos como um antiartista ou um não-pintor (e ele de fato o é), o descortinamento da relação do fragmento com a totalidade dos acontecimentos e da produção, no conceito de *ready-made*, parece ser consequência da intenção artística. Os objetos da vida cotidiana, achados ao acaso e expostos em galerias na condição de obras de arte, são precedidos também de uma vontade individual, de modo que, mesmo em Duchamp, encontramos ainda no âmbito do volitivo.

Deste modo, quando Armando concebe as identidades ou indivíduos como “objetos surpresos e cegos no caos presos, numa teia com trama” (Freitas Filho: 2003, 169), há a expectativa de que alcancem a singularidade de um *ready-made* duchampiano, ou seja, que um olhar ou escolha, encenados pelo próprio indivíduo, possam resgatar o sujeito do caos identitário e objectual em que se encontra, como ocorreu entre o eu do poeta e o “raid do olhar do Halley” (Freitas Filho: 1988, 58). Mas antes que estes indivíduos possam achar a si mesmos, há sempre o risco de o discurso da propaganda, através dos grandes sistemas midiáticos, manipular primeiro o corpo e subjetividade das pessoas nos grandes centros urbanos:

Faixas de frases
e falas: velozes
chavões se fazem
mensagens – códigos
luminosos exclamam:

cartazes na rua
 explodem as imagens
 estampadas no muro
 nas páginas de pedra
 e papel: impressos
 os preços nos olhos
 dos produtos pregados
 no público – pregão!
 A propaganda manobra
 a massa nas compras
 conduz o impulso
 do povo – comanda
 o consumo à força
 consome o pobre

(Freitas Filho: 2003, 68).

Como se vê nos versos finais do trecho acima, há uma inversão de papéis, em que os consumidores, o povo, são transformados em objetos de consumo da propaganda na sociedade capitalista. Há aqui uma espécie de determinismo, onde as ações dos indivíduos passam a ser comandadas por invectivas exteriores a eles, traduzidas nas “faixas de frases”, nas “mensagens, códigos” que “exclamam” luminosos e acabam gerando o sentimento de falta nos despossuídos que não têm como atender a tais apelos. Enfim, em vez de consumirem, eles é que são consumidos, à força, tornando-se massa de manobra dos interesses do capital.

Eis que, então, tais indivíduos tornam-se *ready-mades* de consumo, *objets trouvés*² presos àquela malha propagandística dos

² O *objet trouvé* (fr. “objeto encontrado”) – objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte – segue em linhas gerais o princípio que orienta a confecção do *ready-made*, ainda que Duchamp faça questão de marcar a diferença entre ambos: enquanto o *objet*

grandes centros urbanos, em que cada ser encontra-se em estado de cegueira e vertigem, sem mais conseguir diferenciar-se das grandes massas nas compras, na febre do consumo e dos prazeres imediatos que os produtos prometem lhe oferecer.

O que resta, então? É a náusea diante do “néon/néant” do mundo contemporâneo, pois tanto brilho e fluidez não escondem a vacuidade identitária do homem na sociedade. Tal sintoma (o da náusea) advém de saber-se louco onde reina a sanidade vazia e a indiferença asséptica, de saber-se “fênix anônima” num mundo que parece “uma gargalhada”, que se transforma em efêmera instalação, sem vídeo para registrá-la ou fixá-la, “apodrecendo ao ar livre”, “ao vivo”, enquanto “agoniza no éter”; *ready-mades* prenunciando “quase cadáveres a cada minuto”, “se decompondo, sem duplicatas”, em meio a um mundo fragmentado, de cacos e “reflexos quebrados aos berros” (Freitas Filho: 1988, 29 e 36).

Como se vê, a problemática do *ready-made*, bem como dos próprios sujeitos tornados *ready-mades* no interior das sociedades pós-industriais, é questão cara à poesia de Armando Freitas Filho. Isto nos leva a refletir acerca da perda da aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica de que nos fala Walter Benjamin. Ela é, a nosso ver, sintoma de uma perda maior: a da singularidade humana. A partir das revoluções burguesa e industrial, todo o aspecto transcendental e ritualístico que cercava as ações humanas e o próprio homem, todo o mistério do mundo regido pelos mitos e dogmas religiosos foram gradualmente substituídos por relações

trouvé é escolhido em função de suas qualidades estéticas, de sua beleza e singularidade (implicando então um juízo de gosto), o *ready-made* elege um objeto entre vários iguais a ele.

de consumo e poder que, se já se faziam presentes nas sociedades antigas e medievais, eram escamoteadas e não superavam o caráter mítico e divino das sociedades humanas concretizadas nas figuras de reis e deuses.

Parece-nos que o primado da razão e do sujeito, estabelecido pela filosofia cartesiana e kantiana, como sucedâneo do cristianismo, diluiu-se no âmago das ulteriores sociedades capitalistas, servindo de base ontológica e política à burguesia

para firmar-se enquanto classe dirigente, frente às concepções das antigas nobrezas feudal e monárquica e a uma consciência de classe por parte daqueles que foram historicamente expropriados dos meios de produção, como ocorreu com o proletariado. Isto, entretanto, não escamoteou o processo de dessingularização e de perda de aura por que passou o indivíduo no seio da sociedade materialista, em que a técnica sobrepôs-se ao humano e a guerra tornou-se válvula de escape para potências incontrolláveis. Não é por acaso, portanto, que Benjamin identifica o vidro como material principal da arquitetura urbana de tal sociedade, já que, segundo ele, “o vidro não tem nenhuma aura” (1993, 117). Ainda de acordo com o crítico alemão, em virtude disso uma nova humanidade levanta-se, feita de homens que “não aspiram a novas experiências [...], mas a um mundo em que possa ostentar tão pura e claramente sua pobreza externa e interna” (p. 118).

Assim, na era da reprodutibilidade técnica, as castas são substituídas pelas massas, o homem perde a aura, as máquinas e o materialismo passam a determinar as relações entre os indivíduos e, por consequência, transforma-se o caráter teológico da obra de arte, sua inserção primitiva no contexto da tradição e do ritual mítico-religioso. Segundo Benjamin: “com a reprodutibilidade téc-

nica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (1993, 171).

Deve-se salientar que, ainda que Benjamin veja a emancipação da obra de arte com bons olhos, devido à nova práxis política em que se funda, tal emancipação não deixa de advir do processo de dessingularização da atividade humana, que ganhou caráter mecânico e repetitivo com o surgimento do proletariado, no desempenho de suas funções nas grandes fábricas e centros urbanos, como se pode atestar, por exemplo, no filme *Tempos modernos*, de 1936, de Charles Chaplin. Com Armando, portanto, a arte não perde o caráter político, mas agora a tarefa é recuperar ou resgatar o sujeito significativo das grandes massas humanas na era das sociedades pós-industriais. Ou seja, em um mundo onde o valor de culto da obra é substituído pelo valor de exposição e onde a quantidade é mais importante que a qualidade (Benjamin: 1993, 172, 174 e 192), o poeta intenta surpreender os sujeitos-objetos na sua dispersão, presos nas malhas da “teia com tramas” dos “objetos surpresos e cegos no caos presos” (Freitas Filho: 2003, 169), tornando-se um “raid” sobre os indivíduos.

Mencionamos o “raid” sobre os indivíduos, pois o poeta nos chama atenção para a imagem do cometa Halley, astro celeste de trajetória contínua e predefinida, mas sempre em movimento. É ele que o fixa, porém “em trânsito”, num “entre céu”, em meio a “guarda-chuva e chão” (Freitas Filho: 1988, 58), o que nos leva a concluir que o sujeito freitasiano é o do *entrelugar*. Tal posição desloca-o da fixidez, de um *locus* existencial definível, que o aproximaria de seus contemporâneos que surfam na rede, trocando identidades fixas pela rede de conexões fluida (Bauman: 2004, 37). Ocorre que, à medida que se deixa fixar pelo “olhar do Halley”, ou

seja, em trânsito, num *entrelugar*, diferencia-se dos outros que vão apenas saltando de posição em posição, flutuando livremente, sem conhecer jamais “olhar” que os fixe, ainda que em trânsito.

O poeta encontra, portanto, para si, a posição desejada e dissonante em relação aos demais, na metáfora do cometa que, apesar da trajetória contínua, previsível, não se deixa fixar, por se encontrar sempre em movimento, de passagem, sendo de homologia a relação entre o sujeito freitasiano e o Halley. Daí o interesse de Armando pelas obras de artistas plásticos como Calder,³ mestre na elaboração de *móviles* e *estábiles* que resumem o desejo do poeta em construir a poética da fixação no movimento, do contato no fluido, da permanência no provisório ou da transcendência na imanência.

O que se percebe é que o sujeito poético freitasiano, no contexto de produção das sociedades pós-industriais, recusa qualquer ideologia ou discurso sobre o conhecimento e a apreensão da realidade que ainda se pautem no conceito de unidade do sujeito. A crise do “eu” deflagrada pela psicanálise freudiana, bem como as transformações sociopolíticas, após a Segunda Guerra Mundial, que culminaram com o advento do pós-estruturalismo nas ciências, sobretudo da linguagem, impedem Armando, como homem de seu tempo, de depositar suas fichas num sujeito uno. Para ele, isto já não é mais possível.

Ocorre, entretanto, que a profusão identitária do mundo contemporâneo tampouco lhe agrada. Substituir o eu uno, român-

³ Alexander Calder (1898-1976), escultor e artista plástico americano, ocupa lugar especial entre os escultores modernos. Criador dos *estábiles*, sólidas esculturas fixas, e dos *móviles*, placas e discos metálicos unidos entre si por fios que se agitam tocados pelo vento, assumindo as formas mais imprevisíveis. Sua arte, no dizer de Marcel Duchamp, “é a sublimação de uma árvore ao vento”.

tico-iluminista, por uma miríade de identidades soltas no ar não parece algo sensato ao sujeito poético freitasiano. Daí associar-se à imagem do Halley, que ocupa uma posição singular entre estabilidade e movimento, fixidez e fluidez, unidade e multiplicidade.

Para Armando, portanto, sem um sujeito significante, sem olhar que confira sentido às coisas, como o do Halley sobre o próprio poeta, os objetos perdem completo sentido, tornam-se uma proliferação sem fim de *ready-mades*, sem qualquer valor, ou *objets trouvés* que, ao invés de libertar o homem, terminam por aprisioná-lo num mundo regido pelo *nonsense* da condição do sujeito reificado, sem qualquer transcendência e a tudo e todos indiferente.

No entanto, o choque do poeta com a realidade, seu “raid” sobre os indivíduos, nem sempre resgata o outro, mas pode significar resgate, ao menos, de si mesmo. Ante a realidade, vista como “xadrez de peças pré-fabricadas”, ele abandona seus veículos, livra-se das massas, da “teia de tramas” (Freitas Filho: 2003, 169), solta-se no ar, reconhece sua extrema solidão na tentativa de encontrar, na imanência objectual de seres e objetos dispersos, a própria sorte. O que descobre é algo incerto, indeciso, uma probabilidade dos azares, no inadequado deserto imprevisível de si e dos outros. Sem ordem, puro caos que chama de “o instante de insetos num set de tênis”, “ilhas impossíveis no infinito”, “dias ardentes de deserto adentro” ou “O xadrez das borboletas presas num lance na rede” (Freitas Filho: 1988, 35), enfim, imagens desconexas do acaso, do caótico, da prisão “néant” do mundo contemporâneo, embora haja tanta aparência de fluidez e liberdade em meio a “letras e letrados de todas as cores”. Em vista disso, escreve o poeta, perseguindo sùmula de si e de seu tempo:

Adeus, meus veículos: bengala
balão e rosto extremo dos cegos
sempre à tona de si
solto no ar, sozinho no corpo
tão deserto por fora
quanto vulcão por dentro
ciente que o céu
é probabilidade, desfecho
sol, alumínio
resto de raízes e asas
ou azar (p. 34).

Deste modo, face ao mundo obtuso e caótico, o sujeito se mata num suicídio poético:

Mato-me pela primeira vez
sob sol tão forte
que escureço, sem dor, no alvo
tão longe do céu
enquanto o telefone toca
toca sem parar
no chão do cemitério
entre túmulos e estátuas trêmulas
abaladas pelo vento (p. 59).

Matar-se “sob sol tão forte” é expor dramaticamente sua condição a si mesmo e a todos que o leiam, é revelar um sujeito dissonante que escurece “longe do céu”, em dia de sol intenso, sobre a cidade-cemitério, onde morte e vida confundem-se num mesmo plano urbano e existencial, o que leva Wisnik a concluir:

Não se trata de dizer então que assistimos a uma perda da vida, entregue à anulação da morte. O que encontramos [...] é

a estranha familiaridade que nos assalta nesse pensamento de Nietzsche: “Guardemo-nos de dizer que a morte é oposta à vida. O vivente é somente uma espécie de morto, e uma espécie raríssima”. A vida extrai a sua diferença da sua própria raridade, raridade inscrita em espanto na poesia de Armando Freitas Filho (1988, pp. 10-1).

A morte da grande amiga e poeta Ana Cristina César torna-se, então, de capital importância para a poesia de Armando, pois através de tal perda ele descobre que já nos encontramos todos mortos em vida. O suicídio, portanto, revela-se para Armando como atitude radical de rebelião contra a condição existencial da morte em vida, um ludíbrio ao mundo que sacraliza objetos e rebaixa o homem à categoria de coisa entre coisas. Neste sentido, a morte pelo suicídio transforma-se em ato de revolta da vida contra o mundo, numa vingança que deixa tudo do lado do avesso; a própria condição humana exposta a si mesma e a todos como “recreio” da morte em vida:

Sua morte
é o recreio desta.
Ao virar uma piscina
pelo avesso, até o fim
como uma luva
para sentir, ouvir e tocar
o último concerto
de um azulejo solo
com os olhos secos
e as mãos nuas
sem água sequer para lavar
o chão
de sangue pisado
o mármore do deserto

muito longe da natureza
como também este gosto
de versos-ferro
forte, na boca
e lembranças de música
alheia e casual
feita com latas e precipitação (Freitas Filho: 1988, 19).

Em *O mito de Sísifo*, Camus pergunta-se se “há uma lógica que chegue até a morte” (2004, 23). Na verdade, almeja saber se existe alguma relação entre o suicídio e a consciência sobre o absurdo de se viver em meio ao caos indiferente que determina a condição humana frente ao tempo da vida. A conclusão a que chega é, no mínimo, surpreendente ou original, porque suas ideias atingem as raias do ilógico e do irracional, já que, segundo o arcabouço filosófico do existencialismo de Camus, ser lógico é ser cômodo. Ele surpreendentemente recusa, portanto, a comodidade da lógica tradicional, fundada sobre o pensamento aristotélico e kantiano, para chegar à conclusão de que a revolta do homem não se segue do suicídio, como se um fosse a decorrência lógica do outro. A morte pelo suicídio não é resultado da constatação do divórcio entre o mundo e as ações humanas para o homem absurdo. Para ele, a revolta é causa da certeza de que o futuro e a esperança não existem, senão no campo ideológico. A implicação disto é um homem que *a priori* não supõe uma escala moralista de valores acerca do bem e do mal, do bom e do ruim, do moral e do imoral, do ético e do antiético, mas que procura ou deseja “substituir a qualidade das experiências pela quantidade” (Camus: 2004, 72).

A originalidade deste pensamento reside, portanto, no fato de que a absurdidade da vida não aniquila o homem, levando-o

consequentemente ao suicídio, mas, pelo contrário, impulsiona-o a esgotar, o mais rápido possível, tudo o que lhe é dado ou oferecido pelo acaso, pois “não se trata mais de viver melhor, e sim, viver mais” (Camus: 2004, 72); estar diante do mundo com mais frequência. Rejeita-se o suicídio, pois para o filósofo a consequência do absurdo e do seu reconhecimento por parte das consciências não é a morte, mas sim a revolta, a liberdade e a paixão; em suma, a vontade de vida.

Estas são ideias opostas ao que se vê na poética freitasiana a respeito da morte de A.C., pois para o poeta a vida, como está colocada diante de nós, sempre aniquila o eu ou as consciências. Por mais que se viva e se alcance um alto rendimento da vida, o que se vive não traz qualquer liberdade ou paixão, ainda que absurdas, ilógicas ou irracionais. Há sempre a constatação da prisão “néant”, a falta completa de confiança no porvir e no ser, tornando-se o devir humano um fardo insustentável para certos indivíduos.

Cabe salientar, portanto, que se por um lado ambas as perspectivas levam ao ponto em comum da revolta, certamente não produzem, para a vida humana, o mesmo efeito. Na primeira, há uma tentativa de superação da vida sobre a morte na própria vida, através da quantidade de experiências, da ausência de uma escala de valores e juízos, da inocência sem apelo ante si mesmo e o próprio mundo. Na poesia de Armando, porém, a respeito do suicídio de A.C., a vida se supera na morte e não contra ela, mas nela. Na verdade, morte e vida combinam-se e oferecem ao indivíduo um sentido ante o *nonsense* da condição reificada e caótica dos objetos e seres. O que se verifica, portanto, é que na teoria do absurdo de Camus a vida sobrepuja a morte, pois o que vem – o devir, o futuro, a esperança em tempos melhores – o homem absurdo não quer

conhecer, transformando tudo o que era convite racional à morte em regra irracional de vida. Na poética freitasiana, ao contrário, morte e vida se equivalem, pois o fim da amiga torna-se o recreio de outra morte: a do poeta, que a encena, literariamente, através de um suicídio poético ainda em vida. Na poesia de Armando, não existe, portanto, contradição entre vida e morte; ele não intenta rejeitar uma em detrimento de outra, mas sim revelar o sentido de ambas, através da totalidade binária vida-morte.

Isso porque a morte da grande amiga trouxe à consciência do sujeito freitasiano a aguda consciência da finitude da vida. A partir desse momento, morte e vida já não são encaradas pelo poeta de modo tradicional, ou seja, como uma sendo o oposto da outra, mas numa relação metafísica de complementaridade em que a morte amplia e torna ainda mais evidente o *nonsense* da vida. Como o próprio poeta escreve, a morte de A.C. é o recreio desta. Aqui devemos salientar a função do pronome “desta” que, por ser anafórico, refere-se a um termo mencionado anteriormente, no caso o substantivo “morte”. Portanto, há duas mortes: a da amiga e a do poeta, que por ora se consumou apenas literariamente, ou seja, ainda em vida. Deve-se frisar, além disso, que o poeta evita o possessivo “minha”, preferindo o demonstrativo “esta”, revelando-nos certo distanciamento ao falar de si, já que prefere fazê-lo na terceira pessoa do singular. No entanto, este distanciamento é só aparente, porque sua função, na verdade, é demonstrar como a morte alheia expõe o sujeito a si mesmo ante a própria morte. Neste sentido, Coelho, a respeito das consequências da morte de Ana Cristina César para a vida e poesia de Armando, afirma: “Houve, a partir deste fato [a morte de A.C.] a potencialização da consciência sobre a finitude, como se a mor-

te dela fosse a imagem do destino de Armando: ‘Sua morte/é o recreio desta’, no livro *De cor*” (2006, 172).

Assim, a morte na poesia de Armando ganha um caráter teatral, pois, materializada na perda da amiga, não é apenas ato de desespero, atitude meramente de desilusão ante a vida e de fuga da mesma. Mais do que isso, o suicídio de Ana, para Armando, é ação de rebeldia, representação de um ato artístico de insubordinação contra a vida reificada, uma investida radical do ser contra o não-ser objectual do mundo contemporâneo, um espetáculo particular em que o sujeito assume o completo domínio de si. Enfim, assume-se sujeito e a própria vida, abismando-se no eu, diante da imagem no espelho, até decidir mudar de plano e cortar as veias do pulso ou jogar-se pela janela. Em suma, dar cabo do próprio corpo, que é a cena ou o palco da vida, a caracterização de um ator que tem plena consciência da realidade à sua volta e sabe, por decisão própria, quando encerrar o espetáculo e desmontar o cenário, saindo de cena. Afirmo, então, o poeta no poema intitulado “In loco”:

O último ato
foi entre azulejos:
mudança de plano
corte rápido
nas veias do pulso
e nesta cena.
[...]
A plateia são seus olhos
sós e secos
na cara do espelho
recortado.
[...]

e tudo, de repente
vai por água abaixo
– pelo ralo –
num cenário sem céu
antes que a luz se apague
e a cortina caia
sobre a corrida nua (Freitas Filho: 1988, 21).

Neste sentido, a lembrança da amiga morta torna-se tão viva e real que é capaz de ganhar materialidade e se transmutar em ambientes que simulam a presença dela e convidam o poeta a adentrá-los, ao mesmo tempo que também lhe invadem a subjetividade por todos os sentidos, em apelo erótico, em que as iniciais do nome da amiga – A.C. – e título do poema transcrito confundem-se com o sintagma “Amor com”, que inicia as duas primeiras estrofes. Cabe ressaltar, quanto a isso, que a palavra “amor” repete-se no verso inicial de todas as estrofes da composição transcrita abaixo, revelando profunda sentimentalidade para com a amiga morta:

Amor
com as luzes da casa inteira
acesas e arregaladas.
Até a lá de fora.
Para então entrar
vendo de perto, sem óculos
com as mãos e os óleos nus.

Amor
com as muitas portas abertas
de par em par.
Com cada coisa funcionando
a pleno
na casa inteira ligada
nessas tomadas todas.

Amor

estou sentindo tudo em torno:
você me ocupando todos os sentidos
um a um, até o topo
– que te apuram de per si –
e depois te reúnem
unânime (p. 51).

A nosso ver, a leitura apressada poderia interpretar este poema como integrante do eixo erótico-amoroso da poesia de Armando. Poder-se-ia dizer que se trata de um poema sobre o encontro com o ser amado, se não fosse a total ausência dele, pois, como se vê, apesar da transmutação de uma forte sensação em ambiente doméstico, na casa “com as luzes acesas e arregaladas”, “com as portas abertas de par em par”, para o sujeito poético freitasiano em nenhum momento há a corporificação de outro indivíduo ou a aparição física do ser amado. O que há é uma ausência que se torna presente e viva no corpo da casa e na subjetividade do poeta.

Ademais, deve-se notar que o referido poema é composto em tom lírico-sentimental que pouco frequenta a poesia amorosa de Armando (esse lirismo é mais frequente nos versos de *À mão livre*. No entanto, o sentimentalismo lá é substituído por um profundo erotismo físico e fálico. O tom sentimental e saudoso só aparece diante da ausência da parceira, quando não há mais posse física).

O poeta se utiliza desse lirismo exacerbado para enfatizar o sentimento de perda da amiga querida e para mantê-la, o máximo de tempo possível, viva em suas sensações e lembrança: é o contato franco consigo mesmo e com o mundo. O poeta, então, conclui da seguinte maneira: “Amor/ só a pele, não./ Sua alma/ ou o seu assunto/ de suma importância/ e os contrastes fortes:/ nome sobre o nome” (p. 51).

Como se percebe nos versos finais do poema, em tom de despedida, Armando revela a natureza desse amor que não é só a pele, nem só a casa ou a sensação, é a própria alma do ser amado, “o seu assunto de suma importância”. Isto demonstra a íntima relação de confidente que mantinha com a amiga, a ponto de, nesta profunda amizade, compartilharem “os contrastes fortes” de A.C., inscritos no próprio nome e sobrenome dela, numa revelação da personalidade da amiga como fusão de opostos: feminino e masculino, vida e morte, ou, ainda, o risco de, neste envolvente amor, ambos se tornarem confundidos – “nome sobre nome”.

Portanto, num mundo de superficialidades, “de corpos e/ou utensílios repetindo-se vida afora” (Freitas Filho: 1988, 57), o poeta ainda é capaz de revelar o singular contato e intimidade com alguém, embora morto; de brindar, em meio a tantos objetos e identidades efêmeros, com prazo de validade vencido, amizade tão rara a indivíduos solitários, afeto este que, mesmo na ausência, continua vivo a ocupar-lhe todos os sentidos, capazes, por sua vez, de apurar e reunir unânime a amiga morta, conferindo a A.C. uma presença imaterial na vida interior do sujeito freitasiano.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COELHO, Eduardo. “A peste de Hamlet”. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: ano 13, no 22, jan./mar. 2006.
- FREITAS FILHO, Armando. *De cor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Máquina de escrever – poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- WISNIK, José Miguel. “De cor e salteado”. In: FREITAS FILHO, Armando. *De cor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

