

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
TIAGO HENRIQUE CARDOSO

LAR, (2009) DE ARMANDO FREITAS FILHO:
UMA AUTOBIOGRAFIA DO ABSURDO

UBERLÂNDIA

2013

TIAGO HENRIQUE CARDOSO

LAR, (2009) DE ARMANDO FREITAS FILHO:
UMA AUTOBIOGRAFIA DO ABSURDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Poesia Contemporânea

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra

UBERLÂNDIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C268L Cardoso, Tiago Henrique, 1988-
2013 Lar, (2009) de Armando Freitas Filho: uma autobiografia do absurdo /
Tiago Henrique Cardoso. - Uberlândia, 2013.
106 f.

Orientadora: Elaine Cristina Cintra.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Poesia contemporânea - Teses. 3.
Autobiografia - Armando Freitas Filho - Teses. I. Cintra, Elaine Cristina. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Letras. III. Título.

CDU: 82

TIAGO HENRIQUE CARDOSO

**LAR, (2009) DE ARMANDO FREITAS FILHO:
UMA AUTOBIOGRAFIA DO ABSURDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria Literária.

Uberlândia, 30 de abril de 2013.

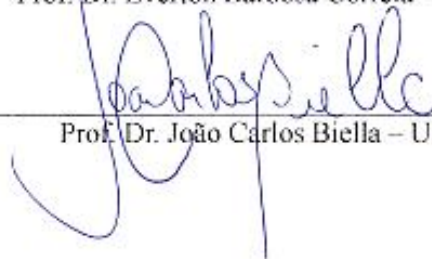
Banca Examinadora



Orientadora: Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra – UFU



Prof. Dr. Everton Barbosa Correia – UFPb



Prof. Dr. João Carlos Biella – UFU

Aos que aspiram à vida.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pela dedicação, exemplo e força que me impulsionam.

À Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra, pela confiança e amizade.

À Profa. Dra. Luciene Almeida de Azevedo, por me fazer acreditar.

Aos professores do Instituto de Letras e Linguística, pelo carinho e contribuições a minha formação acadêmica.

Aos professores doutores João Carlos Biella, Kênia Maria Pereira de Almeida e Éverton Barbosa Correia, pelos ricos conselhos e refinamentos que propuseram, quer em minha qualificação, quer em minha defesa.

Aos meus amigos, pela descontração.

Ao Armando, pela poesia.

Um livro é um leque
uma rosa-de-ventos
com muitas leituras
voltadas para a amnésia
ou para o amanhã

Armando Freitas Filho,
em *Longa vida* (1982)

RESUMO

A presente dissertação investe na leitura de *Lar*, (2004 – 2009), do poeta carioca Armando Freitas Filho e pretende investigar o modo de composição do livro, cuja proposta é conceber uma autobiografia em versos. Dono de um extenso rol de publicações, Armando Freitas Filho, em seu último livro, busca a leitura e a escrita de si mesmo, vasculhando no tempo, episódios e experiências pretéritas que dão sentido ao agora, permitindo-lhe reflexões que tocam temas como o tempo, a poesia, a vida e a morte. Nosso estudo, portanto, concentra-se nessa obra, que permite uma investigação não só da poesia contemporânea como também de questões que dizem respeito à memória e a subjetividade. Assim, nosso método de trabalho é a análise dos poemas contidos nas três partes do livro: “Primeira série”, “Formação” e “Numeral”. A obra permite uma rediscussão das premissas da autobiografia e da memória, possibilitando ao poeta uma maneira de escrever sobre o próprio eu, que absurdamente encontra no infinito a possibilidade de ser e viver.

Palavras-chave: Poesia Contemporânea. Armando Freitas Filho. Autobiografia. Memória. Sísifo. Absurdo.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the reading of *Lar*, (2004 – 2009), by Armando Freitas Filho, a Brazilian poet, and it intends to investigate its composition, whose proposal is to conceive a lyrical autobiography. Author of many books, Armando, in his last work, seeks for the reading and the writing of himself, going through the past in order to review experiences and situations which give him ways of dealing with the present, enabling him to create reflections that concern time, poetry, life and death. The purpose of our study is the investigation of the contemporary poetry and also the questions that involves memory and subjectivity. Therefore, we analyze the three sections of the book: “Primeira série”, “Formação” and “Numeral”. Based on this work, we can propose a revision of the following notions: autobiography and memory, which enable the author to write about himself, who finds in the infinite the nonsense possibility to be and to live.

Key-words: Contemporary poetry. Armando Freitas Filho. Autobiography. Memory. Sisyphus. Absurd.

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: LAR, E A AUTOBIOGRAFIA	20
1.1. Em torno da autobiografia	22
1.2. Lírica e autobiografia	28
1.3. “Um território tão meu e íntimo”	35
2. A FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO EM LAR,	44
2.1. O indivíduo e suas formações: a memória do vivido e do lido	46
2.2. Em busca de cacos	59
2.3. Entre a lembrança e o esquecimento	64
3. LAR, E O ABSURDO	75
3.1. O mito de Sísifo	77
3.2. A escrita infinita de si mesmo	80
3.3. Uma autobiografia absurda	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, as fronteiras entre o público e o privado estão abaladas. A intimidade, outrora escondida, é notoriamente escancarada aqui e ali. Nos diversos circuitos midiáticos, é possível encontrar espaços para a apresentação de si mesmo. No circuito audiovisual, o eu é rodeado por câmeras, atrás das quais existem olhares curiosos e sedentos de fuxicos e novidades bombásticas; enquanto pessoas comuns, anônimas, se tornam efemeramente famosas graças a um *boom* de programas destinados a expor a intimidade dos participantes, conferindo aos telespectadores a chance de olhar pela cerca do vizinho. Na internet, por seu aspecto democrático e extremamente acessível, esses espaços se multiplicam. Pessoas, por conta própria, fazem de sua vida um espetáculo. O *Facebook* não é só uma mania, mas uma marca de nossos tempos. Também, há de se mencionar a febre dos *blogs*, verdadeiros diários eletrônicos, em que os sujeitos, até então anônimos, se projetam na rede e mesmo em nichos mercadológicos, divulgando seus projetos e trabalhos, e aproveitando para registrar em minúcias suas vidas: eventos, viagens, sonhos, segredos. Não podemos nos esquecer daqueles que usam esses espaços *on-line* como verdadeiros murais de manifestação artística, socializando desde fotografias até produções literárias. Um lugar virtual que oferece uma particularidade muito convidativa, que é o diálogo, pois leitores e expectadores assíduos deixam comentários e palpites sobre o que veem e leem. Para Beatriz Jaguaribe (2006), porém, o que interessa nesse *boom* de espaços biográficos não é a possibilidade de interação entre autor e público, “mas a capacidade que ele [o autor] tem de projetar sua vivência corriqueira na tela e fazer disso um assunto de identificação empática” (p. 113). Na era atual, o labor literário está agora a mercê do inexplicável eu – o tesouro arqueológico dos tempos contemporâneos.

É nesse contexto, onde as produções de teor biográfico trafegam sem cessar, que surge a publicação poética de Armando Freitas Filho, *Lar*, (2004-2009), trazendo consigo, no título, um sugestivo e inusitado sinal de pontuação, que deixa em aberto o sentido da palavra. Uma vírgula estranha rompe drasticamente com o sentido afetoso dela, deixando-nos diante de uma interrupção desconcertante. Aos poucos, com a leitura, a metáfora da vírgula começa a fazer sentido. De capa a capa, encontram-se episódios esparsos, experiências dilaceradas e voltas aparentemente inconscientes ao passado. Embebido de um caráter flagrantemente memorialístico, o livro versa sobre os anos púberes e incipientes de um menino carioca, filho único, de família burguesa, que odiava a escola. O leitor é convidado a passear por praias, casas, escolas, caminhando num ritmo veloz por um panorama um tanto desconjuntado de cenas e paisagens dispersas. Em cada imagem e ritmo, germina a sugestão de que lemos sobre

um sujeito lírico que tem muito a ver com o seu criador, em impasses, em situações, em fantasias, em medos.

Nascido em 1940, no Rio, Armando Martins Freitas Filho é dono de um extenso rol de publicações poéticas, entre as quais a primeira, *Palavra* (1963), já evidenciava o caráter experimental e intertextual de seus livros, além de deixar nítida sua fascinação pelo mistério pulsante do objeto maleável que é a palavra. Reconhecido poeta, mas antes um leitor insaciável por poesia, Armando mantém à cabeceira livros de Manuel Bandeira, João Cabral de Mello Neto e Carlos Drummond de Andrade, o último despontando como o seu preferido.

Sintomaticamente, as produções dos três poetas modernos atravessam a poética de Armando, exercendo em sua escritura um peso que o convida a um desafio. Assim, apaixonado pela poesia brasileira, Armando deixa entrever em suas publicações um diálogo vibrante com os poetas da modernidade brasileira. Falando sobre sua admiração à poesia do modernismo, o poeta nos confessa: “Minha poesia é herdeira da poesia do modernismo. Acho que todos os poetas da minha geração têm essa marca de nascença”. E como ele mesmo completa, “desde os poetas da fase colonial, creio, não tivemos um conjunto de nomes tão importantes, em quantidade e qualidade” (FREITAS FILHO, 2004). Assim, contra a ideia bakhtiniana (1988) de que a lírica ostenta uma voz autoritária e dogmática, que exclui as outras, a poesia armandiana apresenta um teor altamente dialógico quando revisita não só a alta modernidade brasileira, mas todos os ramos e galhos da literatura espalhada pelo mundo. Sua poética, logo, convida-nos a ouvir uma diversidade de vozes, aparentemente desarmônicas, mas que gritam e gemem coladas à orquestra armandiana.

Assim, o projeto estético armandiano reinveste numa releitura da tradição, que o poeta julga ainda capaz de ser revista infinitamente, posto que ela não se esgota em si mesma. Assim, ora sugerindo-a ora escancarando-a, a tradição moderna aparece entremeada na poética do carioca, que, ao revisitá-la, lança-se, pois, como poeta-crítico, preocupado com os territórios e as potencialidades do texto poético. Em entrevista a Ramon Mello, Armando Freitas Filho nos revela seu desejo de ultrapassar os poetas a quem tanto admira. Entre o amor e a raiva, fica “a vontade de matá-los para criar” (FREITAS FILHO, 2009). Armando, dessa forma, demonstra seu anseio de se ver outro, fundir-se a ele, e ser eu-outro. Dessa forma, pensar no caráter intertextual de suas produções nos põe em contato com os nossos sabores de outrora, mas evidencia principalmente o caráter de metacrítica de seu projeto estético. Como assinala Cristiane Rodrigues (2006, p. 74 – destaque meu), Armando apropria-se de “noções sedimentadas por uma *tradição moderna totalitária* para, dentro dela, criticar alguns de seus pressupostos, revelando-nos uma *outra modernidade*, que se dobra sobre si mesma.” Nesse

sentido, a escrita de Armando poderia receber apropriadamente a alcunha de reescrita, visto que, consoante o crítico Antoine Compagnon (1996, p. 41), “escrever, pois, é sempre reescrever”. Prontamente, o poeta lança-se, qual alquimista da palavra, explorando-a em todos os seus limites, elegendo-a matéria prima não só da poesia, mas também da vida. Para isso, ele resgata seus precursores e investe numa releitura deles para, em seguida, desdobrar, em seu próprio exercício de reescrita, algo problematizador, que coloca em xeque o caráter da lírica e seu estatuto na contemporaneidade. Em consenso a essa ideia, o crítico Costa Lima (1991), em prefácio ao décimo primeiro livro de Armando, *Cabeça de homem*, escreve que o poeta não abre mão do experimento poético, tornando possível a percepção de um campo ainda possível de ideias inovadoras. “Através de sua obra, já portanto extensa, Armando Freitas Filho demonstra como ainda é possível, malgrado nossa modernização conservadora, desenvolver um projeto de *experimentação e pesquisas poéticas*” (COSTA LIMA, 1991, p. 11 – destaque meu).

Mas, sem dúvida, uma das maiores referências textuais e poéticas de Armando é a de Drummond, cuja poesia é enorme fonte de inspiração ao carioca. Muitos textos de Armando ora citam o próprio poeta mineiro ora resgatam seus versos. Os tons, os ritmos, a forma, a matéria, as inquietações, tudo que diz respeito a Drummond, parece se impregnar na poesia de Armando, prestando-lhe por vezes homenagem, mas sempre buscando um desafio. O poeta, em entrevista ao *Correio Braziliense*, afirma que Drummond é a sua segunda pele. Conforme Armando, “a sensibilidade dele não é cerebrina; é epidérmica” (FREITAS FILHO, 2011). Quando criança, revela-nos Armando, recebeu de seu pai um disco em que dois poetas recitavam suas poesias. No lado A, a voz responsável era a de Manuel Bandeira. A voz de Drummond se encontrava do lado B. Um dia, a criança curiosa trocou os lados do disco e passou a se encantar pelo lado B. Armando utiliza esse episódio cotidiano e biográfico para resumir sua grande façanha intelectual em vida, passar do lado A para o B, ou seja, deixar Bandeira para encarar (ou amar) Drummond, um “poeta encrocado”, como nos diz Armando, que ainda nos revela ser fascinado pelo poeta multiface, reticente, irônico e, sugestivamente, driblador qual Garrincha. Drummond foi capaz de lhe oferecer respostas para os “sentimentos e dilemas humanos”, lançando-o ao “ar rarefeito da transcendência” (FREITAS FILHO, 2011). Enfim, Armando deixa claro sua admiração pelo poeta de *Boitempo*, o qual, segundo o carioca, contou-nos não só a vida presente, mas a futura, pois os poemas drummondianos parecem ter sido escritos para o hoje, e sempre.

As semelhanças não se esgotam somente na poesia. Assim como seu mestre, Armando também teve uma vida funcionária, trabalhando por mais de 35 anos no serviço público, o

qual realizou brigando, de maneira maquinal, e nunca exemplar, como o próprio poeta admitiu (FREITAS FILHO, 2009). Em 1966, começou seu exercício funcionário como pesquisador na Fundação Casa de Rui Barbosa. Depois, como secretário da Câmara de Artes no Conselho Federal de Cultura, assessor do Instituto Nacional do livro, pesquisador na Fundação Biblioteca Nacional, assessor no gabinete da presidência da Funarte, último cargo antes de sua aposentadoria, em 1996. Mas Armando encontrou o seu verdadeiro lugar na poesia, responsável por suas diversas premiações: o prêmio “Jabuti” por *3x4* (1985), o prêmio “Alphonsus Guimarães” por *Fio terra* (2000) e a Bolsa *Vitae* de Artes.

Igualmente, Armando também ostenta grande eferescência poética. Em 2003, em comemoração aos 40 anos de intensa publicação desde *Palavra* (1963), Armando reúne e revisa sua produção poética no livro *Máquina de escrever* (2003), que traz as assinaturas de Viviana Bosi no prefácio e de Sebastião Uchoa Leite na orelha. O título do livro é sugestivo, pois apresenta dois caracteres concernentes à escrita armandiana: “o caráter maquínico de uma pulsão da escrita em tensão com o próprio instrumento da escrita concebido como engenho mecânico e ruidoso, extensão do corpo”, assinala-nos o crítico, poeta e letrista, Marcelo Diniz (2003, p. 283).

Em seguida, o veio experimentalista e dialogal de Armando ganha novo ímpeto com a publicação de *Raro mar* (2006), trazendo consigo uma estetização da cidade do Rio, entremeada de belezas e medo, rodeada por um mar-testemunha, metáfora da rotina perpétua. “A cidade que nos espreme entre a paisagem automática do cartão postal, do sol cáustico de suicídio – e o tráfico” (PENNA, 2006, p. 14) diz-nos o prefacista do livro. Em *Raro mar*, Armando dá continuidade ao seu projeto experimental com a palavra, dissecando-a com o fim de observar todos os seus limites: sonoros, semânticos, formais e filosóficos. Em referência ao poeta-leitor Armando, João Camilo Penna declara que “o autor e o leitor são repetições refletidas e alternadas que remetem sempre a um outro, que é outro deste outro, imperceptivelmente diferente” (p. 13).

A poética de Armando é marcada por uma reflexão sobre o corpo, o tempo, a morte. Testemunha de um mundo frio, o poeta mergulha na rotina da máquina e do desespero oculto. Pela palavra, Armando faz um diagnóstico de suas experiências e da realidade que o cerceia. Apaixonado, o poeta se lança à escrita do verbo que representa um último sentido para o mundo que a ele se descobre. Especificamente ao livro *3x4* (1985), mas tomando aqui a ressalva de admitir como uma característica permeável aos outros livros, Ítalo Moriconi (1986, p. 40) assim singulariza a linguagem poética de Armando, dizendo que ela “gira entre

aspiração e nostalgia. Por isso representa um salto para o abismo e para o nada. [...] A linguagem poética se realiza no vértice do fracasso de sua ambição”.

A estética de Armando deve em muito aos acontecimentos que viveu. Ana Cristina César, uma das grandes amigas de Armando, é um exemplo. Poeta e tradutora, Ana marcou a vida do carioca, última pessoa a qual ligou antes de se atirar do oitavo andar pela janela dum apartamento, em Copacabana. Sobre esse episódio trágico, Armando conta-nos ter recusado o convite de Ana para visitá-la, minutos antes de sua morte. Segundo o poeta, ele estava com gripe e não queria contaminá-la. A notícia da morte foi dada pela mãe de Ana, que ainda contou a Armando sobre uma carta que sua filha lhe escrevera, aparentemente por volta de uns três meses antes. Sobre ela, o poeta dedicou uma bela poesia, em *Lar*, “Nas bodas de prata da lei da sua morte” . Conta-nos também que com ela tinha uma forte amizade, “uma relação intensa, com muita briga e carinho” (FREITAS FILHO, 2009). Ana viveu em cheio uma época, abandonou clichês, para se dedicar à escrita que, com alto teor biográfico, relata-nos suas experiências conflitantes em relação a um mundo confuso, coberto por veleidades. Sua morte em muito influenciou o poeta Armando, sua vida e sua poesia. A Jardel Cavalcanti (FREITAS FILHO, 2004), o poeta constata:

Um acontecimento dessa ordem não afeta somente o que você escreve, mas a sua vida inteira; ainda mais quando acontece com alguém de sua intimidade. Portanto, pega geral, interfere, não só quando se dá a tragédia, mas acompanha, consciente ou inconscientemente, cada dia seu. Essa interferência não é boa, é má.

Não sem razões, ao longo das obras de Armando, encontram-se muitos poemas dedicados à Ana, enquanto outros se revestem do sentimento e da admiração do poeta por ela.

Mencionar esses episódios da vida do poeta é necessário, visto que *Lar*, está repleto dessas indicações biográficas, desse veio ancorado em registros, datas e momentos que reivindicam o próprio autor como o sujeito da experiência. *Lar*, seria uma autobiografia em versos? Uma autobiografia poética?

No próprio prefácio de *Lar*, Vagner Camillo (2006), sinaliza alguns caminhos e aponta para temas muito comuns ao gênero biográfico: a escola, o primeiro quarto de dormir, a casa paterna, o despertar dos desejos da mocidade e a descoberta do corpo. Nas entrelinhas, fica ainda nítido um desajuste do menino com o mundo, com a família e consigo mesmo. Ainda que não seja novidade, é preciso destacar o meio de composição de *Lar*,: versos. Se se trata de uma autobiografia ou não, estamos para investigar, mas é inquestionável o caráter lírico do

livro. Uma autobiografia parece ajustar-se melhor com o fio da prosa, diz-nos Camillo, mas, em *Lar*, deparamo-nos com uma oscilação constante, os versos fazem do sujeito-poeta autobiográfico “ao mesmo tempo instituição/destituição”.

Em entrevista ao site *Estadão*, no meio *on-line*, Armando sugere que *Lar*, representa uma “investigação dos efeitos que o contato com os outros produz na sua existência”. O poeta sublinha sua história em relação ao mundo como tema e fundo de suas poesias, ou seja, elas registram episódios de sua própria vida. Em “Primeira Série”, nome da primeira parte do livro, Armando anota, em grande parte, as descobertas da juventude e estetiza a sua relação delicada de filho único com os pais. “Em Primeira Série, a escrita é camerística, em tom baixo”, diz o poeta. Nesta parte, ainda, o poeta fala da difícil relação com a família católica e com a descoberta do corpo e das surpresas da mocidade. “Primeira série” tem um caráter mais volátil, mais involuntário do que o segundo momento do livro, no qual os poemas, ao contrário da primeira, recebem título e parecem ter um teor maior de reflexão. Nesta segunda parte, intitulada “Formação”, o poeta diz romper com os paradigmas religiosos e sexuais de sua família, sugerindo a sua emancipação e nascimento de sua individualidade. No livro, o poeta também parece atingir o âmago de suas reflexões ao longo de seu trabalho. Em essência, sua poesia encontra no vocábulo “morte” a sua inquietação. O tempo, sua passagem, sua destruição voraz permeia os conflitos e as reflexões desse poeta que acredita ser “triste falar disso”, sobre essa “verdade iniludível”, pois até mesmo “o nosso corpo exhibe a marca do tempo passando” (FREITAS FILHO, 2009). De fato, é o tempo o grande responsável pelos poemas de Armando, que assinala a dor da perda e a incerteza do futuro que sempre vem em veloz ritmo. O tempo marcará sua poesia, abalizada pelo ritmo do interminável, conduzindo-nos à escrita em *flash*, rápida, fluída e extremamente fragmentária, “a escrita, para Armando, é ato complexo que se faz no dia a dia da reescrita, na seleção rigorosa de signos, imagens e palavras até o pensamento encontrar na poesia sua concretude e objetivação”, transmitindo “a impressão de inacabamento significativo e formal” (CONCEIÇÃO, 2009, p. 18).

Nem sempre se fala de *Lar*, de modo agradável. A vírgula que interrompe o título do livro aparece entrecortando a fala elogiosa de muitos até mesmo na crítica. Nem todos consideram o livro um achado precioso de nossa atual literatura. Resenhando o livro *Lar*, na revista de poesia e cultura *Sibila*, Luis Dolhnikoff (2009) tece uma amarga crítica aos versos memorialísticos de Armando Freitas Filho. O crítico decide começar pelo prefácio, julgando-o produto de uma mão ociosa, que preferiu a paráfrase a qualquer exercício de verdadeira crítica. “O prefácio, portanto, em sua maior parte nos diz o que dizem os poemas”, reclama

Dolhnikoff. O poeta não versa, mas narra e se vale do *enjambement*, para dar a ideia de que está fazendo poesia. Conte um relato, aperte a tecla *enter* e crie uma poesia.

Viviana Bosi (2003), por outro lado, em "Objeto urgente", por exemplo, aponta em cheio a profundidade histórica e social dos poemas do poeta. Num movimento adorniano, as poesias de Armando residem sob o signo da negatividade, “marca da melhor arte desde o romantismo, sua obra testemunha uma fissura irreparável e registra sujeito e vida contemporâneos, como veloz máquina de escrever, sem elidir a contradição do gesto, corajosa e lucidamente partido”.

Conceição (2009), em dissertação de mestrado, assinala uma importante característica da poética de Armando, a saber, o seu aspecto vertiginoso, que busca uma linguagem e forma velozes, que dão conta de mundo contemporâneo e sua gama de informações, objetos e identidades, que perpassam interruptamente diante de nós. Assim, o autor destaca que ler Armando é se deparar com uma “profusão caótica, de sentimentos, memórias e sensações” (2009, p. 08).

Naturalmente, há de se considerar a autobiografia como o espaço dos gêneros do eu, o que inclui os diários, os testemunhos, os relatos de memória, os *reality shows* atuais, os *blogs*, enfim, todo um emaranhado de formas, gêneros e horizontes de expectativa que tem em vista um eu falando por si mesmo (ARFUCH, 2010, p. 59). Nesse espaço, focaremos na poesia de cunho autobiográfico, tendo em vista a relação problemática – ou incompatível – entre o sujeito empírico e o sujeito lírico. Afinal de contas, quem fala na poesia, quando esta supostamente está ancorada na exterioridade e no seu criador, o poeta. Por que Armando escolhe os versos para tematizar a própria vida? Essas questões serão problematizadas ao longo de três capítulos.

No primeiro capítulo, focaremos o conceito chave de nossa pesquisa. Visto que é quase um lugar-comum a ideia de que a autobiografia só existe em prosa, enfrentaremos como uma questão teórica suas diversas facetas, aceitando e repensando a possibilidade de uma autobiografia que escapa à prosa e rende-se aos versos. Quais as implicações dessa movência? Para isso, buscaremos no corpus teórico uma ponderação sobre a autobiografia, situando-a num espaço denominado biográfico. Admitiremos a hipótese de que autobiografia em versos pode existir, mas procuraremos definir que implicações isso pode trazer.

“*Lar*, e a formação do indivíduo”, título do segundo capítulo, falará de uma questão urgente para a autobiografia. Tecer a própria vida significa vasculhar as ruínas deixadas pelo tempo, agora jazidas na memória. Convém observar a formação do indivíduo desenhado na obra. Nossa hipótese sugere que a memória, enquanto dispositivo, traz à tona situações que

serão rearranjadas em diferentes formas, tornando possível a digestão de um passado muitas vezes espinhoso. A memória tem fortes ligações com a subjetividade, pois uma não pode existir sem outra. Quando se fala em lembrança, pensamos logo numa pessoa. A memória, em seu uso literário, clama pela imaginação, matéria para os poemas do livro, ainda que supostamente ancorados numa exterioridade.

Por fim, o absurdo será o tema do próximo capítulo, viver é enfrentar dilemas: a rotina tediosa a que somos submetidos nos convida a uma pergunta: viver para quê? A morte, então, é um tanto convidativa, pois significa fim e fuga. Mas o eu lírico se valerá da escrita para refletir sobre duas coisas tão opostas e assim mesmo indissociáveis. O capítulo termina sugerindo que a escrita armandiana reside sob o signo da incompletude, e que a autobiografia do absurdo se define como a escrita infinita de si mesmo. A arte é, então, uma salvação do tédio e do ciclo vicioso da vida. Atualizando mitos, *Lar*, é a reatualização de Sísifo, pois traz embutido a dor da consciência, a angústia em relação ao movimento incessante dos dias e o *devoir* de sua escrita.

Os capítulos se resumirão num objetivo: descrever, refletir e problematizar os aspectos autobiográficos e líricos de *Lar*, jogando-nos numa questão muito particular da poesia: a subjetividade, suas curvas e nuances na poesia contemporânea. Em suma, a dissertação que ora escrevemos tratará do eu, o núcleo da lírica e da autobiografia. Por que investir no eu? Por que essa insistência no relato de si mesmo, no testemunho experimentado da vida, na criação estética de si mesmo?

A hipótese de pesquisa sugere que a memória aparece como algo privilegiado em que o homem conhece-se a si enquanto uma individualidade. Insistir na escrita de si mesmo é lutar contra a forte tentativa de coisificação dos homens, que se veem cada vez mais transformados em peças de uma grande máquina, mergulhados num sistema hostil e alienante, no qual eles são apenas números e estereótipos. Conforme declara Theodor Adorno (2003, p. 75), em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, “no poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada”. Assim, o poeta sintomaticamente reage ao processo de “fantochismo”, torna-se sujeito, indivíduo, procurando libertar-se dos grilhões da ideologia, “tentando resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas” (ADORNO, 2003, p. 69). O sujeito lírico encontra na poesia, no jogo irônico, o meio de criar para si uma bolha de proteção, embora esta se pareça frágil ao ponto de um sopro desfazê-la. É a árdua luta contra o processo de dessubjetivação que a sociedade nos impõe. Por isso, ao falar do eu, fala-se do outro, ao que há de inerentemente humano em cada um de nós, mas que

cada vez mais parece estar se desmanchando, diante da agressividade do labirinto social do qual “inutilmente” tentamos nos libertar. Os versos, entremeados ao projeto da escrita de si mesmo, possibilitam uma infinita possibilidade de criação. As sugestões e as imagens poéticas, sustentadas pelo caráter lírico, podem instituir uma subjetividade em movimento, sempre em busca duma identidade com foco na transcendência.

CAPÍTULO 01

LAR, E A AUTOBIOGRAFIA

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

armando as suas peças
partes, pedras e passos:
a cada gesto o contato
tão tátil de fragmentos

que os dedos do acaso
adaptam, múltiplos
com seus vários perfis
contrários, numa soma

de avessos e retalhos
e a imagem sob a pele
é alinhavada: andaimes
de cartas, o castelo

embaralhado pelo vento
que sacode flâmulas
de naipes inventados:
construção de dados

com seus inúmeros
números, lados ludus
o encontro de cubos
neste espelho de papel

onde o puzzle do corpo
uma armadura de lacunas
em tempo de pressa e perdas
armou seus erros e hiatos

Armando Freitas Filho,
em *De corpo presente* (1975)

1.1. Em torno da autobiografia

Com o nascimento do mundo burguês e a consolidação do capitalismo, a individualidade tornou-se uma das grandes problemáticas da modernidade. O homem passou a ser *um* na multidão, envolto num território único entre as massas. Com isso, nascia o apetite para os gêneros da escrita de si mesmo, de modo que memórias, diários, autobiografias começaram a dar vida ao desejo dos homens de se tornarem particularmente visíveis, seja agora seja para a eternidade. Tudo isso abarca uma “obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca da transcendência” (ARFUCH, 2010, p. 15). Mas, como aponta Arfuch (2010), o solo para esse espaço de biografias já estava sendo preparando desde o século XVI, com o advento do Estado absolutista.

Conferindo um poder incondicional a uma única pessoa, o Estado absolutista trouxe à tona um campo de reflexões pautadas numa observância de métodos que garantissem uma ordem social. Traçando uma genealogia, Arfuch (2010) aponta para as coerções desse Estado o desenvolvimento embrionário dos gêneros biográficos, que despontam significativamente há pelo menos dois séculos. Devido à imposição de limites, regras, códigos e comportamentos coercivos, as estruturas da personalidade sofreram graves mutações e, desse modo, influíram na literatura de civilidade, que desenhava um novo pudor, e na prática de escritas autógrafas – registros, que guardavam segredos e autorreflexões, deixados geralmente a filhos como resultados da alfabetização e das novas maneiras de religiosidade. A partir desses textos, a prática de prover vida a vida começava a dar os seus primeiros passos num ambiente em que o indivíduo se via cada vez mais pressionado pelas balizas duma ordem social. Em vistas sutis, descobria-se em meio ao aparato limitador do Estado absolutista, a individualidade.

Nesse cenário, desponta-se pelo tom sagrado o livro *Confissões* de Agostinho (c. 397), que representou, em certo sentido, admitindo toda e qualquer exceção, um primeiro achado do eu, e veio a se tornar uma escrita modelar aos textos autobiográficos, ainda que “sua preocupação fosse menos a singularidade da vida do que a virtude piedosa da comunidade” (ARFUCH, 2010, p. 41). Por uma direção profana, há de se mencionar o diário do inglês Samuel Pepys (1660 – 1690), que contemplava a memória dos gestos e gostos da vida pública e privada.

Para Arfuch (2010), o surgimento tímido desses textos começou por esboçar uma nova maneira de narrar, criando uma trama onde se desenvolveu a forma moderna do romance, caracterizado pela criação da realidade como ilusão e por trazer embutida a ideia “de um

sujeito ‘real’ como garantia do ‘eu’ que se enuncia” (2010, p. 44). Por fim, no séc. XVIII, tornaram-se saborosas as escritas que tematizavam a vida ordinária, aquela comum, prosaica e destituída da fabulosidade de outrora. As cartas, que flagravam o instante dos sentimentos interiores e experimentados, eram enviadas ali e aqui. O diário, que por sua vez tinha como destinatário o próprio remetente, tornou-se profícuo. Já o romance, foi submetido a uma série de critérios de autenticação, ganhando novas faces a partir do tom confessional das cartas e de narração do eu. “O que se estava produzindo nesse tipo de escrita, que capitalizava tanto a prática do diário íntimo como a forma epistolar, era uma mudança substancial nas relações entre autor, obra e público” (ARFUCH, 2010, pp. 46 – 47), criando conseqüentemente inter-relações íntimas e interessadas no autoconhecimento. Tudo isso resultou num interesse vivaz pelo indivíduo e seus segredos. O leitor mais e mais procurava olhar no buraco da fechadura – por assim dizer – tamanho o interesse pelo escondido. A literatura, sempre transgressiva, representava uma “violação do privado, e o privado servia de garantia precisamente porque se tornava público”. (ARFUCH, 2010, p. 47). Em suma, começou-se no âmbito da leitura um olhar voyeurístico e uma busca de modelização, isto é, aprender a ser a partir da experiência do outro, que era tão comum e tão semelhante a nós. Na cena contemporânea, isso está em alta, mas, como reconhece Arfuch (2010, p. 47), não mais pelo olhar da fechadura.

No entanto, a topografia do espaço biográfico moderno nasceu na urdidura de um livro singular. Escritas entre 1764 e 1770, mas apenas publicadas em 1782, quatro anos após a morte de seu criador, *Les Confessions*, de Jean-Jacques Rousseau, rompeu com os paradigmas classicistas e trouxe consigo o germe dos principais valores e ideais românticos. Nas páginas, até então singulares, o narrador, Jean-Jacques, que nos diz incapaz de dissimulação, apresenta-se ao público com a intenção de não se esconder sob nenhum véu, revelando-nos suas humilhações e maus feitos. Pintor de seu próprio retrato, o autor, sob um ideal de aparência e em busca de uma linguagem maleável, revela-nos um desejo passional de comunicação. Suas confissões materializaram a necessidade de reviver suas peripécias pretéritas de modo a oferecer um alibi que o declarasse redimido aos seus leitores. “Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem *serei eu*” (ROUSSEAU, p. 13 – destaque meu), conta-nos o autor no introito de seu livro.

Jean Starobinski (1991) escreve, em ensaio sobre “As confissões de Jean-Jacques”, que a autobiografia tem acesso infinitamente melhor à verdade do que qualquer outro gênero que resolva pintar seu modelo exterior. Por isso, Jean-Jacques busca na autobiografia um ideal de transparência em prol de reduzir o múltiplo ao uno. Sua redenção, sua liberdade se dará,

assim, pela escrita de suas confissões, que romperá com qualquer grilhão que lhe possa coagir, “sua autobiografia será um ato de liberdade; dirá a verdade sobre si mesmo porque se afirmará livremente em seu sentimento, porque não aceitará nenhuma coerção, nenhum embaraço, nenhuma regra” (STAROBINSKI, 1991, p. 201). Assim, num tom ensaístico, Jean-Jacques, então, almejará uma ideal de verdade por permitir que as suas lembranças fluam sem qualquer barreira ou resistência a elas. Duplamente, viverá e contará o passado, tateando narrá-lo tal qual aconteceu e como o revive em suas reminiscências. Duplamente, Jean-Jacques exporá seus triunfos e dissabores passados na medida em que sujeito e linguagem se entrelaçam no presente, numa aliança “na qual o homem se faz verbo” (STAROBINSKI, 1991, p. 201). Não sem razão, Luiz Costa Lima (1986) pontua-nos que é indiscutível o caso autobiográfico do livro, “caso em que a afirmação [uma autobiografia] não necessita de nenhuma ressalva” (p. 296).

O livro não só foi o clímax de toda uma ondulação de pequenos tremores de escrita sobre o eu, como também deu concretude a ideia filosófica que atribuía ao eu critérios de validade da razão. Jean-Jacques busca desvendar o eu, despindo-o de sombras, para atingir o âmago de suas motivações. Ao contrário dos medievalistas e dos renascentistas, o narrador francês não dá crédito a qualquer modelo exterior e social, “o que mais importa é o comércio consigo próprio, o direito de se ver e ver aos demais sem máscaras; o coração a nu” (COSTA LIMA, 1986, p. 285). Assim, em suas confissões, Jean-Jacques se mostrará a peito aberto, revelando abertamente seus erros, mas os colocando na esfera do comum, ao contrário de Agostinho e as revelações pecaminosas de Petrarca, por exemplo. As confissões do genebrino abrem caminho para o homem desvencilhado de qualquer força exterior, a não ser pelo outro, tão circunstancialmente semelhante. O narrador conta minuciosamente alguns momentos de sua vida, e não esconde as faltas e os tropeços. Não oculta quando, por exemplo, furta um objeto e acusa a cozinheira, a quem ninguém mais poderá ter abrido as portas. Mas, além do relato da falta, há também uma descida em sua interioridade e o narrador se presta a escrever sobre as razões que o levaram a tamanho malfeito, mostrando aos leitores as motivações que pudessem justificá-lo, como quando diz que tinha os defeitos da idade, relacionando suas travessuras as das demais crianças. “*Tinha os defeitos da idade; era tagarela, guloso e mentiroso algumas vezes. Teria roubado frutas, bombons, gulodices; porém nunca achei prazer em praticar o mal, em destruir, em culpar os outros, em atormentar os pobres animais*” (ROUSSEAU, p. 16 – destaque meu), diz o narrador no início de seu relato. O narrador ainda não deixa de se justificar ao mencionar um de seus piores atos, entregar os próprios filhos, ao todo cinco, para a adoção. Seria melhor que se tornassem honestos operários e camponeses a

serem educados por um homem desprovido de meios, coagido por amizades falsas, justificamos Jean-Jacques.

Indubitavelmente, a narrativa do genebrino traz em muito os aspectos do autobiográfico, mas Arfuch (2010, p. 50) nos conta um detalhe curioso a respeito da recepção do texto. “Ao passo que Rousseau pretendia despertar a cumplicidade admirativa de seus leitores ou ouvintes pelo dom de sua sinceridade expressada numa nova retórica do íntimo, eles reagiram, em geral, como diante de uma *obra literária*, cujos procedimentos não eram muito diferentes do já conhecido” (destaque do autor). Literatura ou documento? Está aqui uma das grandes questões suscitadas pelo gênero autobiográfico.

“Deve a autobiografia ser tomada como verdade ou mentira? Faz parte ou não da literatura?” (COSTA LIMA, 1986, p. 293). Tomá-la como um documento histórico nos seria demasiado errôneo, responde o crítico Costa Lima (1986), conquanto ela *não* seja um documento, mas um mero testemunho, sujeito a falhas e incoerências, do modo como um eu se vê outro, “um outro sem dúvida aparentado ao eu que agora escreve, com reações semelhantes e uma história idêntica, mas sempre um outro, a viver sob a ilusão da unidade” (COSTA LIMA, 1986, p. 294). Falar de verdade em Rousseau nos seria, portanto, um incômodo, visto que é demasiado grande o obstáculo, e mesmo impossível, atingirmos a plena transparência, a qual apaixonadamente buscou o genebrino em suas confissões.

Se a autobiografia não pode ser tomada como pura verdade, ela admitiria ser também rotulada por ficção. Mas essa afirmação seria confusa e nos colocaria diante de um emaranhado de espinhos, e é, a partir deste emaranhado, que Costa Lima (1986) ruma para uma questão no ensaio “Júbilos e misérias do pequeno eu”. Ao perpassar por alguns textos tidos como autobiografias, supostas ou não, e admitindo aqui e ali algumas ressalvas, o autor menciona um caso mais moderno, a saber, *Lolita*, do russo Vladimir Nabokov, um romance experimental, que subverte as memórias autobiográficas, mesclando-as com grossas pinceladas ficcionais. No romance, Humbert Humbert, o narrador, à maneira de Rousseau, também entregará às mãos dos leitores um caso complexo, confessando-lhes seus supostos crimes e deixando-lhes a responsabilidade de julgar o caso sumário, meio mesquinho meio torpe, com as devidas justificativas. “*Lolita* é uma onívora paródia, onde os gêneros da autobiografia, do romance confessional, da estória de detetive, junto com figuras famosas como a do duplo, são baralhadas, confundidas e exploradas” (COSTA LIMA, 1986, p. 298). Mais ainda, a narrativa subversiva de Nabokov problematiza a linha tênue entre os gêneros ficcional e autobiográfico. A ficção, como as memórias, também serve para dar ordem ao caos, para encontrar caminhos, ou saídas, dentro do labirinto das questões sem respostas.

Imagens ficcionais constantemente se naturalizam em nossas vidas corriqueiras, que, por sua vez, metamorfoseiam-se em formas ficcionais. A ficção está em toda parte, completa brechas e cavidades, e até ordena a nossa maneira de viver. No entanto, embora as fronteiras pareçam muito líquidas, Costa Lima (1986) insiste numa separação. “Elas se separam pelo papel que, respectivamente, concedem ao eu. Se, na primeira, [a ficção] o eu empírico do escritor é um *suporte de invenção*, na segunda [a autobiografia] é a *fonte de experiências* que tentará transmitir” (COSTA LIMA, 1986, p. 300 – destaque meu). Nisto, o autor enfatiza a importância da individualidade como critério de diferenciação. Mas o indivíduo que aqui prepondera não é suficiente para dar ao texto o estatuto de documento. Nem história nem ficção, “o relato autobiográfico pode constituir ‘seu próprio conto místico’” (COSTA LIMA, 1986, p. 301).

É sabido que Lejeune (2008) transferiu ao outro o reconhecimento da autobiografia, descartando o nome próprio como índice decisivo para a aceitação do autobiográfico. Em vez disso, o gênero autobiográfico recorre à busca do seu destinatário, para que este lhe atribua o estatuto de “verdade”. Assim, “parte-se, então, do reconhecimento imediato (pelo leitor) de um ‘eu de autor’ que propõe a coincidência ‘na vida’ entre os dois sujeitos, o do enunciado e o da enunciação, encurtando assim a distância da verdade do ‘si mesmo’” (ARFUCH, 2010). Deste modo, a concepção da autobiografia nasce do encontro entre texto e leitor, este último conferindo àquele o seu caráter de fidelidade. “A autobiografia se define a esse nível global: é um modo de leitura tanto como um tipo de escritura, é um efeito contratual que varia historicamente” (LEUJEUNE, 2011, p. 60). O leitor deverá acreditar na *boa fé* do autor, assinando-lhe consigo um contrato, pautando-se mais pela semelhança do que por qualquer outra base para autenticação.

Mas, ao falar em verdade, representação, fidelidade com o exterior, a autobiografia choca-se com a literatura. Por isso, enquanto gênero literário, a autobiografia sempre foi alvo de olhares desconfiadíssimos. Muitos ainda insistem em expulsá-la do reino fantástico do como se fosse. Para alguns, a vergonhosa gata borralheira não teria vez nesse reino peculiarmente chamado de literatura, pois, rompe abertamente com a ideia de invenção ou recriação, uma vez que, *a priori*, procura resgatar aquilo que aconteceu e não o que poderia ter acontecido. Philippe Lejeune (2008), amante desse gênero, comenta que alguns classificam a autobiografia como “uma ficção de segunda categoria, pobre, vergonhosa e paralisada” (p. 103), já que, parece a alguns, esse peculiar gênero ingenuamente se sustenta sob a típica ideia de representação ou cópia de algo anterior e exterior à escrita, rompendo de tal forma com os termos da então almejada e sedutora ficção, assumida apaixonadamente pelo

gênero-rei, o romance. Lejeune (2008), entretanto, faz uma defesa e mostra-nos a autobiografia por um prisma singular, dizendo que esta é nada mais que a continuação daquilo que já o fazemos ao longo da vida, uma reiteração de nossa verdade, uma continuidade da criação infinita de nós mesmos, de nossas convicções, de nossos princípios e de nossa própria identidade e, “se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade.” (p. 104). Assim, a autobiografia finge falar da verdade, quando, a bem dizer, está fazendo ficção. Isso seria, em último caso, por em escrito a nossa própria ficção, transfigurada em verdade.

Falando em ficção, e aceitando o seu entrelaçamento com a literatura, Arfuch (2010) vale-se das considerações de Mikhail Bakhtin, que, como julga a autora, ultrapassa em muito os limites da teoria sobre a autobiografia, sustentadas em grande parte por Lejeune e Starobinski – aqui já citados. Segundo o russo, não há qualquer identidade possível entre o autor e o personagem, pois não é possível “a coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). Há aqui uma exotopia, pois o olhar para aquela criança que fomos algum dia, num distanciamento temporal, inegavelmente transformará aquele ser, supostamente nós mesmos, em outro, mesmo que a certidão de nascimento e os documentos o identifiquem como sendo os mesmos. Assim, não temos aqui uma representação, a captação fiel de um passado ou o registro das transformações sofridas ao longo da vida, mas, de fato, o que temos é literatura, nada mais confuso, porém nada mais lógico, pois se revive aquilo que nunca se viveu. “Para além da captura do leitor em sua rede peculiar de veridicidade, ela permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo como outro’” – constata Arfuch (2010, p. 55 – destaque do autor). Não há diferença entre o narrador e o autobiógrafo diante daquilo que eles elegem para nos contar, pois assim como há sempre um estranhamento do narrador diante da matéria artística, o autobiógrafo também sempre olhará para eu do passado como algo alheio e enigmático. “Não há possibilidade de coincidência do vivido com o relato, desde sempre a matéria da experiência está perdida e o que se pode fazer é organizá-la num fluxo narrativo irreduzível ao acontecido (CHIARA, 2007, p. 116)”. Arfuch (2010), então, propõe a ideia de um espaço autobiográfico, em cujos contornos, há um leitor despido da ingenuidade, e capaz de jogar com autor, lidando com as armadilhas, com os códigos, com as máscaras, com a possibilidade da invenção e da ficção contaminando toda a *boa fé* do autor. Nesse espaço, mutável, líquido, não podemos confiar na ideia de um gênero autobiógrafo ou em um estilo autobiográfico, mas acreditar que esse se dispõe de diversas faces, emprestando ao autor a possibilidade da criação de um estilo sempre único, a saber, a

sua própria obra. Não há como negar o caráter literário intrínseco da autobiografia, ou de seus diversos desenhos.

1.2. Lírica e autobiografia

Ser-nos-ia possível uma autobiografia lírica? “Even some of the most recent theoreticians of autobiography categorically deny the possibility though without giving reasons why this is so” (DE MAN, 1979, p. 920).¹

Muito já se escreveu sobre a distinção entre o drama, a lírica e a narrativa. Não pontuaremos aqui seus matizes e contornos. Cabe-nos apenas mencionar que uma variedade de críticos que se debruçaram com empenho sobre a autobiografia concorda em pelo menos uma coisa: a autobiografia é prosa, e esta é por excelência a principal ferramenta daquela. Para Leujeune (1991, p.48), o poema autobiográfico não cumpre com os requisitos de uma autobiografia. O autor francês atribui à prosa e à narração a possibilidade de sustentarem e darem corpo ao texto autobiográfico, e a forma de linguagem da poesia não seria requisito para nutrir a ideia duma escrita que convergisse autor e sujeito lírico. Diante disso, que posição tomar diante de um livro de poesias, tratado até mesmo pelo próprio autor como uma autobiografia? Como entender a relação, aparentemente conflituosa, entre o sujeito lírico e autor, o poeta? Como desvencilhar-se da ideia de autobiografia em prosa e repensá-la noutra molde?

Começemos pelo sujeito. Ao se tratar de autobiografia, aos leigos, a ideia de um sujeito lírico se confundir com um sujeito empírico parece demasiadamente óbvia, mas, aos que tanto já se debruçaram sobre o tema, o evidente se torna perturbador. Quando se trata de poesia, o problema parece ganhar proporções assombrosas. O eu, já dizia Hegel (2004), é o cerne da lírica, seu conteúdo, sua aspiração; portanto, a arte lírica é produto de sua fantasia. Mas, devido à persistência do modelo romântico, que insuflou o eu a categoria predominante, a lírica sempre foi vista por um ângulo mais próximo da dicção do que da ficção, esclarece-nos o crítico Dominique Combe (2009-2010). Assim, ao refletirmos sobre o estatuto da autobiografia em verso, é preciso não nos desvencilhar do conceito de sujeito lírico, que, em certo sentido, está filiado ao panteão da criação e da fantasia. Contudo, as implicações sobre a lírica são, em certo aspecto, mais embaraçosas, porque, aparentemente, o sujeito lírico não se

¹ Mesmo alguns dos mais recentes teóricos da autobiografia negam categoricamente a possibilidade, sem fornecer as razões disso. (Tradução minha)

opõe em muito ao sujeito empírico, ou seja, ao autor, “exterior à literatura e à linguagem, como ao sujeito ‘autobiográfico’, que é a expressão literária desse sujeito ‘empírico’”. (COMBE, 2009-2010, p. 120). Assim, embora pareça o contrário, o problema da autobiografia em versos é mais arduo do que o da autobiografia em prosa, pois como demarcar nitidamente os sujeitos, como definir se a voz que enuncia é pura quimera ou ostenta para si própria uma assinatura semelhante a do autor? Grosso modo falando, como saber se o eu que fala é o poeta, sujeito empírico, ou o eu, fruto do enunciado, o sujeito lírico? Combe (2009-2010) diz que, em muitos casos, a circunstância, digamos ficcional e não real, será explícita por meio de índices paratextuais, como a quarta capa, a apresentação e o prefácio.

Por um lado, Dominique Combe (2009-2010) diz-nos que o conceito de eu lírico parece se contrapor ao de sujeito autobiográfico, ao se perguntar se o valor referencial do eu não aniquilaria de vez a hipótese de um sujeito lírico. Combe (2009-2010), para tratar do assunto, menciona-nos a poesia de circunstância, que busca na realidade, a matéria e a ocasião para a composição de suas imagens e sons, pois elas estão intimamente ligadas às poesias autobiográficas, porque estão ancoradas fortemente num referente. Como nos informa o autor, os poetas de circunstância deixam que seus sujeitos referenciais se expressem livremente, “e eis por que eles são suscetíveis de ser acusados ou condenados e sentir na própria pele como Villon ou Whitman” (COMBE, 2009-2010, p. 121). Para Combe, o sujeito lírico pode se mostrar como a negação absoluta do sujeito circunstancial ou empírico.

Por outro lado, Yokozawa (2011, p. 125) cita a plasticidade das composições biográficas que, embora apegadas à memória, são fluídas no que diz respeito aos tons, “não se limitando aos traços referidos amiúde para descrevê-las”. A autora se vale dessa ideia para escrever sobre o mineiro Carlos Drummond de Andrade, o poeta *gauche*. Para Yokozawa (2011), a autobiografia em versos foge em muito da concepção pensada por Leujene e, podemos acrescentar, reafirmada por outros autores. No entanto, a autora, a partir da leitura de *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, alega ser possível que se faça a afirmação de uma autobiografia em versos. Dividido em três volumes, *Boitempo* versa sobre o percurso da vida do menino itabirano e de sua transferência do mundo rural aos lugares recônditos de um colégio interno. Costa Lima (1989 apud YOKOZAWA, 2011) indica que a escolha do verso em vez da prosa se resume no desejo do poeta em se resguardar daquilo que não deseja comunicar, mantendo em parte ocultas alguns de seus preâmbulos. Deliberadamente ficcional, o verso, a estrutura excelente do fingimento e da máscara, torna-se para o mineiro o seu principal instrumento de invisibilidade, assim “Drummond revela fatos de sua vida

resguardando-se, mostra-se ocultando-se por trás do menino e do adolescente que ele foi, que é sua *personae* poética” (YOKOZAWA, 2011, p. 128). A autora aponta aqui a questão da subjetividade lírica como máscara e criação de si mesmo enquanto outro, e sempre enquanto outro. Outro este que nos reveste do autoconhecimento, da reflexão de si mesmo. A lírica, por excelência, faz do autobiógrafo o ser do fingimento ou, como dizia Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.”

O verso também se explica doutra maneira. Devido à sua forma de quebra, de rompimento melódico e sintático, o verso dá forma à ideia duma memória lacunar, fragmentada e descontínua, o que rompe com a noção pueril duma memória capaz de abarcar o passado de forma plena, trazendo-o intacto ao presente por meio da palavra. A nossa memória é constantemente pérfida, subversiva, rompedora. Sua forma, a bem dizer, é lírica e não narrativa. Sua constituição é por imagens e não por laços, enredos. Isso só é possível por meio da criação. Mas a memória é resultado ainda dum desejo de enraizamento, uma possibilidade de se ancorar num espaço, num tempo, visto que “a relação do sujeito com o tempo e o espaço presentes é assinalado pela fratura, a qual é incorporada ao próprio sujeito, que [...] preserva o desejo da unidade perdida, da correspondência, que a poesia da memória é uma tentativa de realização” (YOKOZAWA, 2011, p. 129). Por outro lado, a autobiografia, ligada à impressão, como na crônica, mantém permanentemente um estado de surpresa, choque, estranhamento. Yokozawa (2011) observa em Drummond um olhar-repórter, amparado em seu cotidiano, repleto de minúcias e detalhes significativos duma vida, ou vidas.

A autobiografia tem por excelência a busca, no passado, da gênese da grandeza futura. Em Drummond, sua virada *gauche* se dá pelas coisas desprezadas da sociedade, nas quais o poeta encontra os sentidos da vida e os motivos para vê-la com outros olhos. A partir do despojo e do mínimo, o poeta encontra a arte, e, assim como numa espécie de mito moderno, o poeta nasce em meio ao lodaçal, num lugar e duma forma singularmente inesperados, o que faz de *Boitempo* um livro representativo, “que resgata uma história coletiva não escrita nos autos oficiais do passado” (YOKOZAWA, 2011, p. 137).

Em *Boitempo*, Carlos Drummond assume uma voz ao estilo impuro, mesclando uma elevação de tom, tema e vocabulário a um ritmo prosaico, embebido de piada, humor cotidiano e salpicado de ironia. No livro, o poeta empreende uma espetacularização de sua própria infância, reconstruindo gestos, cenas, sabores e castigos. Há de se concordar com Candido, quando este diz “que o poeta inclui deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro” (CANDIDO, 1986, p. 56). Dessa

forma, o poeta realça uma característica intrínseca de seu livro: a transcendência ao particular. “A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea de outros e da sociedade (...)” (p. 56). Kenia Pereira (2008), também, discorre, em artigo, sobre as confluências históricas, vivas e presentes no livro autobiográfico de Drummond. Mas o eu é ainda um aspecto por demais relevante no texto e, para Candido, o poeta o torna visivelmente condição do mundo, além de parte essencial do que entendemos por autobiografia.

Admitindo-se, porém, as ressalvas de sua composição, versos, e não prosa, *Boitempo* não estaria longe de receber o rótulo de poesia de formação, uma vez que apresenta ideias similares aos já consagrados romances de formação, que, segundo conceituado por Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*(1974), são uma modalidade narrativa cuja temática “gira em torno das experiências que sofrem os personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade”. Do mesmo modo, em sua empreitada poética, Drummond convida seus leitores a perpassar por cenas e episódios de sua vida de menino até o início da vida adulta.

Outro livro autobiográfico brasileiro que cultiva relações íntimas com a lírica é *A idade do Serrote* (1986), de Murilo Mendes. Apesar de assumir a prosa e não o verso, o livro de Murilo ainda guarda muitos caracteres próprios da lírica, pois, na obra, observamos uma constante descrição de personagens relevantes para a construção da subjetividade do poeta, de modo que o texto procura se esquivar de um procedimento narrativo, ao não colocar todas essas personagens em interação e, logo, em conflito. Diferentemente, há uma busca inegável do descritivo e, também principalmente, do poético. Percebe-se que as personagens, quais constelações envoltas de um sentido peculiar, causam certo estremeamento no íntimo e na percepção do eu lírico do livro (como prefiro denominar a voz do texto). Cada personagem adquire um papel na construção de Murilo e de sua maturação enquanto poeta. O professor que o introduz às belas letras e a mulher que lhe apresenta o sabor das carícias e que se tornará signo recorrente em suas poesias. Se há um conflito, esse existe entre o olhar precoce do eu poético sobre as personagens que permearam a sua vida e como essas influíram em seu caráter, preceitos e opiniões, deixando-lhe legados que se tornaram parte de sua constituição e, definitivamente, de sua poesia. O foco naturalmente recai sobre as personagens, como se nota a partir da leitura dos títulos: “Teresa”, “Hortência”, “Primo Néelson”, “Primo Alfredo”, entre outros, excêntricos ou triviais. Além disso, o poeta deixa de focalizar eventos importantes de sua vida, para priorizar figuras influenciadoras de sua poesia, subtraindo o homem e tornando evidente o poeta. O autor, pois, conforme Elizângela Teixeira (2005),

doa-se ao texto apenas relativamente, posto que “as revelações que faz estão adequadas ao propósito de empreender apenas o resgate de sua trajetória poética, e não de sua vida particular” (TEIXEIRA, 2005, p. 30). O rumo apresentado delinea os percursos de um poeta, que resume nos olhos toda a inspiração para a sua poesia voyeurística e surreal. “O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar a minha existência. [...] O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida” (MENDES, 1986, p. 975).

O assunto em questão pode ser ilustrado por dois exemplos, um tanto excêntricos, mas fundamentais. Veja-se o capítulo que descreve a personagem Abigail, a segunda filha de Sinhá Leonor, prima da família de Murilo: Exímia autora de gestos que falavam a seu favor, afinal ela “era um teatro aberto” (p. 951), Abigail foi uma personagem exótica e provocadora. Suas mãos sacudiam-se no ar a todo instante e ela era uma leitora peculiar, que tornava mais viva as páginas repletas de palavras dos livros. A personagem, fulminante e por puro acaso, influenciou o poeta em algo que marca sua identidade poética, não só lhe mostrando o mundo apetitoso da leitura, como também marcando sua vida de futuro poeta por lhe abrir o horizonte e empurrá-lo para a modernidade, ao puramente afirmar que “um simples manequim de costureira é mais belo e sugestivo que qualquer estátua grega” (p. 951). Depois, ao sofrer com problemas de saúde – uma solitária que afligia o seu corpo amável, Abigail mais uma vez ensinou ao poeta uma lição, tornando-o mais sensível ao estado deplorável dos homens. “Golpe menos duro se a vítima fosse algum amigo, homem” (p. 952).

Todavia os homens não lhe deixaram sem instruções e espelhos. Tio Chicó era de uma riqueza enigmática. Seu pai, uma boa alma, era-lhe flexível e cooperador. E ao personagem Almeida Queirós, Murilo dedicou-lhe grande entusiasmo e uma explosão de lágrimas, vindas de quem arduamente chorava. Entretanto foi primo Néelson que o ensinou sobre o insólito e o levou, tão cedo, a tomar notas sobre a literatura que dificilmente escapa da ruína. Repleto de tiques e defeitos, Primo Néelson talvez tenha sido o responsável por despertar em Murilo uma aguda curiosidade pelo gênero humano – “servia-me da memória para ter sempre presente pessoas que por este ou aquele motivo me interessavam” (p. 927), se bem que sua grande contribuição, de fato, foi-lhe transmitir “o vírus da literatura” (p. 928), tornando o poeta consciente do cosmo ao qual estava inserido. A esses homens e mulheres, juntam-se outros tantos cujas características talvez comuns, banais afluíram em jorro na formação do poeta Murilo. Não havemos de esquecer até mesmo a influência do insólito Marruzko, o leão altivo, e da escorregadiça lagartixa, líquida, cujo olhar foi ao poeta grande fonte de estranheza.

Mas o que dizer de uma autobiografia que se faz oposta às suas premissas, a saber, o foco no outro, e não em si mesmo? A resposta a esse pergunta já torna clara a presença da outridade, mas revela a presença de um sujeito que se formou no e pelo outro. É, pois, no último capítulo, um dos poucos desta espécie no livro, que o poeta dirige um olhar para si próprio, no qual encontramos a clara indicação de “seu efetivo amadurecimento” (TEIXEIRA, 2005, p. 112). Por ora, o poeta se limitava na descrição dos personagens que habitarão seu mundo, para, por fim, descambar na conclusão de que todos, em certo sentido, eram o próprio Murilo, fragmentado em outridades. Como, ainda, aponta Teixeira (2005, p. 15) “ao falar do outro, o autobiógrafo fala de si mesmo, ou seja, o outro é um espelho: desvelando o outro, desvela-se a si mesmo.” Assim, desse mosaico de outridades, nasce, pois, o poeta.

Escrito entre os anos de 1965 e 66, *A idade do Serrote*, de Murilo Mendes representa um caso primoroso de um livro autobiográfico brasileiro cujos moldes transgrediram às premissas básicas de seu gênero. Seu texto era mais poético que prosaico. Não é de se espantar, portanto, que encontremos nele elementos que vibram na autobiografia poética de Armando Freitas Filho. Para ilustrar, vejamos o poema “Cota de arquivos”, no qual o poeta carioca tece suas considerações sobre o tema da outridade, e a sensação é que o poeta parece escrevê-lo logo depois de ler um livro como o de Murilo Mendes.

COTA DE ARQUIVOS

Quem os sonhará
quando meu sono
não for mais leve ou pesado
mas de madeira e terra?

Os outros seus, longínquos?
Os outros, sem pronomes possessivos
vivendo em pontos distantes
e diferentes do tempo e convívio
entre lembranças vigilantes
e oníricas ?

Os de sangue, os de passagem
será que tem o mesmo peso e transmissão
nesta sobrevida de empréstimo
e por quanto podem durar?
(FREITAS FILHO, 2009, p. 55).

Ao usar “outros” com e sem pronome possessivo, o eu lírico distingue dois tipos de seres outros: os de cujo sangue o torna um membro da família, e aqueles outros, amigos, colegas de vizinhança ou de trabalho – isto é, “os de passagem”. É interessante notar o

perpassar de cada um desses personagens: ora rápidos, ora demorados. Mas quão grande será o peso e a transmissão de cada um? E por quanto tempo durarão? O eu lírico se pergunta. Toda a poesia se estrutura a partir de quatro perguntas, tornando evidente que o outro é isto: uma questão inquietante, por isso um mote recorrente de suas poesias, já que o outro influencia o eu lírico em vários aspectos da vida, mas é de fundamental importância na participação da escrita do eu poeta.

Sublinhemos que a forma do poema é um tanto curiosa ao passo que se observa os pontos de interrogações espalhados no texto. O texto, por isso, admite que o outro não passa de uma interrogação, uma dúvida que faz franzir as sobrancelhas de qualquer um. Assim, fundamentado num discurso que, ao tempo todo, interroga, o poema faz entendermos a relação existente entre o eu e o outro. Na primeira estrofe, o outro não aparece, salvo o uso do pronome interrogativo “quem” – indicando uma busca, um preenchimento – e o pronome oblíquo “os”, que frisa a ideia deles como um complemento para a transitividade, apenas semântica, do verbo sonhar. O sujeito lírico, portanto, frisa, com a pergunta introdutória, a existência do outro a partir dele mesmo, de seus sonhos pesados ou leves. A sugestão que fica indica a concepção do outro formada, muitas vezes, por nós mesmos.

Em seguida, observa-se que esses outros aparecem em conjunto com o pronome possessivos “seus”. Ao perceber que são criações, o eu os acolhe como pertences. No entanto, em seguida, a próxima questão anula essa ideia ao sugerir a presença de outros sem pronome possessivo; autônomos e livres do poeta, portanto. O eu lírico é consciente de sua existência desvinculada de muitos outros que caminham e vivem em partes distantes, seja pelo espaço seja pelo tempo. Percebe-se que o eu começa a se ver longe e distante desse outro. Sua influência começa tímida, atinge o cerne, e esvai-se. Enfim, torna-se madura a subjetividade. O outro, o eu-outro, o eu. Essa leitura torna-se ainda mais nítida, quando se nota que na última estrofe, o outro desaparece. Apenas uma indicação por meio do artigo definido em função de pronome demonstrativo faz tornar perceptível a sua influência, mas agora longínqua.

O eu lírico ainda faz alusão ao mundo dos sonhos e esse aspecto onírico é ainda outra faceta que compõem as duas autobiografias agora analisadas. No devaneio poético, Murilo busca as imagens que recheiam as lacunas duma memória fissurada. É, portanto, pelo sonho, que Murilo busca unir o passado ao presente, encontrando a unidade para a fragmentação esculpida pelo tempo. (TEIXEIRA, 2005, p. 109). Ainda, citando Shakespeare, Murilo (p. 928) mostra que “somos feitos da própria substância dos nossos sonhos”. Para Bárbara Pessôa (2012, p. 119), Murilo declara a posse de um olho-câmera, cujo anseio aponta para uma linguagem que, além de apontar para a matéria, ainda é onírica. Em “Cota de arquivos”, de

Armando, vemos também que os outros permeiam nossas vidas entre lembranças vigilantes e também oníricas.

O tom lírico desses livros os tornam próximos à escrita do diário, pois os textos guardam a ideia de balanço, própria do diário e oriunda do capitalismo. Neles, encontramos uma recorrência ao quantitativo, a um tesouro de lembranças e recordações, amores e amigos, leituras e disputas. Esses livros poéticos cumprem ainda o papel de oferecer uma leitura que se opera num movimento aparentemente de vai-e-volta, não ordenado. Leitor e crítico, Armando escreve sua obra como uma continuidade não apenas de seu projeto estético, mas dialoga com outros textos de nossa literatura.

1.3. “Um território tão meu e íntimo”

Habitação, casa, moradia, residência, lar, quantas palavras descrevem o nosso espaço mais íntimo e caseiro? “Lar” é uma palavra comumente muito afetuosa, muito delicada, e, sem dúvida, desperta em cada pessoa que a escuta um sentimento saudosista. A expressão popular “Lar, doce lar” não é desconhecida e mostra como ela se liga às nossas melhores emoções e a nós mesmos. O nosso território, o nosso eu. No livro, Armando naturalmente fala sobre subjetividade. Em “Primeira série”, a memória surge involuntariamente e, nesses episódios recortados que se fazem vislumbrar, percebemos um mosaico que forma um grande retrato da intimidade do sujeito de *Lar*, do poeta, do autor. Depois, “Formação” abordará alguns outros episódios, procurando envolvê-los num tom mais objetivo, cognoscível, visto que os títulos já aparecem como reveladores de identidade. Ao estilo diário, a série “Numeral” dá cabo ao dia a dia desse sujeito, que ainda caminha pela estrada da vida.

A vírgula torna presente a falta. O aposto “doce lar” poderia ser um complemento. Mas o título, sem esse aposto e apenas com a vírgula, recebe outra conotação: um desvio. A vírgula, como já mencionamos, incomoda e, de início, recomenda ao leitor o que ele pode esperar ao se embrenhar pelos versos dessa coletânea. Contudo a ideia desse sinal de pontuação sugestivo não foi idealizada por Armando. Proposta por Sergio Liuzzi, responsável pela capa, a vírgula se casou muito bem com o tom do livro. “Fiquei espantado com a invenção, uma vez que ele não conhecia o livro”, confessou Armando ao site *Estadão*, descrevendo o livro como um “universo cheio de vírgulas, de interrupções”, já que, para ele, “a vírgula é tradução visual de coisas interrompidas, ditas como a memória sabe fazer, por meio de surtos. A poesia se presta a esse tipo de apreensão. Até mais do que a prosa, com o seu fio contínuo.” O eu do livro considera diversos momentos da vida e, visualmente, todos

eles são vírgulas, coisas interrompidas, como a escola, a casa, a família, o primeiro amor, as mudanças do corpo, o desajuste com o mundo, o estranhamento de si mesmo, o medo do crescimento. Em “18 de Fevereiro”, poema encontrado na segunda parte do livro, observa-se a cereja em cima de *Lar*, que se descreve com medo e dor.

18 DE FEVEREIRO

Dia do meu adversário.
 Invisível, no início, quando
 inocente, não se olha para trás
 apesar de cada ano crescer
 a sombra, à luz de velas
 cercada de palmas vivas
 que vão mudando de sentido
 sub-reptícias, diminuindo o som
 uma a uma, perfumando-se, frias
 enquanto as chamas relutantes
 se firmam e enfrentam o sopro
 que perde o fôlego para o fogo.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 45).

O título da poesia é um dado retirado da vida do próprio Armando, pois ele nasceu na data que intitula o poema. A referência ao dia do seu nascimento já torna necessária uma consulta na biografia do poeta, assinalando, portanto, neste caso, uma convergência entre o sujeito empírico e o sujeito lírico, pois este, no primeiro verso, anuncia 18 de fevereiro como o dia de seu adversário, uma paronomásia sugestiva que nos leva à palavra “aniversário”. Se o poeta, aqui fala por si mesmo, ainda não se pode afirmar, pois o pequeno trocadilho já nos é um problema. Todavia a referencialidade do poema – a data de nascimento do próprio poeta – leva-nos à necessidade de ancorar a poesia em sua exterioridade, deixando de lado seu mundo à parte.

Os versos, em seguida, criam a atmosfera de uma comemoração de aniversário. Palmas vivas acompanham os momentos de um sopro de velas; um sopro indeciso, pois as chamas relutam em se apagar. O dia, que para muitos representa felicidade descomedida, não parece ser assim para o sujeito do poema. A constante aliteração dos sons consonânticos nasais, /m/ e /n/, ao longo dos versos, sugerem um murmúrio reticente, uma vontade de dizer algo, mas que se abafa em meio às palmas. Digno de nota é a repetição das consoantes fricativas /s/ e /f/, com a contribuição homofônica do /r/, que indicam certa hesitação, timidez

ou nervosismo, devido à obstrução, na melodia dos versos, causadas por essas consoantes, “enquanto as chamas *relutantes* / *se firmam* e *enfrentam* o sopro”.

Toda essa hesitação e emudecimento são apenas sugestões e estão ancoradas num determinante maior que procede do nível semântico, onde encontramos a expressão sub-reptícia, que quer dizer alcançar algo de forma fraudulenta. Deste modo, as palmas parecem ser traidoras, e querem algo que o próprio eu lírico não deseja, porquanto reluta em alcançar.

Três palavras, no poema, iniciam com *in-* (*inocente*, *início* e *invisível*). A repetição, não por acaso, reforça o prefixo *in-*, que comumente embute a ideia de negação de algo. Assim, inicialmente, o poema já começa com um movimento de negação. Curiosamente, logo em seguida, o advérbio “não” aparece escancarado no terceiro verso, entremeado, no quarto verso, com a palavra “apesar”, sugerindo oposição. As negativas tornam ainda mais proeminente a ideia de chamas *relutantes* e suas tentativas de lutar contra o sopro. Aparentemente, uma hipótese é a vontade de cessar o tempo, não ceder a ele. O aniversário representa um ano de vida, mas também um ano mais próximo da morte. O verbo “diminuir”, no gerúndio, retrata esse movimento gradativo e imprime a ideia de redução, diminuição das palmas, diminuição da vitalidade.

A rima grave formada entre as paroxítonas “velas” e “vivas” nos indica ainda outro detalhe: tudo na poesia parece indicar vida. O fogo não cessa, as palmas estão vivas, o eu se recusa a olhar para trás. A leitura mostra a indecisão em seguir em frente, mas, ao mesmo tempo, em olhar para trás. Fica óbvio que a matéria do poeta é o seu tempo de agora, o presente – desejo proeminente da lírica, visto contar sempre com verbos no presente do indicativo.

Já a rima formada entre “fogo” e “sopro” sugere uma aproximação, embora, na prática, o sopro assumo-se inimigo do fogo, pois aquele dá cabo a este. Neste sentido, podemos associar esse absurdo, resultante de um quase oxímoro, à relação delicada e controversa do sujeito empírico e o sujeito lírico, forçado a comemorar o dia do seu adversário. Embora tenham semelhanças, o sujeito lírico expressa a vontade de se destituir do seu criador, lutando contra ele, qual as chamas ao sopro.

Leitor apaixonado por Drummond, Armando traz aqui um diálogo claro com o seu predecessor. Em *Boitempo*, somos presenteados com o poema “Comemoração”, digo presenteados, porque esse termo “presente” ganha contornos que nos inquietam e pedem por reflexão.

COMEMORAÇÃO

Tristes aniversários. O presente,
 briga de boca repetida.
 O presente,
 sensação de vida torta sem conserto.
 O presente,
 arrependimento de nascer.
 O presente,
 ânsia de fugir sem onde ir.
 O presente,
 pudim de choro em calda.
 O presente,
 ideia de morte, liquidação de todo aniversário,
 morte que ninguém ouse
 comemorar.
 (ANDRADE, s.d., p. 959).

Drummond faz aqui um jogo com a palavra “presente”, não sem razão ela aparece seis vezes no poema de forma bem destacada, seja pela separação por um ponto ou ocupando sozinhas alguns versos do poema. Aniversário, como sabemos, implica presentes, uma forma carinhosa de mostra a alguém o seu amor e carinho. Sem dúvida, todos gostamos de ganhar presentes, pois além de serem uma expressão de afetuosidade, eles preenchem muitas de nossas necessidades. A palavra, embora muito positiva, aparece entremeadada de pensamentos negativos, que se contrapõem com a palavra. A expressão “Aniversários tristes” se explica por essas situações que contrariam a expectativa ansiosa dessa data. Comemorar mais um ano de vida, por certa perspectiva, não é tão agradável. O eu lírico drummondiano, por exemplo, fala das brigas que ocorrem e da aproximação da morte. Menciona, aliás, que a data nada resolve, visto que a vida continua “torta sem conserto”.

A palavra “presente”, por estar rodeada de ideias nada felizes, parece receber uma acepção também ruim, mas o autor por meio do *enjambement* e das vírgulas, procurou preservá-la, mantendo-a, ainda, na sua conotação afortunada. Diante disso, ou seja, da negação do envelhecimento anual, o presente parece assinalar a vontade do poeta de se preservar fixo no tempo, pois o amanhã nada representa de bom, apenas uma aproximação da morte, que ninguém deveria ousar comemorar.

Como se percebe, Armando resgata a ideia, nada animada, apresentada pelo eu lírico drummondiano. Ambos acreditam na vida, e a desejam muito. Logicamente, o aniversário não representa ganho, mas perda. Um ano mais próximo da morte. Menos vitalidade. Mais rugas. Menos vontades. Mais dores. Ainda que o poema de Armando levante uma suposta controvérsia a respeito da referencialidade do poema, pode-se perceber que o autor, o próprio

Armando, deixa-se entrever nos versos de “18 de fevereiro”, porque podemos levar em consideração um conceito muito convidativo, a saber, o de *sinceridade*. Segunda Carla Damião (2006), o sujeito de uma autobiografia se encontra sempre íntegro, nunca rarefeito, como se postula; assim é possível que se acredite em sua sinceridade.

No livro, Armando Freitas Filho se vale de muitos episódios referenciais para compor seus versos. Em “Formação”, parte em que os poemas aparecem intitulados, o poeta oferece a poesia “Nas bodas de prata de lei da sua morte”, que escreve pensando em Ana – aqui uma referência à poeta Ana Cristina César. Esse dado de sua vida revela que a última obra de Armando é um registro autobiográfico, já que nela o poeta põe em papel situações que ele próprio sentiu e viveu. O poeta, ora sutil ora escancarado, mostra que está tecendo considerações sobre si mesmo. Conforme vimos até o momento, não convém falar de uma verdade absoluta, mas de uma verdade no singular, que se sustenta pela afirmação autoral e pelo desejo de se inscrever enquanto eu. O verso, então, na autobiografia, presta a duas funções: criar um efeito de imagem e memória lacunar, e possibilitar a elipse de algumas questões. A autobiografia é o desejo de se constituir enquanto eu e permite a criação desse eu, que busca na própria vida a matéria que dará fôlego à criação de si mesmo. No poema “Nas bodas de prata da lei da sua morte”, é possível que o leitor perceba as similaridades do eu, forjado pelas palavras, com o eu enunciador. Essa convergência garante que façamos a afirmação de uma obra autobiográfica. Podemos começar citando o próprio título. O termo “bodas” indica promessa – é quando os casais celebram os votos matrimoniais proferidos no dia do casamento, quando prometeram fidelidade um ao outro. Por sua vez, as bodas de prata são comemoradas após 25 anos desses votos. Assim, o poema comemora os 25 anos de um casal, mas menciona a palavra morte, já que um deles não está mais entre nós. Provavelmente, o poema foi escrito no ano de 2008, 25 anos após a morte de Ana Cristina César, grande amiga de Armando Freitas Filho. Para Ramon Mello (2009), o poeta fala sobre esse poema:

No livro *Lar*, escrevi o poema “Nas bodas de prata de lei da sua morte”, sobre o 25 anos da morte dela em 1998. Nesse poema eu digo: “nunca pensei que uma coisa tão selvagem acontecesse comigo”. Fui a última pessoa que falou com ela. Eu tinha combinado de ir a casa dela, mas eu liguei dizendo que não iria porque não queria que ela pegasse gripe. Ela estava frágil. Uns 40 minutos mais tarde a mãe dela me ligou contando o que tinha acontecido e dizendo que havia uma carta pra mim.

Em seguida, abaixo do título, o poeta escreve uma espécie de comentário sobre a produção do poema: “pensando em Ana”. Aqui, o comentário-epígrafe clama por um sujeito exterior ao texto, tornando necessária a aceitação dessa referencialidade que se ancora no próprio enunciador. Assim, as situações são dados revividos pelo próprio poeta, que se coloca como o personagem-protagonista do livro.

NAS BODAS DE PRATA DE LEI DA SUA MORTE

Pensando em Ana

A intimidade da sua morte pública
 espetacular, com a cortina aberta
 marcou minha vida funcionária.
 Nunca pensei que me acontecesse
 alguma coisa assim – selvagem –
 tão próxima, ou que fosse possível
 a alguém, contida, mas em guarda
 desatar-se no espelho, de uma vez
 e partisse para o ataque a si mesmo
 através de dias de decididos suicídios:
 primeiro, em narcótico mar, depois
 corte! para o abismo da queda livre
 traduzindo, à sua maneira, o tumulto
 do tempo no qual viveu, de modo
 perfeito, fidedigno, sensacional.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 92).

A presença do pronome possessivo da primeira pessoa no terceiro verso inscreve o próprio sujeito enunciador no seu enunciado. A morte de Ana foi, sem dúvida, uma grande tragédia para Armando, que nutria especiais sentimentos por ela. A inscrição desse eu, no verso, indica que a vida, como um choque e um espetáculo, é um mote que ressoa no seu livro. Para uma autobiografia poética, importa mais as sensações e sentimentos do que os acontecimentos em si. Portanto, há uma série de adjetivos que urgem descrever o relato em vez de contá-lo.

No terceiro verso, o poeta afirma que a morte espetacular dela marcou sua “vida funcionária”. O adjetivo faz referência à sua vida como funcionário público, mas indica a “normalidade” de sua vida, despida de excentricidades, dentro do espaço sociocultural de nosso país. O verbo “marcar” no pretérito perfeito mostra uma situação que lhe foi definitiva e de grande importância. Ana, ao morrer, escancarou a intimidade dela. Sabe-se que muitas pessoas que conviveram com a escritora decidiram lhe prestar homenagem, entre elas os seus

ex-namorados, que pareciam entrar numa sutil “competição de visceralidade e mau gosto”, conforme Milton Ribeiro no site *Sul21*. Assim, a morte dela fez com que as cortinas de sua vida fossem abertas, iluminando e dando nascimento a uma espécie de espetáculo.

O poeta comenta aqui um fato extraordinário, ou melhor, dois fatos: os suicídios de Ana. A imagem criada sugere Ana, contida, desatando-se no espelho. A personagem procura sair do seu clausuro imagético e partir para o ataque a si própria. Primeiramente, lança-se ao mar e falha. Depois, lança-se do oitavo andar de um prédio de Copacabana. O poeta diz se tratar de um evento ainda embaraçador. Aqui, o suicídio, comum em todos os lugares, ainda assim não se despe do seu caráter de choque. Formalmente, a ideia de choque é representada por um recurso muito usado por Drummond, o *reset*, presente no décimo-segundo verso do poema, na palavra “corte”. Armando registra esse feito como algo extraordinário que lhe acontece. A proximidade do evento e a banalidade que resulta de sua vida funcionária tornam, ainda mais, o evento um assombro.

Os dois poemas analisados levantam uma questão interessante. A “sinceridade” do poeta aparece nos textos à margem, nos paratextos. Em “18 de fevereiro”, a data de aniversário do poeta constitui o título do poema, no qual ele desabafa sobre o tempo, que não cessa e traz consigo certo temor, aumentando a vontade de estar e não continuar. No segundo poema, o poeta compartilha um evento marcante: a morte de sua amiga Ana. Ao dizer “*pensando em Ana*”, o enunciador se inscreve no enunciado, chamando a atenção para si antes da leitura do texto, indicando ao leitor que a mão criadora é tão importante quanto a sua criação, já que quem sofre, quem recorda, quem sente saudades, é o próprio Armando.

Estamos diante de uma autobiografia. Embora não possamos, enquanto leitores averiguar cada “verdade” proferida pelo autor, a autobiografia, o relato sobre a vida de uma pessoa, permanece. Entramos num jogo, onde as regras não implicam vasculhar a vida do autor, mas conhecê-la pela composição que ele escolheu: a linguagem. Como vimos na primeira parte deste capítulo, reconhecemos que a *fonte de experiências* que dá corpo ao texto é o próprio autor, que abre mão do papel de *suporte de invenção* para assumir o desafio de ser parte importante do texto. O jogo implica acreditar na sua *boa fé*, ainda que esta esteja contaminada de pseudoverdades, mentiras, e muita ficção. A autobiografia não se estabelece como um texto em compromisso com a verdade, mas sim em compromisso com o eu. Veja como exemplo o poema “72” da seção “Numeral”.

72

*para Cri e para mim
diante da praia de Manguinhos*

Mesmo para os que nadam
é de tirar o fôlego seu mar aberto
sob o dia espetacular.
Perfeito, parece uma foto retocada
com direito a vento, o que não cabe
neste meio, que encaminha a impressão
para o celuloide, película, filme.
Mas a sensibilidade não se move
da primeira posição – retrato parado
de digital nitidez, tendo algo em movimento
que não se pode ver o vento em si
capta alguma coisa do seu ambiente
de ar e estrutura: talvez, tempo.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 106).

O autor diz escrevê-lo “diante da praia de Manguinhos”. Novamente, ele se refere ao tempo, mas descreve a paisagem como uma “foto retocada” e “perfeita”. Se o leitor se aventurasse a passear pela praia, poderia não sentir o mesmo, poderia não gostar do que vê, ou melhor, talvez nem sentisse que está diante de um cartão-postal, poderia objetar que já viu praias mais bonitas. Mas isso não anularia a “sinceridade” do texto. A praia existe de fato, mas isso não importa. Uma autobiografia chama atenção para o autor enquanto um sujeito que desabafa, ainda que tudo o que ele fale seja pura quimera. O poema, inclusive, é dedicado para ele e Cri. Isso significa que o poema é um presente para ele próprio de modo que a autobiografia *Lar*, se torna seu baú de tesouros pessoal, agora digerido em consonância com o presente e compartilhado com diversos leitores, sedentos e curiosos, que, espontaneamente, procuram olhar para o outro, ainda que ele se vista de máscaras, imagens, metáforas.

Dois poemas a frente, no “74”, Armando diz tê-lo escrito “depois de uma conversa telefônica com Adolfo”. A nota antes do poema novamente traz a tona o poeta, a fonte de experiências compartilhadas.

74

*depois de uma conversa
telefônica com Adolfo*

Repisar o chão duro, muito batido
para que a trilha não se esfarinhe
quando, com falta de vento, a paisagem
não passa. Preferir ferir a mesma ferida

a ideia idêntica, repetida, do disco arranhado
da volta ao parafuso parecendo igual à primeira
mas que sempre se pode apertar mais um pouco
o que não acontece com que torce a chave
que está gasta, no meio do touro, na terra.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 107).

No poema, o autor fala da repetição, palavra que ecoa em quase todos os poemas do livro. Essa ideia ilustra ainda outro aspecto da autobiografia, que, friso, sustenta-se pela relação que possui com o sujeito e não com a verdade. Armando, assim, entrega a razão pela qual produz um texto tão singular, íntimo e pessoal: a vontade de digerir o passado e manter as pegadas ainda na terra, “Preferir ferir a mesma ferida / a ideia idêntica, repetida, do disco arranhado”. O verso ainda sugere uma repetição do verbo “ferir”, assinalando a ideia de que revolver o que ficou para trás é doloroso. Afinal, por que escrevemos autobiografias? Clara Rocha (1992) aponta muitas razões, dentre as quais se destacam o desejo de reviver o passado, testemunhar uma época ou uma vontade de buscar armas para lutar contra o tempo. Lemos para quê? Porque buscamos exemplos, admiramos heróis. Assim, Armando Freitas Filho, a partir de seu território, projeta-se como herói do seu próprio mito – mas um em registro mínimo e baixo.

CAPÍTULO 02

A FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO EM *LAR*,

a máscara
escancara outra cara
sobre a cara
última facécia.

Armando Freitas Filho,
em *Palavra* (1963)

2.1. O indivíduo e suas formações: a memória do vivido e do lido

Lar, é também um livro da memória. Talvez o seu primeiro objetivo seja poetizar sobre as lembranças, o passado e as experiências e, como tudo isso, surge, no presente, avassalador, mas descontínuo e efêmero. O livro, então, uma autobiografia, clama pela memória. Afinal, só podemos conhecer a nós mesmos a partir de uma retrospectiva de situações e momentos pretéritos. Como num álbum, as fotografias vão evidenciando detalhes de nossa vida. Assim, vamos formando a nossa própria história, preenchendo as brechas existentes entre uma foto e outra. Autobiografia prevê memória, afinal uma não existe sem a outra; falar da vida é falar daquilo que se viveu. As autobiografias poéticas, como lemos no prefácio de *Lar*, tem como característica o estilo elíptico, que se forma por meio de aparições e circunstâncias. Esse caráter epifânico ativa, muito sem autorização, a memória, que segundo Jacques Le Goff (1994), é o conjunto de funções psíquicas que permitem ao homem tornar atuais impressões e informações passadas – ou ao menos que ele julga passadas.

Voltar ao passado faz-se muitas vezes contra a vontade. Quando estamos num lugar ou sentimos um cheiro, o passado aparece sem ser convidado, ora abrindo um sorriso, ora deixando as lágrimas correrem. Impossível não falar dele, mesmo quando muitos tentam, mas ilusoriamente, apagá-lo, pois o passado invade, cintila, surge. Em uma autobiografia, o passado é vasculhado como meio de o autobiógrafo ir ao encontro de si mesmo, ou de seus eus, diversos, espalhados em espaços e tempos diferentes. O mosaico de identidades dá forma gradativa a esse eu singular formado pelo coletivo e mesclado por outros e diversas influências, como a família, a escola, os livros, os amores.

A formação de um indivíduo recebe grande influência dos outros, e a família desponta geralmente como o “princípio social balizador” de cada um (MACHADO, 2001, p. 12). Sumamente importante, a família pode ser metaforizada pela ideia de “casa” e indica distinção, singularidade; enquanto que, por outro lado, a “rua” seria o mundo da impessoalidade, conforme explicita Lia Machado (2001). Não sem motivo, o primeiro poema da seção “Formação” do livro de Armando é intitulado “Família”, uma indicação da primeira e talvez mais forte influência sobre o eu. A família indica o próprio desajuste do eu diante do mundo. A evocação desse assunto deixa entrever no livro um assunto que, para o autor, é inquietante. O próximo poema também fala sobre esse mesmo tópico: “Sangue”. Nele, encontramos versos que falam sobre a ideia de influência.

SANGUE

Sapatos de atacar tipo “tanque”
 amarrados com cadarço grosso:
 os passos duros e iguais que pisam
 e repisam até gastar a sola para poder
 romper com a repetição do chão
 abrir o desvio no caminho, rumo
 à possível falésia do próximo dia.
 Que não se sabe. Viagem sem o mapa
 do corpo do pai, sem sua mão pesada
 e o itinerário de suas veias grossas.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 40).

O corpo do pai é visto como um itinerário, um mapa. A figura paterna é aquela que aponta certo caminho. Suas veias são comparadas a trajetos, visto que, biologicamente, o sangue que herdamos é o responsável por nossas características e traços. A mão forte do pai também é mencionada, aludindo à sua firme e decisiva autoridade.

A família brasileira sofreu muitas mudanças ao longo do tempo, dentre as quais podemos citar uma espécie de reciprocidade (ou contrato) conjugal e a utilização da “pedagogia da negociação”. Embora não muito aceita, devido à ideia de localidade, a estrutura familiar apresentada por Gilberto Freyre ainda parece prevalecer. Digo isso, quando se observa, em muitas famílias, o poder que ainda ostenta a figura masculina, que exige para si o controle familiar.

Mas a educação que as famílias conferiam aos filhos é motivada por outra influência, a saber, a de caráter religioso. A religião é notadamente um modo de vida. Ela influi nas nossas decisões e pensamentos. Geralmente, utilizamo-la como filtro de percepção das coisas, dando-lhe a ela o papel de como encaramos o mundo e as pessoas ao nosso redor. Embora não muito explícita no livro, a religião aparece entremeada a alguns versos. Naturalmente, a obra é inaugurada fazendo referências aos dois grandes regentes da vida: o tempo e Deus. No segundo poema de *Lar*, Armando dedica seus versos para falar sobre a influência da religião em sua formação. Percebe-se que ela de modo sugestivo aparece muito em diversas situações. No poema, “Anil, goma, ferro a carvão”, o leitor perceberá que formação religiosa permeia a vida do poeta. A comunhão é um ato que possibilita ao fiel comer a hóstia, o pão não-fermentado. É uma espécie de rito de passagem, ao qual os jovens que aderem aos ensinamentos da igreja católica perpassam. Armando compartilha esse momento singular de sua vida, deixando entrever as suas sensações diante do acontecido. A religião se configura como uma das muitas formações do eu de *Lar*, e embasa claramente as ações de sua família.

Anil, goma, ferro a carvão
 puxando o branco imaculado.
 Cheiro de limpo, de papel almaço
 que Deus pautará, com mão pesada
 com dura regra de linha reta
 e o círculo da hóstia que busca na boca
 o céu – distante da tentação, dos dentes
 que 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.
 (FREITAS FILHO, 2009, pp. 19 -20)

Na seção “Formação”, o leitor se depara com um poema que versa sobre um episódio traumático: “Castigo”. Inicialmente, o poeta faz uso do advérbio “nunca”, indicando já decididamente o seu desejo de que tal situação não ocorra mais. Ademais, os versos que iniciam o poema criam uma atmosfera atemorizante. O gás que exerce pressão no encanamento cria barulhos estranhos que, como julga o poeta, parecem de fantasmas. As “voltas das chaves nas fechaduras” indicam um aprisionamento, uma privação da liberdade. Assim, o nível semântico desses versos faz desencadear sensações comuns aos medos que comumente temos na infância. O castigo, então, é uma dor que, ao poeta-menino, incomoda e desanuvia as boas lembranças da meninice. Considerando o espaço, há de se perceber que o rapaz não só tem privados alguns desejos, como também se encontra num lugar onde se guardam coisas velhas. Assim, espacialmente, o menino é igualado aos trastes, para que perceba a imundície de sua conduta. O poeta entrega a razão de estar no “desvão do escritório”. Aparentemente, sua curiosidade de criança o trouxe para lá: “de calar a dúvida acerca de tantas / coisas que têm que estar dominadas / no conjunto escuro, absurdo, de palavras.” Diante desses versos, e focando em termos como “dúvida”, “calar”, “dominadas”, “escuro” e “absurdo”, podemos entender a dimensão do castigo do menino, que, além da rotineira dor causada, representa uma negação do saber. O castigo é uma forma de punição pela tentativa de se aventurar em bosques proibidos. No caso, o desejo de aprender foi uma violação de limites e, agora, o poeta deve calar, dominar sua curiosidade e se resignar diante do absurdo que lhe é imposto.

CASTIGO

Nunca sei a hora certa de apagar a luz
 de cair na cama e no sono, de rever
 mais uma vez o relógio, o fantasma do gás
 preso na pressão do encanamento
 e as voltas das chaves nas fechaduras.
 De calar a dúvida acerca de tantas
 coisas que têm que estar dominadas
 no conjunto escuro, absurdo de palavras
 em acúmulo no desvão do escritório confuso:
 cavalos azuis de tão velozes, e outros
 chistes e chicotes, que ainda não controlo
 de cabo a rabo, para que eu possa
 então, fechar os olhos em paz
 “com cada coisa em seu lugar”, nesta
 pobre “habilitação para noite”, nº 2.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 85).

Citando o poema “Consoada”, de Manuel Bandeira, Armando deixa entrever um desejo de estar em paz com a sua consciência, que agora o fere. “Com cada coisa em seu lugar”, o poeta indica uma tentativa de se reconciliar com os pais, prováveis autores do castigo. Para reconciliação, o menino-poeta pensa que o melhor é arrumar a “baderna” que aprontou. No poema de Bandeira, há o desejo de agradar a morte. Armando, por outro lado, quer fazer isso aos pais. Mas, conforme o próprio Armando, a poesia como “uma tecnologia de ponta da linguagem, [...] exacerba, em vez de colocar cada coisa em seu lugar.” (FREITAS FILHO, 2009)

Cabe notar o tempo dos verbos no poema, que se encontram no presente do indicativo: o tempo das ações que perduram (*sei, controlo*). Assim, o castigo, ou a dor causada por ele, sugestivamente permanece. O passado aqui se transfigura em presente, e sua atualização é constante. O poeta, logo, está em desajuste com o mundo. A escrita autobiográfica se justifica na tentativa de depurar essas lembranças, de modo que, usando a póstica – a forma de linguagem que busca a perfeição – o autor possa se “purificar” da contaminação do passado, que lhe retorna e traz a dor. Embora tenha saído do castigo, e cumprido a sua pena, o desejo de paz com os “homens” ainda não aconteceu. Talvez isso justifique o fato do poeta se entregar à escrita incessantemente.

Desde o séc. XX, no Brasil, a igreja católica usou uma série de estudos seculares mesclados aos princípios bíblicos que orientavam famílias sobre a educação dos filhos. Em certas publicações católicas, a criança era encarada como um ser carente de purificação, visto

que o “mal” era propriamente a sua essência primeira. O castigo, então, era utilizado como uma retribuição das más ações dela, o que contribuía na sua formação como um adulto responsável, maduro e emocionalmente equilibrado (CALDANA & BIASOLI-ALVES, 1993, p. 40). O desenvolvimento urbano, ainda, transformava o contexto escolar, modificando-o numa arena de “competição”, onde as crianças, bem orientadas pelos pais, poderiam ampliar seus talentos e serem notadamente reconhecidas como brilhantes. Isso exigia, claro, certa imposição de limites e regras. O castigo e a escola, para uma criança, cheia de vontades e desejos, representavam um grande obstáculo, envolvido de terror e exageros. Em *Lar*, Armando compartilhará suas dores ao falar da escola e do castigo, seus “traumas”.

Após o desastre da grande guerra, que estourou em 1914, o Benjamin (1994) notou algo que previa uma espécie de fim do testemunho, resultado do esgotamento da experiência. Ele percebeu que os combatentes voltavam silenciosos da guerra, “mais pobres em experiências comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Assim, segundo o pensamento benjaminiano, estávamos sujeitos a uma nova barbárie, “privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, P. 198). O silêncio tomava conta dos combatentes, só nuvens, só nuvens. Mas e hoje? No panorama contemporâneo, o sujeito é incapaz de transmitir suas experiências de modo a digerir seu sofrimento.

Para Sarlo (2007), a teoria benjaminiana do emudecimento abre uma linha de reflexão diferente da ideia de uma não memória, pois, seguindo Nietzsche e Bergson, Benjamin investe contra o causalismo e busca a qualidade psíquica e temporal dos fatos da memória. O historiador cômico disso não busca uma reconstituição dos fatos, mas uma relembração, que lhes confere seu caráter de passado presente. Benjamin critica o positivismo histórico, que ilusoriamente reconstitui uma experiência pretérita, transformando-a ilusoriamente em “fato”, mas destituindo-a de sua relação com o sujeito. Benjamin, como diz Sarlo (2007), busca devolver ao passado uma subjetividade, uma memória definida como “dimensão temporal subjetiva”. Sarlo (2007) comenta, então, que a teoria benjaminiana caminha numa aporia, porquanto fala de uma impossibilidade do relato e de sua redenção.

Para outros autores, entretanto, o emudecimento é um sintoma não da guerra, mas da amplitude divergente entre gerações, pais e filhos que não se entendem, filhos que se revoltam, pais que se resignam. Em resultado, hoje, os sujeitos estão pobres de experiências. Sarlo (2007) cita, por exemplo, Paul de Man, que, em 1979, publicava um artigo criticando a teoria de Lejeune sobre a autobiografia. Era uma falsa ideia acreditar em um sujeito uno em experiência e tempo. O sujeito textual é nada mais que uma máscara, que afirma dizer a

verdade. Mas, visto que a autobiografia se sustenta sobre o artifício retórico da prosopopeia – dar vida ao inanimado, a um ausente, a um morto – ela seria uma ilusão, uma falsa verdade. Numa linha similar, em 1984, Derrida critica a representação e a subjetividade ao falar da impossibilidade de se conferir verdade ao empírico, pois o sujeito extratextual não existe, visto ser apenas uma assinatura. Mas “o sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito” – declara Beatriz Sarlo (2007, p. 39), que completa: “Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis”.

Assim essas “verdades” só são possíveis graças a algo que lhe contradiz: a imaginação. De acordo com o estruturalismo, para que se pudesse conhecer algo, era necessário remover do objeto o seu caráter banal e revesti-lo de uma nova roupagem ao ponto de causar um rompimento do automatismo: estranhar para ver – diziam os formalistas. A imaginação, então, entra como um recurso para conferir à experiência certo distanciamento do habitual e uma exteriorização, entrelaçando a todas essas experiências desconjuntadas. O presente indica a cada um que recorre à memória aquilo que ele deve sublinhar e esquecer, modificar e inventar. A imaginação entra com a detida força do presente, que ordena todas as situações pretéritas. Sarlo (2007) diz que o passado sofre uma distorção em prol de uma coerência, necessária para o presente. Isso traz a tona uma revisão de Benjamin, que, em verdade, criticava o caráter de recomposição do passado, destituído da subjetividade. Além disso, o resultado coerente desses relatos reside na repetição e na acumulação de detalhes, que tornam esses testemunhos próximos de uma retórica não só romântica (com vistas ao um eu e a sua juventude), mas realista.

Lar, busca no passado as motivações e situações que conferem sentido às questões do presente. Arranjadas nas três partes do livro (“Primeira série”, “Formação” e “Numeral”), as experiências gritam, quer sejam felizes quer sejam dolorosas. De acordo com o espírito do tempo, Armando Freitas Filho faz do eu e suas lembranças um tema para reflexão. Em “Primeira série”, por exemplo, o poeta prioriza seus anos iniciais, participando suas angústias de menino e jovem. No poema introdutório, o eu lírico elege a rotina como ponto central, nada surpreendente quando se tem em vista o mote do livro: o homem e sua vida maquinal e cotidiana. No verso inicial, busca-se uma imagem bíblica ao se retomar a divisão do dia e da noite, “sol” e “lâmpada”. O tempo, dizia o próprio Platão (apud WHITROW, 2005), surge com a criação do universo. No relato de Gênesis, surge primeiramente a luz, responsável pela ideia de tempo, devido a alternância entre a presença e ausência de luz. Assim, o início, tanto do poema de Armando como do universo, segundo a Bíblia, faz do tempo o seu cúmplice e o

seu sustentáculo. O tempo é, então, tudo: vida e morte. Ele traz mudança e alternância – no poema, os dias e as tardes se alternam, já que mudam, transitam. Assim, o poema inaugura *Lar*, com o tempo: o grande regulador da vida.

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 – dribble
 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.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 19).

O poema divide-se em três partes, na qual a primeira expõe, num verso estático, a ideia de dias que se dividem entre noite e dia. Digo estático, porque há a ausência de verbos; e o termo “dividir” aparece em sua forma nominal, o que anula a ideia da presença de uma palavra dessa classe gramatical. Na segunda parte, temos uma palavra que inicia com letra maiúscula, marcando seu início: “Cedo”. O poema então fala da clausura da sala de aula e do ar livre, estabelecendo uma rotina que pendula da dor ao prazer, visto que o termo “clausura” normalmente recebe uma acepção um tanto negativa. Aliás, o prazer vem logo associado ao jogo, tanto o de mesa quanto o futebol. Na terceira parte, o termo “Tarde” marca seu início. Nesta, fala-se do apagar das luzes e mesmo do mar, que ainda em movimento, deixa de receber toda aquela gente. O final falará da dízima periódica, que traduz a ideia de uma repetição. Ao falar da vida, portanto, é falar da rotina. O tédio que nos acomete ao longo da vida é resultado da repetição das coisas. Cedo e tarde, ao mencionar essa mudança, o tempo é eleito como o grande regulador da vida, mas também o seu antagonista, pois à medida que se passa ele traz consigo o fim. A finitude é uma marca dos poemas armandianos. São escritos que se assemelham muito aos de Manuel Bandeira. Todo dia é dia e ainda assim é o último, viver é esperar a morte.

Em “Primeira série”, o poeta priorizará seus sentimentos de ainda jovem. A falta do título nos poemas sugere que eles surgem assim como muitas lembranças, por acaso. Pela palavra, seus sentidos e grafias, o poeta tornará comum suas experiências, resgatadas e

(re)criando impressões, angústias, alegrias e sonhos. Há de valer da arte para reviver o passado, agora transformado em presente passado. As situações de outrora, embora diluídas, apagadas, alimentarão a escrita. Nesse movimento, que é mais de esquecimento a lembrança, o sujeito tornará novo o episódio pretérito, no presente, a fim de se preparar para o futuro.

Como exemplo, em “Primeira série”, o sujeito comunica uma experiência, para muitos, dolorosa: a despedida da infância e o início das transformações radicais de nosso corpo. A fase inicial da adolescência é de fato uma experiência medonha. O eu lírico nos deixa isso claro ao mencionar que deve aceitar o horror do seu cheiro, e sublinha essa ideia ao destacar o adjetivo “estranho”. Parece certo que o estranho chama a nossa atenção para os detalhes. Conhecer o outro é ver as miudezas. Assim, como alguém que conhece pela primeira vez uma pessoa, o sujeito pré-adolescente se depara consigo enquanto outro. À criança, dá adeus; ao sujeito desengonçado, cheio de espinhas, boas-vindas; este descoberto no socavão, na redoma bem protegida da infância. O poeta traduz o estranhamento dessa fase ao criar para o leitor a sensação de nojo. A escolha lexical busca retorcer o rosto de cada leitor. O suor, a mancha, o esperma não por acaso lambuzam e sujam o corpo, as roupas, os móveis. Ser adolescente é aceitar o estranho, que nos causa repulsa.

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 meu corpo, sem controle
 que cresce diante da tevê franzida
 sentado na poltrona suada, com a mão
 de esperma, pingando no carpete gasto
 na cor manchada, desmaiando, cada vez mais
 com o uso duro dos dias
 que abafa o som do quebra-quebra
 dos utensílios que o mau uso desparafusou
 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 praia ordinária, na água de aço.
 Sujo-me, me sujeito a ser solúvel.
 De susto em susto, me puxo e examino:
 sinal, cisto, nódulo, gânglio, sintoma.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 28).

O uso do pronome possessivo “meu” confere um rastro de subjetividade, no qual o eu lírico tece considerações sobre si mesmo, mas de uma forma peculiar, visto que ele se estranha. O termo cheiro indica algo muito pessoal, de forma que o eu se estabelece dentro de

suas territorialidades. O primeiro verso, assim, estabelece uma espécie de resumo do poema, no qual o eu se vê enquanto outro e precisa se aceitar assim, como estranho e diferente. No terceiro verso, encontramos outro verbo que indica uma dificuldade. O sujeito não só precisa se aceitar como também aturar a si próprio. Ao falar em hálito e tártaro, o poema fala de inconvenientes com os quais temos que lidar: é preciso suportar até a nós mesmos.

O estranhamento, tema do poema, é condizente com a experiência dolorosa da mudança. O tempo gera transformações em nosso corpo, constitutivo de nossa personalidade. Cada um de nós é reconhecido por uma face, por um gesto, por um corpo. Mudanças nesse físico podem trazer frustrações. O sujeito, aqui, reveste esse episódio num tom melancólico. As mudanças são difíceis, mas é preciso aceitá-las, aturá-las. É comum suportarmos a outros, mas o poema fala de outro que devemos tolerar: nós mesmos.

O corpo é descrito como outro, sem controle. A referência à tevê remete à mídia e ao cotidiano de muitos adolescentes, que fazem da tevê muitas vezes o seu lugar de refúgio. O poema ainda sugere uma situação a qual muitos jovens enfrentam, a saber, a descoberta da autossatisfação e do prazer solitário; experiência, muitas vezes, envolta de culpa e indignação. Para um jovem, criado dentro de certos princípios religiosos, a masturbação gera mais dor que satisfação.

O verso “o outro não sou eu” inquieta. A afirmação ainda que fira os princípios de uma dada lógica, embutem um pensamento já muito discutido, que, em suma, define o eu como um encontro de outros. Somos aquilo que aprendemos, que copiamos, que refletimos. Somos, em certa medida, outros. Mas o verso, não condizente com essa ideia, nega isso. Nos versos finais, contudo, o sujeito adolescente dá atenção ao estranho corpo. Vê-se nos detalhes e, como dito, enquanto novo, outro. Ao observar os nódulos, os gânglios, os cistos, o eu busca observar acidentes pequenos. Aqui, o medo se estampa. Ele tem medo do novo, que pode prejudicá-lo. Por isso, ele busca ser solúvel, uma resposta líquida frente ao medo do fixo. Como afirma Waldenfels (1997 apud MELO, 2011), a experiência do estranho só é digerida retrospectivamente, e sua reconstrução se processa parcialmente a partir dos efeitos e das marcas – cicatrizes, vestígios.

Sobre a questão da lembrança autobiográfica, foco de nossas discussões, Marina Maluf (1995) comenta que essa é uma expressão mais individualizada que podemos encontrar. Ela está encharcada de subjetividade, já que ao lembrarmos fatos de nossa própria vida, selecionamos fatos vividos. O verbo “selecionar”, então, configura escolha, que por sua vez indica a atuação do sujeito frente às suas próprias lembranças. Aquele que lembra, buscará desenterrar apenas aquilo que deseja, apenas aquilo que quer expor. O fato em si

nunca será reconstituído, impossível, mas ele será interpretado e o sujeito imprimirá nele uma significação decorrente de necessidades presentes e transformada pelo tempo. Ainda, Marina Maluf (1995) explica que o fato passado não só é ressignificado por um ato pessoal, como também por uma “trama coletiva da existência social”. Todas essas motivações e significações que, embora pareçam individuais, trazem embutidas necessidades, gestos e gostos de um coletivo. É uma forma que nasce com caracteres do grupo social que cerceia o eu. Assim, as transformações do corpo adolescente da criança burguês-católica são comuns na sociedade em que o sujeito está inserido. Ao falar do eu, naturalmente fala-se dos outros. “A lembrança está, assim, indissociavelmente ligada à vida social e à sua historicidade, marcada por práticas, valores e sistemas de representação.” (MALUF, 1995, p. 83) Portanto, o indivíduo que lembra procura uma significação para o seu passado dentro de seu território social.

Amarrando todas essas ideias, percebemos que esse sujeito que se expõe no livro não está carente de experiências, ainda que essas se traduzam em dor e lamento. Mas o poeta, à luz do presente, busca no passado, nas pegadas e despojos, entender a si próprio. Além de pessoas e situações, o poeta também resgatará outra de suas grandes influências formadoras: os livros. Afinal, o eu do livro é um verdadeiro leitor. Armando dedica muitos poemas para falar sobre sua paixão pela leitura, a força-motriz por trás de sua escrita. Na sua estante, encontram-se tanto os livros consagrados no mundo todo como aqueles que são importantes em nossa tímida literatura brasileira. Quando folheamos sua autobiografia e temos, por assim dizer, acesso a espaços de sua vida, o escritório surge como a imagem dessa sua formação, provida de dentro das páginas, muitas vezes, vale dizer, roídas por traças. Kafka, Lispector, Doyle, Rosa são “personagens” que convivem com o nosso poeta. Em sua autobiografia, encontramos diversos personagens escritores, os quais muitos ele não conheceu em pele e osso, se bem que não era preciso, pois suas ideias e sentimentos derramados nas páginas dos livros talvez falem mais alto que qualquer contato pessoal. Temos, portanto, em *Lar*, a descrição de uma memória influente e vívida: a memória do lido. Um dos combustíveis que sustenta Armando como poeta e lhe permite entender a si e o mundo que lhe rodeia. Mas a grande influência literária de Armando é indiscutivelmente o modernismo brasileiro, no qual encontramos poetas como Bandeira, Cabral e Drummond. A formação do poeta enquanto leitor, porém, revela uma faceta interessante do poeta, seu desejo de superação ou continuação, revelando um eu, que embora se forme a partir dos outros, tende a romper seus paradigmas e criar para si uma estética pessoal. A título de exemplo, temos o poema “Cara a cara”.

CARA A CARA

Debruçado sobre Drummond
 sinto seu hálito de terra
 o gosto de ferro na saliva.
 Aos 15, se meu rosto de manhã
 desentranhado da confusa
 noite adolescente tem espinhas
 implacáveis de pus, o dele
 escanhado desde cedo
 tem a face azulada, sem marca
 na carne de mármore
 de funcionário cadavérico
 que funciona enguiçado.

Machuco meu beijo, meu desejo
 nesta estátua pálida no seu nicho.
 Quero encostar meu rosto, minha reza
 no rosto que recua
 com asco da purulência.
 Tento esfriar a minha acne
 que queima, no ardor íntimo
 de carrara: frígido, morto
 vivo sem escaras, de olhar vidrado.

Procuro ler além do que escreve
 do que subsiste sugerido
 e por mais sujo que seja quero
 fugir e ficar com o rosto igual
 mas tenho que apostar na espera
 acalmar o alvoroço
 da minha cara escalavrada
 até que o tempo pare e comece
 a corroer a pedra impecável de cara
 que me afronta, sem a certeza
 de alcançar o dia imaculado
 por tamanha lisura e perfeição.
 (FREITAS FILHO, 2009, pp. 73 – 74).

No poema, Armando deixa entrever seu “confronto” com a tradição que lhe causa forte influência. O eu lírico, em seus tempos adolescentes, defronta-se com a estátua de mármore de Drummond. A ideia perpassada pelo corpo juvenil, repleto de pus e espinhas, imprime o jeito tateante e inexperiente do poeta frente à escrita. A dureza do mármore e o

perfil enquiçado da estátua, por outro lado, implicam a solidez e a resistência da obra drummondiana e, conseqüentemente, de seu projeto estético. A impressão é de medo e impotência, pois não há mais como ou o que escrever diante do imenso rol de obras que já parecem ter dito tudo. Semanticamente, o poema deixa isso nítido ao usar vocábulos que remetem a ideia de completo, como “lisura”, “imaculado”, “perfeição” e da “pedra impecável” — este uma óbvia referência a um signo que percorre os textos drummondianos e de outros poetas modernos. Drummond, a estátua, é a metáfora da tradição, sólida, fixa, impecável. As espinhas do eu lírico já permitem outra leitura: a efemeridade, o imediato dos autores contemporâneos, que surgem aqui e ali, mas que desaparecem imediatos como a bruma no mar, incapazes de se sustentarem diante de tamanha solidez de estátua. No entanto, ao lermos o poema, o sujeito começa a desejar uma corrosão da pedra, que se permitirá através de uma aposta na espera. O tempo, decisivo, poderá tornar clara a ideia do inacabado e da insuficiência do escrito. Como algo que é passível de modificação, a tradição marmorista há um dia de se corroer com o “novo”. T. S. Eliot (1989), em “Tradição e talento individual”, diz que quando uma obra de arte surge, o que ocorre é exatamente aquilo que ocorre com as que precedem. Os monumentos formam uma ordem coesa, ideal entre si, mas, com o surgimento de uma nova, essa ordem se modifica, pois é plástica e está em constante ajuste: “[...] as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo.” (ELIOT, 1989, p. 39). Marcos Siscar (2005), reforça isso, no ensaio “A cisma da poesia brasileira”, quando diz que “assistimos hoje a um deslocamento dos critérios pelos quais um poeta pode ser reconhecido como fazendo parte de uma série literária, de sua tradição”, notando algo em “processo de transformação”, que precisa ser compreendido antes mesmo de perceber o que está presente hoje e o que falta. Para ele, “[...] são talvez os próprios valores do modernismo brasileiro [...] que se abalam, que não são suficientes mais para suportar o sentido do mundo que se abre”.

No poema “Escritório irritante”, Armando deixa vislumbrar a sua relação intrincada com os livros que o rodeia. Ler não se confunde com admirar, mas é a expressão de um desafio. Lemos porque desejamos confrontar o outro, desdizê-lo, questioná-lo e enfrentá-lo.

ESCRITÓRIO IRRITANTE

Não acho nada, nem o que não
 procuro, nenhum livro se abre
 e os que se abrem, raivosos
 não prestam para o momento.

Se apertam nas estantes, se
 embaralham, fora de ordem
 se precipitam, suicidas
 mortos, amarrotados, muitos.

Não os lerei mais, morri
 com eles, minhas marcas
 no pó das passadas páginas

se desbotam, os personagens
 idem, a flor de papel de poema
 se fecha, furada por traças.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 91).

Nossa primeira atenção recai sobre a forma do poema, pois encontramos uma composição bastante tradicional, cuja origem se deu no séc. XIII, princípio do Humanismo. No Renascimento, essa forma se tornou consagrada e se perpetua, deste então, em nossa tradição literária. Formado por catorzes versos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, sua estrutura é enigmática e desafiante. O poema é uma breve canção, que faz jus ao seu conhecido nome *soneto*, que vem de *sonet*, significando “poema-canção”. Contudo, embora faça alusão à essa forma consagrada, “Escritório irritante” tem suas peculiaridades, começando pela disposição das rimas que fogem ao padrão de rimas intercaladas e à métrica usual dos versos. A sugestão é de que o poeta insiste na sua individualidade, como que reconhecendo sua formação, mas afirmando a seu desejo de *mão livre*, que escreve ao sabor de seus próprios gostos pessoais².

Morfologicamente, o poema bate na tecla do “*não*”, “*não os lerei*”, “*não acho nada*”, “*não prestam para o momento*”. A tradição que abarca sua instância, ou mesmo, sua formação enquanto leitor é negada e o poeta vê a impossibilidade de continuar a lê-la. Ao dizer “*morri*”, no primeiro terceto, o poeta indica morrer enquanto leitor, pois frisa que essa morte se dá com eles, com as passadas de página. Essa morte, então, é a do leitor, que, agora, deixa sua posição de admiração e aprendiz para assumir uma de confronto. No último terceto, as traças roedoras deixam nítida seu papel antropofágico de quem devora e aproveita-se do bom, jogando fora o imprestável.

² O poema “Escritório irritante” apresenta um diálogo vivo com o poema “Oficina irritada”, de Drummond, onde o fazer poético é tema de reflexão.

O poeta parece falar da impossibilidade que esses livros têm de falar do seu presente, pois conforme o quarto verso, eles “não prestam para o momento”. A personificação dada a eles é, então, indicativa de suas personalidades. O poeta fala de um confronto com outros escritores, que não servem para o momento. Formaram-me, mas agora eu preciso continuar a caminhada.

Em *Lar*, o sujeito faz da lembrança algo ativo. Assim como um minerador busca detidamente o seu tesouro, o sujeito lírico do livro desenterra situações do passado e as reveste de um novo sentido. A metáfora para essa prática é a dos cacos quebrados, que outrora formavam xícaras, pires e pratos, mas agora, reunidos e desconjuntados, darão forma a outros mosaicos e padrões.

2.2. Em busca de cacos

O crítico Alcides Villaça (2006) pontua que toda forma artística inclui uma memória coletiva e uma pessoal, produzidas ora por uma linha de continuidade ora por uma de rebeldia, seguindo uma tradição que parece ter sua gênese na própria vida do sujeito, mas que se baseia num conjunto de mitos e fatos que o sensibilizam. Assim, segundo o crítico, temos “memória e história interpretadas” (p. 109); e, ainda que o artista possa recusar suas próprias experiências, excluindo assim o veio autobiográfico que cede passagem a uma espécie de apresentação dos “fatos em si mesmos” (p. 109), a pura seleção desses fatos, o estilo pelo qual são apresentados, e a importância da perspectiva com a qual são capturados promovem uma personalidade, apenas disfarçada pela supressão da primeira pessoa e do discurso minimamente confessional.

Para exemplificar, Villaça (2006) evidencia detalhes peculiares ao trato que Drummond dá à memória na série de poemas de *Boitempo*. O primeiro é o uso do tempo verbal, que, diferindo de outras obras do autor, assume o presente, tal que “tudo o que poderia ser pura lembrança ressurgem com o impacto do que é vivido no aqui e no agora” (p. 114), dirigindo às evocações do passado uma nova percepção. O segundo detalhe é o fato de o poeta visitar o seu passado em sua velhice, na qual as reminiscências de outrora surgem vitais e motivadoras, como um estímulo a “um surpreendente re-enraizamento” (p. 114). O crítico ainda pondera sobre os títulos dos livros que formam a coletânea de *Boitempo*. No caso do segundo, *Menino antigo*, fala-se do ressurgimento da criança mesma de outra estação. Esquecer para lembrar admite a fórmula de que lembramos melhor quando a matéria permanece esquecida por longa data, isenta, assim, de interpretações e deslocamentos de

outros períodos. Por fim, o termo *Boitempo* dá cabo a esta ideia de tempo, que se caracteriza pelo arrastar dos anos, mas ainda sugere o ato da ruminação no sentido de ponderação do vivido – retorno e volta. Ao considerar o pensamento de Villaça (2006) sobre a produção poética drummondiana, em especial *Boitempo*, e afinando ainda mais, o poema “Coleção de cacos”, encontrado no livro *Esquecer para lembrar*, pode-se vislumbrar alguns dos procedimentos adotados em *Lar*, permitindo uma chave de leitura para o manejo da memória nos poemas armandianos. O título do poema, segundo o crítico, já resume o desejo do eu lírico drummondiano em reunir os cacos de louça quebrada – metáfora dos fragmentos e situações do passado – num conjunto novo, “extravagantemente criativo” (p. 117) – num colorido que faça ressurgir o que há de mais vivo nessa coleção inusitada.

COLEÇÃO DE CACOS

Já não coleciono selos. O mundo me inquietiza.
 Tem países demais, geografias demais.
 Desisto.
 Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,
 orgulho da cidade.
 E toda gente coleciona
 os mesmos pedacinhos de papel.
 Agora coleciono cacos de louça
 quebrada há muito tempo.

Cacos novos não servem.
 Brancos também não
 Têm que ser coloridos e vetuosos,
 desenterrados – faço questão – da horta.
 Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
 restos de flores não conhecidas.
 Tão pouco: só o roxo não delineado,
 o carmesim absoluto,
 o verde não sabendo
 a que xícara serviu.
 Mas eu reforço a flor por sua cor,
 e é só minha tal flor, se a cor é minha
 no caco de tigela.

O caco vem da terra como fruto
 a me aguardar, segredo
 que morta cozinheira ali depôs
 para que um dia eu o desvendasse.
 Lavrar, lavrar com mãos impacientes
 um ouro desprezado
 por todos da família. Bichos pequeninos
 fogem de revolvido lar subterrâneo
 Vidros agressivos
 ferem os dedos, preço
 de descobrimento:

a coleção e o seu sinal de sangue;
 a coleção e seu risco de tétano;
 a coleção que nenhum outro imita.
 Escondo-a de José, por que não ria
 nem jogue fora esse museu de sonho.
 (ANDRADE, s.d., pp. 973 – 974).

A matéria que o sujeito lírico empreende visitar está fora de vista, enterrada, e é fragmentária, carecendo de uma mineração minuciosa. Essa busca, diz o Villaça (2006, p. 18), “é a da pessoalidade de uma coleção talvez incompreensível para os outros, mas essencial para o menino” (p. 118). O fragmentário é uma indicação ao passado, que sempre remontamos a partir de “cacos”, eventos, situações, momentos, episódios, que por ora construía um todo significativo, mas que agora se encontram dispersos, escondidos, enterrados, dilacerados pelo tempo, e mesmo pelo espaço e pela vida. “O fragmentário foi elevado à categoria estética de modernidade, espelhando perspectivas distintas e simultâneas, percepções dissonantes, experiências de fraturas” (p. 118). No poema, os pedaços têm valores individuais, compondo um tesouro, um “museu de sonho”. A criança compreende o mundo a partir dos cacos.

As vozes que ecoam no poema são de sumo interesse. O presente da enunciação faz transbordar o menino, e mesmo o seu interlocutor silencioso: o próprio poeta, que faz uma reavaliação da infância, reinterpreta-a num tom impressivo. Esse encontro de tempos descontinua uma distância entre velho e menino, tanto que não vemos um lamento saudosista do passado, mas um encontro, uma nova viagem, que, segundo Villaça (2006), tem seu ponto de partida e de chegada na simultaneidade. O velho revestirá o menino de novas roupas a partir de uma percepção nova que atualiza a antiga, desanuviando o passar dos tempos.

Mas, embora satisfatório, colecionar cacos ainda é um trabalho arriscado, pois, ao passo que são recolhidos, o menino corre o risco de se machucar, afinal eles estão quebrados e, portanto, ferem, cortam e trazem riscos. Igual ao menino, o poeta fará bem em versar sobre a vida, mas se deparará com as “suas contradições íntimas, sua instabilidade histórica, sua frustrada metafísica” (p. 121). A busca é pessoal, a coleção não é passível de imitação, pois se traduz no singular – é dele, só dele, e não da gente, de toda gente. Mas essa busca de um eu, de uma memória, espalhados pelo tempo, é dolorosa, porque sangue, morte, perdas, dívidas são elementos que acompanharão os que se aventuram na busca de si mesmo. É o preço que se paga pelo descobrimento.

Lar, trará uma coletânea de poemas que residem sob a imagem dos cacos. O eu armandiano desenterrará eventos e situações aqui e ali e os colocará numa disposição

aparentemente desordenada, formando um todo expressivo. Parte das cenas evocadas pelo sujeito lírico repousam no seio da família – o início das peripécias, das dores e das alegrias. O título do livro é, então, um tanto sugestivo, porquanto traz a tona certo grau de afetuosidade e proteção, posto que a família é a nossa primeira redoma, inigualável cerco que nos protege contra a violência inegável deste mundo caduco. A vírgula, porém, sugere um contraste, uma interrupção em forma de um hiato desconcertante que precisa ser compreendido ou vislumbrado outra vez. *Lar*, empreende uma viagem dentro de cada um de nós – uma viagem tanto familiar como alheia.

O poema “Trilha”, por exemplo, mostra-nos como o eu armandiano encara a memória. É a busca de uma trajetória, uma trilha, que precisa ser reconstruída a fim de que possa se compreender o motivo de cada pegada, motivadas por uma partida.

TRILHA

Parto, o corpo não me comporta.
Do prudente vaso brisé — metáfora
inesquecível do poema antigo — caco
por caco, colado da, e na memória
ao vazo incontinenti de agora
da perpétua fuga final do corpo
que não se recompõe, não se comporta.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 87).

O primeiro comentário que é preciso fazer vem da repetição do verbo comportar. No primeiro verso, o corpo não comporta o eu, que é indicado pelo pronome oblíquo. No último, o próprio corpo parece não se comportar. Há, portanto, uma dupla significação, pois, primeiramente, o verbo comportar indica que o corpo não suporta o sujeito, enquanto que, no último, o corpo parece ser rebelde, já que não se comporta, não tem modos, não é servil, subserviente a um movimento de recomposição. Assim, o corpo, por rebeldia ou incapacidade, não é capaz de abarcar o sujeito, com suas impressões, sentimentos e desejos.

A memória aparece como algo partido – o que já é imediatamente sugerido pelo verbo “partir”, logo no início. Mas esse partir, por ser expresso na primeira pessoa, indica a própria intervenção consciente do sujeito em separar essa memória e, depois, reuni-la, colando-a em fragmentos, em cacos, gradativa e racionalmente, pois há de se partir de um “prudente vaso brisé”. Vaso, que se refere tanto a ideia de forma como a de conteúdo, já que é significativa a sua função de adorno (o que indica a forma), mas também de recipiente (pronto para abarcar certa substância). Daí, ser o próprio vaso uma metáfora da poesia, lúdica e decorada forma que comporta uma matéria. Mas, no quinto e no sexto versos, surge o verbo “vazo”, que, por

sua aproximação homofônica ao substantivo “vaso”, alude a uma interessante imagem. O verbo, instigante, mostra uma espécie de fuga ou vazamento, referindo-se a incapacidade do vaso em comportar o que precisa. Ademais, o adjetivo “incontinenti” sugere uma falta de barreiras. Assim, sem demora, os cacos, agora colados, deixam esvaír aquilo que resgatam, pois o agora, o tempo atual, dilacera-os ainda mais, e o corpo, aqui entendido como substância, foge, pois não se comporta nesta forma, neste vaso. A memória de cacos é, portanto, fugaz; e a poesia contribui para sua evaporação e não para sua fixação. Assim, o movimento empreendido é o de esquecimento (cria)ativo. Há mais criação do que lembranças. Os cacos, o brisé, ambos sugerem a perspectiva plural do sujeito frente ao acontecido. Craquelado, como numa forma cubista, ele se apresenta por meio das diferentes intervenções que os tempos, os espaços impõem, tornando o acontecimento como um quebra-cabeça desmontado e reunido a outras peças de outras estampas, que agora agrupadas formam outra imagem, diversa e plural.

O próprio poema estrutura-se em cacos, no qual podemos notar apenas dois períodos. O primeiro aparece sem conectivo entre as orações, formando duas orações coordenadas assindéticas, criando uma espécie de justaposição, enquanto que no segundo temos vírgulas, apostos e elipses. Por fim, o poema forma uma imagem fissurada, em meio a rachaduras e quebras. Seus versos dialogam com o poema do pioneiro do Nobel de Literatura, Sully Prudhomme, “*Lé vase brisé*”. Em seguida, encontra-se uma tradução do poema por Guilherme de Almeida, de 1958.

O VASO PARTIDO

O vaso azul destas verbenas,
Partiu-o um leque que o tocou:
Golpe sutil, roçou-o apenas,
Pois num um ruído o revelou.

Mas a ferida persistente,
Mordendo-o sempre e sem sinal,
Fez, firme e imperceptivelmente,
A volta toda do cristal.

A água fugiu calada e fria,
A seiva toda se esgotou;
Ninguém de nada desconfia.
Não toquem, não, que se quebrou.

Assim, a mão de alguém, roçando
Num coração, enche-o de dor;
E ele se vai, calmo, quebrando,

E morre a flor do seu amor;

Embora intacto ao olhar do mundo,
Sente, na sua solidão,
Crescer seu mal fino e profundo.
Já se quebrou: não toquem, não.

“O vaso partido” é um poema que fala de um coração machucado, no qual as dores só fazem aumentar. Um leque acerta o vaso, rachando-lhe sutilmente, mas, aos poucos, a rachadura cresce, tomando a jarra como um todo. As brechas desapareceram com água e com a seiva. As lacunas fazem esvaír a vida, resultando num coração doentio. O amor, metaforizado no poema pelas flores, acaba, e o que resta é um coração muito ferido, que não pode mais ser tocado. “Trilha” resume assim a dor das lembranças, que só fazem aumentar. O vaso brisé traz a tona não só seus *flashes*, mas lampeja como agulhadas que ferem e aumentam o sofrimento. A memória em Armando reside sob esse signo dolente.

Georges Poulet (1992), em sua leitura da obra *Em busca do tempo perdido*, afirma que a busca da própria existência configura-se com a busca de um lugar, de um espaço. Em Proust, os personagens aparecem sempre circunscritos a uma moldura, a um lugar, que é constitutivo da identidade das próprias personagens. “Se o lugar realça o ser que ali se encontra, também este lhe confere algo da sua própria individualidade” (POULET, 1992, p. 33). A memória tem a função de conectar esses lugares e projetá-los justapostos num panorama positivo, somados em sua simultaneidade, abarcando-os dentro de um ser, dentro de um homem, criando “uma multiplicidade unificada pela presença ativa de um mesmo ator e de um mesmo autor” (p. 88). Similar a esse processo, o eu armandiano procura reunir os episódios pretéritos e justapô-los, redesenhando um novo passado, agora motivado por necessidades presentes. Isso se comprova ao lermos, no quinto verso, a expressão “de agora”, que mostra a talvez cruel ou salvadora intervenção do presente.

Mas o poema ainda pode nos revelar muito sobre o passado desse eu lírico. O verbo partir sugere uma partida, uma despedida, motivada talvez por uma rebeldia, uma transgressão ao bom comportamento. A paronomásia que ocorre entre “vaso” e “vazo” pode sugerir uma cena totalmente comum: a de um menino que, ao quebrar um vaso, deve fugir para se esconder de seu delito, já que é impossível recompor o vaso, este já em cacos, melhor o outro vaso. Assim, essa cena, agora descrita, sublinha o desejo de se ajustar ao mundo e se livrar da dor. A lembrança traz consigo o sofrimento; é preciso, logo, esquecê-la ou digeri-la.

2.3. Entre a lembrança e o esquecimento

Na poesia drummondiana, a fórmula “esquecer para lembrar” intitula um de seus livros autobiográficos. Para Villaça (2006), o poeta busca deixar a matéria escondida a fim de lembrá-la num momento tardio, para que ela não sofra com as intervenções dos tempos. Em Armando, porém, a clave é diferente. Em *Lar*, as lembranças são constantemente buscadas, mas o desejo do poeta em fixá-las no papel não significa que ele as deseja preservadas, mas o contrário. Apagar cada lembrança para que, enfim, o sujeito possa lidar com o seu passado é um movimento que perceberemos em cada página, em cada poema.

Talvez se possa objetar que o apego à memória é uma marca do livro, pois a obra está repleta de episódios e lembranças, rodeadas por diversos cenários da infância, habitados por personagens de ontem e hoje. Não sem motivo o autor declarou seu último trabalho até o momento como o livro da memória. Mas a memória implica esquecimento; lembrar, muitas vezes, pressupõe deslembrar. O poema “Aliança” indica que, ao caminhar, o poeta se esbarra nos mortos, que aqui ilustram a memória, mas, ao final do poema, o poeta menciona uma continuação dessa memória; “com outra letra”, porém. Assim, a mudança de letra indica uma tentativa de redesenhar o passado, configurando-o ao ponto de o poeta encontrar-se livre de suas algemas.

ALIANÇA

Mortos e enterrados, mas neles esbarro
no despenhadeiro de cada dia.
Não passam, não trocam, me atravancam.
no mesmo barro que modelou o gesto
que se apodera do meu ou é a minha
mão que apanha a terra que sobrou
e vai compondo o braço, o peito, o sentimento
espalhando-se pelo corpo todo, o jeito
do amor, o rasgão da ira, a ruga, o sinal
repentino e idêntico se fixando
na pele que compartilho misturada às outras
dos corpos cobertos, apertados
que afastos com força e cuidado, para não quebrar
os dois hálitos, a respiração, os espelhos
para poder sair, me espremendo, entre as imagens
que me ordenaram, do círculo do abraço, do hábito
e do sangue, carregando o mesmo cheiro
algo da sombra e do modo, de onde parti
para ser diverso, sem perda, e continuar
a escrever, tomando a linha interrompida

da memória e da história, com outra letra.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 44).

Naturalmente, o que se entende por “outra letra” indica o nascimento da individualidade do poeta, agora liberto das imagens consolidadas de sua mente que o prendem a um modo e fazem-no sombra, ou seja, cópia. Portanto, o poema fala da inauguração de si mesmo, tendo por contexto a formação que compôs ao poeta, que, agora, desejará viver no singular. Conforme o poema “94”, o poeta agora se toma puro, “dado por dado, singular” (FREITAS FILHO, 2009, p. 121). Contudo, essa empreitada envolve o esquecimento do desgosto de outrora. É preciso que se enterrem os mortos. Assim, a cena que retrata o eu lírico se espremendo entre as imagens de sua memória que lhe sufocam indica decididamente uma tentativa de se escorregar desse aprisionamento a fim de conquistar o futuro, o novo mundo que se abre diante dele, com uma nova letra. Sublinho que ao mencionar “esquecimento” não falamos de uma não-memória, mas sim da capacidade de lidar com o passado de uma maneira mais leve, no qual o seu peso não seja tão esmagador.

ANTIQUÁRIO

Mil folhas. Mesmo em algumas das mais
passadas, um pouco do sabor, um risco
de doçura e amargo, é remanescente.
Anamnésia construída pelo fato
e pela imaginação: vai do anátema
ao enaltecimento, expressos em alta voz
até ao murmúrio cifrado no coração.
O acervo de uma vida se dispersará
depois de ela parar: alguma coisa
aqui, nesta casa, para lembrar quem se foi
fica, sem roubo nem degradação, sobrando.
O resto, espalhado na desordem dos arquivos
dos sebos e brechós, nós desfeitos
na mudança para lugar nenhum
perdido no limbo, reciclável em outro corpo
e destino, longe do clamor da hora
cada vez mais afastado do limiar original
da montagem do dia, à margem do relógio
rasgado por mãos alheias, posto fora
o sonho, que se açucara, perde o gosto, e fere.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 93).

Nietzsche (1870) criticava a tendência do homem de se refugiar no seu passado. A visão hegeliana da História era, para ele, inconcebível, já que se buscava no passado uma chave de interpretação para as problemáticas presentes, como se no passado fosse possível encontrar as chaves que abriam as fechaduras do agora. Nietzsche (1870) não queria anular a ideia de que devíamos esquecer as coisas de outrora, mas ele acreditava que o passado não devia ser revisitado para que se pudesse colher informações e reeditá-lo, imitando-o. Isso era doentio. Segundo Nietzsche (1870), a força vital era a do esquecimento, ou seja, entendido como um elemento vivificante para o homem e a sociedade, o esquecimento é uma força que impulsiona o homem a digerir o seu passado, aliviando seu peso, que, muitas vezes, causa dor e desalento. Segundo Barrenechea (2007, p. 52), “o esquecimento permite um repouso da fadiga da previsão, do cálculo e da lembrança de prêmios e castigos, agindo como protetor do equilíbrio psíquico, ou seja, como um órgão saudável diante das lembranças opressivas.” O esquecimento, mais do que a memória, nos prepara melhor para o futuro, pois reativa a nossa expectativa de que as coisas poderão ser bem sucedidas.

É sabido que desde Platão a memória é algo precioso. De acordo com o filósofo grego, para que se possa corrigir um erro, o homem deve se lembrar das faltas e da dor por elas causadas a fim de restaurar sua plenitude. O esquecimento, como não-memória, é o responsável por fazer do homem um ser da repetição. Quando a dor é intensa, quando o erro é demais, repetir uma falta é uma grande falha, pois condena o homem a um ciclo vicioso, que pode resultar em aflições, levando-o para mais longe da perfeição. Afinal, o presente é uma via entre um passado perfeito e a busca de um futuro igual. O homem deve sempre se lembrar desse passado a fim de buscar sua plenitude, evitando erros por buscar repetir os passos triunfais e anteriores. Esquecer é intolerável, uma imperfeição.

Contudo, Nietzsche (1879) menciona que o homem se projeta para o futuro; este, aliás, é fonte da esperança, onde tudo pode dar certo, onde podemos planejar, arquitetar, mexer. O passado, porém, é uma rocha, impenetrável, imexível, dura, a qual nenhum homem é capaz de lapidar. Assim, o homem que se projeta ao passado deve se resignar diante dele e observá-lo como um espectador. Sem condições de intervenções, o homem perde sua capacidade criadora e se torna um ser – digamos – deprimido, que nada pode fazer, senão aceitar cada queda e derrota. Nietzsche (1879), porém, propõe uma solução para esse impasse com a ideia do “eterno retorno”. A ideia por si só é um tanto contraditória, pois se tudo o que aconteceu há de se repetir, nada, então, há de ser feito. Devemos esperar quais marionetes a volta de tudo e nos sujeitar de novo a cada situação, ou seja, seremos “contempladores passivos das eternas repetições” (BARRENECHEA, 2007, p. 56). Entretanto, o filósofo indica que a

expectativa do já acontecido deve resultar em otimismo, visto que, em cada situação repetida, devemos celebrar sua volta com afirmação. Nesse processo, podemos pensar em criação, em modificação do passado e entende-lo como algo plástico, flexível. Como nos passos de um bailarino que recorda cada movimento, a memória aparece como uma fonte de criação. Cada passo, embora já conhecido, é novo. “O bailarino repete movimentos, mas nessa repetição coloca sempre novos sentimentos, nova emoções” (BARRENECHEA, 2007, pp. 60 – 61). A sua lembrança, então, se constitui como celebração, pois a cada situação repetida, surge uma nova emoção.

A memória de cacos, em Armando, ainda traz outras questões, que extrapolam a questão meramente colecionadora. Cacos podem nos ferir. Assim também, lembrar é reconsiderar, ruminar perdas, dívidas e falhas. Lembrar é acariciar as nossas cicatrizes e observar as manchas e os vestígios em nossas roupas. A imagem é muito clara: lembrar é algo dolente. A memória incomoda e, muitas vezes, traz consigo um peso insuportável, quando não desanuvia as ilusões antigas, destituindo-as de seu aspecto ideal, pois não são mais que sombras. Assim, o sujeito lírico procura colecioná-las, mas em cada ferida, essa coleção pode criar algo novo: um passado presente. O poema “Guardados”, encontrado na parte intitulada “Formação”, mostra a dor da memória e como o eu lírico reage diante dela.

GUARDADOS

Certas gavetas não perdoam.
 Se emperram, gemendo.
 Ou quando, sob a chave, perdem
 ou têm seus dentes quebrados
 dentro da fechadura. Abertas
 à força, o peso dos segredos
 das lembranças de lágrimas
 das ilusões desbotadas
 justifica o gemido da madeira
 e a dor da ferrugem que agarra.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 64).

Claramente, o poema faz referência à memória. Sabe-se que as gavetas têm uma função, a saber, guardar coisas. São muito práticas para arquivar documentos, guardar coisas importantes do dia a dia, preservar nossas coleções, medalhas. A memória também tem uma função de arquivo. Quando damos conta, estamos nos lembrando de coisas formidáveis, dos eventos afortunados, das situações bem-aventuradas. Nas gavetas, porém, guardamos aquelas coisas que desagradam: roupas gastas, dívidas, contar por pagar. Igualmente, na memória, há júbilos, mas também misérias, para citar o ensaio de Costa Lima (1986). O eu lírico, pois, se

desconcerta diante das gavetas, posto que elas estão gemendo e emperradas. A memória, assim como as gavetas, não perdoa.

O eu de *Lar*, versa sobre a memória e a coloca sob o signo da dor. As fatídicas palavras “gemer” e “dor” conectam-se ao verso a seguir: “das lembranças de lágrimas”. A memória é o fio que traz desgosto, porque as ilusões de outrora aparecem desbotadas, pois deixaram de ser “reais”, ou melhor, ficaram perceptíveis como algo falso. O eu poético nada tem a fazer, mas somente se desiludir com a incompletude do que lhe oferecia muito quando menino.

A memória está ligada ao peso da dívida. Precisamos lembrar que devemos, caso contrário o credor pode nos punir, exigindo, por meio dum castigo, a reparação do dano. Assim, “o castigo, em seus efeitos, ao invés de aumentar a consciência do dano provocado ao devedor, atua de forma a suscitar um autoexame crítico com fins de evitar novos castigos futuros” (PEIXOTO, 2008, p. 145). É preciso, então, recordar-se a fim de evitar a dor. A dívida se associa ao sentimento de culpa, que se traduz pela necessidade de restituição. Então, o castigo faz necessário o aumento da memória. No entanto, a memória torna o homem um ser doentio, escravo de suas próprias recordações dolosas. Ele se torna um homem ressentido, e este adjetivo aqui é usado com uma conotação bastante negativa, porque o ressentimento pode ser encarado como uma atualização da dor. É uma espécie de rancor, que não é lançado fora, e fica incomodando.

Alguns pensadores acreditam que a melhor forma de lidar com essa afronta é a vingança. Ela causaria a devida compensação e realizaria a justiça, de forma que ao retribuir o mal, o sujeito purga-se da dor. Mas Nietzsche pensa que a melhor forma de lidar com essa dívida é se valer do perdão, o qual não se confunde com a ideia de fraqueza, mas de força, pois “perdoa quem é forte o suficiente para abrir mão de receber uma dívida, seja ela moral ou material” (PASCHOAL, 2007, p. 43). De fato, um luxo. A memória e perdão são conceitos associados. Quem esquece, perdoa; quem lembra, não. “O termo perdão, do latim, *perdonare*, tem designado em nossa cultura a remissão de uma ofensa, dívida ou pena: um desculpa” (PASCHOAL, 2008, p. 43). Perdoar é livrar alguém da culpa e, em resultado, da dor que ela causa. Assim, o perdão equivale ao esquecimento ativo, pois quando perdoamos uma dívida, esquecemo-la, e não lembramos mais. No poema, as gavetas não desejam esquecer, querem lembrar, pois não perdoam. A ideia de gemido e ferrugem indica que elas insistem na dor, não são suaves, mas agressivas. No último verso, a repetição de certos fonemas recria a sensação de um arrastamento bem atritado.

Mas o esquecimento também é intrínseco aos seres humanos. Como já mencionado, o esquecimento é uma força plástica, que permite revivificar as energias, digerindo o que aconteceu, suavizando o peso do passado e das lembranças árduas. Dessa forma, “a capacidade de esquecer é uma importante função orgânica que favorece a vida, que revigora o homem, que fortalece a sua saúde, evitando a sobrecarga de lembranças” (BARRENECHEA, 2008, p. 51). O perdão, assim, envolve o esquecimento e, por fim, desprende o homem do seu passado. Esquecer é sinal de vigor e saúde. Lembrar, porém, pressupõe dolorosamente o contrário. Então, de um lado, lembrar envolve repetição; por outro, esquecer sugere criação. Isso porque esquecer não é apagar da memória, deletar, mas não levar em conta, tornando as coisas presentes mais suaves, sem aquela autoridade do passado. É o mesmo que passar óleo lubrificante nas gavetas e, quando se buscar algo nelas, elas se abrirão docemente. O poema “Guardados”, então, mostra a lucidez do sujeito frente à tentativa de se virar com a memória a fim de buscar o passado. Mas algumas lembranças são muito espinhosas e vêm à força.

Em um dos poemas do livro, “Pelo retrovisor”, Armando deixa entrever essa questão que merece uma reflexão. A ideia do retrovisor indica que a questão familiar não só precisa ser retomada como também carece de ser vista pelo “reflexo”, a saber, que precise ser vista como matéria de meditação.

PELO RETROVISOR

Escrevo de costas para a família
defrente do espelho
que a reflete, e a mim, sua extensão
e consequência.

Descrevo a avó, de luto permanente
e a sua dor uniformizada em vestidos básicos
que se sucederam, iguais, até a sua morte.
Nenhuma joia, a não ser a pulseira de ouro
sem nenhum lavor, mais algema que enfeite.
O avô era seu repetido suspiro profundo.

A mãe e o pai: ela nítida, ele nebuloso
o primo mais velho, impecável e duro
e sua irmã, idem, ibidem, e seus boletins
tão esplendidos que pareciam falsos.

E os tios, em trânsito, acavalados
num entra-e-sai, tal como o primo
à parte, que chegava, aos domingos
para o almoço, por obrigação.

Por fim, eu: magro, gago, nervoso
coberto de sardas, espinhas e cacoetes.

Aluno faltoso, tendo que ser levado
para a escola, aos arrastões, dados a gritos
vômitos, vertigens, surtos de insônia e suor
como medo de sair para o quintal e matar
pisando, sem querer (?) as formigas
debaixo de verões aterradores, morto de calor.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 96-97).

O poema guarda similaridades com outro poema do livro, “Escrevo nas costas da mãe”, e juntos podem formar para o leitor uma cena muito cotidiana e representativa para analisarmos como o eu encara sua primeira fonte de conselhos e limites.

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 marca 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, pp. 23 – 24).

Parte intrínseca dos automóveis, o retrovisor ajuda-nos na direção, indicando os possíveis perigos que vêm logo atrás. Ao entrarmos num automóvel, movemo-nos para outro lugar, ou momento. O retrovisor, assim como as gavetas, também sugere uma revisitação pela memória, que ativa o que ficou para trás, que numa ordem de tempo linear, chamamos passado. A imagem do retrovisor sugere que o passado só nos vem como reflexo, distorcido, nunca inteiro. A ideia de família, logo, não passa de espectro, reflexo, sombra. Ao perpassar pelas faculdades de percepção do eu e por sua memória, ela se altera.

É uma reunião em família. Os primos aparecem, como sempre, arrogantes e exemplares, exibindo seus boletins quase falsos, tamanho o esplendor das notas. Eles se vestem impecavelmente. Os tios, empertigados e muito atarefados, quase atropelam, porque vivem num ritmo frenético, absortos em seus próprios interesses, oscilando entre a indiferença

e o sarcasmo. A avó, viúva, suspira a perda do cônjuge, programada para sofrer até o fim de sua vida. Ela vive presa ao passado, à dor da lembrança. Luta com a ainda não perceptível morte de si mesma e também com a de seu marido. Os vestidos trazem na cor e na mesmice, o luto. Aqui, a imagem da avó traz referência à memória e aos seus grilhões. “A invasão do passado na consciência, seu efeito paralisante e aprisionador é sempre visto como uma doença: o ressentimento ocasionado pelas marcas da memória” (MACIEL JÚNIOR, p. 67). As figuras do pai e da mãe aparecem como um suspiro. Um adjetivo para cada um é suficiente para descrevê-los. A imagem nítida da mãe entra em contraste com a figura nebulosa do pai. Ela manchada pelo amor, mas ainda assim nítida; ele, nebuloso, pois seu ódio é difuso, sua palavra é implícita, mas ele é capaz de atingir a consciência do menino cheio de cacoetes e medos exagerados. Uma reunião comum, mas diferente. Em *Lar*, o menino gago e sardento está em meio a essa lembrança, que parece dolorosa. Mas é a vida, que é cheia de grandes e pequenos momentos. Dela, só olhamos como que pelo retrovisor.

A família parece não ser afetuosa com o menino. Uma lembrança que também traz a dor. Um menino gago, nervoso e magro vive as situações apresentadas no livro. Não muito singular, o menino é sardento, cheio de espinhas e de cacoetes; A magreza simbolicamente sugere falta de atenção. A gagueira sugere problemas emocionais, assim como o nervosismo. A criança magra, gaga, nervosa não possui laços de comunicação e afetuosidade. Para a escola, vai aos gritos e arrastões, preferindo a falta à presença. A extrema brutalidade com a qual era tratada é perceptível. Aqui há uma lembrança dolorosa, uma memória que o eu poético não quer, não deseja lembrar.

A imagem da primeira estrofe de “Pelo retrovisor” já nos é significativa. Nela, o narcisismo é um elemento. O eu olha para si, mas vira as costas para a família, negando-a, e junto com ela, negando o seu passado. Porém, ao olhar para si, o menino percebe as cicatrizes de outrora, as consequências e o reflexo dele próprio mesclados à imagem da própria família. É impossível não lembrar. No poema “Rigor”, Armando deixa entrever, em sua própria aparência, a rigidez a que era submetido, a linha pontilhada ao qual devia caminhar sobre todos os dias.

RIGOR

O ferrolho trêmulo com o seu ruído
de água e dente no encaixe da pedra.
A casa aberta, à beira mar, aguarda
minha tentativa de infância
com o corte de cabelo à máquina 2

espetado, ou à tesoura, repartido
 por brilhantina inflexível, do couro ao córtex.
 De camisa branca de manga comprida
 engomada até ao âmago: pele suplementar
 que na chuva se reforçava sob a pelerine negra
 escondendo braços finos, calça curta
 de suspensórios, meia com elástico severo
 marcando a perna, o joelho magro
 e o arremate dos sapatos pretos de amarrar.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 43).

Escrever é criar, mas ao lembrar o poeta começar a descrever, isto é, a repetir. A segunda estrofe inicia com esse verbo alusivo. Quando as reminiscências vêm à mente, o eu poético é obrigado a parar de escrever, para descrever. Por isso, ele se obriga a matar as formigas, para que a arte prevaleça, ainda que ele morra para isso, morra de trabalhar, de suor, ou de calor. O que isso sugere? A morte indica a saída para o eu poético e suas dores de outrora. É preciso recriar, e descrever o que já foi escrito. Assim, portanto, ao descrever, a avó, os tios e a si mesmo, o poeta não faz uso da repetição, mas da criação. No segundo poema, a ideia do “lápiz rombudo” implica uma escrita dessas lembranças. Ao escrever, ele transfere ao papel os fantasmas do passado. Como afirma Marina Maluf (1995, p. 32), “repassar o vivido em outra época serve como purgação na mesma medida em que expressar dores significa alívio”, conferindo a escrita um papel catártico. Ele refaz a sua história por meio da escrita. Ele refaz o seu próprio eu. No sexto verso de “Escrevo nas costas da mãe”, encontram-se os verbos “reescrever”, “corrigir” e “fazer” no presente do indicativo. Lembrar o passado e recriá-lo, escrevê-lo outra vez.

Atualmente, a palavra de ordem é a efemeridade. Tudo é descartável, inclusive nossas experiências múltiplas e fragmentadas. O consumismo nos torna apenas compradores de produtos cada vez menos duráveis. De acordo com Francisco Ramos de Farias (2008), o trauma, comum ao nosso contexto, devido ao excesso de situações, impossibilita a fixação de “registros mnemônicos contínuos” (p. 103), que tornam complicada a tarefa de um sujeito contar suas experiências. Assim, o homem contemporâneo, segundo o autor, procura uma unidade que envolva a experiência, mas, uma vez que isso seja impossível, o sujeito se recolhe entre fronteiras, ignorando essas experiências díspares e incoerentes, e inclinando-se para um “abismo nirvânico” (p. 110), onde há a esperança de uma vida sem fim: “busca de eternidade e de um gozo lançado ao infinito” (p. 110). Lidar com as lembranças torna necessário a busca do infinito, afinal reescrever é processo sem fim. Esta perspectiva é central na poética do autor de *Lar*, o que será melhor desenvolvido no capítulo que segue.

CAPÍTULO 03

LAR, E O ABSURDO

Não há nada o que temer
neste dia
que, hora por hora
avança
sobre a montanha e o mar:
viver, talvez, seja ver
o impossível, o árduo
o limite em nós
que ao entrelaçarmos
o nosso gesto
ao nos prendermos
tememos, sempre, nos perder

Armando Freitas Filho,
em *À mão livre* (1979).

3.1. O mito de Sísifo

Fim não existe para Sísifo. Sua vontade de viver era tanta que ele foi condenado a um castigo adaptado ao seu desejo: a eternidade. A vida era-lhe uma grande emoção, seu bel-prazer. Algumas vezes encarou a morte, mas a enganou, trapaceou, usou sua astúcia, porque não queria se entregar a ela. Sísifo apenas aspirava à vida. Mas o seu logro enfureceu os deuses, que, unidos, procuraram matá-lo, condenando-o ao eterno, a um castigo interminável. Uma pedra. Sísifo deveria carregá-la ao ponto mais alto de um monte. Ao topo, ele deveria carregar a si e a pedra. Infelizmente, a crueldade dos deuses do Olimpo começava no fim único de seu castigo. Ao chegar ao seu objetivo, o peso da pedra reclamava, gritava, e as forças de Sísifo já não davam conta de tamanha exigência mineral. A pedra começava a deslizar para baixo, e escorregava de suas mãos, e do quase-cume voltava para sua origem. Insaciado, Sísifo tinha de voltar, porque não ficava satisfeito com a metade. Ele queria tudo. Ele queria a vida por completo. Ele queria rolar a pedra até o fim. Então, retornava para buscá-la na esperança de devolvê-la ao cume. Recomeçar. Recomeçar. O castigo de Sísifo é o infinito. O fim não existe. O fim nunca seria alcançado, mesmo que os meios fossem diversos.

Suposto fundador de uma cidade conhecida pelos cristãos, Corinto, Sísifo era filho do deus grego Éolo. Alguns mitólogos afirmam que o nome Sísifo é uma derivação da palavra *sabedoria*, afinal ele encarnava em si a própria astúcia, que lhe foi valiosa quando despistou a morte, não uma, mas duas vezes. Na primeira, ele arma uma cilada para Tánatos, sugerindo à própria personificação da Morte que experimentasse seus próprios grilhões. O astuto, em verdade, apresentou-os como um colar que adornaria a “beleza singular” do filho da Noite. Resultado alcançado. Com o seu algoz preso, o sábio foge, escapa e parte para a vida. Em outra ocasião, o enganado é Hades. Sísifo lhe pede algo, uma exceção. O filho de Éolo precisava cuidar de seu funeral, afinal sua esposa “traidora” não fora capaz de enterrar seu corpo dignamente – algo premeditado. Hades, então, concede-lhe o pedido, estranho, mas lógico, e Sísifo vai, mas não volta, desaparece, já que a vida, esta lhe seduzia. O dia solicitado, tornou-se muitos, pois como deixar o sol, como abandonar o mar, e as paisagens, a vida era encantadora. Por que voltar? Sísifo talvez se perguntasse. Furiosos, os deuses reclamaram sua vida e, numa empreitada, recuperaram o fugitivo, dando-lhe uma pena a altura de sua prepotência: sem fim, sem finalidade. Apenas dor, monotonia e insatisfação. Sísifo “de nenhum fruto querias só metade”, diz o poeta Miguel Torga; então, ele vez após vez voltaria para buscar a pedra e terminar a sua penitência, em vão.

A consciência, eis o problema. Para Albert Camus (2007), o que incomoda neste mito é conceber Sísifo consciente de seu infortúnio rotineiro, maquinal e sem fim. “Se este mito é trágico, é porque o seu herói é consciente” (CAMUS, p. 149). Sísifo, no caminho de volta, a passos arrastados, se parasse para pensar sobre si mesmo e o seu trabalho inútil, enfrentaria o absurdo, tradução de sua sede de terminar um trabalho inconcluso, sem qualquer sentido. Conforme pontua Nilson Silva (2007, p. 77), “percebe-se a absurdidade do personagem tanto no desespero de tentar escapar a uma morte inevitável, quanto na tentativa de concluir um trabalho interminável.” Camus vale-se do trágico personagem para metaforizar a existência humana, permeada pela repetição e inutilidade.

O problema filosófico que é sério: vale a pena viver? O divórcio com o mundo, a consciência do absurdo, a inutilidade de nossas ações, a falta de sentido levam o homem a uma interrogação urgente. “Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia”. (CAMUS, 2007, p. 17). Sísifo é o homem absurdo que caminha rumo ao desígnio inútil, já que nunca poderá ser alcançado. A ideia é absurda. Por que continuar? Camus (2007), então, compara-o a todos nós, seres da futilidade, das ações sem fim; e, ainda assim, desejosos de algo que deveríamos rejeitar: o amanhã. Todo amanhã é um passo a mais rumo à morte, nossa inimiga, o desfecho inglório de nossas vidas.

O absurdo não existe fora da consciência. Um belo dia, o homem desperta para si, vê-se como nunca se observara antes. Diante dele, uma “montanha”, o rumo de uma planície, a busca de um sentido, uma unidade, nunca atingível, sempre em vias de se desfazer, rolar morro abaixo e exigir o recomeço, a repetição, a forçosa rotina daqueles passos lentos, mas decididos a continuar. O absurdo não existe no mundo. Está em nós mesmos, nas entranhas da consciência. Assim, ao perceber sua real condição no mundo, o homem busca entendê-lo, mas essa busca apenas atinge um resultado líquido, efêmero, que escorrega e esvai pelos dedos. “O fosso entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a esta segurança jamais será superado. Para sempre serei estranho a mim mesmo.” (CAMUS, 2007, p. 33). Assim, a tragicidade de todos nós, homens-sísifo, está em sermos conscientes. “O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo.” (CAMUS, 2007, p. 41). A ideia, logo, só parece dor quando lampeja em nossas mentes durante as pausas da rotina maquinal dos dias. Por que continuar? O suicídio, que parece uma vitória, a consagração da liberdade, não é a resposta nem a solução.

A revolta, “o confronto eterno do homem com a sua escuridão”, essa é a solução sugerida por Camus (2007, p. 66). O absurdo é mensurável pela comparação. O homem consciente, aqui o homem absurdo, tem a escolha de continuar o confronto ou renunciá-lo.

Para Camus (2007), muitos tentaram renunciá-lo, usando uma espécie de suicídio filosófico, que, contudo, não resolve o problema. Já o suicídio em si é infrutífero, não é um desenlace para o absurdo, porquanto é apenas uma “aceitação”. A revolta, entretanto, é um confronto; uma aceitação, é verdade, mas uma constatação desafiada. A vida deve ser preservada. “O suicídio não se sustenta diante do raciocínio absurdo. O que se percebe é um nihilismo particular e individual que, em última instância, nega qualquer moral e ética necessárias ao reconhecimento do único valor verdadeiro que é a vida” (FERREIRA, 2005, p. 59). Vivemos, com uma total liberdade, decididos a enfrentar o absurdo, com paixão, visto que viver mais é viver melhor. “Extraio então do absurdo três consequências que são minha revolta, minha liberdade e minha paixão. Com o puro jogo da consciência, transformo em regra de vida o que era convite à morte – e rejeito o suicídio”. (CAMUS, 2007, p. 75).

O lema é viver. Sísifo não abandonará a pedra. Continuará com a sua penitência, desprezo pelos deuses e paixão pela vida. Abdicará da morte. Viver é o seu fim. Cômico de sua condição miserável, Sísifo triunfará. Seu tormento se torna vitória, já que a descida da dor pode ser a descida da alegria. “A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem” (CAMUS, 2007, p. 139).

Segundo Miriam Pires (2009), o mito de Sísifo, assim como seu protagonista, não morre, porque “se atualiza na vida do homem”. É infinito enquanto o homem viver sua condição lastimável, em divórcio com tudo. No dia a dia de cada homem, Sísifo vive, e ilustra cada história, repetitiva, maquinal, segunda terça quarta comer beber acordar. O mito, pois, “fala de astúcia, astúcia para driblar obstáculos. E fala, principalmente, de perseverança, pois o que se mantém da sua performance é o eterno rolar pedras.” (PIRES, 2009 p. 03 – destaque meu). Conforme Eliade (1992, p. 11), o mito, não apenas o de Sísifo, mas todos são realidades culturais complexas, e podem ser encarados por diversos ângulos e prismas, “perspectivas múltiplas e complementares”. Sugestivamente, Sísifo ecoa nos versos de *Lar*, não como uma simples citação, mas como o seu sustentáculo, pois *Lar*, é uma autobiografia do infinito e do absurdo. Sísifo é a sua imagem. Sísifo é o seu protagonista.

3.2. A escrita infinita de si mesmo

Em *Lar*, a poesia respira a si mesma. “Nostalgia, autoanálise, balanço, racionais ou não, são inevitáveis quando se chega a uma certa idade, mesmo que conscientemente não tenha querido isso” – diz o autor em entrevista a Luciano Trigo, ao site *GI*. O livro à medida que olha para a vida revê a poesia outrora escrita ao ponto de se poder dizer que *Lar*, é a autobiografia da poética armandiana. Uma característica que permeia, em toda a obra de Armando, e especialmente em sua última, é a infinitude, que faz ecoar a figura de Sísifo. *Lar*, traz uma marca dos textos autobiográficos: o *devoir*, conceito crítico que está intimamente ligado ao termo “mudança”. A propósito, a série “Numeral” chama nossa atenção. “Numeral” é registro poético, incessante, sem fim. Na série, os poemas são identificados por números, e aparecem em ordem crescente ao longo das publicações. O sujeito poeta de *Lar*, lida com essa ideia angustiante de infinitude, e sua escrita aborda isso quase como uma obsessão. Gilles Deleuze, em “A literatura e a vida”, pontua que “escrever é um caso de *devoir*, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se” (1997, p. 11 – destaque meu). Assim, inseparável do *devoir*, escrever é entrar em contato com a possibilidade, “encontrar a zona de vizinhança” (p. 11), situando o escrever “entre”, “no meio”. A literatura torna-se caminho, e passa a possibilitar que o indiscernível tenha vida, existência. Para o filósofo francês, a literatura é um “empreendimento de saúde”, pois procurar inventar “um povo que falta”, ou o que falta, e tornar possível uma “possibilidade de vida”, por desviar-se da sintaxe comum, atacar a língua e recriá-la – uma língua atraentemente estrangeira – de modo a destituir o que domina, ou o que prevalece (DELEUZE, 1997, p. 14 – 15). A literatura é “onde se admite tudo”, diz Armando em *Raro mar* (2006). Sua poética situa-se nesse *devoir*, constante em sua inconstante. O livro conscientemente coloca sob os holofotes a ideia do contínuo. A literatura como sempre em via de metamorfosear-se. Em *Lar*, isso nos é contado desde o início. O eu menino já experimenta na escola essa sensação de movimento e vivacidade que a escrita lhe proporciona. É o *devoir* – que ele descobre com a ponta de um pequeno canivete.

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 incomoda 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.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 20).

Na poesia acima, sem título, descobrimos onde está o germe da escrita do futuro poeta: a escola. “É nesse espaço [...] que o futuro poeta ensaia seus primeiros esforços autorais” (CAMILO, 2009, P. 11). O menino encontra na mesa e no canivete a possibilidade da escrita, onde ele pode, ou ao menos acha que pode, marcar a sua presença. A ideia do movimento torna-se clara desde o primeiro verso, quando o poeta discute os sentidos múltiplos, então movediços, da palavra carteira, “a mesa inicial”. Não é a de couro, para guardar o dinheiro murcho, mirrado. Não é a que assinala as faltas, marcando a ausência com o destaque e a vivacidade do vermelho. Mas é a carteira com a qual ele se identifica, gaguejante. A escrita começa com a influência do outro, que o leva a uma disputa com os meninos de outras séries, aquém e além, passado e futuro, presente. Nessa disputa, o menino procura fazer-se permanente e provisório, “com a ponta em riste do pequeno canivete”. A imagem não poderia ser mais sugestiva, é preciso rasgar, é preciso dilacerar a mesa, “incômoda de tábua dura”, para tornar possível a escrita. A mesa é a metáfora do eu, do escritor. Ele se destroça, dilacera-se. Em “A literatura e a vida”, Deleuze (1997, p. 16) diz que “escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor”. Realça-se aqui a importância dirigida à escrita.

A escrita torna possível o começo da vida, “carteira na qual marco a minha presença / o começo da vida, as iniciais no tampo, no canto”. Deleuze (1997) assinala que a literatura é possibilidade de vida, “de fazer viver o possível” (DIAS, 2007, p. 278). O eu armandiano, então, descobre a possibilidade de criar, ou recriar por meio da linguagem, da escrita – sempre em movimento – o mundo em sua volta. O poema começa com negações para logo, em seguida, afirmar. A literatura também faz o mesmo movimento. A esse jogo, delirante, cria-se a possibilidade, a outridade, o espaço do indefinível, “para jamais serem rasuradas.”

Na poética armandiana, o *devenir* contorna seus versos de uma maneira singular. Em *Lar*, por ora aqui mostrado, é assunto decisivo, onde temos “a meditação sobre o transitório, o precário e a morte, subordinados ao ritmo avassalador do tempo, [que] converge para a própria poesia” (CAMILO, 2009, p. 14). A descoberta passa ao amadurecimento e *Lar*, contará isso de uma forma às vezes sutil, às vezes direta, deixando a poesia versar-se a si

própria, seduzindo o leitor. O eu menino, descobre, então, o poder da leitura. E esse é mais um dado revelador da biografia da poética armandiana: A leitura e a releitura.

Uma leitura ao arrepio 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
 a 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.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 32).

Aqui vemos referências às leituras, aos livros, clássicos “espremidos no instante da estante” do jovem eu. O acervo literário é vasto, curioso, mas não simplório. O menino é leitor, pois ele lê, compara, arrepia-se. A leitura também é outro elemento que faz da escrita um *devoir*. O leitor coloca o texto em movimento. Produz sentidos. Conecta os vazios, as lacunas do texto, este “mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu” (ECO, 1986, p. 37). Não há texto que não seja “poroso”. Todos carecem de leitor. Sem dúvida, essa reflexão está entranhada na poética de Armando.

A poesia “Uma leitura ao arrepio da seda da Condessa” dá indicações da formação do sujeito lírico de *Lar*, qual leitor. A realização desses textos só ocorreria se alguém os lesse, portanto eles esperam, como entidades vivas que precisam de um interlocutor. Uma vez leitor, o eu passa pela experiência da criação. Aos personagens clássicos, o eu os faz seus, habitantes de seu próprio mundo imaginado. O sujeito poético de *Lar*, faz dos vazios dos textos anteriores, aberturas para sua capacidade criadora. Assim, o cipó de Tarzan que engrossa a mão e o monóculo de Leblanc têm mais poder que a lente de Sherlock. Ou seja, leitor de Sherlock, Leblanc só poderia fazer de Arsène Lupin um personagem ainda maior, mais rico que Sherlock, isso porque a leitura faz do texto algo vivo. É por isso que o Quixote de Pierre Menard é maior do que o de Cervantes. Assim também, a fazenda de Lobato é modelo para a imaginação de outras tantas fazendas.

Mas a “hora” que os livros por ventura esperam não é o momento em que serão lidos, mas o momento em que serão esquecidos. Uma vez lidos, esses livros passam a remodelar

todo um horizonte de expectativas e influi diretamente na escrita do sujeito poeta de *Lar*, por isso esquecê-los é algo “que não chegou”, e nunca chegará. Nisto, fica evidente a contribuição dessas leituras para outra formação, desta vez, qual escritor. Deste modo, esses livros contribuem para outra característica que se atribui a poética de Lar, seu perfil movente – a releitura.

Começar o escrever era descrever.
 Descrever era desmanchar o que está escrito.
 O que estava à vista, parado
 no pensamento, no jardim
 e reescrever, de outra forma
 em outra fôrma, o novo curso e rasgo
 Escrever é desespera e espera.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 30).

Este último poema já evidencia outro momento da poética do eu de *Lar*,. Aqui, explicitamente, faz-se referência à escrita. O segundo verso é significativo. O sujeito lírico fala que é preciso “desmanchar o que está escrito”. Ou seja, é necessário remodelar ou reescrever o já-escrito. Nesse sentido, é preciso descrever, não por elencar detalhes de modo a se ter uma descrição, mas por refazer o já-escrito, ou por desmanchá-lo, “desmontá-lo”. Descrever entende-se como desfazer o que foi escritor outrora. Assim, para começar a escrever é preciso descrever, ou reescrever. A releitura confere a poética armandiana um caráter líquido. Os textos de outrora ganham uma nova ressignificação em sua poética, continuam vivos, recolocados em novas fôrmas. No livro anterior, *Raro mar* (2006), isso abre caminho para “Outra receita” – título do primeiro poema do livro.

O último verso faz uso do prefixo *de-*, que traz em si a ideia de negação. Escrever, portanto, é negar o esperar, mas, conforme o verso é preciso afirmar logo em seguida. É preciso também esperar. Com efeito, escrever é, ao mesmo tempo, desfazer, e recriar. Reescrever o já-escrito. A mesma ideia contida no conceito de *devenir* proposto por Deleuze. “Esperar” não só ilustra o jogo de isso e aquilo, mas traz em si a ideia do texto literário como esperança. A releitura, ou a reescrita, é uma constante no texto armandiano. As poesias mantêm um diálogo constante com outros textos, sejam eles literários ou não. O sujeito lírico do livro faz alusões constantes a poetas modernistas, entre os quais, destacam-se, como dito, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Há referências a escritores como Franz Kafka e Clarice Lispector – como se vê, apenas para efeito de citação, na poesia abaixo.

Apavorada de apavorar-me
 espalhafatosa
 a barata voa
 sem saber que sabe voar, e cai
 cotidiana, mas 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 de éclair terrível, clariceano
 do seu corpo, que quando morre sob o pé
 - lispector! – expõe seu recheio de pus.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 26).

O escritor que se arrisca a produzir qualquer obra artística deve levar em consideração não só os seus contemporâneos, mas também seus predecessores como contemporânea a ele. Concordo quando Eliot (1989), em seu ensaio, declara que o sentido histórico é uma percepção consciente do poeta em relação aos seus antecessores – percepção esta que lhe situa no tempo. É necessário que sua obra apresente, portanto, coesão com seu passado e não unilateralidade. O caso em questão não é repetição, mas de diálogo. O conceito de tradição de Eliot (1989) tem a ver com a história, situa o poeta no tempo, e lhe torna parte do coletivo.

Em *Lar*, conta-se sua formação, sua história, seu percurso. Percebe-se que essa poética tem em si a ideia do texto como algo móvel, fluído. Seja pela leitura ou escrita, o texto ganha esse aspecto dinâmico e instável. Assim, Sísifo percorre as montanhas líricas de *Lar*, onde o autor percebe que falar sobre si é uma questão inesgotável, pois o divórcio com o próprio passado clama por uma resolução, que nunca acontecerá.

3.3. Uma autobiografia absurda

Clara Rocha (1992), em seu texto, começa como uma questão sintomática que todos fazemos quando nos deparamos com as autobiografias que lemos. A vida de uma pessoa caberia num longo número de páginas? É isso a vida? Somos suficientemente maduros para entendermos que a resposta é sem solução, um impasse, em vista do próprio estatuto representativo da escrita e do aspecto seletivo do texto autobiográfico, conforme diz a autora. Assim, contra a ideia de que poderíamos encontrar em Narciso, o mito fundamental por trás da autobiografia, a conclusão a que se chega é outra. A escrita autobiográfica tem como

metáfora a condenação de Sísifo, forçado ao recomeço eterno. No caso da autobiografia, ao escrever eterno.

Talvez a questão mais obsessiva de *Lar*, seja o seu apego à repetição e ao infinito. Sísifo reluz em cada verso da obra. Sua imagem de homem consciente e decidido a enfrentar o dia a dia estampa o próprio título do livro. Ou não seria a vírgula uma sugestão da pausa do poeta frente ao caminhar aparentemente interrompido do homem ao seu futuro? Parar. Pensar. Refletir. Ponderar. Conscientizar. *Lar*, é uma autobiografia que nasce da pausa de uma máquina incessante, diária, periódica, e, ainda, traduz esse ritmo avassalador, infinito. A série “Numeral”, terceira parte do livro, já mencionada, é a prova disso. Continuação do livro *Numeral/Nominal* (2003), a série dá cabo a esta ideia de coragem frente ao nosso fim. Ou a morte ou tédio acabarão com a seção. Enquanto isso, luta, luta diária, rotineira. A poesia surge a toda hora, até para contar os dias. O poema “92” traduz essa inquietação.

92

para Camillo

Conte até dormir
sem pular nenhum número
um a um, conte
sem contar com coisa
alguma, em silêncio
conte o que sente, conta
por conta, o suicídio
de cada algarismo
a desoras, não desista
continue a contar até o fim
o conto íntimo do seu dia
até dormir, dormente
a noite inteira, e perder
de uma vez, a hora de acordar.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 120).

No poema, apenas um período inteiro dá conta da ideia de contar. O poeta, dessa forma, objetiva mostrar o contínuo da vida e seu incessante passar de dias inumeráveis. Referindo-se a uma cena muito pueril, o eu lírico aconselha aos seus leitores que contem “coisa alguma”. Assim, a seção “Numeral” reflete esse desejo de numerar as coisas, os dias, dedicando-lhes uma poesia. Contudo, esse contar incessante é sem objetivo, ainda que o eu lírico nos aconselhe a não parar. O próprio verbo “contar” aparece em suas diversas acepções, contar como revelação, contar como relatar, contar como computar, contar como levar em conta. O verbo se entremeia com o conceito de autobiografia, onde todas essas acepções são

constantes. Relatamos o nosso dia a dia, fazendo balanços e revelando segredos íntimos que podem ou não ser levados em conta.

Em “Formação”, na poesia “Um dia depois do outro”, Armando fala do processo do inacabado, que sugere uma caminhada incessante, ainda que nunca se alcance o objetivo, o cume do monte. Um verso do poema fala de relógios incansáveis. A imagem não poderia ser outra. Assim, enquanto o tempo continua sem cessar, e a vida se prolonga, o desejo é caminhar, viver, contar, poetizar, mas nunca parar, nunca desistir, pois o suicídio é uma derrota (CAMUS, 2007).

UM DIA DEPOIS DO OUTRO

Esta página expirou.
 Não deu para ficar tudo claro.
 Trabalho com preto e branco
 em meio a sono e súbito
 misturado à noite da terra.
 Apodreço, alerta
 cabeça alta, no sol.
 O tempo pula, agulha
 perceptível, nos ponteiros
 dos relógios da casa incansável
 cercada do dia que nasce
 em alumínio severo.
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 56)

Armando, ao longo das obras, não excluindo sua última, abraça a imagem do moto-contínuo, uma suposta máquina autossuficiente. Supostamente, a ideia é uma engenhoca que gera a sua própria energia, a partir de seu próprio movimento. O resultado: uma máquina do infinito, que nunca pararia. Seu movimento é perpétuo. Fisicamente impossível, Armando acredita que o moto-contínuo define sua vida, sua obra, sua escrita, inscritas sob o movimento incessante. O sujeito lírico armandiano reflete sobre sua posição como escritor cômico do movimento infinito de sua poesia e de toda arte. Como Sísifo, o sujeito lírico, qual poeta, depara-se com o árduo e incessante trabalho sem fim, colocado sob o peso da rotina e do hábito, de modo que o poeta de *Lar*, ao versar sobre a própria poesia, num trabalho claramente metapóético, iguala-se ao lutador de Drummond. Em *Lar*, Armando identifica nesse infinito a marca de sua própria escrita, dirigida para frente, ainda que fale do passado. Na poesia “Moto-contínuo”, o leitor perceberá ecos de Sísifo na escrita armandiana.

MOTO-CONTÍNUO

Comecei cedo e distante. Para escrever, despreparei-me
 desesperei: escrevo sem parar, meu álibi, meu escudo
 de papel, às vezes bandeira. A letra varia, louca.
 Do garrancho apressado para pegar em flagrante
 à caligrafia medida, meditativa. Entre uma e outra
 vale-tudo – rabisco, reparo, ruína. Leio em voz alta
 grave, escuto-me sozinho. Aí, bato, copio
 amasso, erro, apago, rasgo, a mão, os dactilografos, borro
 o monstro, com elefantíase, apuro. Agora, digito, salvo
 me perco, deleto, sem impressão. “Amanhã recomeço.”
 (FREITAS FILHO, 2009, p. 46).

“Cedo” e “distante” são palavras que aqui denotam o comprimento da rotina: o trajeto, árduo e distante, que se inicia ao raiar do sol e findará com a chegada da noite. Assim como Sísifo tem, em sua carga, o trajeto longo e inóspito, o eu lírico terá que enfrentar uma longa jornada, traduzida em horas, em busca de um objetivo. Nessa jornada, diária, repetitiva, não é preciso se preparar tampouco desesperar. Acontece todo dia. É rotina. Ou prefixo *des-* em *despreparar* e *desesperar* pressupõe a ideia do refazer e do recomeçar. Não é preciso preparar e esperar. O poeta, assim, repele a dor da “subida” por não pensar e esperar, não se preparando, assim, para o seu árduo rolar de pedras. Deste modo, o eu lírico trata as obrigações diárias com certa aversão. “Não há destino que não possa ser superado pelo desprezo” (CAMUS, 2007, p. 139).

A escrita, incessante, torna-se um álibi, um escudo. A própria dor é motivo para alegria. “A clarividência que deveria ser o seu tormento consuma, ao mesmo tempo, sua vitória”. (CAMUS, 2007, p. 139). Qual Sísifo, o escritor conhece sua condição e é capaz de pensar sobre ela. Isso lhe dá uma vitória sobre sua própria dor. A finalidade que, em suma, não existe, pode, por isso, ser um álibi, pois cabe ao poeta inventá-la. Ilusão ou não, é algo que o poeta buscará. Meditar, ou pensar na dor, trará como resultado a caligrafia. Do garrancho do hábito, do incessante hábito que nos torna escravos do inútil, é possível atingir a bela letra, a caligrafia – uma metáfora para arte. Entre uma e outra, no pensamento medido à Camus, livre de coerções, o poeta encontrará um escudo, um álibi: a arte – solução para a pergunta filosófica de Camus: viver ou não? Se o suicídio é uma saída, a revolta pela arte traduz-se como a mais apropriada para aqueles que não encontraram melhor fonte de consolo.

Na arte, a liberdade ecoa, assim, vale tudo. No sexto verso, as palavras com o prefixo *re-* sugerem o processo e a liberdade de pensar e sonhar mesmo em condições penosas. A dor

de Sísifo pode ser a consciência, mas ela também será seu escudo e álibi, pois com a consciência ele pode se imaginar feliz. A arte, aqui em especial a poesia, com suas pluralidade de funções, pode rabiscar, por negar o conformismo, pode reparar, por nos aliviar da dor e do sofrimento, e também, pode causar a ruína, daquilo que foi e daquilo que é. Nesse jogo de vale-tudo, as palavras ganham contornos passionais, o que justifica a pertinência do poeta em escrever. A enumeração “rabisco, reparo, ruína” expressa a rotina desse sujeito que se dedica à arte. Tudo se inicia em meio ao provável, logo, ao incerto. Mas essa incerteza continua, pois o poeta repara, encontra defeitos. Por fim, a ruína. O desmanchar do ofício, o qual não havia encontrado a certeza. O eu solitário, enfim, desfaz-se ao não encontrar a quem o escutasse.

“Elefantíase” traz à tona um poema de Drummond, no qual um elefante, após percorrer as cidades em busca de outros, desmancha-se diante de seu artífice. Os versos de Drummond compõe uma breve narrativa. Primeiramente, a cena apresentada mostra o eu-lírico artesão se dedicando, com poucos recursos, a construção singela do seu elefante. A madeira dos velhos moveis, a paina e o algodão dão forma a esse projeto de elefante. Tudo é como um rabisco, uma forma primária, elementar mas não final. Há também a doçura, que traduz um sentimento e, portanto, aproxima singela e humanamente o artista a seu trabalho. Villaça (2006, p. 64 – grifo do autor), por isso, escreve, constatando: “[...] a fabricação ganha um *animus* do criador, que dota seu engenho de inequívoca *personalidade*, como se o próprio sopro íntimo do próprio artesão se insuflasse em meio ao arranjo dos pobres materiais disponíveis”.

O ELEFANTE

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos moveis
talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,
de paina, de doçura.
A cola vai fixar
suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
e é a parte mais feliz
de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
dessa matéria pura

que não sei figurar.
 Tão alva essa riqueza
 a espojar-se nos circos
 sem perda ou corrupção.
 E há por fim os olhos,
 onde se deposita
 a parte do elefante
 mais fluida e permanente,
 alheia a toda fraude.

Eis meu pobre elefante
 pronto para sair
 à procura de amigos
 num mundo enfastiado
 que já não crê nos bichos
 e duvida das coisas.
 Ei-lo, massa imponente
 e frágil, que se abana
 e move lentamente
 a pele costurada
 onde há flores de pano
 e nuvens, alusões
 a um mundo mais poético
 onde o amor reagrupa as formas naturais.

Vai o meu elefante
 pela rua povoada,
 mas não o querem ver
 nem mesmo para rir
 da cauda que ameaça
 deixá-lo ir sozinho.
 É todo graça, embora
 as pernas não ajudem
 e seu ventre balofo
 se arrisque a desabar
 ao mais leve empurrão.
 Mostra com elegância
 sua mínima vida,
 e não há na cidade
 alma que se disponha
 a recolher em si
 desse corpo sensível
 a fugitiva imagem,
 o passo desastrado
 mas faminto e tocante.

Mas faminto de seres
 e situações patéticas,
 de encontros ao luar
 no mais profundo oceano,

sob a raiz das árvores
 ou no seio das conchas,
 de luzes que não cegam
 e brilham através
 dos troncos mais espessos.
 Esse passo que vai
 sem esmagar as plantas
 no campo de batalha,
 à procura de sítios,
 segredos, episódios
 não contados em livro,
 de que apenas o vento,
 as folhas, a formiga
 reconhecem o talhe,
 mas que os homens ignoram,
 pois só ousam mostrar-se
 sob a paz das cortinas
 à pálpebra cerrada.

E já tarde da noite
 volta meu elefante,
 mas volta fatigado,
 e as patas vacilantes
 se desmancham no pó.
 Ele não encontrou
 o de que carecia,
 o de que carecemos,
 eu e meu elefante,
 em que amo disfarçar-me.
 Exausto de pesquisa,
 caiu-lhe o vasto engenho
 como simples papel.
 A cola se dissolve
 E todo seu conteúdo
 De perdão, de carícia,
 De pluma, de algodão,
 Jorra sobre o tapete, qual mito desmontado
 Amanhã recomeço.

O elefante ganha vida. E há aqui uma grande sugestão para *Lar*. Os versos não reproduzem ou expressam a vida. Escrever, criar, desenhar é viver, porque quando nos embrenhamos em nossos trabalhos, suamos, e entregamos a nossas ideias; a vida passa, e vivemos. Em *Lar*, Armando vive cada momento ao escrever o livro, que, ao contrário do diário, clama por um interlocutor, outros que possam ouvi-lo e compartilhar consigo a vida. Do mesmo modo, o elefante, faminto, deseja o outro, indo às cidades à procura de pessoas. Metáfora da poesia, o elefante é uma simples construção, mas que, ainda, precisa do outro,

pois, qual símbolo, o elefante precisa que lhe deem significação. Neste segundo momento, então, o elefante caminha – caminha – em meio aos outros, mas “os homens ignoram”. Os constantes *enjambements* da poesia, marca drummondiana, criam uma fragmentação, que se justifica pela natureza mesma do elefante e pelo ritmo das passadas desse animal, que percorre, a passos desastrados, a via de homens ignorantes – uma multidão de rostos anônimos, sem face, símbolo da modernidade.

Ao final da tarde, o elefante retorna. Volta ao seu criador, mas volta cansado, desmanchando-se, carente de outros, incapaz de realizar seu desejo e, portanto, fracassado. Desfaz-se aos pés do seu criador, que agora revela ser o elefante, disfarçado – conforme sugere a forma oblíqua do pronome. A arte confundindo-se com a vida. A arte sendo a própria vida, transmutada em papel, em cores, em sons. A exaustão do elefante é um indicativo da longa trajetória e do insucesso. Perseverante, porém, o artífice retomará seu trabalho noutro dia. Assim, a expressão “amanhã recomeço” e “mito demonstrando” sugere o sentimento-sísifo de completude e perseverança. Os outros ainda serão atingindo, nem que para isso eu continue a buscá-los eternamente. Ainda, Villaça (2006, p. 74 – grifo do autor) comenta: “[...] o *nonsense* da condição humana escapa da condenação à contingência da gratuidade para converter-se na consciência mais lúcida de si mesmo – momento em que se revela o *trágico*.” E continua: “Já não se trata de recomeçar por recomeçar, mas recomeçar para recomeçar – diferença entre a mecânica da repetição invariada e o finalismo de cada investida consciente.”

“Moto-contínuo”, devido a intertextualidade com o poema e o mito, bate na tecla do recomeço. Gradativamente, o poema, que se estrutura em meio a uma série de enumerações – o recurso da mudança – perpassa por diversos suportes da escrita. Também, um tanto narrativo, a primeira fase de criação se dá por meio do manual. A mão da letra que varia não só revela o que há de intrinsecamente humano, mas o primeiro indicativo de uma arte que pode surgir espontaneamente sem qualquer recurso. Ainda assim, o espontâneo não é privilegiado, já que o eu-lírico se dedica a uma constante revisão e reparação do que viera naturalmente como lâmpada que se acende. Em seguida, no relato e no próprio curso da História, a mão cede lugar à máquina de escrever. Armando utiliza essa invenção como título de sua antologia poética. A enumeração, novamente, surge traduzindo a sede do eu-lírico em se dedicar a uma arte que não só precisa ganhar vida mas que atraia os olhares de outros. Como o elefante drummondiano, tudo começa com o “bater”, desmanchando-se no “rasgar”. É um processo longo, muitas vezes tortuoso, como percorrer uma estrada em busca de algo que não chega, já que o recurso da enumeração indica esse algo que urtiga o poeta ao desespero de escrever sem parar em busca de algo que lhe traga sentido ao insonso mundo das

coisas distantes. A frustração era clara com a mão e agora com a máquina. O retorno para a mão se faz visível. Mas agora há uma diferença: de construção para destruição, pois outrora a mão escrevia, criava, mas agora ela rasga a criação de máquina. Primeiro, “A letra varia, louca”. Segundo, “rasgo, a mão”. O retorno é sempre previsto, mas nunca igual. O verbo “variar” e o adjetivo “loucura” já previam que essa mão criadora seria a mesma que desfaria todo o trabalho. Do poeta-artífice, temos o dionisíaco. Mas o objetivo é sempre o de recomeçar. Assim, num terceiro momento, há ainda um novo elemento, símbolo de nossa contemporaneidade: o computador.

O computador substitui a precária máquina de escrever. Assim, o computador, colocado aqui em evidência, é um marca do penoso caminho de Sísifo, em nossos tempos cada vez mais frenéticos. Conforme assinala Bauman (1998, p. 200), “sabemos muitíssimo bem que cada versão seguinte torna as versões anteriores não-existentes, apagando todos os traços do caminho que nos conduziu até onde então estamos”. O computador, com o seu delete sem impressão, traz sempre frescor à escrita. Ao final, o poeta-sísifo volta ao começo noutro dia, não de onde parou, mas volta para o começo, para a dor. “[...] imagino Sísifo feliz voltando para sua rocha, e a dor existia desde o princípio” (CAMUS, 2007, p. 139). A falta de impressão traduz o desencontro com o outro. Mas o recomeçar é ainda uma marca dessa poesia que busca no infinito a resposta para as perguntas inquietantes da vida. Então, o fracassado, que faz isso de forma consciente, não se sente triste, uma vez que, nos dois poemas e no mito – os pronomes e os verbos na primeira pessoa mostram isso -, seus personagens encontraram a consciência e decidem continuar e fazer mais, pois o mais é melhor.

A questão da gradação do poema é um dado intrigante, uma vez que ela sugere que o retorno é sempre diferente, nunca igual. Percebe-se, logo, que a ideia não é uma repetição, mas um retorno que se viverá de outra forma. O *enjambement* também sugere essa ideia, pois ele tem muito a ver com continuidade. Parece que o poeta está em busca de algo. A intertextualidade, de fato, aflora nos versos de Armando. O poema dialoga não apenas com o mito, mas ele também guarda relações com um poema de Cassiano Ricardo.

VIAGEM EM CÍRCULO

(Repetição)

a esperança me O
briga a caminhar
em círculo em tor-

no do globo em tor-
no de mim mesmo em
torno de uma mesa
de jogO

a esperança é um
círculo no zodíaco
na ciranda na
roleta da rosa do
circo na roda do
moinho
amanhã recomeço

No estrato semântico, o poema reforça a ideia de círculo, presente no poema, por usar uma série de vocábulos que dão essa ideia, como “globo”, “zodíaco”, “roleta”, “roda”, “ciranda”, “rosa”, “mesa”, “moinho”. A busca pela esperança é um processo interminável e repetitivo. Graficamente, a vogal “O” em maiúsculo indica o símbolo perfeito desse movimento, que não tem começo e fim, consolidando a busca de uma viagem que fica sempre no trânsito. O último verso é similar ao que vemos em Armando. Vale mencionar que tal verso se repete em outros poemas e outros autores. Ambos conferem ao amanhã a continuação dos passos decididos a um rumo certo, mas sempre longínquo. Embora se fale de recomeço, não há nada que sugira uma repetição igual, pois o homem está diferente. Em ambos os textos líricos, os sujeitos se sentem obrigados a caminhar para um propósito, que se repete, mas nunca igual, sempre diferente. No texto de Armando, temos a gradação, que sugere um contínuo evolutivo. Em Cassiano Ricardo, o paralelismo da vogal maiúscula “O” acontece apenas na primeira estrofe, e, mesmo que se repita na segunda, tal símbolo surge apenas no último verso, sugerindo a diferença entre uma estrofe e outra, e mesmo entre um recomeço e outro.

O poema “Moto-contínuo” e seus intertextos revelam a visão do sujeito armandiano sobre a poesia em tempos como os nossos. A metáfora de Sísifo faz-se presente. Nela, a dor da consciência torna-se clara. O poeta vive em meio ao mundo sem sentidos, de valores fugazes e pensamentos voláteis. Neste mundo líquido e árduo, qual pedra, escrever é se libertar da dor da existência, imersa na rotina sem fim, sem finalidade. *Lar*, é uma escrita do absurdo. A vírgula no título é uma pausa, a que Sísifo dá quando está a voltar para buscar a pedra. A arte é o meio da liberdade, por isso não condiz a ela tomar posições, mas sugeri-la. O pensamento mediano de Camus é claramente um eco que ressoa nessa poética.

O pensamento do meio-dia”, aporia que poderia sintetizar todo o pensamento camusiano – o pensamento entre o sim e o não – é aquele que, recusando-se

a permanecer entre dois polos extremos, permanece entre os dois, numa tensão que, ao invés de encontrar um porto seguro capaz de ancorar as ideias, insiste na mobilidade [...]. (FERREIRA, 2005, p. 62)

Assim, poeticamente, o sujeito armandiano coloca a revolta pela arte como a saída frente ao absurdo que nasce do divórcio entre mundo e homem. A arte pode nos levar a permanecer como estrangeiros na nossa própria terra, e até mesmo nos tornar alheios a nós mesmos, ainda que conscientes dos grilhões do hábito e da inutilidade frente ao silenciar de nossas perguntas. “Camus nega tanto o dogmatismo e a imposição quanto a passividade e o conformismo, dando seu testemunho de autor engajado na busca de transformação social.” (SILVA, 1984, p. 92). Assim, a arte pode ser engajamento, ainda que ela não resolva os problemas da humanidade, no entanto, uma vez que as revela, torna o homem consciente, livre e dono de suas próprias escolhas. Capaz de não só desejar e querer, mas de ser feliz ao seu modo peculiar e valorizar um bem muito precioso: a vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Agamben (2009), o melhor entendedor de seu presente é aquele que o “ignora”, que busca se projetar em outro tempo, deslocando-se, deste modo, do seu tempo, e sendo assim inatural. Não é viver outro tempo, mas odiar o próprio presente e não aderi-lo completamente, mas dissociando-se dele. O autor reconhece que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela” (p. 59). Para o autor, é necessário olhar o presente em comparação a outros tempos e observar no agora as trevas, o escuro, deixando-se de iludir com as luzes do século. “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (p. 64). Assim exposto, devemos dizer que a nossa pesquisa buscou observar os contornos de *Lar*, sabendo que eles podem mudar e que, por esta altura, já podemos estar atrasados. Por isso, em sua tese de doutorado, Luciene Azevedo diz que os pesquisadores do contemporâneo se veem desafiados “pela tarefa de captar perguntas que estão no ar e apostar em respostas incertas”, devendo, portanto, aceitar a efemeridade como perspectiva crítica, e “não apenas abrir-se ao caráter provisório da própria análise, mas também respeitar a possível transitoriedade do objeto de estudo” (2004, p. 6). Desse modo, nossa pesquisa, que, nesta breve conclusão, pretende fechar uma primeira etapa de questionamentos e reflexões, encontra por agora apostas e não certezas. Admitimos, aqui, o transitório das respostas e também das perguntas, porque não só contamos com ferramentas ainda não muito delineadas, como também estamos diante de um objeto ainda em vias de se fazer.

Lar, é uma autobiografia que escapa aos moldes tradicionais, conquanto sustenta-se sobre os principais pilares desse tipo de texto. Em versos, e não em prosa, a obra aborda a vida do próprio autor, apresentada gradativamente como um quebra-cabeça que vai dando forma ao rosto espinhoso do menino que, ainda na escola, se descobre poeta. Sua família, envolta dos ideais católicos e burgueses, aparece como uma questão penosa, diferente dos amores, que surgem trazendo saudade e alegria. Basicamente, temos no livro todos os ingredientes da escrita autobiográfica. As sensações e os sentimentos de um eu comum diante da vida, do passado, das pessoas, do mundo. Sensações essas que se tornam mais atraentes do que a própria situação que as desperta. Em uma autobiografia, importam mais os sentimentos do eu do que os momentos do mundo. O livro apresenta em seus contornos e não necessariamente em suas linhas o desenho do próprio autor, que surge inesperadamente na sugestão de um título ou mesmo de uma epígrafe ou dedicatória. Então, o autor se constrói nesse malha poética aos poucos e pelas bordas. Depois, os próprios poemas se carregam dessa matéria que chamamos vida.

Nessa autobiografia, ou em qualquer outra, a memória é ativada e traz consigo um feixe repleto de alegrias e dores. Armando busca lidar com o seu passado, digerindo-o a partir de uma recriação e constatação de si mesmo. A arte aparece não apenas para ordenar as experiências porosas, mas para reescrevê-las, colocá-las noutra molde e desenhar um novo passado. Muitas questões parecem incomodá-lo. A pressão familiar e a relação intrincada com os livros mostraram donde surgiu esse poeta e revelaram também seu desajuste com o mundo, que finaliza com uma reviravolta, que dá ganho à subjetividade. Assim, diante desse passado espinho e lidando com um presente sombrio, o poeta se prepara para um futuro nada alentador. Mas entre a morte e a vida, esta prevalece sobre aquele. Então, a decisão de falar sobre a vida se compara à decisão do poeta de viver: até quando for permitido.

A morte, porém, é um obstáculo ou um impulso. Mário Rosa (2009) comenta uma entrevista de Armando, na qual ele fala sobre três forças que impulsionam a sua produção poética: escrita, vida e morte. Em *Lar*, como em toda sua obra, Armando deixará registrado uma obsessão pela morte enquanto dilema da vida. A escrita aparecerá como um terceiro elemento que impulsiona o poeta à reflexão. Conforme notamos, o sujeito poético busca da escrita um desejo de constituição ou afirmação. A morte, ainda que próxima, não poderá impedir que a escrita rume ao seu infinito, pois como dar conta da multiplicidade e infinidade da vida? Como falar sobre si mesmo, se estamos sempre moventes, num ritmo incessante de mudança? Dessa forma, as autobiografias compram uma ideia absurda. Falar sobre si mesmo até quando se permitir. O desejo é claro: mais que identidade o autor visa à transcendência. Lar, então, observa os principais moldes do que poderia definir o texto autobiográfico. Os versos apenas imprimem uma maneira de jogar com a revelação de si mesmo. Eles escondem e revelam, mas simulam a nossa memória fragmentada e o nosso eu cubista, que se forma de diversas formações, muitas vezes disparatadas. O estilo elíptico e enjambement desses poemas apenas ilustram as nossas diversas influências que, reunidas, parecem um *puzzle*, mas procuram formar uma imagem, com contornos e matizes variados.

Muitas questões foram levantadas neste breve estudo da obra *Lar*, de Armando Freitas Filho. O sabor maior não foi encontrar possíveis respostas, mas se dedicar a cada verso do livro e olhá-los por diversas perspectivas. Portanto, o mais prazeroso ficou no caminho, no trânsito. No final, fica esse desejo de quero mais. Na epígrafe do livro, a expressão “ninguém em casa” resume um livro escrito na solidão, e uma pesquisa solitária, incompleta, pois aqui se faz necessário o uso de uma vírgula e de sua atraente ambiguidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*. Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EdUSP, 1994.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, s.d.

ANDRADE, Fábio de Souza. *A vida em desordem alfabética*. Resenha sobre Lar (2004 – 2009).

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

AVILA, Myriam. *Ascensão da autobiografia: declínio do sujeito*. Kriterion [online].2006, vol.47, n.114, pp. 439-442.

AZEVEDO, L. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Tese de Doutorado em Letras: Literatura Comparada: Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

BAKHTIN, M. O Problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. São Paulo: UNESP, Editora Hucitec, 1988.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas. Vol. III. 2 ed. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. (Obras escolhidas, vol. 3)

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996.

BOSI, Viviana. Objeto urgente. In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de Escrever - Poesia Reunida e Revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BRAIT, Beth. Linguagem e identidade: um constante trabalho de estilo. In: *Trab. educ. saúde* [online]. 2004, vol.2, n.1, pp. 15-32.

BRITO, Paulo. Henriques. *Poesia e memória*. In: _____. PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

CALDANA, Regina Helena Lima, BIASOLI-ALVES, Zélia Maria Mendes. *Educação de crianças: idéias numa revista católica brasileira (1935 a 1988)*. Paidéia (Ribeirão Preto) [online]. 1993, n.4, pp. 37-44.

CAMPOS, Mariana Rezende Gontijo. *O Outro possível: a poesia de Armando Freitas Filho em diálogo com CDA*. 2009. 88 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. O espaço biográfico de Leonor Arfuch: uma nova leitura dos modos como vidas se contam. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, V. 14, n. 21, jul/dez de 2007.

COELHO, Ana Amelia; GAMA, Mônica; MURAD, Samira; PADILHA, Josias; PINO, Cláudia; TOMMASO, Mario. *Dúvidas, erros, surpresas, implicações: Entrevista com Philippe Lejeune*. Tradução de Ana Amelia Coelho. In: *Revistas Criação & Crítica*, n. 4, p. 197-206, 2010.

COMBE, Dominique. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009 – 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

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

COSTA LIMA, L. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

COSTA LIMA, Luiz. Poesia da hora recente (prefácio). In: FREITAS FILHO, Armando. *Cabeça de homem (1987 – 1990)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

COUTINHO, Alberto Henrique Soares de Azeredo. Suicídio e laço social. In: *Reverso* [online]. 2010, vol.32, n.59, pp. 61-69.

DE MAN, Paul. Autobiography as De-facement. In: *MLN*, Vol. 94, No. 5, ComparativeLiterature. (Dec., 1979), pp. 919-930.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. Crítica e clínica. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 11-6.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DIAS, Sousa. “Partir, evadir-se, traçar uma linha”: Deleuze e a literatura. In: Educação. Porto Alegre, RS, ano XXX, n. 2 (62), p. 227-285, maio / ago. 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/558/388>. Acesso em: 14/01/2007 às 16hs.

DINIZ, Marcelo. A poesia entrevista: uma bio-grafia de Armando Freitas Filho. In: *Alea*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, Dez. 2003.

DOLHNIKOFF, Luis. Armando Freitas Filho: onde a poesia não mora. In: *Sibila*, Disponível em: <http://www.sibila.com.br>. Acesso em: 01/11/2011.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*s. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FARIAS, Francisco Ramos de. Acontecimento traumático: fraturas de memória e descontinuidade histórica. In: Miguel Angel de Barrenechea. (Org.). In: *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FERREIRA, Camila de Castro Diniz. *A travessia das pedras na obra de Albert Camus*. 2005. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2004-pdfs/06-Camila-Castro-Diniz.pdf. Acesso em: outubro de 2010.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. Armando Freitas Filho: poesia com roupa de casa. *Saraiva Conteúdo*, 26/06/2009. Entrevista concedida a Ramon Mello. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br>. Acesso em: 01/11/2011.

_____. Entrevista com o poeta Armando Freitas Filho. *Digestivo Cultural*, 2004. Entrevista concedida a Jardel Dias Cavalcanti. Disponível em: <http://http://www.digestivocultural.com>. Acesso em: 01/11/2011.

_____. Entrevista concedida a Luciano Trigo, site G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/?s=Armando+Freitas+filho>. Acesso em: 14/01/2010 à 13h.

_____. *Lar*,: (2004 – 2009). Prefácio de Vagner Camilo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Máquina de Escrever - Poesia Reunida e Revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Raro mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Veja entrevista com Armando Freitas Filho sobre Carlos Drummond de Andrade. *Correio Braziliense*, Brasília, 31/10/2011. Entrevista concedida a Severino Francisco. Disponível em: <http://www.correio braziliense.com.br>. Acesso em: 01/11/2011.

FREITAS, Bárbara. *O indivíduo em formação*. São Paulo: Cortez, 2001.

GONCALVES, Hebe Signorini. Juventude brasileira, entre a tradição e a modernidade. *Tempo soc.* [online].2005, vol.17, n.2, pp. 207-219.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, vol. IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Clássicos; 26)

HERMANN, Nadja. Breve investigação genealógica sobre o outro. *Educ. Soc.*, Mar 2011, vol.32, no.114, p.137-149.

ISER, Wolfgang. 1979. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA

JAGUARIBE, Beatriz. Realismo sujo e experiência autobiográfica. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COSTA LIMA, Luiz. Persona e sujeito ficcional In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MACHADO, LiaZanotta. Famílias e individualismo: tendências contemporâneas no Brasil. *Interface* (Botucatu) [online]. 2001, vol.5, n.8, pp. 11-26.

MELLO, Ramon. *Armando Freitas Filho: poesia com roupas de casa* In: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10059>. Acesso em: 2012

MELO, Alfredo César. Saudosismo e crítica social em Casa grande & senzala: a articulação de uma política da memória e de uma utopia. *Estud. av.* [online]. 2009, vol.23, n.67, pp. 279-296.

MELO, Suzana Vasconcelos de. Alienação (Entfremdung) e Estranheza (Fremdheit): dois paradigmas culturais do ocidente. *Pandaemonium* ger. [online]. 2011, n.17, pp. 1-24.

MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MIRCEA, Eliade. Mito e realidade. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MORICONI, Italo. 3x4 – poesia à beira do abismo. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 38 – 40, 1986.

NEDER, Gizlene, CERQUEIRA FILHO, Gisálio. Os filhos da lei. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online]. 2001, vol.16, n.45, pp. 113-125.

OLMOS, Ana Cecília, GALLE, Helmut. *Em primeira pessoa – abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, s.d.

PEDROSA, C. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade e resistência. In: CAMARGO, M. L. B, PEDROSA, C. (orgs.). In: *Poesia e contemporaneidade*. Leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001.

PENNA, João Camillo. A Violência da poesia. *Alea* [online]. 2011, vol.13, n.2, pp. 205-226.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. Boitempo de Carlos Drummond de Andrade: confluências entre memória, poesia e História. In: *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, n. 39, ano 21, pp. 115-122, 2º sem. 2008.

PESSÔA, Bárbara Piñeiro. A palavra de impossível repouso: Pasolini e o olho-câmera de Murilo Mendes. In: *Anuário de Literatura*, vol. 17, n. 1, 2012.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. Disponível em: http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp. Acesso em: março de 2013.

PIRES, Francisco Quinteiro. Leia poemas do livro *Lar*, de Armando Freitas Filho. In: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,leia-poemas-do-livro-lar-de-armando-freitas-filho,397844,0.htm>. Acesso em: 2012

PIRES, Mirian Silva. A pertinácia de Sísifo: e tudo começa de novo. In: *O Marrare*, v. 01, p. 10, 2009. Disponível em: www.omarrare.uerj.br/numero10/pdfs/mirian.pdf. Acesso em: outubro de 2010.

RIBEIRO, Milton. Ana Cristina Cesar aos 60. <http://www.sul21.com.br/jornal/2012/06/ana-cristina-cesar-aos-60/>

RICARDO, Cassiano. Viagem em círculo (repetição). Disponível em: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet002.htm>. Acesso em: março de 2013

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso*. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra, 1992.

RODRIGUES, Cristiane Lemos. *Palavra e imagem: paisagens disparatadas em Armando Freitas Filho*. Dissertação. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

ROSA, Mário Alex. *Dualidades na poesia de Armando Freitas Filho*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões de Jean-Jacques Rousseau*. Prefácio e tradução de Wilson Lousada. Ediouro, s.d.

SANTOS, Tânia Coelho dos. Psicologismo e mudança social. In: *Physis* [online].1991, vol.1, n.2, pp. 77-111.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCRAMIM, Susana. A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras. In: *Alea* [online]. 2012, vol.14, n.1, pp. 106-124.

SILVA, Nilson Aduino Guimarães da. Albert Camus e a busca dos clássicos. In: *Calíope: presença clássica*. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 1, n. 1 (1984). Rio de Janeiro: 7Letras, 1984.

SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira. In: *Sibila*. São Paulo: Ateliê Editorial, ano 5, número 8-9, setembro de 2005.

SOUZA, Candice Vidal e, BOTELHO, Tarcísio Rodrigues. Modelos nacionais e regionais de família no pensamento social brasileiro. In: *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2001, vol.9, n.2, pp. 414-432.

STAROBINSKI, Jean. Os problemas da autobiografia. In: *Jean-Jacques Rousseau. A transparência e o obstáculo*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TEIXEIRA, Elizângela Rodrigues. O poeta Murilo Mendes na revelação autobiográfica de A idade do serrote. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Fundação Universidade Federal do Rio Grande: agosto de 2005.

TORGA, Miguel. Sísifo. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/81237979/Sisifo-de-Miguel-Torga>. Acesso em: março de 2013.

VALDIVIESO, Jaime. El mito de Sísifo y su significado en el mundo actual: Los mitos en Latinoamérica: Bolívar, José Martí y Fidel Castro. Desdén y anemia de los mitos nacionales: Lautaro y La Araucana. In: *Atenea (Concepc.)* [online]. 2003, n.487, pp. 135-148. ISSN 0718-0462.

VIDAL, Paloma. Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura. *Alea* [online]. 2006, vol.8, n.2, pp. 249-261.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Poesia antes de tudo. In: YOKOZAWA, Solange, DONIZETI, Antônio. *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea: estudos de poesia*. São Paulo: FCL-UNESP Laboratório Editorial, Cultura acadêmica, 2011. (Série Estudos Literários, 11)