

Travessia cega de um desejo incurável:
a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho.

por
Eduardo Guerreiro Brito Losso
Programa de Ciência da Literatura

Dissertação de mestrado em Semiologia
apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal
do Rio de Janeiro. Orientadora: Professora
Vera Lucia de Oliveira Lins.

Faculdade de Letras da UFRJ, 1º. semestre de 2002

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

GUERREIRO BRITO LOSSO, Eduardo. Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2002. 153 pgs. Mimeo. Dissertação de Mestrado em Semiologia.

BANCA EXAMINADORA:

Professora doutora Vera Lins

Orientadora

Professor doutor João Camillo Penna (UFRJ)

Luis Fernando Medeiros de Carvalho (UFF)

Ítalo Moriconi (UERJ)

Suplente

Eucanaã Ferraz (UFRJ)

Suplente

Defendida a tese:

Conceito:

Em ___ / 05 / 2002

Esta dissertação é dedicada à minha mãe, Suelli

Agradeço a dedicada leitura de Armando, Daniela Menaged, Ticiano Porto, Suelli, Chico, Carlinda;

as preciosas trocas de reflexões com Chico Bosco, Marlos, Rafael Viegas, Ticiano, André Luis Pinto;

a amizade e carinho dos diletos professores Carlinda Fragale Pate Nuñez, João Camilo Penna, Ana Alencar, Luis Edmundo, Vera Lins, José Jorge;

a amizade sempre necessária e essencial de meu irmão Guilherme, Blue, Ana Paula, Chico, André, Ticiano, Marlos, Daniela, Armando, Marcelo, Rafael, Érika Fraenkel e Diego;

e a existência de presenças no mundo como Zappa, Stockhausen, Xenakis, Clarice, Dostoievsky, Novalis, Schlegel, Bartók, Baudrillard, Bataille, Plotino, Beckett, Gorli, Nietzsche, Kandinsky, Murilo Mendes, Beethoven, Eckhart, Josquin, Blake, Captain Beefheart, Messiaen, Berio, Mr. Bungle, Sófocles, Borges, Isotope, Henry Cow, Heidegger, King Crimson, Bach, Debussy, Pessoa, Walter Franco e Armando.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1: TRAVESSIA CEGA DE UM DESEJO INCURÁVEL	15
1.1 - Proposta aberta por um só caminho	17
1.2 - Amplitude do mundo e contingência do tempo	19
1.3 - Desejo fatal do olhar noturno	21
1.4 - Os fantasmas do rascunho	23
1.5 - Autofagia do dia	26
1.6 - Recapitulando	28
Capítulo 2: PRAZERES E PODERES	30
2.1 - Proposta	31
2.2 - Entrecrítica	32
2.3 - Representação e seus espelhos	34
2.4 - Conformidade a fins estética: forma	36
2.5 - Imaginação e entendimento na primeira parte da <i>Crítica da razão pura</i>	38
2.6 - Imaginação e entendimento no juízo de gosto	42
2.7 - Subjetividade universal	48
2.8 - Analítica do Sublime: extemporânea?	50
2.9 - Para além mas por meio da moral	54
Capítulo 3: BATALHA DE REFLEXÕES: CARNE QUEBRA ESPÍRITO	56
3.1 - A batalha retumbante	57
3.2 - Gosto sublime pelo belo?	61
3.3 - Desdobramentos da natureza na reflexão	69
3.4 - Presença corporal da forma poética na língua	73
3.5 - Deliciosa violência da carne	80
3.6 - A ferida do real	85
3.7 - Vento da leitura: movimentos de <i>passibilidade</i>	92
Capítulo 4: PRAZER DE SACRIFICAR	99
4.1 - Dar chance à morte	100
4.2 - Fome de negar	111
4.3 - Restos de beleza	116
4.4 - Recarregando os poderes da forma	123
Conclusão	126
Bibliografia	139

SINOPSE

Análise da experiência sublime e seus conflitos na obra de Armando Freitas Filho. Discussão sobre a Analítica do belo e a do Sublime de Kant, suas interpretações e recentes desdobramentos teóricos. Questão: o estatuto do sublime na poesia contemporânea a partir da singularidade da obra do autor.

Introdução

1

A poesia de Armando Freitas Filho é o objeto de estudo de nosso trabalho. Importa-nos descobrir o porquê da importância e da atualidade desta produção para as reflexões sobre poesia e criticidade.

Pretendemos fazer uma análise ampla da obra (isso está muito longe de significar “completa”; o que, felizmente, é impossível), já que, no espaço dedicado a uma dissertação, será viável analisar em profundidade os elementos correspondentes a nossos propósitos.

Mas precisamos nos eximir da obrigação de exaustão, não só por não ser possível preencher todos os aspectos (potencialmente infinitos) da crítica e teoria da literatura, nem só pelo fato da qualidade da obra apontar para uma infinidade de leituras possíveis, mas por outro motivo: esta pesquisa não será a exclusiva análise específica de um autor; será antes de tudo uma reflexão sobre as questões que tal análise específica suscita na teoria da literatura. Procurando o que consideramos suscitar, dentro de nosso escopo, a importância de sua obra, este trabalho começa com uma questão aparentemente simples: qual é a singularidade da poesia de Armando Freitas Filho?

Para responder a esta questão, poderíamos adotar o caminho mais comum e mais seguro: fazer uma análise comparativa com alguns autores que podem ser considerados seus prógonos, mais ou menos em torno, digamos, da idéia de “angústia da influência” de Harold Bloom, ou cotejar com seus contemporâneos. Esse tipo de pesquisa chegaria mais perto de uma resposta. Mas pensamos o quanto é raro abordar uma obra não no que ela tem de comparável a outras, porém tentar entender o que a poética de um autor vivo tem de *incomparável*, aquilo que a faz ser absolutamente única, independente de suas relações com o cânone ou com suas referências mais próximas. Apesar da validade da senda comparativa, pensamos em tentar apreender a singularidade da obra imergindo no interior da mesma, exigindo mais a pertinência das leituras teóricas do crítico do que das leituras do autor. Portanto, interessa-nos o que um instrumental adequado da teoria da literatura pode extrair de uma leitura semiológica dos poemas com vistas a identificar a singularidade da obra e refletir sobre a mesma criticamente. Essa reflexão pensará no que tal singularidade contribui para a própria teoria.

Entretanto, tal singularidade pode permanecer difusa em características que podemos encontrar em outras poéticas, ou na essência das poéticas da modernidade. Nesse caso, mesmo se o trabalho não chegar à singularidade precisa e diferencial dessa poética frente a outras, ou se demorar em seu próprio ensaio reflexivo perante os problemas levantados, o que nos importa é mostrar como ela toca em questões atuais, provoca o pensamento e exige certa alquimia de leituras.

2

Mas o que constitui, afinal, a autenticidade de uma obra vista a partir dela mesma? Apesar da abrangência da questão, podemos começar por dizer que ela advém de um juízo de gosto, de uma aprovação prazerosa da obra. É esse prazer que nos faz dizer que um poema é “belo”, e atribuir aos poemas de Armando uma beleza peculiar. Foi assim que começamos a nos questionar, e uma série de indagações foram desencadeadas. A dissertação tentou explorar cada uma delas. Para tentar organizá-las, vamos dispô-las numericamente:

- 1- Qual é a forma como a beleza se apresenta na leitura dos poemas de Armando? Como se dá a experiência do belo em sua obra?
- 2- Se tal beleza está longe de ser clássica, e pressupõe o questionamento ontológico da arte feito por toda a modernidade literária, ela faz uso também do feio. Então, qual a ligação do belo com o feio, o absurdo ou o repugnante?
- 3- Se essa inserção do feio abjeto ocorre, e se percebemos que ele se insere por causa de um desejo de aproximação incondicional da poesia com os extremos da vida, como se dá a relação da obra com a vida?
- 4- A feitura da obra, em Armando, é um tema pensado no interior de sua poética, no entanto, não se trata de um mero jogo metalingüístico. Além disso, a temática da produção é posta em conflito com a improdutividade da finitude da vida. Quais são os efeitos desse conflito na obra de Armando? Se a produção pressupõe um cuidado na composição, mas tal estruturação se vale tanto da harmonia do belo como das dissonâncias do feio, como os poemas lidam com a ameaça do erro?
- 5- Esse conflito entre produtividade e improdutividade remete à tensão entre vida e morte. Como essa tensão se efetua?

- 6- Diante de uma vida que sustenta vários conflitos em seu cotidiano, como essa poética tematiza os limites insuperáveis de seu dia a dia, sua finitude incurável, afirmada numa trágica existência doentia?
- 7- A doença constitutiva dessa existência trágica, que se serve dos erros improdutivos da vida para contaminar a produção, possuiria uma perversão sádica e/ou masoquista de sujar e se sujar com a erotização da escrita?
- 8- Essa perversão não seria um modo próprio de subjetividade do eu poético; um sujeito que erraria em sua cegueira edípica, que deseja ver o invisível, tocar o intocável?
- 9- A impossibilidade de ver os fundamentos do mundo não estaria ligada à busca de um objeto irrepresentável, inapresentável, que, todavia, tornaria possível um olhar próprio da obra para a abertura fenomênica das coisas na paisagem (o apreensível), ao mesmo tempo que denunciaria a finitude da natureza humana?
- 10- Se o eu se coloca num embate com o mundo, tal subjetividade anseia por uma cumplicidade com um outro que a satisfaria mas também a dividiria, constituindo-a como ser clivado. Como esse desejo da alteridade se revela na obra?

Depois de ter passado por algumas leituras ligadas à estética, consideramos que todas essas questões convergem para a experiência sublime, tal como ela pode ser vislumbrada na arte contemporânea.

3

Com isso, encontramos o eixo básico de nosso trabalho. Cabe-nos definir agora o que queremos dizer com as palavras *experiência* e *sublime*.

Não entendemos o conceito de *experiência* como um acontecimento cotidiano da vida corriqueira, a partir de impressões que precisam ser assimiladas às pressas e produzem efeitos imediatos na consciência¹. Não é o conceito de *Erlebnis*, que permite à percepção consciente se proteger contra estímulos do exterior e do interior, mas o de *Erfahrung*, em que as impressões se acumulam e se desdobram como na *condução* de uma viagem, *fahren*, em que a psique permanece em estado de abertura. O *ex-periri* latino possui a conotação semelhante de “atravessar um perigo”, algo desconhecido, e não de se referir a qualquer coisa de vivido e reconhecível.

Neste caso, tal experiência é poética por estar ligada à idéia de “poesia” como uma experiência singular do homem no mundo, que não pode ser nem controlada nem estimulada pela sua lembrança. Não pode ser registrada na mente justamente porque fere os limites do consciente. Assim, a experiência poética seria a pura vertigem da memória², em que tal abalador evento singular resulta na criação de um poema. O poema se refere e se relaciona a esse evento sem descrevê-lo nem defini-lo, por serem ambas tarefas impossíveis: ele apenas delinea sua forma vazia no tecido do texto, gravitando em torno deste acontecimento sem referência, deste não-evento puro (por não se permitir ser vivido nem assimilado como lembrança) que é a fonte de sua existência e para o qual tenta retornar, estando sempre “a caminho”.

O perigo que surge na via aberta ao poeta vem do abundante jorro que sai desta fonte enigmática³ da criação, podendo afogar sua sede de vitalidade. Assim, podemos generalizar que toda experiência – desafiando a existência a caminho dos maiores riscos que seu mistério tem para oferecer – é poética e – por estar ligada à sensação de um prazer ambiguamente próximo do desprazer (ou, como afirma Kant, um prazer negativo), além do belo, inimitável ou irrepresentável⁴, que origina a poesia mesma e fere o âmago da consciência do eu – é sublime.

Baseado nessas ligações pensamos que a poesia é um objeto de estudo privilegiado para pensar em toda densidade de sentido a abrangência do sentimento do sublime.

A tradição do sublime remonta à poética clássica, em que o tratado sobre o sublime de Longino é o documento mais evidente de sua importância na antigüidade, analisando sua função retórica na oratória e na escrita literária. No auge do século XVIII, Burke tornou-se a principal referência pensando o sublime a partir da psicologia e fisiologia de sua época. No entanto, Burke nos conduziu à importante ruptura de pensar o sublime não na verticalidade de uma elevação espiritual, e sim na intensificação de uma experiência de deleite, um alívio advindo após uma sugestão de ameaça vital no embate com a idéia da morte⁵. Por isso, Burke será uma importante referência.

Mas nós nos deteremos mais na “Análítica do Sublime” da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, que fornece as ligações filosóficas desta categoria com a arte da modernidade. Pretendemos, então, fazer um detalhado estudo da análise da reflexão estética neste filósofo, que interliga a atividade do pensamento – a imaginação jogando com o entendimento na regularidade da forma do objeto e sentindo prazer (belo) ou lutando com a razão e sentindo atração e repulsão pelo objeto (sublime) – com a produção e recepção da obra de arte, onde pensamento e prazer poético, em vez de se oporem, se

complementam⁶. Com essa base pretendemos traçar a repercussão da compreensão da crítica transcendental do juízo estético em Nietzsche. Mesmo que ele se tenha diferenciado bastante da estética kantiana, carregou as marcas de suas conquistas.

Como pretendemos fazer essa pesquisa sobre a presença da experiência sublime na obra do poeta contemporâneo Armando Freitas Filho, começaremos por definir essa proposta abordando sua relevância ao trabalhar com a obra do referido poeta.

Para relacionar a exposição já feita dessa difícil noção com o objeto de nosso estudo, podemos constatar que, em grande parte do que foi escrito sobre o autor, há a afirmação de que sua poesia joga e aposta tudo na conhecida tensão da relação entre poesia e vida. Discorrendo sobre a ligação existente em *De Cor* entre vida e morte, Wisnik afirma que “a vida extrai a sua diferença da sua própria raridade, raridade inscrita em espanto na poesia de Armando Freitas Filho”⁷. Já Luiz Costa Lima problematiza a relação do autor com a obra dizendo que “a palavra exige a experiência do poeta não para recuperá-la, exprimi-la, difundi-la senão que para extingui-la enquanto pessoalizada. Extingui-la, transfundindo-a em outro plano”⁸.

Passando pela idéia de que se trata de uma “poesia da concretude” que não isenta o poeta da instalação narcísica, mas evita seu circuito pela introdução da experiência da dor, Costa Lima conclui que a figura do autor, por mais engajada e apostada nessa poética, é apenas “pasto” e matéria-prima para a palavra poética.

A relação entre poesia e vida, desdobrada em poeta e obra, tem uma rica história na literatura moderna e, vale dizer, já estaria presente no mesmo momento em que se introduz a própria definição moderna de literatura⁹, iniciada – se formos nos basear provisoriamente na palestra de Foucault sobre “linguagem e literatura” de 1964 – no final do século XVIII com Sade. Na mesma época, o romantismo alemão de Schlegel faz a seguinte afirmação:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva ... Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade ... Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício.¹⁰

Segundo este autor, a poesia exercita a liberdade criadora da imaginação para transformar a realidade construída pelo próprio sujeito (segundo Kant), ou seja, por suas próprias faculdades de conhecimento¹¹. Se ela for vivificada para a construção da “saúde

transcendental”¹², conseguirá “fazer poetizar nossa vida ao bel-prazer”, quer dizer, introduzir sua força inesgotável na vivência mais corriqueira. A vida na poesia leva à poesia na vida, e vice-versa. É fácil constatar que tal reciprocidade será desmembrada na originalidade de grandes nomes ou movimentos como Baudelaire (o poeta como *flâneur*), Rimbaud (todo o vigor da juventude engajado na produção poética para depois abandonar a poesia e mergulhar na vida), a radicalidade das vanguardas (que negam a produção da obra de arte e só afirmam seu acontecimento vivido), Drummond (que fez de sua história biográfica o *páthos* da obra, ficcionalizando-a) e muito outros.

Podemos perceber, na contracorrente dessa procura de intimidade da produção poética com a vida – realizada das mais diversas formas em cada um dos exemplos citados, às vezes tomando rumos diferenciados dentro das faces e máscaras de um mesmo autor – uma outra linhagem que, para não se contaminar com os descuidos, exageros ou tipos de desleixo que perigam cair nisso que podemos chamar de tendência (neo)-romântica, procuram um tom mais neutro, podendo-se chamar (neo)-parnasianismo¹³. Todavia, para não cair nos problemas dessa dicotomia excessivamente didática, tal linhagem deve mais às vanguardas do que ao tradicionalismo parnasiano, retendo dele somente a desapaixonada impessoalidade. Exemplificando essa posição, mencionaremos a clássica canonização dos concretos, que podemos resumir, para não citar todos os nomes (com suas respectivas avaliações) por eles arrolados, em: Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings e Cabral. Para a interpretação dos irmãos Campos, temos nestes prógonos uma combinação de inventividade e rigor formal que se afastaria do ser da linguagem poética da existência para conquistar uma abstração cada vez mais autônoma dos constituintes materiais do significante lingüístico, onde o sentido está mais ligado à forma sonora e visual da palavra do que à errância do poeta moderno.

Independente dos abusos desta interpretação – já bastante denunciada e superada – que levam a selecionar e hipostasiar aspectos não-determinantes de cada autor citado, permanece o feito de ter alcançado o termo do que eles realmente já prenunciavam. Assim, a poesia concreta seria um claro extremo da dicotomia que se tornou hoje predominante nos rumos da poesia brasileira: de um lado, a poesia comprometida com a vida (entendida como existência em geral, tanto a mais íntima como a mais cotidiana) e de outro a poesia comprometida primordialmente com a pesquisa formal. Como toda classificação é redutora, não podemos esquecer que o concretismo possui o seu modo de vitalização do texto poético misturando-se com a linguagem da comunicação visual das mídias, da propaganda, da música popular, de um lado, e aliando-se a manifestações da música de

vanguarda serial, por exemplo, que liberam o poema do mundo da biblioteca, de outro; assim como várias expressões da poesia da existência (para tentarmos abranger com esse termo, talvez inevitavelmente falho e provisório, todas as outras manifestações, que são plurais e diversas uma da outra) possuem uma inegável preocupação formal, por vezes muito aguda, como é o caso de Armando. Mas para definir melhor essa diferença, o concretismo e suas derivações possuem a marca de uma extrema impessoalidade que não só nega, pertinentemente, a autoridade do autor como também todo rastro subjetivo, inclusive toda experiência de intimidade, prevalecendo uma certo gosto pelo distanciamento.

No caso da tendência oposta, a que nos interessa, prevalece o engajamento da figura do poeta, com todo seu corpo, nas vozes da enunciação. No caso de Armando, a subjetividade impregna todos os fios de seu tecido textual, não como elemento de centralização, pelo contrário: trata-se de um sujeito à deriva, ferido, descentrado, ficcionalizado, mas que intensifica sua presença com o grito do desejo (pulsão de vida) e o mergulho no vazio ameaçador da ausência, do não-ser, da negação de si mesmo (pulsão de morte). Assim, trata-se de um sujeito constituído tanto do excesso que transgride seus limites como do vazio que domina sua interioridade: isso não significa outra coisa a não ser a condição *trágica* do homem moderno, que leva à experiência sublime no artista contemporâneo. Trata-se de uma privação da presunção da autoralidade modernista em afirmar sua hegemonia sobre o tempo e se apossar de seu avanço, segundo Lyotard. Inatingível à regra da novidade, a arte acolhe a simples ocorrência (*Ereignis* heideggeriano) do sentimento de existir como testemunha do inexprimível no vazio da agoridade¹⁴.

De todas as variantes possíveis desta poética de pendão existencial (não sendo, cabe ressaltar, meramente “existencialista”, muito menos humanista) até hoje, procuraremos sustentar que Armando é um exemplo da atualidade da tensão ontológica da poesia com a vida ao firmar sua singularidade a partir da releitura de alguns dos personagens desta história (Rimbaud, Drummond, Bandeira e Cabral, para citar os mais relevantes) adotando uma postura que vai da maior admiração (no caso de Drummond), ao da mais decidida confrontação (no caso de Cabral), mesmo que tal admiração não se reconheça como influência muito clara e que tal confrontação não exclua a inevitável marca de Cabral na economia de sua escritura, como se lutasse contra os extremos ao quais ela pode levar, mormente à proteção contra o risco da imprevisibilidade do ato da produção, resultando em imperfeições; sujeiras que Cabral procura limpar, mas Armando faz questão de exhibir.

Da vida à obra, a relação inventiva e combativa com e contra Cabral – nosso representante da autonomia da linguagem inaugurada por Mallarmé e reforçada por Valéry – é, sem dúvida, basilar para compreender a posição de Armando na poesia brasileira. Nesta relação, pode-se reconhecer o quanto sua obra se distancia de qualquer formalismo sem deixar de absorver todas as conseqüências da autonomia da linguagem poética, liberta tanto das amarras do objetivismo e quanto do biografismo.

No entanto, insistimos, nosso trabalho não explorará a análise comparativa com nenhum nome destas duas séries históricas que rapidamente esboçamos. O que nos interessa é, especificamente, tanto como a singularidade deste poeta toca nas questões mais cruciais da experiência sublime, quanto esclarecer que tal singularidade se constitui justamente pelo modo como estas questões aparecem.

Também não vamos discutir as leituras que já foram feitas da obra, mesmo que sua bibliografia esteja pressuposta; vamos apenas citar aqui e ali de acordo com nossas necessidades. Dessas leituras, encontramos prefácios, resenhas em jornais e em revistas especializadas e a dissertação sobre Armando e Sebastião Uchoa Leite feita por Renato Tapado. Admiramos muitas dessas resenhas e consideramos a leitura de Tapado indispensável para abordar a obra do autor, mas, se fôssemos discutir com tais textos críticos, não faríamos uma exploração competente da experiência sublime no espaço que nos é destinado, e como essas leituras não desenvolveram um texto analítico mais completo sobre a obra como um todo, como é a intenção aqui, julgamos nossa proposta um caminho mais interessante e mais urgente.

Não trabalhamos, além disso, com os ensaios e entrevistas – material riquíssimo – que Armando publicou sobre sua própria obra. Esses textos seriam de grande valia não só porque diria respeito às tensões internas da produção: primeiro porque o que Armando diz da própria obra faz parte da obra, e tem um valor estético que independe da produção poética. Segundo, porque muito do que foi dito nas entrevistas corroboraria nossa pesquisa. Todavia, o material poético permaneceu o centro de nossas inquietações, e a análise de outro tipo de texto, mesmo confirmando o que encontramos nos poemas, iria desviar um pouco nossa diretriz e, principalmente, prejudicaria o frescor das descobertas que só um acesso direto aos poemas nos fornece, fora de qualquer palavra do autor, ainda que este autor sempre se esquive de impor um saber privilegiado sobre o que faz. Preferimos surpreender o próprio ponto de vista do autor sobre si mesmo com a noção de sublime, mesmo que seja para acabar concordando, como foi o caso, com suas colocações, se formos comparar os resultados.

Tampouco fizemos uma pesquisa abrangente sobre o sentimento sublime na estética, na filosofia ou na literatura; detivemo-nos em Kant. Nem mesmo fizemos um estudo especializado das leituras contemporâneas da terceira crítica; só resolvemos selecionar uma bibliografia que nos levasse a um campo fértil para as análises dos poemas e as reflexões por eles suscitadas. No final das contas, este trabalho não diz respeito a estritas exigências acadêmicas de especialização, e sim a discussões que proporcionam o prazer e a inventividade crítica a partir da escuta atenta de uma obra instigante.

4

A dissertação trilhou um percurso que, de início, talvez pareça estranho. O primeiro capítulo efetua uma análise circunscrita somente de uma das duas partes do último livro do autor, *Fio terra*. Esta parte contém um longo poema. Por causa de seu tamanho e de sua estrutura, ele é a melhor porta de entrada para a totalidade da obra, porque em sua órbita está contido o microcosmos de sua poética. Na verdade, a obra de Armando se presta a essas conexões intratextuais, pois cada ponto de sua trajetória se reflete em vários outros, dando ensejo para o leitor se sentir diante de um labirinto de imagens e motivos recorrentes. Neste primeiro capítulo, contornaremos tal labirinto sem a pretensão de nos embrenhar muito em seus “esconderijos”: essa será a função do terceiro e quarto capítulos. Esse contorno será feito sem absolutamente nenhuma referência teórica diretamente citada, muito menos terá uma articulação com o sentimento do sublime, pois ele pretende ser uma livre leitura do texto poético, e só a partir de suas coordenadas é que nos depararemos com a importância do sublime na obra. O leitor notará que o capítulo foi escrito antes de termos sequer pensado no sublime. Esse procedimento tem um propósito: não colocar as referências teóricas antes da análise poética, mas posteriormente, para acolher suas demandas.

Depois desta aventura analítica, permanecerão em aberto os veios da arborização de problemas que serão identificados como desdobramentos da questão do sublime. Mas para introduzir tal eixo, o segundo capítulo se incumbe da tarefa de expor as formulações da crítica do juízo estético de Kant, explorando o esqueleto básico da Analítica do Belo e do Sublime junto com a leitura de alguns intérpretes atuais que apontam para a relevância desta crítica na discussão sobre arte contemporânea. Deste modo, o segundo capítulo é uma passagem, ou melhor, um “passaporte” filosófico (mas que não possui uma necessidade nem sistemática nem “burocrática” para a credibilidade de uma interpretação

“rigorosa”, já que nosso prazer de pensar e nossas modestas ousadias não levam em conta esse tipo de preocupação) que intermedeia o primeiro e o terceiro capítulos, suspendendo a análise da obra mas considerando as exigências que o primeiro capítulo demandou com vistas a tratar da experiência sublime em Armando com o devido cuidado e embasamento, para que o terceiro e quarto capítulos desenvolvam as articulações entre análise poética e teoria contemporânea do sublime com ciência do uso e do desuso que pode ser feito do pensamento kantiano. Quanto ao contraste tão gritante entre um capítulo sem referência teórica e outro só sobre um dos filósofos germânicos mais intrincados, discorreremos sobre isso na conclusão.

Haverá uma profusão de referências teóricas no terceiro e quarto capítulos, e muitas delas não necessariamente casam uma com outra. Tal recurso de relações e misturas entre pensadores que ora estão próximos, ora traçam diferenças irreduzíveis, não é raro na prática da teoria da literatura, quiçá na teoria pós-moderna, pois o recorte de cada leitura é sempre muito localizado – seleciona momentos específicos e não o conjunto da obra de cada autor – e seu uso não se preocupa em filiar nosso trabalho numa dessas vertentes, mas, sim, produzir sua voz singular, entendendo “singular” não como uma pretensão de ser extraordinário, apenas “único”, indecomponível, que não se reduz a uma outra articulação; e mesmo que seja composto de várias, transforma todas em *uma* outra. Mas se, ainda assim, tal excesso incomodar por aparecer em torno de uma análise de poemas, cabem aqui algumas pontuações.

Observamos que esse procedimento carrega um velho e difícil problema da teoria da literatura: as diferenças irreduzíveis entre o texto poético, inerentemente artístico, e a especulação teórica. Esta distância entre dois textos de naturezas tão diversas coloca problemas em relação à abordagem analítica da poesia, principalmente se nosso tema, o sublime, conduz a uma questão essencialmente ontológica: qual é o *ser* da arte? Numa leitura comparativa com outros textos poéticos, essa dificuldade se impõe da mesma forma; mas é, para sermos rigorosos com uma disposição comum na crítica literária, atenuada e até disfarçada em trabalhos menos cuidadosos, como se a mera demonstração de um cotejo com o repertório de poesia prescindisse de um preparo filosófico em geral e com ele um perpétuo questionamento reflexivo da crítica. Por isso, o risco de colocar a poesia como mera ilustração das teorias pressupostas aparenta ser menor, e no entanto é grave. No nosso caso, esse perigo já é dado de maneira muito evidente, obrigando-nos a dedicar uma reflexão especial sobre o assunto.

O motivo de escolher, nesse caso, uma análise que explorará questões delicadas, e até ontológicas, de problemas cruciais da poesia, vem de quatro tarefas que dizem respeito à difícil relação entre poesia e teoria, inevitáveis, ao se tratar deste autor:

- 1- A obra de Armando mantém, a seu modo, os questionamentos mais fundamentais e devastadores do modernismo artístico, que colocou em jogo a crítica das condições de possibilidade da poesia. Por ser um dos frutos desse questionamento da autonomia da arte dentro da manifestação poética, ela, de certa forma, responde à altura deste desafio do passado *atualizando a questão*.
- 2- Não há como abordar a retomada desse questionamento radical dos fundamentos da poesia – que é, em última instância, um ataque à noção mais geral do sujeito humanista – sem pressupor suas raízes históricas na filosofia (da crítica de Kant à analítica existencial de Heidegger) ligada aos elementos mais originários da teoria da literatura (em especial, alguns aspectos do romantismo alemão). Claro que não vamos dar a esse tópico uma atenção generalizada (do contrário, não chegaríamos à análise do texto propriamente dito), nem repetir a conhecida crítica e subversão do humanismo metafísico levada a cabo de Nietzsche a Derrida.
- 3- Na verdade, a complexidade desta obra está justamente no fato de exigir o exame dos pressupostos da desconstrução na teoria da literatura menos para recolher as bases de uma interpretação do que para fazer da interpretação uma contribuição para o aproveitamento e o reconhecimento dos limites desta desconstrução na teoria da poesia. Isso significa que, ao selecionar os instrumentais teóricos para as exigências da interpretação, avaliando o alcance de cada elemento selecionado, somos obrigados a dialogar teoricamente com tais teorias e constatar, no exercício da interpretação, tanto suas potencialidades intrínsecas (por vezes insuspeitadas) como seus limites. Deste modo, a obra não só se torna um objeto de análise, mas principalmente, exige uma resposta ao instrumental vinda dos resultados da interpretação. Em outras palavras, na travessia da leitura do texto poético, a interpretação chega ao ponto de chegada divergindo (ou convergindo em traços não previstos) e respondendo ao ponto de partida. Daí, a interpretação se deixa tomar pela singularidade do texto poético para se tornar ela própria singular frente aos textos teóricos com as quais se nutre e dialoga. É importante notar aqui que não se trata da suposta lição misteriosa que a poesia, residente numa altura inalcançável, tem a ensinar à

teoria, o que seria o *primeiro erro* que procuramos evitar. A poesia nada diz teoricamente, portanto, não participa da teoria senão nas teorizações que se produzem a partir de sua leitura. Em vez disso, trata-se da tentativa de alcançar a singularização teórica da interpretação ao se deixar impregnar pela singularidade do texto poético escolhido, recolhendo tudo o que podemos captar do que ele tem a dizer para a conceituação das características da poesia na atualidade e, com isso, entrever como essa atualidade desafia as noções já estabelecidas de essência ou não-essência da poesia.

- 4- Portanto, a interpretação da obra, situada entre a poesia e a teoria, torna-se um terceiro texto que se utiliza da teoria para captar a densidade do texto poético e, neste exercício de captação, dar uma resposta singular às teorias utilizadas na construção própria de sua visão da singularidade encontrada na obra. Assim, a singularidade de Armando não será dada, mas produzida pela singularidade de nossa proposta, que só pode ser teórica. Isso não quer dizer – e aqui chegamos ao perigo de cair num *segundo erro* – que não há singularidade em Armando, pois ela já existe independente de nós, mas que só a partir de uma interpretação também singular que suas potencialidades serão liberadas dentro da crítica, e sua existência, conseqüentemente, será evidenciada e problematizada como merece.

Não há como não passar por um necessário investimento teórico, nem como se deter nele sem ler o objeto mesmo de estudo. É imprescindível encontrar, na leitura da obra, tanto um uso quanto um distanciamento ativo dos pressupostos analíticos, construindo uma interpretação que reconstrói seus próprios pressupostos. Procuraremos demonstrar na dissertação que tal reconstrução própria não difere muito daquela que o poeta produz não só com a relação de sua escritura frente a seus precursores mas principalmente – numa dimensão bem mais ampla – com a reformulação dos dados objetivos da realidade “natural” e “cultural” atual, ou ainda, tanto da experiência do inumano, da riqueza do patrimônio cultural quanto da hiper-realidade da cultura de massa na era dos simulacros, para nos servimos dos termos forjados por Jean Baudrillard¹⁵. A maldita alquimia poética, que faz de sua revolta existencial uma força produtiva para a transformação do olhar, seduz e perverte (positivamente) a interpretação, levando-a a experimentar sua própria alquimia de idéias e conceitos.

Esse problema, de resto, vai acompanhar nosso percurso e exigirá atenção constante na prática analítica.

Na verdade, cada uma das questões que foram tratadas a partir de cada autor se confunde com a outra, logo, cada item também se reflete nos outros, pois nossa escrita vai percorrendo esses tópicos sem a paulatina retomada sintética do que foi dito antes. Optamos por esse ritmo, com tal continuidade, porque ele nos oferece uma fluidez ou “liquidez” que desliza e se acomoda mais facilmente nas “depressões” de problemas tão complexos, evitando reduzi-los em definições.

Capítulo 1

TRAVESSIA CEGA DE UM DESEJO INCURÁVEL

“Ora, viver significa, para ti, não somente os fluxos e os jogos fugidios que se unificam em ti, mas as passagens de calor ou de luz de um ser a outro, de ti ao teu semelhante ou do teu semelhante a ti (mesmo no instante em que tu me lês, o contágio da minha febre que te atinge): as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos são apenas caminhos desse contágio, dessas passagens”

Georges Bataille¹⁶

1.1 - Proposta aberta por um só caminho

O último livro de Armando Freitas Filho, *Fio terra*, tal como se esclarece na contracapa, é dividido em duas partes que se contrapõem em vários sentidos. Apresenta-se “fio terra” como o nome da primeira parte, idêntico ao título do livro (excetuando o *f* minúsculo). E “no ar”, a segunda parte, já se coloca *à parte*; tal título parece sugerir um componente de expansão ou dispersão da solidez que a primeira parte garante. Esse caráter de primazia na disposição e na nomeação de “fio terra” faz pensar que se trata da parte mais importante: ela firma e define a proposta do livro, ao contrário da segunda, que estende e dispersa o que se restringiu. Podemos admitir isso não tanto por uma maior importância do conteúdo de um capítulo frente a outro, pois cada um possui seu valor próprio e incomparável, mas pela proposta que abarca o livro como um todo, contida dentro da primeira metade. Desconfia-se que é na concepção do “fio terra” que o livro se constitui, e que o movimento de distensão do segundo capítulo procura transpor os

próprios limites estabelecidos. No entanto, é nessa atitude de transposição que o limite pode ser reconhecido, para ser depois abalado. O jogo da proposição da terra com a transposição do ar compõe uma reciprocidade adversa em que um oposto depende do outro para que, juntos, revelem a dupla face da mesma obra.

Passemos, então, a explicar a proposição da primeira parte. Ela se constitui de um poema-diário, *ou* “do diário de um poema publicado agora, integralmente, com suas idas e vindas, seus temas recorrentes que se corrigem e se acrescentam”¹⁷. Esse esclarecimento serve para mostrar que o conjunto de poemas que são “intitulados” pelas datas que vão de 5/5/98 a 5/7/98 se dispõe numa estruturação regida por duas idéias diferentes, alternadas. Será que essa alternância já não mostra uma proposta aberta a vários conceitos, ao não se restringir a uma explicação fixa de seu significado formal? O fato de haver duas concepções possíveis já nos convida a supormos outras, ou a procurar um substrato anterior que torne possível uma implicação secreta entre as duas hipóteses apresentadas. Há aqui uma aparente contradição: a variedade possível ou a univocidade necessária das alternativas. Mas uma não exclui a outra: realmente, as duas hipóteses convergem para o ponto no qual vamos nos deter, do qual podemos considerar a temática básica do capítulo: o dia no ato de produção poética que preenche sua duração.

A alternância de noções sobre a forma escolhida para o poema-diário possui, então, uma função: não regida por uma concepção teórica fixa de seu caráter experimental, tal estruturação libera teorizações sobre a idéia solta de “diário” e também foge da pretensão de que todas teriam ao encerrá-la num significado autoral, pois esse diário, bem definido numa referência temporal, está completamente indefinido no labirinto de seus desvios e atravessamentos, alçando um “vôo livre para lugar algum”¹⁸ em que se possa indicar informações biográficas sustentáveis. Por outro lado, há um eixo condutor no texto. Sua dinâmica desejante está totalmente atenta à sondagem das preciosidades subterrâneas encontradas no abismo entre a produção poética diária e a vida diária do olhar poético.

Nesse caso, o “diário” *pode ser*, para ensaiar aqui uma hipótese, uma longa “ode” aos dias vividos na atividade da escritura, no *processo* de produção (independente de um resultado), “ode” que parte das várias facetas significativas reunidas na palavra “dia”: unidade de medida do tempo vivido em seu cotidiano e em sua existência; tempo em que a claridade reina no céu; intervalo de tempo do movimento circular que a Terra faz sobre si mesma, proporcionando uma variedade de paisagens e suas transformações passo a passo. A partir daí, toda a alquimia da vivência do dia, com seus tempos interrelacionados, prolifera.

Essa interpretação, mesmo que pareça eventual, fornece a nós as condições do fundamento em que se complementam as duas alternativas: dia como espaço livre da travessia existencial que parte rumo a um objetivo indeterminado, levando o eu poético a expressar a condição de estar sempre em suspenso, pendido entre os fios labirínticos da linguagem, vivendo num desesperado e doentio percurso errante, onde o prazer do texto e a saúde da coragem que se lança para habitações desconhecidas não excluem nem se diferenciam da angústia do cotidiano e da sensação da própria mortalidade.

Poderíamos pensar agora em como a segunda parte se contrapõe à primeira. Deixaremos, no entanto, essa tarefa para outra análise. A razão de escolhermos analisar somente a primeira parte é simples: desconfiamos de qualquer tentativa de síntese deste livro. Cabe a nós retroceder e nos contentar modestamente com uma análise detalhada de só *um aspecto* da primeira metade deste árduo trabalho literário. Árduo no melhor dos sentidos: exige de uma leitura crítica consciência dos seus limites e, concomitantemente, convoca-a a transpor tais limites, o que toda poesia de grande porte inevitavelmente exige.

Entretanto, nossa delimitação especificou um aspecto do livro, e de uma de suas partes, não para restringir a riqueza do texto ou se restringir diminuindo-se frente ao seu poder. Essa especificidade tem o desígnio de nos colocar no âmago das grandes questões deste trabalho e mergulhar em seu turbilhão a partir de um ponto preciso. Nesse caso, a circunscrição de nossa travessia serve para atravessar os pontos mais delicados e extremos que o livro como um todo percorreu no seu próprio caminho. É a partir do *dia* que poderemos vislumbrar questões recorrentes não só na segunda parte, mas em toda a obra de Armando: a mecânica irretroativa do mundo na continuidade do tempo, o desgaste constante da vida na cotidianidade, a consciência intensa da morte como presença constante do fim, a busca de estados estéticos onde o sentido está sempre ocupando posições pendentes, a selvageria do ato de escrever produzindo riscos e rasgos no rascunho como lugar erótico da produção persistindo sob a limpeza fria do livro já diagramado, a animalidade do sexo feminino que leva a um estado de anonimato do ser etc. Portanto, olhando para um só ponto, estenderemos a perspectiva para o que todos os outros apontam de pertinente. Logo, trata-se não de fixação, mas de condensação.

1.2 - Amplitude do mundo e contingência do tempo

Iniciando o percurso, podemos nos perguntar que ligação introdutória encontraríamos para o título do poema-diário e seu tema básico: “fio terra” e “dia”. Eis esta

passagem: “Dia de mão única. De uma linha só”¹⁹. Aqui o dia é uma “rua” por onde transita o fio temporal da vida. Neste caso, o corpo do dia é a cidade, mas é a cidade como espaço impregnado de linguagem, povoada de palavras percorrendo os caminhos significantes e entrecruzando-se: cidade de papel pautado, no mapa do rascunho, onde as ruas são linhas de passagem da escrita. O “motorista” que a atravessa é a mão, conduzindo “Somente pena, lápis, bic ou tecla/ com seus toques, tentativas/ mais para perto do silêncio”²⁰. Dentro desse trânsito, dirigir a escrita da mão faz o dia atravessar a cidade com o tempo e a cidade preencher o dia com o espaço.

A mão que escreve é uma só, percorrendo uma só linha, vivendo uma só vida, única e finita. Mas essa finitude e singularidade habita um mundo que se estende em vários percursos, alarga a individualidade do eu poético (aqui ele é menos protagonista do que agente e reagente do mundo da enunciação) em várias facetas e dimensões, para as quais nos aventuraremos nesta interpretação.

“Dia de nenhuma vida particular/ mas da existência inteira, retilínea”²¹. Existe um acento na existência não só do indivíduo, mas do mundo, que abriga a vivência do dia como um todo, percorrendo-o na mão única do tempo, sem retrocesso. O contraste da imensidão da mundanidade do dia e da direção única de sua temporalidade está remetendo, como não poderia deixar de ser, à própria extensão e finitude da vida e também da leitura do poema-diário enquanto obra. Essa reciprocidade adversa, que está sempre em reunião e conflito, torna tanto “difícil de abrir o dia”²² como possibilita a perspectiva de experimentá-lo como “Dia aberto, com todo céu e chão/ parece que não acaba nunca/ perpendicular ao horizonte”²³. Amplitude e contingência se correspondem e se constituem uma na outra: a dificuldade de “abrir” o dia oculto pressiona o eu poético a torná-lo “desperto”²⁴ e assim permanecer aberto no horizonte de toda sua extensão, agregando-se à paisagem. Avista-se a paisagem das possibilidades do porvir, paisagem do mundo presenteando o olhar do escritor, que enuncia seu brilho.

Mas o tempo do dia consome a vida do dia: “dia/ que se devora, entra por desvios/ do dia-a-dia de cruzamentos”²⁵. Os desvios da linguagem poética contemporânea, manipulada pela mão inquieta que escreve, são relacionados aqui à escolha dos percursos da vida diária, feita de desvios, cruzando com outras vidas e com os vários desejos de si mesma. Um desejo pode seguir “desde cedo/ correndo paralelo a sua sombra/ que caminha para o encerramento/ na noite que não inicia nada”²⁶. Esse desejo visível, ou vontade, que move e percorre o tempo do dia, é perseguido por outro, sua sombra inconsciente, que vai levá-lo ao fim de sua jornada, onde os elementos ignorados deságuam, voltam (“De

volta”²⁷) para o lugar de onde vieram: para a noite, momento de finalização, de recolhimento da vigília do dia, momento no qual o dia “dorme”, quando todas as suas sombras triunfam, acordadas. É a queda mortal da vigília, desistindo da prova de realidade que o ato de pensar poderia fornecer: “queda/ impassível, no pensamento”²⁸.

Descendo até a noite, o dia vai se apagando, “morre”, e prepara seu retorno:

Seu feitio é este, mordente
engatando as luzes da manhã
às da tarde, que as apaga
degrau a degrau, até a noite
até o próximo resgate no céu
da primeira claridade²⁹.

Da inexistência de luz, o dia a resgata no céu e reaparece para a terra. Nessa máquina do tempo, cada período diário se encaixa no outro com precisão: a manhã resgatando seu brilho e levantando-se da escuridão, a tarde apagando o dia, a noite seqüestrando a luz, e cedendo ao resgate da próxima manhã – todos os momentos circunscritos na circularidade do relógio.

A dor de viver tal engrenagem dos “dentes dos dias, em cadeia”³⁰, faz parte do desgaste da vida sugada pelo tempo, assim como o caminho desgasta o andarilho que vai “a pé, no chão calculado/ da cidade”³¹. Essa mecânica do mundo³², encadeada pelo tempo diário, liga as partes do dia como o texto liga, coordena e costura a imagem das etapas do dia, o corpo do andarilho e o espaço da cidade. Nesta circunstância, o texto expõe o estado de angústia inadiável que calcula o chão andado com cada passo de sua dor, plena da ferida provocada pelos “dentes dos dias” na andança da existência, ferida aberta para o vazio inadiável da morte, que promete a ruptura decisiva desta continuidade incessante.

1.3 - Desejo fatal do olhar noturno

Nesse sentido, se o dia resgata a primeira claridade do céu no auge da noite e desce a ela de “degrau a degrau”, o amanhecer, no entanto, “não resolve a noite”³³, não sobe “o fim da escada”: ainda carrega a presença desta anterioridade nas profundezas escuras das águas, tão escuras como a noite, “que ainda não largou o mar”³⁴. Tanto a intimidade da noite como a do mar se congregam num dos temas mais recorrentes da obra de Armando: o sexo feminino, literalmente, fisicamente descrito. “O gosto crespo/ amarfanhado do seu cabelo debaixo”³⁵. Podemos encontrá-lo também nesta passagem: “n” *A origem do mundo/*

cheiro de umidade de planta machucada”³⁶. Assim como o dia não se livrou dos restos da noite, o eu poético não se livrou das fragrâncias da amada, pois foi marcado pelo gosto hipnótico de seu objeto de desejo, causa de toda uma movimentação impulsiva, alvo privilegiado da curiosidade perquiridora de seu olhar. Resumindo, a anábase (a subida ritual deste [anti-]herói à claridade diurna) não se completou, ou se completou profundamente transformada pela catábase (descida), o que não deixa de fazer parte de uma lógica narrativa bem tradicional.

Aqui se percebe o quanto o dia deste poema-diário contém a essência da noite: “Nem fechou tudo o que foi aberto/ e, por natureza, é noturno: olhos/ de furiosas jóias no cofre, o íntimo/ que sem ser do júbilo, não é da lágrima. É do instinto, que subsiste assim/ e cintila – subterrâneo”³⁷. As “portas” da noite ficaram abertas mesmo saindo do espaço de seu tempo, indicando que toda abertura, seja da noite, seja do dia, é sempre noturna: só se abre o que estava velado, oculto, ignorado. O desvelamento da abertura só pode desvelar a partir do que é velado: a noite, as profundezas do mar, o sexo feminino. Só se revela o brilho das jóias por estarem imersas na escuridão de seu abrigo protetor: o cofre, lugar onde se guarda tudo o que é posto à mostra pela garimpagem e polimento que o trabalho poético faz dos elementos do mundo.

Assim, a poesia vela na noite da linguagem suas preciosidades, mas também as mostra para os olhos do leitor, que pode se ofuscar com a fúria do brilho de tais riquezas. Essas jóias não contêm o segredo da felicidade, nem o pessimismo estereotípico do poeta maldito. Trata-se de um estado intermediário que não é nem um nem outro. Se há prazer, é o prazer de viver a intimidade noturna preciosa como tesouro da experiência poética cavada nos subterrâneos da linguagem, levada pelo “instinto” desejante que move a produção. O trajeto de tal experiência passa sempre da improdutividade obscura da noite à atividade luminosa da manhã, pois a consciência da produção só pode dar ao poema preciosidades de sentido se as tira do cofre desconhecido da mente, dos subterrâneos da inconsciência.

Da passagem da noturnidade do sono para a vigília, a “madrugada crua”³⁸ retém a inconsciência em seu estado elementar, sem o devido preparo para “digerir” o dia com o corpo acordado: “Madrugada crua que fura/ o que nem o chumaço da manhã cobre”³⁹. Tal furo evidencia o vazio obscuro da noite, que não pode ser tapado ou preenchido de luz, não se permite ser iluminado, assim como o furo do vazio inconsciente não pode ser encoberto ou descoberto. Sua negrura é crua, indigerível, não há como absorvê-la nem tapá-la. A marca desta falta permanece à vista: o vazio, delineado com o furo que a morte faz habitar

no interior da vida, a ferida que as sombras da madrugada fazem no dia – lembrando o momento em que sua luz morrerá, se extinguirá – são inalienáveis. Ao longo do poema-diário, a presença enigmática da morte sempre invade a relação do dia com a noite. Mas a pulsão de morte é dirigida aqui pela pulsão de vida, pelo que mais rege a vitalidade psíquica: o erotismo, a libido essencialmente sexual. É da ferida mortal que se extrai o sangue vital: morte e vida se implicam, pois a salvação da vida é parasitar a morte: “...Coração/ flagrante, à flor da vida/ cada vez mais mortal”⁴⁰.

Por isso o vazio da madrugada fere a nudez iluminada do dia, mas dessa ambiência íntima e perigosa aparece um palco para a nudez da mulher: “Vestido de sua nudez, pendurado na madrugada”⁴¹. A madrugada crua serve de habitação ao corpo “cru”, sem enfeite, e se torna palco de prazeres privados, sem olhares públicos, pois a “nudez de lâmpada acesa”⁴² só ilumina a nudez da beleza de um corpo observado e explorado pela solidão noturna do olhar do eu poético. No interior desse olhar, a nudez da mulher e a da lâmpada desnudam o desejo manifesto na linguagem.

1.4 - Os fantasmas do rascunho

A madrugada é a hora e o ambiente da escuridão da própria produção – a noite da escrita –, em que a nudez do papel se reveste com os riscos e rasgos eróticos do rascunho, repleto de linhas rasuradas que se associam às do corpo, o qual, por sua vez, se veste de fios que desenham todo o destino da vida. Do papel ao corpo, multiplicam-se fios de relações associativas com os quais a poesia veste a vida de excesso de sentido. Com seu vestido gráfico, o poema publicado e registrado na obra cobre a experiência crua e erótica da escritura. Mas nele se vê, imaginariamente – através do olhar ardente de desejo do escritor, acessível na voz que impregna o dizer poético – o que foi “desvestido”, o que se passou a limpo, através da mancha de apagamento da borracha, do *corte*, que oculta com um falso branco o caos do papel rascunhado.

Desta forma, o olhar da leitura atravessa a aparência gráfica vendo miragens do que ficou para trás, e o poema, mesmo limpo no livro publicado, ressoa em sua voz seus ruídos, repletos de frequências sutis: “O que ficou para trás, no escuro/ do rascunho, cego e rasurado/ não pára de irradiar – segreda/ em código de entrelinha, o que só/ passa através de frestas:/ sussurro, perigo, perfume. / Embora adiado, insiste/ em inscrever-se, intenso./ Se não com palavras/ com as sensações dos sentidos”⁴³.

O leitor, portanto, não está tão cego na ausência do rascunho, pois segue rastros que o levam a esse espaço de prática do processo de produção. Ele acha tais pistas quando, por si mesmo, pratica a rasura da releitura e se deixa irradiar pelo que foi cortado, retirado da fôrma definitiva do texto. Com este trabalho de detetive do crime efetuado pela produção, e munido pelo instrumento de investigação da intensidade da atenção sensível, seu olhar e olfato decifrarão o “código na entrelinha” nas “frestas” das linhas, onde a enunciação sussurra, pendida neste espaço tenso e intenso, carregada de perfumes que funcionam como rastros na vereda interminável do desejo andarilho. Tal crime não é outro senão o assassinato da subjetividade, do eu intencional. Ao investigar, a subjetividade do leitor também é assassinada, menos pelo autor do que por ele mesmo: o leitor/detetive participa do crime em si e para si mesmo quando *produz* sua decifração, pois decifrar o texto é matá-lo; mas, simultaneamente, é, acima de tudo, ressuscitar seu assassinato, seu perigo e seu mistério, desdobrando o crime.

O rastro do fio de perfume, do fio da rasura, do fio de luz das frestas, do fio de sentido das entrelinhas e do fio sonoro no sussurro da voz poética; todo esse emaranhado de fios leva a um só caminho: a incessante caça desejante a um objetivo indeterminado, ignorado, mas determinante para toda essa trajetória. O secreto perigo de estar pendido na ambigüidade textual e perdido no vazio infinito da linguagem põe à mostra a finitude do homem. Percorrendo o fio do tempo e o espaço intervalar entre um pedaço de fio significante e outro, em seus cruzamentos, rasgos, furos, manchas e buracos do papel enquanto solo do caminhar da escrita – toda essa existência arriscada, em suspensão, desafia o perigo de viver poeticamente, de habitar poeticamente o mundo. Arrisca-se a própria saúde, abandona-se a segurança de habitar num sítio onde a linguagem estaria domesticada, domada, murada num espaço em que sempre se encontra o já esperado. Portanto, nunca se sabe o que se vai encontrar expondo-se ao inesperado, vivendo a intensidade das “palavras de força”⁴⁴ desesperado, tendo que lidar com o imprevisto “se amoldando sob pressão”⁴⁵. Combatendo “o dia incurável” com sua própria doença, contaminada pela essência mortal, a mão que escreve luta contra seu próprio aperto quando apanha “o incêndio fora de si” do dia para fazer a vida arder no texto.

Na sucessão de “sensações dos sentidos” irrompidas das potências desconhecidas das próprias palavras, a densidade de prazer da leitura desta escrita tensa só se produz num tempo posterior, via releitura: “Embora adiando, insiste/ em inscrever-se, intenso”⁴⁶. Tais preciosidades da linguagem são percebidas só depois que passam, só em forma de rastro; mas insistem, no entanto, afetando a sensação de viver, inscrevem-se no olhar, na

perceptibilidade do dia. Tal adiamento faz parte de uma estratégia temporal que encaminha seu desfecho para a intensidade da experiência, na densidade que o rastro do perfume noturno da poesia deixa no ar aberto do começo do dia: “Começa o dia e o caderno/ ainda de dentro, por entre/ as venezianas que listram/ de sol e sombra, a folha/ agora pautada, sob a mão”⁴⁷.

O caderno, fechado em si, deixa as impressões do dia passarem e amadurecerem para o poeta; assim como as venezianas, semicerradas, deixam a luz do sol aparecer desdobrada em sombra, fazendo o cenário do apartamento ficar repleto de fios recortados de luz, assemelhados ao jogo de linha e espaço em branco do papel pautado. Mas é nesse lugar do *entreaberto* que a escrita, a experiência da produção que *sombreia* a experiência do dia iniciado, se torna possível. Dentro do fechamento potencial do caderno, o ainda-nem-obra vai se transformar no despertar do ato de escrever, do movimento ainda não acionado da mão, que repousa sob a ordem vazia dos traços paralelos da pauta.

É a mão, com seu movimento perturbado, que desemaranha esses fios com habilidade e firmeza e entretece, tumultuando, a regular ordem sem obra do papel com o arrebatamento do rascunho, executando riscos, manchas, sujeiras, combates entre palavras sobrepostas e sentidos brotando desse cultivo caótico: “Forçando a mão, estremunhada/ com resto e reflexo de bicho/ sobrevivendo, espichando-se:/ desemaranhada voz, figura/ de garatuja, estudo ainda sujo/ que, de repente, arrebatada”⁴⁸. O despertar da mão, acontecendo depois do dia, e não paulatino como a aurora, é súbito, surpreende no reflexo. Sua movimentação é animal, instintiva, impetuosa, brutal – por isso seus rabiscos ferem, machucam a pele da folha.

Esta animalidade do ato de escrever é tão erótica quanto o “Rodamoinho de cabelo e cheiro/ na cama desarrumada”⁴⁹, pois a desordem rascunhada do poema no papel, feita pela mão, deu no mesmo resultado ao que a relação sexual chegou com a cama desarrumada. Ambos deixam de fora o já referido fulgor do amanhecer, que permanece guardado ao longe. Permanecendo à distância da erotização da realização poética, o amanhecer é ignorado para ser contraposto pelo pleno prazer caloroso da velocidade que anima o desejo dos corpos e do atrito do lápis na folha, produzindo seu próprio fulgor voluptuoso: “E o que ficou de fora/ desta velocidade:/ o amanhecer ao longe/ sobre o rescaldo da noite/ e o mar, controlado/ dentro da janela aberta”⁵⁰.

Nesse caso, não é só o clarão do dia que se afastou: também a insondabilidade da noite e as profundezas inatingíveis do mar são abandonadas nesse ato íntimo, oculto para o mundo e ocultando o próprio mundo no ofuscamento das sensações. Esse afastamento, no

entanto, se posiciona *sobre* tais elementos misteriosos, de modo que o mistério permanece presente na erotização da escrita, pois ela é feita sob o seu fundamento. A escritura funda-se, portanto, sob o fundamento desse desconhecido que, por sua vez, se torna, na demonstração nomeadora da palavra, um mistério controlado, uma profundidade negada pela aparência do dia exposta como “Ser na superfície”⁵¹, dentro da moldura delimitadora da janela aberta. A janela, neste trecho, expõe o que ficou de fora mantendo a distância, controlando toda aparição das aparências; abrindo e restringindo o olhar simultaneamente em sua serventia; conservando e escondendo, dentro de si mesma, o que extravasa seus limites.

1.5 - Autofagia do dia

Percorrer o dia à distância com o olhar, através da janela, é transitar o tempo e o espaço do dia dentro dele mesmo. O dia não se revela a não ser a essa visão, que faz nascer a paisagem diante de si. Em outras palavras: o dia só existe no dia de quem o vive; seu ser, no poema-diário, está contido no tempo vivido e percorrido pelo leitor, que dá existência ao poeta e à poesia em sua prática. Conseqüentemente, ver e vivenciar o dia do diário é participar da própria transposição e reflexão que ele faz em si mesmo, cruzar a cidade é fazer o dia se entrecruzar em seu próprio “corpo”, constituído de espaço livre.

Deste modo, é no devir do percurso que o dia se consome: “Dia/ que se devora, entra por desvios do dia-a-dia de cruzamentos”⁵². Como se vê, é necessário retomar essa citação com um novo olhar. O desgaste da vida é exteriorizado na autofagia do dia, que entra em si mesmo cruzando seu “corpo”, que é o próprio espaço da abertura, do horizonte, e que só permite receber seu movimento em si mesmo por desvio, torção.

A finitude do mortal é pega em flagrante no auge do esvaecimento de sua vida, no momento em que o dia-a-dia desce e leva consigo todos os seres para a terra: “Coração/ flagrante, à flor da vida/ cada vez mais mortal/ descendo o dia-a-dia/ anestesiado da escada/ até o terraço de terra”. No coração da existência, na flor de sua beleza e exalação, mais se evidencia que cada passo se dirige para baixo: movimento de retorno, de catábase de todo mortal à vala enquanto útero da terra. Depois de percorrer o espaço da cidade e vislumbrar seus horizontes, o caminhar mortal desce as escadas no mesmo compasso do coração, pois batida e passo são uma só e mesma coisa em direção à escuridão da noite, ao fechamento do mundo e à inexistência que, no dia-a-dia, antecipa-se no instante em que anestesia toda sensação de viver. A dissonância espacial do “terraço” é uma estratégia de

equivalência do jogo entre superfície terrestre como espaço de trânsito da vida e a altitude do céu como lugar de ascensão da alma. O “terraço de terra” desfaz tal oposição produzindo uma elevação da morte no lugar do rebaixamento do corpo na terra.

E no fim desta grande polifonia de entrecruzamentos de percursos no dia e do dia em si mesmo, nos dias e do dia-a-dia; deste desvio constante da enunciação transitando nos diversos momentos e elementos dos dias, dando a eles a energia de uma densidade de sentidos que conduz sua carga como um fio terra perpassa o chão do dia-a-dia conduzindo os fios de energia com segurança – no fim deste fio da leitura, somos conduzidos a uma síntese de todas as horas que foram cruzadas nas referências temporais do poema. Madrugada, manhã, tarde e noite são nomeadas nesta ordem para indiretamente convergir em direção ao ocaso como momento do acontecimento.

Tal exposição dos tempos, ligando as horas imediatamente ao nomeá-las (da madrugada para manhã, da tarde para a noite), abalando a lógica da cronologia com sua velocidade, rabisca o dia por inteiro, desmontando sua ordem. Mas o que este final nos ensina é categórico: o dia não está fora do corpo, além da existência. Ele é a doença interior do eu poético, é incurável.

Madrugada crua que fura
o que nem o chumaço da manha cobre.
De passagem, na tarde, antes da noite
durante a cidade, o dia incurável
e único que me cerca e delinea
até o limite último e justo.⁵³

A doença diária deste fim é a mesma doença da junção da vida com a escrita, como está dito no início do capítulo: “Doente de mim desde que a escrita/ juntou-se à vida, com as linhas/ da mão misturadas às do papel/ sob o peso da batida do pulso pegajoso”⁵⁴). Aqui, o início e o fim do poema-diário se encontram, um contaminado pelo outro, unidos pela enfermidade do excesso da escritura, da experiência e da consciência limítrofe da morte. Essa madrugada que sempre permanece na travessia do dia é a cegueira edipiana. Ela provoca o desejo de se perder no labirinto da linguagem e, a partir dessa errância, transgride os limites do dia-a-dia aproximando-se da sensação de íntima mortalidade contida no funcionamento orgânico do pulso para sentir, grudado na pele, seu ritmo mais forte.

Trata-se da doença do tempo (*do diário*) em sua dupla face: do poema-diário e da sucessão dos dias, que delimita a existência, cerca o horizonte de possibilidades, delinea as linhas do destino, inscritas na mão, para levar tal aventura cega ao termo. Esse fim só é justo por ser o único possível, por ser último, sabido desde sempre enquanto se percorre o labirinto citadino. A vida transita de passagem, dentro da doença do dia, para tombar no fim temporal da travessia. Neste desenlace, enterra-se nos subterrâneos da cidade, onde passa o fio terra.

1.6 - Recapitulando

Levando em conta todo esse percurso, podemos perceber que a poética de Armando percorre os extremos da vida, toca nas bordas da travessia sem deixar de sempre atravessá-la, estende e torce ao máximo a existência do dia em si mesma, deseja os tesouros insondáveis da noite, procura experimentar o arrebatamento do rascunho na erotização da escrita. Observando tal conjunto de fatores, toda essa perseguição evidencia o desejo pela *experiência sublime*, ou ainda, existe em Armando um sentimento do sublime que experimenta os extremos do desejo, onde desejo e experiência confundem seus papéis ativos e passivos no limiar e no excesso da força vital de uma existência mortal.

Por isso, no próximo capítulo, desenvolveremos o que a crítica kantiana entende por “belo” e “sublime”; para depois, mediante a construção transcendental dessas categorias, reconfigurá-las para pensar como se dá esse tipo de sublime contemporâneo que comparece na leitura da obra de Armando. Essa reconfiguração, que se estenderá pelo terceiro e quarto capítulos, fará uso de várias contribuições teóricas.

Capítulo 2

PRAZERES E PODERES

2.1 - Proposta

Iniciaremos a exposição teórica da primeira parte da crítica da faculdade de juízo de Kant, onde ele analisa o juízo estético. Aproveitando as recentes releituras desta obra, procuraremos discernir os elementos que mais nos interessam para discutir um conjunto de noções que o pensador alemão ou reformulou ou introduziu de um modo que interessa diretamente para a relação da teoria da poesia com a modernidade. Não temos a pretensão de percorrer integralmente um texto que já foi abordado em diversos aspectos, dono de uma fortuna crítica que já era considerável até os anos 70, mas sendo objeto de um imenso interesse recente ainda maior nos anos 80 e 90 por suas relações com as indagações sobre produção e recepção da arte, seu sistema de difusão e sua apreciação. Nesse caso, há tanto contribuições específicas desse pensamento quanto uma formação de trilhas de questionamento que serão posteriormente desenvolvidas partindo da leitura de sua crítica. Nosso esforço inicial será primeiro contextualizar a terceira crítica frente às duas primeiras, depois apresentar as definições básicas do juízo de gosto e por fim a Analítica do Sublime. Entendemos por “definições básicas” aquelas que são indispensáveis à articulação deste texto, mas também as que mais nos interessam para a análise crítica dos poemas que temos em vista, privilegiando o segundo aspecto, motivo pelo qual nossa

seleção, por se tratar mesmo de um recorte, está longe de ser completa. No entanto, demorar-nos-emos o quanto for necessário em cada uma, que estarão enriquecidas das “variações” (para utilizar o termo no sentido musical, contrapontístico) das interpretações contemporâneas que mais nos servirão posteriormente. Daí tal introdução de tantas noções filosóficas ser talvez, para a análise de um texto de poesia contemporânea, excessiva. Mas de modo nenhum desnecessária, pois todos os seus constructos arquitetônicos serão a base para o debate sobre o belo e o sublime na contemporaneidade, mesmo que esse fundamento seja voluntariamente abalado ou até destruído em certos aspectos devido ao choque tanto por nossa inserção em um pensamento contemporâneo pós-metafísico quanto pelas exigências de nosso objeto: uma obra tão avessa a sistemas. Mas esse conflito entre construção, desconstrução e menos reconstrução que modesta reinvenção da contribuição kantiana para a nossa semiologia ligada à crítica da modernidade decorre da própria experiência lúdica e criativa da perspectiva transcendental quanto ao conhecimento (estético), onde o jogo prazeroso com o *ato de teorizar* não deixa de estar já pressuposto. De qualquer forma, a correlação entre jogo e atividade teórica será desenvolvida em outra oportunidade. Tal trabalho de construção, desmontagem e re-composição das referências teóricas feitas por nossa análise crítica se assemelha ao nosso próprio objeto de estudo, que produz esse movimento na construção de “um território culto” de intertextualidade com artistas diversos para a discussão do lugar do poeta na sociedade, questão abordada por Tapado⁵⁵ a respeito do poema “Matéria” e “Na mesa morta” do *De cor*⁵⁶. Com isso, Tapado aborda a tensa e antipática relação entre a mídia e a poesia de Armando, sem, no entanto, o poeta cair num eruditismo artificial. No nosso caso, estamos nos distanciando de uma leitura descuidada e ligeira de seus livros (leitura essa que, sem dúvida, não condiz com a densidade dos textos) nutrindo-nos de algumas noções filosóficas para dar à análise dos poemas a consistência que merecem; sabendo, todavia, também usá-las com flexibilidade.

2.2 - Entrecrítica

A função básica da terceira crítica é encontrar e analisar um termo médio entre o entendimento e a razão. A primeira e a segunda introduções da terceira crítica esclarecem como esta se posiciona frente à filosofia teórica e à prática. Mas para situar melhor o contexto das introduções, vamos nos servir resumidamente das próprias formulações da primeira e da segunda críticas.

Indagando sobre os primeiros esforços da nossa faculdade de conhecer para elevar-se das percepções particulares a conceitos gerais⁵⁷, trata-se de analisar como é possível o conhecimento da natureza⁵⁸ para encontrar princípios empíricos que forneçam as condições de representação dos objetos. O entendimento é a faculdade que fornece *a priori* as leis da natureza, referindo as representações ao objeto e à unidade sintética originária da apercepção⁵⁹, que constitui o valor objetivo da diversidade de uma intuição dada possibilitando sua reunião em um conceito. O ato da espontaneidade do sujeito funda sua consciência de si mesmo para que a representação *eu penso* acompanhe todas as demais representações. Essa síntese de uma identidade permanente da consciência é o princípio supremo de todo uso do entendimento. A concepção kantiana do conhecimento se baseia, portanto, na relação da representação com a realidade entendida como reunião de um diverso dado em uma intuição para um conceito do objeto⁶⁰, permitindo a identificação e o reconhecimento dos fenômenos da experiência.

Na filosofia prática, por outro lado, há a necessidade de definir os conceitos operatórios fundamentais da moralidade, contrapondo o dever (*Pflicht*) ou a doutrina do direito como coerção externa e a inclinação ou doutrina da virtude como coerção interna⁶¹. Ao contrário do percurso da crítica da razão pura, que vai dos sentidos aos princípios, a segunda crítica começa dos princípios e termina nos sentidos, porque se deve agora tratar não de objetos da razão teórica, mas da causalidade da vontade (liberdade) para a determinação desta na aplicação aos objetos da razão prática: o bem e o mal⁶². Se o desejo de todo ser racional é fruir de felicidade, esta não pode se converter em uma máxima universal para todos, pois cada um fará desse desejo o fundamento de sua vontade, desaparecendo sua própria finalidade⁶³. Portanto, uma vontade livre deve ser independente da lei natural dos fenômenos e ser transcendental. Por isso que a lei fundamental da razão pura prática é agir “de tal modo que a máxima de tua vontade possa valer-te sempre como princípio de uma legislação universal”⁶⁴. A faculdade de desejar possui seus princípios *a priori* na razão, a qual determina por si mesma a vontade por uma lei prática sem mediação de sentimento de prazer ou de dor como condições empíricas⁶⁵, sem se deixar levar pelas inclinações a objetos atrativos sensíveis, mas só um simples interesse na forma da lei. Por isso que “a razão pura é por si mesma prática, facultando ao homem uma lei universal que denominamos *lei moral*”⁶⁶. Esse respeito pela lei possui um interesse sem interesse, movido pela obrigação do dever, liberto de qualquer cálculo de gozo⁶⁷.

Partindo desses elementos selecionados das duas primeiras críticas, podemos entender melhor a problemática da função de mediação da terceira. A necessidade de

arquitetar uma verdadeira “ponte” acima “do abismo cavado entre o conhecimento dos objetos segundo as condições da experiência e da realização da liberdade sob o incondicionado da lei moral”⁶⁸, expõe o problema de que a experiência, ao constituir um sistema de conhecimentos possíveis, exige a unidade da natureza, mas a conexão sistemática completa de seus fenômenos em uma experiência não é possível aos homens⁶⁹. O entendimento faz abstração de toda diversidade de leis empíricas possíveis em sua legislação transcendental, e só ordena as condições de possibilidade da experiência segundo sua forma. Assim, sempre quando estamos procurando uma finalidade da natureza para o conhecimento em geral só encontramos uma imposição de determinação conceitual das nossas faculdades transcendentais aos objetos, daí a natureza fundamental do conhecimento sensível em geral provar que todas as intuições são representações de fenômenos, impossibilitando a percepção das coisas em si mesmas⁷⁰. Só o juízo pode vincular a heterogeneidade das leis particulares sob leis superiores, mas ainda empíricas, encontrando uma unidade de parentesco entre a ordem natural e a síntese transcendental sob um princípio comum. Ele só pode ser encontrado numa faculdade que não possui uma legislação própria, mas por isso mesmo pode, através deste princípio, mediar as legislações determinantes do entendimento na teoria e da razão na prática. Como a necessidade desta intermediação deveria ser feita por uma espécie de regularidade sem regra, uma legalidade sem lei⁷¹, Kant se serviu da diferença entre juízo determinante e reflexionante, para atribuir esse papel ao último.

2.3 - Representação e seus espelhos

No juízo determinante, o universal é dado, e por ele o particular é subsumido pela faculdade de julgar; e no caso do reflexionante, o particular é dado, e o juízo deve encontrar um universal correspondente. Kant propõe esta definição prévia, ordenando os dois juízos segundo a simetria de uma oposição bem compreensível. No entanto, Chédin – provavelmente o intérprete que mais nos acompanhará em nosso uso da terceira crítica – diz que é preciso manejar com certa precaução esta fórmula sedutora, responsável por uma concepção “trop simpliste”⁷². Segundo ele, refletir não é “o contrário” de determinar, pois é o próprio ato produtor da determinação conceitual e, por outro lado, determinar não é outra coisa senão ter refletido. Se o juízo determinante “apresenta” um conceito na intuição, o reflexionante se esforça por “expor” uma intuição dada “sob” um conceito

indisponível, não determinando o objeto, mas somente a maneira de refletir sobre o objeto para que ele advenha à consciência⁷³.

Sem expormos integralmente a demorada análise de Chédin sobre a faculdade de reflexão, podemos, no entanto, reter suas contribuições principais. Kant define dois tipos de reflexões no final da primeira parte da *Crítica da razão pura*. A reflexão lógica faz a simples comparação de representações homogêneas sem tomar em consideração a faculdade que atua nessa comparação, pois tal homogeneidade reside num mesmo lugar do espírito para comparar e reunir a multiplicidade e, neste trabalho de composição, produzir um conceito. A reflexão transcendental, ao contrário, processa a consciência das relações entre as faculdades do conhecimento. Ela lida com representações heterogêneas de faculdades diferentes para interromper a cooperação do entendimento com a sensibilidade no funcionamento do intelecto e dar lugar a uma atividade de busca incerta que não gera nenhum “produto” objetivo para o conhecimento. Nessa busca, as faculdades do entendimento e da imaginação indagam sobre representações de origem diversa do território de atuação de si mesmas, refletindo, nesse exercício, sobre si mesmas ao confrontarem a natureza diversa de uma com a outra para, conseqüentemente, refletirem uma na outra. Portanto, o sentido integral da reflexão transcendental é fazer refletir os poderes da consciência para elaborar suas possibilidades subjetivas a partir do estado de espírito do próprio “estar consciente”⁷⁴.

A partir dessa diferença, pode-se constatar que a reflexão lógica só se pode exercer sob a condição da reflexão transcendental. Mas isso não significa que a ação desta condição seja anterior a seu efeito, pois a antecedência originária da reflexão transcendental (*a priori*) não deixa de ser contemporânea da lógica numa atividade conjunta.

O leitor já pode perceber a semelhança da reflexão estética com a transcendental. Chédin diz que o mecanismo de ambas é o mesmo, ou melhor, que na reflexão estética ele é tratado e explorado com um *dispositivo*, e na transcendental é sentido, vivido como uma *disposição* que encontra em si mesma sua própria finalidade⁷⁵. Nesse caso, a finalidade não se direciona para fora da atividade das faculdades, mas no seio das mesmas. Por isso que refletem: o retorno da finalidade para seu próprio movimento de origem instaura a dinâmica da reflexão e situa seu espaço de atuação.

2.4 - Conformidade a fins estética: forma

Já que a finalidade não sai do circuito da reflexão, ela pode ser chamada de finalidade “sem fim”. Na analítica do belo, Kant analisa o “terceiro momento do juízo de gosto segundo a relação dos fins que neles é considerada”⁷⁶. O fim, segundo suas determinações transcendentais, é o objeto de um conceito em que o conceito é causa de seu objeto, constituindo a conformidade a fins do mesmo⁷⁷. Há diferentes tipos de conformidade a fins: 1 se é objetiva pode ser externa, tratando-se da *utilidade* que pressupõe uma complacência imediata, ou 2 interna, enquanto *perfeição* do objeto. A segunda pode se dividir em *perfeição qualitativa* como concordância do múltiplo da coisa com o conceito, que fornece a regra de sua ligação, ou *perfeição quantitativa*, como completude de cada coisa em sua espécie. Nenhuma destas pertence ao tipo de conformidade a fins que caracteriza o juízo de gosto, embora a perfeição da objetiva interna se aproxime mais do predicado da beleza, sendo, por isso, motivo de confusão. A conformidade a fins do juízo de gosto é *subjetiva*, e por isso, requer um exame a respeito de que maneira o conceito de gosto implica na natureza da subjetividade⁷⁸.

Como vimos, Kant afirma que o juízo reflexionante não possui seu fim num conceito determinado, mas vai sempre a busca dele, e por nunca encontrá-lo, permanece indeterminado. Diante da diversidade dada da representação de uma coisa, a reflexão estética busca a unidade numa atividade reguladora formal⁷⁹. Como no juízo de gosto o atrativo e a comoção não possuem nenhuma influência, seu fundamento de determinação não se dá nem pelo agrado sensível, nem por um conhecimento inteligível, e sim simplesmente com a conformidade a fins da *forma*⁸⁰. Dizer que algo é agradável é imputar um juízo empírico, percebendo o objeto como um prazer. Dizer que algo é belo é porém um juízo *a priori* que atribui a validade universal deste prazer⁸¹. Como Analítica do Belo está procurando chegar justamente ao apriorismo do juízo estético, sua finalidade só se define na concordância da forma de um objeto com as faculdades de conhecer, demorando-se na consciência em geral da intuição, na apreensão feita anteriormente a todo conceito. A forma é, portanto, a regularidade da diversidade da intuição em busca de uma regra nunca encontrada. Não se trata nem de regramento (estágio pós-estético), desregramento (doença mental) nem de um não-regramento (estágio pré-estético); e sim de uma regularidade sem regra, onde o um e o diverso são ao mesmo tempo apreendidos como coexistentes e intimamente unidos, indissociáveis e irreduzíveis⁸². A bela diversidade faz de sua própria intuição sua unidade imanente, unidade diversa que se estende na intuição mesma⁸³. A experiência estética é o exercício dessa regularidade que leva a contemplar a forma de um objeto singular, dando à reflexão estética, em seu processamento, condições de apreender a

singularidade do tempo como regular para o intelecto (regularizável)⁸⁴. Neste ponto da exposição, é imprescindível citar este trecho:

Percevoir le régulier dans le singulier, appréhender le singulier même comme régulier, tel est sans doute l'acte transcendantal originaire d'un "pouvoir" de connaître (réflétir).

Em somme, l'imagination du beau, qui "schématise sans concept", découvre l'intelligible dans l'inielligible: le pouvoir de concevoir fondé dans le temps même⁸⁵.

Neste trecho, já podemos entrever a tese de Chédin: tomar a reflexão estética como o exercício originário das faculdades de conhecimento, dando condições de elas descobrirem e exercerem livre e absolutamente seus poderes. Portanto, a experiência estética seria um momento primordial para as capacidades do homem. Sua reflexão sem determinação conceitual leva a imaginação a uma atividade criativa; torna possível aparecer a simultaneidade de todo o tempo, de todo o diverso, na presença da forma bela. Como o diverso não é determinado, pode ser apreendido simultaneamente (e não fixado numa ordem sucessiva linear causal), e processar a dinâmica reflexiva livremente.

A reflexão estética se apropria primitivamente da sensibilidade pura na ordem geral do poder intelectual, sendo portanto o ato absolutamente originário de uma faculdade de julgar, que é anterior à faculdade de conceber. Este julgamento primitivo concorda o poder da sensibilidade com o poder mesmo de pensar⁸⁶.

Mas não vamos discutir as implicações da interpretação de Chédin a fundo, apenas servir-nos-emos de suas qualidades. A regularidade da forma está ligada à singular relação que ocorre entre as duas faculdades do conhecimento ativas nessa operação: a imaginação e o entendimento. Para desenvolver melhor o uso de cada faculdade no juízo de gosto, é aconselhável fazer uma pequena introdução no desempenho que possuem dentro da filosofia teórica, o qual fornece as bases para entender porque ambas sofrem uma grande transformação no juízo estético que amplia e até transpõe o alcance da crítica como um todo, porque o julgamento estético, diferentemente do teórico, libera e alarga os poderes da representação⁸⁷.

2.5 - Imaginação e entendimento na primeira parte da *Crítica da razão pura*.

Na “lógica transcendental”, o entendimento é definido como a “faculdade de pensar o objeto da intuição sensível”⁸⁸. Para entendermos qualquer coisa, é necessário tornar sensíveis os conceitos, fornecendo-lhe um objeto dado na intuição, ou tornar inteligíveis as intuições, submetendo-as a conceitos. Assim, não existe um sem o outro para o conhecimento. A lógica formula as leis do entendimento em geral. A lógica geral só se ocupa da diversidade da forma do pensamento enquanto lida com conhecimentos empíricos (*a posteriori*, dados mediante a experiência sensível) ou puros (dados *a priori*, fora da experiência). A lógica transcendental determina a origem, a extensão e o valor objetivo dos atos de pensamento puro que resultam em conhecimentos: ela se ocupa das leis do entendimento, dividindo-se em Analítica dos Conceitos e Analítica dos Princípios.

Na primeira analítica, Kant procura pensar como se dá o uso lógico do entendimento em geral. Já que o conhecimento do entendimento se dá por conceitos, ele é discursivo, e não intuitivo. Se as intuições apoiam-se nas afeições, os conceitos supõem funções, que são unidades de ação para ordenar diferentes representações sob uma comum a todas elas⁸⁹. Como o entendimento é discursivo, suas representações são conceitos, e estes nunca se referem imediatamente a um objeto, como no caso de uma intuição, mas sim a outra representação desse objeto, intuição ou conceito. O juízo é esse conhecimento mediato de um objeto, sendo função da unidade entre as nossas representações. Todas as operações do entendimento são juízos, e o entendimento *em geral* pode ser representado como a faculdade de julgar, precedido pela faculdade de pensar. Chédin lembra que o entendimento e a razão não são faculdades especificamente diferentes, mas duas maneiras de exercer um mesmo poder, em que podemos reuni-las como “razão” aquela que integra a unidade do poder de pensar. Se o entendimento, como a faculdade dos conceitos (poder de julgar), concebe, e a razão, como faculdade dos raciocínios (poder de concluir), raciocina, conceber é ter julgado, e raciocinar é julgar indiretamente⁹⁰.

O pensamento é o conhecimento por conceitos, os quais são predicados de juízos possíveis com uma representação qualquer de um objeto ainda indeterminado. Se as funções do entendimento são expostas como funções de unidade do juízo, abstraindo-se do conteúdo de um juízo e atendo-se à pura forma do entendimento, encontramos o quadro das funções lógicas do entendimento no juízo, que não exporemos aqui.

Como há tantos conceitos puros do entendimento que se referem *a priori* aos objetos da intuição em geral como funções lógicas, Kant afirma que o entendimento se achará perfeitamente esgotado e toda sua faculdade perfeitamente reconhecida mediante a

tábua desses conceitos, que ele denomina, seguindo Aristóteles, de *categorias*, que são de quantidade, qualidade, relação e modalidade.

Sem nos determos na análise de cada categoria, façamos uma rápida passagem pela Analítica dos Princípios. Ela será um cânone para o julgamento: ensina a aplicar aos fenômenos os conceitos puros do entendimento. Se o entendimento em geral é a faculdade das regras ou de conhecimentos⁹¹ (que consistem na determinada relação de representações dadas com um objeto, em cujo conceito se reúne a diversidade da uma intuição dada mediante regras), o juízo é a faculdade de subsumir sob regras⁹², determinar se uma coisa entra ou não sob uma regra dada. Esta doutrina transcendental do juízo será dividida em:

- 1- esquematismo do entendimento puro, que fornece a condição sensível para o emprego dos conceitos puros do entendimento e;
- 2- princípios do entendimento puro, que analisam os juízos sintéticos que saem *a priori* sob estas condições dos conceitos puros e servem de fundamento para todos os demais conhecimentos *a priori*.

Antes de continuar a apresentação desses tópicos selecionados da primeira parte da *Crítica da razão pura*, vamos tratar do papel da imaginação para o conhecimento teórico e depois continuar a exposição acentuando sua articulação com o entendimento.

A segunda seção (“Da função lógica do entendimento no juízo”) do primeiro capítulo da “Analítica dos conceitos”, introduz a definição de síntese. A espontaneidade do pensamento exige fazer da diversidade dos elementos da intuição pura (espaço e tempo) um conhecimento que percorra, receba e enlace essa diversidade de certa maneira: este é o serviço prestado pela síntese. Trata-se da operação de reunir as representações umas com as outras e resumir toda a sua diversidade em um só conhecimento⁹³, sendo obra da imaginação. Mais adiante, na segunda seção (“dedução transcendental dos conceitos puros intelectuais”) do capítulo dois, a síntese divide-se em:

- 1- síntese figurada: sintetiza a diversidade da intuição sensível que é possível e necessária *a priori*;
- 2- síntese intelectual: concebe a relação da diversidade de uma intuição em geral com as categorias que, como simples formas do pensamento, aplicam-se aos objetos para receber deles realidade objetiva⁹⁴.

Ambas as sínteses são transcendentais, procedem *a priori*. Mas existe um terceiro tipo. Quando a síntese figurada se refere unicamente à unidade sintética primitiva da apercepção – que é o primeiro conhecimento puro do entendimento expresso na

representação *eu penso*, que deve acompanhar todas as outras representações⁹⁵ e no qual se funda toda a aplicação ulterior da faculdade dos conceitos como condição objetiva de todo conhecimento de um objeto⁹⁶ – como unidade transcendental que se concebe nas categorias, distingue-se da síntese intelectual *a síntese transcendental da imaginação*. Neste momento, Kant nos fornece a primeira, mas ainda incompleta, definição da imaginação: é a faculdade de representar na intuição um objeto embora não esteja presente⁹⁷, mas dependente da sensibilidade por sempre representar o que foi apreendido como intuição. Mas, ao contrário da síntese da apreensão (percepção)⁹⁸ que integra os sentidos – que são empíricos, determináveis na função da *receptividade* – a imaginação une a diversidade da intuição porque sua síntese é uma função da *espontaneidade* e, por conseguinte, é o poder de determinar *a priori* a sensibilidade. A síntese transcendental da imaginação é um efeito do entendimento sobre a sensibilidade, diferente da percepção e da síntese intelectual, que só é operada pelo entendimento. Tal síntese da imaginação é submetida simplesmente a leis de associação, e não explica a possibilidade do conhecimento *a priori*, mas torna possível a primeira aplicação do entendimento a objetos de uma intuição possível para nós. Para entender melhor esse caráter ativo e produtor da imaginação, embora lide com intuições empíricas, podemos afirmar, com Heidegger, que ela é uma intuição sem afecção⁹⁹. Nesse sentido, ela está a meio caminho entre a intuição e o pensamento, mas permanece, enquanto faculdade de figuração, uma função do entendimento, pois o que ela figura é codeterminado pela função lógica do entendimento.

Pelo fato de a síntese transcendental da imaginação ser um efeito do entendimento, ela se diferencia do sentido interno (tempo) que contém somente a simples forma da intuição sem a diversidade de nenhuma intuição determinada. A percepção e sua unidade sintética são fonte de todo enlace que se refere à diversidade das intuições em geral antes de se tornar intuição empírica, já ligando o diverso num ato sintético. Mas há uma cooperação do sentido interno com a imaginação, pois é o ato sintético que faz o entendimento influenciar o sentido interno, produzindo suas determinações sucessivas¹⁰⁰.

Portanto, podemos tentar ordenar esta arquitetura da mente com o seguinte esquema:

- 1- toda percepção possível depende da síntese de apreensão;
- 2- esta síntese empírica da síntese transcendental, e por conseguinte,
- 3- das categorias.

A imaginação depende de um lado do entendimento pela unidade de sua síntese intelectual, e de outro, da sensibilidade pela diversidade da apreensão para enlaçar os

elementos diversos da intuição sensível¹⁰¹. Assim, todos os fenômenos da natureza estão sujeitos, para sua união, às categorias, que proporcionam sua legitimidade necessária.

Entretanto, a relação entre conceitos e fenômenos encerra uma dificuldade. O conceito empírico de prato tem qualquer coisa de semelhante com o conceito geométrico de um círculo, por causa da forma redonda. Mas se os conceitos puros do entendimento são completamente heterogêneos, dessemelhantes às intuições empíricas, então como um objeto pode estar contido nesse conceito? Como é possível a subsunção das intuições sob esses conceitos puros e, portanto, a aplicação das categorias aos fenômenos¹⁰²? Deve existir um terceiro termo que seja por um lado semelhante à categoria e por outro ao fenômeno. Trata-se do *esquema transcendental*, que é uma representação intermediária que torna possível a aplicação das categorias aos fenômenos mediante a determinação transcendental do tempo. Assim, os conceitos puros devem conter *a priori* tanto a função do entendimento na categoria quanto o esquema desse conceito como condição formal da sensibilidade, que é produto da imaginação.

Aqui torna-se necessário diferenciar esquema de imagem. A imagem de um conceito é a representação “ilustrativa” deste na intuição feita pela imaginação, mas o esquema é a representação de um processo geral da imaginação que serve para dar sua imagem a este conceito, pois é uma regra da síntese da imaginação a certas figuras puras no espaço, concebidas pelo pensamento¹⁰³. A imagem é o produto da faculdade empírica da imaginação criadora, mas o esquema é um “monograma” da imaginação pura *a priori*, e não pode reduzir-se a nenhuma imagem.

Vista a definição de esquema, que expõe a base do esquematismo do entendimento, Kant analisa a inserção dos esquemas na ordem das categorias (que não vamos abordar) para adentrar nos princípios do entendimento puro, que são: axiomas da intuição, antecipações da percepção, analogias da experiência e postulados do pensamento empírico em geral. Também não vamos explorar os desdobramentos desses princípios; agora temos os elementos básicos da relação da imaginação com o entendimento na filosofia teórica para diferenciá-lo da estrutura completamente diversa que toma no juízo de gosto.

2.6 - Imaginação e entendimento no juízo de gosto

Na reflexão estética sobre uma percepção, compara-se uma certa relação particular não fixada entre um conceito indeterminado do entendimento e uma representação da imaginação como imagem particular dada, levando a um acordo proporcional que toma

cada uma das faculdades em sua cooperação de modo a criar entre elas uma partilha de influência. Para entender essa proporção, é necessário começar pela desproporção: é exatamente o caso do conhecimento objetivo, produto de toda a crítica teórica que acabamos de analisar. Nele, o conceito submete a imagem, pois lhe impõe uma regra ao exigir sua própria determinação sensível e adequação inteligível para fixar seu valor de verdade, produzindo um acordo parcial entre as faculdades¹⁰⁴. Por isso Heidegger acentuou, neste aspecto, a submissão da imaginação como função do entendimento.

Chédin concebe uma segunda possibilidade, em que o conceito é “construído” na intuição e a desproporção desaparece, pois ele se identifica a seu próprio procedimento de construção. A adequação é perfeita entre ele e sua construção imaginativa, mas ainda não a proporção entre as faculdades. Seu acordo permanece local, só interessando a uma parcela de seus poderes.

O terceiro tipo de relação é o que nos interessa. Na reflexão estética, uma imagem particular dada se encontra livremente subsumida sob o entendimento. Nesse caso, todo o poder da imaginação se abre e se apropria de todo o entendimento e reciprocamente. Isso só é possível porque não há acordo objetivo: são as condições gerais subjetivas de todo acordo possível que proporcionam a concordância mútua, onde uma faculdade experimenta a outra e a si mesma (diante da parceira) como estado de espírito universalmente comunicável de toda consciência. Não podemos evitar de observar que esse tipo de relação entre as faculdades em Kant – aprofundada na interpretação de Chédin – parece ser, não casualmente, erótica, e podemos suspeitar que é o motivo pelo qual vai proporcionar uma vivificação do espírito, embora Kant esteja longe de admitir tal perigosa semelhança.

Essa consciência da própria experiência vem de uma reflexão sobre as condições de relação que devem entreter as faculdades em vista de produzir um juízo. Ao contrário da unidade fixa e fechada da consciência de diferentes representações objetivas, a reflexão do gosto “sente” a harmonia vaga e flutuante da diferença mesma dos poderes de representação. Refletir é tentar harmonizar os poderes de representação. Neste ato de julgar, que une as representações, sente-se a potência ativa, a “autoridade” própria de julgar¹⁰⁵ que não tem, todavia, nenhum efeito de coação, pelo contrário. Qualquer semelhança com a vontade de potência nietzscheana será abordada mais tarde, mas já adiantamos que não é casual.

Nesse sentido, não há paradoxo entre sensação de prazer, reflexão e julgamento. O que pode parecer três atividades bem distintas em Kant dá lugar à mesma sensação de potência num só ato. A reflexão não interrompe o julgamento nem o prazer desvia a

reflexão, porque o prazer nasce da atividade mesma das faculdades que se refletem uma na outra e a si mesmas para, no sentimento de adequação do objeto ao conceito, julgar tal objeto como belo.

Para compreender melhor esse ato de julgar e como ocorre o sentimento de prazer, devemos acrescentar aqui o tipo de atividade que a imaginação estabelece com o entendimento: o jogo. A finalidade do juízo estético, segundo Lyotard, se dá na topologia transcendental da reflexão no lugar do *interno puro*. A sensação de finalidade, por não depender de nenhuma causa exterior, faz o prazer do gosto ser inteiramente interno. Assim a finalidade de todo o julgamento estético se coloca no sentimento próprio do prazer do pensamento consigo mesmo, não visando nem a um objetivo utilitário exterior, nem a um agrado sensível, que também é visto como externo, pois extrai seu prazer dos estímulos externos da experiência fenomenal. O objeto belo capacita a sensação interna, pura, *a priori*, espontânea, a jogar consigo mesma na atividade produtora da imaginação, pois sua forma liberta os poderes da imaginação de modo a que suscite a consciência de sua afinidade subjetiva com o pensamento¹⁰⁶. Trabalhar essa afinidade faz parte da reflexão estética, e em especial, acrescentamos, nas diversas experimentações da reflexão poética sobre sua própria forma.

Mas como se realiza esse jogo interno da subjetividade se não se estabelece “quem” joga, quais são os jogadores, e qual seria a “regra” desse jogo? O jogo aqui se dá, justamente, entre as duas faculdades do conhecimento em questão: a imaginação e o entendimento. Não existe “regra” estável propriamente dita nesse jogo, mas regularidade sem regra, como já tivemos oportunidade de expor, já que a regra é sempre dada pelo entendimento para a imaginação, como no conhecimento objetivo, e é por isso que, se um dos “jogadores” se torna o juiz, não pode haver jogo. No caso do juízo reflexionante, a “regra” está na produção própria do belo, que parece elaborar em si mesmo sua própria regularidade, inventando o conceito (indeterminado) sobre o qual ele se cria. Tal é a condição da apreciação estética: sua produção se opera como uma criação¹⁰⁷, encontrando em si mesma seu próprio fim. Chédin inicia seu livro expondo a enganosa crítica de Nietzsche à terceira crítica na *Genealogia da moral*, afirmando que Kant meditou sobre a arte do ponto de vista do espectador e introduziu este espectador no conceito de “belo”, não visando o problema estético do ponto de vista do criador¹⁰⁸. Entre outros ataques que provam Nietzsche ter feito uma má leitura desta obra (pelo menos nesta atitude de repúdio, mas talvez não em influências subterrâneas...), ele parece não perceber que Kant já determina que criar implica em contemplar sem cessar a produção de sua própria

contemplanção, e o artista não é crítico de si mesmo senão ao unir à proximidade da execução inventiva um distanciamento do olhar¹⁰⁹.

Todavia, há uma “competição” entre a imaginação e o entendimento que uma leitura da Analítica do Belo não pode ignorar. Se há afinidade, concordância ou proporção entre ambas, isso não significa que há “paz”, e portanto, imobilidade. Tal proporção ocorre no interior de uma “brincadeira” que não deixa de introduzir uma “luta”. Quando a imaginação esquematiza¹¹⁰ a forma de um objeto belo, mas não fixa nenhum esquema nem permite que o entendimento insira um conceito determinado, ela provoca o poder do entendimento a produzir uma determinabilidade sem determinação conceitual. Assim, ela o força a conhecer não-discursivamente o objeto que está ali, produzindo uma significatividade sem significado, ou, voltando ao jargão kantiano, legalidade sem lei¹¹¹. O entendimento expõe sua potencialidade de determinação trabalhando sem cessar para determinar o indeterminadamente significativo, e justamente por nada conseguir determinar, conscientiza-se desse seu poder, reflete sobre ele, e ao refletir desdobra-o para aumentá-lo ainda mais, num esforço infundável. Pelo fato de ele fracassar em produzir um conceito, é incitado a mobilizar todas as suas regras, sem distinção. De tão desordenado e confuso, ele deve se tornar mais flexível, perdendo sua força de coação¹¹². Por outro lado, a imaginação, ao se deparar com essa potência de conceituação do entendimento por causa de sua livre movimentação na forma do objeto, não apreende mais imagens sucessivas para o pensamento discursivo, nem uma simultaneidade imóvel, e sim uma permanente sucessão fundada na simultaneidade das intuições diversas da forma. Assim, a imaginação esquematiza na união da permanência e da sucessão sem efetuar uma síntese objetiva, simultânea e fixa¹¹³. A imaginação encontra um movimento esquematizante ao jogar com a diversidade dada do objeto belo, e com isso concorda em geral com a mobilização indeterminada das regras da faculdade dos conceitos. Assim, a imaginação esquematiza sem esquemas para concordar com a movimentação do entendimento que concebe sem conceitos.

De qualquer modo, o entendimento, nesse difícil jogo, supostamente conseguiria restringir a recém-conquistada liberdade da imaginação de criar formas em um caso: na beleza aderente, onde a imaginação deve limitar ela mesma seu livre jogo. No terceiro momento da Analítica do Belo, § 16, Kant diferencia duas espécies de beleza. A primeira, a beleza livre, processa seu ajuizamento segundo a mera forma, e o juízo de gosto é puro, não pressupondo nenhum conceito do que o objeto deva ser, não limitando a liberdade da imaginação ao jogar na observação da figura. É essa beleza que estávamos pressupondo ao

analisar a reflexão estética. Mas na beleza aderente, há a pressuposição de um conceito e a perfeição do objeto segundo o mesmo, condicionando o objeto a um fim particular. Nesse segundo caso, há a ligação do bom com a beleza, prejudicando a pureza da última. Ocorre um acordo do belo com o bom, do gosto com a razão. O belo é utilizado como instrumento da intenção com respeito ao bom. Apesar de o gosto lucrar na ligação da complacência estética com a intelectual por ser fixado, ele perde sua universalidade, pois a beleza não lucra com a perfeição nem inversamente. De qualquer modo, a comparação da representação do objeto com seu fim não evita a comparação com a sensação do sujeito, fazendo com que os estados de ânimo concordem entre si, aumentando o poder da imaginação¹¹⁴.

Nesse juízo de gosto aplicado, Chédin aponta o problema de o gosto parecer sujeito, em última instância, à moral. A subsunção, ao inverso do gosto puro, não daria nenhuma margem ao livre exercício da imaginação. Mas aqui Chédin dissipa algumas possíveis confusões. Não é o entendimento que regeria a aplicação do gosto, mas um princípio regulador da razão¹¹⁵. Ele é mais vago e entretanto mais determinado que um conceito do entendimento. A razão não produz regra, mas submete a imaginação a uma regularidade menos liberal que o entendimento, mas como compreender que a imaginação ainda joga numa liberdade, mesmo reduzida, sob a regularidade de um princípio regulador? O intérprete francês responde que a imaginação aderente deve limitar ela mesma seu livre jogo ao elevar seu poder de representar a “conceber”, e por realizar ela mesma o serviço de limitação, chega a não sentir mais nenhum limite a sua liberdade, liberdade de se autolimitar. Nesse caso, a imaginação não está submetida a um conceito de valor objetivo, mas sim a um princípio regulador que provoca uma apreensão subjetiva das condições gerais subjetivas da relação entre as faculdades e uma tomada de consciência do fundamento reflexionante destas condições. Por isso, está mais limitada, não por uma indeterminação objetiva, mas por uma determinação subjetiva. E como ela mesma faz parte, enquanto faculdade de conhecimento, dessa subjetividade, é ela mesma que, afinal, impõe seus próprios limites, como se os princípios reguladores da razão fossem obra de sua própria atividade de auto-determinação. Por isso, a imaginação está mais intensamente e concretamente livre, pois é ela mesma que restringe seu espaço livre, e esse poder de restrição leva, surpreendentemente, a um maior poder de liberação, pois conquista sua liberdade sobre a necessidade, e transforma a necessidade em liberdade¹¹⁶. Assim, a imaginação, ao se deparar com uma potência de conceituação por causa de sua movimentação restrita na forma do objeto, esforça-se por fazer o que não lhe compete, ou

seja, *formar* um conceito, como se ela se elevasse a “conceber” e não somente a figurar, fornecer para um conceito uma intuição correspondente.

Se a beleza aderente mostra um panorama importante da capacidade de realização da imaginação, na beleza livre a relação de emulação entre as duas faculdades não deixa de ser menos eficaz, pois o objeto dá a ocasião de incitar o vai-e-vem da apresentação à concepção, apreendendo-se melhor a forma da finalidade de efeito interno e dando a ocasião para um jogo que proporciona “uma felicidade no pensamento”¹¹⁷ e portanto possibilita um prazer. É ele que faz Lyotard entrever nessa atividade dois tipos de afinidades: a da forma do objeto com o pensamento e a da a imaginação com o entendimento, sendo as duas faculdades heterogêneas do pensamento que revelam sua afinidade consigo mesmo. Por isso que o jogo, segundo Valério Rohden, é a pura reflexão, uma forma de composição e unificação de um objeto apreendido independentemente de um conceito. A beleza livre é ajuizada como um jogo entre as faculdades, envolvendo o conhecimento sem o ter em vista, sem interesse. Assim, o todo das faculdades de representação, *o ânimo*, é maximamente posto em exercício no jogo estético e, de modo privilegiado, na poesia. A beleza livre é forma lúdica, livre porque lúdica, suscitando um juízo desinteressado¹¹⁸.

Esse desinteresse pela existência do objeto, já que não se procura determiná-lo como conhecimento objetivo, afasta a relação estética da relação veritativa, levando o juízo a voltar-se para o sujeito. Lyotard diz que a procura de um prazer puro através da forma faz com que as dissonâncias que dividem o pensamento entrem em acordo, e embora não dando lugar a uma conjugação pacífica ou consonância perfeita (por isso só poderíamos empregar o termo “harmonia” entendendo-o no sentido do vai-e-vem musical de dissonância e consonância, como o fazem Rohden e Chédin, e não de absoluta resolução na tonalidade central), encontra uma emulação benéfica e doce. O sujeito, em todo caso, não resulta de uma unidade acabada, que daria lugar a um logocentrismo. Lyotard diz que a subjetividade não experimenta sentimentos puros. Só haveria um sujeito “em estado nascente” que é prometido por esse sentimento¹¹⁹. Quando o ato do pensamento se refere ao sujeito, é pela reflexão mesma que se pode fazer a crítica da noção de subjetividade centralizadora, pois a reflexão guia-se por um estado subjetivo indeterminado do pensamento e pelo sentimento que acompanha seus atos¹²⁰. Se chamamos esse estado de espírito de sensação “subjetiva”, o adjetivo não chega a se substantivar. Nesse caso, o objeto que proporcionaria a satisfação estética seria o próprio sujeito do juízo de gosto, e seu atributo, a própria satisfação. Percebe-se aqui que é a indissociabilidade de sujeito e

objeto no prazer estético que impede a objetivação da subjetividade. Quando dizemos “isto é belo”, “belo” se aplica à totalidade de “isto”: a capacidade de proporcionar prazer satura o objeto como quantidade subjetiva¹²¹. Analisando uma passagem da *Crítica da razão pura*, Lyotard diz que o sujeito, por não ser submetido no seu caráter inteligível às condições do tempo e não ser ele condição dos fenômenos, não faria nascer nem perecer nenhuma ação. Por isso, não conhecemos nada desse “agente” ou “sujeito”; ele não é mais do que objeto de uma idéia¹²². Por outro lado, sabemos que Kant pensa esse problema facultando à liberdade do sujeito ser causa do encadeamento sucessivo dos fenômenos da natureza.

2.7 - Subjetividade universal

É essa dificuldade que explica o fato de o sentimento estético imputar seu juízo como universal e necessário. Ele é subjetivo e singular, mas, ao invés de admitir sua parcialidade, tal subjetividade estética pode reivindicar a universalidade justamente por não ter interesse na inclinação ao agrado nem ao lucro utilitário. A apreensão do belo suscita a conversação de semelhanças e diferenças de juízo para abrir a oportunidade de um jogo de reflexões (não só do pensamento consigo mesmo, mas também entre apreciadores) realizando a sociedade profunda tanto das faculdades (sensibilidade e entendimento), do sujeito com o mundo (espaço e tempo) quanto do sujeito com os outros (apelo à universalidade), fazendo com que tal troca de juízos unifique os sujeitos numa subjetividade “universal”. Essas reflexões levam Chédin a afirmar que o gosto parece ser “l’acte le plus primitif de toute société”¹²³. O prazer estético é aquele que reconhece uma inclinação que favorece a sociabilidade, pois o sujeito crítico não porta um julgamento de gosto senão quando os outros julgam nele mesmo; ou seja, ele é o próprio sentimento de comunicação e co-pertencimento que dá especificidade à experiência estética¹²⁴.

Lembramos que o exercício crítico sempre pressupõe a capacidade do ponto de vista de um indivíduo se colocar no lugar do outro, e sua individualidade depende do reconhecimento de outra individualidade. A razão, para ser o tribunal esclarecido de todas as atividades humanas e com isso fundar a liberdade do sujeito, possui seu veredito somente no consentimento de cidadãos livres. É essa razão pura que contém um uso prático, moral, que fornece os princípios de possibilidade da cidadania. “O livre-arbítrio de cada ente, submetido a leis morais, está em si numa completa unidade sistemática tanto consigo mesmo quanto com a liberdade de cada outro ente”¹²⁵.

Mas, diferentemente da realidade objetiva que os princípios da razão pura possuem em seu uso prático, é no quarto momento da Analítica do Belo que se define o princípio subjetivo do sentido comum que se determina somente através do sentimento, mas de modo universalmente válido¹²⁶, sendo por causa desse princípio que o juízo de gosto pode ser proferido. Aqui temos uma confirmação da tese de Chédin que analisamos a respeito da relação de proporção entre as faculdades e que culmina na posição originária da reflexão estética como condição de todo conhecimento, seja teórico ou prático. Como conhecimentos e juízos têm de comunicar-se universalmente, a disposição das faculdades de conhecimento para um conhecimento em geral, o estado de ânimo, também possui essa comunicabilidade, sendo a condição subjetiva do conhecer. Como a comunicabilidade universal de um sentimento pressupõe um sentido comum, e tal sentimento é o da disposição, o sentido comum é condição necessária da comunicabilidade universal de nosso conhecimento¹²⁷.

A idéia de paladar envolvida na noção de “gosto” (*Geschmack*) nos permite exemplificar um ponto de encontro das relações entre convívio, vitalidade e prazer. “Comer” é o ato vital essencial, suprimindo a fome, como sensação de aproximação da morte; “conviver” pressupõe o ato prévio de convidar o outro a partilhar de nossa companhia, lembrando que “companhia” possui o significado etimológico de comer pão com o outro, partilha do alimento. Assim, comer com o outro é, literalmente, viver em conjunto, é a comunhão física da vida que, com o jogo vivo das faculdades, acompanhado da conversação, desemboca na comunhão de espíritos. Refletir o sentimento do gosto seria viver com todos os outros em si mesmo, conversando consigo mesmo¹²⁸. “Gostar” é, primitivamente, conviver com o outro ao partilhar um sentimento e também com a matéria, a coisa (alimento), incorporando a exterioridade objetiva da natureza. Aqui, a arte adquire uma função de sublimação encarnando o alimento espiritual em sua forma.

Ao chegarmos neste ponto de exposição da crítica da Analítica do Belo, acabamos de introduzir seus pontos principais para encaminhar a discussão das noções de belo na obra de Armando. No entanto, não vamos introduzi-la agora. Ainda falta analisar o papel da analítica do sublime, e só depois poderemos esclarecer qual o uso que faremos da contribuição da terceira crítica para o caso particular da poesia de Armando Freitas Filho. Os elementos mais importantes para nosso objetivo, provenientes basicamente da própria leitura da *Crítica do juízo*, e das interpretações de Chédin e de Lyotard, só serão revelados no cotejo com certas reflexões de Bataille, Kristeva, Freud, Barthes e Nietzsche para a interpretação do texto poético.

2.8 - Analítica do Sublime: extemporânea?

Liotard qualifica a pergunta “por que uma Analítica do Sublime?” de ingênua. Sua necessidade não é deduzida, assim como o belo: ambas começam *ex abrupto*. Mas, no caso do belo, a função unificação do teórico com o prático é clara. A compatibilidade da idéia da natureza como mecanismo submetida à legislação do entendimento para a constituição do conhecimento é feita pela contemplação da natureza como arte, proporcionando a possibilidade de um fim ao associá-la às obras supranaturais da liberdade humana¹²⁹ no simples prazer do belo. No caso do sublime, não se pode dar conta dessa função. Daí o fato de Kant não ter mencionado a Analítica do Sublime no seu projeto de unificação, buscando fazer esquecer-la, só recordando-a sumariamente na segunda introdução.

Se o gosto possui uma negatividade (finalidade sem fim, regularidade sem regra e etc), o sublime leva a parcial negação das categorias do juízo de gosto a um grau mais avançado. O sublime denega o poder das formas exercido pela imaginação e o poder da natureza para afetar imediatamente o pensamento, levando a Analítica do Sublime a ser uma estética sem natureza. Liotard diz que pode-se chamá-la de moderna, como podemos pensar na modernidade de Hamlet, no sentido de que o aparecimento da estética formal já contém a promessa de seu desaparecimento, fazendo da historicidade da Analítica do Sublime uma congruência que vem de longe e vai longe¹³⁰.

A violência do sublime se experimenta no fato de ele provocar um curto-circuito do pensamento consigo mesmo, por colocar a imaginação nas fronteiras do que pode apresentar. Ela violenta-se apresentando o que não pode mais apresentar, quase desaparecendo diante das idéias da razão, mas, por isso mesmo, aumentando seu poder. O pensamento desafia sua própria finitude fascinado pelo desejo de ilimitado irrompido pelo próprio sentimento do sublime e provocando uma desmedida felicidade que se mistura com a infelicidade. No sublime, o pensamento toca¹³¹ o absoluto ao tentar analisar suas próprias condições até chegar a sua impossibilidade, inscrita no absoluto da representação, que ambiciona representar o absoluto. Se toda representação se dá sempre na relação do sujeito com o objeto do mundo dos fenômenos, o absoluto é o *sem-relação* e, claro, sem representação. Mas, se o pensamento crítico interdita a possibilidade de relação com o absoluto, o faz porque ainda o quer, e esse desejo produz o êxtase do sublime como estado espasmódico¹³².

A imaginação do sublime não compreende uma representação limitada no espaço, mas o espaço mesmo em sua infinidade incompreensível. Por isso, ela não pode mais se relacionar com o entendimento, que só pode objetivar uma diversidade limitada, mas só com a razão que, em vez de pensar a infinitude sensível, transcende-a na idéia de uma totalidade noumenal¹³³.

Chédin – além de vários outros intérpretes como Lebrun, Greenberg etc – vê na Analítica do Sublime o fundamento da estética da arte mais atual, onde é possível pensar uma arte in-formal “não representativa” que visa a formar uma re-representação do espaço e do tempo mesmos sem mediação figurativa. No caso da contemplação do belo, o objeto subsiste não enquanto representação objetiva, mas enquanto diverso formal para o jogo das faculdades, sendo ainda delimitado num exercício morfológico¹³⁴.

No sublime, o constrangimento figurativo parece desaparecer completamente na percepção do informe ilimitado. A formalização do objeto belo é radicalizada ao suprimi-la, sublimando todo o resíduo material e figurativo. O objeto do sublime não é nenhuma representação no espaço, mas o espaço mesmo de toda representação de imagem¹³⁵. A apreensão sublime provoca um fracasso da compreensão. A tranquilidade lúdica do belo como prazer positivo contrasta com a seriedade do impacto emotivo do sublime como prazer negativo¹³⁶. O conflito da imaginação sublime com o inapresentável leva a uma alternância sucessiva de atração e repulsão, decorrendo daí a ambigüidade do prazer e da dor. Neste ponto, o desaparecimento da imaginação parece estabelecer uma relação direta entre a sensibilidade pura e o intelecto transcendental.

Mas Chédin insiste em dizer que não havia uma completa compreensão e delimitação do objeto belo, de onde podemos entrever o exercício dessa imaginação arcaica já no juízo de gosto. Portanto, não há uma ruptura verdadeira entre belo e sublime, mas sim uma diferença de grau da proporcionalidade do belo à radicalização conflitante do sublime no exercício da faculdade das imagens¹³⁷.

A imaginação fracassa em seu poder de representação, provocando o sentimento do sublime na experiência de sua impotência, mas por isso mesmo suscita a plena potência da razão de pensar o infinito, sugerindo que o poder racional – da mesma forma que no aumento do poder de concepção do entendimento no belo – toma sua fonte e seu élan na faculdade das imagens. Embora a imaginação fracasse, nessa impotência ela se esforça para a compreensão de um *maximum* e com isso se alarga. Chédin afirma que não se trata de um alargamento interior da faculdade das imagens, e sim uma extensão exterior de seu poder mesmo que se eleva em direção à razão para que ela própria se torne uma

imaginação que acorda e até apresenta as idéias racionais¹³⁸ e, ao desafiar suas fronteiras, abala as fronteiras entre as faculdades. A derrota da imaginação eleva o espírito à sua própria infinitude, fazendo experimentar o poder de uma liberdade ilimitada. “Est sublime ce qui rend sensible ... le supra-sensible”¹³⁹.

Assim, a imaginação toma como sua própria medida não a imagem sensível, mas o infinito supra-sensível, aumentando com isso seu poder no auge da impotência. O infinito do espaço como intuição pura se reflete no infinito racional que suplanta toda grandeza natural. Essa sensibilidade pura ilimitada excita a razão a totalizar o espaço e o tempo mesmos.

Diferente da serena contemplação do belo, o sublime comporta um movimento do ânimo ligado ao ajuizamento do objeto. Esse movimento, na medida em que é referido pela faculdade de imaginação a diferentes faculdades, divide o sublime em duas disposições: a matemática, em que o movimento se refere à faculdade do conhecimento, e a dinâmica, referente à faculdade da apetição (que legisla *a priori* para o uso prático da razão). No matemático, a definição do sublime como o que é absolutamente grande, grande acima de toda comparação, é analisada¹⁴⁰. Quando algo é absolutamente grande, não temos como procurar nenhum padrão de medida fora do próprio objeto, já que, por ser absoluto, é incomparável, e sim no objeto mesmo, sendo sua grandeza igual simplesmente a si mesma. Mas tal objeto não é sensível, por não ser finito, e o sublime não pode estar nele, mas sim na disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa nossa faculdade de juízo reflexiva, portanto, não está nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas idéias¹⁴¹.

Se na avaliação das grandezas através de conceitos numéricos da matemática não existe nenhum máximo, a avaliação estética das grandezas, feita pela simples intuição, possui um limite. Mas se na segunda o máximo é ajuizado como medida absoluta, acima da qual não é subjetivamente possível medida maior, então é produzida uma comoção que comporta a idéia do sublime, que, diferentemente da grandeza matemática – comparável e relativa –, é incomparável. Isso ocorre quando um objeto é monstruoso, pois sua grandeza anula o fim que constitui seu conceito. A imaginação procura uma ampliação necessária para a adequação à idéia do todo absoluto da razão¹⁴².

O sublime dinâmico se encontra a partir da natureza que é considerada no juízo estético como um poder que não tem nenhuma força (não se sobrepõe à resistência de nosso próprio poder) sobre nós. Não deixa de ser um objeto de medo, que é temível, mas evidencia a força de nossa razão de não se curvar ao temor por sua superioridade. Assim,

os objetos sublimes permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência que nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza.

2.9 - Para além mas por meio da moral

Um problema corrente na leitura contemporânea do sublime kantiano aparece na associação do sentimento de respeito com o sublime, supostamente subjugando o sublime à lei moral da razão prática. Lyotard responde a essa questão de uma forma que serve a nossos propósitos para o uso dessa categoria estética.

Kant diz que o respeito é o sentimento suscitado pela presença de uma idéia da razão no pensamento. Esse sentimento nos é imposto como o afeto que provoca no pensamento a incomensurabilidade (*Unangemessenheit*) do poder da imaginação de não ter força para representar absolutamente tudo que a razão concebe. Mas esse respeito é um sentimento moral que afeta o pensamento desejan¹⁴³.

Poderíamos entender que o desinteresse do juízo reflexionante por qualquer gozo sensível ou utilidade pessoal é o mesmo desinteresse do sentimento moral, aproximando um do outro, mas Lyotard esclarece a confusão. A lei moral, se não resulta de nenhum interesse, por isso mesmo o funda. O conceito de bem e de mal não vem antes da lei, ele decorre dela. É a lei que põe e impõe um interesse sem referência a nenhum objeto; apenas obrigatório. Sem se submeter a nenhuma inclinação, que torna a faculdade de apetição dependente das sensações, ela é posta como não podendo ser posta¹⁴⁴. O bem é interessante porque a liberdade deve ser realizada moralmente segundo a lei, levando a um interesse bem sucedido. O juízo estético, em vez disso, é livre para decidir a respeito do objeto sem regra nem lei, como já vimos. Se existe um interesse estético, é imediato, sem conceito prévio nem cálculo posterior, portanto é um interesse em seu próprio poder de pensar, um interesse sem nenhum interesse a não ser seu próprio exercício de refletir, ou seja, desinteressado.

Nesse caso, o sentimento sublime não pode ser identificado com o respeito pois este último é moral e não estético. Só há lugar aqui para uma analogia: o sentimento estético é requerido “quase como um dever” (*gleichsam als Pflicht*), mas esse *quase como* é uma comparação aproximativa de dois elementos invariavelmente diversos, logo, demonstra já a distância de um em relação a outro¹⁴⁵.

Mas há também uma relação de interdependência, o que não significa subjugação. O sentimento sublime precisa do sentimento moral para existir, exige a aptidão do sujeito a

ter um interesse puro pela lei¹⁴⁶. No sublime não há um *sensus communis* como no belo justamente porque ele necessita da mediação do sentimento moral como conceito da razão sentido, experimentado subjetivamente *a priori*. A universalidade em jogo no sublime passa pelo conceito da razão prática na idéia da liberdade como causalidade absoluta e o acordo com máximas em harmonia com a lei no dever¹⁴⁷.

Todavia, mesmo que o pensamento goze de si mesmo contemplando a virtude, não chega a praticá-la, afastando-se de sua obrigatoriedade¹⁴⁸. Lyotard resume a singularidade do sentimento sublime tanto ao se diferenciar da razão prática e do juízo de gosto quanto ao colocar um em conflito com o outro, no final do livro: “nem universalidade moral nem universalização estética, mas antes a destruição de uma pela outra na violência de sua contenda, que é o sentimento sublime”¹⁴⁹.

Capítulo 3

BATALHA DE REFLEXÕES: CARNE QUEBRA ESPÍRITO

3.1 - A batalha retumbante

Qual seria o estatuto da noção de “belo” na poesia contemporânea, pensada com base na virada kantiana? Qual sua relação com o sublime: há uma diferença rigorosa, uma extinção do belo e uma ascensão do sublime? Talvez exista uma interdependência; ou ainda, uma indistinção? E como o belo incitaria o poder das faculdades mentais para, numa disputa lúdica, fazer brotar a vitalidade da sensação de prazer? Este prazer seria ainda desinteressado? Estas questões, com as quais nos ocuparemos a partir de agora, muito abrangentes para serem respondidas de pronto, servem, todavia, para nos colocar de frente

com o trecho de um poema de Armando Freitas Filho que nos introduzirá nos entornos da presença do “coração” em seus poemas:

O coração bate –
 boxe –
 luva vermelha
 solar, no plexo
 sem abrir a mão
 de vida nenhuma¹⁵⁰.

Freud diz que as pulsões são forças que existem por trás das tensões do id e aparecem num ponto intermediário entre o somático e o psíquico. Para ser mais preciso, representam as exigências somáticas feitas à mente. A pulsão de vida procura a autopreservação, a reunião e a integração de si mesmo no amor do ego. Movida pela preservação da espécie, é impulsionada à união com o outro no amor objetal. A pulsão de morte, ao contrário, objetiva desfazer as conexões e levar o que é vivo ao estado inorgânico. Ela seria impelida a retornar ao estágio mais originário, anterior à vida, e a pulsão sexual almejaria retornar ao primeiro estágio de um ser vivente, onde só houvera uma única substância viva, sem divisão sexual. Essas duas pulsões podem operar uma contra a outra ou combinarem-se mutuamente¹⁵¹; e sua dicotomia pode nos ajudar na leitura deste trecho.

O coração – “uma das imagens mais desgastadas da “figuração da intimidade”¹⁵² – evidencia a luta constante pela sobrevivência que não abre mão da vida, segundo Tapado. A pulsão de vida luta contra a morte num desejo de preservação de toda a espécie, “sem abrir a mão/ de vida nenhuma”. Ela pulsa no pulso do corpo, lutando para resguardá-lo de seu próprio “incêndio”, protegendo seu segredo: “segue no sangue/ seu pulso, sinal/ aceso na carne:/ senha de incêndio”¹⁵³.

Essa luta selvagem do poeta que se comporta à maneira de um “animal lírico”¹⁵⁴ é essencialmente agressiva, “bate”, soca no “ringue da existência”, esmurra tudo o que oferece resistência ao exercício de sua potência. O desejo de se reunir ao objeto de desejo, depois da constituição do sujeito e de sua existência dividida, converte-se em desejo de *possuir*.

A pulsão destrutiva é direcionada pela libido para fora, tornando inócuos os efeitos internos da pulsão de morte ao tomar a forma da vontade de poder, enfrentando os obstáculos que obstruem sua sede de domínio. Luta pela sobrevivência e luta pela

dominação, a essa altura, se confundem: o princípio de realidade aparece no momento em que tal empenho é impedido de se expandir. Este impedimento, sem dúvida, está *em tudo*: a vida só existe se vier “de encontro à pedra”¹⁵⁵, à muda presença da morte inanimada, visto que a realidade exige o adiamento do prazer porque ameaça, em diversos níveis, a existência. A manifestação da vitalidade requer os dois impulsos irrefreáveis, amalgamados, porém conflituosos entre si: a proteção de si mesmo na luva (pulsão de vida) e o risco do plexo solar de ser atingido (pulsão de morte), condensando a simultânea fragilidade e imponência do peito. A luva vermelha também pode ser o desdobramento do coração no papel de principal arma do corpo, batendo sem parar na imagem fantasmática de seu próprio fim, golpeando o lugar vazio da sombra que habita, veste, rasga e esvazia a vida: “Este lugar vazio que me habita e veste/ com suas roupas de sombra e rasgão”¹⁵⁶.

Pelo fato de a imagem do coração estar quase sempre ligada à situação de “luta” na obra, ela aparece ao lado da ameaça de morte. O sujeito reagiria a tal ameaça mediante duas atitudes: na primeira, haveria a curiosidade de surpreendê-la quando

a morte aguarda no silêncio
 no intervalo
 entre uma
 entre outra
 entre cada
 batida
 do coração.¹⁵⁷

Se a morte parece ter uma existência velada, misteriosa, também não deixa de se interpolar no tempo certo e infalível dos intervalos silenciosos entre as batidas do coração. Seu lugar é esse: estar *entre*, nos interstícios do espaço e tempo do corpo. A escuta fica a postos para captar qualquer ruído, voz ou ritmo próprio, ainda que nada identifique, nada a não ser a mudez desta inexistência implícita dentro da vida: “a vida vem com a morte implícita”¹⁵⁸.

Através da linguagem poética, no entanto, a explosão e disseminação de sentidos difratados do tecido de citações, referências e ecos propagados pelas várias linguagens culturais provoca uma multidão de mensagens indecifráveis (sem a última palavra de uma interpretação unívoca), não obstante vindas, paradoxalmente e na maior parte das vezes, das combinatórias mais elementares¹⁵⁹: “a linguagem como um fim/ a linguagem por um fio/ e a morte em morse”¹⁶⁰. Essa linguagem precisa lutar consigo própria e estar sempre

por um fio para chegar ao seu fim, para tornar audível as mensagens secretas do desconhecido irrepresentável. Por isso, nunca se chega ao término da leitura, nem se apreende pela escuta a complexa polifonia das vozes¹⁶¹: o fim deixa de apoderar o infinito de si mesmo (conforme a teleologia da teologia natural) para tornar-se infinitamente fugidio (teologia transcendental¹⁶²), entregando-se ao joguete verbal, quando a linguagem passa a ser seu próprio fim refletindo-se e chocando-se consigo mesma na superfície de um espelho que esvazia o significado das coisas para ampliar “a paisagem esparsa da palavra” (poema “TV VIVENDO”)¹⁶³.

A segunda reação do *coração* como centro da vida à ameaça da morte não seria tão ousada: a autopreservação do medo procura mantê-la à distância, sabendo que de seu imprevisível aparecimento só advirá um golpe fatal: “a bala do acaso que a morte dispara”¹⁶⁴. No entanto, em Armando, essa “preservação” “não foge à luta”¹⁶⁵, pois se impõe mais como desafio do que amedrontamento, mesmo que seja um desafio não à morte, mas à vida, para que ela se fortaleça. O temor, se existe, não é nada reverente: transforma-se em força e não em humildade, pois nunca se perde a configuração da territorialidade do corpo vivente como espaço de guerra, mesmo nos estados mais inconscientes e somaticamente frágeis:

Engenho de febre
sono e lembrança
que arma
e desarma minha morte
em armadura de treva.¹⁶⁶

Por isso, não se pode interromper essa luta, não há como parar de bater nem abrir a guarda¹⁶⁷: esse é “o rigor que a morte pede”¹⁶⁸. Abrir a mão da vida é perder o vigor e o rigor exigidos “na batalha do horizonte”¹⁶⁹. Estamos destinados a manter “a ira em riste/ contra qualquer corpo”, estado em que

só a raiva modela assim
acelera e vinga
ocupando espaço
para que nada
sem cálculo, cresça.¹⁷⁰

3.2 - Gosto sublime pelo belo?

Agora temos os dados iniciais básicos para abordar nosso primeiro motivo de inquietação: como ocorre a presença do *corpo vivente* – que serve de espaço para o conflito entre o somático e o psíquico, entre matéria e forma – em Armando Freitas Filho, e quais suas implicações na discussão para a poesia/arte contemporânea? Vê-se que essa luta entre vida e morte, com sua absoluta seriedade, não permitiria, num primeiro exame, observar nestes exemplos a presença do belo kantiano. Não se trata de um lúdico jogo estabilizado na forma, porém da mais clara situação de tragicidade. Logo, estaríamos mais próximos do sentimento do sublime, que inflige a dor da ameaça de morte ao pensamento na luta da imaginação com o inapresentável. Esta é a hipótese de Lyotard a respeito de toda arte de vanguarda modernista e a perpetuação de sua radicalidade na contemporaneidade.

De fato, a poesia de Armando, ao lado das manifestações artísticas mais afastadas da homogeneidade dos discursos midiáticos e institucionais, escaparia à estética do belo, não recorreria ao “senso comum” de um prazer partilhado e desinteressado. Mesmo na temática erótica (na qual nos deteremos mais tarde), onde o contentamento granjeado do jogo de sedução poderia levar a uma circunstância análoga à dinâmica harmonia do belo, tal prazer sempre vem acompanhado da dor mais marcante. Além do mais, o “gosto” em questão dá mais destaque a uma impetuosa lascívia e devassidão do que ao desinteresse. Como chamar de desinteressados e lúdicos versos como esses: “mulher incessante, nua/ de cara/ que fica só em sua carne/ com o leque aberto ao máximo/ quase chegando na dor ...”¹⁷¹?

Sem dúvida, há uma grande carga de erotismo, gritante, na descrição do corpo da mulher, que acompanha cada etapa da obra. Para aqueles que preferem o gosto comportado, circunscrito em uma forma, esse poema seria uma espécie de “monstro”, (“... com suas transparências e aparições/ em pleno verão dos sentidos/ alerta, com muitas bocas/ pronta para se franzir toda/ a um toque de dedo/ e fechar-se:/ carnívora, perfeita...”¹⁷²), se bem que “perfeito”. Esta “perfeição” da deformidade é identificada com entidades puramente negativas (“o pouco de você/ que ficou no ar/ *não* passa: permanece doendo/ no lugar/ onde tocou e pisou/ parado/ onde *não* há vento...”¹⁷³ [itálico nosso]), tal como Lyotard lê o sublime kantiano¹⁷⁴. Precisamos, então, ocuparmo-nos da inserção do sublime nesta obra em oposição à bela apresentação normativa.

Ao apresentar o inapresentável, é necessário martirizar a faculdade da apresentação, que representa os objetos da paisagem e por isso constitui o olhar do eu em seu esquematismo, como no poema “DE OLHOS ABERTOS”:

sou a sombra, sou a sobra
 que não se passou a limpo
 e ficou em pé, contra a parede
 contra o céu que publica o sol
 e não consegue se despir de si
 abotoado e morto até a boca.¹⁷⁵

O céu está preso em si mesmo como coisa-em-si, irrepresentável, ou é a sombra de um ser de linguagem que não consegue despi-lo, captando somente sobras de suas “roupas” para si, sem conseguir passar a limpo a fragmentação descontínua da realidade? O céu publica o sol só para cegar o leitor dos signos do mundo e o colocar em pé, atento, tenso e perplexo, contra seus próprios limites: diante dos muros da incompreensão¹⁷⁶. Neste estado de orfandade edípica, o eu poético se sente à sombra das coisas por se posicionar contra seu brilho. Mais precisamente, parece se ver na sombra da luz que o sol dá às coisas, posicionando-se *atrás* delas, espectralizando-as.

Leiamos este trecho de *Fio terra*: “...o vento/ dispara o gatilho do pássaro/ atrás, através, drapeja a bandeira/ despenteia árvores, cabeças - urgentes/ e frágeis - em frente ao espelho/ deste lado de cá, oposto ao das fotos/ e das estátuas na praça - envelhecemos”¹⁷⁷. Se o vento dispara seu jorro de ar *atrás* das coisas para movê-las, passando *através* delas, “deste lado de cá” o olhar passa também atrás dos fenômenos: só pode ver frente a frente o espelho e encarar o que parece não mudar com o tempo (a imobilidade das fotos e estátuas). Este observador não pode *passar através* do mundo sem envelhecer, sem *ser atravessado* pelo tempo, que movimenta a vida, mas dificilmente suporta enfrentar o atravessamento mortal desse devir. Não se pode ficar de fora da transformação e do desgaste: o eu sente-se preso atrás do encadeamento dos acontecimentos naturais (e a infinitude incessante do tempo que os acompanha) quando encara seu fim. Por esse motivo, assume a urgência e fragilidade de sua cabeça despenteada, avessa à ordem imutável da estátua.

Voltando ao poema de *Cabeça de Homem*, “sou a sombra, sou a sobra/ que não passou a limpo/ e ficou em pé, contra a parede/ contra o céu que publica o sol/ e não

consegue se despir de si/ abotoado e morto até a boca”, ao contrário do sol, o eu não pode encarar o mundo de frente, mas sempre *do outro lado*¹⁷⁸, no submundo das sombras.

Neste quadro de desamparo existencial, apresentar o absoluto do real em sua plena nudez é impossível (por isso mesmo o real é definido por Lacan como “o impossível”¹⁷⁹), mas Lyotard afirma que “podemos apresentar que existe absoluto”¹⁸⁰, em apresentação negativa, alusão indireta. Quer dizer, o absoluto é real, e é possível mostrar que existe o real: a arte *consegue provar (fazer experimentar) que existe o impossível, o infinito inapreensível*.

A impotência da imaginação em sintetizar a paisagem dá origem à extrema tensão que caracteriza o “*páthos* do sublime”. A faculdade das imagens se encontra no limite da ruptura, “o prazer dos olhos reduzido a quase nada faz pensar infinitamente o infinito”¹⁸¹, apresentando a existência do infinito impensável ao pensamento interminável, que, segundo Kant, vem da imensidão do poder de *conceber* da razão. Num segmento de *Longa vida*, a operação da idéia do infinito no pensamento poético pode ser observada:

Caço
 o que se desprende:
 cada vez mais fino
 na memória do espaço
 o fiapo da fuga
 o infinito que escapa
 da agulha
 e por um fio
 m e r g u l h a¹⁸²

O espaço, como forma do sentido externo que permite a existência simultânea entre os objetos na síntese transcendental na imaginação, possibilita a organização da memória, que retoma o encadeamento causal dos fenômenos na sucessão temporal. Mas o que interessa ao poeta não é a ligação da multiplicidade sensível em conceitos empíricos para o reconhecimento de objetos, e sim aquilo que não tem nem unidade objetiva, nem ordem sucessiva no tempo ou simultânea no espaço, nem permanência no mundo fenomênico, escapando sempre por um fio e mergulhando no inumano, fora da determinação recíproca entre sujeito e objeto. Assim, essa matéria poética inapreensível não chega a uma objetividade reconhecível para o sujeito, ultrapassa a capacidade de atividade sintética. Tal

matéria é aquilo mesmo que “quebra o espírito”¹⁸³, desprende-se da estreita costura de um encadeamento causal: não se inscreve na memória e o abandona.

É imprescindível analisar a inquietação insaciável do discurso poético de Armando inserida na discussão do sentimento de incomensurabilidade a partir da herança mesma que a concepção moderna do *trágico* carrega da tradição da teoria do sublime. Mas, ao contrário de Lyotard, não há porque rejeitar a Analítica do Belo e tomá-la como o modelo de caracterização da arte conservadora, que procura se identificar com imagens estáveis (raça, socialismo, nação).

A grande deficiência que atravessa as valiosíssimas reflexões do pensador francês sobre a atualidade da crítica da faculdade de julgar estética está em caracterizar o “destinatário comum das belas fotografias”, por exemplo, que aprecia “produtos acabados, nos quais deve reconhecer a perfeição dos processos que os determinam”, como sendo o destinatário ao belo kantiano. Ele seria o inventor de “uma futura comunidade de gostos”¹⁸⁴ que procedem do “livre acordo entre a faculdade de conceber e a de apresentar”¹⁸⁵. Depois de afirmar que a beleza realista da fotografia na imprensa “ocupou deste modo o campo aberto pela estética clássica das imagens, a estética do belo”¹⁸⁶, e atribuir a essa função utilitária uma pressão para a pintura ser levada ao abstracionismo, conclui dizendo que “o sublime é o sentimento que é convocado por estas obras, e não o belo”¹⁸⁷.

Ora, seria necessário levar em conta aqui a diferença entre beleza livre e aderente. Quando Lyotard interpreta o belo como conservador, seu argumento lembra as características da beleza aderente, em que há a pressuposição de um conceito para delimitar a perfeição do objeto condicionado a um fim particular, onde não se encontra mais beleza pura, nem liberdade para o jogo da imaginação. Por que, então, ele não esclarece essa diferença essencial da Analítica do Belo, em vez de misturar a aderência com a beleza livre para desqualificar a última?

Não há dúvida de que Kant via em boa conta a beleza aderente ao produzir o acordo do belo com o bom, mas ele não deixa de ressaltar que, como vimos, a beleza não lucra com a perfeição, nem inversamente. Não é raro, também, quase aparecer no *Inumano* uma cumplicidade, ainda mais grave, entre o juízo de gosto e o conhecimento teórico, diferença que está tão bem delineada em *Lições da analítica do sublime*. Além do mais, o que torna a hipótese do sublime vanguardista oposto à estabilidade conservadora do belo mais difícil de sustentar é quando Kant associa a liberdade da imaginação não conforme a regras ao “gosto barroco”, que impulsiona o objeto belo “até perto do grotesco”. Por outro lado, o

“todo rigidamente-regular, próximo à perfeição matemática, “tem em si o mau gosto de que ele não proporciona nenhum longo entretenimento com a sua contemplação, mas ... produz tédio”¹⁸⁸. Na beleza livre, ao contrário, “a faculdade da imaginação pode jogar naturalmente e conformemente a fins”, sendo o efeito, por isso, “sempre novo, e não se fica enfasiado com sua visão”¹⁸⁹. A crítica que podemos fazer a Lyotard está baseada na noção de belo natural preconizada por Kant, bem diferenciada, portanto, do belo natural clássico.

Se Kant associa o sentimento do belo ao grotesco e à novidade, logo, a beleza que ele tem em mente se afasta muito da estética clássica, e suas discordâncias a respeito do pensamento de Lessing e Winkelmann estão bem claras na terceira crítica. Além disso, mesmo o belo da arte não pode facilmente ser assimilado aos valores clássicos, quando o filósofo declara que o artista gênio só o é na medida em que consegue “produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada”¹⁹⁰, daí sua originalidade. É a natureza do sujeito que vai dar regra à arte, regra essa que é produto da arte do gênio. A arte, *como natureza*, fornece uma regra que o próprio criador não pode ensinar.

Até aqui, poderíamos concluir que não é só o sublime que, por provocar o terror, estaria mais próximo da arte contemporânea. Mas Lyotard teria um bom argumento ao seu favor em “§ 48. Da relação do gênio com o gosto”: lá se diz que um objeto dado como produto de arte, para ser declarado belo, precisa ter como fundamento um conceito daquilo que a coisa deva ser, pressupondo um fim artístico como causa. A consonância do múltiplo em uma coisa é destinada a uma perfeição. O artista gênio, depois de muitas tentativas laboriosas, encontra aquela forma que o contenta. Esta só se consegue através de uma remodelação lenta e penosa para torná-la adequada ao pensamento (uma idéia de perfeição). Essa coerção necessária não prejudica a liberdade do gênio, e sim a torna possível. Logo, a beleza livre, que se aproxima do grotesco e da novidade é ajuizada só para ornamentos, parques, decoração de aposentos, o gosto barroco por móveis¹⁹¹, mas não para as artes nobres, como pintura, música, e sobretudo poesia.

Mesmo se estiver baseado nesta passagem, a conclusão de Lyotard seria precipitada, pois, se o gênio cria com labor mas sem regra, a perfeição que ele tem em mente não está exteriormente prescrita: trata-se de um idéia, dada pela sua, e somente sua, *natureza subjetiva*. Portanto, a arte bela pressupõe um fim na sua causalidade conforme a uma comunicabilidade subjetiva do prazer estético, que é refletido sem conceitos pelo apreciador da obra, e é pressuposta na faculdade de ajuizamento do gênio. Todavia, estar conforme a este sentimento de comunicação e co-pertencimento não é seguir uma regra

determinada. A “arte pressupõe regras, mas “o conceito de arte bela, porém, não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante... Portanto, a própria arte bela não pode ter idéia da regra segundo a qual ela deva realizar o seu produto”¹⁹².

Em *Lições da analítica do sublime*, Lyotard historia os dois sentimentos quando coloca que “o belo contribuía para as luzes, que são uma saída da infância, como dizia Kant. Mas o sublime é um súbito abrasamento, sem futuro”¹⁹³. Tal dicotomia é criada, provavelmente, devido à polêmica dos anos 80 que ele travou com a retomada iluminista dos neo-humanismos que evitaram passar pelo pensamento da diferença pós-nietzscheano. Entretanto, se a crítica kantiana oferece subsídios tanto para uns como para outros, localizar essa dupla faceta da crítica bem distribuída entre o belo e o sublime parece ser um engano prejudicial aos nossos propósitos que, nessa polêmica, concordam em geral com os do pensador francês.

O belo aciona uma regularidade *sem regra* na contemplação da forma do objeto, por isso a imaginação não encontra nenhuma estabilidade em seu jogo livre com o entendimento, o qual, nas palavras de Kant, “está a serviço da faculdade da imaginação e não esta a serviço dele”¹⁹⁴. Quando a imaginação sublime procura criar uma medida estética originária para o incomensurável, trata-se do exercício mesmo de esquematizar que já estava ativo na apreensão indeterminada do belo¹⁹⁵. Assim, é Chédin que nos ajuda nessa questão, ao esclarecer que o sublime é só um aprofundamento radical da indeterminação do mesmo diverso sensível que o do belo, o qual já está bem mais longe da unificação. Se o belo consegue a unificação intuitiva do diverso da forma (sem que tal diversidade seja fixada, logo reduzida) como a própria substância do jogo das faculdades, o choque sublime descobre a raiz da reflexão estética ao não permitir tal unificação e fazer explodir o excesso do diverso no informe.

Nesse caso, se só há uma diferença de grau entre o belo e o sublime – posto que decisiva, pois transforma a performance da imaginação ao trocar o entendimento no belo pela razão no sublime – onde o primeiro sentimento mantém a forma e o segundo a excede, ambos exercem uma imaginação da sensibilidade pura e um intelecto racional transcendental. Este último, segundo Chédin, seria a ordem reguladora do poder intelectual que precede a razão produtora de idéias e o entendimento como intelecto empírico¹⁹⁶. Assim, encontramos o estabelecimento de uma relação mais originária entre o poder mesmo de pensar e a aptidão a sentir¹⁹⁷.

O próprio Kant afirma a existência de uma apresentação do sublime na arte na medida em que se unifica com a beleza em uma “tragédia rimada, em um poema didático, em um oratório, e nessas ligações a arte bela é ainda mais artística”¹⁹⁸, mesmo que isso não seja uma fórmula absoluta, pois Kant pondera ao dizer que em alguns casos espécies diversas de complacência podem não dar bom resultado, pois “em toda a arte bela o essencial consiste na forma, que convém à observação e ao ajuizamento e cujo prazer é ao mesmo tempo cultura e espírito, para idéias, por conseguinte o torna receptivo a prazeres e entretenimentos diversos”¹⁹⁹. Este trecho prova que, se não concordamos com Lyotard, também não podemos esquecer que, indubitavelmente, a estética de Kant pertence a seu momento histórico. Trazemos sua contribuição à poesia contemporânea para enriquecer a discussão atual e contrapor diferentes etapas históricas do pensamento sobre o sublime, e não para valorar indevidamente a terceira crítica.

Preferimos, conseqüentemente, dizer que a arte contemporânea, mais ainda a do período pós-moderno do que a modernista, oscila entre o belo e o sublime, ou às vezes os mistura, provocando uma espécie que podemos chamar de *belo sublime*, mais belo que o belo. É a sensação estética que mais toca a reflexão e o sentimento do sujeito sobre si próprio, como nos autoriza Richard Gilmore ao pensar sobre o que chama de “belo filosófico”:

I disagree with Kant that the sublime is of secondary importance as an aesthetic experience, although I take its most forceful presentation to be in conjunction with the beautiful ... The search for a context for this order and harmony is a search for a context for the human, for our own purposiveness and so becomes a search for oneself, for one's own place. This becomes a philosophical search that ends in the experience of the sublime; it is only then that the aesthetic experience approaches the philosophical. It is philosophical because the end is no longer simply delight, but something like truth, the truth about ourselves and our place in the universe.²⁰⁰

3.3 - Desdobramentos da natureza na reflexão

Podemos agora fazer a leitura dos primeiros versos do poema “ARPÃO”: “O dia acaba de fixar/ no olhar parado da natureza/ a velocidade de cada cor ...”²⁰¹. A claridade do dia na praia fixa a forma visual de cada objeto da natureza. Lembra uma foto, que paralisa

o movimento incessante dos fenômenos, como podemos cotejar com um segmento de *3x4*: “Verão: o sol não pára de olhar o mar./ A paisagem, sem vento, não mexe nem uma folha./ Tudo fixo – a pino – parecendo pintado/ ou como uma foto de cartão-postal”²⁰². O sol – imagem do puro “fazer surgir” da *phýsis*²⁰³, ou a natureza mesma como um todo – é personificado, passando de objeto a sujeito para, a partir de um ponto de vista “reflexivo” sobre si mesmo, fixar a dinâmica dos acontecimentos iluminados.

Sempre quando uma excêntrica e requintada personificação aparece em Armando, insere-se a aguda tensão entre o humano e o inumano, pois, ao confundi-los, o poeta agrava suas diferenças, ao mesmo tempo que gera entre ambos maior contato. No Kant de *Idéia de uma história universal com um propósito cosmopolita*, o homem é visto como o fim último da natureza, onde a própria história humana é a execução de seu plano oculto²⁰⁴. Assim, tal “reflexividade” da natureza sobre si mesma, fixando a si mesma, só pode ser feita através de olhos humanos. O homem, por outro lado, só pode olhar a natureza sem considerá-la como a pensamos (dando a seus elementos um fim determinado pelo seu interesse), e sim “simplesmente, como fazem os poetas”²⁰⁵, extraindo prazer sem conferir a ela um conceito. Com este olhar, jogamos com o *modo* como a vemos reflexivamente.

Quanto mais o sujeito reflete sobre a beleza da natureza, mais distante está de sua identidade (empírica e moral) e mais próximo da pura potencialidade de suas faculdades. Assim, o olhar da natureza implantado “nele”, implicado em seu ser, é *o olhar de sua própria natureza a si mesma como ápice da natureza mesma em geral*, aquém da constituição determinada da subjetividade²⁰⁶.

Ao contrário da sensação de desamparo e orfandade do real, analisada acima no poema “DE OLHOS ABERTOS”, em “ARPÃO” é a radical liberdade da imaginação que, entretendo por si própria o ânimo em sua ocupação desinteressada, revela a natureza da forma mais imediata. Quanto mais livre se deixar jogar a imaginação (atividade por excelência que articula a linguagem mítica), mais próximos da natureza estaremos: só a representação estética, que se compraz no objeto em si mesmo, articula a linguagem mesma das coisas, não mediante uma fidelidade ao real em termos de adequação veritativa; e sim, inversamente, maximizando o jogo das aparências, refletindo uma representação na outra²⁰⁷. Agora, faremos a leitura do poema inteiro:

ARPÃO

O dia acaba de fixar

no olhar parado da natureza
 a velocidade de cada cor
 o corte irregular da serra
 entre mecanismo e acidente
 o infinito e o horizonte
 vivendo de céu e água
 com a praia rente ao asfalto
 e o tasco de mar
 que se desmancha e dura
 um momento seco de slide
 sob a percussão do sol.

A reflexividade das aparências parte da fixação (observação) do olhar para movimentar o prazer de pensar. Esse acabamento da forma é produzido por um corte irregular, entre uma regularidade sem regra e uma irregularidade informe, em que o mecanismo de síntese dessa diversidade apresentada e o acidente, que esbarra no irrepresentável, se contaminam. O infinito informe só é concebível a partir do limite do horizonte: é sua linha que convida o olhar a se precipitar para o “além”. A referência ao oceano, que incita o sentimento do sublime a produzir um movimento entre o limitado e o ilimitado, é explicitamente pensada pelo próprio filósofo alemão:

...tem que poder considerar o oceano simplesmente, como fazem os poetas, segundo o que a vista mostra, por assim dizer se ele é contemplado em repouso, como um claro espelho de água que é limitado apenas pelo céu, mas se ele está agitado, como um abismo que ameaça tragar tudo, e apesar disso como sublime.²⁰⁸

Experimenta-se a vertigem do alargamento do céu, da transparência e amorfia da água. Numa espécie de interseção, o céu se desdobra em oceano e vice-versa, compondo juntos a espetacular instalação da paisagem feita pela natureza, como nos versos “céu ante céu, oceano afora”²⁰⁹, e “na instalação de oceano e céu”²¹⁰, “até/ que o mar e o céu/ se encontrem decididos/ depois de tanto ensaio/ a fundo perdido no horizonte”²¹¹.

Na continuação de “ARPÃO”, se o dia fixa a velocidade das cores, a água do tasco de mar, ao se desmanchar, talvez pudesse manchar a fixidez das imagens. Mas há uma insistência na *delimitação* da paisagem: a praia está exatamente rente ao asfalto, e a pouca porção de mar não impede que o lugar deste momento esteja tão seco como as batidas claras e bem audíveis de uma percussão. Esse “slide” do real só pode, portanto, oscilar da

forma ao informe se o poder luminoso e determinante do sol der a base rítmica para as melodiosas e velozes cores percorrerem o espaço das alturas. A elevação máxima e infinita da luz do sol tem como contrapartida o panorama de sustentação terrestre da praia e do asfalto. Seu caráter infinito dá limite aos fenômenos, que por sua vez, rebatem, com sua diversidade, para o ilimitado, no mesmo ritmo com que foram revelados.

Essa guerra, ou esse jogo de lances entre o velamento e o desvelamento, ocorre como se o eu poético, no papel de “caçador”, jogasse com seu olhar “arpões” para capturar o alimento de um tasco de mar (para viver “de céu e água”), e o sol ilimitado respondesse com secas setas de luz que, todavia, nada revelam das profundezas das águas.

Ao patentear os conflitos mais chocantes, Armando torna o *fundo* natural, o que se localiza *atrás* da subjetividade, o grande protagonista da cena, que não é outro senão a paisagem do Rio de Janeiro – clara, calorosa, selvagem – cenário privilegiado da luta das representações no palco da realidade trágica. O sol é quase sempre violento, expressando o calor do verão tropical: “O verão prolonga e engrena/ a última pauleira do sol/ na batalha do horizonte”²¹². Essa atitude agressiva da natureza, o vigor imperante do ente em sua totalidade, força o sujeito a participar, com seu próprio calor vital, da vitalidade do mundo²¹³. Assim o homem é o que há de mais estranho – não só ao se destacar do ente em sua totalidade e estranhá-lo, mas ao estranhar a si mesmo – por instaurar vigor ao abrir caminho em todos os setores do ente, transformando tudo à sua volta e por conseguinte transformando-se sem parar. Há, neste aspecto, mais um tipo de luta da existência com o mundo, obrigando o poeta, mesmo que “involuntariamente”, ou por acaso, a disparar a questão sobre o “adeus” decisivo da morte, a aporia que leva à idéia do nada: “Quando é adeus?/ Disparei por acaso/ me afastando um pouco/ - um palmo só de espaço -/ e/ de repente estou no horizonte/ elástico/ entre suite e fuga/ me despedindo/ sem arder nem saber”²¹⁴.

Essa luta o faz experimentar os limites da realidade como relativos, dando a impressão de o horizonte ser “elástico”. É por isso que o trabalho sobre a forma poética (na organização de sua musicalidade, “entre suite e fuga”), por ser feito de intenção e acaso (assim como a atividade psíquica no mundo humano), liberta o poder transcendental da forma *a priori* do real, que condiciona a experiência. A poesia dá oportunidade ao poeta de se afastar um pouco – “um palmo só de espaço” já basta – da realidade “mundana” para perceber sua ausência de fundamento, sua elasticidade, e despedir-se de seu engano ao mergulhar no mistério do infundado, “sem arder nem saber”.

Por reescrever e retrair o espaço do mundo, que desvela os poderes transcendentais do homem, o poeta se deixa tomar pela sensação de abertura desta paisagem recriada pela cooperação da ação produtiva com o acaso, que contempla praias e visões de mirantes do Rio e sugere a liberdade do vôo criador: “Rio. Montanha e living/ sobre o mar... a paisagem sustentada por pilotis ou morros/ com o azul aberto voando/ e a fera de algumas pedras”²¹⁵, onde os acontecimentos oscilam da aparente calma ao conflito. Portanto, a luta (ou o jogo) do homem com a natureza, do poeta com o real, libera o olhar poético, que pinta a paisagem do cotidiano com seus traços e cores, instaurando-a com seu próprio jugo.

Nestes exemplos, a profusão de sensações imprecisas, movimentando penas e prazeres alternados, excita o sentimento vital e instiga o leitor a jogar com a variedade possível de combinações interpretativas; percorrer a forma traçada nas imagens poéticas esquematizando, regulando e desregulando as impressões sem esquemas nem regras, assim como a própria instauração poética passou pela paisagem: promovendo uma forma verbal indeterminada. A leitura “anda” pelas pedras traiçoeiras de sensações e sentidos ambíguos (“a fera de algumas pedras”) mas também “voa” pelo extenso horizonte de suas associações. Trata-se de uma recriação reflexiva da sensibilidade, onde a estranha simultaneidade do prazer distraído e da dor tensa e ferina de viver fazem sentir a presença mesma do espaço colorido (“imerso no verde imenso/ no amarelo-sol...”²¹⁶), assim como a presença erótica de uma subjetividade desvanecida (“seu sopro de mulher/ me arma e me molha até o fim/ onde eu desmancho/ tão alto, tão quieto/ com as inúmeras nuvens”²¹⁷)²¹⁸. Talvez este estado ambíguo conduza a uma espécie de analogia da atenção flutuante do psicanalista (que é seu modo peculiar de *estar presente* para o analisando) com o *páthos* do poeta.

3.4 - Presença corporal da forma poética na língua

A questão da presença reflexiva da linguagem, da forma, da poesia, do poeta, do mundo e do objeto de desejo no texto poético é um campo de problemas importante para a compreensão da representação da subjetividade encenada na obra. Dentro de nosso interesse atual, podemos nos perguntar como a forma, neste caso, se apresenta e se atualiza no corpo, pensando no título do quarto livro de Armando ser *De corpo presente*²¹⁹. Para começar, a que forma e a que corpo, afinal, estamos nos referindo? De fato, trata-se de uma interrogação por demais complexa, pois estamos lidando com uma grande variedade de

presenças corporais e articulações formais no interior da escritura. Todavia, ela serve para introduzir as relações entre corpo e forma no uso da língua.

Tomemos como ponto de partida estas célebres citações de Saussure:

A substância fônica não é mais fixa, nem mais rígida; não é um molde a cujas formas o pensamento deve necessariamente acomodar-se, mas uma matéria plástica que se divide, por sua vez, em partes distintas, para fornecer os significantes dos quais o pensamento tem necessidade²²⁰.

A língua é também comparável a uma folha de papel: o pensamento é o anverso e o som o verso ... A lingüística trabalha, pois, no terreno limítrofe onde os elementos de duas ordens se combinam; esta combinação produz uma forma, não uma substância²²¹.

Mas sendo a língua o que é, de qualquer lado que a abordemos, não lhe encontraremos nada de simples; em toda parte e sempre, esse mesmo equilíbrio de termos complexos que se condicionam reciprocamente. *Dito de outro modo, a língua é uma forma e não uma substância*²²² (itálico dos organizadores).

A língua é uma forma porque não se reduz a uma unidade material simples. Sua unidade já é complexa, ao se compor necessariamente de um som que é a contraparte de uma idéia e vice-versa; onde cada termo é “um pequeno membro, um *articulus*”²²³ que se articula com outro. Por isso, Milner acrescenta que a substância da língua é o não-idêntico a si²²⁴. Assim, dizer que a língua é uma forma salvaria o *idêntico* enquanto entidade substancial.

A língua é uma rede que é aprendida como completude pela lingüística, e nesse caso, não deve comportar nenhuma falta. O estatuto científico da lingüística está ligado ao que Saussure pensou ao considerar o signo em sua totalidade.

A língua não comporta nem idéias nem sons preexistentes ao sistema lingüístico, mas somente diferenças conceituais e diferenças fônicas resultantes deste sistema ... Mas dizer que tudo é negativo só é verdade em relação ao significante e ao significado tomados separadamente: desde que consideremos o signo em sua totalidade, achamo-nos perante uma coisa positiva em sua ordem²²⁵.

Esse sistema, dispondo a função de cada elemento diferencial, engendra valores e possui uma totalidade sincrônica positiva em si mesma. Por isso que a língua, embora não tenha designação unívoca nem termo fundamental, comporta uma natureza homogênea, por constituir-se de um sistema de signos que são essencialmente a união do sentido com a

imagem acústica, “e onde as duas partes do signo são igualmente psíquicas”²²⁶. Ao contrário da heterogeneidade da *linguagem* e da idiosincrasia da *fala*, “a língua é um objeto que se pode estudar separadamente”²²⁷.

Mas, do ponto de vista da psicanálise, ela suporta o conceito de *alíngua* de Lacan, que é, em toda língua, “o registro que a consagra ao equívoco”²²⁸, é o que faz com que uma língua não seja comparável a nenhuma outra (língua materna); é o que, na língua, não se saberia dizer dela mesma. A alíngua é não-toda, aquilo que não cessa de não se escrever, enfim, o indizível. No entanto, “o ato de poesia consiste em transcrever na língua mesmo e através de suas próprias vias um ponto de cessação da falta de se escrever. É nisto que a poesia tem a ver com a verdade, visto que a verdade é, estruturalmente, aquilo em relação ao que a língua falta”²²⁹, falta que marca a alíngua.

É possível à poesia (com sua presença revelada no poema), na fronteira heterogênea da linguagem com a vida, apresentar o próprio *ser* da língua “de corpo presente”, jogando com sua forma, como um real em que “o impossível não cessa aí de ser desconhecido”²³⁰? A poesia teria essa capacidade por ser uma forma de conhecimento da língua que não impõe nenhuma regra, e sim articula e se serve do equívoco (confusão de som e sentido, menção e uso, escrita e representado...²³¹) que desestratifica as camadas do sistema sincrônico lingüístico. Assim, podemos dizer que o corpo que a poesia adquire na formalização da língua imprime uma marca e abre “uma via onde se escreve um impossível a escrever”²³², um corpo que não é organismo, ordem, mas sim o *aórgico*, que se forma entre o caos e a ordem²³³.

É pelo fato de este corpo ser não-todo – como ser instável que não pode se delimitar na própria língua – que ele pode intensificar a vida não mais com a pureza do sentido, mas com a faceta multiplicada da homofonia e homografia²³⁴. A errância do poeta na equivocidade da língua se vale do recorte que o simbólico faz do real para condensar e rasurar o texto com a corporalidade empunhável da letra²³⁵.

Por outro lado, sendo a própria matéria do “corpo ficcional” do poeta, o poema dá forma ao jogo entre as pulsões interpenetradas e conflitantes do corpo - a libido preservadora da vida e a destrutiva –; forma essa que não é o “produto” deste jogo: trata-se do campo próprio de exercício dinâmico de uma regularidade, do processamento da “partida” atualizada em cada nova leitura, *in presentia*, delineando a extensão espaço-temporal de ocorrência desse jogo para a concentração das energias da existência. Este investimento libidinal, essa aposta, encontra menos a vitória do que o inevitável fracasso de tentar re-presentar o inapresentável da materialidade, da carnalidade do corpo

(propriamente dito, somático) como “abjeto” (trataremos desta noção mais abaixo) do desejo sublime. No entanto, é um fracasso vitorioso, pois alarga a imaginação em sua habilidade de jogar com as possibilidades representativas, intensificando a experiência ao selecionar o diverso sem o reduzir, flutuando em sua simultaneidade dinâmica²³⁶. Como diz Milner, “o surpreendente é que o fracasso não seja absoluto e que um poeta se reconheça nisto que ele consiga efetivamente, senão preencher a falta, ao menos afetá-la”²³⁷. A primeira parte da série “Cinco sentidos” nos oferece um bom ensejo para discutir essa implantação da forma na presença corporal, e vice-versa, do corpo na forma. Sem dúvida, é essa reversibilidade que dinamiza, movimenta a *presença* na prática de leitura e leva à experiência sublime.

1.
 No meu olhar o recorte
 da sua figura – sinal:
 o afiado gume do corpo
 e da linha que o desenha

lento, em cada tempo
 do movimento, sinto
 em cada vento, ténue
 o móbile de sua presença.²³⁸

O olhar não pode fazer outra coisa diante da presença do corpo senão representá-la, simbolizá-la. Mas se a imaginação é a faculdade de representar na intuição um objeto embora não esteja presente, essa re-apresentação retira da coisa sua presença real. A faculdade da apresentação só retém a marca reconhecível. No entanto, o desejo procura justamente o que lhe falta: o inapresentável dessa presença. “O afiado gume do corpo” desdobra o corte do significante no real indiferenciado e contínuo, pois instaura a marca da falta e, conseqüentemente, o desejo de posse que procura a satisfação, tentando preencher a ausência do objeto. A representação da ordem simbólica recorta a significação do fenômeno e fragmenta o real produzindo intervalos, hiatos entre as representações; instaura um vazio que angustia o sujeito, ao levá-lo a ocupar o lugar de um possível que não é real mas é impulsionado a se realizar. O sujeito se torna o “menos 1” que constitui um ente privativo, imprimindo na representação de seu corpo a falta como barreira ao gozo do Outro²³⁹.

Esse desejo incita o exame lento do olhar no delineamento demorado da forma corporal e na dinâmica de sua discreta dança em movimento. O recorte do corpo observado, feito na instância imaginária, a partir da identificação com a imagem do Outro, não é só o gesto de um fácil e livre esboço da imaginação; trata-se de uma luta de esgrimas, luta *com e contra* a ilusão de um duplo que pudesse satisfazer o eu substituindo sua existência clivada e preenchendo sua falta, luta interna do desejo de buscar o gozo mas não se anular nele, mantendo-o à distância : “Corpo demais. Ilusão de esgrima/ com um dublê, duplamente falso/ que não me substitui em nada/ pois não durmo na sua sombra/ suporte todo o sol”²⁴⁰.

A movimentação da forma imaginária do eu ficcional – pelejando contra a sombra de seu duplo e suportando a busca do luminoso objeto do desejo – concorda aqui com o dinamismo da forma poética. Se a poesia torna sensível a linguagem, com seu jogo imagético, e o corpo vivente é o que torna sensível a unidade diversa dos objetos no espaço, este corpo alarga o ânimo com o sentimento de prazer erotizando a forma poética, assim como o trabalho poético “sublima” a pulsão erótica degustando-a com seu gosto estético.

Ao contrário dos escrúpulos da ascese kantiana, é claro que não se trata de um prazer desinteressado: o prazer estético se aproxima intimamente da inclinação erótica desde as primeiras manifestações consideradas artísticas feitas pelo homem, mais ainda na época de Kant; em Sade, para citar o nome mais corrente²⁴¹. Mas, no pensamento sobre a arte, foi preciso mais alguns decênios para se aceitar o desimpedimento do erotismo na literatura de forma mais generalizada. A esse respeito, vale lembrar de um dos fragmentos de F. Schlegel sobre essa questão:

... a única coisa que pode salvar a moralidade poética de descrições lascivas é a bela ousadia na execução. Dão testemunho de indolência e perversão, se nelas não se revela uma exuberante abundância de força vital²⁴².

Neste trecho, a força vital que permite a descrição lasciva está na bela ousadia da obra. A arte não pode legitimar sua beleza no erotismo, mas em si mesma, em sua própria exemplaridade (não basta *imitar, reproduzir* passivamente a beleza natural erótica). Se a beleza literária, fruto do trabalho minucioso da linguagem, enobrecer o estímulo erótico nela infuso, não se esmorecerá em mera “indolência”. A “ousadia”, portanto, não está na fácil descrição lasciva, e sim na difícil luta do gênio com a “remodelação lenta”²⁴³ da

forma, onde a tensão entre vida e poesia incorre no conflito “amoroso” entre experiência erótica e “intelectual”, presente nos primórdios do pensamento sobre o erotismo; penso no *Banquete*, de Platão²⁴⁴.

Schlegel é extremamente útil para entender a tática textual de Armando no temário erótico. Mas sua condenação da descrição lasciva, atribuindo-lhe o valor de má literatura, não cabe na poética de que estamos tratando. Armando, ao lado de boa parte da melhor literatura erótica moderna, não insiste no acabamento cuidadoso só para salvar a moralidade, pelo contrário. Aqui a beleza da forma artística não apenas se “inspira” na beleza erótica, mas se nutre, se contamina e se intensifica mergulhando nos apelos mais “sujos” da carne. Todavia, rigorosamente: dá forma, desenha e com-põe sua melodia verbal ao se pôr junto, ao se tornar cúmplice deste corpo. Retomando os últimos versos, “sinto/ em cada vento, ténue/ o móbile de sua presença”: a demasiada proximidade do vento nas bordas do corpo leva o plano semântico a *aventar* a voz, a sonoridade do poema, rodeando a carne inapreensível. Poderíamos fazer uma rica análise estruturalista com a aliteração na nasalidade “in”/ “en”, seguida da oclusiva surda linguodental “t” em “sinto/vento”, desdobrando-se numa inversão desta ordem com a linguodental seguida da nasal em “ténue”; todas essas correspondências, exaustivamente exploradas na poética aqui tratada provam um grande desvelo na manipulação da matéria fônica. Mas como não diz respeito nem a nossa competência nem a nosso interesse, apenas sinalizamos sua relevância.

Esse sopro poético de desejo em direção ao objeto inalcançável pode ser melhor observado na primeira estrofe da terceira parte:

3.
 quando, garra, minha mão
 apalpa o chão do nada
 ou os muros de pele
 do corpo que persigo?

A “mão” vazia figura bem a impossibilidade da apreensão unificadora do objeto, que se apossaria de toda sua extensão. Apalpar o chão do nada é tentar agarrar o próprio fundamento do conhecimento que, no entanto, só perdura sendo ininterruptamente demolido pela fome de saber mais, pela agressividade criativa da curiosidade libidinal, intrinsecamente ligada à pesquisa erótica da criança. O Freud de *Além do princípio do*

prazer explica que certas brincadeiras das crianças são jogos feitos geralmente para reelaborar uma desagradável experiência sofrida passivamente (o afastamento da mãe) tornando-a ativa ao representá-la, procurando dominar a sensação transferindo-a para uma personagem ou figura, que se torna um substituto²⁴⁵. O jogo com as palavras (no caso, o *fort/da*) e a tentativa de dominação imaginária são exemplos de uma pulsão de saber que, de maneira intensa, é atraída ou talvez até despertada por problemas sexuais, como por exemplo, a dúvida sobre a origem dos bebês, ou o complexo de castração²⁴⁶.

Será a composição de um poema uma maneira de o autor jogar com a falta deste corpo perseguido, procurando um substituto? Se fosse o caso, haveria a insistência na própria experiência da falta? Talvez, mas esse papel compensatório, embora possa existir, não se torna apto a substituir a satisfação sexual. Antes, reflete sobre sua insaciabilidade, inscrevendo-se na busca de saber da sublimação intelectual. A poesia rodeia a consciência da castração e dos limites do homem; ela lida com a impossibilidade de experimentar a satisfação total, que nos tornaria auto-suficientes.

Persegue-se o corpo real na sua integrabilidade – totalidade una e contínua – mas a apreensão do diverso não faz mais do que recortá-lo e fragmentá-lo, tornando-o simbolicamente descontínuo, objetificando imaginariamente as coisas. Por isso o eu desejante já encontra construídos “muros” com “tijolos” de signos que o separam da carne viva. A garra animal dessa fome, ao agarrar, vai ferir por ter sido ferida (como no ato da criança ao pegar e jogar um objeto fora, encenando a fantasia vingativa de uma recusa ativa no *fort/da* de *Além do princípio do prazer*), dominada por essa mania de perseguir e recusar.

3.5 - Deliciosa violência da carne

É o próprio excesso de delícias provocado por este corpo (“corpo demais” do poema anterior de *Fio terra*) que impede sua subsunção inteligível:

2.
 E cheiro em cheio a soma
 do suor do sal, do açúcar
 desse perfume que acentua
 a imagem nua na lembrança

 e sigo o rumo do aroma

que respiro na escura
 câmara dos sentidos
 onde procuro sua fuga

A soma das impressões sublevam a imagem mnêmica de uma vivência de satisfação primitiva que proporcionou ao sujeito a terrível delícia de um estado de sofreguidão (*Begierde*) que aumenta a tensão de forma ao mesmo tempo prazerosa (devido à catexia da percepção agradável) e desprazerosa (devido ao aumento de energia que procura uma descarga). Esse momento da análise econômica do aparelho psíquico de Freud, encontrado no “Afetos e estados de desejo” do *Projeto para uma psicologia científica*²⁴⁷ e no capítulo VII de *Interpretação dos sonhos*²⁴⁸, pode ser o modelo lógico originário do aumento de esforço da imaginação frente à idéia de infinito, vivenciada na experiência sublime.

Uma espécie de “gozo místico da carne”, instigado pela inapreensão da beleza feminina²⁴⁹, sublime e infinita por ser irredutível ao conhecimento – e por mais que seja vista como objeto de posse, tal possessão será sempre condenada ao fracasso – é procurado mas nunca alcançado sem antes perder sua possibilidade de existência simbólica (daí a insistência de Lacan em afirmar que a relação sexual não existe). Por isso o poeta constata a fuga incessante do objeto, que atrai porque se retrai²⁵⁰.

A imagem deste corpo nu, totalmente oferecido ao sujeito, desnuda a memória de uma satisfação que só pode ser procurada no exterior: não se contenta com fantasias, ainda que não exista sem elas. O olfato (com toda a conotação animal) é o sentido “protagonista” desta “câmara” de tentações, que isola e afasta o sujeito deste corpo fugidio (retração que só aparece mediante a atração), em vez de o aproximar de um encontro final.

A escuridão da caverna platônica e sua condenação da sensibilidade, afastada da iluminação do *lógos* inteligível, sufoca o eu pético, que se sente encarcerado na insatisfação, vendo a realidade como “sombra de objetos”²⁵¹, ou ainda, os objetos como sombras de um real inapreensível. Mas, para Sócrates, em diálogo com Gláucon, há objetos cujas sensações não convidam o espírito à reflexão, “como se fossem suficientemente avaliados pelos sentidos, ao passo que outros obrigam de toda a maneira a refletir, como se a sensação não produzisse nada de vão”²⁵². Sem seguir a moral platônica naquilo que se configurou como uma herança para Kant, podemos fazer uma inversão psicanalítica do platonismo ao dizer que não só o objeto estético, mas *a representação estética acompanhada de sensação erótica nos convida à reflexão*, reflexão essa que

advém menos da razão do que do pôr em questão a falta insolúvel. O objeto que se retrai e foge é justamente o que instiga o desejo e sua inquirição, é ele que nos faz sair de uma caverna para logo entrarmos em outra, deixando-nos perdidos no labirinto de um espaço trágico, onde a cegueira de Édipo é incurável. Daí o poeta optar não pela ascese espiritual, mas pelo mergulho radical e cegante na sensibilidade: “Beijo tanto e tão/ com a cara toda/ enfiada e cega/ sem ver nada com os olhos/ mas com a língua inteira”²⁵³.

Se o sujeito realizasse completamente o princípio de nirvana, descarregando toda a tensão, estaria morto²⁵⁴, conduzindo a inquietação da vida à estabilidade do estado inorgânico. Por isso que mantém “a operação desesperada/ para prender o ar livre, para/ parar e salvar um dia pleno de sol”²⁵⁵, quer dizer, aceita esse prazer/desprazer intenso da vida para a salvar da morte, sem esperança de um além paradisíaco, sem esperar um alívio absoluto, permanecendo inevitavelmente desesperado. Essa doce e enganosa máscara da morte não surpreende em levar adeptos de seitas radicais ao suicídio: o paraíso só pode ser o lugar do suicida, aquele que assassina o mundo porque não suporta a luz do dia. O sol – símbolo tradicional da vida, ou símbolo filosófico da idéia platônica do bem supremo –, na obra de Armando, está sempre associado a esse desespero: “em pleno dia de sol desesperado”²⁵⁶.

Sob a teia do meu tato
sob a veia do meu pulso
sob o impulso da memória
seguro areia ou figura?²⁵⁷

A terceira parte do poema “Cinco sentidos” segue aplicando o esforço de toda a extensão do tato. O impulso da memória em resgatar o prazer intenso original tenta segurar o que não passa de simples diversidade de sensações (grãos de areia na mão) ou figura: mera reprodução simbólica que não dá pistas de sua origem referencial. Percebe-se em todos esses exemplos que a dor da privação está sempre se alternando ou se misturando com o prazer de um consumo insaciável. Por causa desta ambigüidade, passemos agora a examinar a quarta parte, exemplar para o exame do momento originário de aceitação ou recusa de um (pré-)objeto exterior na constituição do eu.

4.

E mordo, mastigo e chupo

do centro do cerne da carne
do seu avesso onde mergulho
e bebo o beijo e o gosto

íntimo, nítido e último
do imo da alma do âmago
do corpo que se desmancha
no espaço da minha boca.

A fixação na oralidade como primeira organização pré-genital denuncia o desejo de incorporação do objeto, acompanhado de impulsos agressivos que remontam às primeiras manifestações do sadismo, com o nascimento dos dentes. A imagem mnêmica da primeira satisfação, procurada pelo desejo, veio, segundo Freud, justamente da experiência de mamar. A repetição da bilabial nasal “/m/” é uma prova significativa clara do desejo de regressão a esse momento no poema, mas devemos levar em conta o que esse desejo produz para um sujeito já constituído. A necessidade de autopreservação da nutrição deu lugar ao investimento na zona oral²⁵⁸. Se o poema indica o prazer oral em contato com o sexo feminino, há um impulso a entrar no âmago íntimo da mulher, lugar de dissolução da consciência, o avesso de qualquer identidade²⁵⁹, fazendo o caminho inverso da constituição do sujeito e retornando ao momento do vazio originário: em lugar da saliência do seio, o vazio da vagina.

É a partir deste ponto que, embora exista uma tentativa de incorporação, ela, no entanto, fracassa. Por isso tal experiência se aproxima mais das teorizações de Kristeva. Ao analisar o *ab-jeto* como manifestação do que há de mais primitivo na economia psíquica, anterior ao ser (o eu) e ao objeto, sendo qualquer coisa que não se reconhece como coisa, Kristeva nos informa que se trata do primeiro não-eu que instaura o eu²⁶⁰. Antes de seguir a análise da quarta parte de “cinco sentidos” e esclarecer mais alguns tópicos da relação do eu poético com o corpo feminino e a forma poética, vale citar um trecho da segunda parte do poema “Corporal”, de *Dual*:

desata a vida
vívido fio
lívido córrego
corre

branco, visceral

arranco
 expele - mecha
 fluxo flecha.²⁶¹

Podemos interpretar esse desatamento ilustrando o momento em que o eu, ainda não instituído como sujeito, deflagra-se com o abjeto. A vida encontra uma oposição ao seu princípio e desfaz as amarras de seu organismo, desata-se e escorre para fora, em forma de fluxo. Na falta de seu elemento “próprio” como princípio de integração, Kristeva afirma que a abjeção desses fluxos do interior – urina, sangue, esperma, excremento – transforma-se num estranho “objeto” de desejo quando o homem transpõe o horror das entranhas maternas, e nesta imersão evita ele o face a face com o Outro, economizando-se do risco de castração.

Esse seria o caso do “Corporal”, visto que, ambigualmente, o eu “arranca”, “expele” mas acompanha (de forma ainda indecisa ou descomprometida) o fluxo do “córrego”. Nos cinco sentidos, entretanto, se configura melhor o fato de essa imersão dar a onipotência ao eu de possuir ou até de *ser* o malvado objeto que habita o corpo maternal. Neste ponto, o sujeito sem subjetividade transforma o abjeto no lugar do Outro (objeto de desejo)²⁶². Esse devoto do abjeto procura nele o desejável e o terrificante, o nutriente e o venenoso, o fascinante e o repulsivo do corpo maternal²⁶³.

O gosto (*Geschmack*) estético, carregando toda a herança da “alimentação comunitária” (já analisada), não pode estar mais claramente misturado com suas origens erógenas do que nesta última estrofe: “do âmago/ do corpo que se desmancha/ no espaço da minha boca”. Se o desgosto alimentar é a forma mais elementar e arcaica do abjeto²⁶⁴, o gosto pelo que tinha sido um desgosto está na raiz deste mergulho num deleite sublime, possível só na imanência da carne. Esse estranho apetite por degustar plenamente a intimidade feminina e por sentir toda a materialidade do corpo desejado se desmanchar ao ser engolido sugere que não se procura meramente regredir ao estágio infantil, e sim levar às últimas conseqüências o simultâneo vazio e excesso de deleite advindo da instauração da falta, que vigora desde a decisiva imposição de limites do pai castrador. Se o órgão sexual feminino aponta para o complexo de castração do homem, a atração que ele incita impele a gastar a potencialidade masculina até o seu termo.

3.6 - A ferida do real

Para Freud, a pulsão de morte acionada pela vontade de poder e colocada diretamente a serviço da pulsão sexual, ao ser transposta para fora, é o sadismo. Se permanecer dentro do organismo e, com o auxílio da excitação sexual, ficar presa, há um amansamento de sua força destrutiva pela libido, constituindo o masoquismo original erógeno²⁶⁵. Com base nesse mecanismo energético, propomos pensar por que o prazer de ferir e ser ferido é tão corrente na obra de Armando. Podemos citar vários exemplos do que não é inviável chamar de sado-masoquismo sublime: “Felicidade também se faz/ com flecha insuportável/ desferida sob céu de alívio”²⁶⁶. A ameaça insuportável do perigo pode levar a um alívio ulterior, pensando em Burke²⁶⁷.

No entanto, ao contrário do pensador inglês, a fantasia masoquista pode aqui passar ao ato, encontrando o alívio perverso – e a sensação de elevação ao céu (ironizando o sublime espiritualizado) – *ao ser ferido*, e não devido à virtual ameaça. O papel suplementar do advérbio é central, visto que o poema começa já afirmando que a felicidade “também” vem da ferida da flecha lançada, e não só de um prazer de preservação, que é pressuposto na moralidade do senso comum dominante. O poema continua:

Não precisa de mira, de alvo
 que a atraia, apenas da asa
 de qualquer salmo disponível.
 Vôo livre para lugar algum
 onde nenhum endereço
 se abre para o pouso
 e que prossegue em suspensão
 dentro de um único fôlego:
 não-ponte, pênsil, não pense
 em desfecho repetido de onda
 ou no disparo que prevê
 a futura ferida do seu beijo.
 Apurada seta de completa haste
 que reúne no seu traço – risco
 de horizonte, segundos, ponta, pluma
 fluxo – flutuando entre destinos.
 Imaginária realização do ar
 e do arrepio, sustentada em si
 no silêncio da velocidade
 sem desejo de se fazer física

de se envenenar, cair e cravar.

A felicidade não se alcança atingindo mira ou alvo certo: não pode ser localizada em nenhum endereço, permanece voando, suspensa, acima de todas as promessas de salvação ou livros de auto-ajuda, sem a facilitação do alívio de uma respiração regular. Não é o salmo que leva à felicidade, nem a felicidade que leva ao salmo: ela fere a “asa” desses salmos que funcionam como respostas prontas para qualquer inquietude, que estão sempre à disposição para negociar o destino da alma prometendo uma esperança de elevação. Ao ferir a sagrada escritura, conquista-se uma liberdade para além do bem e do mal, que não leva a lugar algum. Ser ferido com uma flecha corresponde agora, de forma mais clara (e segundo uma simbologia bem tradicional, mas por isso mesmo disfarçada no poema), a ser ferido pelo próprio prazer sexual: no masoquismo sublime, tanto a dor gera prazer como o prazer gera dor. Mas tudo isso pode corresponder ainda à falsa ameaça de Burke, pois essa realização do arrepio é imaginária, sem desejo de se fazer física.

.....
 a cor verde escuro da pele da casca
 do coco, até que a carne alvejada
 com tanta precisão, se deixe ver:
 clara, rente à superfície, sangrada
 não ferida, a não ser pela delicadeza
 aberta ao cerne, onde se sacia a sede.²⁶⁸

Neste outro momento de *Fio terra*, a carne alvejada do coco, análoga ao sexo feminino, já está sangrada, mas, contraditoriamente, não ferida, denunciando o germe do sadismo masculino, que, embora tema a menstruação da mulher como sinal de castração, transforma o horror dessa mutilação imaginária em prazer de ferir, de furar o corpo desejado.

...
 ou este verso libérrimo
 que erra e fere debaixo da mão –
 trincada –
 que escreve mais com tesouras
 do que com canetas
 (Crosses ou Bics já secas

só riscam o papel – cegas
até furar).²⁶⁹

O verso, neste outro poema de *Cabeça de homem*, está tão livre que se permite ferir a mão do escritor com suas “mordidas”, impondo a agressiva errância de seu erro. O emprego do participio em função adjetival, como forma nominal que apresenta o resultado do processo verbal, carrega o substantivo determinado “mão” de um determinante de valor ambigualmente ativo ou passivo: “trincada” pode querer dizer que a mão foi trincada ou que a mão está trincada; ela mordeu ou foi mordida. Diante dessa duplicidade, podemos nos perguntar se o verso fere a mão ou o que está debaixo dela. Parece que ele fere assim como a mão escreve com tesouras, *trincada*, portanto, pronta para cortar, com seus “dentes”. Mas não descartamos a hipótese de o verso ferir a mão, e sua *hýbris* libérrima ser ferida por ela a contragolpe.

Se há “uma simbiose sado-masoquista” entre verso e mão, lançamos ainda a idéia de que através desta mão o verso pode ferir o papel, sendo, portanto, um segundo nível de debreagem. Esta escrita perigosa pode ser tanto canal para um prazer masoquista (somatizando, digamos assim, os erros do ofício no próprio corpo) quanto sádico (cortando e ferindo a limpeza do papel com o atrito das canetas gastas).

A violência de Édipo, desferida contra os próprios olhos, pode estar subterraneamente aparecendo na gênese desses atos autodestrutivos. O rei de Tebas não suporta a angústia de se deparar com a verdade de seu desejo. Ela advém de um desvelamento ofuscante demais: o poder de ver a verdade só traz dor. Por isso, Édipo procura retornar a seu estado anterior, em que gozava da ignorância (somada ao título de ser um decifrador de enigmas; logo, ignorância total, pois não se reconhece como tal), só restando a ele desferir o último ato de gozo sobre si mesmo: castrar-se ao cegar-se.

Esta interpretação do rei tebano, mesmo que não tenha sido abertamente formulada dessa forma, não é nada absurda. Quando Freud aborda o papel da castração nas fantasias masoquistas, faz a seguinte afirmação: “Ser castrado — ou ser cegado, que o representa — com freqüência deixa um traço negativo de si próprio nas fantasias ... Também um sentimento de culpa encontra expressão no conteúdo manifesto das fantasias masoquistas; o indivíduo presume que cometeu algum crime (cuja natureza é deixada indefinida), a ser expiado por todos aqueles procedimentos penosos e atormentadores”²⁷⁰. Depois de analisar o masoquismo erógeno e o feminino, esta necessidade de punição do masoquismo moral,

derivada de um superego por demais exigente e completamente inconsciente, é acompanhada de “satisfação libidinal”.

Toda essa passagem pelo personagem mítico, analisando sua representação do complexo de Édipo, é imprescindível para entender estes últimos versos²⁷¹: “Crosses ou Bics já secas/ só riscam o papel – cegas/ até furar”. *As canetas não seriam mais do que substitutos instrumentais do ato de “furar os olhos”, fantasiado por causa da necessidade de punição de si mesmo do poeta frente ao erros cometidos no rascunho.* Tais erros precisam ser cortados, *o próprio poema precisa ser mutilado*, bastar-se em seus próprios limites, não querer dizer mais do que é possível, justamente para dar espaço ao contato com o indizível, ao silêncio, ou ainda, à escuridão de sua cegueira. As canetas, sem tinta, secas, “mudas”, “sem palavras”, não servem mais para escrever, só para cortar, mutilar; para o texto não se perder em prolixidades ou gratuidades²⁷², digamos que o superego sádico do poeta precisa punir o masoquismo do ego: “O sadismo do superego e o masoquismo do ego suplementam-se mutuamente e se unem para produzir os mesmos efeitos”²⁷³. Mesmo assim – e aí fica claro como a poesia de Armando é suficientemente complexa para não cair em suas tendências perversas sem conduzi-las de forma produtiva –, tais erros, recalçados, permanecem no poema justamente em estado de silêncio: é desta forma que eles possuem mais eficácia para a experiência da vitalidade. O poeta não nega simplesmente o que recalçou (nem denega: afirma seu estado de cegueira), pois consegue dar voz ao silêncio do erro de forma que todo o sucesso do acerto dependa, ironicamente, da potência deste fracasso silenciado. Se Armando se preocupa com correção, rigor, exatidão, todo esse acerto da forma brota não de uma existência branda, mas de um controle que *se alimenta do descontrole*: acerto errante de um escritor paroxista. É claro que não se trata de uma dialética de superação do descontrole dos riscos e rabiscos, mas de mantê-lo vivo numa espécie de presença invisível – espectral – no branco da página.

A precisão do rigor é fruto não de uma impessoalidade oficiosa, e sim de uma vida descontrolada: a tensão que galvaniza a forma é a do conflito incessante da vida. Esse estranho alimento recíproco entre controle e descontrole e sua reflexão na obra não vem de outro lugar senão da adversidade entre o controle do trabalho e o descontrole da relação sexual, que analisaremos mais adiante a partir das teorizações de Bataille.

Agora proponho ler uma segunda vez a primeira estrofe da quarta parte do poema “Cinco sentidos”: “E mordo, mastigo e chupo/ do centro do cerne da carne/ do seu avesso onde mergulho/ e bebo o beijo e o gosto”. Além desta passagem, ainda cabe a citação deste

trecho do capítulo “MADEMOISELLE FURTA-COR”, de *À mão livre*, onde o deleite do abjeto aparece ainda mais:

Seu corpo que escancara
 gargantalha onde mergulho
 minha cara, e gargaralho
 nos teus pêlos, nos teus tufos
 e me misturo no que escorre
 e te mastigo nos teus peitos.
 Eu engulo o que está dentro:
 a organza do orgasmo, a nuância
 e tudo range - gargantua -
 suareja e gargalhanta
 nos teus beijos feito espuma
 de onde arranco estes teus beijos
 em pedaços, derramados:
 ...²⁷⁴

Podemos, então, especular que há um impulso sádico do desejo do homem em se precipitar ao abismo do corpo feminino de maneira agressiva? Para reforçar a hipótese, a aglutinação “gargantalha” sugere a vontade de violentar toda a sujeira e obscenidade da vagina, assim como a metafórica ingurgitação do sexo masculino em “gargaralho”, somado aos verbos “mastigo”, “arranco...”. Ou um masoquismo que procura o gozo autodestruidor? Um masoquismo que esteja não ligado à agressão do Pai como pessoa amada, mas à desintegração de si efetuada no contato com o mistério feminino? Talvez a atitude ativa sádica oral (chupar, morder, engolir canibalescamente para desfazer o outro em pedaços) se confunda com um gozo passivo masoquista de ser engolido pelo sexo feminino. A ambivalência dessa fantasia sobredetermina o sentido do poema para, por isso mesmo, permanecer conceitualmente indeterminado, segundo o juízo de gosto, ou segundo a volúpia sublime: como diz Kristeva, “Affres et délices du masochisme”²⁷⁵.

Não são só os conceitos que se indeterminam, mas também os sujeitos, que suspendem seus contornos objetivos. Por isso que a ambivalência desse ato de devorar/ser devorado desemboca na experiência da perda inaugural do eu, perda em que o eu é expulso de si mesmo. Kristeva, relendo Bataille, diz que ele foi o primeiro a especificar que o plano da abjeção é aquele da relação sujeito/objeto e não sujeito/outro sujeito, inserindo este arcaísmo no erotismo anal, antes da entrada do sadismo. No caso dos poemas de

Armando relacionados à experiência sexual, o erotismo oral é o preponderante porque há um deleite em “provar” o jogo dos órgãos, onde se dá, segundo o próprio Bataille, “a transcendência da carne”²⁷⁶, ou seja, onde o abjeto se torna desejável: de expelido e recusado, passa a ser engolido ou a engolir o eu desejante. Nesse caso, a experiência da ambigüidade sadismo/masiquismo como elaboração de um sujeito já constituído *que transpõe suas fronteiras* merece ser considerada. Nessa transposição, todos os estágios psíquicos estão comprometidos na circunstância do conflito, e sem dúvida nela entram, uns com os outros, em conflito.

Para articular ainda mais as teorizações, por que não pensar que o sadismo se reflete no masiquismo do mesmo modo que a faculdade das idéias (razão) se reflete na faculdade das imagens (imaginação)? Não haveria um “sadismo” da razão moral superegóica²⁷⁷ continuamente ferindo o “masiquismo” da imaginação sempre fracassada da reflexão sublime?

De tesoura tem os olhos
que os dedos furam
pois prefere o abre-e-fecha
de lâmina das suas asas
recortando-se ao recortar
meio às cegas, e colando
linhas e planos-seqüência
de outras vozes ...²⁷⁸

Como já foi visto, não é a primeira vez que a mão ou os dedos furam os olhos, como se o instrumento corporal da escrita, da lei simbólica, ferisse o órgão corporal das imagens (do imaginário pré-simbólico), assim como o cineasta recorta e refaz a seqüência dos acontecimentos filmados e nos propõe um outro olhar para sua exibição. Mas também os próprios dedos (ou a mão inteira) são feridos, já que, ao recortarem, recortam-se a si mesmos. É exatamente a realização final do que Bataille chama de “pensamento discursivo”: ele torna o mundo descontínuo, recortando o significado de cada objeto sem, digamos assim, *olhar* para as coisas em si mesmas. O poeta seria aquele que, ao ferir a inocência do mundo (a linguagem como natureza já dada²⁷⁹) com a estrutura da língua (na auto-referencialidade de sua “forma”), leva a linguagem a mutilar-se contra sua própria lei: “Quebrar os pés dos versos mesmo que/ doa/ para que só possam voar fazendo/ ligação direta, um gatilho contrariando/ a lei ...”²⁸⁰. Este texto *escrevível* radicaliza sua capacidade

de pluralizar, onde as redes jogam entre si, ligando-se com associações livres de “outras vozes”. A linguagem poética sublime fere o significado imaginário para liberar a soberania do jogo textual; ela mobiliza códigos que “perfilam-se a perder de vista”, em que o sentido tem “por medida o infinito da linguagem”²⁸¹. Não há como ler estas palavras de Barthes sem nos recordar do sublime dinâmico, cuja medida é ela mesma infinita, pois só pode se comparar a si mesma. O poder inventivo do texto *escrevível*, que se singulariza e se coloca contra qualquer modelo prévio, só pode ser avaliado por meio de um paradigma ele mesmo infinito, o qual Barthes chama de *prática da escrita*²⁸². Esta prática dinâmica não pode calcular o infinito indefinido, mas só medir-se consigo mesma sem tábua prévia de valores ao se produzir no ato mesmo da leitura, assim como o objeto sublime (e também o belo) nos leva à reflexão do ato mesmo de pensar, para além de representações veritativas (ou *aleológicas*, como quer Barthes).

Sem dúvida, esse parentesco das reflexões *do e sobre* o sublime – desde a análise feita por Kant até seus desdobramentos explícitos em Lyotard e Kristeva, e implícitos em Bataille, Freud, Lacan e Barthes – pode fazer ainda mais sentido na figura do poeta em seu trabalho, ou melhor, do trabalho do leitor sobre a leitura, e a relação de reflexão entre autor e leitor.

3.7 - Vento da leitura: movimentos de *passibilidade*

A escritura de Armando, por ser bem mais *escrevível* (moderna) do que *legível* (clássica), para usar as categorias barthesianas, “joga duro nas negociações do texto com o leitor ...O texto é um *teaser* do leitor”²⁸³. A produção poética do poeta (eu poético, sujeito da enunciação) na obra de Armando (o autor empírico) não seria esse ato sádico de ferir o leitor com um texto extremamente condensado, devido ao cuidadoso trabalho da forma; carregado de agressivas fantasias eróticas, devido aos interesses inconscientes desse “rigor”; ao mesmo tempo que se torna vítima de sua própria criação, assumindo também a situação da leitura? Nessa inversão reativa, o leitor não é menos violento:

como o livro largado
no meio, que o vento
às cegas, da leitura
vira ao léu os olhos
as folhas

vira a página

e a vida²⁸⁴

O leitor cria sua própria ordem de passagem pelas páginas, principalmente em se tratando de poesia. Ele larga e se apodera (“retomar o fio da leitura/ e do sono”²⁸⁵) de cada pedaço do livro com a liberdade da irresponsabilidade. O capricho do leitor é quem dita as regras da leitura, desregrando a sucessão das páginas. Tal atitude, todavia, não se dá por “indolência”, mas por excesso de trabalho: a leitura é sempre interrompida devido à proliferação de um “afluxo de idéias, excitações, associações”, por isso é ela “irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre”²⁸⁶. Já ultrapassamos a perspectiva de um autor que teria direitos sobre o leitor, constringendo-o a determinado sentido da obra.

A instauração do vigor da criação poética é feita pelo homem (essencialmente estranho, *deinon*, como ser histórico) contra a adversidade do vigor imperante do ente em sua totalidade (*phýsis*), mas que advém da própria *phýsis*, sendo uma de suas manifestações: sendo aquela que irrompe do vigor imposto para o ente se abrir e se manifestar como tal no dizer poético. Lançamos aqui a suposição de que a mesma filiação antagônica entre homem e *phýsis* pensada por Heidegger ocorre entre autor e leitor²⁸⁷. A agressividade que impregna a densidade poética dos poemas de Armando é um duro golpe no entendimento para que o leitor deixe imperar em si mesmo o vigor da violência que se instaura na prática da leitura impondo seu jugo, sua liberdade de sair dos limites, liberdade que transpõe as regras do vigor imposto pela autoridade do autor, da obra e da língua.

O leitor se compreende, assim, como ente estranho e instaurador, abrindo e potenciando o horizonte de leitura a partir da “postura” de seu próprio corpo: “ler é trabalhar o nosso corpo”²⁸⁸. Este trabalho se faz na “relação regulada” que há “entre os elementos do texto”, ou seja, na “proporção” imperfeita, digamos assim, da “disposição topológica” delineada por “seu traçado e a sua liberdade”²⁸⁹; ou, para ser kantiano, sua regularidade sem regra.

O “poeta” denominado nesta análise não é o autor empírico, mas sim o sujeito de enunciação dos poemas, uma espécie de narrador *autodiegético*, quando enuncia seu eu, ou *heterodiegético*, quando se esconde no véu da impessoalidade, embora não haja impessoalidade pura, a rigor, em Armando. Entretanto, por estar impregnado de um universo imagético, é um narrador sem narrativa, em que sua narração não é mais do que a condensação íntima de uma “verdade lúdica” travada com o leitor. Assim, podemos dizer que este “poeta” constringe o leitor sim, não com um sentido, mas com a força explosiva e

O prazer estético, ao invés de ser erotismo sublimado, se torna sublime erotizado; deixa-se tocar pela “corporalidade” do texto ao imergir nele seu desejo: “é por isso que ele (o texto) é vivo”²⁹⁵. O pronome de tratamento familiar “você” possui a inaudita função sintática de sujeito do verbo na primeira pessoa. Sabemos que ele designa a pessoa a quem se fala (a segunda), mas leva o verbo para a terceira. Contudo, o poema de Armando desloca ainda mais as astúcias da língua, atribuindo o lugar do outro a si mesmo. Com esse sujeito ambíguo, o pronome oblíquo átono “me”, que assume a função da pessoa que fala no lugar do objeto direto, passa a ocupar um indeciso estatuto de reflexividade. Esse pronome reflexivo incerto expressa bem o grave abalo que o sujeito sofre quando reflete sobre si mesmo diante de um outro que lhe toma o lugar. Num diálogo, só o interlocutor pode responder nossas questões. Mas nesse monólogo essencialmente dialógico, a resposta que vem não se sabe de onde só pode proliferar ainda mais as atormentadoras dúvidas do eu. Esta reflexão, que realça a já referida confusão entre a atitude ativa e passiva, dá ao texto sua *presença imprevisível* (“sem me ver”)²⁹⁶, e se associa à reflexão da presença pura da sensibilidade e do pensamento, presença de um no outro na imaginação: faculdade de tornar presente o que não se apresenta. Se a imaginação sublime apresenta seu próprio modo de agir no jogo estético concebendo o alcance de seus poderes, logo, torna presente o fundamento inapresentável da subjetividade quando se deixa apresentar a si mesma como pura passibilidade²⁹⁷.

Por isso, o poeta deixa de deter (economizar) seu poder para liberá-lo, gastá-lo, despendê-lo na absoluta instantaneidade. Tal poder nega a si mesmo para ser dado ao outro como dom, ou melhor, *presente*²⁹⁸. Ou ainda, se o outro retira, toma ou recebe de presente essa potência sem dono da passibilidade, não podemos decidir. Também ele não a possui: essa potência da passibilidade não se permite dominar, apenas se deixa provar, degustar e praticar na leitura lenta, ruminada: vai gastar-se em um leitor, tornar-se um novo texto e passar a outro²⁹⁹. Deste modo, a “vida” do texto se faz presente na intensa troca recíproca entre escritura e leitura. Podemos pensar essa passibilidade não só com Lyotard, mas com Freud e Barthes, como um estado de se deixar levar por um fluxo de associações sem atenção inibidora³⁰⁰ (estado de se apoderar de uma representação na consciência) que só aparecem nas vias de passagem. Se tal fluxo não faz outra coisa a não ser “passar”, então está sempre nas bordas do sujeito, no limiar da presença, entre o eu e o outro³⁰¹.

No início do poema “MR. INTERLÚDIO”, podemos ler este trecho, emblemático da poesia de Armando:

surpreende a consciência e se apossa de sua atividade como se fosse ela mesma. Barthes diz que a emoção é uma perturbação, um desvanecimento dos mais perversos, mas dissimulado de bons sentimentos: um gozo que nos põe contra a ilusão de uma figura fixa do gozo como forte, violento, musculado, tenso, fálico³⁰³. Ela esmorece a identidade na forma de uma entidade animada mais inapresentável, “invisível”.

Toda a “ação” em que é “narrado” o advento dessa “resposta” ocorre “em noite antiga”, liga-se a experiências originárias onde o eu e o outro estão indiferenciados. A pergunta deste poema adveio somente porque a resposta se fez presente sem pergunta: por isso a resposta faz surgir dúvidas antes impensadas. A passagem da resposta à pergunta mostra que essa é a ordem natural do impacto da experiência sublime: ela é a própria resposta sem pergunta que multiplica as questões e os duplos, detonando o fluxo de associações.

Essa invasão do mesmo no outro e do outro no mesmo, pondo em movimento a transgressão das fronteiras entre uma vida e outra, se percebe numa transferência em que o plano existencial é diretamente abalado pela relação sexual. Essa fragilidade da estrutura existencial diante da experiência sexual será analisada posteriormente.

Agora, faremos uma pequena incursão pela experiência dionisíaca; estado ritual em que ocorre essa transgressão.

Capítulo 4

PRAZER DE SACRIFICAR

4.1 - Dar chance à morte

Se a noção de “poder” aparece aqui não só segundo a mera relação de dominação, mas como intensificação da capacidade humana, a introdução da vontade de potência de Nietzsche se faz necessária. Apresentando os componentes formadores da tragédia grega, analisada em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche divide o ímpeto artístico em duas espécies: o representativo e imagístico modo de expressão, predominantes na pintura, escultura e poesia homérica é o *apolíneo*, e a forma não-representativa, predominante na música e na dança, o *dionisíaco*. O artista apolíneo faz brilhar, com a luz da beleza, a forma do mundo, individualizando seus elementos e obscurecendo a fundamental natureza absurda da realidade. O artista dionisíaco, ao contrário, incorpora a vontade de viver e abraça o absurdo da vida, destruindo o véu de Maya (de acordo com os termos de Schopenhauer) que separa sua arte da realidade. A realidade abraçada pelo artista dionisíaco é o abismo pavoroso no qual perdemos nossa própria identidade, lugar onde individualização e razão são abandonados. Essa concepção remete ao conceito de vontade de Schopenhauer e ao objeto monstruoso do sublime kantiano. A verdade do real torna-se consciente somente se presenciamos em toda parte o horror e o absurdo da existência. Diante da perigosa dissolução no absurdo, só a arte torna possível o desvio de pensamentos nauseantes por meio de noções com as quais podemos viver, cumprindo sua função sublime³⁰⁴.

Nesse sentido, Nietzsche concorda com Schopenhauer quando afirma que o mundo horrível e absurdo detrás do véu de Maya mostra a essência das coisas, suspendendo a ação do sujeito e sua individualização. Por outro lado, concorda com Kant que o sublime pode transformar o abismo do absurdo numa deleitosa e ardente experiência estética. A combinação das articulações de dois pensamentos diversos, porém convertidos numa nova complementaridade, permite a negação prazerosa da objetividade individualizadora, onde o prazer advém da própria náusea, desde que seja transmutada pela “magia” artística. A forma artística mais apropriada a este trabalho é a tragédia³⁰⁵.

Para Eugene Marshall, como Kant, Nietzsche diz que nós fazemos uma deleitosa exaltação de nós mesmos em face do terror, e se Kant chama essa valorização da potência humana de sublime, Nietzsche chama de trágico. Mas, ao contrário de Kant, Nietzsche usa a experiência estática do sublime como expressão de sua teoria da tragédia para justificar o

valor não da razão, mas da arte e da vida. Para Nietzsche, a existência do mundo é justificada somente como um fenômeno estético, e não racional.

Essa superação do pensamento circunscrito na racionalidade é atestada por toda a literatura moderna e, por sua influência, pela própria filosofia pós-nietzscheana. Além disso, associar a arte ao desconhecido, incoercível e irrefreável do mundo imaginário passou a ser o hábito mais comum desde o pré-modernismo (depois da derrocada do parnasianismo) contrariando o equilíbrio, economia e comedimento dos classicismos artísticos. Em *Números anônimos*, temos um bom exemplo de como é figurada a noção de “arte” relacionada ao processo de escritura:

Aqui, nessas vozes por escrito
qualquer registro
até os riscos do rascunho, o sujo
das unhas
têm um toque de arte-final
da arte que antes foi raça
garra – camisa de amador.³⁰⁶

O toque apolíneo de limpeza e organização precisa da arte-final absorve o potencial dos riscos de uma arte “em processo”, que não termina, que não se dirige a nenhum objetivo a não ser jogar com os erros e defeitos da errância dionisíaca. De maneira correspondente, em Nietzsche, o poder de impacto da arte trágica vem da desordem dionisíaca mediada pela composição apolínea. O jogo entre a forma e o informe neste novo entretenimento do juízo de gosto – que extravasa o limite da regularidade para apostar na relação do belo com o sublime –, pode ser, em certa medida, transposto para esta tão famosa dicotomia nietzschiana. A raça e a garra do amadorismo dionisíaco, que se veste com as camisas e “máscaras gráficas” do escrito – mas se desveste na ressonância das vozes gritantes da vida absurda, grotesca e vertiginosa do “texto do corpo/ garrancho grotesco”³⁰⁷ – usa a apresentação da arte-final apolínea para subterraneamente inscrever seu movimento indefinido e não finalizado em forma de rastros implícitos do rascunho. A utilização da arte-final para ocultar e paradoxalmente reforçar o rascunho, já analisada, ainda nos surpreende com o duplo sentido da palavra “risco”: o poeta risca os erros do rascunho, mas não deixa de se arriscar a, pelo menos, apontá-los com a astuciosa dissimulação do véu extremamente trabalhado – costurado, tecido – da arte-final textual.

A raça do amador é dionisíaca pela denotação de estar associada à determinação de uma vontade firme e poderosa de vencer. Essa confiança que se revigora de sua própria retroalimentação não difere muito da ação imponderada de um animal quando arranha, com suas garras, seu inimigo para sobreviver. Por isso que, por mais absurda que seja a idéia – e sua pertinência vem justamente de ser absurda – a experiência da escritura trágica torna o poeta semelhante a um animal. Em vez de civilizar-se e adentrar-se no mundo da alta cultura, dá voz aos desejos mais primários. Ele suja as unhas, arranha o papel e “torce” a língua, retorcendo-se, rangendo ruídos vindos das “vozes por escrito”. O entusiasmo gritante do gozo dionisíaco está bem explícito nesta passagem de Barthes: “O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria sua vontade de gozo...”³⁰⁸, o que corresponde a essa passagem de Armando: “e quanto mais eu grito, mais ela fura/ sanha, descostura de mim - amor/ eu sangro aqui, sob a lâmina/ de sua fala”³⁰⁹.

O gozo dionisíaco, a exemplo desta passagem, é essencialmente abjeto, como neste outro poema de “MADEMOISELLE FURTA-COR”:

garatuja o gozo que no fundo
se abre
e berra, decalque de luz, que fura

o negrume úmido que você
mucosa, encerra
corpo de crepe, polpa e grito

crua garganta da vagina
grelo vermelho
que lateja em nua boca de carne³¹⁰

Diante de uma experiência sexual abaladora, podemos nos perguntar porque a razão é a contraparte da imaginação no prazer sublime em Kant, exigindo distância da *experiência*; que, no sentido propriamente kantiano, é a conexão sintética necessária das percepções na consciência, a recepção sempre *a posteriori* dos dados sensíveis. Aproximar-se da experiência de modo receptivo significaria, então, estar submetido às influências da escolha animal de reagir meramente a estímulos, agindo conforme à inclinação da heteronomia da vontade; portanto, deixando-se levar pela indolência sexual. Márcio Seligmann-Silva nos ajuda a examinar esta questão ao analisar como era abordado

o sublime no século XVIII, em particular nas teorias de Mendelssohn e Lessing. Neste último, Seligmann-Silva explica por que há um preceito corrente na arte clássica de evitar a representação do grito na imagem do escancaramento da boca. Se a arte só pode despertar prazer através do exercício da imaginação, suas imagens devem deixar espaço para esta faculdade ir além do representado. No entanto, a representação escancarada de qualquer orifício do corpo impede este exercício porque nos lembra de imediato nossa mortalidade. A arte moderna, pelo contrário, privilegia este ícone do cadáver em decomposição³¹¹. Logo, há uma herança clássica da teoria do sublime em Kant.

Tanto para Kant como para Burke, um fenômeno da natureza (a imensidão do oceano, a vista de um mirante) ou uma obra de arte (poema de Milton ou uma tragédia) nos dão a idéia de dor e perigo, mas não nos ameaçam efetivamente. Assim, o deleite de Burke se situa no momento de alívio, em que o perigo não passa de “Nuvens de idéias/ élan/ e respiração de rochedo:/ ventos bárbaros/ sempre em férias”³¹², para ilustrar o pensador inglês com nosso poeta. Por mais estrangeiro e espantoso que o vento seja, ele nos refrescaria com “nuvens de idéias” de terror, entretendo as “férias” do pensamento. Poderíamos pensar que, partindo de um trecho deste, o poeta só vive o abalo sublime à distância. Na experiência de uma ameaça real, não temos tempo para apreciar e gozar do terror, pois estaremos ocupados com nossa sobrevivência, sem oportunidade de usufruir de um prazer desinteressado. Mas a dramaticidade da maioria dos poemas de Armando não nos autoriza a distanciar a experiência poética da ameaça real de morte, presente na vida concreta. Mesmo assim, Burke ainda se aproxima mais do sensualismo moderno, pois seu sublime “é o real enquanto manifestação da morte” que “se manifesta tanto sob a figura da privação extrema, ou seja do real como uma falta primordial ... como também sobre a figura da vastidão que nos oprime e amedronta ao revelar nossa insignificância”³¹³.

De qualquer modo, Marshall nos diz que em Nietzsche não há mais resíduo dessa distância. Na experiência trágica se prova diretamente a verdade da realidade e de nós mesmos: o dionisíaco solapa toda subjetividade, desagregando-a no esquecimento de si mesma. A experiência da vontade de poder é exaltada não como autoconservação e sim como acúmulo de poder, domínio e expansão aristocrática para o dispêndio abundante da autodestruição³¹⁴. Esse esbanjamento de força só pode ser feito diante de uma real ameaça mortal³¹⁵. O desafio trágico prova a coragem de um espírito livre e nobre, que nem renuncia (como no cristianismo, na lei moral de Kant e na negação da vontade e mortificação da vida de Schopenhauer) nem se apega (como o bom burguês) à própria existência: esbanja e aposta toda sua potência sem reservas na “lei” da vida em seu ciclo de

nascimento, crescimento, expansão, mudança, extinção, destruição e morte; ou seja, no eterno vir-a-ser de criação e destruição, que glorifica ou arruína qualquer coisa segundo os caprichos do acaso.

Se Kant vê no sublime um momento de alargamento dos poderes da imaginação em face da idéia de infinito, em Nietzsche o poder da vida se alarga não diante de uma idéia inteligível, mas da incorporação sensível desse infinito na experiência de um espírito “transbordante, que se esquece de si mesmo e que todas as coisas estão nele: assim, todas as coisas tornam-se o seu ocaso”³¹⁶. Se, no último trecho de poema citado, o temor estava misturado no meio de uma nuvem de idéias, sendo somente um entretenimento da imaginação, neste poema, a consciência de ser finito e mortal é despertada do próprio esplendor de vitalidade do mundo (segundo uma certa vitalização dos objetos), como fogos que brilham para depois mergulharem na escuridão – no início do ano novo da praia de Copacabana:

...
 São fogos que logo depois de cegos
 se afogam. São vidas de fósforo
 escritas a lápis laser
 e vigília de velas
 esgrimindo à beira-mar.
 Num minuto
 todas as nuvens se anulam
 num azul tão agudo
 que só o sol
 poderá mais tarde agonizar aqui:
 cru, alto e bruto
 em amarelo pleno e câmara lenta.³¹⁷
 ...

Mais uma vez, o sol é sempre o doador de vitalidade e agente (assim como receptor) de tormento, depois de as nuvens se anularem ao evidenciar o caráter provisório das “vidas de fósforo”, “queimadas” no auge de seu brilho. O fogo vital insiste em se fazer iluminar, mas por isso se consome até morrer nos fogos e na vigília das velas que lutam entre si “à beira-mar”, no limiar de um oceano que pode apagá-las, engoli-las.

Podemos duvidar da diferença entre potenciação da experiência em Nietzsche e não-experiência em Kant lembrando que Chédin caracteriza o sublime como o que torna

sensível o supra-sensível³¹⁸, como já analisamos. O grande diferencial não está aí, mas sim na presença da real ameaça mortal. Marshall apresenta o seguinte argumento: se a tragédia envolve uma presença monstruosa e irracional de um herói dominado pela *hýbris* e proporciona o sentimento sublime, então Kant se equivocou. No entanto, a tragédia, como arte mimética (seja qual for o sentido de mimese que se queira aplicar), não leva a uma ameaça real, pelo contrário, permite um deleite à distância, como nos ensina o alívio de Burke. Mas o fato de a arte sublime ser irracional toca nos “limites da voz”³¹⁹ da crítica kantiana. Trata-se de um forte argumento de Burke dizer que a perseguição do deleite é um instinto que age sobre nós anterior a qualquer raciocínio³²⁰. A paixão da imitação ocorre fora e até contra a razão³²¹.

Em Kant, a razão *stricto sensu*, na distinção que a define em relação ao entendimento, confere ao múltiplo de conhecimentos obtido pelo entendimento uma unidade *a priori* por meio de conceitos puros, assegurando a unificação das regras do entendimento em princípios. Se o entendimento passa da tábua de juízos (determinantes) para a tábua das categorias, realizando a unificação do múltiplo da intuição e fazendo um uso empírico dos conceitos, a razão passa da forma de inferências ou silogismos até às idéias, realizando a libertação do conceito do entendimento condicionado ao progredir até o incondicionado, transplantando as categorias até alcançar as idéias transcendentais com vistas a um uso prático³²².

Por tudo isso, a razão está vinculada a uma liberdade que só é conquistada no cumprimento do dever imposto pelas leis morais; juntamente com o princípio de unificação, que vai da síntese do entendimento em conceitos empíricos e puros até as idéias como conceitos racionais³²³. As idéias incondicionadas, princípios primeiros de toda a série arquetônica, revelam sua função prática em três proposições cardinais: a liberdade da vontade, a imortalidade da alma e a existência de Deus. Elas são “absolutamente necessárias para o saber, e se nos são não obstante insistentemente recomendadas pela nossa razão, a sua importância propriamente tem que dizer respeito só ao prático”³²⁴. Essa dependência da razão à moralidade legislativa, comandando a redução da pluralidade sensível, imaginativa e conceptiva com uma unidade estável estabelecem os limites metafísicos básicos da razão kantiana³²⁵.

Por mais que Lyotard diferencie o sublime do sentimento de respeito, como expomos anteriormente, ele não desconsidera, na posição de pensador pós-metafísico, que o sublime é efeito da inadequação de nossa capacidade de consecução de uma idéia que é para nós lei, ou seja, uma idéia que tem essencialmente valor prático, e não estético ou

trágico, como quer Nietzsche. A dor da experiência trágica, pelo contrário, nada unificaria ou sintetizaria: converteria tudo em fragmentos. No entanto, podemos ler neste trecho de *Números anônimos* como –tanto em nosso referido “belo sublime”, quando, na arte, o sublime permanece ligado à busca laboriosa de uma idéia coagindo o diverso numa forma bela, quanto em Nietzsche, na necessária mediação apolínea do dionisíaco – o sentimento do trágico, em essência, não se deixa abandonar ao informe: seu sofrimento alimenta forças para suportar habitar o espaço entre a forma e o informe, pensamento e sensibilidade, significação e insignificância:

Pleno corpo que a dor
 apara
 de tudo que o esgarça
 dispersa, e passa
 fazendo parar
 o que o pensamento apura.³²⁶

A própria dor “apara” um prazer tão intenso – gozo – quando ele ameaça a total dispersão. Aqui, o pensamento é instrumento de apuração (tornar puro, aperfeiçoar o acabamento do “pleno corpo”) e se protege do excesso, contra o perigo de colocar o corpo em apuros. A dor fixa a matéria para que o pensamento apure sua forma, de modo que encontre, posteriormente, o alívio do prazer estético. A partir dessa intercolaboração entre desprazer da imaginação e esmero da razão, o pensamento poético, assim como a filosofia trágica, não se limitam a uma prática de gabinete – Nietzsche chamou Kant de modelo do filósofo “funcionário”, e Armando não vê Cabral de forma muito diferente –, mas também não renunciam a medidas de autopreservação³²⁷: insistem em experimentar a tensão entre preservação e destruição (biológica, psíquica ou cultural), entre o belo e o sublime. Barthes é exemplar ao experimentar a difícil ocupação deste interstício: “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível...”³²⁸. O texto de prazer é aquele que vem da cultura e não rompe com uma certa prática *confortável* de leitura (sem ameaça efetiva). O texto de gozo é, pelo contrário, o que nos põe em estado de perda, desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor. Servindo-se dessas duas práticas hedonistas, Barthes se situa como um sujeito anacrônico que mantém “os dois textos em seu campo e em sua mão as duas rédeas do prazer e do gozo, pois participa ao mesmo tempo e contraditoriamente do hedonismo profundo de toda a cultura ... e da

destruição dessa cultura: ele frui da consistência de seu *ego* (é seu prazer) e procura sua perda (é seu gozo). É um sujeito duas vezes clivado, duas vezes perverso”³²⁹. Será que Armando está na mesma situação? A resposta mais imediata seria *não*, no sentido em que seu texto seria, quase sempre, de gozo. Todavia, não é uma destruição absoluta, muito menos uma ruptura formal forçada, como muitos tentam fazer ainda hoje, procurando o mesmo sucesso das rupturas modernistas. O poeta instaura um outro tempo de leitura; outro espaço, onde o olhar poético espreita os segredos da cultura.

Não deixa de ser curioso mostrar como não se observa no primeiro livro de Armando, *Palavra*, o amparo feito *pela* dor, e sim o mais esperado, *contra* a dor, presente no poema abaixo:

FUGA

No ar, o arco
 espreita
 o espaço
 e ampara
 a dor
 dispara dispersa desperta
 seta seda meta³³⁰

A reflexão, seja teórica ou estética, dá forma ao espaço do mundo, ao “ar livre” sem sentido, traçando um “arco” que ampara a dor para que o eu não se disperse do caminho de sua “meta”. Contudo, embora não se assuma diretamente a dor como parte do desafio que o trabalho poético impõe em seu simultâneo rigor formal e distração informal em atenção flutuante, já se percebe uma ambigüidade que o levará a essa disposição afetiva, *Stimmung*. Tanto pode ser a dor que “dispara, dispersa desperta” quanto o “arco”. Tanto a busca formal quanto a dispersão da dor disparam a seta, o traço da palavra no alvo da página. Como vimos, em *Números Anônimos*, estes elementos já podem trabalhar juntos. Realmente, no primeiro livro, a forma ainda está excessivamente rígida (no segundo livro o travamento se agrava para se dispersar já no terceiro, *Marca registrada* em diante) e, comparado aos livros posteriores ao *À mão livre*, o ritmo parece estar obstruído, num estilo preocupado em definir excessivas simetrias aliterativas e anagramáticas. No entanto, consideramos que, mesmo nele, as principais tensões da obra já estão presentes, acompanhadas da qualidade inata ao poeta, que só aumentará e se estenderá nos próximos

livros sem nunca se deixar vencer pela pura dispersão, mas antes, jogando *no e com o acaso*, mesmo no seu livro mais “sujo” (e dos mais belos e sublimes), o *Longa vida*, o qual citamos para realçar o contraste entre os extremos da trajetória do poeta:

Um livro é um leque
aberto a todos os ventos
a todos os tipos
de jogo
um leque
de cartas do acaso
ao azar
de suas asas e folhas
à vol d’oiseau
que ousa voar
por todo espaço imaginário:
papel, passaporte, pássaro
de palavras
que escapa da página
e livre no ar
sem pouso fixo
em nenhuma linha
se abre
pleno de sentidos
se presta a qualquer viagem
sem mapas, bússolas, sùmulas
e plana sem planos
feito de pluma e pena:
um lance de dedos
jamais abolirá a vida
sempre à beira
das letras, das lágrimas
de mallarmé.
Um livro é um leque
uma rosa-de-ventos
com muitas leituras
voltadas para a amnésia
ou para a manhã.³³¹

Neste último poema do livro, podemos constatar um tom bem mais aberto à experiência da soltura, incitando o leitor a percorrer o livro com esse espírito. Cabe aqui uma bela passagem de *Aurora*: “Vivemos assim uma existência *preliminar e retardatária*, segundo os nossos gostos e os nossos dons, e o que podemos fazer de melhor, neste interregno, é sermos, tanto quanto possível, os reis de nós próprios e fundarmos pequenos *estados experimentais*. Somos experiências: sejamo-lo de bom grado”³³².

A preocupação de um traçado estrutural parece estar abandonada: a escrita “plana sem planos” desembaraçadamente. O ar já não é mais delimitado por “arcos”, o livro autoriza o livre jogo do pensamento “por todo espaço imaginário”, como o vôo dos pássaros, quando se deleitam planando e desenhando qualquer coisa no ar para o entretenimento de nossa contemplação, passando por alto (*à vol d’oiseau*) de tudo o que nossa reflexão extrai de sua atividade irrefletida. A produção poética, da mesma forma, convida a leitura a observar seu vôo “pleno de sentidos”, embora passe por alto de todos os tipos de jogos interpretativos feitos pelo crítico ou qualquer outro tipo de leitor. O poema é uma frase inteira: não pousa em nenhum ponto, não pára na linha, em nenhum limite, passeando pela *pluralidade estereográfica* dos significantes³³³, encadeando um com o outro e atravessando sentidos.

Mas toda essa liberdade, vale frisar, se faz *comparada* ao formalismo de Mallarmé. Ela escapa da página – lugar do ofício literário – para tocar numa vida que só tem a oferecer “chances ao azar”, e dá leveza à melodia verbal. Esta leveza se opõe ao *peso* da preocupação obsessiva com a precisão formal do verso, com o rigor de versos “claramente marcados, tangíveis, inesquecíveis”³³⁴; peso e consistência bem característicos da poética de outro “formalista” bem mais próximo, que Armando não deixa de combater, da *pedra* do “engenheiro” João Cabral de Melo Neto.

Mas essa “vida” que abre o leque de possibilidades de leitura do livro está “sempre à beira” das *belas-letras* representadas pelo poeta tornado cânone, e estar nessa beirada significa estar perto, embora não *dentro*. A dor de Mallarmé, vinda (podemos imaginar) desse rigor obsessivo que o atormentava, não faz parte do vôo aqui encenado; a dor de Armando é outra: só encontra suas “chances de deleite” se estiver associada ao outro rigor, inevitável, da existência trágica. Por isso, as leituras estão voltadas tanto para o esquecimento de si dionisíaco, imbuído de total *agoridade*, quanto para a posteridade que nasce a cada manhã; e por mais “radical” que se queira ser, nunca a poesia deixa de estar prestando serviço a essa memória cultural, representada pela “biblioteca”, da mesma maneira que as artes plásticas dificilmente podem transpor a instituição do museu.

Armando sempre assinala a consciência deste problema sem solução, e ainda vamos desenvolvê-lo mais adiante.

4.2 - Fome de negar

Quem estabelece uma impressionante articulação da tragicidade moderna enraizada no sentimento do sublime, repensando-o em termos de “experiência interior”, é Georges Bataille. Blanchot, ao procurar definir o termo “experiência-limite” para abordar o pensamento de seu amigo, disse que se trata da resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão³³⁵. Para estimar a dimensão do alcance deste ato, imaginemos a hipótese de uma “satisfação absoluta”.

Imaginemos o estado de um homem universal se igualando à consciência do todo, apossando-se dos seus limites e se tornando infinito, tendo um tal controle de si que chegue a ser dono de sua própria infinitude, enfim, um homem que chegou a ser tudo: ser Deus. Para Bataille, de certa forma o homem *já* alcançou esse pináculo, mas não o percebe, por sempre forjar um projeto para si. Ao projetar as maiores aspirações para o futuro, adiando sua efetuação, o homem não percebe que pode realizá-las no presente. Se assumir todos os seus desejos e integrar toda a potencialidade decorrente – ao invés de se humilhar e se punir internalizando culpas morais e renunciando ao mundo em que vive – o sujeito já tem todas as condições de executar seu projeto absoluto e, com esse poder, ele já possui tudo o que joga para o porvir, ou seja: o homem é tudo.

Libertando-se de determinados costumes e entraves morais que obstruem sua capacidade de produzir a si mesmo – através de um pensamento impetuoso e apaixonado que nega todos os limites impostos pelo mundo do trabalho e do bom senso – o homem vai, orgulhosamente, encontrar o acabamento de si mesmo. Em vez da interiorização da covardia, dramatizada em toda religião, submetida a uma autoridade positiva, exclusiva e ciumenta de um Deus fora do mundo, ou da autoridade negativa da supressão da dor budista, a postura mais radical frente ao drama da existência está em rejeitar todos os meios exteriores, produzir sua própria contestação de qualquer instância superior e ser a autoridade absoluta de si mesmo³³⁶.

Pensando nesta hipótese, é válido passar por um segmento logo do início do livro *Fio terra*: “Deus é um dado a mais à mão/ a um dedo só de mim, impercebido?”³³⁷.

Este lance poético é jogado em forma de interrogação, quer dizer, como uma possível afirmação mantida em suspenso. Em vez de Deus ser onipotente, o poeta teria

poder o suficiente para dominá-lo como um instrumento, ou uma jogada, “dado a mais à mão”, como se fosse a posse de uma pequena parte de seu próprio corpo, ainda não percebido? Uma parte mínima, um dedo, que fizesse parte do que há de mais íntimo e, logo, singular? Nesse caso, é o poder da singularidade absoluta que imputa tal autoridade máxima, e não uma submissão do homem à universalidade. Quanto mais circunscrito em si mesmo, mais poder “divino” o poeta encontraria nos lances da vida. Podemos esclarecer melhor esse império de si mesmo em si mesmo (lembrando a citação de Nietzsche acima) fora da lei simbólica dos valores inscritos na linguagem corrente lembrando a insistência de Paul Celan em encontrar uma fala poética “liberta sob o signo de um processo de individualização radical ... Entra antes com a arte no que em ti próprio há de mais estreito (*enger*)”³³⁸.

Paulo Franchetti fez uma valiosa análise da estrutura de *Fio terra*, e citou estes versos como exemplo de uma crítica que sem dúvida é pertinente: “Do ponto de vista da fatura, os pontos fracos são os momentos em que o jogo paronomástico, o trocadilho, aparece como puro procedimento indicial, de modernidade duvidosa”³³⁹. A advertência tem suas razões se pensarmos num certo “vício” que Armando teria em procurar tais ressonâncias fonéticas insistentemente. Mas, pelo menos quanto a esse trecho, discordamos da acusação, depois de desentranharmos algo de sua riqueza.

Retornando a Bataille, a questão que brota dessa hipótese é por que, então, o homem não realiza a essência de seu projeto. Isso ocorre devido ao fato de ele possuir uma falta essencial que pertence ao seu ser, falta que não permite que ele se detenha em nenhuma suficiência. Para Bataille, se o homem encarnar o absoluto, ele será levado a constatar que não chegará à revelação positiva de uma presença absoluta – instante decisivo que englobaria a totalidade do tempo³⁴⁰. Depois de negar tudo para se tornar senhor da totalidade desse “tudo”, seu poder de negar não se esgota: o desejo de dizer “não” não tem fim nem no próprio fim. Se o homem fosse tudo (sendo que ele já é), ainda assim ele iria pôr a si mesmo em questão, pondo *tudo* em dúvida e, nessa atitude extrema, *afirmaria* a radical negação que não tem nada mais a negar. Certamente Blanchot e Bataille se confundem na “autoria” dessa articulação em que os dilemas da teologia negativa não estão muito distantes, quando, ao analisar a experiência do escritor diante da obra, Blanchot afirma: “Que a obra deva ser a claridade única do que se extingue e pela qual tudo se extingue, que ela se apresente tão só onde o extremo da afirmação é verificado pelo extremo da negação...”³⁴¹.

Na experiência interior – que é uma experiência mística sem salvação – ocorre de fato essa permanência no intolerável não-saber, na súplica sem resposta. A experiência, movida pela falta, ultrapassa o absoluto, transborda seu excesso insatisfeito de desejo para fora do todo; dispõe de uma corajosa capacidade de morrer. Por ter um poder *a mais*, o sujeito desperdiça suas forças só para chegar ao não-poder de não possuir nada. Assim, afirma-se a pura presença sem nada de presente.

Este “nada” não é substancializado como mera recusa estável do todo, como se o gesto de negar viesse de uma fácil multiplicação sem fim de advertências apofáticas, procedendo assim pela simples retórica do fracasso e mimando a técnica da teologia negativa³⁴². Trata-se da própria experiência de dizer *não* que leva o transgressor ao doloroso limite de suas possibilidades e das possibilidades da fala. Esta abjeção de qualquer palavra, qualquer significado fixo, lança o falante ao limiar do pensamento discursivo, onde ele se deixa levar pelo infinito do fim ao morrer infinitamente num devir que sempre nega qualquer acabamento. A experiência radical da negação no seio da obra pode ser comprovada no poema “ANTITEXTO”, em *De corpo presente*.

ANTITEXTO

Cravado em mim o meu silêncio fala:
folha em branco, exercício do sangue

em cada veia - percurso - pulso de lâ
urso de escuro e astúcia que se urde

calado e surdo como o amor se faz:
pedra sob o lago da pele estagnada

seiva, assim, tão silente e cega
como o fio desta faca na bainha

do meu gesto: uma palavra-lapso
no espaço da intenção, vôo mudo

sem céu, feito de chão, e o passo
é de paina e de borracha que apaga

o som das pegadas, rastro de pausas

esperas, nas entrelinhas dos sentidos

uma vida de intervalos espreita
pela lucarna recortada no corpo

por uma lâmina de lacunas, fresta
desvão, onde nada poussa sua ausência

onde ninguém, ode sem voz nem olhos
- um nulo lugar de não - aonde?³⁴³

O poema encarna o enigma, fala poética que – comparada à fala em estado bruto, que representa as coisas – é uma antifala, um antitexto. Ela nega a linguagem utilitária justamente porque não denomina nem representa nada; apenas põe em ação o não-ser, o puro silêncio do negativo. O poeta, para fazer falar esse silêncio, precisa estar numa posição de escuta que nada impõe, não produz nenhum ruído na folha em branco ao rabiscá-la, mas deixa impor-se, por si mesma, na sua fala essencial³⁴⁴. Toda essa ascese receptiva se pareceria muito com a fala pura de Mallarmé se o poema não explicitasse que esse exercício não é uma abstração do pensamento poético fora do mundo; é o trágico “exercício do sangue”. O silêncio vem da feitura do amor, que costura (forma a imagem do eu na relação dual mãe/filho) e fere o corpo (na experiência da falta) com o fio da faca, com que o momento da castração cinde o sujeito.

Movida pelo desejo, a fala poética é feita de palavras-lapsos, gestos cortantes que agem nas entrelinhas dos sentidos. Elas voam não no céu da idéia, mas sobre o chão de um mundo feito de pegadas que marcam mas também se apagam sob efeito da borracha do esquecimento, atuante em cada momento do percurso descontínuo e errante da vida. No lugar do intervalo entre as palavras, entre os signos da cadeia significante, pode-se entrever o desvão de um espaço inexistente, feito de ausência. Se o signo não é mais que uma unidade diferencial, seu espaço de significação vive povoado de “não”; espécie de labirinto infernal saussureano. Todavia, o poeta, ao habitá-lo, extrai da força destrutiva deste mundo apofático (o além do princípio do prazer da pulsão de morte) toda a afirmação poética da vida. O “Antitexto”, então, é o receptáculo ilocável de todos os textos, todas as linguagens, todas as falas; ausente, dá presença à poesia, embora esse poema paroxista retorne seu “olhar” sem olhos e seu “chamado” sem voz – cegueira e mudez tanto de Édipo quanto de seu profeta, Tirésias – justamente para o nada no qual se “poussa”.

Pelo transbordamento da vida na experiência, o *eu* ultrapassa suas fronteiras, mas, paradoxalmente, ao mesmo tempo as evidencia e as fortalece, e o vazio de seu ser prova a simples retomada de que ele não passa de algo limitado e demarcado, marcado para morrer. Todavia, é nessa renúncia a qualquer garantia da própria vida, no radical questionamento de seu ser e dos limites de seu ente que ele faz da aproximação da morte um excesso de vida, uma afirmação da vida até na morte³⁴⁵. Lê-se em *A experiência interior*: “... a morte não é, como tinha acreditado, o esqueleto enregelante, mas a bacante nua – jovem, bêbada e bela. A morte é bem esse sol de trevas”³⁴⁶.

4.3 - Restos de beleza

A idéia do gasto incondicionado, que despeja o máximo de vitalidade em sua força apaixonada, analisado por Bataille nas mais variadas perspectivas, é extremamente produtiva para a análise de poemas como o “FRAGMENTOS DE UM DOMADOR” de *À mão livre*:

...
 Amor que bate
 em todas as portas
 no peito da vida
 bate
 músculo de crepom
 e crepúsculo
 punho de pele
 em luva de sangue
 no peito
 a vida
 se gasta feito uma seda
 se esgarça³⁴⁷
 ...

O sentimento amoroso é o gasto de um excesso de energia que não suporta ficar preso aos limites do narcisismo³⁴⁸; procura se expandir e se perder no outro, mergulhar nesta extensão imensa e indelneável da intimidade a dois, onde “Aqui, no centro de tudo/ o mundo se faz sem mapa:/ o oceano de céu/ que se reflete no outro/ de água”³⁴⁹. O azul do céu nos olhos do eu poético mergulham no azul do oceano do outro feminino, que leva à

sensação oceânica, sem fronteiras. Aqui o amor é metonimicamente associado a um “coração”; conquanto esteja, mais uma vez, bem distante do romantismo ingênuo: bate em todas as portas que limitam o indivíduo descontínuo e limitado, mas, ao contrário do “muro de pele” do poema “Cinco sentidos”, já analisado, elas podem ser abertas com vistas a um fluxo de continuidade.

A relação sexual é uma luta travada com “punho de pele” e “luva de sangue”. O campo do “ringue” do primeiro poema analisado no terceiro capítulo, “ATÉ DEZ” (“O coração bate – / boxe – / luva vermelha...”), reaparece aqui de modo semelhante. O palco da luta com a morte em “ATÉ DEZ” é transposto no “FRAGMENTOS DE UM DOMADOR” e em outro poema de 3x4 para a “cama” (“Me chupe com muita pena/ nesta cama bravia/ encapelada...”³⁵⁰), onde luta por poder e por prazer se confundem. Esse espaço de embate corpo-a-corpo é movido por um estado de desequilíbrio, regido pelo excesso de prazer que desencadeia a agressividade – que não é mais do que o extremo da intimidade do carinho – instaurado pelo que Bataille chama de *pletora no jogo dos órgãos sexuais*³⁵¹. Mas, neste trecho de “FRAGMENTOS DE UM DOMADOR”, a desordem do ato sexual está harmonizada com “a ordem que engloba a totalidade da vida humana”, que se funda na terna amizade de um homem e uma mulher, onde se instituem, no convívio do casamento, formas equilibradas³⁵². Por isso “a forma significativa da necessidade do desequilíbrio e do equilíbrio alternados é o amor violento e terno de um ser pelo outro”³⁵³.

É deste modo que o olhar masculino aborda a beleza feminina, segundo o pensador francês. Uma mulher bela, segundo Bataille, é julgada como tal porque suas formas estão distantes da animalidade (pele lisa sem pêlos, maquiagens, perfumes e todo tipo de cuidados e enfeites). Essa distância, contudo, anuncia já a proximidade do animal ao estimular uma tensão opositiva. A selvageria animal é provocada como um aspecto secreto de enorme sugestão³⁵⁴.

A combinação de nobreza e natureza selvagem está bem exemplificada nesta parte mais adiante do poema: “Os olhos verdes de selva/ e relva/ tão de relance/ como você Hiléia/ musa de ar nouveau:/ deusa...”³⁵⁵. A distância da animalidade está ligada a um ideal da espécie, e a divinização da musa se inscreve nessa elevação. Mas a poesia de Armando nunca deixa imaculada estas inevitáveis idealizações sem ao mesmo tempo revelar seu fundo maldito: esta deusa é a da floresta, e sua beleza está ambigualmente ligada à necessidade de se apossar de sua preciosidade para em seguida maculá-la na conspurcação animal, profaná-la num ato lascivo que se assemelha ao sacrifício dos rituais primitivos. Neste caso, profanar a deusa é profanar a concepção cristã do sagrado como lugar da

pureza; todavia, nas sociedades primitivas analisadas por Bataille, seria, inversamente, realmente sacralizar a mulher, divinizá-la, pois é maculando-a que se devolve seu ser distinto, descontínuo, bem definido, intocável, inviolável e equilibrado para o espaço da continuidade. Nesta conspurcação animal não há mais limite entre os seres e entre as coisas, só há passagem de fluxos que sujam e violentam a descontinuidade dos seres.

Neste trecho, por exemplo, a cena do furor desordenado, do desejo de sujar e de se sujar, se torna mais clara:

...
 Ocupo o lugar no qual você
 se gasta se suja se enterra
 e o suor agarra, e fixa
 o peso o cheiro do corpo que
 acaba a cada dia arrastado
 sem relógio, só com hálito
 e alma.³⁵⁶

Sem a sucessão cronológica que separa as percepções com o enlace de causas e efeitos no presente/passado/futuro, o tempo sagrado não tem relógio, arrasta toda a representação discriminativa para o abismo da “animalidade monstruosa dos órgãos”³⁵⁷. Embora o princípio de *sucessão* causal, que torna possível a ordem dos fenômenos e portanto a experiência da síntese subjetiva como valor objetivo, esteja descartado no rito sexual, a *mudança* da materialidade do corpo, em suas transformações circulares “a cada dia” não deixa de estar incluída, e conduz, no final do dia, à sujeira. É esse tempo sem ordem causal, que não liga as percepções de forma necessária na unidade da consciência (apercepção) que pode produzir *a percepção da mácula, da desordem*. Ela só pode advir do fluxo expelido pela pletora dos órgãos, liberado no estado de passibilidade próprio do desequilíbrio erótico, que rompe com a determinação da unidade objetiva da ordem real consciente e se abandona às inclinações do desejo³⁵⁸.

Mas a sujeira total não é um pressuposto absoluto para a atração sexual, e sim uma combinação especial de sujeira e limpeza. A beleza feminina do rosto e da forma bem delineada do corpo são sinais de pureza e cuidado, e são eles que sempre sugerem as partes secretas, pudentas, da mulher, destinadas a “introduzir o órgão viril”³⁵⁹. Assim, a beleza provoca o que dissimula: aquilo que Bataille chama da fealdade do ato sexual, que gera a angústia; tal beleza incita o olhar masculino ao ato na mesma medida em que ajuda a tornar

menos chocante a animalidade da cópula. A poesia de Armando parece expor essa sujeira servindo-se de uma peculiar combinação de exposição e dissimulação estética da fealdade a fim de introduzir a poesia no espaço ritual do erotismo.

Neste poema de *Cabeça de homem*, podemos analisar o efeito da dissimulação feminina sobre o olhar masculino e constatar que a poesia de Armando, plena de virilidade ostensiva, não poupa detalhes:

A TODA VELOCIDADE

Decote vertiginoso
cego e entregue
a partir da nuca
entreabrindo o corpo
como nunca será
a nudez
da pele desta mulher
se vista de frente:
atenta através
do olhar fixo dos seios
com todo cabelo violento
tapando o lugar do sexo.³⁶⁰

O poema descreve um “estado experimental” (Nietzsche) da masculinidade na observação da semi-nudez da mulher. O espetáculo dessa beleza selvagem provoca o redemoinho vertiginoso de uma tensão crescente mas silenciosa, implícita, pois o discurso parece ser descritivo, quase analítico. A “velocidade” pode estar em vias de aparecer no momento posterior ao narrado no poema, quando esta tensão será descarregada, acrescida da ação violenta “daquele que desnuda a vítima que deseja e quer penetrar”³⁶¹, velocidade do vaivém da cópula. Se estamos dando muitas “asas à imaginação” para falar dessa obscura velocidade é porque um texto de gozo nos convida a esses disparates, mas, se quisermos ser menos impertinentes, podemos dizer que há um aumento de velocidade das batidas do coração do observador. Esta hipótese seria ainda mais risível, se o início do poema “MUITO DEPRESSA” não nos ajudasse a justificá-la, sugerindo a analogia, já analisada, entre a prática da escrita, a violência da guerra e o ato sexual:

Escrever metralhadora
 quebra-quebra
 o coração quer disparar
 louco vermelho preso³⁶²
 ...

Mas o poema “A TODA VELOCIDADE” apresenta a aceleração numa cena abertamente pornográfica. O poema mostra um corpo totalmente entregue à contemplação masculina e ao desejo de violentá-lo. O jogo sexual é deflagrado nos órgãos da reprodução, trabalhando, com a aceleração do pulso, um estado de soberania pronto para imolar, lesar o corpo feminino, assim como um animal num sacrifício. A beleza sublime, e por conseguinte, fascinante e nauseante de uma mulher nua está associada à obscenidade pudenda dos órgãos sexuais por terem também função de evacuação³⁶³: por isso mesmo o “cabelo” do sexo feminino é violento, mesmo que esta brutalidade atinja a excitação do homem de maneira “passiva”; ao contrário do arrebatamento de sua virilidade, que ocorre de forma “ativa”.

O erotismo, no ser humano, começa onde o animal nele termina (a sexualidade humana é marcada pela linguagem), mas tal animalidade não deixa de ser o seu fundamento. Por isso, a obscenidade despoja a razão e os bons costumes. A dissimulação, apontada no decote “cego”, não “vê” o que deixa mostrar, entregando a carne ao sacrifício da convulsão dos órgãos em seu “jogo cego”³⁶⁴ que suplanta a vontade ponderada dos amantes. Toda a instituição do interdito, encontrada nos povos mais primitivos, tenta amenizar a violência elementar da *carne*, da “pele”, mas, ao evitá-la, torna-a ainda mais poderosa na irrupção ritual da violência recíproca da relação sexual. Se os amantes estabelecem uma situação de descontrole, fora da jurisdição da vontade “livre” racional, essa violência recíproca – por que não pensar em termos heideggerianos: a *imposição* de vigor do erotismo feminino, de acordo com a tradicional analogia entre mulher e natureza, leva à *instauração* de vigor do homem? – não tem somente a intenção de dominar o parceiro: leva cada indivíduo à perda de si mesmo.

Logo, a ambigüidade do sadismo e do masoquismo é mais uma via de cumplicidade com o outro do que necessariamente uma relação de dominação (mesmo que não deixe de sê-lo), em que *um fere e suja a dignidade, a decência e por fim a pele do outro com sua beleza provocante*. Essa ferida se faz desde as preliminares – seja pela

dissimulação e provocação da mulher, seja pela simbolização do desejo nas palavras poéticas, e obscenas, do homem – até a selvageria da cópula.

Então, podemos cogitar que a beleza da forma poética procura se aproximar do sublime abjeto misturando-se com o feio, cruzando a limpeza com a sujeira, de forma que “hálito e alma” (do poema “NO QUARTO FINAL”) sejam a mesma coisa, unidos no mesmo “sopro”, ou “bafo”.

Para Bataille, uma mulher feia já estaria com o signo do maculado e não incitaria a ser profanada, pois “a essência do erotismo é a mácula”³⁶⁵ a ser feita e não já feita; de modo que podemos “medir” a beleza pela capacidade de ser maculada. Curiosamente, da mesma forma que a beleza feminina, levantaremos a hipótese de que, pelo menos em Armando, um poema se torna mais belo *quanto mais capacidade tiver sua limpeza e correção formal de ser profanada com a deformidade errante da sujeira*. Nesta poética, quanto mais belo mais sujo, e vice-versa.

...

Levo o corpo a pulso para a caça
 pé embaixo, para sua boca de carne
 e como anônimo, barato, duro
 com a fome escalavrando
 seus restos de beleza – pele e osso.

Nada de novo pode crescer daqui
 a não ser prazer
 que de tão forte zera tudo
 gasta a borracha até à lona
 tira a graxa dos corpos cobertos por amor
 e por oleados negros e molhados.³⁶⁶

Neste trecho de *De cor*, o ato sexual é figurado no contexto de uma caça: trata-se de um jogo de vida e morte entre o caçador e a vítima. O caçador precisa da caça para viver, e a caça precisa salvar-se da morte. Na luta pela sobrevivência, encontramos a atividade da vida na sua condição mais elementar, de forma análoga ao corpo nu da relação sexual, onde os participantes entram num território de perseguição e esquecem sua identidade e individualidade (máscaras do imaginário): tornam-se anônimos.

O eu poético “come”, devora os restos de beleza despedaçando-os, profanando-os. Se “nada de novo pode crescer daqui” é porque a pulsão de morte vem para destruir; pura

ânsia por gozo, procurando zerar toda tensão ao destroçar o corpo capturado para, de acordo com a pulsão sexual, nutrir-se dele, degustando-o e sujando-se de seus destroços, que associam o corpo feminino tanto ao animal caçado quanto à uma máquina fragmentada. Entretanto, a destruição que esse sacrifício erótico opera na mulher não é um aniquilamento total: desfaz unicamente seu estado de “coisa”: “...arranca a vítima do mundo da utilidade e a entrega ao do capricho ininteligível. Quando o animal ofertado entra no círculo onde o sacerdote o imolará, passa do mundo das coisas – inacessíveis ao homem e que nada são para ele, que ele conhece de fora – ao mundo que lhe é imanente, íntimo, conhecido como a mulher é conhecida na consumação carnal”³⁶⁷.

Podemos dialogar esse esboço de teoria do conhecimento com Kant (e com a reformulação de Schopenhauer). O conhecimento teórico está irremediavelmente afastado da coisa-em-si. Só na relação íntima com esse corpo, onde deixa de ser objeto fenomênico subordinado a interesses empíricos, a matéria revelará seu verdadeiro “gosto”. Claro que Kant entende o desejo sexual como um tipo de interesse que não possibilita o prazer comunitário, mas somente o gozo egoísta; ou, segundo Schopenhauer, tal prazer só nos torna mais dependentes e escravos da insatisfação constitutiva da vontade de viver. Diferentemente, Bataille, ainda mais que Nietzsche, valoriza a experiência erótica em seu movimento alheio à subjetividade: “aquele que se abandona a esse movimento não é mais humano. Como os animais, reduzir-se-á ao cego desencadeamento dos instintos, gozando momentaneamente da cegueira e do esquecimento”³⁶⁸.

4.4 - Recarregando os poderes da forma

Mesmo fora da temática sexual, a antecipação do fim, feita a partir da observação do desgaste da vida, toca na condição animal da mortalidade humana, que fere as bases da subjetividade.

...
 Que arde mesmo não estando
 cercado pelo sofrimento, se gasta
 em passo igual ao da natureza
 diminuindo dia a dia a chama
 que mais queima do que exalta.³⁶⁹

Mesmo sem o dispêndio excessivo do ato sexual, prazeroso e dolorido, o dia a dia se encarrega de nos aproximar de nosso desaparecimento. A natureza vai apagando e se esquecendo de nós, mesmo que não nos esqueçamos de nós mesmos, quando retornamos ao mundo “profano”. Ele é, segundo Bataille, o do trabalho, da utilidade, da individualidade e da humanidade racional propriamente dita, oposto ao sagrado dispendioso e sujo, todavia, necessário para uma alternância temporal e lógica.

CEGO

Ultrapassando o vermelho. Sangue pisado
que já chega ao roxo. Choro no vão central:
em público, na casa cadáver, no fim do jardim
com seu cão dormente. O corpo relógio bomba
que quanto mais se gasta mais se carrega
e espera. Olhos parados da minha carne
que vêem a sede com que a mariposa pousa
no âmago da luz, nem isso – no halo – também não:
na ilusão do lago. Não basta a duração de duas asas
para esse debater-se de desespero?³⁷⁰

Aqui a sensação de proximidade da morte se faz presente na visão que a “carne” tem da sede animal da mariposa por uma luz ilusória, como se fosse uma alegoria da ilusão da idéia transcendental da imortalidade da alma, abordada por Kant na segunda parte da *Crítica da razão pura*. O tempo do relógio, na máquina do corpo, e o microssegundo, no movimento das asas, estão ambos debatendo-se de desespero, numa impossível expectativa da morte: quanto mais se gastam, mais o temor aumenta.

Sem dúvida, tal “cegueira” remete ao auge do desconhecimento existencial edípico de si mesmo, mergulhado na ilusão e radicalizando-a ainda mais pela poesia, que é uma forma a um só tempo mais sedenta e dispendiosa de debater-se com a linguagem. A arte e a poesia jogam com o gosto e o desgosto de viver a incessante busca de sentido.

...
E duchamp deu no que deu –
um deus ou derivado.
Um dado, um dedo-apontador

um detetive
que gosta do que se gasta.³⁷¹

A experiência poética é um “dedo-apontador” que indica pistas despercebidas inscritas em nós mesmos (em nosso “corpo”). Duchamp deu o dom ao artista de fazer arte sem forma. Deu-se a si mesmo como exemplo de um silêncio revelador e – retirando, todavia, a condição de existência da própria arte – talvez narcísico; por isso, sedutor: portanto, velador. Ao refletir sobre o papel do narcisismo nas mulheres belas, que estaria na base de sua sedução, Freud escreve: “Tais mulheres exercem o maior fascínio sobre os homens, não apenas por motivos estéticos, visto que em geral são as mais belas, mas também por uma combinação de interessantes fatores psicológicos, pois parece muito evidente que o narcisismo de outra pessoa exerce grande atração sobre aqueles que renunciaram a uma parte de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetal”³⁷². Digamos que a sedução feminina de Duchamp (bem exemplificada nos sentidos implícitos da obra *O grande vidro* ou *A noiva desnudada pelos celibatários mesmo*), e de todo artista, depois de sua jogada simultaneamente (anti-)conceitual e misteriosa, está em servir de objeto indecifrável e ilegível para “o amor objetal” dos críticos que, de legisladores, arrependem-se (sentimento de culpa do masoquismo moral) deste antipático, severo e cansativo papel de “dedo-apontador” de defeitos e passaram a tomar o posto de adoradores de qualquer índice de contemporaneidade, como se não fosse possível ocupar outra posição.

Hoje, Duchamp é um deus canonizado, no legado de suas reproduções e derivações da “arte-anti-arte”. Seu lance de dados, neste jogo com a linguagem na história da arte, foi exemplar, “perfeito”, digamos assim; justamente por isso, merece também ser maculado: no trecho do poema citado, o nome do artista não está escrito com letra minúscula por descuido.

A tática de Armando é apontar nele sua perquirição de detetive, que desvia o gosto pela forma para o gosto por destruir a forma, sinalizando seu desgaste. Armando, diferentemente, gosta de gastar a forma para gastar-se-lhe *sem aniquilá-la*; ao contrário, embeleza-a para cada vez mais poder manchá-la. É nessas mesmas máculas, estrategicamente colocadas no corpo do texto, que o poeta se esconde e encarna o mistério poético de modo completamente diverso, desaparecendo no labirinto da forma. Logo, se

Duchamp é um detetive, Armando cometeu o crime que nem ele nem seus críticos conseguiram decifrar.

Conclusão

1

Nossa dissertação percorreu vários campos de discussão, avistou várias amplitudes de sentido, mas nelas traçou sua marca. Esta marca, por conseguinte, vem do traço textual de Armando, prova de como essa escritura passou por tantas questões que envolvem o belo, o sublime, a sujeira, os limites da arte, os limites da vida imprimindo uma inscrição própria, inconfundível. Seguimos o rastro deste percurso poético reinventando-o teoricamente. Mas onde chegamos, afinal, onde fomos parar?

Não sabemos. O problema é que não há como “parar” o movimento, a “moção” da experiência sublime, pois é justamente com esse impulso incessante que ela toca o limiar do sujeito e o move e, nesse “tatear”, percorre as extremidades da poesia – que encarna aqui a extremidade da arte – com o esforço extremo de sua força vital. Só assim tal experiência é possível: precisa da forma da arte para alargar a vida, precisa da vida informe para arriscar a existência da arte e sacrificar a forma para fortalecê-la em pleno fracasso.

Só assim tal experiência *existe*: tocando, movendo, mexendo, excitando, abalando limites e fronteiras. A existência da experiência poética em Armando só advém quando a existência mesma é tragicamente abalada: ela se alimenta de sacrifícios, sacrificando obra, sujeito, autoralidade, povo, nação etc.

O percurso partiu do primeiro capítulo do último livro do autor, suspendeu sua obra e adentrou na filosofia estética para depois mergulhar ainda mais na ebulição pugnaz e erótica de sua poética. Apesar do contraste entre o primeiro e o segundo capítulos – um sem referências teóricas e outro repleto da complexidade de um pensamento sistemático que, insatisfeito, arrisca-se ao abalo sublime de sua estrutura – o terceiro e o quarto justificam, me parece, nossa pequena extravagância. Mas nesses dois últimos, a intenção não foi “amarrar” ou forçar o encontro de duas articulações distantes, nem “justificar” o procedimento. A imersão na terceira crítica foi indispensável para nossos propósitos. Entretanto, se o segundo capítulo estivesse aqui *só* por necessidade, tal imperativo meramente funcional não nos agradaria.

Sua função está, na realidade, mais relacionada à consecução de um estado experimental de leitura. Nós procuramos acentuar o contraste, a imensa distância entre uma análise concentrada da poesia de Armando e as trabalhosas articulações filosóficas para nos levar e levar o leitor a uma sensação de *despropósito*, de estranheza para, posteriormente, essa distância revelar todas as nuances de uma deliciosa proximidade, *intimidade*, diria ainda, mesmo que não deixe de permanecer estranha. Armando não apresenta diretamente discussões filosóficas nem teóricas em seus poemas. Sua intertextualidade mais visível é sempre com a arte: tradição brasileira da poesia, algo da francesa, o cinema de Godard, os romances de Nabokov, Duchamp etc. Mas é devido ao seu poder de tocar nas extremidades da arte que esta poesia provoca as questões mais desafiadoras da estética e da teoria contemporânea; logo, provocou em nós o desejo de trabalhar, “manusear” um dos textos fundamentais da estética filosófica, que, no final das contas, foi “pervertido” com todos os requintes do pós-nietzscheísmo do século XX, sem deixar de ter sido absorvido em sua impressionante atualidade, advinda, como demonstramos, do próprio legado que Nietzsche carrega de Kant.

Aliás, uma conquista, se houve uma, seria essa: ter desvelado riquezas ocultas da discussão da terceira crítica para a análise da poesia mais atual não para termos mais um tipo de análise literária, e sim para provar (sentir o gosto) o quanto uma análise poética pode ser inventiva ao ponto de discutir e questionar seus próprios fundamentos, contribuindo para a discussão da teoria da arte e até da ontologia (enquanto se indaga sobre

o ser da literatura). A terceira crítica é um tesouro de idéias (não só teóricas mas “estéticas”, a partir do que há de estético no teórico) para esse tipo de projeto, ainda que tal “cofre” já tenha sido aberto e “saqueado” das mais diversas formas pela teoria das artes plásticas, ou pela crítica literária do desconstrutivismo norte-americano. Além do mais, lidar com diversas etapas históricas da modernidade, levando-as ao embate uma com a outra justamente para possibilitar o pensamento da atualidade é próprio de uma semiologia que propõe uma perspectiva também histórico-crítica e não meramente sincrônico-estrutural.

2

A experiência sublime foi o eixo de toda a análise aqui apresentada. Se existe uma diferença entre as categorias do belo e do sublime, nossa investigação constatou que há um co-pertencimento entre elas na poesia do autor analisado, mas tal interdependência se estabelece a partir de uma preponderância do sublime, a que o belo está ligado. A beleza da poesia de Armando resulta de uma experiência essencialmente sublime. Mas ficou claro que a tragicidade dessa violência sublime não permite que ela seja uma elevação imaculada mas, pelo contrário, só pode ser pensada em termos de erotização do abjeto. Por isso, tal belo advindo do sublime não é oposto ao feio: é a arte de embelezar e incorporar o feio, o repugnante, o erro, o imperfeito. No primeiro capítulo foi apontada a animalidade do ato de escrever em “4- Fantasmas do rascunho”, perspectiva que foi desenvolvida no terceiro capítulo em “5- Deliciosa violência da carne” e no quarto, em “1- Dar chance à morte” e “3- Restos de beleza”, onde erotismo e escritura se conjugam no movimento de uma provocação galvanizadora entre ordem e desordem, apolíneo e dionisíaco, forma e deformidade, precisão e erro, concentração e acaso.

A produção poética de Armando foi pensada segundo a tensão entre o rascunho e o produto final (cap. 1, item 4; cap. 3, item 6; cap 4, item 1). Todo o primeiro capítulo desenvolve a íntima e conflituosa ligação entre dia e noite – sua engrenagem temporal, entrecruzamentos das etapas do dia, travessia do percurso de uma vida movida pelo desejo – que se desdobra nas oposições apontadas e nas relações, respectivamente, entre consciente e inconsciente, produção e improdutividade, saúde e doença, vida e morte.

Se essa leitura do tempo diário num poema-diário levantou a recorrente imagem de um percurso errante da existência do poeta pela cidade, tal temário não foi explorado por precisar recorrer a referências que saíam de nosso campo de discussão (Baudelaire,

análise sociológica, ou estudos culturais, problemas como lirismo versus técnica...). Essa abordagem do espaço foi apenas um trecho de passagem, mas quase todas as outras problemáticas levantadas na livre prática de leitura do primeiro capítulo procuraram ser reelaboradas. A tensão entre vida e morte como ferida mortal da consciência da morte que extrai o sangue vital dos perigosos e doentios prazeres do poeta (cap. 1, item 3) foi revisitada na imagem do “coração” (cap.3, item 1) , na vontade de potência nietzscheana articulada com a força vital do jogo entre a imaginação e o entendimento e o esforço do poder de sentir e pensar no sentimento sublime (cap 4, item 1). A amplitude do mundo e a contingência do tempo (cap. 1, item 2) foi pensada na reflexão entre natureza humana e natureza empírica, forma da paisagem e forma poética (cap. 3, item 3), representação dos objetos e objeto do desejo cujo contato irrompe num instante sublime inapresentável que desgasta e despende o excedente de energia libidinal (cap. 3, item 4), denunciando “o desejo fatal” do item 3 do primeiro capítulo.

E a vivência do dia que em si mesma promove a sua autofagia, como uma espécie de doença interior do corpo do eu poético que se contagia do corpo torcido do dia (cap. 1, item 5) desemboca num desejo perverso que fere o corpo desejado e é ferido pela violência da exposição de regiões animalizadas e fluxos abjetos extremamente atraentes (cap 3, item 5; cap. 4, item 3) . A perversão sádica e masoquista do eu poético quer agarrar, morder e chupar a carne do corpo feminino, marcá-la com a mácula mais indecente. Por fim, a cegueira intrínseca ao mortal que se extraviou com passos errantes que se perderam no labirinto da linguagem em plena madrugada (cap. I, item 5) foi radicalizada com o mergulho antiplatônico nos prazeres obscuros da sensibilidade (cap. 3, item 4). Analisamos como o ato masoquista castrador de Édipo, abolindo uma visão e uma sabedoria que se provou serem falsas, o destinou à doença incurável de desejar ver o invisível, o absoluto, o impossível. O poeta, um Tirésias tão cego quanto Édipo, não só pode mostrar que existe absoluto, mas também tocá-lo, ao esgarçar as extremidades de sua subjetividade; não preenchendo, mas afetando a falta no auge de seu *páthos* descontrolado, desesperado: arrebatamento delicioso e doloroso.

Todas essas conexões entre o primeiro e os últimos capítulos garantem não uma unidade de reflexão, e sim uma união. Todas essas camadas que desdobram o impacto da experiência sublime em diversos campos de problematização da teoria da literatura (representação e sua impossibilidade, estética como fim da arte, ontologia como existência trágica e pensamento negativo, abalo da subjetividade, desejo perverso no texto de gozo etc) se encontram de forma “harmônica”. Mas essa harmonia é uma consonância de

múltiplas vozes dissonantes, atonais, que violentam centramentos objetivo-subjetivos. A singularidade da obra de Armando – ou a originalidade, se a palavra não ofender ouvidos pós-modernos – se dá justamente porque é muito raro essa fome de macular todas as instâncias da escritura encontrar uma poética tão coerente consigo mesma, um texto tão aperfeiçoado que não se eleva a modelo de si mesmo (seus duplos não se repetem, *se estranham*), antes, valoriza seu próprio erro como o *outro* mais íntimo, num temário tão recorrente, mas que faz florescer poemas únicos, irreproduzíveis.

A incessante sensação de proximidade ameaçadora do outro (“Mr. Interlúdio”, *A mão livre*, cap. 3, item 7) mostra que toda essa poética move uma subjetividade errante que se constitui e se nutre sempre *do que ela não é*, dirige seu olhar sempre para além do seu horizonte de reconhecimento, perseguindo o outro lado, o inconsciente como discurso do Outro, o desconhecido, o inumano que habita no núcleo do sujeito. Todavia, é exatamente por esse motivo que a fome de cumplicidade dessa subjetividade nos oferece um texto tão rico, denso, vertiginoso. Por isso, há uma verdadeira aliança (mesmo que “desordenada” e conflituosa) entre todos os aspectos abordados, uma identidade – que fere outras identidades e se fere – habitada pela diversidade dos pontos de vista possíveis, pluralidade dos sentidos; e na reunião desse múltiplo, sente-se a condensação da união, assim como a luta interna e externa de um sujeito cindido.

O que provavelmente mais pode incomodar em nosso trabalho é o excesso de referências teóricas na análise dos poemas do terceiro e quarto capítulos. É comum que se critique um excesso desses afirmando-se que há um sufocamento do texto literário diante da variedade de noções teóricas que o “forçam” a se revelar. Assim, desqualifica-se a análise pela *hýbris* teórica. Não vamos nos alongar em responder a esse problema. O excesso de sentido do texto dessa poética nos instigou à riqueza de referências, e não vemos conflito entre poesia e teoria, nem pressão do excesso de um sobre o outro, ou, se existe, é da mesma natureza que a luta da imaginação com a razão no sublime kantiano. Será que queremos dizer que a teoria quer que o poema “fracasse” para que ele melhor realize os poderes da teoria? Pode ser, essa suposição concordaria com o imperativo de bom senso feito à crítica para que ela seja econômica em suas discussões teóricas, mas prefiro inverter a associação: é o poder do *lógos* poético que faz a imaginação da teoria fracassar mas por isso mesmo procurar aumentar seus poderes. Nesse caso, há a irônica hipótese contrária: os temas abordados, com todas as suas conexões intratextuais – que foram inegavelmente bem exploradas (recorrência da imagem do “coração”, “dia”, “sol”, “o gasto de vitalidade”, “devoção do abjeto erótico”...) – é que se excederam (como não

poderia deixar de ocorrer nesta poética) e pressionaram a teoria a se esforçar, dar o máximo de si mesma e tocar em seus próprios limites, remexendo entranhas filosóficas.

Talvez nossa imaginação teórica, ainda assim, não tenha ido muito longe, por se apegar muito às referências articuladas. Outros podem pensar que a ebulição alquímica desse excesso, mesmo que não tenha chegado a uma nova “fórmula” (essa não é nossa pretensão; quando procuramos “uma singularidade teórica”, entendemos com isso apenas independência e liberdade de pensamento), encontrou vivacidade reflexiva. Realmente, não acredito ter feito nada de sublime, mas, mesmo que não seja “belo” para alguns, foi prazeroso: este trabalho é testemunha de um excesso de desejo, tanto pelos segredos carnis da poesia quanto pelos da teoria.

3

Se existe uma identidade ou uma conjunção harmônica de características nesta obra, podemos desconfiar dessas palavras, por remeterem a uma mesmidade metafísica, ou por comprometerem a análise da subjetividade desconstruída a qual nos esforçamos por traçar. Mas o que estamos tentando abordar, embora esteja no limiar de nosso trabalho, no momento da chamada “conclusão”, é justamente o que exigiria o maior dos esforços, a mais longa e difícil análise, com um tratamento por demais cuidadoso e sutil; mas tal tensão esteve presente em toda nossa perquirição. Se vamos apontar a existência deste problema agora, é só para ter a sensatez de abandoná-lo, de enfrentá-lo com todas as forças do fim e em seguida largá-lo, desaparecer deste espaço inóspito do pensamento contemporâneo tão logo identifiquemos os efeitos de sua impossível resolução.

Trata-se do que Steven Connor chama de *perclusão*:

Mas o que é peculiar à teoria pós-moderna (que talvez, por esse mesmo motivo, também tenha uma espécie de status representativo) é o desejo de projetar e de produzir aquilo que não pode ser apreendido nem dominado pela representação ou pelo pensamento conceitual, o desejo que foi identificado por Jean-François Lyotard como o impulso para o sublime.

Caracteriza-se por

uma teoria que projeta continuamente as categorias de sua própria frustração ... nesse caso, vontade e entrega, domínio e renúncia espiralam juntos numa hélice indissolúvel que é em si outra versão do lançar-se ao sublime. Tal teoria afirma a sua legitimidade por meio das

formas de seu descrédito, desestruturando e descentrando a si mesma apenas para produzir formas mais maleáveis de discurso autoritativo ... teoria que, em sua peremptória desaprovação da autoridade, a evita em toda parte, numa inclusividade todo-abrangente, ou “perclusão” (ao me render ao ímpeto do neologismo, invoco uma forma representativa desse discurso crítico, em sua vontade simultânea de impelir a linguagem para além de si mesma e de objetificar esse movimento numa fórmula repetível).³⁷³

De forma semelhante, Nancy, já em 1976, denunciou que os índices de descomposição, desconstrução, deslocamento ou transbordamento do sistema são erigidos em valores, alçados em verdades e hipostasiados em substâncias³⁷⁴, funcionando à base de uma fetichização das noções de diferença, errância, desejo, falta, vazio, ausência, impensado, impossível; enfim, todos os *modos* do pensamento negativo que se transformam em *moda*. Ele, no entanto, tenta se desviar dessa tendência reconhecendo suas origens no que chama de um “travail en déséquilibre” no texto kantiano, que leva a uma produção do indecيدido, do irresoluto, no qual se pode avistar a potência mesma do mesmo aparecer na teoria da modernidade. Sem dúvida, seu esforço é de uma intensidade indagadora e lucidez impressionantes, que fazem parte das qualidades deste pensador francês. Mas permanece a impressão de que toda sua surpreendente leitura sempre se posiciona no lugar de uma desconstrução hoje bem delineada, coletando os traços de desequilíbrio do texto kantiano que ainda tentam se equilibrar na esperança de um estilo sublime neutro e infalível com vistas à futura metafísica segura a ser construída; diferenciando as limitações, as aberturas e as dificuldades de Kant ainda não vencidas pela teoria ao ocupar esse lugar do “indecidível” – neste impasse transcendental sem transcendência a que o filósofo alemão nos conduziu. Mas apesar de ter pontuado em Kant os primórdios do desejo da teoria pelo sublime transcendental que apontará para a errância do sublime abjeto, sua denúncia dos vícios universitários atuais não muda muito a própria prática e os resultados de sua escrita; quer dizer, embora Nancy se afaste dessa fetichização, ele não só não propõe uma diferenciação clara do que é ou não é uma simulação de desconstrução como não pode deixar de oferecer vários “índices” que podem ser “erigidos em valores”. Se não há dúvida de que Nancy não se deixa vencer por esse perigo, ele se serve dos modos discursivos que sempre podem levar a uma fórmula reconhecível, no *mesmo* da desautorização de si mesmo.

Mas Connor, no final dos anos 80, já se mostra bem mais atento ao problema, analisando suas implicações políticas em torno da legitimidade das pesquisas universitárias

no cenário pós-moderno. Ele avalia melhor as dificuldades porque entrevê na própria prática do pensamento da diferença um percurso que apesar de enunciar uma renúncia radical de toda positividade dominadora vai exercitando a “técnica de se desautorar” justamente para se assegurar melhor de seu prestígio teórico. Nesse caso, por mais que se negue, ou ainda, por se saber negar tão bem, a pobre e subsinuosa medida que fundamenta esse discurso não é mais do que o uso imperativo de categorias negativas, que podem ser assimiladas sem muita dificuldade e justificar a sádica posição professoral de impugnar qualquer rastro discursivo de uma ingênua positividade metafísica, trocando *sistematicamente* o sublime de elevação pelo gozo de um sublime rebaixamento que “tira o tapete” de todo incauto que dirige o olhar um pouco mais para cima.

Logo, transformou-se a forma de estatuto que rege vários segmentos do pensamento ocidental: se em toda metafísica, desde os gregos até o idealismo moderno e o positivismo (incluindo Kant), o valor do sistema filosófico se baseava na adequação de uma proposição veritativa ao real, e seu prestígio era sempre baseado na descoberta de princípios e fundamentos infalíveis por perseguirem este imperativo de rigor e correção, em grande parte do pensamento pós-metafísico o valor da invenção teórica é medido pela capacidade de pôr em dúvida seus próprios fundamentos, pelo poder de duvidar do outro e de si mesmo. O resultado disso é um posicionamento sempre esquivo que multiplica estratégias de dissuasão, por oposição ao desejo clássico e iluminista de assegurar direitos e deveres intransponíveis. Por conseguinte, incorre-se ao perigo mais que esperado: negligenciar a dimensão ética. Saber duvidar, saber abalar as bases do que quer que seja, saber não se comprometer com nenhuma positividade e, afinal, com tanta sagacidade, ocupar posições cheias de responsabilidade, imbuídas de um estatuto e até de um poder castrador indubitáveis (por não permitir a constituição de identidade de minorias ou elementos desfavorecidos): eis o modelo de autoridade que esse tipo de valoração mal assumida (por existir mesmo por meio das vantagens deste lugar indecível) pode produzir hoje. Claro que essa imagem já é uma caricatura de má fé, mas serve para esboçar a importância da questão.

Não vou insistir nesse debate, que não é novo: foi promovido pela crítica do pós-estruturalismo e pela autocrítica de alguns segmentos do desconstrutivismo atual; os trabalhos mais recentes de Derrida, por exemplo, procuram tratar de questões éticas ligadas à prática teórica e política atual com o cuidado que merecem.

Sendo mais específico, tal debate nos diz respeito primeiro porque nosso trabalho possui esse risco, e nós tivemos o cuidado e o desejo de enfrentá-lo. Ao contrário de boa

parte daqueles que optam pelo pensamento da diferença, ou são levados a ele, nós não queremos ignorar esse problema. Vemo-lo como um bom desafio para as potencialidades de nossa reflexão. Segundo, porque esse é um ponto sensível que toca nos limites (ou melhor, limitações) não só da teoria atual e de nossa inserção nela, mas da própria poesia contemporânea, portanto, de nosso autor.

O fato é esse: o pensamento da diferença se repete quando busca tocar nos seus próprios limites ou no seu próprio impensado sem sair do que sempre pensou, repete a si mesmo na busca de uma experiência do inapresentável que é, no fundo, sua mística. Sem dúvida, ele está incessantemente desubstancializando a fixação deste lugar inalcançável, desmistificando-o, e com isso inventa, cria, produz diferença, por isso que não é ingênuo, muito menos dogmático. Todavia, por mais que se desdobre e experiencie seu ser contraditório e dividido, não consegue sair de sua própria e dificilmente confessada *má* circularidade, como se fosse uma mística da desmistificação, uma mesmidade de desejar a diferença, de desejar – podemos desconfiar – a *mesma* inaccessibilidade da diferença, que é retomada com insistência mais ou menos *sempre do mesmo modo*, mesmo que se modele em variações infundáveis da mais refinada escritura e da melhor produção de pensamento. Curioso é constatar que quanto mais se tenta justificar a eterna repetição desse ato de negatividade, seu retorno se dá com mais força, ainda que acrescentado, nos piores casos, de indiferença ou desprezo pela questão, casos em que o recalque denuncia o sintoma.

Creio que essa compulsão à repetição do desejo do irreproduzível e do ato de negar foi admiravelmente posta em questão por Bataille. Não que tenha se dado conta inteiramente do problema que ele contribuiu para formar nem que tenha sugestões de sua solução. Inversamente, arriscamo-nos a dizer que ele levou o impasse às últimas conseqüências, que não são políticas e éticas, como seus detratores clamam, mas experienciais, ou ainda, *místicas*, no sentido em que Bataille e a teologia negativa têm em comum: é o desejo do pensamento de se fazer uma experiência para fora do consciente, para fora de si mesmo.

Pensando com Lyotard, o gozo do pensamento negativo não é só dizer que existe esse absoluto desintegrador, é ser assaltado pelo sentimento sublime de captá-lo no momento mesmo da reflexão, levar o ato de pensar a gozar de si mesmo no auge de uma tirada de espírito para sentir quebrar seu próprio espírito, *embora não o quebre*. Portanto, “gozar de si mesmo” é a mais violenta operação para sair de si mesmo *sem deixar de existir como “mesmo”*. Se participar da existência do absoluto é a morte do pensamento, a morte de si mesmo, a grande ambição do pensamento negativo é experimentar o absoluto

sem deixar de existir, sem abandonar seus limites; ele quer sentir o ilimitado no ápice de um incondicional apego a seus próprios limites.

A questão se complica se pensarmos que ele não quer *ser* infinito, imortal – *ser tudo*, sem alteridade – justamente por desejar ser finito e mortal: ser ele mesmo aberto ao outro. O pensamento quer experimentar o infinito não como ele mesmo, mas como *potência absoluta do outro, por isso repete tanto o desejo mesmo de si mesmo*. Logo, o pensamento negativo quer que ele mesmo morra, mas não quer *ser* a morte sem *ter* imortalidade; quer morrer experimentando a morte, logo, não quer abolir a morte e sua possibilidade de experimentá-la nem na sua presença misteriosa em vida, nem no derradeiro fim da vida.

Essa experiência sublime do absoluto e da morte é, afinal, o núcleo do que podemos chamar de mística do pensamento negativo, em que a palavra “mística” perde seu freqüente uso pejorativo delatando a existência de uma doutrina dogmática, *mas ao mesmo tempo explicita os limites insuperáveis deste pensamento*. Por tudo isso, nosso trabalho terminará com uma sugestão, que esperamos desenvolver no futuro.

Não adianta detrair as conseqüências desse desejo de sublime com admoestações baratas, insistindo em polêmicas nada produtivas que servem a um postulado mais legislativo do que investigativo, prática comum de muitos que se colocam numa posição antipática a esse pensamento; ou tentar encobrir, disfarçar ou até, para os mais ambiciosos, superar essa mística afirmando que tal pensamento nada tem a ver com o absoluto. Não adianta negar esse desejo de sublime, pois é ele que move o pensamento negativo na sua mais poderosa afirmação. Devido ao conjunto de impossibilidades, propomos assumir que o que praticamos é sim uma mística da diferença em busca da experiência sublime na prática da escrita, uma “mística ateológica”, como pensa Bataille. O desnudamento dessa mística será muito valioso para dar voz aos nossos desejos, a despeito mesmo do ateísmo contido de Freud. Podemos chamar o nosso, ao contrário, de *ateísmo incontido*, aquele que quer chegar às últimas conseqüências de seu ato de negar, do “/a-”.

Ao lançarmos essa estranha e problemática sugestão desta forma, ainda sem aparentemente a termos desenvolvido ao longo da dissertação, parece que estamos abusando do prazer de provocar “sensações de despropósito”. No entanto, assim como o contraste da análise do poema-diário com a filosofia kantiana revelou uma estranha mas facilmente reconhecível proximidade, acho que nossa modéstia não pode deixar de avisar que essa proposta não passa de uma falsa ousadia, pois, tudo depende de como entender

essa astuciosa palavra, “mística”. Se nela se coloca a fonte do despropósito e do problema, então cabe-nos pensar seus perigos.

Blanchot, ao escrever sobre Bataille, nos presta esse valioso serviço. Ele faz questão de diferenciar a noção de experiência interior da experiência mística. Os místicos possuem um caráter excepcional de seres surpreendentes por alcançar êxtases que supostamente teriam o estatuto de estender o horizonte perceptivo humano. Mesmo quando eles são dissidentes das grandes religiões, freqüentemente não só são reapropriados por elas como permitem que isso ocorra por se arvorarem a essa posição superior, sendo depositários de uma herança religiosa, assumindo seu conforto dogmático. Mesmo que sejam por vezes estranhos e escandalosos, a ocupação deste lugar marginal não abala nem se distancia dos sistemas religiosos, pelo contrário, o fortalecem: além de tornarem-se portadores de uma evidência para além de todo visível, eles encarnam o ato derradeiro da unificação do ser, fusão da “terra” e do “céu”. Ao ser coerente com o pensamento do amigo, Blanchot diz que devemos desconfiar destes prestígios, recusando toda revelação ou certeza espiritual implicadas nas disposições místicas³⁷⁵.

Embora seja uma crítica curta, feita de passagem, Blanchot foi certo; apontou os problemas básicos que esse termo contém ao resvalar para uma teleologia da experiência sublime e daí fundamentar todo um dogmatismo metafísico. Todavia, ele simplesmente resolveu ignorar o uso ostensivo que Bataille faz deste termo se diferenciando (mas também se servindo) justamente da mística mais sedutora, a da teologia negativa, e nomeando sua prática do suplício de “A nova teologia mística” no título da quarta e penúltima parte de *A experiência interior*. Em outras palavras, Bataille estava bem consciente destes riscos e os denunciou, mas não renunciou ao emprego do termo, pelo contrário, quis introduzi-lo em seu pensamento, e é baseado nesta reconceituação que articulamos nossa sugestão: uma mística sem finalidade, sem elevação, sem revelação exatamente por ser a mística da imperfeição, do erro, do vazio, da ausência, do suplício, da finitude; a marca derradeira da afirmação e dos limites do pensamento negativo, da *afirmação de seus limites*. No final das contas, nossa idéia realmente não é nada nova, apenas serve para condecorar tanto desejo de impossível ansiado ao longo de todo o trabalho e assumi-lo diante do impasse da perclusão de Connor.

Podemos sugerir o mesmo para a literatura moderna, já que foi ela que se contrapôs à positividade das ciências humanas, havendo-se com os territórios obscuros desse impasse (penso no Foucault de *A palavra e as coisas*).

Se a poesia é um tipo de pensamento, um pensamento “poético”, trata-se do lugar de reflexão mais delicado, situado nos extremos da linguagem. Por articular um pensamento que nega o significado tocando o sumo da materialidade de que é feito, perseguindo o mistério do real ao se distanciar da realidade, a poesia possui a mesma mística do inalcançável; talvez ainda mais grave, por sua reflexão ser obscura porém mais radical e por seu gozo ser mais inflamado. A poesia procura, nesse gozo da materialidade presente, o seu próprio ser e reflete sobre o seu obscurecimento. Mas se esse ser é inapresentável a ela mesma, o desejo poético busca o inalcançável de si mesmo, um ser fora da obra mas que só existe, ainda que em estado de mistério, na obra mesma.

Se o poeta – ocupando o limiar das possibilidades da linguagem e portanto do próprio homem enquanto ser de linguagem – sente o abrasamento sublime mais que o teórico, e ainda faz o teórico sentir seu estado ígneo quando ele mergulha em suas “lavas”, então ele está mais propenso a essa perseguição mística. Daí encontrarmos mais a assunção da mística nos melhores poetas (Rimbaud, Baudelaire, simbolismo, surrealismo, Fernando Pessoa etc) do que nos melhores pensadores (cujos exemplos não ultrapassam muito os nomes de Bergson, Bataille, Heidegger), pensando em modernidade. Diferentemente do que se afirma, em geral não achamos isso um sinal de ingenuidade (claro que depende de cada caso e de suas variáveis), mas sim de intensidade, principalmente levando em conta os nomes citados.

Com isso queremos dizer que Armando, mesmo sem afirmar, vive de uma mística que lhe é própria? Não vamos chegar a tanto. Essa sugestão está lançada para pensar a real impossibilidade da teoria e da poesia, mesmo a mais atual, e Armando é para nós o exemplo mais claro. Se a mística, principalmente a que nos referimos, é antes de tudo um ponto de partida, e não de chegada, pois nunca chega a lugar nenhum, um desejo de experiência que experimenta o limiar da experiência do desejo, então ela é o gasto, o excesso do *maximum* de possibilidades e de potencialidades da linguagem, e por conseguinte do homem, para alcançar o inumano. Assim, se Armando é uma das melhores poéticas desse mergulho incontido no desejo do absoluto através da carne, poder-se-ia lançar até a hipótese de que ele praticaria uma mística do abjeto. Mas por contarmos com a tradicional resistência a essa palavra na universidade, sobretudo a brasileira (mesmo com o uso que nomes como Clarice e Rosa fazem dela), porque ainda é difícil se acostumar com a reconceituação de Bataille (temos Blanchot como o melhor exemplo de uma incabível resistência, ainda que brilhante e esclarecedora); e também pelo fato de não ser um termo explícito do autor, não há porque não substituir “mística” por ... “sublime”!

Bibliografia

Obras de Armando Freitas Filho:

FREITAS FILHO. Armando. *Palavra (1960-1962)*. Edição particular: Rio de Janeiro, 1963.

_____. *Dual (1963-1966)*. Edição particular: Rio de Janeiro, 1966.

_____. *Marca registrada (1966-1969)*, Editora Pongetti, Rio de Janeiro, 1970.

_____. *De corpo presente (1970-1975)*. Edição particular: Rio de Janeiro, 1975.

_____. *À mão livre (1975-1979)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *Longa vida (1979-1981)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *3x4 (1981-1983)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *De cor (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Cabeça de homem (1987-1990)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Números anônimos (1990-1993)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. *Duplo cego (1994-1997)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Fio terra (1996-2000)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Sobre Armando:

- ALCIDES, Sérgio. “Disparado às cegas”. In: INIMIGO RUMOR. *Revista de poesia*. Rio de Janeiro: n.3, setembro-dezembro 1997.
- CARVALHO, Luis Fernando Medeiros. “A poesia no risco da paixão” In: SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). *Prismas em torno da poesia*. Rio de Janeiro: Centro de observação do contemporâneo, 1999, p. 9-19.
- FRANCHETTI, Paulo. “A marca do flagrante reveste a poesia de Armando Freitas Filho”. Estado de São Paulo, Domingo, 24 de dezembro de 2000.
- KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Poesia de vanguarda do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1970, p.31-4.
- TAPADO, Renato. *Estratégias felinas. Discurso poético X mídia na poesia brasileira contemporânea: Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite*. Dissertação de mestrado. Ilha de Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, Agosto de 1995.

Sobre poesia:

- CELAN, Paul. *Arte poética. O meridiano e outros textos*. Org. João Barreto. Portugal: Cotovia, 1996.
- DEGUY, Michel. *L'impair*. Tours: Farrago, 2000.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois, 1986.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- LIMA, Luiz Costa. “Abstração e visualidade”. In: Revista AFWFA, Rio de Janeiro, n.2, 1996.
- MORICONI, Ítalo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: *Poesia hoje*. Org. Celia Pedrosa e outros. Niterói: EdUFF, 1998.
- NOVALIS. *Pólen - Fragmentos - Diálogos - Monólogo*. Trad. de Rubens Rodrigues Torrer Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal dos anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PINSON, Jean-Claude. *À quoi bon la poésie aujourd'hui?* Paris: Éditions Plein Feux, 1999.
- PRIGENT, Christian. *A quoi bon encore des poètes?* Paris: P.O.L., 1996.
- REVISTA FILOSOFIA POLÍTICA. *Filosofia & literatura: o trágico*. Org. Kathrin H. Rosenfield. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, série III, n.1, 2001.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *A conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.11.

Sobre literatura:

- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1971.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 140-6.
- MONEGAL, Emir R. *Uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 81.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

De e sobre Kant:

- CÉRON, Ileana Pradita; REIS, Paulo (org.). *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999.
- CHÉDIN, Olivier. *Sur l'esthétique de Kant*. Paris: Vrin, 1982.
- DUARTE, Rogério (org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- GILMORE, Richard. "Philosophical Beauty: The Sublime in the Beautiful in Kant's Third Critique and Aristotle's Poetics". <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestGilm.htm>
- HEIDEGGER, Martin. *Interpretation phénoménologique de la "critique de la raison pure" de Kant*. Trad. Emmanuel Martineau. Paris: Gallimard, 1977.

- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- _____. *Crítica da razão prática*. Trad. Afonso Bartagnoli. São Paulo: Brasil Editora, 1959.
- _____. *Duas introduções à crítica do juízo*. Org. Ricardo Ribeiro Terra. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70.
- _____. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Brasil Editora, 1965.
- _____. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova cultural, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução: Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papyrus, 1993.
- NANCY, Jean-Luc. *Le discours de la syncope. I. Logodaedalus*. Paris: Flammarion, 1976.

Obras gerais:

- ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- _____. “La pratique de la joie devant la mort”. In: NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE. Résurgences et dérivés de la mystique. Paris: Gallimard, n. 22, automne 1980, p.309-10.
- _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- _____. *As estratégias fatais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- _____. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Barbosa. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papyrus, 1993.
- CARCHIA, Gianni. *Retorica de lo sublime*. Madrid: Editorial Tecnos, 1994.
- Colloques de Cerisy. *Bataille*. Dir. Philippe Sollers. Paris: U.G.E., 10/18, 1976.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.
- DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault. Uma Trajetória Filosófica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura, uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- _____. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Portugalia Editora.
- _____. *A História da Loucura*. São Paulo: Ed Perspectiva, 1989.
- _____. *Dits et Ecrits I*. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Trad. Luis Lopez-Ballesteros. 3ª ed., Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- _____. *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- GANDILLAC, Maurice de. *Gêneses da modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1978.
- _____. *Approche de Hölderlin*. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. *Heráclito. A origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do lógos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- _____. *Questions IV*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *Sobre o Humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1967.

- HEIMONET, Jean-Michel. *Le mal à l'oeuvre. Georges Bataille et l'écriture du sacrifice*. Marseille: Parenthèses, 1986.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- KRISTEVA, Júlia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *O Seminário. Livro 7. A Ética da Psicanálise (1959-60)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- _____. *Seminário 9. La identification*. aula 11, 28 de fevereiro de 1962.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- LIBRETT, Jeffrey (Trans. and with an afterword). *Of the sublime: presence in question*. New York: State University of New York, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *O Inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- MARSHALL, Eugene. *The sublime and the tragic: the aesthetics of Kant, Schopenhauer, and Nietzsche*. <http://www.sit.wisc.edu/~ejmarshall/sublime.htm>.
- MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- _____. *A obra clara: Lacan, a ciência e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- NIETZSCHE, F.W. *A Gaia Ciência*. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1981.
- _____. *Assim falou Zaratustra – um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Círculo do livro.
- _____. *Aurora*. Porto: Rés Editora.
- _____. *O Nascimento da Tragédia: Prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE. *Résurgences et dérivés de la mystique*. Paris: Gallimard, n. 22, automne 1980.
- ONATE, Alberto Marcos. *O crepúsculo do sujeito em Nietzsche ou como abrir-se ao filosofar sem metafísica*. São Paulo: Discurso Editorial/ Editora UNIJUÍ, 2000.
- PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

- POMMIER, Gérard. *A exceção feminina; os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- PRÉVOST, Pierre. *Georges Bataille. René Guénon. L'expérience souveraine*. Paris: Jean-Michel Place, 1992.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”. In: *Leituras do ciclo ABRALIC*. Ilha de Santa Catarina: Editora Grifos, 1999.
- SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Minuit, 1974.

RESUMO

A presente dissertação analisa a ocorrência da experiência sublime e sua relação com o belo na obra de Armando Freitas Filho, abordando os conflitos entre corpo e forma, ordem e desordem, precisão e erro, produção e improdutividade, saúde e doença, vida e morte, que se integram na tensão entre vida e poesia. Partindo da análise de um capítulo do livro *Fio terra*, foi necessário estudar a Analítica do Belo e a do Sublime de Kant para discutir certas noções psicanalíticas e pós-nietzscheanas ao desenvolver a hipótese de um gosto pelo sublime trágico e abjeto que se amedronta e se delicia nas relações sádicas e masoquistas com o objeto de desejo.

RESUMÉE

Le présent travail analyse l'occurrence de l'expérience sublime et son rapport avec le beau l'oeuvre de Armando Freitas Filho, en abordant les conflits entre corps et forme, ordre et désordre, précision et erreur, production et improductibilité, santé et maladie, vie et mort, qui s'intègrent dans la fusion entre vie et poésie. A partir de l'analyse d'un chapitre de livre *Fio Terra*, le travail se propose d'étudier l'Analytique du Beau et du Sublime de Kant, pour discuter certaines notions psychanalytiques et post-nietzscheennes, au moment de développer l'hypothèse d'un goût pour le sublime tragique et abject Qui craigne et se réjouit de ses rapports sadiques et masochistes avec l'objet de désir.

¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 146.

- ² LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois, 1986, p.30-1.
- ³ *Id. Ibidem*, p.31.
- ⁴ *Id. Ibidem*, p.102.
- ⁵ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.
- ⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- ⁷ FREITAS FILHO, Armando. *De cor: (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 11.
- ⁸ *Id. Cabeça de homem (1987-1990)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 13.
- ⁹ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 140-6.
- ¹⁰ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.64.
- ¹¹ STIRNIMANN, Victor-Pierre. “Schlegel, carícias de um martelo”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *A conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.11.
- ¹² NOVALIS. *Pólen - Fragmentos - Diálogos - Monólogo*. Trad. de Rubens Rodrigues Torrer Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 123.
- ¹³ Não temos nenhuma pretensão em dividir a poesia contemporânea em tendências, ou pior, em escolas, como muitos tentam fazer. Essa dicotomia é circunstancial e provisória em nossa apresentação, e não vamos adotá-la. Tais divisões não deixam de ter validade como exercícios sintéticos, mas pensamos que devem ser logo desfeitas.
- ¹⁴ LYOTARD, Jean-Francois. *O Inumano. Considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p. 95-111.
- ¹⁵ BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- ¹⁶ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992, p.101.
- ¹⁷ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, contracapa.
- ¹⁸ *Id. Ibidem*, p.43, “Arco”.
- ¹⁹ *Id. Ibidem*, p.13, 28 V 98.
- ²⁰ *Id. Ibidem*, p.8, 24 IV 98.
- ²¹ *Id. Ibidem*, p.13, 28 V 98.
- ²² *Id. Ibidem*, p. 9, 11 V 98.
- ²³ *Id. Ibidem*, p.13, 27 V 98.
- ²⁴ *Id. Ibidem*, p.13, 28 V 98.
- ²⁵ *Id. Ibidem*, p.13, 28 V 98.
- ²⁶ *Id. Ibidem*, p.13, 28 V 98.
- ²⁷ *Id. Ibidem*, p.13, 28 V 98.
- ²⁸ *Id. Ibidem*, p.14, 28 V 98.
- ²⁹ *Id. Ibidem*, p.11, 16 V 98.
- ³⁰ *Id. Ibidem*, p.10, 16 V 98.
- ³¹ *Id. Ibidem*, p.10, 16 V 98.
- ³² Não vamos desenvolver aqui as múltiplas relações que se podem perceber com Drummond nem as referências diretas (Cabral) ou indiretas (Mallarmé e outros) do rico diálogo com o cânone presente neste livro.
- ³³ *Id. Ibidem*, p.20, 1 VII 98.
- ³⁴ *Id. Ibidem*, p.20, 1 VII 98.
- ³⁵ *Id. Ibidem*, p.20, 1 VII 98.
- ³⁶ *Id. Ibidem*, p.17, 17 VI 98.
- ³⁷ *Id. Ibidem*, p.20, 1 VII 98.
- ³⁸ *Id. Ibidem*, p.21, 5 VII 98.
- ³⁹ *Id. Ibidem*, p.21, 5 VII 98.
- ⁴⁰ *Id. Ibidem*, p.12, 24 V 98, à noite.
- ⁴¹ *Id. Ibidem*, p.18, 29 VI 98.
- ⁴² *Id. Ibidem*, p.17, 20 VI 98.
- ⁴³ *Id. Ibidem*, p.9, 3 V 98.
- ⁴⁴ *Id. Ibidem*, p.18, 30 VI 98.
- ⁴⁵ *Id. Ibidem*, p.18, 30 VI 98.
- ⁴⁶ *Id. Ibidem*, p.9, 3 V 98.
- ⁴⁷ *Id. Ibidem*, p.9, 3 V 98.
- ⁴⁸ *Id. Ibidem*, p.6, 14 IV 98.
- ⁴⁹ *Id. Ibidem*, p.19, 30 VI 98.

- ⁵⁰ *Id. Ibidem*, p.19, 30 VI 98.
- ⁵¹ *Id. Ibidem*, p.10, 16 V 98.
- ⁵² *Id. Ibidem*, p.13, 28 V 98.
- ⁵³ *Id. Ibidem*, p.21, 5 VII 98.
- ⁵⁴ *Id. Ibidem*, p.3, 5 IV 98.
- ⁵⁵ TAPADO, Renato. Estratégias felinas. Discurso poético X mídia na poesia brasileira contemporânea: Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite. Dissertação de mestrado. Ilha de Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, Agosto de 1995, p.12-3.
- ⁵⁶ FREITAS FILHO, Armando. *De cor (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 65.
- ⁵⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Brasil Editora, 1965, p. 101.
- ⁵⁸ *Id. Duas introduções à crítica da faculdade do juízo*. Org. Ricardo Ribeiro Terra. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 31-2.
- ⁵⁹ CARVALHO, Jairo Dias. “A faculdade de julgar estética em Kant”. In: DUARTE, Rogério (org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.122.
- ⁶⁰ OLIVEIRA, Bernardo B. C.. “O juízo de gosto e a descoberta do outro”. In: DUARTE, Rogério (org.). *Ibidem*, p. 56. KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Brasil Editora, 1965, p. 118.
- ⁶¹ SANTOS, José Henrique. “O lugar da crítica da faculdade de juízo na filosofia de Kant”. In: DUARTE, Rogério (org.). *Ibidem*, p. 17.
- ⁶² KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Trad. Afonso Bartagnoli. São Paulo: Brasil Editora, 1959, p. 32,100.
- ⁶³ *Id. Ibidem*, p. 53.
- ⁶⁴ *Id. Ibidem*, p. 58.
- ⁶⁵ ROHDEN, Valério. “Aparências estéticas não enganam – sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant”. In: DUARTE, Rogério (org.). *Ibidem*, p. 56. KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. op. cit., p. 122.
- ⁶⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. op. cit., p. 60.
- ⁶⁷ LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papirus, 1993, p.120 e 167-8.
- ⁶⁸ *Id. Ibidem*, p. 9.
- ⁶⁹ KANT, Immanuel. *Duas introduções à crítica da faculdade do juízo*. Org. Ricardo Ribeiro Terra. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 44-5.
- ⁷⁰ *Id. Crítica da razão pura*. São Paulo: Brasil Editora, 1965, p. 51.
- ⁷¹ CHÉDIN, Olivier. *Sur l'esthétique de Kant*. Paris: Vrin, 1982, p. 61.
- ⁷² *Id. Ibidem*, p. 30.
- ⁷³ *Id. Ibidem*, p. 30.
- ⁷⁴ *Id. Ibidem*, p. 33-5.
- ⁷⁵ *Id. Ibidem*, p. 33-5.
- ⁷⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p.64-80.
- ⁷⁷ *Id. Ibidem*, p. 64.
- ⁷⁸ *Id. Ibidem*, p. 73.
- ⁷⁹ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p. 73.
- ⁸⁰ KANT, Immanuel. *Ibidem*, p. 69.
- ⁸¹ *Id. Ibidem*, p. 135.
- ⁸² CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p. 60.
- ⁸³ *Id. Ibidem*, p. 60.
- ⁸⁴ *Id. Ibidem*, p. 122.
- ⁸⁵ *Id. Ibidem*, p. 122.
- ⁸⁶ *Id. Ibidem*, p.267.
- ⁸⁷ *Id. Ibidem*, p.16.
- ⁸⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. op. cit., p. 65.
- ⁸⁹ *Id. Ibidem*, p. 80.
- ⁹⁰ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p.156.
- ⁹¹ KANT, Immanuel. *Ibidem*, p. 116.
- ⁹² Esta definição do juízo passa a ser válida, na terceira crítica, para o juízo determinante. CARVALHO, Jairo Dias. “A faculdade de julgar estética em Kant”. In: DUARTE, Rogério (org.). *Belo, sublime, e Kant*, op. cit., p.125.
- ⁹³ KANT, Immanuel. *Ibidem*, p. 89.
- ⁹⁴ *Id. Ibidem*, p. 126-7.
- ⁹⁵ *Id. Ibidem*, p. 112. Já introduzimos a definição de apercepção em “2- Função da terceira crítica”.

⁹⁶ *Id. Ibidem*, p. 116.

⁹⁷ *Id. Ibidem*, p. 127.

⁹⁸ *Id. Ibidem*, p. 135.

⁹⁹ HEIDEGGER, Martin. *Interpretation phénoménologique de la "critique de la raison pure" de Kant*. Trad. Emmanuel Martineau. Paris: Gallimard, 1977, p. 252.

¹⁰⁰ KANT, Immanuel. *Ibidem*, p. 128-9.

¹⁰¹ *Id. Ibidem*, p. 137.

¹⁰² *Id. Ibidem*, p. 147.

¹⁰³ *Id. Ibidem*, p. 150.

¹⁰⁴ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p. 43.

¹⁰⁵ *Id. Ibidem*, p. 44-5.

¹⁰⁶ LYOTARD, Jean-François. *Ibidem*, p. 86-7.

¹⁰⁷ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p.140.

¹⁰⁸ *Id. Ibidem*, p.8.

¹⁰⁹ *Id. Ibidem*, p.17.

¹¹⁰ HUGLES, Fiona. "Três dimensões espaciais na estética de Kant". In: CÉRON, Ileana Pradita; REIS, Paulo (org.). *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999, p. 139: "a síntese reflexiva envolve um tipo diferente de esquematismo em comparação com o juízo determinante: ela diz respeito ao esquematismo das nossas faculdades e não ao esquematismo de uma dada intuição sob um conceito ... à própria atividade de julgar".

¹¹¹ BERNSTEIN, Jay. "Da beleza à experiência: de Kant a Cindy Sherman". In: CÉRON, Ileana Pradita; REIS, Paulo (org.). *Ibidem*, p. 37.

¹¹² CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p.145.

¹¹³ *Id. Ibidem*, p.112.

¹¹⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo. op. cit.*, p.75-7.

¹¹⁵ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p.135.

¹¹⁶ *Id. Ibidem*, p.140-3.

¹¹⁷ LYOTARD, Jean-François. *Ibidem*, p. 87.

¹¹⁸ "Aparências estéticas não enganam – sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant". In: DUARTE, Rogério (org.). *Belo, sublime e Kant. op. cit.*, p.65-6.

¹¹⁹ LYOTARD, Jean-François. *Ibidem*, p. 25.

¹²⁰ *Id. Ibidem*, p. 30.

¹²¹ *Id. Ibidem*, p. 84.

¹²² *Id. Ibidem*, p. 127.

¹²³ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p.172. É nesse ponto que Luiz Costa Lima desconfia de Chédin, por argumentar que esse sentimento de um acordo universal, anterior ou superior a qualquer embate de diferenças, minimiza o alcance propriamente crítico do juízo estético. LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 132-7.

¹²⁴ OSÓRIO, Luiz Camillo. "Uma leitura contemporânea da estética de Kant". In: CÉRON, Ileana Pradita; REIS, Paulo (org.). *Kant: crítica e estética na modernidade. op. cit.*, p. 236.

¹²⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura Vol II*. São Paulo: Nova cultural, 1991, p. 224.

¹²⁶ *Id. Crítica da faculdade do juízo. op. cit.*, p.83.

¹²⁷ *Id. Ibidem*, p.84.

¹²⁸ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p.174-5.

¹²⁹ LYOTARD, Jean-François. *Ibidem*, p. 54-5.

¹³⁰ *Id. Ibidem*, p. 56-7.

¹³¹ NANCY, Jean-Luc. "The sublime offering". In: LIBRETT, Jeffrey (Trans. and with na afterword). *Of the sublime: presence in question*. New York: State University of New York, 1993, p. 44. Nancy afirma que o sublime é o sentimento que *toca* o limite, permite à imaginação tornar sensível o limite como o seu próprio; suscita o sentimento que a imaginação tem de si mesma quando toca seus extremos, pois só sente a si mesma passando para o território do limite, sendo "movida" pelo arrebatamento da "e-moção" e experimentando seu desvanecimento.

¹³² LYOTARD, Jean-François. *Ibidem*, p. 58-9.

¹³³ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p.236-7.

¹³⁴ *Id. Ibidem*, p.238.

¹³⁵ *Id. Ibidem*, p.244.

¹³⁶ *Id. Ibidem*, p.247.

¹³⁷ *Id. Ibidem*, p.248.

¹³⁸ *Id. Ibidem*, p.254.

- ¹³⁹ *Id. Ibidem*, p.256.
- ¹⁴⁰ KANT, Immanuel. *Ibidem*, p. 93.
- ¹⁴¹ *Id. Ibidem*, p. 95-6.
- ¹⁴² *Id. Ibidem*, p. 106.
- ¹⁴³ LYOTARD, Jean-François. *Ibidem*, p. 111-3.
- ¹⁴⁴ *Id. Ibidem*, p. 159.
- ¹⁴⁵ *Id. Ibidem*, p. 160.
- ¹⁴⁶ *Id. Ibidem*, p. 213.
- ¹⁴⁷ *Id. Ibidem*, p. 215.
- ¹⁴⁸ *Id. Ibidem*, p. 220.
- ¹⁴⁹ *Id. Ibidem*, p. 222.
- ¹⁵⁰ FREITAS FILHO. Armando. *Cabeça de homem (1987-1990)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p.47.
- ¹⁵¹ FREUD, Sigmund. “Esboço de psicanálise. Parte I. Capítulo II- A teoria dos instintos”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XXIII (1937-39)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- ¹⁵² TAPADO, Renato. *Estratégias felinas. Discurso poético X mídia na poesia brasileira contemporânea: Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite*. Dissertação de mestrado. Ilha de Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, Agosto de 1995, p.27.
- ¹⁵³ FREITAS FILHO. Armando. *Marca registrada (1966-1969)*. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1970, “DIA-A-DIA”.
- ¹⁵⁴ CARVALHO, Luis Fernando Medeiros. “A poesia no risco da paixão” In: SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). *Prismas em torno da poesia*. Rio de Janeiro: Centro de observação do contemporâneo, 1999, p.17. O animal referido pelo autor é o ouriço encontrado num fragmento de Schlegel e repensado por Derrida. Ele atravessa a estada da cidade desertificada “com seu coração híbrido, batendo e correndo o risco do acidente”.
- ¹⁵⁵ FREITAS FILHO. Armando. *Ibidem*, p. 47.
- ¹⁵⁶ *Id. De corpo presente (1970-1975)*. Edição particular: Rio de Janeiro, 1975, “SENTENÇAS”.
- ¹⁵⁷ *Id. À mão livre(1975-1979)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, “CORPO DE DELITO”.
- ¹⁵⁸ *Id. Fio terra(1996-2000)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, “DEPOSIÇÃO”.
- ¹⁵⁹ BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, p. 74-7.
- ¹⁶⁰ FREITAS FILHO. Armando. *De corpo presente (1970-1975)*, “COMUNICAÇÕES”.
- ¹⁶¹ *Id. Ibidem*, “TV VIVENDO”: “a paisagem esparsa da palavra:/ leque de intenções, golpes/ galopes, gole em tantas letras/ e sentidos que disparam vozes”.
- ¹⁶² “Crítica de toda teologia a partir de princípios especulativos da razão”. In: KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura V2*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 144-8. Quando Kant afirma que não podemos ter um conhecimento da existência de Deus no mundo condicionado dos fenômenos, mas somente o uso negativo de um conhecimento “meramente especulativo da razão”, ele está abrindo uma porta para que a mesma dúvida da existência de Deus culmine, em Nietzsche, no questionamento da própria necessidade de um ideal unificador do conhecimento.
- ¹⁶³ FOUCAULT, Michel. *Dits et Ecrits I*. Paris: Gallimard, 1984. P. 250-61, “Le langage à l’infini”;
- FREITAS FILHO. Armando. *Ibidem*, “PALAVRA PUXA PALAVRA(oral)”: “... o vô instantâneo/ da voz ... no oco da boca um eco/ se espalha - espelho/ verbal que soletra/ e amplia as palavras: ...”; *Id. De cor (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, “PARA UM VERÃO”: “Agora só lido com rascunhos/ e escrevo no fim das linhas/ com todos os reflexos acesos”.
- ¹⁶⁴ *Id. Ibidem*, “TEXTO”.
- ¹⁶⁵ *Id. À mão livre(1975-1979)*, “CORPO DE DELITO”: “Mas se ergues, ainda sim/ a clava forte do seu corpo/ e não foge à luta/ nem teme a própria morte/ que avança armada até os dentes...”. Neste poema, Armando faz uma dura paródia do Hino Nacional Brasileiro ao denunciar as práticas de tortura da ditadura da época. A repressão social, nesse caso, é um dos aspectos do combate existencial frente à morte, e não o contrário.
- ¹⁶⁶ *Id. Palavra (1960-1962)*. Edição particular: Rio de Janeiro, 1963, “CORPO”.
- ¹⁶⁷ *Id. Números anônimos (1990-1993)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994: “Você é todo coração, extremo/ ultra-sonográfico e estremeado/ a 155 p/minuto/ e daqui para frente, bate até o fim ...”. *Id. Longa vida (1979-1981)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982: “... e o coração que bate/ e corre/ atropelado na Av. Rio Branco ...”.
- ¹⁶⁸ *Id. Cabeça de homem (1987-1990)*, p.47.
- ¹⁶⁹ *Id. De cor (1983-1987)*, “NAKED LUNCH COM W.S. BURROUGHS”.
- ¹⁷⁰ *Id. Cabeça de homem (1987-1990)*, p.47.
- ¹⁷¹ *Id. Ibidem*, p. 43.
- ¹⁷² *Id. Ibidem*, p. 43.

¹⁷³ *Id. Ibidem*, p. 47.

¹⁷⁴ “Representação, apresentação, não apresentável”. In: LYOTARD, Jean-François. *O Inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p.129.

¹⁷⁵ FREITAS FILHO. Armando. *Ibidem*, p. 77.

¹⁷⁶ *Id. À mão livre (1975-1979)*, “CORPO DE DELITO”: “...Aqui, no peito, os sussurros do coração/ o muro de muros desabado/ os urros na boca do corpo de entulho/ e os erros da minha mão/ que apalpa a própria morte”. Neste trecho da primeira parte do poema, a violência social se confunde com a soberana violência dos limites da mortalidade contra as potências vitais do homem, que mais não podem fazer a não ser deixar “sussurrar” a vida, em estado puro, nas batidas do coração. Portanto, os “muros” da linguagem referem-se aqui a discussão anterior dos limites da vida, onde a presença do “coração” impera.

¹⁷⁷ *Id. Fio terra (1996-2000)*, “POSE”.

¹⁷⁸ *Id. Ibidem*, “RETRATO NO TELEFONE”: “Do outro lado da linha, no espaço/ em branco, no escuro”.

¹⁷⁹ LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 159: “Esta função do impossível não deve ser abordada sem prudência, como toda função que se apresenta de forma negativa. Eu quereria simplesmente sugerir-lhes que a melhor maneira de abordar essas noções não é tomá-las pela negação. Este método nos levaria aqui à questão sobre o possível, e o possível não é forçosamente o contrário do impossível, ou bem ainda, porque o oposto do possível é seguramente o real, seremos levados a definir o real como o impossível”. Não podemos deixar de lembrar aqui que esta articulação dialoga com a categoria de qualidade de Kant (realidade, negação e limitação) relacionada com a primeira categoria de modalidade (possibilidade - impossibilidade).

¹⁸⁰ LYOTARD, Jean-François. *Ibidem*, p. 129.

¹⁸¹ “O sublime a vanguarda”. In: LYOTARD, Jean-François. *Ibidem*, p. 103.

¹⁸² FREITAS FILHO. Armando. *Longa vida (1979-1981)*, p. 44.

¹⁸³ LYOTARD, Jean-François. *Ibidem*, p. 158.

¹⁸⁴ *Id. Ibidem*, p. 126.

¹⁸⁵ *Id. Ibidem*, p. 128.

¹⁸⁶ *Id. Ibidem*, p. 125.

¹⁸⁷ *Id. Ibidem*, p. 129.

¹⁸⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 88.

¹⁸⁹ *Id. Ibidem*, p. 88.

¹⁹⁰ *Id. Ibidem*, p. 153.

¹⁹¹ *Id. Ibidem*, p. 88.

¹⁹² *Id. Ibidem*, p. 153.

¹⁹³ LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papyrus, 1993, p. 57.

¹⁹⁴ KANT, Immanuel. *Ibidem*, p. 88.

¹⁹⁵ CHÉDIN, Olivier. *Sur l'esthétique de Kant*. Paris: Vrin, 1982, p. 249.

¹⁹⁶ *Id. Ibidem*, p. 155-6.

¹⁹⁷ *Id. Ibidem*, p. 284.

¹⁹⁸ KANT, Immanuel. *Ibidem*, p. 170.

¹⁹⁹ *Id. Ibidem*, p. 171.

²⁰⁰ GILMORE, Richard. “Philosophical Beauty: The Sublime in the Beautiful in Kant’s Third *Critique* and Aristotle’s *Poetics*”. <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestGilm.htm>

²⁰¹ FREITAS FILHO. Armando. *Cabeça de homem (1987-1990)*, p.105.

²⁰² *Id. 3x4 (1981-1983)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

²⁰³ HEIDEGGER, Martin. Heráclito. *A origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do lógos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 109: “a palavra grega que diz “luz”, phaos, phōs”, tem “a mesma raiz que phýsis”.

²⁰⁴ KANT, Immanuel. *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70, p.21-37.

²⁰⁵ *Id. Crítica da faculdade do juízo*, p. 117.

²⁰⁶ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 66-7. Essa reflexão da natureza kantiana para consigo mesma num estado de subjetividade nascente foi um dos pólos de influência (via Fichte) para a concepção da teoria do conhecimento da natureza do primeiro romantismo alemão, que teoriza essa reflexividade de maneira bem mais radical: “o pesquisador ... sabe que não é possível conhecimento sem o autoconhecimento do que se conhece e que este só pode ser evocado por um centro de reflexão (o observador) em um outro (a coisa) na medida em que o primeiro se eleve através de reflexões repetidas até a compreensão do segundo ... O experimento consiste na evocação da autoconsciência e do autoconhecimento no objeto que se observa. Observar uma coisa significa apenas impeli-la para seu autoconhecimento”.

- ²⁰⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- ²⁰⁸ KANT, Immanuel. *Ibidem*, p. 117.
- ²⁰⁹ FREITAS FILHO, Armando. *3x4 (1981-1983)*, “Rio por dentro. ...”.
- ²¹⁰ *Id.* *Duplo cego (1994-1997)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, “ESPETÁCULO”.
- ²¹¹ *Id.* *Cabeça de homem (1987-1990)*, “NU DE VERÃO SUBINDO A ESCADA”.
- ²¹² *Id.* *Ibidem*, p. 75.
- ²¹³ HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 174.
- ²¹⁴ FREITAS FILHO, Armando. *Cabeça de homem (1987-1990)*. “NA VEIA PRINCIPAL”.
- ²¹⁵ FREITAS FILHO, Armando. *Ibidem*, p. 73.
- ²¹⁶ *Id.* *Ibidem*, p. 73.
- ²¹⁷ *Id.* *Ibidem*, p. 73.
- ²¹⁸ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p. 167-9.
- ²¹⁹ FREITAS FILHO, Armando. *De corpo presente (1970-1975)*, 1975.
- ²²⁰ SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye. São Paulo: Editora Cultrix, 1969, p. 130.
- ²²¹ *Id.* *Ibidem*, p. 131.
- ²²² *Id.* *Ibidem*, p. 141.
- ²²³ *Id.* *Ibidem*, p. 131.
- ²²⁴ MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987, p. 13.
- ²²⁵ SAUSSURE, Ferdinand. *Ibidem*, p. 139.
- ²²⁶ *Id.* *Ibidem*, p. 23.
- ²²⁷ *Id.* *Ibidem*, p. 22. Esta concepção de lingüística, bem entendido, é a de seu fundador, Saussure, e não dá conta das transformações pelas quais cada conceito (língua, fala, sistema...) sofreu ao longo do século.
- ²²⁸ MILNER, Jean-Claude. *Ibidem*, p. 15.
- ²²⁹ *Id.* *Ibidem*, p. 25.
- ²³⁰ *Id.* *Ibidem*, p. 28.
- ²³¹ *Id.* *Ibidem*, p. 13-5.
- ²³² *Id.* *Ibidem*, p. 25.
- ²³³ MELO E SOUZA, Ronaldo. “Atualidade da tragédia grega”. In: ROSENFELD, Kathrin. Org. *Filosofia e Literatura: o trágico*. Filosofia e Política, III.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 155-40.
- ²³⁴ MILNER, Jean-Claude. *Ibidem*, p. 26.
- ²³⁵ *Id.* *A obra clara: Lacan, a ciência e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996, p. 104-5.
- ²³⁶ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p. 93.
- ²³⁷ MILNER, Jean-Claude. *Ibidem*, p. 26.
- ²³⁸ FREITAS FILHO, Armando. *De corpo presente (1970-1975)*, 1975.
- ²³⁹ LACAN, Jacques. Seminário 9. *La identification*. aula 11, 28 de fevereiro de 1962.
- ²⁴⁰ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra (1996-2000)*, p. 5.
- ²⁴¹ Sem entrar em detalhes, desde a *Lisístrata* de Aristófanes, passando pelos *fabliaux*, farsas medievais e pelas *Facécias* de Poggio renascentistas, somando-se a várias outras manifestações, até a idade de ouro da libertinagem – o século XVIII francês (onde o iluminismo da razão também “iluminou” a luxúria da mais alta nobreza) – que se propagou pela Europa, a literatura sempre foi expressão das fantasias mais variadas.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ²⁴² SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.48.
- ²⁴³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p. 158.
- ²⁴⁴ KRISTEVA, Júlia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- ²⁴⁵ FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XVIII (1925-26)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- ²⁴⁶ *Id.* “A sexualidade infantil. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume VII (1901-05)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- ²⁴⁷ *Id.* “Projeto para uma psicologia científica”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume I (1886-99)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- ²⁴⁸ *Id.* “A interpretação dos sonhos (segunda parte)”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume V (1900-1)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- ²⁴⁹ É muito importante constatar que o poema, pelo menos neste trecho, não explicita que o objeto de desejo é uma mulher, muito menos que o eu poético é um homem. Portanto, há uma indistinção de gênero que poderia dar lugar a uma leitura bem diferente da que já esboçamos, que faremos daqui por diante e estará presente em todo nosso trabalho. Isso não ocorrerá só nesse poema, no entanto, outros demonstrarão a distinção. Por isso, a análise generalizou essa perspectiva heterossexual masculina consciente de suas limitações, deixando o espaço aberto para outras leituras, mesmo que a obra de Armando se preste *mais* a

esse ponto de vista. Escolhemo-lo não por negligenciar o olhar feminino ou o homossexual, mas por procurar investigar o quanto o próprio desejo heterossexual masculino, mesmo que tenha sido a voz dominante da cultura ocidental, desconhece a si mesmo, e como a poesia de Armando é capaz de revelar segredos inauditos. Justamente por ter assegurado seu domínio, o desejo masculino era um Édipo tirano que não sabia nada de sua origem e seu destino, e hoje, castrado e cegado, permanece na escuridão. Pretendemos contribuir para reverter esse quadro.

²⁵⁰ LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 74.

²⁵¹ PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 318, 515c.

²⁵² *Id. Ibidem*, p. 332, 523b.

²⁵³ FREITAS FILHO, Armando. *3x4 (1981-1983)*, 1985.

²⁵⁴ FREUD, Sigmund. “O problema econômico do masoquismo”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XIX (1923-5)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

²⁵⁵ FREITAS FILHO, Armando. *De cor (1983-1987)*, “PARA UM VERÃO”.

²⁵⁶ *Id.* Armando. *Números anônimos (1990-1993)*, p. 71.

²⁵⁷ *Id.* Armando. *De corpo presente (1970-1975)*, 1975.

²⁵⁸ FREUD, Sigmund. “Capítulo III O desenvolvimento da função sexual. Esboço de psicanálise”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XXIII (1937-9)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

²⁵⁹ POMMIER, Gérard. *A exceção feminina; os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

²⁶⁰ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 10-7.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”. In: *Leituras do ciclo ABRALIC*. Ilha de Santa Catarina: Editora Grifos, 1999, p. 132.

²⁶¹ FREITAS FILHO, Armando. *Dual (1963-1966)*. Edição particular: Rio de Janeiro, 1966.

²⁶² KRISTEVA, Julia. *Ibidem*, p. 65.

²⁶³ *Id. Ibidem*, p. 66.

²⁶⁴ *Id. Ibidem*, p. 10.

²⁶⁵ FREUD, Sigmund. “O problema econômico do masoquismo”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XIX (1923-5)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

²⁶⁶ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra (1996-2000)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, “ARCO”, p. 43.

²⁶⁷ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

²⁶⁸ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra (1996-2000)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, “ÁGUA”, p. 39.

²⁶⁹ *Id.* Armando. *Cabeça de homem (1987-1990)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, “2:42”, p. 23.

²⁷⁰ FREUD, Sigmund. “O problema econômico do masoquismo”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XIX (1923-5)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

²⁷¹ A interpretação do personagem mítico concebida aqui, embora tenha sido feita a partir do instrumental psicanalítico, não tem a pretensão de ser uma chave para o uso clínico da teorização do complexo de Édipo. Tal leitura do mito *não é nada além de mais uma variante do mito*, no plano teórico, para a análise da inserção do próprio na obra de Armando.

²⁷² BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 81: Benjamin afirma que, para o romantismo alemão, a “arte” (totalidade ideal de todas as obras já feitas e ainda por fazer) é um médium-de-reflexão infinito que precisa da reflexão isolada e causal da obra de arte. Essa obra repousa sobre uma rígida *autolimitação* da reflexão na consecução de sua forma.

²⁷³ FREUD, Sigmund. “O problema econômico do masoquismo”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XIX (1923-5)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

²⁷⁴ FREITAS FILHO, Armando. *À mão livre (1975-1979)*.

²⁷⁵ KRISTEVA, Julia. *Ibidem*, p. 13.

²⁷⁶ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 87

²⁷⁷ LACAN, J. *O Seminário. Livro 7. A Ética da Psicanálise (1959-60)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997; (1963) “Kant com Sade”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. Freud já falara, no “Problema econômico do masoquismo”, que o imperativo categórico kantiano é herdeiro do superego. Lacan parte desta afirmação para analisar os efeitos insuspeitáveis da moral cristã e kantiana no sentimento de culpa do sujeito.

²⁷⁸ FREITAS FILHO, Armando. *Duplo cego (1994-1997)*, “MM”.

²⁷⁹ BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 15. Ao analisar a função ideológica da denotação, o autor afirma que ela é a última das conotações, que finge ser natural, inquestionável.

²⁸⁰ FREITAS FILHO, Armando. *Números anônimos (1990-1993)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 67.

- ²⁸¹ BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 12-3.
- ²⁸² *Id. Ibidem*, p. 11-2.
- ²⁸³ SANTIAGO, Silviano. “P.S.”. In: FREITAS FILHO, Armando. *3x4 (1981-1983)*, p.138.
- ²⁸⁴ FREITAS FILHO, Armando. *Longa vida (1979-1981)*, “De novo ...”.
- ²⁸⁵ *Id. Ibidem*, “De novo ...”.
- ²⁸⁶ BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, p. 40-2.
- ²⁸⁷ HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 173.
- ²⁸⁸ BARTHES, Roland. *Ibidem*, p. 42.
- ²⁸⁹ *Id. Ibidem*, p. 42.
- ²⁹⁰ *Id. Ibidem*, p. 41.
- ²⁹¹ *Id. O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 11: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de *que ele me deseja*”, e p. 38, “O texto é um objeto fetiche e *esse fetiche me deseja*” (itálico do autor).
- ²⁹² LYOTARD, Jean-François. *O Inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p.122.
- ²⁹³ *Id. Ibidem*, p. 144.
- ²⁹⁴ FREITAS FILHO, Armando. *À mão livre(1975-1979)*, 1979.
- ²⁹⁵ BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, p. 42.
- ²⁹⁶ *Id. O prazer do texto*, p. 8: tanto o texto do autor é imprevisível para o leitor, quanto o contrário (o leitor é imprevisível para o autor), no jogo dos dois desejos: “Não é a ‘pessoa’ do outro que é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* (itálico do autor) do desfrute: que os dados não sejam lançados, que haja um jogo”.
- ²⁹⁷ CHEDIN, Olivier. *Ibidem*, p. 272.
- ²⁹⁸ BAUDRILLARD, Jean. *L’échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976, p. 207, “L’échange inéluctable”: Baudrillard se afasta completamente da noção do simbólico lacaniano para pensá-lo como um sistema de alianças e de trocas feitos entre vivos e mortos, onde as mulheres, os ancestrais e presentes valiosos circulam: ambos são dados e retribuídos numa obrigação intransponível de reciprocidade.
- ²⁹⁹ LYOTARD, Jean-François. *Ibidem*, p. 149.
- ³⁰⁰ FREUD, Sigmund. “Capítulo V. A interpretação dos sonhos (primeira parte)”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume IV (1900-1)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, p. 41: a energia digressiva do texto como “lógica do símbolo”.
- ³⁰¹ *Id. O prazer do texto*, p. 12: nem a margem sensata e conforme do texto clássico e nem a margem móvel e vazia onde se entrevê a morte da linguagem (da lei) produzem o prazer do texto: “é a fenda entre uma e outra que se torna erótica”. É nesse espaço de exercício lento de leitura e releitura que se redescobre “o que ‘acorre’, o que ‘se vai’”, p. 20.
- ³⁰² FREITAS FILHO, Armando. *À mão livre(1975-1979)*, 1979.
- ³⁰³ BARTHES, Roland. *Ibidem*, p. 35.
- ³⁰⁴ NIETZSCHE, F.. *O Nascimento da Tragédia: Prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ³⁰⁵ MARSHALL, Eugene. *The sublime and the tragic: the aesthetics of Kant, Schopenhauer, and Nietzsche*. <http://www.sit.wisc.edu/~ejmarshall/sublime.htm>.
- ³⁰⁶ FREITAS FILHO, Armando. *Números anônimos (1990-1993)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 59.
- ³⁰⁷ *Id. Palavra (1960-1962)*. Edição particular: Rio de Janeiro, 1963.
- ³⁰⁸ BARTHES, Roland. *Prazer do texto*, p. 21. Modificamos a tradução brasileira de J. Guinsburg da palavra *jouissance* de *fruição* para *gozo* porque essa é a tradução técnica que é correntemente usada em psicanálise.
- ³⁰⁹ FREITAS FILHO, Armando. *De corpo presente (1970-1975)*, “ESCRITURA”.
- ³¹⁰ FREITAS FILHO, Armando. *À mão livre(1975-1979)*, 1979.
- ³¹¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio, p. 130.
- ³¹² FREITAS FILHO, Armando. *De cor (1983-1987)*, p. 27.
- ³¹³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ibidem*, p. 126.
- ³¹⁴ ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político: uma introdução*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Matinelli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 59-60.
- ³¹⁵ Talvez a ameaça de morte ainda se faça aqui não de forma objetiva, concreta: é o real, em sua impossibilidade, que toca a objetividade do sujeito com a antecipação da morte. O choque com esse “real” não é a morte efetiva, mas remete a ela. De qualquer forma, a ligação da morte concreta e a experiência dionisiaca é complexa (mais adiante abordaremos o papel do *sacrifício* em Bataille, que toca em relações semelhantes), e não vamos abordá-la aqui.

- ³¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zarathustra – um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Circulo do livro, p. 33.
- ³¹⁷ FREITAS FILHO, Armando. *De cor (1983-1987)*, p. 72, “1986”.
- ³¹⁸ CHÉDIN, Olivier. *Ibidem*, p.256.
- ³¹⁹ LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 132-7. Para o autor, Kant, lido através dos problemas da interpretação de Chédin, limita seu próprio projeto crítico quando atribui à experiência estética uma muda comunicabilidade universal, na qual a voz crítica se cala. Acrescentamos que esse é o paradoxo de postular uma razão sem palavras, a qual não está muito distante da presença incontestável da lei moral na razão prática. Ironicamente, perder a razão, pensando com Nietzsche, é ser mais crítico, desde que não se confunda a transvaloração afirmativa de Nietzsche com o mero irracionalismo.
- ³²⁰ BURKE, Edmund, *Ibidem*, p. 53-4.
- ³²¹ *Id. Ibidem*, p. 56-7.
- ³²² KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura V2*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 45.
- ³²³ *Id. Ibidem*, p.19.
- ³²⁴ *Id. Ibidem*, p.220.
- ³²⁵ ONATE, Alberto Marcos. *O crepúsculo do sujeito em Nietzsche ou como abrir-se ao filosofar sem metafísica*. São Paulo: Discurso Editorial/ Editora UNIJUÍ, 2000, p. 44: “Nietzsche considera a ruptura entre a res cogitans e o Ich denke superficial, pois o solo e os pressupostos que os constituem são comuns: apesar de serem apresentados como as pedras fundamentais de seus sistemas, ambos remetem a uma dimensão instauradora mais radical, que se desdobra em duas noções complementares: unidade e identidade”.
- ³²⁶ FREITAS FILHO, Armando. *Números anônimos (1990-1993)*, p. 37.
- ³²⁷ Vale lembrar que esta questão é mais complicada e oscilante em Nietzsche, e sua posição política incorre, devido a alguns excessos, em certos problemas. Para citar só um exemplo: “Por que tememos e detestamos um possível retorno à barbárie? Porque tornaria os homens mais infelizes do que são? De modo algum! Em todas as épocas os bárbaros foram mais felizes: não nos iludamos! ... E no fim de contas: se a humanidade não corre perigo por causa de uma paixão, corrê-lo-á devido a uma fraqueza: que preferimos? É a questão essencial. Desejamos-lhe o fim no fogo e na luz, ou na escuridão?” In: NIETZSCHE, F. *Aurora*. Porto: Rés Editora, n. 427 p. 201. ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ³²⁸ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, p. 14.
- ³²⁹ *Id. Ibidem*, p. 22.
- ³³⁰ FREITAS FILHO, Armando. *Palavra (1960-1962)*
- ³³¹ *Id. Longa vida (1979-1981)*, p. 127-8.
- ³³² NIETZSCHE, F. *Aurora*, p. 208.
- ³³³ BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, p. 74.
- ³³⁴ Citação de uma carta de Mallarmé por FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas cidades, 1978, p. 116.
- ³³⁵ BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1971.
- ³³⁶ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992, p. 18-9.
- ³³⁷ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra(1996-2000)*, p.5.
- ³³⁸ CELAN, Paul. *Arte poética. O meridiano e outros textos*. Org. João Barreto. Portugal: Cotovia, 1996, p. 56, 59.
- ³³⁹ FRANCHETTI, Paulo. “A marca do flagrante reveste a poesia de Armando Freitas Filho”. Estado de São Paulo, Domingo, 24 de dezembro de 2000.
- ³⁴⁰ MONEGAL, Emir R. *Uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 81, citação do ensaio *Inquisiciones* (1925) de Borges, que introduz a discussão sobre a nulidade da personalidade e a negação do tempo: “Ocorreu-me que nunca justificaria minha vida um instante pleno, absoluto, abarcador de todos os outros, que todos eles seriam etapas provisórias, aniquiladoras do porvir, e que fora do episódico, do presente, do circunstancial, éramos ninguém”.
- ³⁴¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 39-40.
- ³⁴² DERRIDA, Jacques. “Comment ne pas parler. Dénégations”. In: *Psyché: Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987, p. 535-95.
- ³⁴³ FREITAS FILHO, Armando. *De corpo presente (1970-1975)*.
- ³⁴⁴ BLANCHOT, Maurice. *Ibidem*, p. 32-5.
- ³⁴⁵ BATAILLE, Georges. “La pratique de la joie devant la mort”. In: NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE. Résurgences et dérivés de la mystique. Paris: Gallimard, n. 22, automne 1980, p.309-10.
- ³⁴⁶ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992, p. 204-5.
- ³⁴⁷ FREITAS FILHO, Armando. *A mão livre(1975-1979)*.

- ³⁴⁸ FREUD, Sigmund. “ Sobre o narcisismo”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. VOLUME XIV (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972 : “Aqui podemos até mesmo aventurar-nos a abordar a questão de saber o que torna absolutamente necessário para a nossa vida mental ultrapassar os limites do narcisismo e ligar a libido a objetos. A resposta decorrente de nossa linha de raciocínio mais uma vez seria a de que essa necessidade surge quando a catexia do ego com a libido excede certa quantidade. Um egoísmo forte constitui uma proteção contra o adoecer, mas, num último recurso, devemos começar a amar a fim de não adoecermos, e estamos destinados a cair doentes se, em consequência da frustração, formos incapazes de amar”.
- ³⁴⁹ FREITAS FILHO, Armando. *Ibidem*.
- ³⁵⁰ FREITAS FILHO, Armando. *3x4 (1981-1983)*.
- ³⁵¹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 99.
- ³⁵² *Id. Ibidem*, p. 225.
- ³⁵³ *Id. Ibidem*, p. 225.
- ³⁵⁴ *Id. Ibidem*, p. 134.
- ³⁵⁵ FREITAS FILHO, Armando. *Ibidem*.
- ³⁵⁶ *Id. Duplo cego (1994-1997)*, “NO QUARTO FINAL”.
- ³⁵⁷ BATAILLE, Georges. *Ibidem*, p. 135.
- ³⁵⁸ “Primeira parte. Terceira seção. III - Analogias da experiência. B- Princípio da sucessão do tempo segundo a lei da causalidade” In: KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura VI*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ³⁵⁹ BATAILLE, Georges. *Ibidem*, p. 136.
- ³⁶⁰ FREITAS FILHO, Armando. *Cabeça de homem (1987-1990)*.
- ³⁶¹ BATAILLE, Georges. *Ibidem*, p. 84.
- ³⁶² FREITAS FILHO, Armando. *De cor (1983-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ³⁶³ BATAILLE, Georges. *Ibidem*, p. 54.
- ³⁶⁴ *Id. Ibidem*, p. 86.
- ³⁶⁵ *Id. Ibidem*, p. 136.
- ³⁶⁶ FREITAS FILHO, Armando. *De cor (1983-1987)*, p. 85.
- ³⁶⁷ BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993, p.38.
- ³⁶⁸ *Id. O erotismo*, p. 98.
- ³⁶⁹ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra(1996-2000)*, p.10.
- ³⁷⁰ *Id.* p.51.
- ³⁷¹ *Id. De cor (1983-1987)*, p. 46.
- ³⁷² FREUD, Sigmund. “ Sobre o narcisismo”. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. VOLUME XIV (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. Cf. TAPADO, Renato. *Estratégias felinas. Discurso poético X mídia na poesia brasileira contemporânea: Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite*. Dissertação de mestrado. Ilha de Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, Agosto de 1995, p. 65-70.
- ³⁷³ CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo* (Oxford, 1989). São Paulo: Loyola, 1993, p. 24.
- ³⁷⁴ NANCY, Jean-Luc. *Le discours de la syncope. I. Logodaedalus*. Paris: Falammation, 1976, p. 7.
- ³⁷⁵ BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1971, p. 306.