

“FIO TERRA”: ASPECTOS DA TRAMA DE UM POEMA LONGO

Lino Machado
UFES

1. Rápida introdução:

Devido ao tema “Mediações”, proposto no presente Congresso, ao abordarmos aqui o poema “Fio terra”, de Armando Freitas Filho¹, procederemos do modo seguinte: detendo-nos quer na consideração de elementos que, precisamente, podem atuar como mediadores na configuração do valor a ser destinado ao texto em causa no circuito crítico, quer na sua análise dita interna, com ênfase na constituição híbrida do mesmo.

2. Mediações críticas: uma condenação (nada pacífica) do poema longo:

Poe. Pound. Pós.
Baudelaire entra no ar
como uma bandeira.
Somos esses passos
perdidos no deserto:
neste lugar-comum nenhum
em pedaços.²

Em “O princípio poético” e, ainda, no ensaio “A filosofia da composição” – no qual Edgar Allan Poe decide relatar como escreveu “O corvo” (“The raven”) –, há uma condenação da modalidade do poema extenso. Sobretudo por intermédio da recepção francesa de Poe (em que Baudelaire e Mallarmé se destacaram como agentes de divulgação cultural), tal *censura estética* adquiriu certa notoriedade, o que não significa dizer aceitação tranqüila, ausência de contraposição por parte de outros escritores.

¹ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra*: 1996-2000. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 3-21.

² FREITAS FILHO, Armando. *De cor*. Pref. José Miguel Wisnik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 28.

No segundo ensaio mencionado, o autor norte-americano de composições líricas e narrativas curtas raciocina da maneira seguinte: se o poema for longo o suficiente de modo a impedir que o leiamos na íntegra, *sem interrupção*, perderemos o *efeito poético* derivado da *unidade de impressão*, deixando de usufruir da sensação de *totalidade* do texto. Poe não hesita em considerar o *Paraíso perdido*, de John Milton, como uma obra cuja metade, pelo menos, é basicamente prosaica, por ser o impacto poético, para ele, por natureza, breve, uma vez que, ainda segundo Poe, um poema deve emocionar, e as emoções intensas seriam também breves.³

Com tal ponto de vista, vertido para o Simbolismo francês e os demais, transformou-se o escritor norte-americano, enquanto teórico, num mediador cultural de prestígio que relativizou o valor de produções extraordinárias do passado, as quais, como o citado *Paraíso perdido*, tinham na extensão dilatada uma das suas características decisivas. Textos vastos em verso, de caráter épico, narrativo, seriam, assim, considerados como menos poéticos: seguindo, por nossa conta, a lógica de tal raciocínio e recordando alguns títulos óbvios, mas inevitáveis, obrigar-nos-íamos a dizer que *A ilíada*, *A odisséia*, *A eneida*, *Os lusíadas* são monstruosidades literárias, corpos disformes, híbridos horrendos, meio poesia, meio prosa, sem deixarem de apresentar-se como produções metrificadas... (Como se nota, radicalizamos o pensamento de Poe, sem nele piamente acreditar.)

Claro que, na prática, a rejeição poeana do poema longo não cessou de ser desafiada, desde o próprio século em que “O princípio poético” e “A filosofia da composição” foram escritos. Não se pode negar, todavia, que a consideração dessa recusa requer, da nossa parte, um trânsito mínimo por certo contexto ou circuito histórico, para que lhe façamos justiça, ainda que sem concordar com todas as suas implicações. A crítica de Poe em questão ocorreu numa época

³ POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad. e anot. por Oscar Mendes com a colab. de Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, p. 910-920.

em que a prosa narrativa, representada, sobretudo, pelo romance, já dominava a cena, em termos de discussão *ampla* da vida social. Num processo ainda em curso, a poesia circunscreveu-se (embora, evidentemente, *não na sua totalidade*) aos domínios do que gênero lírico.

No século XX, exploraram-se algumas estratégias para a elaboração de poemas de maior fôlego. Antes de recordar uma delas, levemos em conta certa reavaliação do assunto, feita por Haroldo de Campos, a qual revelará a complexidade, o relativismo mesmo, em que podemos enredar-nos, lidando com uma *noção quantitativa* – poema longo – no terreno literário (como, de resto, em qualquer outro, quando se introduz tal noção):

Ora, há poema longo e poema longo... Perante um “haicai” de Bashô ou um epigrama da Antologia Grega [...], “The Raven” de Edgar Allan Poe (o advogado da forma breve, do *minor poem*), com suas dezoito estrofes de cinco versos de medida larga mais um refrão cada, não deixa de ser um poema longo... Comparados à *Commedia* de Dante, *The Waste Land* de Eliot e o *Lance de Dados* de Mallarmé [...], ambas essas composições, quantitativamente falando, poderiam ser designadas por “minor poems” ou poemas breves...⁴

É importante não nos esquecermos de que, na sua fase de maior ortodoxia concretista, Haroldo de Campos, como, em geral, os demais integrantes do movimento, taticamente evitou a prática do poema extenso, em busca de controle compositivo rigoroso, na confecção de composições verbivocovisuais que o leitor assimilasse com rapidez: espécie vanguardista híbrida de poesia-cartaz, adequada à era do “instantaneísmo” dos *mass media*. Também é relevante considerar que o autor da “transbordante” prosa-poesia intitulada, de modo apropriado, com o plural *Galáxias* (sem mencionarmos os numerosos tercetos do recente livro *A máquina do mundo repensada*) faz, acima, o feitiço voltar-se contra o feiticeiro, para nos valermos de um dito consagrado: por meio da sua argumentação, num exercício de Literatura Comparada, transforma

⁴ CAMPOS, Haroldo de. “Mário Faustino ou a impaciência órfica”. In: *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 201.

“The raven”, objeto de um dos ensaios de Poe com os quais iniciamos esta comunicação, em um “poema longo”! Tais “vaivéns” ou oscilações na construção (e desconstrução) de valores em termos de canonização literária, entrelaçados de modo complexo à história geral humana (ou série extra-literária), dependem de mediações crítico-teóricas que *rearticulem* antigas postulações, relativizando-as ou, até mesmo, virando-as pelo avesso, para, mais uma vez, usarmos um dito consagrado que, de fato, aponta para a dessacralização de pontos estabelecidos.

O relativismo envolvendo uma idéia quantitativa da poesia se exacerba mais ainda, se enfocarmos um ponto de “O princípio poético”. Ali, Poe não apenas condena as obras em verso que julga muito extensas, como também as demasiado pequenas. Afirma ele: “A brevidade indevida degenera em simples epigramatismo. Um poema bem *curto*, embora produza, de vez em quando, um efeito brilhante ou vívido, nunca produz um efeito profundo ou duradouro”.⁵ Se, no papel de leitores, levássemos muito a sério tais piparotes de Poe nos trabalhos que ele julga de “brevidade indevida”, teríamos que dar adeus aos epigramas, lançando no esquecimento, por exemplo, justamente a *Antologia grega*, que os recolhe. Por igual, precisaríamos despedirmo-nos dos haicais, etnocentricamente rejeitando tal forma japonesa, inclusive o célebre exemplo do “salto do sapo”, de Bashô, que obcecou tantos tradutores do Ocidente, na sua necessidade de traduzi-lo, captando as nuances dessa brevíssima obra-prima.

Mas retomemos o fio principal da discussão acerca do texto extenso, para aportarmos no trabalho de Armando Freitas Filho.

Não considerando aqui a problemática muito específica do teatro em versos ou poesia dramática, entre as estratégias de recuperação de certo sopro épico ou de busca de estruturas líricas mais expandidas (este segundo, o caso de “Fio terra”), acha-se uma que, de algum modo,

⁵ POE, Edgar Allan. O princípio poético. In: *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985, p. 79.

se relaciona ao que Poe já afirmara num trecho de “A filosofia da composição”: “O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos, isto é, de breves efeitos poéticos”⁶. Sem que, de novo, precisemos concordar na íntegra com tal assertiva, admitimos que ela, de algum modo, pode ser correlacionada a uma das soluções que se encontrou, no século passado, para o problema em pauta, ou seja, a afirmativa de Poe é passível de ser lida de maneira a dela extrair-se já o recurso à *descontinuidade*, até mesmo à *fragmentação*, expediente de que, em conexão com o que ocorreu em vários domínios artísticos, diversos poetas se valeram, para estruturar textos cujo tamanho não fosse pequeno.

A solução específica de Armando Freitas Filho para o problema discutido foi a de recorrer à escrita poética em *forma de diário* (o principal fator de mediação, no caso, entre o desejo de produzir um poema de fôlego e a sua concretização). Tal solução híbrida combina, precisamente, a extensão considerável com a descontinuidade discursiva, que o registro de impressões pessoais possibilita.

Se a escrita do poema como carta ou epístola existe desde a Antigüidade, sendo herdada depois pelo romance, parece-nos, salvo erro, que o valer-se da anotação das impressões cotidianas, com datas precisas, teve um percurso inverso: utilizada primeiro no romance, veio passando aos poucos, por sua vez, à poesia.

A *ficção de diário* que é “Fio terra” mostra-se apropriada para narrar, de modo não convencionalmente romanesco, a condição de um sujeito urbano que consigna os seus dias e as suas noites em versos, pontuados, aqui e ali, por preocupações metalingüísticas, a servir como instância de mediação entre o poético e o vivido. Tal formato de escritura também se presta à

⁶ POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad. e anot. por Oscar Mendes com a colab. de Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, p. 913.

apresentação da temática erótica, pulsando nesse sujeito, que vivencia, *em simultâneo*, as situações de poeta citadino e diarista.

Trazendo como primeira anotação a data “5 IV 98” e como última “5 VII 98”, “Fio terra” se estende, portanto, por quatro meses, ainda que incompletos, pois nem todos os dias de tais meses são contemplados com observações em forma de verso. O fato de ter início no dia *cinco* de determinado mês e fim no dia *cinco* de outro confere ao poema um certo caráter cíclico, circular: tal *simetria mínima*, em matéria de datação, concede à parcela da existência que nele se registra um ar de algo *relativamente* acabado, resolvido. A vida e a linguagem como que se fundem, ou assim se almeja, após uma espécie de corpo-a-corpo do indivíduo com ambas, conforme, aliás, ocorre em mais produções de Armando Freitas Filho. Na sua lírica, não é difícil achar passagens semelhantes às seguintes: “Dia de mão única. De uma linha só. / Reta, rua, avenida, ida, sem ponto. / Ditado direto, de cor”⁷. Aliás, *De cor* é o décimo primeiro livro de poesia do autor, a que se seguiria *Cabeça de homem*. Naquele, mas, sobretudo, neste volume, assistimos à busca da mulher, da presença feminina, dado igualmente fácil de encontrar no lirismo somático de Armando. Após registrar, em “16 VI 98”: “Tirando a cidade do corpo, [...] / uma espécie de pele de outra natureza”⁸, o sujeito, enfim, vem a anotar, em 19 do mesmo junho: “Imediato amor: me estreito na frente / de sua garganta escura. [...] / O estilo é este – viscoso, em língua / de cobra, ambíguo e bifurcado”⁹. Se, nesta passagem, podemos supor que ainda não houve a união carnal, a seguinte, de “29 VI 98”, não nos deixa dúvida de que, por fim, veio a ocorrer tal união: “Vestido de sua nudez, pendurado / na madrugada. Primeira pele / deslizante, largada para trás / durante o pega dos corpos”¹⁰. A metáfora da “pele [...] largada” nos remete ao domínio animal, ao passo

⁷ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra*: 1996-2000. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 13.

⁸ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra*: 1996-2000. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 16.

⁹ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra*: 1996-2000. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 17.

¹⁰ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra*: 1996-2000. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 18

que nos enviam para o terreno da civilização, da urbe contemporânea, as metáforas “Vestido da sua nudez” e “pega dos corpos”, principalmente esta última, moldada sobre os *pegas* urbanos ou corridas clandestinas de carros, em geral feitas à noite (como o ato amoroso), em ruas não destinadas às mesmas.

O que foi dito até aqui dá uma imagem razoável de “Fio terra”, mesmo que parcial. Necessariamente, por mais vasto que seja o exame de um texto, claro que ele é sempre assim, parcial. Como mediador entre a obra e os leitores, o analista é um “seccionador”: corta, seleciona certas partes do tecido em foco, e não outras. De mais intervenções no trabalho alheio, porém, falemos na última seção do nosso estudo.

3. Vislumbres de um domínio e dos que nele exercem certos papéis:

“Fio terra” não nos surge como o trabalho de alguém que tenta romper o anonimato autoral. Ao contrário: uma das duas partes (a inicial) de um livro de mesmo título, o qual, em termos de produção lírica, é o décimo oitavo na obra de Armando, editado por uma casa de prestígio como a Nova Fronteira, “Fio terra” é composição de um autor *conhecido* no Brasil e *traduzido* no exterior (para o francês, o alemão, o chinês, o inglês, o espanhol, o italiano). A consideração de tais minúcias, na aparência extra-textuais, não é feita, aqui, apenas atendendo à solicitação temática “Mediações”, do presente congresso da ABRALIC. Ao buscar atendê-la, também somos obrigados a refletir que, antes que leiamos os seus versos, o poema nos chega intermediado por uma série variada de elementos. Situado no interior da produção de Armando Freitas Filho, “Fio terra” nos aparece como o produto de um poeta visado – checado – por uma diversidade de instâncias, meios e agentes, de um modo ou de outro integrantes do circuito intelectual. Sem refletir no fato de que a presente comunicação, qualquer que seja o seu mérito, já faz parte de um tal processo múltiplo, consideremos, por exemplo, o seguinte: se o volume de

que, em parte, nos ocupamos não contém qualquer prefácio ou apresentação assinada que o “certifiquem”, mas apenas três parágrafos na quarta capa, que o sintetizam, escreveram sobre Armando Freitas Filho teóricos e críticos do porte de José Guilherme Merquior¹¹, Flora Sussekind¹², José Miguel Wisnik¹³ e Luiz Costa Lima¹⁴, para não citar mais nomes. Como estes, nas suas próprias carreiras, antes de se tornarem agentes prestigiados no jogo de avaliação literária, viram, por sua vez, as suas respectivas prosas analíticas passadas, com sucesso, pelo *crivo alheio*, tem-se uma idéia, tênue que seja, dos papéis envolvidos na constituição da relevância cultural no âmbito específico denominado literatura.

Dada a precedente argumentação, somos obrigados a pensar no título deste Simpósio: “Territórios sem dono: Literatura brasileira em contraponto”. Pelo que vimos, na cotação do valor do objeto literário, seja este qualificado com a nacionalidade que for, existem muitos elementos envolvidos, o que equivale a dizer: muitos “donos” exercendo os seus poderes nos domínios ou espaços que lhes são reservados. Felizmente, há um tempo histórico já considerável, falar de “vários donos” redundava, todavia, em falar de nenhum – de *nenhum grande e absoluto proprietário* do terreno (de) que, afinal, (nos) ocupamos. Quanto ao “contraponto” do referido título, este igualmente dirá respeito, entre outras coisas, à acomodação, ou embate de forças, dos variados fatores no processo “polifônico” aqui delineado.

¹¹ MERQUIOR, José Guilherme. A volta do poema. In: *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 303-310.

¹² SUSSEKIND, Flora. Um piscar de olhos. In: FREITAS FILHO, Armando. *3 x 4*. Pref. Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 7-17.

¹³ WISNIK, José Miguel. De cor e salteado. In: FREITAS FILHO, Armando. *De cor*. Pref. José Miguel Wisnik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 9-13.

¹⁴ LIMA, Luiz Costa. Poesia da hora recente. In: FREITAS FILHO, Armando. *Cabeça de homem*. Intr. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 9-14.