

UM ESPELHO EM FRENTE AO OUTRO: APONTAMENTOS SOBRE A ESPECULARIDADE EM 3X4, DE ARMANDO FREITAS FILHO¹

A MIRROR IN FRONT OF THE OTHER: HIGHLIGHTSON SPECULARITY IN 3X4, BY ARMANDO FREITAS FILHO

César de Oliveira SANTOS²

RESUMO: Este ensaio propõe uma discussão acerca do livro *3x4* (1985), do poeta carioca Armando Freitas Filho. A partir da constatação de que a obra é repleta de poemas que se inserem no campo semântico da visão, elegemos para um debate específico aqueles que fazem uso da imagem poética dos espelhos. Defendemos que, nessa obra, a especularidade – a qual está presente na menção a espelhos e lagos, mas também na repetição sistemática de algumas estruturas e palavras – põe em xeque o simplório binarismo do eu real *versus* eu virtual e evidencia os impasses do sujeito em sua relação com o mundo. É como se a imagem especular (que, segundo Umberto Eco, não mente) se espelhasse na imagem poética (paradoxal e inquietante, segundo Alfredo Bosi e Octavio Paz), e ambas, juntas e uníssonas, colocassem-nos diante da seguinte conclusão: já que seus objetos de apreensão estão sempre por escapar, cabe à poesia a busca – utópica, mas necessária – pelo estatuto de estágio virginal da linguagem, no qual a percepção do mundo se dá sempre de forma inaugural, como sugere Heidegger em *A caminho da linguagem* (2003).

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Especularidade simbólica. Imagem poética. Armando Freitas Filho. *3x4*.

ABSTRACT: This essay proposes a discussion concerning the book *3x4* (1985), by the carioca poet Armando Freitas Filho. From the finding that the work is laden with poems that fall within the semantic field of vision, those which make use of the poetic image of mirrors were elected for a specific debate. We argue that, in this work, the specularity – which is present in the mention of mirrors and lakes, but also in the systematic repetition of some structures and words – calls into question the simplistic binarism of the real self versus the virtual self and highlights the impasses of the individual in your relationship with the world. It is as if the specular image (which, according to Umberto Eco, does not lie) is mirrored in the poetic image (paradoxical and disturbing, according to Alfredo Bosi and Octávio Paz), and both, together and in unison, bring us to the following conclusion: since its objects of apprehension are always to escape, it is up to poetry the search – utopian, but necessary – for the status of virginal stage of language, in which the perception of the world takes place in an always inaugural way, as suggested by Heidegger in *On the way to language* (2003).

KEYWORDS: Poetry. Symbolic specularity. Poetic image. Armando Freitas Filho. *3x4*.

*“Um espelho em frente ao outro
começa a guerra de reflexos”*

Armando Freitas Filho

1. Este ensaio apresenta resultados parciais da pesquisa em andamento acerca da relação entre poesia e fenômeno visual na obra do poeta Armando Freitas Filho, mais precisamente no livro *3x4* (1985).

2. Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe na área de concentração dos Estudos Literários, atualmente cursa doutorado no mesmo Programa e área do mestrado. Além disso, é Revisor de Textos do Instituto Federal de Sergipe. Código ORCID: 0000-0002-1925-5084. E-mail para contato: cesar.santos@ifs.edu.br

Recebido em 05/02/2023
Aprovado em 19/03/2023

Ao confrontar-se com os versos da epígrafe que abre este ensaio, o leitor pode levantar alguns questionamentos sobre o referente do significante “outro” de que fala o eu-poético. Seria outro espelho? Ou um outro do indivíduo que está diante do espelho, isto é, o eu refletido? Ou – o que seria uma junção das duas possibilidades anteriores e, portanto, algo mais profundo e metafórico – a imagem do olho do indivíduo como espelho que reflete e é refletido ao infinito? Independentemente da decisão tomada na interpretação inicial desses versos, o que está na superfície da reflexão suscitada por eles já basta por si só para o momento: temos aí a imagem de uma especularidade não convencional, ou melhor, de uma concepção de espelho que escapa ao ditame reducionista do esquema binário eu real *versus* eu virtual.

Em um clássico ensaio sobre a fenomenologia dos espelhos, Umberto Eco faz distinção entre as noções de real e virtual quando elas se referem ao reflexo especular. Sintetizando conceitos básicos da ótica, o estudioso italiano explica que os espelhos planos e convexos produzem imagens sempre virtuais, ao passo que os côncavos, a depender da posição do objeto, podem produzir imagens reais ou virtuais (ECO, 1989, p. 14). Em nosso ensaio, no entanto, fazemos uso do termo “virtual” no sentido conferido pelo senso comum, algo próximo da ideia de irreal, pois, mais do que a ciência das superfícies refletoras, interessa-nos o espelho enquanto metáfora, algo em que Eco toca em determinado ponto de seu ensaio. A esse propósito, inclusive, há um sentido dicionarizado da palavra “virtual” que nos interessa: aquele que designa realidade ou estado que existe em potencial, com a possibilidade de ser, mas sem necessariamente vir a se concretizar. Como veremos, essa acepção fronteiriça da palavra de algum modo nos interessa e nos serve. Entretanto, por ora, valhamo-nos do significado comum para iniciar a discussão que propomos.

O reducionismo perceptivo, o qual, entre outras coisas, é sugerido pela dicotomia comentada acima, é um ponto de aversão dos poemas de 3x4 (1985), livro de Armando Freitas Filho que é foco de nossa discussão aqui e de onde foram retirados os versos da epígrafe. Repleta de imagens poéticas ligadas ao campo semântico da visão, a obra aponta para a multiplicidade de perspectivas de olhar o mundo que circunda o eu-poético e é, em mesma medida, por ele circundado. São lagos, espelhos, paisagens que olham, polaroides, olhos vendados, cartões-postais, a paisagem do Rio de Janeiro: ora espalhada na estrofe, ora dissimulada numa palavra ou noutra, a visão aparece como elemento central do livro, que – não por acaso – traz no título a referência a um tipo de fotografia.

A propósito, o uso da fotografia 3x4 no nome da obra enseja uma discussão instigante. Já no início do prefácio original, Flora Süssekind chama de “pista falsa [...] este título fotográfico” (1985, p. 7), pois enxerga no conjunto dos poemas um enaltecimento do enigma. Ao fazer tal contraponto, Süssekind, tacitamente, admite uma leitura literal do título, como se ele estivesse, devido à alusão à fotografia, desvinculado do conteúdo profundo da obra. Em síntese, é como se ela dissesse que, se na capa do livro temos a insinuação da ideia de revelação e os poemas tratam de algo obscuro, o título falhou naquilo a que deve se propor – talvez porque os poemas não falem recorrentemente de fotografia, talvez porque ensaiem mais descaminhos do que ca-

minhos na existência humana e, portanto, se afastem da exatidão implícita numa fotografia 3x4. Contudo, o que ela chama de falsa pista preferimos chamar de ironia. Ao olhar atentamente os poemas, o indício deixado pelo título não nos parece enganoso; ao contrário, a verdade de sua contradição ganha mais força, dada a intensidade dos impasses que a voz poética nos apresenta e seu contraponto com a literalidade e o objetivismo sugeridos pelo 3x4. Se, de um lado, temos um tipo de fotografia que é usado para identificar indivíduos (no que estão implícitos preceitos de objetividade, clareza e denotação), de outro, temos poemas que vão em sentido diametralmente oposto: “Dentro / não se fotografa” (FREITAS FILHO, 1985, p. 125), diz o eu-poético de um dos cem textos que compõem o livro. Dessa forma, o título não nos parece despropositado ou ingênuo – ele ri um riso contido.

De fato, se pensarmos apenas no aspecto icônico da fotografia, o nome da obra soa sem propósito definido. Também assim soaria se, a partir dele, como dissemos, esperássemos encontrar um conjunto de poemas que estabelecesse elos diretos e constantes com o ato fotográfico. Diante dessas duas possibilidades de incursão, concordamos com a tese do título como pista falsa. Porém, muito mais do que as observações já feitas, os dois excertos de poemas evocados até aqui, extraídos do livro, provavelmente já dão o tom da nossa perspectiva de análise. Guerra de reflexos e uma fotografia impossível: essas duas imagens dão conta de uma metáfora, a nosso ver, crucial para a unidade dos poemas de 3x4: a metáfora do objeto incapturável pelo olhar. Não importa se pelos olhos, se pela lente fotográfica, se pelo espelho, quando o sentido da visão é posto em jogo, aquilo que é seu alvo torna-se fugidio.

No caso da especularidade, que será o centro de nossa discussão a partir de agora, temos manifestações que vão da menção a espelhos até a lagos, num lance um tanto narcísico que por vezes se estende até à estrutura, com jogos formais e algumas repetições vocabulares. Todo esse arranjo contribui para a elaboração da imagem poética nos termos colocados por Alfredo Bosi em “Imagem, discurso” (2000). Nesse clássico ensaio, bastante esclarecedor sobre o assunto, Bosi traça o percurso feito pela palavra até se constituir em unidade imagética. O primeiro contato do indivíduo com a imagem, diz o autor, é aquele que se dá através do transpasse da forma, da cor e do contorno dos objetos pela retina. Esse momento é o que poderíamos chamar de estágio de pré-palavra, decisivo para as etapas seguintes, mas insuficiente na busca de sentido do ser humano por meio da linguagem. Capturada pela psique, “a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens” (BOSI, 2000, p. 20), mas necessita do signo verbal para – quem sabe – tornar-se perene, para – com certeza – preencher-se de valor sociocultural: “O fenômeno verbal é uma conquista na história dos modos de franquear o intervalo que media entre corpo e objeto” (BOSI, 2000, p. 28). Contudo, por si só, tal fenômeno não abrange a imagética do discurso poético, uma vez que, descrito assim genericamente, pode referir-se ao uso ordinário e pragmático da palavra, o qual também é carregado de camadas de representação, mas está aquém do que talvez se possa chamar de ontologia da poesia. Diante disso, uma questão se impõe, inevitável: o que é a imagem no poema?

Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada. A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem (BOSI, 2000, p. 29).

Se a face estrutural da imagem sugere estranhamentos, a face semântica não fica por menos. Ao subverter princípios da lógica e da normatividade do sentido, a imagem poética, enquanto espinha dorsal disso que chamamos anteriormente de ontologia da poesia, expõe os paradoxos profundos da realidade e da existência humanas, o que não significa dizer, com isso, que a imagem se pretenda límpida e transparente. Ela também é ambivalente e contraditória, com o diferencial de que não se furta a reconhecer-se assim: “O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (PAZ, 1996, p. 47). Mais do que representar os mistérios da existência, pois não é deles mero simulacro, em sua totalidade enquanto evento de linguagem, a imagem poética cumpre a difícil função de nos colocar novamente diante deles, mas agora com outra forma, disforme, amorfo. Nesse sentido, assim como o reflexo especular que foge ao simplório binarismo eu real *versus* eu virtual, a imagem poética não se rende à dicotomia fácil da representação: “O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma*” (PAZ, 1996, p. 47, grifo do autor). A imagem escapa dos discursos que se elaboram em torno dela, embora não reste à crítica outra ferramenta que não tais discursos – a palavra perseguindo a palavra. Mas a imagem resiste porque só a poesia condensa estados, sentidos e realidades.

É essa perspectiva que norteia nossa análise da apreensão do objeto espelho (e seus derivativos semânticos) por Armando Freitas Filho em 3x4. Vejamos agora um poema do livro:

Um lago que olha
e molha.
Nenhuma folha
cai
em falso, feito uma sombra
sobre o alvo de sua face:
nada se afoga ou flutua
ali
na linha d’água;
nenhuma falha, fala
fisionomia – apenas algo
(FREITAS FILHO, 1985, p. 26).

Começamos pelo que talvez seja o grande ponto de destaque desse texto: a superfície de ação especular, em vez de ser alvo de um olhar, é aquela que olha; personificado, o lago (figura tão cara ao mítico Narciso) é aqui o agente da busca de um reflexo – de si mesmo ou de outro em si? Georges Didi-Huberman sintetiza claramente esse movimento ambivalente:

O que vemos só vale – vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29).

Recorrente em *3x4*, a permutabilidade entre quem ou o que olha e quem ou o que é olhado reacende, com o poema “Um lago que olha”³, o debate sobre a relação entre signo e referente. No já mencionado ensaio acerca dos reflexos especulares, Umberto Eco defende com bastante propriedade as razões pelas quais a imagem especular não possa ser considerada, ou sequer possa produzir, um signo. Dentre tais razões, a mais categórica provavelmente seja a condição de presença: “A imagem especular (mesmo considerada como antecedente) está presente e está em presença de *um referente que não pode estar ausente*. Não remete nunca para consequentes remotos” (ECO, 1989, p. 29, grifo do autor)⁴. É um tanto evidente: se o reflexo é consequência imediata do indivíduo ou do objeto que está diante da superfície especular e se tal consequência deriva exclusivamente da presença do indivíduo ou objeto naquele espaço e naquele instante, temos uma relação de dependência que, de fato, não condiz com o princípio fundamental do signo, que é o da alusão aleatória.

Tendo em mira, porém, o poema “Um lago que olha”, essa definição teórica parece insuficiente, o que, naturalmente, não é um problema da teoria, mas sim um trunfo do texto poético, sempre pronto a promover desestabilizações. Como já mencionado, nesse poema, chama a atenção o fato de que é a superfície especular que vai ao encontro de um reflexo *de si* ou *para si*. Quando fala da ausência da folha a cair, da face do próprio lago não tocada, da fala ou da fisionomia faltantes, o eu-poético reclama um reflexo *para* o lago, além de reafirmá-lo gradativamente como lugar primeiro de onde parte o gesto de olhar. A disposição dos versos “cai” e “ali” reforça a verticalidade da cena, no sentido de criar um quadro onde o leitor enxergue sobre o lago os elementos mencionados, os quais, em última instância, estão ausentes, apenas potencialmente aptos a serem lançados sobre a superfície lacustre, olhando o vazio em estado de espera. Por um lado, a configuração do quadro nesse molde embaralha a teoria de Eco principalmente no ponto em que a superfície especular deixa de ser paciente da ação de olhar; por outro, mantém os locais comuns ao fenômeno visual, o de quem ou o que olha e o de quem ou o que é olhado, ainda que, em relação a este segundo, o eu-poético sinalize uma soma de ausências.

O grande nó da questão está no final, mais precisamente, na expressão que fecha o poema e faz um acréscimo às ausências até ali elencadas: “apenas algo”. Do ponto de vista morfológico da principal palavra desse sintagma, o pronome indefinido acrescenta à cena uma atmosfera de mistério, uma vez que tal indeterminação encerra o poema e não há qualquer possibilidade de

3. Como os poemas de *3x4* não possuem título, usaremos o primeiro verso entre aspas para nos referirmos a cada um deles.

4. Para Eco (1989, p. 27), as noções de antecedente e consequente não têm relação com a cronologia das duas ocorrências, mas sim com a lógica com que uma implica a outra.

elo referencial do pronome com algum outro vocábulo do texto. Já do ponto de vista hermenêutico, a palavra fornece material para uma leitura, digamos, mais complexa: referimo-nos ao fato de “algo” ser anagrama de “lago”. Há um lance imagético aí a sugerir que essa permuta entre as letras pode ser relacionada ao movimento da água, assim como os dois já mencionados versos que “flutuam” no poema em relação aos demais.

Contudo, para além disso, existem sentidos mais profundos em jogo: “algo” é “lago” sem ser; é e não é; é de uma outra forma sem necessariamente ser o contrário⁵. Mais do que isso, e agora recorrendo também ao sentido do pronome: o outro de si está em si mesmo, mas é desconhecido, indefinido. Olhando para esse movimento de (des)identificação à luz de tudo o que viemos debatendo, vemos, por exemplo, que a imagem final desse poema ressoa na guerra de reflexos do poema da epígrafe, pois em ambos as noções de antecedente e conseqüente propostas por Eco caem por terra, já que em um os reflexos se repetem ao infinito sem sabermos de onde partem e no outro elabora-se a desconstrução de um reflexo até se chegar à autossuficiência da superfície especular. Ou seja, não importa se em um deles há uma profusão de projeções especulares ou se no outro existe a ausência quase total delas – nas diferenças, ambos apontam para um mesmo caminho interpretativo, que é o da imagem que não se deixa capturar.

Nesse sentido, não importa muito se a superfície especular é capaz de produzir signo, pois, se considerarmos que sim, ela pode produzir milhares ou nenhum. A problemática mais profunda aqui, ao que parece, é a questão da referência, que os eu-poéticos dos poemas estão a todo momento colocando em xeque:

Em si mesmo
como espelhos, lagos
polaróides
com relevações instantâneas
feito um filme, fita
24 vezes p/segundo
24 quadros
na câmara escura
sou 400 ASA voando
cem soluções à vista
(FREITAS FILHO, 1985, p. 25).

Esse é o primeiro poema do livro. Os versos iniciais expõem um eu-poético que, em termos de autorrepresentação, embora se diga na câmara escura (ou seja, às cegas numa existência inevitável), coloca-se como autossuficiente, tal qual ele enxerga as superfícies especulares que usa como parâmetro comparativo. Demonstrando uma intencional falta de compromisso e de

5. Há outro poema de 3x4 em que Freitas Filho faz uso do mesmo anagrama, o que só reforça como a consciência desse debate é marcante no livro: “[...] a natureza / abdica de todo espelho / e cai em si / das nuvens / sozinha [...] / mesmo quando transborda / e o luar cria um lago / ou algo parecido: um olhar / que alaga este lugar” (FREITAS FILHO, 1985, p. 35).

interesse pela imagem representativa de si mesmo, ele recorre à ambiguidade da palavra “revelações” para dar o tom de sua premissa: como se manifesta e se espanta consigo mesmo a todo momento, não há meio que o capture – eis o fenômeno, eis o impasse. Ao final, o trocadilho com a marca do filme fotográfico mostra um eu-poético consciente de sua liberdade e em busca de respostas para o dilema. É aí que entram as possíveis “cem soluções à vista”, as quais, em um primeiro momento, podem soar despreziosas, como mero exercício retórico, mas perdem a gratuidade quando atentamos ao fato de que o livro é composto por cem poemas.

Primeiro (e sutil) gesto metalinguístico de uma obra que está repleta deles, esse verso franqueia caminho para a discussão sobre o lugar que a poesia e a criação artística ocupam nas fendas abertas por 3x4, principalmente em meio à discussão sobre especularidade, se levarmos em conta o clichê de que a literatura é uma linguagem que reapresenta o mundo.

Antes disso, contudo, é de bom tom fazermos uma breve síntese do esquema geral que norteou a discussão até aqui. A obra em debate explora à exaustão imagens especulares e em todas elas mostra um eu-poético descomprometido com a fixação de sua própria imagem refletida. A bem da verdade, como os poemas lançam mão de diferentes metáforas alicerçadas na imagem especular, falta de engajamento certamente não é a melhor definição. Há comprometimento, sim, mas há malogro em igual medida. Talvez haja até obsessão, o que gera, em razão diretamente proporcional, frustração. Como vimos, ou a imagem refletida não se realiza ou se realiza em total descontrole, gerando, em ambos os casos, uma anti-imagem – ou uma não-imagem, não importa. A questão é que o clássico sistema de enquadramento eu real *versus* eu virtual é escanteado, e o sujeito se enxerga à revelia no mundo sem um arranjo de linguagem que dê conta daquilo que procura, como sugere Viviana Bosi ao comentar *De cor* (1988), livro de Freitas Filho posterior a 3x4 que também alude a imagens sem limites precisos:

De fato, Armando escava e se fere sem cicatrizar, nesse período, procurando em si, num ralo escuro, um anti-retrato, uma não fixação da imagem, que se rompe no momento mesmo de ser representada: mimesis de estilhaço mais do que de espelho. Como se o poeta quisesse destruir a si e a qualquer objeto, lembrando Lygia Clark que desejava ultrapassar todo objeto externo de referência (BOSI, 2003, p. 16).

Embora a autora fale de outro livro do poeta, há de se considerar que ele é imediatamente posterior a 3x4, além de que poesia não é o mesmo que matemática e, portanto, não se mede pelo cartesianismo das datas e dos “produtos” finalizados. A metáfora da “mimesis de estilhaço mais do que de espelho” serve como síntese de nossa discussão, sobretudo porque é seguida da comparação do poeta com uma artista plástica que buscava enaltecer a instauração do arranjo artístico e estético em detrimento do aprisionamento da representação.

Nesse ponto, as “cem soluções à vista” do primeiro poema de 3x4 em referência aos cem textos poéticos do livro suscitam dois questionamentos antagônicos, mas complementares porque antagônicos: a linguagem artística seria resolução para esse eu que não consegue se ver enquadra-

do em nenhum outro sistema de linguagem? Ou o trocadilho do “cem” com “sem” – não podemos jamais ignorá-lo – é a chave necessária para compreendermos a visão que o eu-poético tem desse impasse existencial, isto é, a de que nem mesmo a criação poética é capaz de superá-lo?

A tentativa de resposta aponta para um espelhamento muito interessante que existe entre o primeiro e o último poemas do livro. Uma vez já citado o primeiro, vejamos agora o último:

O detetive do olhar
aplica um golpe
de vista
e
num piscar de olhos
caça
o que está atrás
da ilusão de ótica
fugindo do flagrante.
Ou então um poema
tão zen
que é sem
(FREITAS FILHO, 1985, p. 133).

O espelhamento se dá justamente no âmbito do trocadilho comentado anteriormente. Se no primeiro texto tínhamos o “cem”, em referência à diversidade de possibilidades para a problemática colocada, neste último temos o “sem”, seu correlato no som, mas contrário no sentido. Se no primeiro texto o poema é solução em potencial, no último é ausência de sentido e faz rima toante com “zen”, potencializando a ideia de vazio e a suspensão de todos os sentidos. Tomando, portanto, apenas os dois últimos versos do livro como resposta, diríamos que o eu-poético não vê solução para seu impasse nem mesmo na linguagem poética. Acontece, no entanto, que este vazio atribuído ao poema pode ser interpretado como o vazio de um evento de linguagem que existe precisamente para ser preenchido por aquele com quem será deparado, após a interrupção do funcionamento dos sistemas lógicos de pensamento. Notemos que, em “O detetive do olhar”, a busca pelo poema se dá após a fuga do flagrante, ou seja, ao deixar de enxergar óbvio, o que está diante de, movimento que exigiria do “detetive” – o poeta ou o exegeta – a capacidade de reinterpretar o que é evidente, o já dado.

Isso nos remete novamente a Octavio Paz, quando ele explica o que chama de “operação unificadora da imagem” (PAZ, 1996, p. 46). Para diferenciar a imagem poética de outras formas de expressão da realidade, o crítico mexicano defende que a imagem não tem pretensão de representar a realidade, mas sim de recriá-la, com recursos estéticos e unidade de sentido, para apresentá-la com a mesma capacidade de imediatismo do objeto de fato:

Se vemos uma cadeira, por exemplo, percebemos instantaneamente sua cor, sua forma, os materiais com que foi construída, etc. A apreensão de todas estas notas dispersas não é obstáculo para que, no mesmo ato, nos seja dado o significado de cadeira: o de ser um móvel,

um utensílio. Mas se queremos descrever nossa percepção de cadeira, teremos que ir aos poucos e por partes: primeiro sua forma, depois sua cor e assim sucessivamente até chegar ao significado. No curso do processo descritivo foi-se perdendo pouco a pouco a totalidade do objeto. [...] No poema a cadeira é uma presença instantânea e total, que fere de um golpe a nossa atenção. O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós (PAZ, 1996, p. 46).

Apesar de longo, esse excerto é fundamental pela clareza ilustrativa do exemplo e porque o modo como a defesa da tese é elaborada cai como uma luva para nossa discussão. Com ele em mãos, podemos voltar aos dois questionamentos lançados anteriormente acerca do papel da poesia nessa perturbação entre o eu e as superfícies especulares em 3x4 e asseverar que não importa se ela tem potencial para ser a “solução” de qualquer querela existencial do sujeito. Afinal, o que seria, nesse caso, solução? Expressar com seus meios uma identidade bem delimitada? Ou negar, conclusiva e veementemente, tal utopia? Parece-nos mais apropriado que o texto poético mantenha as ambivalências e contradições, isto é, que ele nos dê acesso, por meio de mecanismos próprios (como as figuras de sentido e as sonoras), ao estado caótico do ser, se assim ele for: “Ora, o poema não só proclama a coexistência dinâmica de seus contrários como a sua final identidade” (PAZ, 1996, p. 40).

A proclamação dessa “final identidade”, ainda segundo Octavio Paz, não deve ser confundida com a simplificação das contradições existentes; ao contrário, ela consiste na já comentada capacidade singular que a imagem poética tem de condensar realidades complexas, sejam do espírito, sejam do mundo material: “A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem” (PAZ, 1996, p. 50). Em 3x4, podemos destacar duas singelas (mas definidoras) estratégias dessa proclamação unificante dos contrários: uma diz respeito a um modo de mirar as superfícies especulares e outra a determinada visão de poesia. Juntas, elas se complementam, dado que, nos termos aqui tratados, a imagem poética espelha o mundo, ambos contraditórios e por isso reveladores da condição do indivíduo, ainda que independentes.

A primeira estratégia diz respeito ao modo de o eu-poético mirar e admirar espelhos, lagos ou quaisquer outras superfícies reflexivas. Tal qual no mito de Narciso (BRANDÃO, 1987), em 3x4, aparecem, em diferentes poemas, a menção ao ato de se estar na margem de determinado lugar a fim de contemplar: “Na beira / com os olhos abertos [...]”, “Na beira da folha [...]” e “[...] enquanto eu, na borda [...]” são alguns exemplos. No primeiro deles, embora o texto não deixe explícito, fica subentendido que a margem seja a de um lago, pois o seu final faz menção a um afogamento e o poema anterior a ele é “Um lago que olha”, citado aqui anteriormente; no terceiro, de imagens bem subversivas, fica subentendido que essa borda é do mar, pela alusão a um mergulho do eu-poético e a rochas onde “toda cor [...] se quebra”; já o segundo citaremos na íntegra porque ele enseja uma interpretação que pode alcançar as margens presentes nos outros dois e chega à segunda estratégia utilizada na configuração da “final identidade” da imagem especular no livro em discussão. Vejamos:

Na beira da folha
qual estação
se debruça e hesita
em se expressar?
Que sol, que céu
que mar é esse
que avança
 que mão
se solta e declina
em sucessivas flexões
neste rascunho, a rosa decorada
que se debate e se inflama
antes de decidir e sangrar
sua cor, desenho e direção?
(FREITAS FILHO, 1985, p. 37).

A poesia de Armando Freitas Filho é fortemente marcada por um jogo frequente com a polissemia das palavras. É claro que essa é uma característica do discurso poético de modo geral, mas o poeta carioca faz questão de deixar esse traço a todo modo momento muito evidente, sem camuflagem. A impressão que dá é que ele cria estratos de sentido a serem penetrados em profundidade, ainda que com diferentes níveis de espessura. O poema acima ilustra bem isso que estamos afirmando. Por exemplo, as palavras “folha” e “estação” imprimem nos versos iniciais a imagem de uma paisagem natural, a qual se relaciona com os lagos ou outras superfícies aquáticas presentes em poemas dessa mesma parte do livro⁶. Acontece, porém, que o verbo “expressar” soa estranho à sequência de imagens que vinha se desenhando, fazendo-nos voltar aos dois vocábulos anteriores e enxergar o sentido metalinguístico posto em movimento com o primeiro deles (a folha vegetal e a folha de celulose) e reforçado pelo restante do texto, em especial, pelo trecho das flexões e do rascunho – que remetem ao trabalho com a língua – e pelo não casual deslocamento do verso que menciona a mão, membro de ação do ofício do escritor.

O poeta é este que está na margem, na fronteira, à beira de. Entre o uso pragmático e o uso elaborado da linguagem. Entre a palavra precisa e a insuficiente. Entre a luz e o escuro, como sugerem, aliás, as sombras presentes em alguns poemas de 3x4, inclusive em “Um lago que olha”⁷. Entre o fenômeno da imagem que não se captura, mas se deixa perseguir, e a utopia da definição para essa ambivalência movediça. Aqui, da moldura da (anti-)imagem especular que não se quer fazer fazendo-se, é como se o poeta contemplasse o indivíduo que está diante

6. O livro é dividido em quatro partes intituladas, respectivamente, de “Entre”, “Durante”, “Depois” e “Antes”, cada uma com 25 poemas. O título da primeira parte se confunde com a forma imperativa do verbo “entrar” e, por isso, calha muito bem para a seção que abre o livro. Para além disso, os títulos e a sequência estabelecida dissipam a logicidade que se espera deles, com o “entre” (preposição) no começo, o “depois” no meio e o “antes” no final, disposição inusitada que só reforça a ideia de quebra de paradigma e de um eu-poético disposto a embaralhar os caminhos na busca pelo sentido.

7. Diz-nos Brandão (1987, p. 180, grifos do autor), a ressoar mais esta imagem da penumbra: “[Narciso] Debruçou-se sobre o espelho imaculado das águas e viu-se. Viu a própria *imago* (imagem), a própria *umbra* (sombra) refletida no espelho da fonte de Téspias.”.

do espelho e seu reverso: não é o poeta quem olha, não é o poeta que é olhado, mas é ele quem dá sustentação no poema ao que se apresenta fora dele: “enigmagem inimaginável” (FREITAS FILHO, 1985, p. 60).

Margens, espelhos, poesia e metalinguagem nos reportam a André Gide, em *O Tratado do Narciso*, de 1891. Para o escritor francês (2013), o mito de Narciso é uma das grandes narrativas míticas representativas da criação literária, pois o poeta, assim como o belo jovem da mitologia grega, é um indivíduo cujo ato de olhar atinge o cerne do paradoxo do ser – o de ser e de não ser simultaneamente, já que somos em movimento. É provavelmente por esse o motivo que Gide, diferentemente de Brandão, apresenta o mito a partir de uma narrativa em que Narciso vê sua própria imagem no rio do Tempo⁸. Conta-nos Gide: onde o jovem personagem grego olha é o presente, mas ele vê também as formas virtuais do futuro, que escoam no passado. Confuso, ele, então, se interroga, medita e logo em seguida responde a si mesmo:

- Por que várias [formas]? ou melhor, por que as mesmas?
- Porque são imperfeitas, uma vez que sempre recomeçam... e todas, ele pensa, se esforçam e se lançam em direção a uma forma primeira, perdida, paradisíaca e cristalina. (GIDE, 2013, [s. p.]).

Sob o aspecto dessa forma perdida, as teorias de Gide e Paz, de algum modo, se tocam, pois o escritor francês enxerga na linguagem poética o modo de se alcançar essa forma primeira e cristalina: “O dizer poético diz o indizível” (PAZ, 1996, p. 49). O poeta se depara com a mesma inquietação de Narciso, constata e sente os dilemas do ser; mas só ele, o poeta, consegue elaborar um arranjo que dê conta de condensar tais questões sem simplificá-las ou reduzi-las a mero descritivismo ou elucubrações, o que as distanciaria daquilo que elas de fato são. O poeta consegue aquilo que Narciso não conseguiu. No poema “Na beira da folha”, ao vermos a rosa como aposto de rascunho, perguntamo-nos o que isso pode significar. No mito de Narciso, a flor simbolizou a morte do jovem por um amor ideal, em cumprimento à maldição de Nêmesis (BRANDÃO, 1987, p. 181); em Freitas Filho, sendo rascunho de poema, ela debate-se e inflama-se ao simbolizar a busca pela forma ideal, pela nomeação primeira de alguma coisa. Embora sangue, não consagra a morte de nada, mesmo porque, enquanto arranjo linguístico, precisa da referência, ainda que para posteriormente dela prescindir. Não cabe ao poeta decalcar a verdade da rosa, pois, ao transmutá-la em imagem poética, a verdade passa a ser a da imagem, que sangra, sim, mas sangra a busca por forma e sentido (“cor, desenho e direção”):

O Poeta é aquele que olha. E o que ele vê? [...] O Poeta piedoso contempla; ele se debruça sobre os símbolos e, silencioso, desce fundo ao coração das coisas, – e quando percebe, visionário, a Ideia, o Número íntimo e harmonioso de seu Ser, que sustenta a forma im-

8. Brandão (1987, p. 180) usa como base de seus comentários a narrativa que afirma que Narciso viu seu próprio reflexo ao se debruçar, para matar a sede, sobre a fonte de Téspias, cidade da Grécia Antiga que ficava ao sul de Tebas.

perfeita, ele a retém, depois, despreocupado com essa forma transitória que a revestia no tempo, sabe dar-lhe, de novo, uma forma eterna, *sua* Forma, enfim, verdadeira e fatal, – paradisíaca e cristalina (GIDE, 2013, [s. p.], grifo do autor).

Armando Freitas Filho, em *3x4*, conclama o seu leitor a olhar a poesia como essa forma cristalina, atemporal e única de verdadeiro acesso a questões do ser, e o faz trazendo à tona uma concepção de arte poética que busque, utopicamente, um retorno às coisas antes das coisas, de modo a exprimi-las antes de tudo e de todos e a criar a sensação de novidade de quem as está vendo pela primeira vez. Chegamos, assim, à segunda estratégia identificada no livro a qual serve de esteio para a chamada proclamação da “final identidade” da imagem poética, com enfoque aqui na imagem dos espelhos e suas implicações: a concepção de poesia que a compreenda como fala inaugural sobre o mundo.

Recapitulemos rapidamente: a imagética do espelho no livro em discussão não está a serviço do reflexo, mas da problematização dele. Componente paradoxal do poema, a imagem poética é, por isso mesmo, capaz de condensar as ambivalências e as contradições da realidade. Em *3x4*, temos imagens sobre espelhos que não refletem ou que refletem em demasia, imagens sobre o fazer poético e, ainda, imagens que unem as duas anteriores, o que não nos parece mera coincidência. Em busca da compreensão dos mecanismos de funcionamento da unidade de sentido da imagem especular apesar (e em função) dos paradoxos, encontramos as duas estratégias de elaboração da referida imagem as quais apontamos anteriormente e das quais comentamos uma – a do eu-poético que olha o mundo a sua volta a partir de uma margem. Passemos, então, à segunda estratégia.

A bem da verdade, ao falarmos do mito de Narciso e sua relação com a arte poética, já a abordamos: trata-se da concepção de poesia como linguagem inaugural. A relação entre esse modo de enxergar o poético, de um lado, e a imagem do espelho nos moldes aqui tratados, de outro, é inquestionável e produz um efeito próximo ao que se poderia chamar de “solução” para o impasse apresentado pela especularidade nesses poemas. O eu-poético não consegue ver imagem devidamente refletida porque ela é sempre outra e inaugura uma nova forma de ser. Difusas e opacas, as imagens nos espelhos dos poemas de *3x4* ganham aspectos de novidade na medida em que são sempre únicas e específicas, não pela riqueza de detalhes, mas pela ausência de definição. Assim, elas reinauguram a si mesmas a todo momento, a cada leitura, pois libertaram-se do esquema comum de projeção – indivíduo-reflexo e reflexo-indivíduo – sem necessariamente aderir a outro esquema bem demarcado.

Em *A caminho da linguagem* (1959), Martin Heidegger trata da relação entre ser e linguagem e tece comentários sobre o gesto de falar, o qual, para ele, vai além de conceituações restritas e simplificadoras. A fala enquanto expressão, atividade humana ou representação do real e do irreal são formulações, segundo o filósofo alemão, insuficientes para “delimitar a essência da linguagem” (HEIDEGGER, 2003, p. 10). Ao afirmar que a linguagem fala no que se diz, Heidegger defende que o dito não encerra a fala, apenas a consoma, o que se evidencia

sobretudo em um dito genuíno: “Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural” (HEIDEGGER, 2003, p. 12). Para ele, o poema é essa forma inaugural de dizer, não só porque não possui compromisso com dada realidade factual, mas também porque engendra “uma múltipla enunciação” (HEIDEGGER, 2003, p. 14). Da linguagem do poema, partem-se significações diversas, ao passo que ela não parte senão de si mesma, pois, em essência, não tem por função expressar qualquer coisa ou traduzir uma atividade humana. Com isso, assim como Paz ao falar da imagem poética, o filósofo alemão afirma que a linguagem do poema nomeia as coisas, não no sentido corriqueiro do verbo, mas numa acepção quase ontológica dele:

O que é esse nomear? Será apenas atribuir palavras de uma língua aos objetos e processos conhecidos e representáveis como neve, sino, janela, cair, tocar? Não. Nomear não é distribuir títulos, não é atribuir palavras. Nomear é evocar para a palavra. Nomear evoca. Nomear aproxima o que se evoca. Mas essa aproximação não cria o que se evoca no intuito de firmá-lo e submetê-lo ao âmbito imediato das coisas vigentes (HEIDEGGER, 2003, p. 15).

O que se evoca para a palavra, já que a linguagem poética é descrita como inaugural? A resposta é simples, embora pareça mera tautologia: evoca-se a própria palavra, em sua capacidade plurissignificativa. Nela, os sentidos se encerram e principiam. Através dela, consuma-se o estatuto heideggeriano da linguagem como morada do ser. É a imagem desse movimento de retorno à palavra inaugural que Armando Freitas Filho traça nos poemas metalinguísticos de 3x4, por meio das menções ao branco (“Volto à caça / mas tenho um branco / diante de tanto espaço”) e à depuração do poema (“Enxugar logo este mar / retórico, de redundantes ondas / aliterativas [...] / e os seus espelhos e ecos⁹”), a qual não é apenas mencionada como tema, mas se mostra na concisão dos próprios poemas do livro. Há, contudo, um dos textos que é emblemático para essa leitura que estamos propondo:

Passar a limpo os cinco sentidos.
Apagar com sono e borracha
para usar – todos –
novos em folha
de novo:
sem luvas, óculos, fones
perfumes de meio ambiente
e com a boca livre de lembranças
(FREITAS FILHO, 1985, p. 110).

9. Neste exemplo, temos o duplo sentido da palavra “ecos”, em menções à eliminação de sons repetitivos no poema e ao mito de Narciso, que tem a ninfa Eco como uma das principais personagens. O segundo sentido se torna possível devido ao pareamento do substantivo em questão com “espelho”, o qual, por sua vez, além da significação mitológica, traz à baila a repulsa do eu-poético pela mimetização, que é uma das hipóteses que estamos tentando comprovar neste ensaio.

Ainda que o poema fale por si só, tentaremos lançar alguma luz sobre ele, certamente reflexa da que ele nos lança. Bem pontualmente, gostaríamos de chamar a atenção para o segundo verso, mais especificamente para o sintagma “com sono”, que, sintaticamente, pode ser lido como adjunto adverbial de modo (o estado letárgico de quem vai apagar alguma coisa) e de instrumento (pelo paralelismo feito com “borracha”, o que, naturalmente, confere maior figuração ao verso, já que o sono é um estado do corpo e do espírito, e não um objeto palpável). O primeiro sentido potencializa o segundo, e vice-versa; juntos, eles dão forma ao descompromisso do eu-poético com a razão nesse movimento de retorno à palavra primeira. Também gostaríamos de chamar a atenção para o quarto e para o quinto versos. No quarto, mais uma vez, temos uma ambiguidade desfaçada do poeta, ao recorrer à expressão popular para, na verdade, falar do processo de escrita poética, interpretação que se torna possível pela menção, no início do poema, a passar a limpo e apagar com borracha. Já o quinto verso, detentor de grande relevância sonora para a região central do texto, talvez seja o mais importante para a leitura que estamos fazendo, pois nele está o sentido de que o processo de passar a limpo os órgãos da percepção não deve parar, como se o poeta não quisesse jamais chegar à versão final, como se dela prescindisse – o que de fato lhe interessa é o início, é lançar sobre o mundo, por meio da linguagem poética, uma percepção carregada de novidade e espanto.

Notemos que, de acordo com as teorias de Paz e Heidegger sobre o estatuto do texto poético, a poesia por si só, em versão final mesmo, consiste num arranjo que evoca o sentido primeiro das coisas (os teóricos sequer levantam a discussão sobre eventual diferença entre rascunho e última versão nesse debate). Para o eu-poético desse último poema, entretanto, é necessário voltar ainda mais, escapar radicalmente dos sentidos consolidados, se é que se consolidam sentidos num poema; e o modo de alcançar tal intento é exaltar o rascunho, o inacabado, que já possui a chamada essência da poesia, mas ainda não pode ser considerado forma final – frise-se, mais uma vez: formal final de algo que, por definição, foge da ideia de completude. Por isso, o grande ideal de se livrar de todas as referências, como se recebesse do mundo tudo pela primeira vez e, tomado pela novidade da novíssima percepção, passasse a limpo as letras que já estavam por encrostar sentidos.

Em face dessa grande e utópica ambição, não é difícil compreender por que as imagens especulares de 3x4 têm contornos tão indefinidos, quando os têm. Também não é difícil compreender porque a poesia é, por excelência, o lugar da utopia, da materialização da fantasia e do devaneio, instâncias que, de acordo com Bosi, abrigam a imagem antes de ela se tornar palavra articulada. Insistimos, porém, que o papel do rascunho nessa metáfora da busca pela pré-história dos sentidos em Freitas Filho possui uma ambição maior, pois a palavra articulada, para ele, será sempre palavra por articular-se, já que está a todo momento em vias de se atualizar, voltando atrás outra vez, como um eu-poético diante do espelho que, eternamente rascunho, nos diz: “não me passo mais a limpo” (FREITAS FILHO, 1985, p. 60).

Referências

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Viviana. Objeto urgente. In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 5-25.
- BRANDÃO, Junito de Souza. O mito de Narciso. In: _____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2. p. 173-190.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: 34, 2010.
- ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Helena Domingos. Lisboa: DIFEL, 1989. p. 11-44.
- FREITAS FILHO, Armando. *3x4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GIDE, André. O Tratado do Narciso (teoria do símbolo). Trad. André Vallias. *Sopro* 92, Florianópolis, n. 92, jul. 2013. Disponível em: < http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/gide.html#.ZBQp0_bMLIU> Acesso em: 18 jan. 2023.
- HEIDEGGER, Martin. A linguagem. In: _____. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2003. p. 7-26.
- PAZ, Octavio. A imagem. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 37-50.
- SÜSSEKIND, Flora. Um piscar de olhos. In: FREITAS FILHO, Armando. *3x4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7-17.