

MANUEL DE FREITAS: ENTRE A RECUSA E A AFIRMAÇÃO DO POEMA

Erick Gontijo Costa¹

RESUMO

Neste texto, apresenta-se o mecanismo, recorrente na poesia moderna, de pensar e escrever o poema a partir da recusa de seus aspectos tradicionalmente identificáveis. A seguir, demonstram-se as semelhanças e diferenças da obra de Manuel de Freitas em relação a esse procedimento poético moderno. Por fim, investiga-se, na obra de Freitas, o papel da leitura como prática indissociável da escrita, que se produz à diferença daquilo que cita. Para exemplificar esse traço da obra de Freitas, analisam-se dois poemas que se estruturam como cenas de leitura e escrita, sendo uma em diálogo com a obra de Herberto Helder e outra com o filme *Patterson*, de Jim Jarmusch.

Palavras-chave: Poema, leitura, Manuel de Freitas, Herberto Helder.

1 Doutor em Estudos Literários pelo programa de pós-graduação em Letras – Estudos Literários da UFMG. Professor no CEFET-MG erickgcosta@gmail.com.

INTRODUÇÃO: A PLACE FOR THE GENUINE

*aquele que voltava a jogar à morte
e teria preferido não escrever estes versos.*

Manuel de Freitas

*Poetry*²

I, too, dislike it.

Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in it, after all, a place for the genuine.

Marianne Moore

A partir de “Poetry”, de Marianne Moore, Ben Lerner, no livro *Ódio à poesia*, desenvolve um interessante pensamento sobre a leitura, mais especificamente sobre o desprezo pelo que se lê como forma de ir além do lido. Para além da simples questão de gosto, haveria, para o autor, na leitura como recusa do poema, a possibilidade de se ler, no mesmo gesto de recusa, uma estranha afirmação do campo poético.

No poema de Moore, é evidente o papel da leitura fundada no desprezo pelo poema escrito, mas não um desprezo puro e simples. O que se entende por recusa indica também um lugar autêntico para o dizer e para o pensamento. Um lugar que passa pelo poema, mas o excede, por ser apenas possibilidade de que haja fala genuína em meio à linguagem poética.

Para Lerner, o que se revela nessa forma resistente de ler é a afirmação de uma ausência, figurada em um hipotético “Poema genuíno”: “Apenas é possível compormos poemas que, quando lidos com desprezo absoluto, abrem caminho para o Poema genuíno que nunca chega a aparecer” (LERNER, 2017, p. 93). Recusa e afirmação, nessa perspectiva de leitura, seriam um só caminho, em que presença e ausência do poema tendem à confluência. Movimento que não deixa de remeter ao entendimento da poesia como lugar em que coabitam forças heterógenas, por vezes contrárias, que entretanto não se anulam.

A existência de movimentos contrários em um mesmo poema é já conhecida e suficientemente discutida por leitores de poesia. Octavio Paz, por exemplo, em *O arco e a lira*, sintetiza essa ideia – a partir de

2 Na tradução de José Antonio Arantes: “Poesia // Também não gosto. / Lendo-a, no entanto, com total desprezo, a gente acaba descobrindo / nela, afinal de contas, um lugar para o genuíno.” (MOORE, 1991, p. 33).

Heráclito – ao apontar o paradoxo como uma das forças constitutivas da linguagem poética. A pluralidade de leituras possíveis e o limite das leituras seriam efeitos dessa forma particular de harmonia dissonante, capaz de reunir e dispersar significações.

Esse aspecto da poesia, ao longo do século XX, ganha nuances, ao ser formulado de modo singular em diferentes obras, que se apoiam no paradoxo como forma de afirmar o poético no movimento de sua recusa. Paul Valéry, por exemplo, em seus cadernos, que para si funcionaram como “contraobras”³, explicita esse movimento. Lendo Valéry, é possível perceber que a algumas obras interessará menos o poema feito, acabado, que a possibilidade de escrever poemas a partir de sua impossibilidade. A questão poética, para o autor, participa de um princípio assim formulado: “Eu me amo em potência – me odeio em ato.” (VALÉRY, 2011, p. 76). Nessa mesma perspectiva, Valéry acrescenta: “Ser poeta, não. Poder sê-lo” (VALÉRY, 2011, p. 72). O poema que interessa seria, portanto, uma virtualidade, uma potencialidade apenas vislumbrada nos escritos que por vezes se concretizam.

Em nome da possibilidade de continuar a escrever poemas e, a partir deles, fazer-se poeta, uma série de autores do século XX, cada um a seu modo, parece trazer em suas obras a marca dessa forma particular de recusa, a qual instaura um horizonte de possibilidades de que haja poemas. Recusar o poema e escrever o poema seriam, no limite, um só movimento, tensionando os contrários.

A recusa, nessa acepção, além de instaurar a possibilidade de que haja poema, tem como um de seus efeitos a figuração de poetas que são como existências desviadas de seu suposto lugar de criação. Fruto da recusa tensionada ao que se escreve, Paul Éluard, por exemplo, assim desdobra a situação do poema e do poeta no século XX, em “Negação da poesia”:

Toda a angústia todo o tormento
De continuar vivendo a ser ausente
E a escrever este poema

No lugar do poema vivo
Que não escreverei
(ÉLUARD, 2002, p. 171)

3 “Estes cadernos são meu vício. São também contraobras, contra-acabados” (VALÉRY, 2011, p. 71).

O sujeito poético, dividido entre presença e ausência de si, é correlato do poema que se escreve na ausência do poema vivo. Pode-se entender que o poema que se escreve é apenas indício de que não há o poema vivo, mas os versos “E a escrever este poema / No lugar do poema vivo” sugerem também que o poema escrito instauraria um espaço virtual na ultrapassagem do escrito. Nesse espaço, as palavras hesitam entre o possível e o impossível, entre a recusa do escrito e a afirmação do não escrito, em um movimento aproximável do que funda, no poema de Moore, um lugar para a autenticidade do dizer, vislumbrada na leitura.

METODOLOGIA: “MAS NÃO, DESISTE. DESISTE ATÉ DE DESISTIR”

Na poesia portuguesa recente, uma obra que responde de maneira muito própria ao impasse entre possibilidades e impossibilidades da poesia é a de Manuel de Freitas. Há, sem dúvida, diferenças entre o pensamento poético da recusa em Valéry e a maneira como a recusa se constrói na poesia em Manuel de Freitas. Também há diferenças significativas entre a obra do poeta português e a poética imagética, herdeira do surrealismo, em Paul Éluard. Talvez sequer se possa afirmar que a obra do poeta português instaure um lugar para a palavra autêntica, já que os movimentos de recusa e afirmação velada, se são perceptíveis em seus escritos, parecem pretender deslocar o dizer da poesia para tons distintos dos frequentes entre alguns grandes poetas das modernidades do século XX.

Na poesia de Manuel de Freitas, recursos como a montagem de espaços em linguagem apenas aparentemente realista tendem a gerar a ilusão de facilidade de leitura. Mas nada é exatamente simples nessa obra. Também as citações de uma série de autores podem induzir a equívocos, já que Freitas enreda em sua obra poetas de que muitas vezes se afasta.

Por exemplo, se há certa recorrência temática, como a morte, que se vai infiltrando na representação do vivido, recurso que não deixa de lembrar “a morte no gerúndio” (HELDER, 2013, p. 96), de um Herberto Helder tardio, há entre os dois autores grande diferença: em Helder, o movimento contínuo de morrer nunca se dissocia da potência do dizer vivo, ao passo que, em Freitas, o dizer da poesia é já um tanto mortificado, como se todo o escrito fosse já apenas sombra do vivido. Se há alguma aproximação possível, ela se dá não pela força do dizer e pela forma do

dito, mas pela citação direta ou indireta como recurso que, como veremos, parece delimitar aquilo de que Freitas se diferencia.

Entre recusa e afirmação da poesia, uma regra, nessa obra, parece ser: “Mas não, desiste. Desiste até de desistir.” (FREITAS, 2017, p. 57). Não é difícil chegar a uma estranha forma de afirmação, a partir das sucessivas negações. Desistir de desistir seria uma forma menor do movimento da linguagem poética. Uma maneira muito lenta de se mover, um movimento quase imóvel, entretanto capaz de produzir pequenas diferenças entre o dito e seus efeitos de leitura.

Nem pela recusa pura e simples nem pela afirmação direta do poema que haveria na recusa, Freitas parece indicar que um poema autêntico, se há algum, não estaria em seus livros. Ainda que, sim, seja o poema a forma eleita para dizer do esvaziamento poético da linguagem e das ruínas do mundo, que se vão construindo textualmente. Construindo porque, nessa obra, se o mundo se representa em ruínas, é pela montagem simbólica de ruínas artificiais. O que não deixa de ser mais uma estratégia de escrita que ilude, pelo que diz, o que se passa por trás da cena, entre um e outro poema. Os poemas recusam-se a ser poemas, ou falam da recusa do poema. Mas seu esvaziamento – podendo ser fruto de uma legítima forma de ler a época – não deixa de ser uma sofisticada construção de linguagem poética.

O gesto de destituição parece ser sempre outro, de difícil captura. Mesmo no horizonte de rebaixamento do poema, da poesia e do poeta, há poemas (e muitos) e poeta (nem sempre a contragosto). E Manuel de Freitas, além disso, é um grande leitor da poesia portuguesa, fato que se atesta nas inúmeras citações e releituras de poetas, não apenas portugueses.

Fato é que, em seus poemas, não faltam ambos os movimentos reconhecíveis em parte significativa de obras poéticas do século XX: a negação da consistência poética de si, do mundo e do próprio poema, que entretanto prolifera. Talvez, por recusa, nessa obra, deva-se entender principalmente: esvaziamento e rebaixamento da linguagem poética própria, que participa das mais diversas cenas decaídas (e ainda assim um tanto poéticas), em que um poeta, aparentemente sem poema, dialoga sobre coisas menores, e a vida segue um curso estreito, ironicamente, à margem de rios como o Tejo: “Um outro rio / o menos heraclítico / de todos, nos fez dar grandes passeios em Santarém / e em Lisboa” (FREITAS, 2017, p. 23). Nesse percurso, uma vida vai sendo infiltrada pela morte em curso lento, em tom menor, mas sem tragédia, como se só se pudesse

perceber que houve vida depois de a morte ter já concluído seu trabalho, embora reste ali alguém que possa sempre dizer: “uma vida é apenas a morte. Já passou” (FREITAS, 2019, p. 24).

Em *Infernos artificiais*, por exemplo, a morte encenada em vida cobra seu preço à linguagem: “nomear o vazio / com palavras mais estéreis ainda” (FREITAS, 2001, p. 20) leva à conclusão de que “Um nome não vale a pena” (FREITAS, 2001, p. 20). No limite, toda existência acaba por se tornar improvável, sem sequer a garantia do vazio: “Tudo existe mas nada é real / nem sequer o vazio.” (FREITAS, 2001, p. 20)

Quanto à construção verbal de si e do mundo, trata-se de um procedimento recorrente nessa poesia, que não raro tem como cenário cafés, bares e ruas, invariavelmente identificados nos títulos. Como pano de fundo, a morte é insistentemente nomeada, mas não sem alguma ironia:

Tema sem variação

Para o Manuel de Freitas, mon semblable.

Sempre soubeste: a morte
 Sempre sentiste: a morte.
 As tabernas, fechadas, eram
 apenas uma espécie de refrão.

Mas isso, terás de convir,
 não desculpa o facto
 de andares há vinte anos
 a escrever o mesmo.

Faz como as tabernas: cala-te.
 (FREITAS, 2017, p. 125)

Sabe-se que as tabernas surgem nesse poema e ao longo das obras de Freitas como um refrão, um artifício poético, aqui associado à ideia do título: “Tema sem variação”, que por sua vez remete à morte. Mas a morte é aqui um nome e, como visto, “Um nome não vale a pena” (FREITAS, 2001, p. 20). A suposta ideia monotemática teria seu contorno reforçado na afirmação de que se anda “há vinte anos / a escrever o mesmo”. Mas as tabernas fechadas, existam ou não (“Tudo existe mas nada é real” (FREITAS, 2001, p. 20)), são no poema peça para a montagem da cena. E também para a montagem da voz, da figura de um poeta, que no poema se divide entre aquele que fala e o duplo a quem se endereça. A este, ao duplo, é dito, ironicamente, talvez como provocação endereçada antes

a um certo modo apressado de se ler a poesia de Freitas: “Faz como as tabernas: cala-te.” Nesse sentido, o poema parece sugerir que, sim, há a morte no centro ou nas margens de quase todos os poemas, mas a leitura atenta aos desdobramentos irônicos da obra de Freitas talvez deva se atentar não exatamente ao que se repete, mas ao que na repetição indica pequenos desvios, alguma diferença.

A exemplo desses pequenos desvios no que aparentemente é repetição temática, o poeta – como quem persegue o poema da ausência e presentifica “apenas” mais um poema – recusa, no limite, a própria recusa, a desistência, como se fosse sempre possível descer mais um degrau em direção ao silêncio:

Mas não, desiste. Desiste até de desistir.
Não será este o último poema, por mais
que o julgues ou sintas (e os versos,
para ti, foram sempre sentimentos vãos).
(FREITAS, 2017, p. 57)

Reside aí uma particularidade dessa obra. É curioso o modo como se estreitam negação e afirmação, ao se escreverem sucessivos poemas, se não sobre a ausência de poema, sobre o esvaziamento da poesia como sentimento que justificasse a existência de poemas e de poeta. Mas, nunca como quem resiste à nulidade da poesia e do poeta para então a afirmar como categoria positiva, insiste-se em escrever poemas para afirmar o arrefecimento da linguagem poética. O poeta, por sua vez, entre desistências sucessivas, faz-se e desfaz-se de palavra em palavra, como quem lida com o que resta na língua do que foi sujeito, com o mecanismo de pronomes, indutores de alguma presença:

E bastarias tu – ninguém, porque
ninguém basta. É um erro – mas gostamos
tanto – pensar que um rosto nos salvará
disto que não sabemos ser, de nós.
Esse pronome pessoal, o inferno.
(FREITAS, 2017, p. 56)

Pode-se supor que nessa obra não haja exatamente uma tendência à eliminação de marcas pessoais, já que há inúmeras pistas que podem ou não levar os leitores a recuperar um sem número de elementos supostamente presentes num hipotético mundo exterior ao texto. Mas aqui interessa, sobretudo, o desconforto em face dos pronomes pessoais, que

produz no poema o esvaziamento de qualquer consistência subjetiva e, por extensão, do mundo. O que de um sujeito resta escrito hesita entre um rosto que se ajusta mal, uma determinação em segunda pessoa cujo referente não se determina e a indefinição no pronome “ninguém”, que não basta para uma presença.

De modo distinto da despersonalização subjetiva, que cede a iniciativa do dizer às próprias palavras, para que se funde um texto como metáfora do mundo unificado ou em dispersão, dinâmica recorrente na poesia portuguesa do século XX, de Pessoa a Helder, o que parece ser frequente em Freitas é o desvanecimento (e não tanto eliminação ou desdobramento) das marcas subjetivas, as quais, assinaladas por “esse dano colateral / a que chamamos angústia”

(FREITAS, 2017, p. 89), passam a servir à construção simbólica de uma persona poética, dividida entre o que de si resta no poema e o que de si nunca se escreve. Angústia de um sujeito que em tudo se divide, revelando que, nessa obra, a ilusão de realidade é a todo tempo destituída no seio de sua montagem cênica: “dois homens, numa taberna, / enquanto chovia. O terceiro / era eu: aquele que escreve / e não escreve este poema.” (FREITAS, 2017, p. 88).

Fazendo lembrar Sá-Carneiro, sem que se percam os traços de diferenças, aquele que escreve e não escreve o poema é existência intermediária, ruína entre o que se representa e o gesto de representar. É como um pilar sem ponte, na angústia de já nada haver que ligue a coisa escrita àquele que, por um momento, a escreveu e dela foi apartado. Na impressão de nunca a ter escrito, lê-se, entretanto, no que de si não pode escrever.

Se essa dinâmica subjetiva dos poemas de Freitas não se confunde com o desaparecimento elocutório do poeta, tal como formulado por Mallarmé, não se reduz, de forma alguma, a qualquer empobrecimento confessional em forma versificada, visto que, nessa obra, o mundo e a voz que o compõe são construções poéticas de linguagem um tanto conscientes de seus efeitos, em diálogo com o vasto universo literário que participa da construção a frio de um mundo em ruínas.

RESULTADOS E DISCUSSÃO: A ROSA ARREFECIDA

A obra de Freitas traz uma marca comum à poesia portuguesa contemporânea: a leitura como prática indissociável da escrita. É uma obra repleta de citações, que participam da técnica de produção de pequenos

desvios no curso da montagem poética de si e de cenas do mundo. Montagem não pela via da condensação metafórica das palavras e do mundo, mas pela ilusão de presença do mundo nas palavras gastas, que entretanto têm ainda algo a dizer.

A partir do poema “Sub rosa”, veremos, por exemplo, que as referências à poesia de Herberto Helder, mais do que uma homenagem, delimitam o que de mais próprio há na poesia de Freitas. Sobre Herberto Helder, é como se sua obra permanecesse, na perspectiva dos poemas de Freitas, suspensa, intocada como uma janela que o tempo não pode destruir: “Mas a janela manuelina continua lá, Herberto” (FREITAS, 2019, p. 27), referência a “Teorema”, presente em *Os passos em volta*. Helder seria o poeta que resiste à deterioração que recai sobre tudo.

Mas Helder não aparece na obra de Freitas como autor a ser imitado, como um estilo exemplar a ser seguido ou recusado. Surge, antes, como uma voz a ser reconhecida. Uma última grande voz, na medida em que todo grande poeta seria, do território poético que funda e do idioma que fabrica de poema em poema, uma última voz.

Sabe-se que, no idioma poético de Helder, uma das imagens frequentes, recuperada por Freitas, é a “rosa”. Silvina Rodrigues Lopes, em *A inocência do devir*, pensa a rosa herbertiana como um “nome-contágio” (LOPES, 2019, p. 62) e um “nome-centro” (LOPES, 2019, p. 62), a partir do seguinte poema, presente em *Do mundo*:

Rosas divagadas pelas roseiras, as sombras das rosas
 seguram-nas no ar
 enquanto espumam batidas à lua, devoradas.
 Com a lepra na boca no instante da palavra, oh
 sim: memória da criança da terra andando
 entre as cores primitivas.
 E esperar que a lepra cubra os dedos, escrever: Rosa –
 encadeado na rotação do nome.
 Ir colher ao último alfabeto
 a rosa extremamente escrita.
 (HELDER, 2002, p 310-312)

Nesse poema, a “Rosa”, maiúscula, é central, na medida em que, fazendo sobre si girar as imagens e nomes que encadeia (roseira, sombras, lua, boca, memória, criança...), funciona como nome condensador do mundo “no instante da palavra”. Nessa operação, em que a metáfora se quer absoluta por contagiar todas as palavras, colhe-se, do “último

alfabeto”, do alfabeto do mundo, “a rosa extremamente escrita”. Nessa imagem saturada de palavras, a Rosa se faz, portanto, forma metafórica que, para além de simbolizar um mundo, seria o próprio mundo se dizendo, se engendrando poeticamente por condensação e contágio, isto é, pela amplificação de metáforas e metonímias. Em Helder, a metáfora é, portanto, a palavra própria do mundo, que se dissemina em um poema contínuo.

Um tanto distinta da rosa herbertiana, mas dela derivada, é a “Sub rosa” de Freitas. O poema é esclarecedor quanto ao método de citação, que produz um caminho poético em tom menor, nem exatamente à sombra nem sob o signo da negação do que lhe antecede, talvez buscando construir, no diálogo, uma voz própria:

SUB ROSA

Para o Herberto Helder

Não somos os últimos, pois se
há coisa que o mundo sempre fez bem
foi acabar. De novo e sempre: acabar.

Mas já não trabalhamos com o ouro
e temos um certo pudor tardio
em falar de deus, do amor ou até do corpo.

As metáforas arrefecem, talvez contrariadas.
São casas devolutas, mães risonhas
ou sombrias cujo grito deixámos de escutar.

Do lixo, porém, temos um vasto
e inútil conhecimento. Possa
ele servir de rosa triste aos
que não cantam sequer, por delicadeza.

(FREITAS, 2017, p. 124)

Um primeiro aspecto relevante para se propor uma leitura desse poema é a delimitação do que se entende pelo uso da primeira pessoa do plural. Uso majestático da primeira pessoa do plural? Herberto Helder (já que o poema é a ele dedicado) e o sujeito que neste poema fala? Nenhuma dessas opções parece suficiente para se dizer do que está em jogo. Ao dizer “não somos os últimos”, o poema se refere, possivelmente, aos que vêm depois de Helder. Note-se: ao dizer de um “nós”,

acrescenta-se a ideia de que “já não trabalhamos com o ouro”, e bem se sabe da importância do ouro, da alquimia da linguagem para o poeta a quem esse poema se dedica. Fala-se, ainda, das metáforas arrefecidas, do vasto conhecimento do lixo de que se compõe uma “rosa triste”. Nada parece indicar que Herberto Helder esteja incluído no pronome “nós” de Freitas. Com isso, é possível ler, neste poema, uma homenagem a Helder, ao preço do rebaixamento de si.

É, portanto, outra a matéria poética dos que vêm depois, e também outro é o seu idioma poético, se é que há algum em seu horizonte de interesses. Talvez, o de uma “Sub rosa”. Nesse sentido, é interessante a forma como Freitas encontra, na obra de Helder, não um exemplo ou contra-exemplo de escrita, mas, um exemplo de que, sim, há uma longa tradição de poemas e poetas, a despeito de qualquer constatação de impossibilidade de que assim siga sendo.

A obra de Freitas, após um gesto de leitura e reconhecimento de grandeza, segue para outros territórios, em que a potência de dizer arrefece e a metáfora resta como resíduo que da linguagem não se elimina: uma submetáfora. Resta o “lixo”, a “rosa triste”, porque esvaziada de sua potência imagética e metafórica de instaurar, poeticamente, o mundo a partir do mundo.

Mas o arrefecimento do trabalho metafórico de criação não implica o completo desaparecimento da metáfora nessa obra. Resta, ainda, a sub-rosa, o entendimento de que a linguagem, mesmo esvaziada de seu teor metafórico, é o que resta para dizer, não exatamente a partir do mundo como potência viva, mas para dizer um mundo em ruínas, para construir a ficção de um submundo que tem e não tem parte com a experiência, com o vivido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PALAVRA AUSÊNCIA

Em um de seus recentes livros, *Shots*, Manuel de Freitas dedica um breve poema em prosa ao diretor e roteirista norte-americano Jim Jarmusch, que, em 2016, dirigiu o filme *Patterson*, baseado na obra do poeta americano William Carlos Williams, autor de um longo poema publicado em 1946, cujo título é também *Patterson*. O poema de Freitas:

PATTERSON

Para Jim Jarmusch

Os poemas são como o mundo: não rimam. Voltam, desaparecem, tentam dizer o peso da água ou o aroma ténue da cerveja. São uma trela no escuro, depois de termos queimado todos os fósforos. Escrevemos, num caderno vazio, a palavra *ausência*. Talvez amanhã seja outro dia.

(FREITAS, 2018, p. 30)

Nesse poema, formalmente prosaico, formula-se um comentário revelador quanto aos procedimentos poéticos de Freitas. A figuração de si se mescla ao protagonista do filme, um aspirante a poeta e leitor da poesia de William Carlos Williams, que anota em seu caderno – a certa altura destruído por um cão – alguns poemas um tanto prosaicos. Nessa figuração do poeta como figura menor, entretanto, revela-se também a figura de um poeta leitor.

Quanto ao que até aqui se formulou sobre o arrefecimento das imagens e sobre a recusa do poema que se escreve, este poema permite avançar um pouco mais no entendimento da poética de Freitas. Entre poema e mundo, há aqui comparação, o que novamente traz à cena o esvaziamento, o arrefecimento da linguagem metafórica. Arrefecimento sugerido, por exemplo, pela imagem de que todos os fósforos já foram queimados. Mas os poemas voltam e desaparecem, o que indica certo saber, na obra do poeta português, quanto ao fato de que a poesia, como uma trela no escuro acompanhada pela palavra ausência, permanece, ainda que de modo pouco convencional e visível.

Fazendo lembrar a vida sem maiores acontecimentos do personagem do filme de Jarmusch – que mais não faz que anotar versos, dirigir um ônibus e conviver com sua esposa e seu cão –, a palavra *ausência* é, no poema português, anotada em um caderno, reforçando o gesto de escrita como presentificação simbólica do que ali não está. Ausência do próprio poema, talvez, ainda que o dia seguinte possa vir a ser outro, para além do registro dual do “mesmo” e do “novo”.

É possível supor, agora, que a obra de Manuel de Freitas indique, para além da negação e da afirmação da poesia, um espaço outro, entre a palavra autêntica e a palavra ausência. Um espaço intermediário para uma fala que se quer menor em escrita, mas não em leitura. Uma obra leitora, que se faz do que sempre resta a ser dito em termos de poesia, ainda

que o que resta a se dizer se dissimule na aparência do já dito. A obra de Freitas se faz, nesse sentido, como uma aprendizagem lenta de leitura e escrita do poema, em que se produz, por pequenos gestos, alguma inscrição de diferença entre o lido e o escrito.

REFERÊNCIAS

ÉLUARD, P. *Últimos Poemas de Amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

FREITAS, M. *Infernos artificiais*. Lisboa: Frenesi, 2001.

FREITAS, M. *Shots*. Lisboa: Paralelo W, 2018.

FREITAS, M. *Ubi Sunt*. Juiz de Fora: Macondo, 2019.

FREITAS, M. *Juros de demora*. Porto: Porto Editora (Assírio & Alvim), 2007.

FREITAS, M. *Suite de pièces que l'on peut jouer seule*. São Paulo: Corsário-Satã, 2017.

HELDER, H. *Servidões*. Porto: Porto Editora (Assírio & Alvim), 2013.

HELDER, H. *Le Poème continu*. Edição bilíngue. Instituto Camões e Édition Chandeigne: Paris, 2002.

HELDER, H. *Os passos em volta*. Porto: Porto Editora, 2015.

LERNER, B. *Ódio à poesia*. Tradução de Daniel Jonas. Lisboa: Elsinore, 2017.

LOPES, S.R. *A inocência do devir*. Portugal: Língua Morta, 2019.

MOORE, M. *Poemas*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VALÉRY, P. *A serpente e o pensar*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Ficções, 2011.

