

A VIOLÊNCIA DA POESIA

João Camillo Penna

O homem é o indestrutível que no
entanto pode ser destruído.

MAURICE BLANCHOT

Minha proposta é ler três poemas do poeta carioca Armando Freitas Filho que giram em torno do tema da violência urbana no Rio de Janeiro. Eles não são obviamente os únicos escritos sobre o tema, mas me parecem exemplares, por razões que ficarão claras adiante. Os três poemas abordam fatos amplamente representados pela mídia impressa, televisiva e radiofônica: o assassinato do menino João Hélio Vietes; o massacre dos meninos da Candelária; e o episódio que envolveu o goleiro do Flamengo, Bruno Fernandes de Sousa, no assassinato de Eliza Samudio.

O que se evidencia aqui é uma função pública da poesia. Algo que lembra a resenha de Otto Maria Carpeaux de *Sentimento do mundo*, saudando Drummond como “o primeiro grande ‘poeta público’ do Brasil”.* Função que o próprio Drummond exerceria com grande assiduidade como poeta e como cronista de jornal, em que se percebe um projeto sistemático de intervenção pública, algo como uma saída do escritório da poesia e da burocracia. Na obra de Armando, a intervenção política aparece desde o segundo livro, *Dual*, de 1966, em “Massas”, identificado à resistência durante a ditadura militar brasileira:

Se alastra a luta
arruaça nas ruas
transborda sôfrega
multidão: multada.

E os versos finais que remetem claramente ao conflito entre a polícia montada do governo militar e as manifestações de rua, “arruaça nas ruas”, contra o governo:

Urbano burburinho
acuado corre-corre
tropel – atravancada
turbamulta amarrotada
a marcha se amassa:

* (CARPEAUX, Otto Maria. “Última canção – vasto mundo”. In: *Ensaaios reunidos. 1942-1978*, vol. 1. Rio de Janeiro: TopBooks/Universidade Editora, 1999: 438.)

* (FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever. Poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003: 145-6.)

pata sapato estaca
de supetão – stop.*

Armando toca no grave tema da tortura a presos políticos durante o regime militar em “Corpo de delito”, de *À mão livre* (1979), e *A flor da pele* (1978, publicado em separado e como parte de *À mão livre*). A técnica aqui é bastante distinta. Em “Massas”, a dispersão policial violenta de uma manifestação de rua é transformada em massa sonora, em uma história fônica sobretudo ouvida nas aliterações em cadeia. A violência policial é resumida em *staccato* nas três palavras aliterantes: “pata sapato estaca”. O poema, que também conclui a coletânea, se fecha com o “stop” inglês, onomatopáico, em que se funde um triplo gesto: uma descrição, um imperativo, e um performativo; a polícia força violentamente o término da manifestação; o poema manifesta seu protesto contra isso, exigindo que esse estado de coisas termine; o poema (e o livro) insere o seu ponto final. Por outro lado, “Corpo de delito” e *A flor da pele* usam ambos da técnica da paródia, ao repetirem um clichê delimitado e fixo: a letra do hino nacional, a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, um verbete de dicionário, inserindo nos desvãos e interstícios desses textos a mensagem clandestina e censurável sobre o horror da tortura. “Escuta o rumor nas margens plácidas” inicia “Corpo de delito”, para falar do lugar do torturado “Sentado na cadeira do dragão”.* Ou em *A flor da pele*, o verbete “pele” do *Novo Dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda, copiado *ipsis litteris*, sofre reescritas sucessivas, no meio das quais vão se imiscuindo, de contrabando, num escândalo sub-reptício, expressões estranhas à letra do dicionário: “A camada mais externa da pele foi alcançada pela mão do carrasco (I); epiderme que dispo e penduro no pau-de-arara”.* A violência à letra do texto original que a paródia imprime, simulando uma aderência integral à repetição da lei da pátria e da língua, mas desviando-a de seu propósito, torcendo-a, deixa entrever pela fresta irônica do patriotismo e da iteração do patrimônio da língua pátria o seu reverso: o protesto contra o que ocorre nos calabouços e porões da ditadura. O poema faz isso, no entanto, a seu modo, com as suas armas, as armas do sujeito, ao instaurar uma economia de afetos específica. Assim, *A flor da pele* situa a tortura política ambiguamente no espaço da tortura amorosa. Ao fazer isso, politiza o amor, ao mesmo tempo em que encarna a cena da tortura no corpo amoroso do poema, por intermédio dos corpos dos amantes. Identificação sadomaso-

* (Idem: 283, 284.)

* (Idem: 292.)

quista com o carrasco e com a vítima? Sem dúvida. Mas sobretudo muito mais do que isso. O poema fala da tortura imitando o verbete de dicionário, desviando o hino ou a canção patriótica de forma a fazer sentir o que sente o torturado, num processo de ressensibilização. A identificação da tortura política com a amorosa, em *A flor da pele*, não tira em nada a força do protesto contra o regime militar. Ao contrário, retira-o do campo da denúncia, inserindo-o no campo dos afetos. No desvio da lei do texto (dicionário, hino, canção do exílio), como que escrito nas costas de seu monolítico corpo, insere-se a liberdade do sujeito que sente. Escândalo e gozo, exterior e interior: no quarto-cela da língua e da cultura inscreve-se subversivamente o sujeito do poema.

Armando acusa o golpe do discurso da vitimização carioca, no poema “Rio de Novo”, de *Raro mar* (2006):

A cidade me rende e imprensa – entre
paisagem e tráfico – à mercê da carne.*

* (FREITAS FILHO, Armando. *Raro mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006: 61.)

O contexto político mudou. O momento é o de uma precária democracia. Não mais a violência da ditadura militar, mas um misto difuso de violência do crime organizado e da polícia, quase indistinta da milícia, também militarizada. Acuado entre “paisagem e tráfico”, e flagrando um mar cada vez mais raro, o habitante-poeta da cidade “maravilhosa” protesta. O poeta age como qualquer morador de sua cidade, perplexo e impotente diante da crônica policial diária. Age, no entanto, a seu modo e com os meios próprios da poesia. Em linhas gerais, instaura um recuo com relação ao grande discurso midiático da visualidade criminal e às fábulas morais que produz, inserindo uma falha no sistema visual gerado pela cultura das mídias contemporâneas. Por essa falha fala, lembra-se ou simplesmente inscreve-se uma única coisa: o silêncio da vítima, ou das vítimas. Instaura-se dessa forma o modo de historicidade específica da poesia. Cabe entender no detalhe o contexto em que se insere a questão da violência contemporânea, para depois tratar da operação que os poemas realizam.

A violência consiste em última análise em uma destruição, ruptura ou perturbação da significação. Ela funciona exatamente da mesma maneira que o trauma descrito por Freud, introduzindo algo como uma cesura assignificante no corpo do psiquismo. A notícia, a cobertura pela mídia dos fatos cotidianos violentos, a “fa-

la do crime”, restabelecem um tipo de significação que a violência traumática havia interrompido, à maneira de um sintoma no corpo histérico da sociedade.* Como no trauma freudiano, a violência exacerba o sistema de defesa do sujeito. É esta mesma defesa que, em sua versão patológica, se transforma nas políticas de segurança, com sua ênfase em um aparato repressivo-policial mais violento do que a violência contra a qual reagem, determinando os modos de ser na cidade contemporânea. A “fala do crime” é uma categoria desenvolvida pela antropologia urbana e compreende: “todos os tipos de conversas, comentários, narrativas, piadas, debates e brincadeiras que têm o crime e o medo como tema”.* Esses relatos de vitimização direta ou indireta têm a função de reorganizar a experiência traumática do assalto ou do crime, fornecendo elementos para entender o absurdo social que os produziu. O mundo construído pela “fala do crime” é o mesmo construído pela mídia, o de uma divisão estereotipada e rígida entre dois regimes de visuais: os criminosos e as vítimas. A tipologia estratifica os afetos despertados, precisamente os mesmos codificados por Aristóteles na *Poética*, como os *pathèmata* do terror (*phobos*) e da piedade (*eleos*), que a tragédia teria por fim purificar na catarse. Tremer por si mesmo e tremer pelo outro; a piedade, *eleos*, é uma espécie de terror, *phobos*, mediatizado.* Terror do criminoso e piedade pela vítima. A relação de “longa duração” entre violência contemporânea carioca e o cenário da tragédia ateniense do século V e IV a.C. não deve nos surpreender, afinal, a “verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade”.¹ O que se discute por intermédio da lenda heroica encenada no palco são fatos próximos ao *fait divers* contemporâneo, que o poema trágico comenta e organiza. A suspeita é que elementos dessa primeira dramatização cívica sobrevivam hoje em dia na representação artística e, especificamente, no que nos interessa mais aqui, na poesia, e que esta elabore o “pensamento social” que repercute na cidade. Poderíamos especular, além disso, sobre uma homologia entre a cidade-estado, ex-capital do Brasil, e a Atenas clássica, modelo da cidade e da política como a concebemos. O Rio de Janeiro dramatiza e exacerba o Brasil, radicalizando suas polaridades, como cidade-estado em versão deteriorada desde a destituição da capital, depósito da memória estamental arruinada dos funcionários de estado,

* (FREUD, Sigmund. *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: uma conferência* (1893). Edição eletrônica brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s/d.)

* (CALDEIRA, Teresa Pires. *Cidade de muros. Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. 2ª edição. Editora 34, 2003: 27.)

* (ARISTÓTELES. *Poétique*. Trad. Roselyne Dupont-Roc e JeanLallot. Paris: Seuil, 1980: 189.)

* (VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. “O momento histórico da tragédia ateniense na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas”. In: *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2008, 1ª edição, 3ª reimpressão.)

¹ Vernant e Vidal-Naquet lembram a contribuição de Louis Gernet nesse sentido, ao identificar no léxico trágico o vocabulário técnico do direito.

a que se sobrepõem a desfaçatez das novas elites e os resíduos onipresentes de cidadania pobre, ilhando a classe média em um oceano de pobreza criminalizada que o aparelho político e policial gere de maneira cúmplice.

A economia dos afetos trágicos sofre um grande deslocamento na notícia e na “fala do crime”. Na tragédia somos afetados pelas emoções do terror e da piedade por uma catástrofe ocorrida com o *mesmo* personagem, cuja desgraça desperta em nós as duas emoções conflitantes, por exemplo, com relação a Édipo. Enquanto que no relato policial, ao contrário, as duas emoções são devidamente separadas em dois personagens distintos: o criminoso nos desperta terror e a vítima nos desperta piedade. Do ponto de vista político, a catarse aplicada à cena do crime produz uma fábula moral, cindindo o corpo da sociedade entre amigos e inimigos, constituindo assim uma política, se entendermos política no sentido que Carl Schmitt confere ao termo, como distinção entre amigos e inimigos.² Política que remete no quadro contemporâneo às chamadas políticas de segurança, e todo um investimento no recrudescimento e aparelhamento policial como maneira de medicar a patologia social da desigualdade, vista estritamente como problema criminal.

Vejamos isso no detalhe: a tragédia funciona de maneira oposta à notícia ou aos filmes de suspense e policiais contemporâneos. Nela, a purificação catártica está ligada ao fato de experimentar-se indissociavelmente o terror e a piedade com relação ao herói trágico, o ambivalente criminoso-herói, segundo a redução dialética schellingiana da décima carta *Sobre o dogmatismo e o criticismo*.^{*} Enquanto que essa ambivalência é devidamente cindida na *mimesis* contemporânea, o criminoso separado do herói, o criminoso visto como inimigo violento e o herói, como vítima traumatizada. O efeito produzido pela fábula da notícia, da “fala do crime” ou do filme de suspense é produzir a fantasia da erradicação do inimigo, pela condenação do culpado, com sua remoção cirúrgica e violenta, estancando definitivamente a violência traumatizante provocada por ele, conferindo significação ao que não o tem. A significação gera assim, por sua vez, violência, interrompendo o sentido que a reorganização conferida pela “fala do crime” compusera. Esta é,

* (SCHELLING, Friedrich von. “Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo”. In: *Obras ecolhidas*. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989: 34.)

² “A distinção política específica a que as ações e os motivos políticos podem ser reduzidos é aquela entre amigo e inimigo.” (SCHMITT, Carl. *The Concept of The Political*. Trad. George Schwab. Chicago: The University of Chicago Press, 1996: 26.)

portanto, a catarse proposta pela moral do criminoso: o extermínio dos inimigos, os violentos perpetradores de crimes.

É nessa sociedade constituída de inimigos criminosos, e de que faz parte também a polícia, e de amigos vítimas, que tem papel fundamental o novo sujeito universal da política na modernidade: a vítima. O documento que inaugura o surgimento da vítima no cenário da política é a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789. A partir daí, o objeto fundamental do direito será precisamente a brecha que a Declaração funda entre direitos do cidadão e do homem, produzindo a figura original de uma humanidade destituída de cidadania, a quem ela precisaria afinal de contas ser conferida. Este é, portanto, o objeto do direito humano que as declarações subsequentes vão ratificar e aprofundar: identificar uma cidadania marginal ou não cidadania, um resíduo de humanidade que permanece como sobra do paradigma cidadão.³ Conferir-lhes em um segundo momento a cidadania em versão sempre limitada por um cálculo compensatório que não arranha nem de longe o problema, mas dá a impressão equivocada ou acertada de que a margem não cidadã diminuiu.

Não é evidente a conversão da vítima, termo que deriva do latim *victima*, “animal oferecido em sacrifício aos deuses”, portanto intrinsecamente associado ao contexto do sacrifício religioso, em sujeito de direito, isto é, em valor de troca, e equivalente “universal” do dano subjetivo, sofrimento mensurável, que a justiça, como princípio de restituição, formata. A relação entre o *fas*, o direito religioso, e o *jus*, o direito profano, é atestada com clareza pelos historiadores do direito.* Os helenistas e romanistas demonstram o quanto historicamente se confunde a vítima da pena capital com o escolhido para o sacrifício religioso. Louis Gernet, por exemplo, explica como no próprio rito do *pharmakós*, do “bode expiatório”, atestado na antiga Atenas, na Ásia Menor, em Marselha ou em Rodas – uma das fontes prováveis da tragédia, a “ode do bode” –, escolhia-se frequentemente um criminoso como figurante do rito, a quem se conferiam honras especiais.* Fundamentalmente, o sacrifício é desde o início um modelo de negociação com os deuses. O

* (Por exemplo, JHERING, Rudolf Von. *L'Esprit du droit Roman dans les diverses phases de son développement I*. Paris: Librairie A. Marrescq, 1886 : 268.)

* (GERNET, Louis. *Droit et institutions en Grèce antique*. Paris: Champs/Flammarion, 1982: 208.)

³ Sigo aqui as indicações de Hannah Arendt em “Decline of Nation-State; end of Rights of Man”. (ARENDDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. Cleveland e New York: Meridian Books. The World Publishing Company, 1958, 2ª edição, 7ª reimpressão.) E de Giorgio Agamben em “Os direitos do homem e a biopolítica”. (AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.)

rito propiciatório contido nessa negociação prepara o motivo restitutivo do direito, quando a vítima deixa de ser destinada aos deuses, convertendo-se em medida privilegiada do dano.

Um segundo ponto precisa ser entendido: a distinção entre o *homo sacer* e a vítima. A assunção da vítima no cenário contemporâneo coincide com o desentranhamento da categoria de *homo sacer*, oriunda do direito romano primitivo, retida pelo jurista romano do século I, Sexto Pompeu Festo. Giorgio Agamben (por intermédio de Benveniste) trouxe-a de novo para o debate político, colocando-a no centro do novo paradigma de “longa duração” da política contemporânea, fundado no genocídio judaico da Segunda Guerra Mundial. No entanto, a coincidência cronológica não deve nos fazer esquecer a diferença entre as duas noções. O homem sacro é proscrito tanto da lei dos deuses quanto da dos homens, enquanto a vítima é o sujeito de direito por excelência na contemporaneidade.⁴ Ocorre um deslizamento entre o *homo sacer* e a vítima que já pode ser atestado na própria origem romana da figura: a proscrição do direito não impede que a lei legisle *après coup* sobre o assassinato do proscrito, produzindo leis a partir de algo que em suma não tem figuração jurídica.⁵

A vitimização social, ou seja, a promoção da vítima a viés subjetivo de leitura da sociedade, produz uma visão profundamente despolitizada do mundo, repercutindo o molde da tipologia midiática das visualidades. Essa tipologia encoraja as soluções de justiça instantânea: o justicamento sumário e as execuções extrajudiciais,

⁴ O que define o *homo sacer*, o fato de ser uma vida “matável”, ou seja, de literalmente estar fora da jurisdição do direito, e poder assim ser morto sem julgamento, tem antecedentes nos assassinatos como punições sumárias por roubo qualificado, com flagrante delito, na Grécia Antiga (cf. GERNET, loc. cit.). O assassino nesse caso era a vítima de um dano anteriormente sofrido. Jhering explica que o *homo sacer* literalmente não pode ser punido, já que ao fazê-lo o gládio da lei se sujaria. O assassino do *homo sacer* deveria no entanto comprovar, por seu turno, que não executara um homem qualquer, mas sim um homem sacro. Caso contrário, ele se transformaria ele próprio em *homo sacer*. A história romana contém em sua fundação lendária a figura do *homo sacer*, no fratricídio de Remo por Rômulo. Remo por derrisão ultrapassou os muros sagrados da cidade instituídos por seu irmão. Torna-se proscrito e é assassinado por Rômulo, salvaguardando dessa forma a ordem divina, não poupando nem mesmo seu irmão. (JHERING, loc. cit., p. 288).

⁵ “Le *sacer esse*, uma fois existant, pouvait être utilisé par la législation, mais il n’a pas été introduit par elle, pas plus que l’infamie qui se trouve dans le même cas.” (JHERING, loc.cit.: 282.) [“O *sacer esse*, uma vez existindo, podia ser utilizado pela legislação, mas não foi introduzido por ela, como tampouco o foi a infâmia, que se encontra no mesmo caso.”]

características do estado de exceção, sugerido de maneira mais ou menos mitigada nas políticas de segurança, e sustentando a hipótese de que vivemos hoje em um estado de exceção disfarçado.

O extenso e popularíssimo gênero da literatura e do filme de crime (policial, de suspense, de gângster), que explora o nicho estético do “inimigo social” e do mal coletivo, herdeiro cinematográfico do desaparecido Western, está pautado precisamente pela mesma lógica. No início se visualiza o cadáver da vítima como proposição de um enigma – a causa do assassinato, a descoberta do culpado, encarnação do mal – solicitando o deciframento dos indícios legíveis pelo policial hermeneuta. O modelo é evidentemente *Édipo-rei*, de Sófocles, como fábula do decifrador de signos. Esses signos provêm em última análise do miasma ou infecção política produzidos pelo cadáver de Laio e pelo atraso na resolução da *causa mortis* que ocorre com a visualização do assassino. O objetivo da fábula policial é tão somente a erradicação do mal, sob a forma da elisão do vazio da “brecha causal” do mal político, fazendo cessar a frustração e a angústia que a omissão da causa provoca.*

Essa remoção final da causa maligna contém um otimismo semiológico evidente. O drama do deciframento e sua solução redentora produzem uma espécie de *wishful thinking* policial, justificando em última análise o aparato de segurança a ele ligado. Otimismo que apenas a eficácia policial justificaria, todo o contrário da realidade cotidiana criminal brasileira, por exemplo. Lembremos que Luiz Eduardo Soares demonstra de maneira cabal a ociosidade da Polícia Civil, justamente a polícia investigativa, no Brasil. Em dezembro de 2006, “apenas 1,5% dos homicídios dolosos no estado do Rio de Janeiro foi investigado com êxito” pela Polícia Civil. No Rio, havia em 2006 mais de 114 mil solicitações de laudos periciais não atendidos.*

No dia 7 de fevereiro de 2007, Rosa Cristina Fernandes foi rendida no seu Corsa Sedan por três assaltantes, no bairro de Oswaldo Cruz, zona norte do Rio de Janeiro. Os três assaltantes eram: Carlos Eduardo Toledo Lima, de 23 anos; Diego Nascimento da Silva, de 18; e um menor de 16 anos. No carro havia, além da motorista, uma amiga da família, a filha Aline, de 13 anos, sentada no banco dianteiro direito, e o filho João Hélio Fernandes Vietes, de seis, sentado no banco traseiro. O que era para ser um simples roubo

* (BARTHES, Roland. “Structure du fait divers”. *Oeuvres complètes II. Livres, textes, entretiens. 1962-1967*. Paris: Seuil, 2002: 445.)

* (*Le monde diplomatique*, 4 de janeiro de 2009. Disponível em <http://diplomatique.uol.com.br/artigo.php?id=413>).

de automóvel transformou-se em um trauma coletivo: os assaltantes tomaram o carro, os passageiros saíram; os três ladrões deram a partida em fuga desabalada e o menino João Hélio ficou preso pelo cinto de segurança do lado de fora. Os assaltantes percorreram sete quilômetros com o corpo do menino dependurado no carro. Ao abandonar o veículo, o corpo do menino estava desfigurado, seu crânio estilhaçado, no que a revista *Veja*, em seu habitual sensacionalismo, denominou de “suplício”. O incidente provocou intensa indignação popular veiculada pela mídia e foi utilizado para justificar a retomada do argumento da redução da maioridade penal, por causa da presença de um menor no roubo. Teve, além disso, um efeito legal significativo imediato: impulsionou a aprovação do projeto de lei que restringe o benefício da liberdade condicional, por meio do artifício de progressão da pena, aos condenados por crime hediondo, justamente aqueles considerados como “de gravidade acentuada”. O projeto de lei havia sido apresentado na Câmara dos Deputados em 2006, mas só foi aprovado após a comoção com a morte do menino.

O incidente encena de maneira emblemática a polaridade entre vítima compassiva e inimigo aterrorizante. A tipologia é agravada, no entanto: trata-se de um lado da “vítima pura”, o menino executado em modo sacrificial (com ressonâncias crísticas: o “suplício”, a “*via crucis*” ...), e de “monstros”, de outro. O consenso vingativo que o escândalo provoca é que criminosos como esses são tratados de modo leniente pela justiça brasileira morosa e ineficiente. O filósofo Renato Janine Ribeiro, professor de ética da Universidade de São Paulo, representando a revolta geral, torce para que os “monstros” “recebam [na cadeia] a sua paga [...] de modo demorado e sofrido”,* sugerindo o uso de tortura na prisão. As manifestações de desejo de vingança da parte do filósofo causam consternação, a comunidade acadêmica se mobiliza, confirmando a suspeita de que o verdadeiro foco da história é o desejo de punição (ou de defesa, o que dá no mesmo). Significante periférico no incidente, o fato de o menino ter ficado preso pelo cinto *de segurança*, inscreve de maneira sintomática o drama da política de *segurança*, espaço em que deve ser lido o incidente. Em linhas gerais, o fato opõe a vítima, no caso a vítima pura, o menino Cristo, e os “monstros”, seres “matáveis”, *homines sacri*, a *vida nua*.

Sobre ele, Armando Freitas Filho escreveu o seguinte poema:

* (RIBEIRO, Renato Janine. “Razão e sensibilidade”. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais! 18/02/2007.)

IMPRENSA

Paro para pensar. Parar de pensar
sobre o pensamento arrastado
se machucando, que não para
com o corpo atrás, que se esfacela.
Ruas ásperas, cortadas por outras:
asfalto bruto, esquinas, lataria
meios-fios desdentados, lancinantes
que se irradiam por quilômetros
de piso ruim, irritado por buraco
pobreza, acne, suor ardido e sujo
nas explosões nuas do tórax e bíceps
na raiva dos cabelos irados, nas caras
urgentes que se metem, descascadas
nos rádios, tevês, em tabloides dolorosos.*

* (FREITAS FILHO, Armando. *Lar*,: 2004-2009. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.)

O incidente é lido pelo viés do tratamento midiático, referido no título, e retomado no último verso: “nos rádios, tevês, em tabloides dolorosos”. Portanto, ele se insere no mesmo espaço da “fala do crime”, mas reduzindo-lhe o conteúdo a uma pequena falha ou fresta na superfície do fato, concentrando-se precisamente neste único ponto: o ponto de vista da vítima. A vítima vê o seu entorno e nós não a vemos, invertendo o excesso de visibilidade vitimária que a mídia produz. É essa inversão que estrutura o poema. A dor que o permeia retoma o motivo dos jornais como “oração matinal realista”, no dizer de Hegel, inserindo-a no contexto da experiência vitimária contemporânea.⁶

O poema contrapõe três paradas, três inscrições do verbo “parar”: em primeiro lugar, a antinomia “paro para pensar” *versus* “parar de pensar”, que divide o hendecassílabo do primeiro verso em duas metades assimétricas. Escrever é uma maneira de “parar para pensar” e ao mesmo tempo interromper o pensamento que compulsivamente pensa por nós, “parar de pensar”, que pensa em nos-

⁶ A frase completa de Hegel é: “A leitura do jornal da manhã é um modo de oração matinal realista. Ou se orienta a atitude em direção a Deus e contra o mundo ou em direção aonde o mundo está. O jornal oferece a mesma certeza do aqui, onde se sabe em que lugar se está.” (Tradução de Eduardo Guerreiro.) (HEGEL, G. W. F. *Aphorismen aus Hegels* (1803-06). Disponível em: http://www.abcphil.de/html/aphorismen_aus_hegels_wasteboo.html#1u. Acessado em 10 de novembro de 2010.)

so lugar, por intermédio da notícia representada na mídia sobre o assassinato, sobre o “pensamento arrastado/ se machucando”. Esse pensamento que “não para”, que continua vivo, arrastando-se. Escrever o poema é, portanto, uma maneira de interromper o pensamento compulsivo mediado pela notícia da imprensa, por um procedimento de identificação com o menino, ele, o pensamento que não para, instaurando um novo tipo de pensamento, “pa-ro para pensar”, a escrita do poema. Parar de pensar sobre o pensamento que não para. Parar de ler para começar a escrever. O poema é esse “pensar sobre” o pensamento que se arrasta e se esfacela, mas que teima em pensar, continuando vivo. As duas teimas se unem na obsessão de pensar: a do sujeito do poema em sua leitura compulsiva dos “tabloides dolorosos” e a do menino que teima em pensar, que teima em viver, mas separado do corpo, com o corpo “atrás”. Sua operação consiste, portanto, na substituição de um pensamento midiático que *pensa em nosso lugar*, que pensa por nós, que pensa *imprensando*-nos no pensamento compulsivo e automático da imprensa, por um pensar *no lugar* do morto, que o poema transcreve.

O pensamento que deveria fornecer a significação sobre o que ocorreu não o faz. Em vez disso, encena um procedimento de identificação, em direta fidelidade ao programa mimético, conforme a formulação de Aristóteles: uma ficcionalização mobilizada pela piedade que fala e sente no lugar de alguém. Os versos que se seguem:

Ruas ásperas, cortadas por outras:
asfalto bruto, esquinas, lataria
meios-fios desdentados, lancinantes

encenam uma espécie de câmera cinematográfica subjetiva, registrando a visão do ponto de vista do menino dependurado “atrás”, como que perseguido pelo pensamento, que vê a rápida sucessão enfileirada de locais: as ruas, o asfalto, a lataria do carro, o meio-fio, etc. Os adjetivos contêm um excesso subjetivo ligado a algo como a figura da prosopopeia: a rua “áspera”, “cortada”, o asfalto “bruto”, o meio-fio “desdentado” e “lancinante”, o piso “ruim” e “irritado”, são instantes-coisas, todas marcadas pela ferida aberta do menino, sensibilizados por ele, que transfere para o mundo as marcas de seu corpo, áspero, cortado, brutalizado, desdentado, lancinado, ruim, irritado. Esse corpo-nervo-olho exposto reveste um ponto negro: o

próprio menino que não se vê e que não vemos, mas que vê as coisas a sua volta, “as caras/ urgentes que se metem”, escrutando-o. É esse lugar que falta, a ausência, o lugar do pensamento, que olha e vê, acompanhando o trajeto de sua própria morte, que permanece indizível, cesurado pelo poema.

Na madrugada do dia 23 de julho de 1993, aproximadamente à meia-noite, vários carros, contendo uma composição de policiais militares e civis, pararam em frente à igreja da Candelária, na avenida Presidente Vargas, no centro do Rio de Janeiro, e atiraram contra mais de setenta crianças e adolescentes que dormiam nas proximidades da igreja. Seis menores e dois maiores morreram e várias crianças e adolescentes ficaram feridos, no episódio que ficou conhecido como a Chacina da Candelária. Um dos sobreviventes, Sandro Barbosa do Nascimento, mais tarde voltou aos noticiários quando se tornou o responsável pelo sequestro do ônibus 174. Não se sabe ao certo o motivo da Chacina, mas há indicações que demonstram se tratar de um acerto de contas, simples eliminação contratada ou represália a um assalto sofrido pela mãe de um dos policiais. O testemunho de um dos adolescentes feridos, que sofreu ainda um segundo atentado no ano seguinte, permitiu inicialmente o indiciamento de cinco policiais militares e um civil pelo massacre. Uma confissão em 1996 redirecionou o julgamento. Atualmente, quatro participantes da Chacina cumprem penas.* O massacre foi seguido um mês depois por outro, na favela de Vigário Geral, quando 40 homens encapuzados, em sua maioria da PM, invadiram a favela, deixando um rastro de 21 mortos, como forma de bravata para demonstrar que a acusação de participação do Massacre da Candelária não os demoveria de seguir matando como bem entendessem. Ambos os episódios recolocaram em pauta o problema dos grupos de extermínio, paramilitares ou parapoliciais, surgidos durante a ditadura militar e que terão, com o desenvolvimento posterior nas milícias cariocas, uma imensa importância na reconfiguração do crime organizado na cidade do Rio de Janeiro. Os meninos sem-teto são figuras evidentes de *homines sacri*, característicos das grandes cidades brasileiras, coletivo numérico não singularizável de vidas “matáveis”, dispensáveis. Os oito meninos mortos foram: Anderson de Oliveira Pereira; “Gambazinho”; Leandro Santos da Conceição; Marcelo Candido de Jesus; Marcos Antonio Alves Silva; Paulo José da Silva; Paulo Roberto de Oliveira; Valdevino Miguel de Almeida.

* (Fonte: Organização Não Governamental Rede Contra a Violência. <http://www.redecontraviolencia.org/Casos/1993/240.html>. Acessado em 10 de novembro de 2010.)

Armando Freitas Filho escreveu o seguinte poema rememora-
tivo da Chacina.

REPISANDO A CANDELÁRIA

Ao pé das portas
fechadas da igreja
na calçada dormente
corpos se estendem.

Na manhã de corpos
alguns acordam
dia sim, dia não
na vida da calçada.

Corpos, alguns
na calçada, acordam
mais dia, menos dia
na vida da manhã.

Na manhã, de dias iguais
alguns, não acordam
na vida de corpos
largados na calçada.

Dormem de dia
com a mesma aparência
dos mortos, os corpos
deitados na calçada.

Ou como, quando
ainda não nascidos –
fetais – na fatalidade
dos dias na calçada.

Delineados em diagrama
nos espaços que ocuparam
para sempre na calçada
brutos e delicados.

Chapados, colados
brotam na calçada:
jardim de carne
que cresceu de noite.

Rajada que não é
de vento, calçada
de corpos já derrubados
pelo sono, amortecidos.

Vida de um dia
de corpos, uns, nus
alguns, nenhuns, não
acordam cedo, na calçada.

Dormem, doentes
ou adolescentes
voltam à primeira idade
geminados na calçada.

Na ilha do asfalto
cercada pelo tráfego
marcada pela cruz
a isca dos corpos.*

* (FREITAS FILHO, Armando. Poema inédito, 2 de fevereiro de 2010.)

Trata-se de um memento em memória dos oito meninos executados na Chacina. A rememoração, o registro cenotáfico do memorial fúnebre, está presente no poema, embora transformando a arquitetura do monumento em um “repisar”, ou seja, repetir *com os pés* a memória da Chacina. O poema da anamnese do massacre se escreve como se escreve um poema, com os pés, com ritmo. É pelo pé justamente que começa o poema no verso aliterante, “ao pé das portas”, que retoma o título, remetendo ao gesto da memória ao “repisar”, como se diz “repisar um fato” ou um “tema”. O poema se escreve a partir do desenvolvimento cíclico, desperiodizado, de algumas séries fônicas repisadas ao longo dos 12 quartetos, que funcionam como unidades rítmicas. Cada estrofe compreende uma série de palavras inscritas em geral apenas uma vez em seu interior, mas repetidas insistentemente a cada vez nas outras – “calçada”; “corpos”, “dia” ou “dias” (uma exceção à regra da não repetição dentro da estrofe: aparece duas vezes na estrofe 2 e na 3); “vida”; “acordam”; “dormem”. A palavra “calçada” aparece em todas as estrofes, exceto na última, modulada em “cercada”, à maneira de uma rima rítmica, mas frequentemente desperiodizada, que retorna em pontos diferentes da estrofe. “Calçada” por contaminação fônica acaba se disseminando no poema inteiro pelas formas participiais, frequentemente em palavras paroxítonas (“fechadas”, “lar-

gados”, “deitados”, “delineado”...), ou no sufixo participial, “-ada”, “-ida”, “-ado”. Da mesma forma que a palavra “corpos”, repetidas oito vezes, se dissemina pelo sema “-or”. A frase “corpos na calçada” resume o conteúdo do poema, multiplicada em células espalhadas ao mesmo tempo dispersas e concentradas pelas 12 estrofes. Esse motivo rítmico acaba se concentrando nos semas em *or* (corpos, acordam, dormentes, amortecidos). A dissolução dos cadáveres em ritmo condensa esse projeto singular de produção do cenotáfio: a transformação dos corpos em diagrama rítmico, e a recusa da imagem visual, sintetizada nos versos:

Delineados em diagrama
nos espaços que ocuparam
para sempre na calçada

O cenotáfio consiste em uma ocupação espacial, localizado *in situ*, como o massacre, em frente da igreja, e não dentro. Delinear os corpos como memória inscrita na calçada calçada de corpos – segundo o duplo sentido do termo que o poema explicita, depurando o conteúdo das mortes, delineadas em diagrama.

A modelo Eliza Silva Samudio, namorada do goleiro do Flamengo Bruno Fernandes de Sousa, foi vista pela última vez em 4 de junho de 2010, quando aceitou a um convite do goleiro para conversar, indo para o sítio de propriedade dele, em Esmeraldas, interior de Minas Gerais. Ela iniciou uma ação de reconhecimento de paternidade para provar que seu filho, então com quatro meses, era filho do jogador, coisa que o mesmo negava. Segundo o testemunho de um menor, primo do goleiro, Eliza foi esquartejada, dada a cachorros da raça *rotweiler* e seus ossos concretados, no dia 9 de junho. O assassinato ainda não equacionado pela polícia teria sido cometido pelo ex-policia! Marcos Aparecido dos Santos, o “Bola” (ou “Neném”), e auxiliado por Luiz Henrique Ferreira Romão, o “Macarrão”, amigo de Bruno, em uma casa em Vespasiano, na região metropolitana de Belo Horizonte (MG). O assassinato combina elementos característicos da cultura da violência brasileira: o envolvimento de um ex-policia! com recorrente envolvimento criminal remete ao motivo dos grupos de extermínio e das milícias; o *status* acima da lei dos jogadores de futebol, verdadeiras divindades saídas dos estádios de Olímpia, na nova dimensão espetacularizada dos esportes, sobretudo do futebol. Trata-se de meninos de origem frequentemente humilde com salários milionários, que as-

cendem vertiginosamente em carreiras fulgurantes, vivem a contradição entre os meios infinitos que sua celebridade lhes confere e a pobreza de onde saíram, e acabam se tornando modelos de uma exemplaridade dúbia construída pela mídia; a figura da modelo, atriz de filme pornô, que teria conhecido Bruno em uma orgia de jogadores de futebol, remete à indústria sexual de celebridades, e à figura da “Maria chuteira”, a que pejorativamente Eliza Samudio foi associada, quando o assassinato foi primeiro divulgado. O discurso machista, de modo semelhante ao problema ético colocado pelo estupro, sugere que foi o desejo interesseiro que a fez aproximar-se da celebridade dos esportes, no limite justificando o estupro, a morte, e penalizando a vítima. O desaparecimento do cadáver de Eliza associa o crime a um motivo recorrente na literatura do testemunho, com o desaparecimento dos restos da testemunha. No caso, o próprio testemunho do menor, pivô da acusação a Bruno, subseqüentemente negado e reescrito sob orientação dos advogados, resultará no provável desaparecimento do seu depoimento, concluindo o procedimento da eliminação de todo e qualquer rastro do extermínio. No incidente, temos a contraposição entre a divindade desportiva e a *femina sacra*. O caso divulgado logo após o término da Copa do Mundo na África do Sul tornou-se uma lúgubre nota de rodapé à Copa. Armando Freitas Filho escreveu o seguinte poema, no calor da hora, que foi publicado no suplemento “Ilustríssima” da *Folha de São Paulo*.

PENALIDADE MÁXIMA

Belo, Bruno, bronzeado pela cor e pelo sol ardente
com mais de um metro e noventa e mãos que agarram
impassível, com o olhar parado das estátuas frígidas
dos ídolos indolores, encara, sem expressão, o batedor
o tiro, à queima-roupa, indefensável, que o irá fulminar.
Em cima da linha fatal, não pisca, não move um músculo
não sente sequer sua metamorfose, que se não chega à pele
o desossa por dentro, e depois o esvazia de suas entranhas
expostas, cruas, para consumo de todos, e o horror fedorento
das suas carnes, devoradas sem nenhuma temperança
ou anestesia. Mas a dor ainda não chegou apesar do crime
começar a pesar atrás dos olhos, cada vez mais mortiços
dos ombros caídos desde nascença, mas só agora percebidos.

Direto no computador para não sujar as mãos, me entrego
intoxicado pelo mal que a divindade descrita acima exala:
suor de atleta, mistura de glória e grama, se evapora rápido
ou desanda no suor cúmplice e acre, sem auréola, dos asseclas
em sítio de fachada impecável que esconde a casa carcomida
incompleta, de tijolos aparentes, ilhada por metralhadora e
mastins.

Aqui tudo é de carne apodrecida, de fúria de tiros dia
afora ferido
que demora sobre o cepo sanguíneo, sob o sol estridente
disparado
por facas cegas pela maldade e ferrugem que antes de
cortar, [mastigam
para que o sofrimento não se aplatque e permaneça aceso,
esportivo
e um resto de sexo corrompido possa ainda comer, em
rodízio, [empalar
o corpo dominado pelo desejo predador que despedaça, e ele
[corresponde
preso à sua sina, disjecta membra, até o fim, espasmódica,
torcida.*

O poema é escrito em duas cenas espelhadas, simétricas e as-simétricas, que se comunicam, vazadas por dentro e transforma-das uma na outra. Uma é a cena corriqueira do futebol, o pênal-ti, o momento decisivo do confronto entre dois times, o simula-cro da guerra, resumido no duelo entre um atacante e um golei-ro, com regulamentação estrita de atos: ao atacante, um chute; ao goleiro, se possível, a defesa. É o que dá nome ao poema, a pena-lidade máxima. A outra é a cena do assassinato de Eliza Samudio, ocorrido, segundo a reconstrução policial, entre dois sítios: o de Bruno, na região metropolitana de Belo Horizonte, e o do ex-po-licial, “Bola” ou “Neném”. A cena do pênal-ti é transformada, por dentro, por uma “metamorfose” invisível, “que não chega à pele”, mas que pouco a pouco vai anuviando os olhos do goleiro, e que se assemelha à pena máxima, à pena capital, mas uma pena moral, que transformasse Bruno por dentro, pelo “peso” da consciência do crime. A segunda cena, da carnificina no sítio de treinamento policial, é concentrada aqui em uma única casa de topografia es-pecífica: a casa incompleta, a fachada que oculta a cena hedionda,

* (FREITAS FILHO, Arman-do. Julho de 2010. Publicado na Ilustríssima, *Folha de São Paulo*, 25/07/2010.)

as vozes de uma espécie de churrasco grotesco. Mas a carnificina oculta atrás de “tijolos aparentes” é ela própria transformada em evento “esportivo” e o desmembramento da “carne apodrecida” no “corpo sanguíneo” é espetáculo exposto à “torcida”. O duplo sentido de “torcida”, com que o poema se conclui, enfeixa o sentido do poema, resumindo ao mesmo tempo o espetáculo futebolístico e o destino dos membros desmembrados. Designando além disso o “torso” do atleta, a “divindade” Bruno.

As duas estrofes de 13 versos cada são construídas de cinco longos períodos, que tendem marcadamente à prosa e a uma dissolução do significado, pela expansão no limite da correção sintática do contorno de cada período. A segunda cena contém a verdade da primeira. A comunicação entre as duas se dá na referência à *carne*: o “horror fedorento das suas carnes”, do atleta, no momento em que é desossado e devorado pela torcida; e a “carne” apodrecida de Eliza Samudio, executada pelos “atletas” “asseclas”.

A primeira cena desenha o corpo de um deus-estátua e fala do destino da beleza escultural dessa divindade, o “Belo Bruno”. Não por acaso, o poema começa com um decassílabo clássico: “Belo, Bruno, bronzeado pela cor”, com sinérese do hiato em “bronz~~e~~ado”. A simetria das duas estrofes explicita o modelo analógico do culto da beleza atlética, à *la* Winckelmann. As “estátuas frígidas”, os “ídolos indolores” e a “divindade”, referidas no poema, lembram a visita imaginária de Winckelmann ao estádio de Olímpia (1764), na Grécia antiga, no que consiste o início da história da arte estruturada pela imitação dos modelos ideais de beleza, e o início da cultura desportista, tal qual a conhecemos hoje em dia, como imitação da Antiguidade.⁷ Começo da história da arte, começo dos desportos se unem em torno da analogia, inscrita na simetria das estrofes, que o poema refere e destrói. A beleza é “desossada por dentro”, esvaziada de suas “entranhas expostas, cruas”, para “consumo de todos”. A “carne devorada” pelos olhos, “sem anestesia”, da mesma forma como o “mastigar”, descrito na segunda cena, é realizado de forma a que “o sofrimento não se aplaque e permaneça aceso”. Em jogo no incidente de Bruno Fernandes e Eliza Samudio estão dois modelos, duas estátuas: a atriz incipiente

⁷ “Eu me transporto portanto em espírito ao estádio de Olímpia, onde apareço ver incontáveis estátuas de jovens e másculos heróis, e carros de bronze de dois ou quatro cavalos com as figuras dos vitoriosos sobre eles, e outras maravilhas da arte.” (WINCKELMANN, Johann. *The History Of Ancient Art Among The Greeks*. Londres: John Chapman, 1850: 27.)

de filmes pornô de beleza escultural, e o belo atleta consagrado do Flamengo. Trata-se de mostrar o que contém a frieza do ídolo indolor, introduzindo o *páthuos* da dor na destruição da estátua, decompondo o estádio, e desossando o protótipo. A metamorfose é a transformação da estátua bela em “horror fedorento”, para consumo de todos. A inconsciência do ídolo o impede de sentir a dor pelo crime que cometeu; no entanto, o “peso” da consciência do crime começa agora a aflorar, confirmado no corpo do atleta pelos “ombros caídos desde nascença” – o drama da infância pobre de menino de favela, que agora se mostra.

A segunda cena é a dos “asseclas”, “sem auréola”. Também aqui, como em “Imprensa”, trata-se de livrar-se da intoxicação do mal pela escrita da poesia (“me entrego/ intoxicado pelo mal”). A notícia de jornal, de rádio ou televisão equivale a uma intoxicação do mal. Por isso mesmo, para “não sujar as mãos” do sangue da vítima, vertida na notícia, o poema é escrito diretamente pela primeira vez usando as luvas do computador, contrariando a prática de escrever os poemas primeiro à mão. A divindade-atleta e seu suor, “mistura de glória e grama”, tem algo do sangue e areia do toureiro de Vicente Blasco Ibáñez, de João Cabral, ou da tauromaquia de Michel de Leiris. Porém, lida a contrapelo: o sacrifício da vítima *do* atleta, e não mais do próprio toureiro. A carnificina dividida em estereofônico, em que se mostra o reverso oculto do espetáculo sacrificial. As duas cenas realizam uma dupla operação: a metamorfose do pênalti em pena capital moral, como carnificina publicamente exposta, fala da violência da estética, do horror que a beleza contém. A outra operação, inversa a esta, é a exposição do homicídio oculto, transformado em acontecimento esportivo. Desdobramento desta última operação: a plateia dos assassinos no “sítio de fachada” consiste num microcosmo da plateia da torcida dos leitores e telespectadores do homicídio, que fala da estética da violência.

O poema que versa sobre os diversos registros da visibilidade do espetáculo, das duas “torcidas”, do pênalti no jogo de futebol e da carnificina de Eliza Samudio, concentrados no espetáculo que veem, e sobre o que é ocultado pela “fachada impecável”, cujo conteúdo é a “casa carcomida” – todos esses elementos conduzem ao seu reverso, um ponto cego: o corpo sumido de Eliza Samudio. É este o cerne ausente do poema a que ele todo remete: o “corpo dominado pelo desejo predador que despedaça”, os “disjecta membra”.

Corpo ausente *incorespondente*, é o que sugere a sintaxe espasmódica do último verso, sobre o qual se abre o verbo “corresponder” em um enjambement abissal, suspenso, sem objeto.

Nos três incidentes, que resultaram em dez mortes, que os três poemas de Armando Freitas Filho dão a ler, temos histórias de vítimas, cuja gravidade sintomática galvanizou a opinião pública brasileira. A poesia se inscreve no grande espaço da política contemporânea da vitimização. Ela se insere em um intervalo ao mesmo tempo colado e recuado ao clichê jornalístico. Não se furta a referir-se ao corriqueiro, ao *fait divers*, ao assunto do dia. Ao contrário, expõe-se inteiramente a ele, usando a escrita como antídoto contra o “imprensamento” da notícia, não se deixando tomar pela lógica que pauta a “fala do crime” e a notícia criminal. Não produz um sintoma, como reação ao trauma da violência da notícia, o discurso da vitimização direta ou indireta, com a exacerbação da “defesa patológica” e sua ênfase na política de segurança em larga escala.* O poema repete a violência traumática do incidente, mimetizando o trauma, instaurando uma distância nítida com relação ao fato, uma respiração na zona de visibilidade que a mídia inscreve, produzindo em cada caso a falha ou cesura de onde o poema fala: o ponto de vista da vítima que vê e não é vista; o cenotáfio que recusa o monumento visual e se transforma em diagrama rítmico; o corpo da vítima desaparecida dispersa em “dissecta membra”. Os poemas não configuram uma fábula moral, mas um testemunho que atesta sobre a vida dos mortos, seu caráter indestrutível, para retomar a frase de Blanchot.* Esta é a historicidade da poesia, e da poesia de Armando em especial. Nos seus poemas que tematizavam a tortura durante a ditadura militar, o rigor da escrita se inseria no espaço que chamei de paródico com relação à lei de um texto preestabelecido, que o poema repetia e sub-repticiamente alterava. Aqui, nos três poemas sobre a violência urbana carioca, trata-se de descolar-se do clichê espetacular da imprensa para inserir, no recuo instaurado pela poesia, a cesura de onde emana a memória da vítima. Não um excesso de visualidade como a mídia, mas uma falha nela. O poema instaura uma maneira de não ver as vítimas, ou um ponto nítido de não visão, a partir do qual pode falar a sua memória. A desconstrução da simetria e da analogia que fundam o culto da beleza, do visível e da cultura dos

* (FREUD, Sigmund. “Carta 52”. *Cartas de Sigmund Freud a Wilhelm Fliess*. Edição eletrônica brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s/d.)

* (BLANCHOT, Maurice. “O indestrutível”. *A conversa infinita II*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.)

esportes, no caso de “Penalidade máxima” revelam o seu reverso: a carnificina e um corpo desaparecido. O *memento mori* das crianças executadas por policiais ergue em música a canção para as crianças, em “Repisando a Candelária”. A perspectiva da vítima que vê e que não é vista, em “Imprensa”, inscreve a falha na superfície da notícia por onde pode passar um pensamento. Em todos os casos se trata de utilizar as armas da poesia para propor uma alternativa ao domínio sensível da visão no registro espetacular que é o nosso na atualidade, construindo ao invés um ponto negro onde a poesia se inscreve, e de onde fala o silêncio da vítima.

João Camillo Penna

é professor de Literatura Comparada e Teoria Literária da UFRJ. Co-organizou e co-traduziu, com Virgínia de Figueiredo, *Imitação dos modernos*, de Philippe Lacoue-Labarthe (Paz e Terra, 2000). Escreveu, entre outros artigos: “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano” (publicado em *História, Memória, Literatura*, organizado por Márcio Seligmann-Silva); *O testemunho na Era das catástrofes* (Unicamp, 2003); “Marcinho VP: estudo sobre a construção do personagem” (publicado em *Estéticas da crueldade – Atlântica, 2004* –, organizado por Ângela Dias e Paula Glenadel); “Sobre viver (entre Giorgio Agamben e Primo Levi)”, publicado em *Outra travessia* (volume 5, 2005).

Resumo

O artigo se propõe a ler três poemas do poeta carioca Armando Freitas Filho que giram em torno da temática da violência urbana recente. Para tanto, parte da leitura de alguns poemas políticos anteriores, escritos na época da ditadura militar, de autoria do mesmo poeta. A hipótese levantada pelo artigo é a de que a poesia, e especificamente a poesia de Armando Freitas Filho, dá um tratamento especial à figura da vítima, o novo sujeito da política, ao retirá-la do campo da visualidade em que a representação midiática a expõe, inserindo uma falha ou ponto irrepresentável, a partir do qual o poema se escreve.

Palavras-chave: Armando Freitas Filho; poesia; violência; Rio de Janeiro; vítima.

Keywords: Armando Freitas Filho; poetry; violence; Rio de Janeiro; victim.

Mots-clés: Armando Freitas Filho; poésie; violence; Rio de Janeiro; victime.

Abstract

The article proposes to read three poems written by the Rio de Janeiro poet Armando Freitas Filho which turn around the thematic of recent urban violence. For that matter, it draws from earlier political poems, written by the same poet. The hypothesis raised in the article is that poetry, and specifically Armando Freitas Filho's poetry, gives a special treatment to the figure of the victim, the new subject of politics, withdrawing it from the field of vision where the media representation exposes it, inserting a crack or unrepresentable point, from which the poem writes itself.

Résumé

L'article propose la lecture de trois poèmes écrits par le poète de Rio de Janeiro, Armando Freitas Filho, qui tournent autour du thème de la violence urbaine récente. Pour le faire, il part de la lecture de quelques poèmes politiques antérieurs du même poète, écrits à l'époque de la dictature militaire. L'hypothèse soutenue par l'article est que la poésie, et spécifiquement la poésie d'Armando Freitas Filho, donne un traitement spécial à la figure de la victime, le nouveau sujet de la politique, l'enlevant du champ de la vision dans laquelle la représentation médiatique l'expose, en insérant une faille ou point irreprésentable, à partir duquel le poème s'écrit.

Recebido em
19/06/2011

Aprovado em
10/07/2011