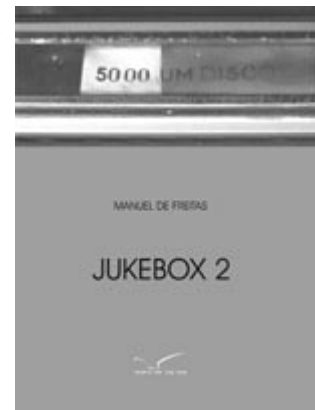


A impura máquina de música de Manuel de Freitas – uma resenha a *Jukebox 2*

Luis Maffei
(Universidade Federal Fluminense)

FREITAS, Manuel de. *Jukebox 2*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2008.



RESUMO

Todos os poemas de *Jukebox 2*, de Manuel de Freitas, têm como princípio o nome de algum músico. No entanto, o que realmente interessa não é a música, mas sim um exercício de subjetividade cujo investimento é na memória e na maneira como o sujeito lida, tendo eventos musicais como eixo muitas vezes temático, com sua própria mundivisão. Assim, constroem-se poemas que tratam de vida, morte e afeto, sempre tendo o mundo como lugar de pertença e problema.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel de Freitas, afeto, música

RESUMEN

Todos los poemas de *Jukebox 2*, de Manuel de Freitas, tienen por principio el nombre de algún músico. Pero lo que realmente importa no es la música, sino un ejercicio de subjetividad cuya investidura es la memoria y la relación del sujeto con el mundo, y los eventos musicales serán muchas veces eje temático. Así, se construyen poemas que dicen de vida, muerte y afecto, siempre mirando al mundo como lugar de pertenencia y tensión.

PALABRAS CAVE: Manuel de Freitas, afecto, música

Manuel de Freitas é um poeta jovem, nascido em 1972. Sua produção, estreada no simbólico ano 2000 com a publicação de *Todos contentes e eu também*, é um investimento em certa contemporaneidade da disforia, da descrença, mas também do afeto. Em 2002, organizou uma já célebre antologia coletiva, *poetas sem qualidades*, que propõe uma nova dicção na lírica portuguesa: não um lirismo que coloque a palavra, em sentidos explodidos e múltiplos, como protagonista do poema, mas uma poesia que comunique antes de tudo vivências, angústias e perplexidades do sujeito hodierno. E é isso o que faz a própria escritura de Freitas, já com diversos livros publicados, inclusive uma antologia espanhola e uma brasileira. *Jukebox 2*, editado no fim de 2008, é seu livro mais recente.

Vem de David Berman, cantor e compositor dos Silver Jews, a epígrafe de *Jukebox 2*: “We’re gonna take a ride in the dirt, / We’re gonna die until doesn’t hurt, / And then they can bury us side by side” (In Freitas, 2008, p. 5). Outra vez “in the dirt” a poesia de Manuel de Freitas, e ousa supor que ela jamais esteve fora de lá. Se digo tal coisa, devo cogitar hipóteses de leitura para esse “dirt”, e a primeira deriva, e talvez a mais forte delas, seja a da impureza. Os poemas de *Jukebox 2*, assim como os de *Jukebox*, lançado em 2005, dizem a partir da música. Impureza 1: não se trata de uma espécie de *Arte de música*, pois os poemas de Jorge de Sena estampam, além de vastíssimo conhecimento musical, uma gana de entendimento da música que não deixa de passar pela *ecfrasis*. Freitas, não. Freitas não diz diretamente de música, tampouco da impossibilidade de não ser possível falar de música. O problema de *Jukebox* é a articulação difícil entre a subjetividade do ouvinte e a circunstância da audição, ou da apreensão da música. Ou seja, não é primordialmente nobre, ou necessariamente erudita, a música desses poemas, e a imagem forte da *Jukebox*, máquina bastante mundana, já é reveladora.

Impureza 2: são diversas as origens de músicos e músicas nessa máquina, e sucede, portanto, uma mistura. Na poesia de Freitas, “the dirt” é região de bastante afeto, e as experiências que têm lugar nos poemas são de um sujeito em trânsito pelo tempo e pela própria subjetividade. O primeiro poema do livro é dedicado “para a Inês” (p. 7), o que lança amorosa luz sobre a epígrafe: “And then they can bury us side by side”, e estará atualizado a amor imortal – porque morto – de Inês de Castro e Pedro, o Cru. É certo que Inês, biograficamente, é o nome da esposa de Manuel de Freitas, mas um dos substantivos próprios mais amorosos da cultura portuguesa vê sobre si um fado, recuperado tanto na epígrafe, agora vista à portuguesa, como na dedicatória. Assim, o cenário é de amor e de ainda mais fado, pois o título do poema dedicado “para a Inês” é “Aldina Duarte, 2007”, ou seja, refere-se a uma fadista. O amor se dá na vinculação do sujeito a um estado amoroso que deverá ser pensado, se “para a Inês”, com a Inês, “agora que nenhum esquecimento basta/ e se reacende, todavia, a vela frágil do amor” (Freitas, 2008, p. 7). Sim, “frágil” o “amor”, mas ocupante do lugar vitorioso da frase, o que vem após a adversativa. Se um dos temas mais presentes na poesia de Manuel de Freitas é a morte, não deixa o poeta de celebrar, num cotidiano cheio de música, o amor, e um amor em estado de, ainda que triste, enaltecimento.

“O amor é velho, senta-se/ no escuro, prefere não saber/ a medida do tempo (...)” (Freitas, 2008, p. 13), “Diamanda Galás, 2006”. Pouco se fala, no poema, da cantora estadunidense, mas se constrói uma espécie de jogo camoniano, quase barroco: o tempo mata o amor? O amor vence o tempo? O amor só vive *no* tempo? Se assim, o amor só vive no mundo? Decerto, e, logo,

o amor só vive em meio às diversas impurezas do mundo, do real. Talvez não seja excessivo pensar em versos de Herberto Helder para iluminar a dinâmica entre amor e morte – localizada, nevrálgicamente, dentro do tempo – na poesia de Manuel de Freitas: “Na memória mais antiga, a direcção da morte/ é a mesma do amor (...)” (Helder, 2004, p. 244). Freitas não se dá tanto ao arcaísmo como Herberto Helder, mas o jovem poeta cultivava também a memória, que lhe permite recuperar, na modesta máquina de música que põe a tocar, os eventos que figuram no livro. Portanto, “a direcção da morte” será “a mesma do amor” porque ambas são potências vitais do humano, e porque o amor vive e morre no tempo, e a morte vive enquanto a vida adia a experiência fatal. Encerra-se o poema: “(...) Só não me digas,/ Benilde, que se fechou/ para sempre a última porta” (Freitas, 2008, p. 13). A velha Benilde, personagem de diversos poemas de Freitas, metaforiza, ao ter a chave da porta de seu estabelecimento, o fechamento final das portas do mundo.

E qualquer extramundo não interessa ao poeta: “Não comprei bilhete” (Freitas, 2008, p. 12) é verso único de “Dalai Lama, 2007”. Dalai Lama não é músico, mas enseja diversos concertos mundo afora, em solidariedade à situação do Tibete. Freitas sem “bilhete” não critica a ocorrência de um gesto político, pelo contrário; Freitas sem “bilhete” critica a espetacularização divisada a partir de uma figura que seria, em primeiro lugar, religiosa. Se assim, nem espetáculo nem mística, pois ao poeta não interessa nem a faceta *espetacular* (no sentido debordiano, é claro, e lembro que Freitas cita Debord no famosíssimo prefácio à antologia *poetas sem qualidades*) do Lama, nem sua religiosidade. Mas a ausência de mística em Freitas não o impede de ser um poeta com sotaque que pode tangenciar certo romantismo, como em “Gustav Leonhardt, 2005”: “Às vezes, por breves instantes,/ a beleza habita sobre a terra,/ tão urgente e impronunciável/ como o rosto em *trompe l’oeil*/ na abóbada da Igreja de São Roque” (Freitas, 2008, p. 15). Não necessariamente o Herculano de “A abóbada”, mas sim uma perspectiva atenta à “beleza”, e ao silenciamento que a “beleza” provoca, mesmo porque “Nós, poetas, só escrevemos disparates” (Freitas, 2008, p. 15).

Que seja, pois, a tarefa do poeta? “Einstürzende Neubaten, 1993”: “Esta noite, porém, trocava a minha vida/ por um charro que me pudesse trazer de volta/ a indiferença, um fogo sem ninguém,/ receitas (ínfalíveis) para não escrever poemas” (Freitas, 2008, p. 14). Quase nenhuma referência ao conjunto alemão, pouco a dizer sobre qualquer coisa que não seja o trágico destino do poeta, que é “escrever poemas”. Recordo-me dos versos de encerramento de “Escudos humanos”, poema de *A flor dos terremotos*: “A guerra já está ganha,/ a morte é garantida e um poema,/ infelizmente, não é uma arma química” (Freitas, 2005, p. 16). É combatente a poesia de Freitas, em diversos níveis, e muitas são as lutas em que os versos se envolvem. No entanto, não obstante esse caráter um bocado romântico, a própria aventura lírica, por trágica, é triste, pois não permite a “indiferença”. Portanto, “um poema” “não é uma arma química”: há na poesia um compromisso que não é capaz, como acreditaram certos românticos, de mudar o mundo. Mas o compromisso se faz, e o poeta produz.

Cito agora “Camané, 2007”: “Todas as estrelas do mundo/ não me fizeram esquecer/ o caminho que vai de Lamas de Olo/ às Fisgas, cavado rosto da morte// – como eu diria se escrevesse fados” (Freitas, 2008, p. 9). Para o poeta que escreve, sem pureza, a partir da música que ouve, o fado é impossível, pois a adversativa, agora, vem depois do gênero que une Aldina Duarte a Camané: “Mas ficámo-nos pela esplanada,/ por breves e tabágicas conversas, enquanto as cervejas morriam” (Freitas, 2008, p. 9). Fica mais

evidente ainda a dimensão trágica que, na poesia de Freitas, a experiência subjetiva possui, pois mesmo o prazer pode dizer da morte, e mesmo certas satisfações, como as “tabágicas”, guardam em si um muito especial modo de lidar com a morte. Se o humano fado é morrer, e se disso não se esquece a poesia de Manuel de Freitas, ela será, com efeito, trágica, e, nesse sentido, o sujeito participa do mundo num perene estado de instabilidade. E quem escreve o poema não escreve fados, nem os musicais nem os que fossem destinos distintos para si e/ou para os outros.

Talvez por isso, pela instabilidade, haja um poema que não se refira à música, mas (impuro o livro, com diversas misturas) parta da dança: “Pina Bausch, 2008”: “Müller,/ Café Müller.// A morte sabe onde fica” (Freitas, 2008, p. 20). Decerto, pois a “morte” tudo “sabe”. Mas, ainda assim, dança Pina Bausch, ainda assim a vida se impõe como inevitabilidade instável até que a morte se apresente como radical não-metáfora: “Sala do Veado, Lisboa: faz agora dez/ anos que não pude dizer aleluia,/ que fiquei sozinho naqueles degraus de pedra./ E a morte, de repente, não era uma metáfora” (Freitas, 2008, p. 23), “Ron Athey, 1995”. No inventário memorial de *Jukebox 2*, surge um momento em que “a morte” esteve perto, não como “metáfora”, mas como experiência. Portanto, é preciso cogitar que a lida de Freitas com a poesia gosta de aproximar-se do literal, e por isso recorre a certa narratividade. Mas os limites das artes que se fazem de palavras é bastante claro, e isso não escapa ao poeta: a literalidade não é dada à poesia, e dizer da vida e da morte não é mais que lutar contra aspectos da vida e da morte – e *com* aspectos da vida e da morte – usando a frágil arma das palavras. Aí, talvez, a radical impureza do livro, e da poética de Freitas em geral: a vida participa da poesia, mas esta, por sua vez, não será mais a própria vida.

Portanto, a memória, o inventário e a amizade num poema dedicado “*para o Rui*”: “Os cinzeiros, demasiado cheios de/ cigarros e de advérbios, não respondem./ E eu também não o sei fazer, acredita./ Uma voz perdida volta a cantar *Final Day*.// Nós, vinte anos depois, nem disso fomos capazes” (Freitas, 2008, p. 25). “Young Marble Giants, 2008” é o título do poema, o último do livro, e o nome do conjunto inglês de rock sugere uma juventude que, no poema, está, “vinte anos depois”, perdida. Ainda “cigarros e advérbios” nos “cinzeiros”, e a composição da amizade é dita pela nomeação do que compõe o encontro e do que compõe o poema. A articulação entre amizade e arte é o tema do exercício talvez mais sofisticado de *Jukebox 2*, um ficcionalizado encontro entre dois nomes fulcrais do tango argentino, Aníbal Troilo e Roberto Goyeneche. Primeiro, “Aníbal Troilo, 1969”: “Chamo-me Aníbal Troilo/ e a cocaína não me tornou/ menos Pichuco (...)” (Freitas, 2008, p. 8). A passagem do tempo modifica a própria apreciação que Troilo, Pichuco por apelido, terá de si, e a voz que emite o poema finge (sim, Freitas ainda é “um fingidor” (Pessoa, 1993, p. 104)) ser a de Troilo. Claro está que se trata de uma homenagem. Todavia, o tempo passa, e o Troilo de Freitas dirá: “Sinto-me agora ultrapassado,/ expulso a desoras do meu bairro./ Este rapaz vai dar que falar,/ o Astor (...)” (Freitas, 2008, p. 8) – e saliento que na *Jukebox* de 2005 há um poema intitulado “Malva/ Astor Piazzolla, 1984”.

Por sua vez, “Roberto Goyeneche, 1969”: “Chamo-me Roberto Goyeneche/ e não houve álcool que me distraísse/ da pródiga tristeza do mundo/ que encontravas em cada esquina” (Freitas, 2008, p. 22). A declaração é de “tristeza” mas também de afeto, sobretudo no final do poema, quando fica evidente que o tu é Troilo: “Só a morte, enfim, nos impede de morrer/ neste bairro que cantámos juntos” (Freitas, 2008, p. 22). A “morte”, o impedimento da mesma “morte”, o “bairro” cantado, parte do mundo que é

lugar de um mui sofrido afeto: “the dirt”. E o sujeito que se mascara de Troilo e Goyeneche está vestido de mundo, fixando seus afetos no livro e cantando uma música muito impura, mas comovida e comovente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FREITAS, Manuel de. *A flor dos terramotos*. Lisboa: Averno, 2005.
- _____. *Jukebox*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2005.
- _____. *Jukebox 2*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2008.
- _____. *poetas sem qualidades* (organização e prefácio). Lisboa: Averno, 2002.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- HERCULANO, Alexandre. A abóbada. In _____. *Histórias heróicas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus*. Seleção Afrânio Coutinho. Fixação dos textos e notas Maria Aliete Galhoz. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SENA, Jorge de. *Arte de música*. In _____. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.

(Recebido para publicação em 12/11/2008,
Aprovado em 17/01/2009)