

**SÉRIE E NEGATIVIDADE EM *A FLOR DA PELE*, DE ARMANDO FREITAS FILHO****SERIES AND NEGATIVITY IN *A FLOR DA PELE*, FROM ARMANDO FREITAS FILHO****Mariana Q. Pinheiro<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Este ensaio analisa o poema em prosa *A flor da pele*, de Armando Freitas Filho, e tem como objetivo apontar o papel da negatividade em três procedimentos utilizados nessa obra. O primeiro deles é a associação de palavra e imagem na edição de 1978 do poema. O segundo, a citação de uma entrada do dicionário *Aurélio*. O último procedimento analisado é a estrutura serial criada pela sucessiva reprodução do texto do dicionário.

**PALAVRAS-CHAVE:** série, negatividade, palavra e imagem

**ABSTRACT:** This essay analysis *A flor da pele*, from Armando Freitas Filho, and intends to debate the importance of negativity on three procedures of this work. At first, on the relations between word and image on the 1978's edition of the poem. Second, on the quotation of a dictionary's entry. At last, on the series created by the successive reproduction of the dictionary text.

**KEYWORDS:** series, negativity, word and image

**Introdução**

“**Pele.** [Do lat. *pelle.*] *S.f.*” Cinco vezes lemos essa entrada de verbete reproduzida ao longo das quatro páginas de *A flor da pele*, de Armando Freitas Filho. À primeira aparição, segue-se a reprodução do verbete “pele”, tal como publicada na edição de 1975 do *Novo Dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda. As três aparições seguintes introduzem reproduções sucessivas do texto do *Aurélio*, dispostas no papel em tamanho crescente. Após a quinta e última inscrição da entrada de dicionário, interrompe-se o procedimento de repetição das acepções dicionarizadas: “**Pele.** [Do lat. *pelle.*] *S.f.*” estampa uma página, de outro modo, em branco. Após a expansão da escrita, em modo contínuo e crescente, o silêncio.

Primeiro índice da relação complexa de *A flor da pele* com a negatividade, a brancura que margeia qualquer texto é deslocada, por aquela interrupção súbita, para o interior da obra. Ao branco

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, [pinheiro\\_mariana@hotmail.com](mailto:pinheiro_mariana@hotmail.com). Trabalho realizado com o apoio do CNPq.

que contorna cada retângulo desenhado pelas reproduções do verbete – a margem habitual dos textos em prosa ou em verso –, acresce-se o vazio naquela página, tornada marca de que o não-dito é parte significativa de *A flor da pele*.

A retomada do texto do verbete constitui, não menos, um sinal de que o desvio, e o rastro de negatividade conseqüente, é fundamental em *A flor da pele*. Extraído de seu lugar costumeiro, o verbete não é mais simples parte do dicionário. Torna-se peça de um mecanismo de repetições, cujos resultado e motor são múltiplos deslocamentos: indiscernibilidade do estatuto do texto – dicionário, poema ou prosa? – e da autoria – estabelecida na fronteira das escritas de Armando Freitas Filho e Aurélio Buarque de Holanda.

Na edição de 1978 do poema em prosa<sup>2</sup>, novas marcas de que a escrita da série se movimentava em torno de um centro negativo. O folheto, publicado em papel-jornal, apresenta-se ao modo de um tablóide: em letras garrafais, o título simula uma manchete jornalística; fotografias margeiam os textos escritos, à maneira das ilustrações nos periódicos; data e lugar, inscritos na última página do encarte, situam tempo e espaço do acontecimento noticiado: a expressão “Setembro, 1978/ Rio” é grafada no canto de uma página quase em branco. Realiza-se, dessa forma, um movimento de mistura dos modos de escrita literário e jornalístico. O espaço aberto pela negatividade em *A flor da pele* é reafirmado: nem jornal nem panfleto, mas um terceiro termo que não se reduz a nenhum desses suportes de textos.

Antes mesmo de nos engajarmos na leitura dos verbetes reproduzidos, deparamo-nos com o espaço aberto pelas diversas negativas em *A flor da pele*. Vislumbramos o “não” no não-dito do papel em branco e o “nem” ou o “tampouco” que delinea as fronteiras entre os modos de escrita dicionarístico, jornalístico e literário. *A flor da pele* parece se desenvolver, assim, nos contornos daquilo que não é. Pensar esse centro negativo, que move a série de Armando Freitas Filho, é nosso objetivo, determinado apesar dos riscos – ou contra eles – de a análise tornar positivo o que se quer resguardar aberto, vazio.

## 1. Um tablóide

---

<sup>2</sup> *A flor da pele* foi lançado em 1978 em folheto distribuído pelo autor. Na obra reunida de Armando Freitas Filho, editada em 2003 sob o título *Máquina de escrever*, o texto escrito foi publicado sem diversos recursos visuais aqui comentados. De modo a tornar mais claras tais reflexões, a reprodução das quatro páginas do folheto de 1978 está nos anexos deste trabalho.

Na página 594 de *Máquina de escrever*, onde se enumeram as obras de Armando Freitas Filho, *A flor da pele* é descrito como um tablóide. O leitor que tenha acesso apenas ao texto publicado nas obras reunidas surpreende-se certamente com tal descrição. Aparentemente, nada no texto escrito autoriza aquela caracterização. No livro, apenas encontramos as palavras a reproduzir crescentemente um verbete de dicionário, grafadas sobre papel offset (75g/m<sup>2</sup>), dificilmente encontrado em jornais.

Com o folheto editado em 1978 em mãos, podemos começar a compreender o estatuto atribuído a *A flor da pele*. Nesse panfleto, publica-se o texto em papel-jornal. Além disso, o retângulo desenhado pela reprodução do primeiro verbete é similar àquele encontrado nos textos das primeiras páginas dos jornais. Ao lado do texto, três imagens: as fotos de uma boca escancarada e de uma mulher expondo um grande adorno de plumas e a gravura de alguns homens sem rosto. As imagens são aparentemente desconexas entre si e com o texto do verbete reproduzido. São também testemunhos de que *A flor da pele* constrói um simulacro de jornal: não raro, nesses impressos, imagens sem relação com os textos da primeira página anunciam matérias encontradas no interior do periódico. Acima do conjunto, o título, em letras garrafais, simula também a disposição gráfica das manchetes jornalísticas. No interior do folheto, mais uma vez o desenho das palavras e as fotografias distribuídas no papel retomam a prática de distribuição de textos e fotos nos tablóides. Por fim, na última página, explicitam-se a data e o lugar da publicação, em uma apropriação de um importante recurso dos textos jornalísticos raramente encontrado em edições de textos literários.

*A flor da pele* parece, assim, encaminhar-se para um espaço da escrita que não é aquele freqüentemente adotado nas obras de Armando Freitas Filho. Com efeito, *Palavra*, *Dual*, *Marca registrada* e *À mão livre*, obras do poeta anteriores a *A flor da pele*, atendem a critérios freqüentemente utilizados para se definir um texto literário: são livros de poemas, escritos em versos e publicados em brochuras. O trabalho de 1978, ao contrário, aproxima-se de um espaço da escrita comumente associado à linguagem ligeira, a ser renovada – e muitas vezes descartada – pelos textos, mais atuais, da próxima edição do jornal. Não à toa, os jornais contemporâneos têm seções reservadas a textos com fins artísticos, como crônicas, ensaios, críticas, em uma explicitação de que é outro o estatuto dos textos publicados no restante da edição<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Evidentemente, a oposição entre textos com fins artísticos, e por isso não-descartáveis, e textos ordinários, e por isso consumíveis, falseia a complexidade da questão. É, porém, uma cisão tão presente no pensamento não-especializado sobre a arte que pode ser encarada como um sintoma da relação do homem ocidental com a atividade produtiva. Desse

Ao simular graficamente a participação em um tablóide, *A flor da pele* parece, assim, destituir-se do estatuto de obra-de-arte. Consumível, intimamente vinculado a um momento histórico do Rio de Janeiro, o texto seria mais um produto da redação em ritmo industrial de textos em periódicos.

Não se trata, porém, de um tablóide usual. O primeiro sintoma de sua singularidade é o próprio fato de ser formado por textos de Armando Freitas Filho e fotos de Roberto Maia. Artistas, seus trabalhos presumíveis são provavelmente obras-de-arte.

O paralelo com as artes plásticas pode ser revelador: do mesmo modo que não esperamos encontrar matérias jornalísticas redigidas por Armando Freitas Filho, dificilmente caracterizaríamos a *Lata de Campbell's Soup de 19 cents*, feita por Warhol na década de 1960, como um simples cartaz de propaganda de um produto industrial. Assim como a *Pop Art* tensiona a cisão entre produtos industriais e artísticos, *A flor da pele* perverte a separação entre o texto poético, portanto artístico, e o jornalístico, portanto consumível e descartável<sup>4</sup>.

Novo recurso intensifica tal processo de perversão: os textos publicados no tablóide não são as costumeiras matérias jornalísticas em prosa, mas surpreendentes reproduções de um verbete de dicionário, sucessivamente subvertido. Trata-se, está claro, de um trabalho com a palavra que não se identifica por inteiro com aquele realizado nos jornais ordinários. Temos um jornal imprevisto – ou, inversamente, um folheto literário surpreendente.

A aparição de autores inesperados para tablóides assim como de textos insuspeitados em periódicos tensiona a oposição, simplista, entre escrita jornalística e literária. Leva não apenas *A flor da pele* a se aproximar de um modo industrial de produção, mas também a problematizar a própria descartabilidade dos jornais. De fato, esse trabalho ilumina o caráter singular dos jornais – freqüentemente reservado às obras canonicamente aceitas como artísticas. Em seu gesto, Armando

---

modo, Agamben, em *L'homme sans contenu*, observa a questão. O fazer humano estaria dividido entre dois modos de produzir: de um lado, as obras-de-arte, cuja construção é tão singular que se torna irrepetível; de outro, os produtos da técnica, reproduzíveis porque a sua forma é apenas algo a ser consumido, e não a ser apreciado ou resguardado.

<sup>4</sup> Para Agamben (1996), duas produções artísticas contemporâneas conseguem tensionar a dualidade entre bens reproduzíveis e artísticos, que marca a produção humana ocidental moderna: o *ready-made* o faz ao dar um estatuto artístico a um produto da técnica; a *pop-art*, ao criar obras-de-arte que assumem um estatuto de produto industrial: « *Tandis que le ready-made passe effectivement de la sphère du produit technique à celle de l'oeuvre d'art, le pop-art se déplace, lui, du statut esthétique à celui de produit industriel*. Alors que dans le *ready-made* le spectateur était donc confronté à un objet existant selon le statut de la technique et qui se présentait à lui inexplicablement chargé d'un certain potentiel d'authenticité esthétique, dans le *pop-art* le spectateur se trouve face à une oeuvre d'art qui semble se dépuiller de son potentiel esthétique pour assumer paradoxalement le statut de produit industriel » (AGAMBEN, 1996, p. 102-103). *A flor da pele*, claro está, ao se apropriar de recursos da *Pop Art* na construção do simulacro de jornal, participa deste movimento de problematização, cujos contornos pretendemos iluminar.

Freitas Filho traz à tona, pois, um modo de observar os periódicos não mais como simples produto industrial. Novamente, o paralelo com a *Pop Art* pode ajudar-nos: ao transformar em pintura produtos de imagem desgastada pela massificação do consumo, os artistas transformam o objeto, recuperam sua força imagética<sup>5</sup>.

Temos, assim, uma obra no limite entre o jornal e a literatura, no espaço desenhado entre o tablóide carregado de valor estético e a obra-de-arte cujo potencial estético é problematizado. *A flor da pele* tem, pois, um estatuto definível pela privação: nem exatamente produto industrial, tampouco evidentemente uma obra-de-arte<sup>6</sup>.

## 2. Entre dicionário e poesia

Na primeira página de *A flor da pele*, reproduz-se, tal qual, o verbete “pele” da edição de 1975 do dicionário organizado por Aurélio Buarque de Holanda. Abaixo da reprodução, cita-se a fonte de onde se extraiu o texto. A própria referência bibliográfica constitui uma marca de que a primeira peça de *A flor da pele* participa do mecanismo engendrado por Armando Freitas Filho por meio de um desvio.

Deslocado do espaço do dicionário, o verbete tem sua função costumeira desestabilizada. Ao mesmo tempo em que se mantém a integridade do texto – de fato, não se altera uma palavra na primeira reprodução –, o estatuto do verbete parece ficar suspenso: trata-se ainda – ou apenas ainda – de um trecho a definir uma palavra da língua portuguesa?

A resposta à questão é problemática, visto que o procedimento de retomada lança o texto do dicionário *Aurélio* em uma zona de indecisão: simultaneamente peça de um trabalho de um poeta e

---

<sup>5</sup> Pensamos, por exemplo, na tela *Sapato* (1961), de Jim Dine, ou na tela *Três bandeiras* (1958), de Jasper Johns. A análise do trabalho de Johns feita por Argan em *Arte moderna* é reveladora da transformação do objeto massificado pela *Pop-Art*: “[...] Sua referência ao objeto (objeto que se inspira no *ready-made* de Duchamp), aliás, passa, ainda que mediada e arrefecida pelo decalque, através da referência direta à escultura, mesmo que seu uso de ‘figuras correntes’ consiga sempre se transformar em pura pintura; como, por exemplo, no caso da *Bandeira* e do *Alvo* que, recuperando para a visão, em sua identidade e de uma maneira nova, um objeto que, no estereótipo corrente, perdeu sua força de imagem, colocam-no imediatamente em crise, assimilando-o à pintura, ao ‘puro pintar’” (ARGAN, 1992, p. 666).

<sup>6</sup> Para Agamben (1996), a crise em que o *ready-made* e a *pop-art* colocam a atividade produtiva humana decorre justamente da relação das obras criadas com a negatividade. Enquanto a produção humana é comumente entendida como a condução do não-ser ao ser, naquelas atividades artísticas é a própria privação que vem à tona: « Dans le *ready-made* et dans le *pop-art* rien n’advient à la présence, sinon la privation d’une puissance qui ne réussit à trouver en aucun lien sa propre réalité. *Ready-made* et *pop-art* constituent donc la forme la plus aliénée (et donc extrême) de la poiesis, celle où la privation elle-même advient à la présence » (AGAMBEN, 1996, p. 103-104).

parte de um famoso dicionário brasileiro – a citação abaixo do verbete não nos deixando esquecer essa inserção primeira. Já a primeira engrenagem de *A flor da pele* se situa, pois, no limiar entre um e outro estatuto de texto: nem somente dicionário nem apenas poema, o verbete desenha um espaço insituável, porque negativo, entre esses dois lugares da escrita.

Com efeito, copia-se um trecho que não tem, à primeira vista, características comumente associadas à escrita literária: o caráter singular da conformação entre significante e significado, que tornaria um enunciado único<sup>7</sup>. Enquanto item do dicionário, o verbete parece convidar poucos leitores a atentarem para a construção do sentido como um jogo entre a seleção particular de significantes a veicular determinados significados. Mais freqüentemente, a leitura de um dicionário tem um fim definido: a apreensão das acepções de um vocábulo. Tal leitura utilitária leva, certamente, ao privilégio do sentido veiculado, em detrimento da forma única que permitiu que os significados viessem à luz. Ao contrário, enquanto peça de uma engrenagem literária, a construção particular do plano da expressão do verbete é iluminada. Retirado do dicionário, o próprio texto do *Aurélio* é atraído em direção a um espaço poético de escrita.

A semelhança com o *ready-made* é patente. O desvio, realizado por Armando Freitas Filho, do texto do dicionário tem talvez seu correlato nos famosos *ready-mades* de Duchamp. Assim como um mictório invertido e assinado ou uma roda de bicicleta assumem características dificilmente associadas a um mictório ou a uma roda de bicicleta *quaisquer* – a singularidade do gesto de desvio dos objetos sobrepunhando sua reprodutibilidade e utilitarismo –, também no texto do *Aurélio* é apontado um teor poético. A própria ação de deslocamento do trecho é, portanto, um procedimento artístico<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> A oposição entre prosa e poesia proposta por Paul Valéry em “Poesia e pensamento abstrato” (VALÉRY, 1999, p. 193-210) reforça o caráter singular do texto poético. Este não se restringe à escrita em versos, mas define todo texto em que o significante se conforma ao significado de tal modo que não pode ser esquecido. Enquanto no texto prosaico há a dissolução da linguagem em prol do significado, no poético o jogo particular dos significantes se pereniza. Assim, diferentemente da prosa, cada som, cada morfema e cada subversão das combinações sintáticas devem ecoar e renascer em toda nova leitura. Na poesia, não há espaço para a generalidade e a abstração da prosa, mas para a singularidade de um jogo único reconstruído toda vez que o texto é (re)enunciado. Não à toa Valéry (1999, p. 205) tributa ao texto poético a característica de se reconstituir infinitamente a cada nova leitura: “O poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente”.

<sup>8</sup> Argan, em *Arte moderna*, confirma a função artística do gesto de desvio do objeto no *ready-made*: “Retirando-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situa-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. Assim, o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude *diferente* em relação à realidade (ARGAN, 1992, p. 358).

Com efeito, embora a citação confirme o texto do verbete como obra de Aurélio Buarque de Holanda, o desvio funda um novo objeto que não se identifica com o primeiro graças a um gesto cujo autor é Armando Freitas Filho. De fato, no folheto de 1978, no topo da primeira página, lemos: “Textos: Armando Freitas Filho”, em uma assinatura que concorre com aquela garantida pela citação da edição do dicionário. Mais uma vez, o procedimento remete ao *ready-made* de Duchamp: o mictório invertido, na obra *Fonte*, de 1917, é assinado. Embora não seja o nome do artista que apareça no objeto, mas Mutt, um nome qualquer, a assinatura confirma que o mictório exposto já não é mais aquele produzido em alguma oficina ou indústria.

Além disso, o fato de o nome assinado no mictório não ser “Duchamp” reforça o caráter problemático da autoria no *ready-made*. Se o autor não é mais quem produziu materialmente o objeto, tampouco importa identificar como o autor da obra o indivíduo que deslocou o mictório. Do mesmo modo, a referência à fonte do dicionário reproduzido constitui uma assinatura em concorrência com aquela, no topo da página, que garantiria a Armando Freitas Filho o posto de autor dos textos. O autor é, assim, uma figura problemática, que não encontra suas marcas nos elementos materiais da obra ou sua confirmação na realidade biográfica de seu produtor. Ao contrário, ele se esquiva a toda tentativa de defini-lo por uma produção substancial: é o agente de um gesto, mais que de um objeto positivo. É, portanto, aquilo que não podemos encontrar na obra senão como ausência.<sup>9</sup>

O que constitui o *ready-made* como obra-de-arte não é, pois, tanto a produção material de um novo objeto, mas o gesto de transformação de um produto naquilo que ele não era anteriormente. Tal mudança não logra, no entanto, destituir por completo o objeto de seu estatuto anterior. O verbete deslocado é ainda um trecho de dicionário, mesmo que pervertido. Do mesmo modo, o

---

<sup>9</sup> O *ready-made* traz à luz um aspecto da autoria que não lhe é exclusivo. De fato, as diversas análises da “morte do autor” atestam o caráter contemporâneo da questão. O autor já não é mais compreendido como uma realidade anterior à obra. Nesse sentido, está morto, ausente. Porém, tampouco o texto pode prescindir de alguém que o enuncie – sua presença é, assim, incontornável. Há, pois, uma aporia instaurada pelo autor, que só pode se tornar presente na obra como aquilo que não se pode exprimir. O autor, desse modo, não está morto, mas ocupa “o lugar de um morto”, nas palavras de Agamben (2007, p. 52). As reflexões desse filósofo sobre o autor, em *Profanações*, vão ao encontro de nossa análise: “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 53). No *ready-made*, temos uma dupla ausência: a daquele que produziu o objeto deslocado – a indústria ou rede de operários, no caso do mictório, ou Aurélio Buarque de Holanda, no exemplo do verbete – e, no espaço aberto por esse vazio, uma nova ausência, a de Duchamp e de Armando Freitas Filho, cujos gestos criam uma nova obra a partir das primeiras. Podemos dizer, assim, que Aurélio Buarque de Holanda é o autor do verbete no dicionário. Armando Freitas Filho, por sua vez, é aquele que instaura uma segunda ausência nesse texto, ao deslocá-lo. Ao fazê-lo, garante-lhe uma nova autoria, se entendemos “o autor como gesto”, para citar o título do ensaio de Agamben.

mictório ou a roda de bicicleta retirados de seu contexto guardam seu poder de desestabilização justamente porque têm seu estatuto situado entre a obra-de-arte criada sem que surgisse qualquer suporte material original e o produto industrial que foram – e, mesmo que como vestígio, ainda são<sup>10</sup>.

A reprodução do verbete instaura ainda novos problemas. A primeira cópia do texto do dicionário é o ato inicial de sucessivas retomadas do trecho do *Aurélio*. Após a primeira aparição do trecho, o texto do dicionário já não é mais preservado. Estamos diante de uma ação que, embora em continuidade à de deslocamento do verbete tal qual, não lhe é idêntica. Agora a retomada é ocasião para o desvio no – e não mais do – texto.

O texto do *Novo Dicionário da língua portuguesa* se torna o suporte de uma dispersão dos significantes e, conseqüentemente, dos sentidos veiculados. Os acréscimos e supressões trazem à luz temas, se não ausentes no *Aurélio*, ao menos pouco evidentes<sup>11</sup>. A cada mudança, intensifica-se a perversão do texto retomado. A expansão gráfica dos verbetes revela-se, assim, índice da proliferação da escrita, que a cada novo gesto, torna o texto do dicionário um resto violado e cada vez mais ameaçado pela descaracterização.

Mesmo assim, é possível negar que é ainda do texto do dicionário que se trata?

Lendo a última intervenção de Armando Freitas Filho, aquela em que mais intensa está a adulteração do texto do *Aurélio*, há dúvidas de se tratar de um verbete pervertido? Novamente encontramos a zona de indecisão entre ser e não-ser: os textos não são mais o verbete do dicionário, sem, porém, que possam abandonar o suporte do verbete como motor para novas intervenções. As alterações

<sup>10</sup> A indecisão do *ready-made* e da *pop-art* entre o produto técnico e a obra-de-arte é apontada por Agamben, em *L'homme sans contenu*: « Dans les deux cas – sauf por l'instant que dure l'effet d'extranéation – le passage d'un statut à l'autre est impossible : ce qui est reproductible ne peut devenir original, et ce qui est non reproductible ne peut être reproduit. L'objet ne peut advenir à la présence, il reste enveloppé d'ombre, suspendu pour ainsi dire dans les limbes inquiétants entre être et non-être ; c'est précisément cette impossibilité qui confère aussi bien au *ready-made* qu'au *pop-art* tout leur sens énigmatique » (AGAMBEN, 1996, p. 103). Tal sentido enigmático é o que queremos resguardar em *A flor da pele* ao analisar o “limbo entre ser e não-ser” no poema, de que um dos sintomas é certamente o limiar entre singularidade e reproduzibilidade no verbete deslocado do dicionário e no simulacro de jornal, construído no folheto de 1978.

<sup>11</sup> Não discutiremos detidamente todas as alterações realizadas no texto do dicionário em *A flor da pele*, objeto de outro texto. Esboçaremos aqui apenas uma breve análise, emblemática dos modos pelos quais se relacionam o texto pervertido e a dispersão do sentido produzida por Armando Freitas Filho. No verbete do *Novo Dicionário da língua portuguesa*, coexistem representações díspares da pele, ora caracterizada como camada aderente ao corpo (vide acepções 1 a 5), ora como membrana separada do corpo (tal qual nas acepções 8 a 10). Nos verbetes cujo texto é adulterado, Armando Freitas Filho faz com que essa última caracterização surja desde a primeira acepção: a pele torna-se veste e não mais revestimento, como se lia na primeira definição do *Aurélio*. Embora ressurgja, dessa forma, uma temática presente no texto do dicionário, a repetição nunca é simples corroboração. De fato, cruza-se à configuração temática retomada, a da pele como cobertura provisória, uma outra, a da violência, presente no *Aurélio* apenas nas definições das expressões ao fim do verbete.

pervertem o verbete reproduzido, mas não o suprimem por completo, gerando, assim, uma obra cujo espaço de criação se dá entre o *não ser mais* um verbete e o *não ser ainda* a destruição do trecho do dicionário.

A folha quase em branco na última página diz muito sobre o caráter provisório da preservação do texto do verbete, ainda que pervertido. Espaço aberto a novas violações, a brancura do papel apontam para o acréscimo de novos gestos que, no limite, levariam à dissolução do trecho retomado. Sobre essa página, deter-nos-emos agora.

### 3. Uma página quase em branco

Ao indiscernível estatuto de *A flor da pele* – jornal, dicionário, poesia? – soma-se a engrenagem de retomada e avanço dos verbetes como mais um modo de situar o poema na fronteira entre o substancial e o negativo. A sucessão dos verbetes forma uma série em que cada texto promete uma nova reprodução. Cada texto aponta, pois, para aquele que ainda não foi escrito. O mecanismo avança, desse modo, como se fosse fazer significar o que não fora dito anteriormente, mas cumpre apenas anunciar uma nova reprodução rumo àquilo que não foi escrito ainda.

A página em branco após a quarta reprodução parece interromper esse mecanismo infinito. O não-redigido já não seria mais um limiar a ser deslocado a cada nova retomada, mas um lugar situado na obra. O silenciamento figuraria, assim, o fim da dispersão da série, delimitada definitivamente às quatro páginas preenchidas. Porém, não há uma simples folha vazia, mas a brancura segue à entrada que introduziria um novo texto<sup>12</sup>.

Possível convite a novas intervenções, aquela folha quase em branco torna *A flor da pele* um mecanismo sem freios, na iminência perpétua de se expandir tanto quantos forem seus receptores

---

<sup>12</sup> Não refutamos a hipótese de que a folha em branco na página final de *A flor da pele* seja um índice do silenciamento definitivo, antes que um convite à escritura de novos textos. Não ignoramos a data grafada na página quase em branco ao final da edição de 1978. Em um poema que encena a agressão crescente, engendrada, em especial na quarta reprodução, por agentes policiais ou militares, o retorno ao verbo “esquecer” não é vão. Em 1978, ano estampado no panfleto de *A flor da pele*, as reivindicações por anistia dos presos políticos se intensificam e fica patente a ambigüidade e insuficiência dos projetos de anistia propostos pelo governo. A folha em branco iconizaria, assim, o apagamento da agressão do Estado contra seus possíveis agressores. Essa hipótese parece tão válida quanto a aqui defendida de que a folha em branco não representa tanto um silenciamento perene, mas um convite a novos textos. A própria retomada do verbo “esquecer” pode contribuir para a defesa de uma e outra teses. De fato, as duas novas reproduções após a primeira finalizada por aquele verbo constituem um sintoma de que o esquecimento, uma vez se tenha manifestado a violência por meio da linguagem, torna-se impossível: é inevitável retornar à escrita da barbárie.

dispostos a aceitar o jogo de dispersão da escrita. *Work-in-progress*, o poema em prosa de Armando Freitas Filho nos leva a questionar a infinita dispersão da linguagem nas “obras abertas”.

A expressão “obra aberta” coloca-nos, desde o princípio, ante um problema: se separamos um grupo de obras caracterizadas por sua “abertura”, conclui-se que as demais obras seriam “fechadas”. Às obras abertas ou interativas, opor-se-iam aquelas imunes à participação criadora do público. Tais obras, uma vez concluídas, excluiriam o receptor, incapaz de intervir em um produto acabado, perfeitamente conformado à disposição singular dos significantes. Sobre a impermeabilidade da obra, afirma Agamben:

Dans l'horizon de notre appréhension esthétique, l'oeuvre d'art reste assujettie à une sorte de loi de la dégradation de l'énergie, qui fait qu'elle est quelque chose à quoi on ne peut jamais remonter à partir d'un état postérieur à sa création. (AGAMBEN, 1996, p.74-75)<sup>13</sup>

Desse modo, *A mão livre*, livro publicado por Armando Freitas Filho no ano seguinte à edição de *A flor da pele*, imporia o exílio a seus leitores, impedidos de penetrar a obra; *A flor da pele*, graças a seu procedimento serial, não. Naquele livro, o princípio da construção formal permaneceria uma exclusividade do autor, o único capaz de criar o texto. Ao leitor restaria a tentativa de decifrar uma linguagem que ele mesmo seria incapaz de mobilizar criadoramente. Na série, ao contrário, o leitor assumiria o papel criador ao se responsabilizar pela escrita de novos verbetes.

Essa separação é freqüentemente vista como incômoda. Não raro, julga-se a análise de que há obras que excluem o espectador como um modo estático e simplista de compreensão da linguagem. Contornando a cisão entre fechamento e abertura, Eco, em *Obra aberta*, insiste no papel de participação dos leitores em toda obra: “a abertura, entendida como ambigüidade fundamental da

---

<sup>13</sup> O encerramento da obra frente ao espectador é interpretado por esse filósofo como um dos sintomas do crepúsculo da arte em nosso tempo em *L'homme sans contenu*. A obra já não constitui um espaço de transmissão da experiência uma vez se tenha estabelecido a cisão entre artista – homem de gênio e criador – e receptor – homem de gosto e juízo. Como a arte deixa de ser um instrumento de visibilidade dos conteúdos comuns ao artista e ao público, este já não pode mais reencontrar na obra-de-arte a certeza dos conteúdos transmitidos pela tradição, mas apenas uma oportunidade para o gozo estético. Também o artista tem uma relação de indiferença com o conteúdo veiculado. Resta-lhe sua subjetividade a comandar o princípio criador, que, separado de qualquer tema representado, torna-se a maior potência e verdade da arte. O “fechamento” da obra é índice, além disso, não apenas da relação particular de nosso tempo com a arte, mas, amplamente, de nosso horizonte histórico: o predomínio do princípio criativo-formal é inseparável da dissolução de todo conteúdo. Reina, pois, uma força de nadificação na arte, assim como o niilismo domina nosso tempo.

Embora fuja ao propósito deste texto discutir as condições da arte em nosso tempo, as reflexões de Agamben sobre o exílio do público frente à obra-de-arte serão preciosas para compreendermos a abertura de *A flor da pele*, em comparação com as obras que não se compõem em série.

mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 2005, p. 25). Trabalhos como *A flor da pele* e *À mão livre* se reencontram, assim, as diferenças apagadas sob a “abertura” comum.

Embora tal proposta cumpra o propósito de contornar a oposição entre abertura e fechamento na recepção dos textos, não logra, porém, responder à pergunta fundamental levantada por obras como *A flor da pele*: o convite à intensa participação do receptor inaugura um modo particular de relação do público com a obra-de-arte?

Eco é peremptório em sua defesa da participação do receptor quando frui qualquer obra. No entanto, observa que há obras cujo modo de construção visa à participação máxima do público. Tais obras apresentam-se como objetos inacabados e, por isso mesmo, sempre disponíveis para as múltiplas organizações engendradas pelos diversos receptores. Propõe uma divisão no interior do conjunto das obras, abertas. De um lado, há obras acabadas, organizadas segundo uma completude estrutural, que não impede as múltiplas interpretações, mas apenas as coordena. De outro, as obras que podem assumir várias formas imprevistas, visto que inacabadas. Nessas, o receptor precisa propor um novo modo de organização das partes do texto para que se conheça uma de suas realizações possíveis. Nas palavras de Eco:

Do *Livre* de Mallarmé até certas composições musicais examinadas [pós-weberianas], notamos a tendência a fazer com que cada execução da obra nunca coincida com uma definição última dessa obra, cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se (ECO, 2005, p. 57)<sup>14</sup>.

Sobre esse grupo específico de obras, Eco afirma que são não apenas abertas, mas estão “em movimento”. O movimento da linguagem nessas obras é garantido justamente pela suspensão entre o caráter acabado de uma execução do texto e o caráter inacabado da obra. Essa zona de tensão

---

<sup>14</sup> Uma vez considerada a interpretação dos leitores como parte fundamental da obra, essencialmente aberta, poderíamos caracterizar qualquer texto de modo muito semelhante ao tomado por Eco para discutir as “obras em movimento”: uma interpretação nos oferece uma possibilidade da obra, mas não as infinitas outras leituras possíveis. Nesse sentido, toda leitura “realiza a obra mas não a esgota”. A própria definição de “abertura” como a disponibilidade da obra para a fruição do espectador parece, pois, apagar a diferença entre o *work-in-progress* e as demais obras. Interessa-nos, no pensamento exposto em tal trecho de Umberto Eco, não tanto sua reflexão sobre as relações entre o público e as “obras em movimento”, mas as possibilidades de analisarmos, a partir daquela citação, as relações entre as “obras em movimento” e a negatividade.

entre acabamento e inacabamento, apontada por Eco, parece levar o movimento a uma infinitização: já que nenhuma das organizações propostas exaure as possibilidades da obra, continua a engrenagem de produção de novos textos, nunca definitivos.

Tal caracterização nos é especialmente cara quando pensamos naquela página quase em branco em *A flor da pele*. Convite a novas reproduções, uma vez preenchida, pode nos oferecer apenas uma entre as infinitas possibilidades de desenvolvimento da série. O preenchimento não produz, pois, um esgotamento do vazio, mas o desloca como anúncio de futuras novas intervenções.

A obra movimenta-se, assim, em direção a um acabamento nunca atingido. No limite, a proliferação levada ao infinito, a própria integridade da obra é ameaçada ante tamanha dispersão. Em *A flor da pele*, tal desintegração é vislumbrada em um horizonte de acúmulo tal de transgressões do texto do dicionário, que este, esgarçado, tornaria o texto editado no *Novo Dicionário da língua portuguesa* irreconhecível – ou quase<sup>15</sup>.

Se a obra é concebida como um objeto estruturado, como o faz Umberto Eco<sup>16</sup>, as “obras em movimento” colocam, pois, o pesquisador ante a problemática situação de obras que apontam para sua própria destruição. Eco evita sustentar tal paradoxo. Ao contrário, conduz seu pensamento de tal modo que desfaça tal contradição. Com tal objetivo, escreve Eco:

*A obra em movimento*, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não poderia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente

<sup>15</sup> É reveladora, nesse sentido, a apropriação mesma do verbete do dicionário como modo de pôr em risco a obra. Aberto por excelência – a numeração das acepções podendo ser expandida ao infinito –, o dicionário é apontado pelo próprio Eco como objeto sem a “vitalidade estrutural” necessária a uma obra: “O dicionário, que nos apresenta milhares de palavras com as quais livremente podemos compor poemas e tratados físicos, cartas anônimas ou listas de gêneros alimentícios, é muito ‘aberto’ a qualquer recomposição do material que exhibe, mas não é ‘obra’. A ‘abertura’ e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos” (ECO, 2005, p. 63).

<sup>16</sup> Assim Eco define “obra”: “Entendendo-se por ‘obra’ um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (ECO, 2005, p. 22-23).

organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento (ECO, 2005, p. 61-62).

Na tentativa de contornar a aporia dos textos que se desenvolvem na fronteira entre obra e não-obra, Eco reafirma o fechamento que tentara negar ao definir ser toda obra “aberta”. Mais ainda, torna o fechamento parte de toda e qualquer obra, mesmo daquelas, como *A flor da pele*, que não constituem um todo orgânico. Se, de fato, a obra é aberta à fruição do receptor, ou à sua participação nas “obras em movimento”, haveria, segundo o pensamento de Eco, um elemento na obra irreduzível ao público: o princípio criador, proposto desde sempre pelo artista<sup>17</sup>.

Diferentemente, quando não tentamos desfazer a aporia instaurada pelo movimento do *work-in-progress* em direção ao que não é ainda, temos mais chance de pensar a singularidade de obras como *A flor da pele*. A folha quase em branco, ao convidar a novas reproduções do verbete, não instaura tanto um novo modo de relacionamento com o leitor. De fato, muito embora não possamos esquecer que o escritor é sempre também um leitor do que escreve e que o leitor atualiza o texto ao lê-lo, é possível dissociar o momento em que se lêem aqueles verbetes já redigidos daquele em que, aceitando o convite do papel em branco, escreve-se um novo verbete de “pele”. A “obra aberta” instaura, assim, mais do que uma relação particular com o público, uma relação singular da obra com a negatividade: um modo de produção em que o dito interessa em grande parte porque aponta o não-dito-ainda<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Reencontramos, assim, a cisão entre artista e público, apontada por Agamben, em *L'homme sans contenu*, como sintoma do crepúsculo da arte. Se, mesmo no *work-in-progress*, a obra tem como força impenetrável e inalterável as intenções do autor, também as “obras em movimento”, após sua criação, continuam sendo principalmente um objeto disponível para o gozo estético do público. Entendida a partir de sua disponibilidade para o receptor, a “obra aberta” não representaria, portanto, uma alteração substancial de nossa relação com a arte. Afirma Agamben: « C'est justement dans la mesure ou elle est sur le mode de la disponibilité pour... et qu'elle joue plus ou moins consciemment sur le statut esthétique de l'oeuvre d'art comme pure disponibilité pour la jouissance esthétique, que l'oeuvre ouverte ne constitue pas un dépassement de l'esthétique, mais seulement une des forme de son accomplissement, et que c'est seulement négativement qu'elle peut faire signe au-delà de l'esthétique » (AGAMBEN, 1996, p. 107-108).

<sup>18</sup> As reflexões de Deleuze em *Lógica do sentido* (2000) podem nos fazer refinar ainda mais essa formulação. Para o filósofo toda estrutura é formada por, pelo menos, duas séries heterogêneas, uma significante e outra significada. Essas séries nunca se equilibram, pois, escreve ele, “o que está em excesso na série significante é literalmente uma casa vazia, um lugar sem ocupante, que se desloca sempre; e o que está em falta na série significada é um dado supranumerário e não colocado, não conhecido, ocupante sem lugar e sempre deslocado. É a mesma coisa sob duas faces, nas duas faces ímpares pelas quais as séries se comunicam sem perder sua diferença” (DELEUZE, 2000, p. 53). Se adotamos tal concepção, é apropriado afirmar que a “obra aberta” dá visibilidade à ausência presente em toda obra, à barreira insignificável que separa significante e significado. Ou melhor, traz para a superfície do texto o vazio existente em qualquer estrutura, tornado agente da expansão da escrita.

Cada nova execução expande a dispersão da obra, leva-a rumo à sua destruição, em uma zona de tensão entre o substancial e o negativo, a linguagem e o silêncio<sup>19</sup>. A folha em branco faz-nos vislumbrar, assim, uma relação problemática do poema com seu fim, sempre adiado.

#### 4. O fim do poema

O verbete “pele”, publicado na edição de 1975 do *Novo Dicionário da língua portuguesa*, apresenta catorze acepções do substantivo, além dos significados de algumas expressões formadas com o vocábulo. A numeração crescente é interrompida em um numeral dentre os infinitos existentes. Do mesmo modo, de acordo com a deriva da língua portuguesa, novas expressões poderiam ser acrescentadas àquelas publicadas no volume. O término de cada definição parece anunciar, desse modo, o começo de uma nova, como se o verbete não fosse ter fim. A edição de um verbete é, portanto, uma tentativa de definir ou delimitar um objeto instável: a palavra e suas acepções. Publica-se, pois, um trecho, cuja incompletude é vislumbrada pela própria série numerada de definições.

O fim de cada acepção anunciando a seguinte, o verbete assume uma característica tributada à poesia por Agamben em *O fim do poema*. Nesse ensaio, o texto poético é definido pela hesitação entre som e sentido:

Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela (AGAMBEN, 2002, p. 142).

Nesse sentido, o discurso poético difere do prosaico porque preserva a disjunção entre a série semântica e a semiótica. Tal manutenção é garantida pela possibilidade do *enjambement*. O verso é aquela unidade cujo fim faz vislumbrar o início do verso seguinte, assim como o fim de uma

---

<sup>19</sup> Entendida a partir de sua relação com o negativo, o *work-in-progress* parece assumir o caráter de “disponibilidade para o nada”, apontado por Agamben como um modo de perversão do estatuto da arte em nosso tempo. Vislumbramos a possibilidade de sair de um horizonte niilista, em que a arte é pura potência de negação e dissolução, quando refletimos sobre obras construídas no limiar entre ser e não-ser. Nestas, o ser não mais aparece como nada, mas o nada é chamado à presença: “La disponibilité-pour-le-néant, bien que n’étant pás encore oeuvre, est, en effet, en quelque sorte, une présence négative, une ombre de l’être-en-oeuvre” (AGAMBEN, 1996, p. 108).

definição de verbete anuncia a próxima. Uma e outro se definem, portanto, pela “versura”<sup>20</sup>, termo latino retomado por Agamben para indicar o traço essencial do verso, a possibilidade do *enjambement*. O verbete mostra-se, desse modo, o solo privilegiado para a construção de um poema em prosa, visto que o fim de uma definição, ainda que seja a última em uma edição de um dicionário, aponta para a possibilidade do retorno e do acréscimo de um novo significado.

Armando Freitas Filho, em *A flor da pele*, apropria-se desse aspecto do verbete para expandir a deriva do texto. À reprodução inicial do trecho do *Aurélio*, segue-se a primeira retomada em que se intervém com violações na palavra do dicionário. As sucessivas alterações aumentam crescentemente um texto aberto a inúmeras intervenções. Uma oração acrescentada ao fim do trecho parece, contudo, indicar o término definitivo da expansão da escrita: “e esquecer”.

O esquecimento não se confirma, porém, e nova reprodução, ainda mais ampliada, segue-se àquela, em um mecanismo que contorna o silenciamento anunciado. A oração retorna ainda na quarta e última retomada do verbete. A esta, segue-se aquela folha quase em branco.

A brancura do papel parece representar o silenciamento reafirmado a cada texto. No entanto, conforme defendemos, se a entrada do verbete no topo da página é um convite à continuidade da engrenagem poética, o vazio já não é mais compreendido como representação da impotência da escrita ou da impossibilidade de dizer. A brancura é índice das possibilidades de expansão em um texto como o do dicionário, que se constitui principalmente como trecho.

A folha quase em branco é, pois, uma marca, na obra, de que o fim do poema está indefinidamente suspenso. A página final de *A flor da pele* figura, assim, a manutenção da “versura”, cujo esgotamento, segundo Agamben (2002), constitui o fim do poema e sua crise<sup>21</sup>. Impedido de encerrar-se, *A flor da pele* faz do ponto em que se dobraria para novas reproduções seu motor perpétuo.

## Resguardar o vazio – considerações finais

<sup>20</sup> A *versura* é definida, nas palavras de Agamben (2002, p. 143), como “o ponto no qual o arado faz a volta, ao final do sulco”.

<sup>21</sup> Agamben (2002) defende que o último verso constitui uma crise para o poema justamente porque, aí, um *enjambement* é impensável. Por isso, o poema se constrói por meio do adiamento de seu fim, que coloca em jogo a consistência do discurso poético, aproximando-o da prosa: “E o poema é como o *catéchon* da epístola de Paulo aos Tessalonicenses (II, 2, 7-8): algo que freia e retarda o advento do Messias, portanto daquele que, cumprindo o tempo da poesia e unificando os dois eónes [som e sentido], destruiria a máquina poética precipitando-a no silêncio” (p. 146). *A flor da pele* logra adiar indefinidamente seu fim, ao terminar justamente no ponto em que se anuncia o retorno a um novo verbete.

*A flor da pele* desenha fronteiras entre diversos modos de escrita. Poema em prosa cuja primeira edição foi feita em papel-jornal, a obra apresenta-se como um tablôide pouco usual. É, além disso, um misto de poema e dicionário. A reprodução do verbete “pele” torna-se o mecanismo para a expansão sem fim da escrita, em uma série que figurativiza o seu inacabamento por meio de uma página quase em branco. A brancura dessa página, assim como o limite entre os diversos modos de escrita, tornam a negatividade o centro do procedimento maquínico do poema de Armando Freitas Filho.

Uma primeira fronteira entre os modos de escrita, aquela estabelecida entre a escrita poética e a jornalística, poderia ter-nos levado a situar o conteúdo assumido por esse vazio. De fato, porque constrói um simulacro de jornal, cuja notícia tem data e local definidos – “Setembro, 1978/ Rio” –, *A flor da pele* pode ser entendido como reportagem ou documento de seu tempo. A violência encenada no texto seria, então, reduzida à representação da brutalidade de um evento do passado. Sob essa perspectiva, a folha quase em branco no fim do folheto indicaria a falência da representação diante da catástrofe. O vazio do papel não seria tanto uma forma de resguardar a continuidade do poema, mas uma forma de interromper sua deriva.

Se a página em branco parece, com efeito, apontar a impossibilidade de representar a violência em seus extremos, preferimos pensar que é justamente essa impotência que faz avançar o texto: a cada reprodução do verbete, deparamo-nos com textos que logram representar apenas parcialmente a barbárie. A apropriação do verbete é significativa: texto aberto a novas intervenções, constitui sempre um trecho incompleto a tentar situar os significados móveis de um vocábulo.

Porque cada nova representação é apenas uma parte da tarefa de escrever a violência, é preciso manter a engrenagem da escrita funcionando em direção a uma redação, utópica, que daria conta da agressão encenada. A página em branco se torna, assim, o espaço vazio a perpetuar a escrita e também a resguardar o não-dito que cerca a representação, falha, da violência. O objeto permanecendo inacessível, a escrita perpetua-se em sua busca infinita.

Assim como *A flor da pele* resguarda o objeto nunca completamente representado, a leitura do poema a partir de sua relação com a negatividade busca também vislumbrar a obra a partir do seu caráter inacessível. Menos que reencontrar o poema em seus temas e figuras, apontamos o ponto em que ele resiste à leitura e, justamente por isso, torna-a uma atividade aberta, inacabada – o leitor

também capturado na tarefa de vislumbrar as infinitas análises das inúmeras novas reproduções possíveis.

Na tentativa de capturar o poema no ponto em que resiste à apropriação, guiamos nosso olhar pelas zonas limítrofes – nem poesia, nem jornal, nem dicionário – e pelas áreas indiscerníveis – uma página final que aponta para o sem fim da obra. Pensando esse espaço vazio inscrito em *A flor da pele*, buscamos resguardá-lo.

Desse modo, visamos a construir um discurso crítico, apontado por Agamben em *Stanze* como aquele que assegura as condições de inacessibilidade de seu objeto:

Dans cette perspective, un discours conscient du fait que “tenir fermement ce qui est mort est ce qui exige le plus de force”, et soucieux de ne pas s'arroger “le pouvoir magique de transformer le négatif en être”, doit nécessairement garantir l'inappropriabilité comme tels” (AGAMBEN, 1994, p. 12-13).

Sem tornar positivo, ser, o que se quer negativo, esperamos ter iluminado a potência decorrente do vazio em *A flor da pele* e ter feito vislumbrar o negativo não como falência, mas como possibilidade infinita. O reverso da falência torna-se, assim, potência sem fim, abertura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. O fim do poema. Trad.: Sergio Alcides. In: **Cacto**. Nº 1. São Paulo: Alpharrabio, agosto de 2002.

\_\_\_\_\_. **L'Homme sans contenu**. Traduit de l'italien para Carole Walter. Paris : Circé, 1996.

\_\_\_\_\_. **Stanze**. Traduit de l'italien par Yves Hersant. Paris : Payot & Rivages, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREITAS FILHO, Armando. **Máquina de escrever**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. **A flor da pele**. Rio de Janeiro: 1978 [Mimeo]

## ANEXOS

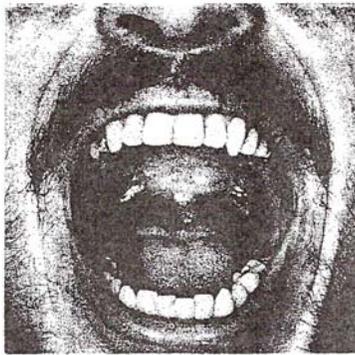
**INDICAÇÃO: imagem A FLOR DA PELE 1.jpg**

Tamanho: altura: 17,99cm/ largura:  
14,26cm

Textos: Armando Freitas Filho  
Fotos: Roberto Maia

Para Mariana,  
com a alegria desta primeira revista,  
o beijo de  
Armando  
Rio, 19. VII. 2004

# A FLOR DA PELE



**Pele** [Do lat. *pelle*] S.f. 1. Membrana mais ou menos espessa que reveste exteriormente o corpo humano, bem como o dos animais vertebrados e o de muitos outros. [Sin. (pop.): *couro*] 2. *Fam.* A camada mais externa da pele (1); epiderme. 3. *Cútis, tez:* Não é bonita, mas tem uma linda pele. 4. V. *pelanca* (1). 5. *Couro* (2). 6. Partes coriáceas e nervosas que se encontram nas carnes comestíveis; *pelanca*. 7. A pele de um animal separada do corpo: É de La Fontaine a fábula acerca do lobo vestido com a pele da ovelha. 8. A pele de certos animais, dotada de pelos finos, sedosos e abundantes, preparada industrialmente para ser usada na fabricação de agasalhos, ou como ornamento ou guarnição de certas peças do vestuário. 9. *Odre* (1). 10. Peça de vestuário, ou manta, feita ou forrada de pele: A atriz usava uma pele de raro valor. 11. A casca de certos frutos e legumes: a pele do pêssego. 12. *Fig.* A própria pessoa; o próprio corpo: sentir na pele [q.v.]; defender a pele. 13. *Bras., PA.* O disco achatado da borracha bruta, tal como é apresentada à venda, depois de preparada nos seringais. 14. *Bras. Gir. Pelega.* • **Pele anserina.** *Med.* 1. Pele áspera, por doença. 2. Pele arrepiada fisiologicamente, pelo medo, pelo frio, etc. **Pele e osso.** Diz-se de pessoa ou animal muito magro. **Cair na pele de.** *Bras. Pop.* Zombar ou escarnecer de; gozar. **Cortar na pele de.** Falar mal (de alguém); difamar; tosar na pele de. **Estar na pele de.** Estar na posição, situação, etc., ocupada por (alguém); estar no lugar de. **Salvar a pele.** *Bras.* Esquivar-se da responsabilidade em mau ato; livrar-se de castigo ou reprimenda. **Sentir na pele.** Ressentir-se profundamente de (alguma coisa); sofrer na própria carne. **Tirar a pele a.** Explorar, defraudar (alguém); tirar a pele de. **Tirar a pele de.** Tirar a pele a. **Tosar na pele de.** Cortar na pele de.

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1.ª edição, 1975, pág. 1068.

**INDICAÇÃO: imagem A FLOR DA PELE 2.jpg**

**Tamanho: altura: 17,99cm/ largura: 13,34cm**

**Pele.** [Do lat. *pelle* | S.f. **1.** Membrana mais ou menos espessa que veste exteriormente o corpo humano, bem como o dos animais vertebrados e o de muitos outros. [Sin. (pop.): *couro que arranho.*] **2.** Fam. A camada mais externa da pele (1); epiderme que dispo. **3.** Cútis, tez: *Não é bonita, mas tem uma linda pele que eu, aos poucos, arranco.* **4.** V. *pelanca* (1). **5.** Couro que estendo (2). **6.** Partes coriáceas e nervosas que se encontram nas carnes comestíveis que eu devoro; até a *pelanca*. **7.** A pele de um animal separada do corpo: *É de La Fontaine a fábula acerca do lobo vestido com a pele da ovelha.* **8.** A pele de certas mulheres, dotada de pêlos finos, sedosos e abundantes, preparada industrialmente para ser usada na fabricação de

**INDICAÇÃO: imagem A FLOR DA PELE 3.jpg**

**Tamanho: altura: 17,99cm/ largura: 13,12cm**

**Pele.** [Do lat. *pelle.*] S.f. **1.** Membrana mais ou menos espessa que veste exteriormente o corpo humano na hora da tortura do amor (e de outras torturas), bem como a dos animais vertebrados e o de muitos outros seres sem nome ou feitio. [Sin. (pop.): *couro que arranho, rebento e castigo.*] **2.** Fam. A camada mais externa da pele foi alcançada pela mão do carrasco (1); epiderme que dispo e penduro no pau-de-arara. **3.** Cútis em carne viva, tez: *Não é bonita, mas tem uma linda pele que eu, aos poucos arranco com carinhos, unhas e fúrias.* **4.** V. *pelancas que como e cuspo* (1). **5.** Couro que estendo no chão, debaixo dos passos das botas (2). **6.** Partes coriáceas e nervosas que se encontram nas carnes comestíveis dos outros que eu devoro; até a pelanca eu mastigo e engulo. **7.** A pele de um animal, do homem, separada do corpo: *É de La Fontaine a fábula acerca do lobo uniformizado com a pele em sangue da ovelha.* **8.** A pele de certas mulheres, dotada de pêlos finos, sedosos e abundantes, preparada industrialmente, nos matadouros, nas casas, nos bares, nos puteiros, para ser usada na fabricação de agaralhos, ou como ornamento na sala de visitas, nas festas oficiais, nos bailes populares, ou guarnição de certas peças do vestuário, de certos pratos na mesa. **9.** Odre de onde escorre (de dentro), entre os dentes, o seu louco mel (1). **10.** Peça de vestuário, ou manta frenética, feita ou forrada com sua pele, amor: *A atriz usava, na cama, pernas abertas, sua pele de raro valor cinematográfico.* **11.** A casca de certos frutos, corpos, legumes, putas: *a polpa de pele do pêssego de sua buça.* **12.** Fig. Sua própria pessoa violentada; seu próprio corpo escancarado: *sentir sua pele rasgada pela minha mão de gancho.* [q.v.]; *ofender a pele, foder você.* **13.** Bras., PA. O disco achatado da borracha bruta, de sua barriga, de sua bunda, tal como é apresentado, à venda, nas praças, lupanares, supermercados, depois de preparada nos seringais. **14.** Bras. Gir. Pelega que amasso na mão do mendigo. ● **Pele anserina: venha de manso e afogue o ganso.** Med. **1.** Pele áspera, por doença, carência ou mau trato. **2.** Pele arrepiada, pelo medo, pelo desejo, pelo choque elétrico, pelo frio cimento de uma cela, pela tortura ou repressão, etc. **Pele e osso e dentes.** Diz-se de pessoa enjaulada que se transforma num animal feroz muito magro. **Cair na pele de.** Cair na pele de, com o cassetete em punho e espancar até a morte. Bras. Pop. Zombar ou escarnecer de você algemado no pau-de-arara; gozar! **Cortar a pele de.** Fazer mal (a alguém); **torturar até morrer;** tosar a pele de um suposto inimigo. **Estar na pele de, e enfiar (no outro) agulhas sob as unhas.** Estar na posição (para ser enrabado por muitos), situação, etc., ocupada por (alguém), e então avaliar o porque de todo esse sofrimento; estar no lugar de, pois as coisas mudam. **Salvar, de qualquer maneira, a pele.** Bras. Esquivar-se da responsabilidade em mau ato (através de salvaguardas); porque o Brasil é grande e se pode fugir para o estrangeiro; livrar-se de castigo e reprimenda porque o povo é meigo. **Sentir a pele do torturado, do empalado.** Ressentir-se profundamente de (alguma coisa) que, agora, com a possível mudança da história e do regime de encolha, só é cicatriz, lembrança envergonhada, nem isso, talvez; sofrer na própria carne sua invasão blindada, marcial. **Tirar a pele (ah!). Explorar, defraudar, violar, matar (alguém) sem nenhum remorso, pois o país não tem memória nacional; tirar a pele de, até o osso, e xingar.** Tirar sua pele de você, sua identidade. **Gozar na pele de, impunemente, com a polícia a seu favor, para sempre.** Cortar a pele de, e esquecer de tudo isso bem depressa, pois agora a história é outra, as águas passadas não movem o moinho, e o Brasil é feito por nós



2312

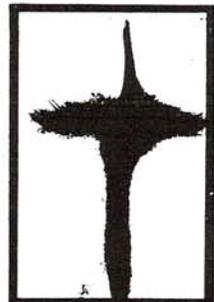
2312

**INDICAÇÃO: imagem A FLOR DA PELE 4.jpg**

**Tamanho: altura: 17,99cm/ largura: 13,49cm**



# Pele. [Do lat. *pelle.* ] S.f.



Setembro, 1978  
Rio