

António Franco Alexandre: uma poética de potência

Marta Liliana Martins Paixão

Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses

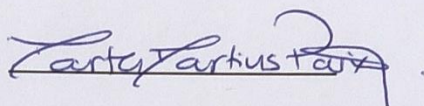
Fevereiro de 2025

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese/ Dissertação /Relatório /Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA de disponível na intranet e que foram respeitados os seus termos no decorrer do presente trabalho de investigação.

O candidato,

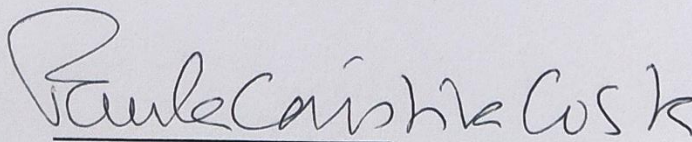


Lisboa, 8. de Julho. de 2024.

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA de Lisboa disponível na intranet.

O(A) orientador(a),



Lisboa, 4. de Julho. de 2024

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor
em Estudos Portugueses, especialidade em Estudos de Literatura, realizada sob a orientação
científica da Professora Doutora Paula Cristina Costa

AGRADECIMENTOS

Porque uma tese de Doutorado, embora constituindo um trabalho muito solitário, nunca se faz sozinha, é imperativo agradecer a quem fez parte do processo.

Em primeiro lugar, à minha querida professora e orientadora Paula Cristina Costa, por toda a disponibilidade que sempre mostrou e pelos conselhos que mereceram toda a minha consideração. Um agradecimento especial por esta última fase da tese, por todo o esforço e empenho que me dedicou, nunca me tendo desencorajado.

Seguidamente, a todos aqueles que fazem parte da minha rede de apoio e que todos os dias me estruturam:

À minha família próxima, pois sem eles nada disto seria possível, com destaque para a minha mãe, a pessoa a quem, por tudo, ficarei a dever a minha eterna gratidão.

Aos meus amigos, que sempre estiveram lá para me minorar as angústias.

Ao Valter, por todos os dias iluminar os meus dias, por ser o meu incondicional apoio.

Sem vós, a caminhada não teria sido possível.

ANTÓNIO FRANCO ALEXANDRE: UMA POÉTICA DE POTÊNCIA

MARTA LILIANA MARTINS PAIXÃO

RESUMO

A poesia de António Franco Alexandre envia o leitor para um exercício de leitura armadilhado, porque pautado pela inconstância hermenêutica que dela decorre. O leitor posiciona-se defronte de um texto que a todo o momento o questiona, através de uma operação de constante diferimento face à sua significância.

Numa poesia em que a linguagem compromete tudo aquilo que ela própria nomeia, o leitor partilha com o sujeito da enunciação esta sensação de falência, constatando-se que o “eu” oscila entre a vulnerabilidade que o caracteriza e a árdua tentativa de se fixar. O “eu” sofre de uma inabilidade de se dar ao outro, o que acaba por ter consequências não só na construção da sua personalidade, como também na efetivação de qualquer experiência afetiva, em constante ameaça.

No entanto, a verdadeira carência que se urge suprir está relacionada com o próprio fazer poético, que se sustenta, precisamente, a partir desse mecanismo de rarefação, através do qual se potencia poeticamente. Assim, o “eu” passa de vítima dessa fragilidade ao agente que a promove, acionando diversas metamorfoses em busca da inspiração poética que lhe possa aportar a continuidade do escrito, já que a sua estabilidade só se viabiliza enquanto houver versos por escrever.

O núcleo da obra alexandrina gira, assim, em torno da luta entre presença e ausência, permanência e abandono, fragilidade e força, assentando a sua construção poética num exercício que implica anulação para se tornar potência.

PALAVRAS-CHAVE: potência, inspiração, falência, metamorfose, criação.

ABSTRACT

António Franco Alexandre's poetry sends the reader into a trap reading exercise, because it is guided by the hermeneutical inconstancy that results from it. The reader positions himself in front of a text that constantly questions him, through an operation of constant deferral of its significance.

In a poem in which language compromises everything that it itself names, the reader shares this feeling of failure with the subject of the enunciation, and the "poetic I" oscillates between the vulnerability that characterizes it and the arduous attempt to fix itself. The "poetic I" suffers from an inability to give of itself to others, which ends up having consequences not only in the construction of its personality, but also in the realization of any affective experience, in constant threat.

However, the real need that needs to be addressed is related to the poetic work itself, which is sustained, precisely, from this mechanism of rarefaction, through which it is poetically enhanced. Thus, the "poetic I" goes from the victim of this fragility to the agent that promotes it, triggering various metamorphosis in search of poetic inspiration that can provide the continuity of the writing, since its stability is only viable if there are verses to be written.

The core of the Alexandrian work thus revolves around the struggle between presence and absence, permanence and abandonment, fragility and strength, and its poetic construction is based on an exercise that implies annulment to become potentiality.

KEYWORDS: potentiality, inspiration, failure, metamorphosis, creation.

ÍNDICE

Introdução	1
1. Revisão teórica para um estado da arte	5
2. Preâmbulo: acerca do conceito de potência	19
3. Fragilidades do “eu”	30
4. Sobre a (im)possibilidade da concretização amorosa	46
5. Uma primeira perspectiva da metamorfose: <i>entre</i> o humano e o animal – diálogo com Kafka	61
6. Acerca do discurso poético: a partir de Platão e Blanchot	83
7. O sopro do duende	103
7. 1. Criatura e criador: peleja feita potência	120
7.2. O leitor enquanto agente de potência	132
8. Uma segunda perspectiva da metamorfose: a potência poética da aranha	148
9. Do mundo para a folha	171
10. O caráter rizomático da obra de António Franco Alexandre	194
Conclusão	203
Referências Bibliográficas	208

NOTA

A tese foi escrita de acordo com o acordo ortográfico de 1990, tendo-se procedido, por uma questão de uniformidade, à alteração na ortografia das citações apresentadas.

Introdução

Na obra poética de António Franco Alexandre, a essência do “eu” parece pautada por uma constante angústia, expressa amiúde ao longo dos versos, decorrente de uma condição de impossibilidade a que parece estar sujeito e da qual não se consegue libertar. Assiste-se a um contínuo e aparentemente inevitável movimento de anulação que inviabiliza a aproximação ao outro, o conhecimento de si, ou a concretização amorosa. Fica suspenso qualquer ato, e o “eu” trava uma luta incessante e obscura na tentativa de anular tal suspensão e de atingir tudo o que lhe falta.

No entanto, a intermitência em que se encontra e esta sensação de falência difícil de contrariar são, afinal, impelidas pelo próprio “eu”, na medida em que constituem um mecanismo propulsor para aquilo que realmente se procura: construir uma poética de potência. Pretende-se demonstrar, no decorrer da tese, que é a partir “de um texto erguido no horizonte do fracasso”¹ que se constrói a possibilidade e a potência.

Assim, e de forma a atestar o processo de construção da obra poética de Franco Alexandre que se assume nesta investigação, estruturou-se a mesma da seguinte forma: A introdução faz a apresentação dos pressupostos da mesma, sendo seguida de um primeiro capítulo cujo propósito é o de fazer o enquadramento teórico da tese, através da revisão literária relativa à poesia de António Franco Alexandre e, em particular, ao assunto que aqui se pretende desenvolver.

O capítulo 2 consiste num preâmbulo dedicado ao conceito filosófico de potência, trazido previamente por Aristóteles, fazendo-se com ele a articulação de uma linha filosófica espinosista e platónica que apresenta contornos semelhantes a esse

¹ Nava, Luís Miguel Nava. *Ensaíos Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, outubro de 2004, p. 272.

conceito e que assenta na defesa da expansão contínua do ser, que levará à sua progressão, recorrendo-se igualmente ao contributo de Giorgio Agamben, embora de forma menos expressiva. O carácter marcadamente teórico deste capítulo justifica-se pelo facto de se vislumbrar necessária uma exposição filosófica sobre o conceito abordado, para, seguidamente, se partir para a sua articulação com a obra de Franco Alexandre que, embora não se inserindo no campo da Filosofia, apresenta ligação com ela. Segue-se o capítulo “Fragilidades do *eu*”, que atesta a dificuldade de esta entidade poética se reconhecer e consubstanciar, muito por culpa da aparente impossível ligação ao outro, que se revela essencial para a construção do ser, como avançado por Maria Lucília Marques em *Sujeito e Comunicação – perspectiva tensional da alteridade*. Também como corroborado pela autora, a comunicação com o outro é indispensável, e esse é um fator impeditivo para que o “eu” chegue ao “tu”, já que a linguagem por ele utilizada interfere com essa chegada. Por extensão, se se afigura custoso derrubar as barreiras dessa alteridade, esse obstáculo radicaliza-se no que à efetivação amorosa concerne, como se demonstrará no capítulo “Sobre a (im)possibilidade da concretização amorosa”. Aqui, o “eu” expõe toda a sua angústia por não se poder acercar do outro, mostrando-se premente essa consumação, motivo que o leva a acionar, dissimuladamente, a metamorfose em *Aracne*, já que se julgava que a mesma teria sido principiada como um gatilho para a aproximação ao outro quando, na verdade, foi procurada para que o encontro dos corpos sofra um diferimento com vista à potência. Seguidamente, pensa-se o limite entre o homem e o animal, no capítulo “Uma primeira perspectiva da metamorfose: *entre* o humano e o animal – diálogo com Kafka”, partindo-se da metamorfose em *Aracne* e estabelecendo-se um diálogo com Franz Kafka e recorrendo-se ao suporte teórico de Agamben, em *O aberto. O homem e o animal*. De seguida, destina-se o capítulo “Acerca do discurso poético: a partir de Platão e Blanchot” à análise comparatista acerca do texto poético entre as considerações platónicas e os equívocos em que as mesmas assentam e as reflexões de Maurice Blanchot, que se posicionam de forma antagónica. Depois de, até então, terem sido lançadas diversas pistas neste sentido, é no decorrer desta reflexão que se manifesta de forma perentória a intenção de uma concretização poética por parte do “eu”, para a qual terá de contribuir necessariamente a chegada da inspiração. O próximo capítulo (“O sopro do

duende”) formula, então, a tese de que, em *Duende*, aquele que se convida para perto de forma insistente não é apenas um ser que se deseja erótica ou afetivamente, mas sim a figura do duende lorquiano enquanto símbolo de inspiração. Urge, portanto, convocar não só Federico García Lorca, como também Platão, tendo em conta os vários diálogos que dedicou ao tema. O capítulo desdobra-se, de seguida, em dois subcapítulos. O primeiro (“Criatura e criador – peleja feita potência”) sugere que “eu” e “tu”, isto é, “eu” e duende, se encontram vinculados um ao outro, porque ambos tomam parte da criação poética e é essa luta que alimenta a própria potência; no segundo (“O leitor enquanto agente de potência”), na senda da linha interpretativa que tem vindo a ser proposta, tenta-se demonstrar que o “tu” que se pretende seduzir e do qual o “eu” parece depender pode ser o leitor, entidade sem a qual se põe em causa o intento poético, na medida em que esta faz parte do processo criativo, resultando a sua falta na impotência do “eu”. O capítulo que se segue opera um desdobramento do capítulo “Uma primeira perspetiva da metamorfose: *entre* o humano e o animal – diálogo com Kafka”, já que, depois de revelado o verdadeiro desejo do “eu”, se volta a esse processo com o intuito de se demonstrar que a figura na qual a entidade poética se transformou simboliza a sua libertação poética, visto que constitui uma metáfora não só da escrita, como da suspensão através da qual se edifica a obra. O capítulo “Do mundo para a folha” ocupa-se de ler os espaços percorridos pelo “eu” aos olhos de uma constante desterritorialização e reterritorialização – termos de Deleuze e Guattari, que voltam a prestar o seu contributo teórico –, o que resulta numa incessante busca pelo nomadismo que só o espaço literário, o único lugar no qual o “eu” se pretende fixar, perpetua, já que é a palavra poética que concede todas as desterritorializações e, conseqüentemente, toda a potência. Por fim, no último capítulo demonstra-se que a poeticidade que marca os versos de A.F.A. é pautada por um carácter rizomático, partindo-se do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari.

Manuel Gusmão refere, em *Tatuagem e Palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*:

Para alguns de nós a poesia tem muitas moradas, ou nenhuma que lhe seja própria, pois seria nómada; ou o problema seria ainda outro – haveria poetas e poemas mas não haveria, como um sol imóvel, a poesia. Para outros ainda – e

reconheça-se de uma vez que são diferentes as famílias e que as próprias semelhanças de família supõem uma diferença – a poesia só parece possível depois de uma experiência da sua impossibilidade, de uma ameaça de afasia, ou de pensarmos que a tínhamos perdido.²

Tudo na poesia de António Franco Alexandre aponta para essa experiência da impossibilidade, para essa ameaça de afasia. Tudo nesta poesia se encontra na iminência de se dissolver e é, contudo, essa ameaça que dá consistência a toda a obra, que resulta de dois exercícios inversos e simultâneos: tudo se anula para se criar.

² Gusmão, Manuel. *Tatuagem e Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 14.

1. Revisão teórica para um estado da arte

“Foi longa a ausência e funda a espera”³. É desta forma que António Carlos Cortez dá conta, no *Jornal de Letras*, do regresso de António Franco Alexandre às publicações. Depois de um hiato de cerca de dezassete anos, vem a público, em 2021, uma segunda coletânea da sua poesia que despertaria, à primeira vista, um sentimento agri-doce ao seu fervoroso leitor, pois se, por um lado, a esperança que se acalentava de o ver ressurgir se materializava, por outro saberia sempre a pouco se desta coletânea não fizesse parte um inédito, que se pudesse ler pela primeira vez. Está desfeito o desassossego, pois surge *Carrocel*.

Esta edição reacendeu, embora timidamente, o interesse no escritor, que se traduziu, sobretudo, em algumas recensões críticas em revistas literárias ou em colunas culturais acerca da mesma que, tendencialmente, se centraram mais na globalidade da obra do que no inédito. *Carrocel* foi ressaltado por António Guerreiro na revista *Electra*, pela sua “espessura histórico-cultural”⁴ e pela forte presença da religião judaica nos seus versos, tendo sido esta última admitida sem pejo pelo próprio poeta numa longa, rara e generosa entrevista que concedeu ao *Jornal i* a propósito do lançamento da obra. Nesta entrevista levada a cabo por Diogo Vaz Pinto, o poeta, para além de reconhecer que *Carrocel* não constitui propriamente um livro pela sua diminuta dimensão, considerando-o antes como um único poema, justifica o grafismo do título (“c” ao invés de dois “esses”) pela similitude que encontra com o caracol enquanto imagem messiânica pela qual se aguarda impientemente, conforme acontece com o Sábado,

³ Cortez, António Carlos. “António Franco Alexandre - Metamorfose, mutação, ardência”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, novembro de 2021 [consultado em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/76958/4/Ant%3b3nio%20Franco%20Alexandre.%20Metamorfose%2c%20muta%3a7%3a3o%2c%20ard%3aancia.pdf>, em fevereiro de 2024].

⁴ Guerreiro, António. “Poesia da razão nómada”. *Electra*, nº 15, inverno 2021-2022, p. 201.

dia sagrado do judaísmo, espécie de paraíso que chega depois da semana. É esse, segundo o autor, o ponto central desse conjunto de poemas: a passagem da semana como um tempo de obstáculos, agraciada, no final, pelo sábado enquanto dia de descanso.

Quanto às obras anteriores, como expectável, a regularidade de publicações alexandrinas foi acompanhando a produção de estudos sobre o autor, justificando-se deste modo que a maioria dos ensaios, artigos e recensões sobre a obra de António Franco Alexandre seja anterior a 2004, data coincidente com a sua última publicação (*Aracne*) antes do hiato já referido. Até então, e desde 1969 – ano em que traz a público, através de uma edição de autor, a sua primeira obra intitulada *A Distância* –, foram sendo dadas a conhecer ao leitor novas obras com uma periodicidade que foi oscilando entre os quatro a cinco anos, tendo sido 1983 um ano particularmente profícuo com a impressão de dois livros (*Visitação* e *A Pequena Face*), sendo que o intervalo de tempo que separa as últimas obras, posteriores à publicação da sua poesia reunida (1996), se viu ligeiramente diminuído, tornando-as mais próximas entre si.

Ainda que o trabalho poético de A.F.A. tenha sido amplamente elogiado pela crítica literária (Óscar Lopes considera-o “a melhor revelação poética dos anos oitenta em Portugal”⁵; Frederico Lourenço partilha a experiência fulminante em que, após ter devorado *Uma Fábula*, o seu livro favorito, foi impelido a ler toda a obra de A.F.A., acrescentando ainda que *Quatro Caprichos* é “reconhecidamente das mais brilhantes e virtuosíssimas manifestações poéticas da literatura portuguesa contemporânea”⁶; Américo António Lindeza Diogo refere: “Talvez possamos ficar por uma certeza. A de que é, pelo menos, grande poesia a poesia de António Franco Alexandre.”⁷) e lhe tenha valido alguns prémios – *Poemas* (2021) venceu o prémio Nacional de Poesia António

⁵ Lopes, Óscar. “Um poema de António Franco Alexandre”. *Cifras do Tempo*. Lisboa: Editorial Caminho. 1990, p. 325.

⁶ Lourenço, Frederico. “Catafonia visível: *Uma Fábula* de António Franco Alexandre”. *Grécia Revisitada*. Lisboa: Livros Cotovia. 2004, p. 274.

⁷ Diogo, Américo A. Lindeza. *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos. Para uma História da Poesia Portuguesa Recente*. Lisboa: Cosmos. 1995. Modernismos, p. 23.

Ramos Rosa e a primeira edição do Grande Prémio de Poesia Diogo Bernardes; *Duende* (2002) rendeu-lhe o prémio Correntes d'Escritas e o prémio D. Dinis; recebeu, em 1999, o prémio de poesia Luís Miguel Nava e o Prémio da Associação de Escritores Portugueses por *Quatro Caprichos*, entre outros –, a sua obra parece ter despertado interesse apenas num núcleo restrito de leitores mais fiéis, como assinalado por Fernando Pinto do Amaral, já em 1991, num capítulo de *O Mosaico Fluído: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Recente*⁸, tendência que se tem propagado até hoje. Ainda que tenham despontado nos últimos anos alguns leitores interessados na obra de Franco Alexandre, inclusive de nacionalidade brasileira, que se converteram em escritos sobre o mesmo, a maioria das mais recentes publicações sobre o poeta continua a ser assinada pelos mesmos nomes que fazem parte desse núcleo restrito, como o caso de Ricardo Gil Soeiro que, em 2020, compilou um conjunto de ensaios dedicados exclusivamente à obra do autor, partindo de uma abordagem pós-antropocêntrica à mesma, numa edição da Tinta da China intitulada *A Sombra que ilumina*. Apesar disso, e do fugaz reacendimento do entusiasmo face a A.F.A. no final de 2021, o aparato relativo à obra foi sempre sendo pouco expressivo ao longo dos anos.

É certo que a época em que surgiram as suas primeiras publicações se encontrava eivada de uma série de circunstâncias desfavoráveis, pois o século XX foi fortemente marcado por um contexto histórico-político instável, sobretudo trazido pela ditadura de Salazar, o período colonial e o carácter ideológico do pós 25 de abril. No que ao contexto literário concerne, a literatura portuguesa do século XX viu-se, inevitavelmente, cunhada pela figura de Fernando Pessoa, cuja interferência se estendeu, sobretudo, até à década de 80, pela eclosão de diversas publicações póstumas do poeta. Os poetas emergentes durante este período, que se revelou fortemente profícuo nos nomes que promoveu, não deixaram de sofrer o fenómeno literário a que Harold Bloom chama angústia da influência, já que a obra dos modernistas e, em particular, a de Fernando Pessoa, acabou por dificultar a afirmação de outras práticas

⁸ Amaral, Fernando Pinto do. “A fala impercetível de António Franco Alexandre”. *O Mosaico Fluído: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, pp. 106-117.

poéticas. Terá sido por essa angústia que o período que se seguiu a Pessoa se afigurou caótico, pois foi pautado por uma grande heterogeneidade de autores e por nichos que se pretenderam homogeneizar através da instituição de movimentos e revistas, acabando fortemente contaminado pelo excesso de movimentos programáticos que se foram atropelando uns aos outros, como os casos do Neo-Realismo, do Surrealismo, da Poesia Experimental, da Poesia de 61, entre outros.

A poesia do fim do século acabou mais marcada pelo cultivo de atitudes literárias individuais, e embora a maior parte dos autores tenha sido contemporânea entre si, tendo muitos deles nascido na década de 40, não é possível atribuir-lhes uma “unidade geracional literária”⁹, porque divergentes entre si.

Tal é o caso de Franco Alexandre, que se demarcou de qualquer movimento, já que *Cartucho* (1976), que contou com a participação conjunta de Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães, não deverá ser visto como tal, pois a publicação não tem um programa delineado, tratando-se, como assinalado por João Barrento, de “um gesto provocatório e um desafio [...], no espírito da *pop* americana [...] ou, menos obviamente, da chamada «poesia de consumo»”¹⁰, assistindo-se através dela “ao fim da tradição de grupos e das profissões de fé programáticas”¹¹.

Não terá sido, contudo, a sua não integração num grupo literário que terá reduzido a valorização e reconhecimento da sua obra a um grupo relativamente restrito de leitores e de críticos literários, até porque vários outros poetas houve que, não fazendo parte de um movimento desse cariz, foram alvo de uma mais expressiva receção. Joaquim Manuel Magalhães critica de forma acesa a parca divulgação da sua obra, em particular a relativa a *Os Objetos Principais*, bem como o critério para a mesma:

É obsceno o culto que se presta a alguns vivos só porque envelheceram com feudos bem distribuídos. É obsceno o silêncio com que se recebem alguns novos

⁹ Reis, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Vol. IX. Editorial Verbo, 1993, p. 365.

¹⁰ Barrento, João. *A Chama e as Cinzas. Um Quarto de Século da Poesia Portuguesa (1974-2000)*. Lisboa: Bertrand, 2016. Versão e-book, p. 97.

¹¹ *Ibidem*.

só porque não foram editados num vago empório semioficial ou em editora tipo agência de publicidade.

Em 1979, a Centelha editou *Os Objetos Principais*. Quem se referiu a esse livro e de que maneira? Aliás, de outros parceiros desta silenciada geração quem disse o que quer que fosse que fizesse sentido? Guardam-se todos para as verborreias dos acólitos, dos seguidores, dos poetas de Associação. Pertencesse A.F.A. a poses de maior simpatia e disponibilidade e veríamos como lhe era fácil tornar-se mais um dos poetas de assistentes de Letras.¹²

Já Fernando Pinto do Amaral apresenta outra possível razão para a discrição por que tem passado a produção artística do autor, que poderá estar relacionada com a “intrínseca dificuldade interpretativa”¹³ desta poesia, cuja construção de uma linha de interpretação se mostra difícil de delinear:

A essa discrição ajudará uma intrínseca dificuldade interpretativa (que tem feito rarear os bons estudos), bem como isso a que chamaria o *efeito de murmúrio* que das palavras do poeta se difunde, levando-as, por vezes, a esse ponto-limite onde ficam à beira de consumir-se numa espécie de (falsa) mudez. Não deverá haver, portanto, qualquer pejo em confessar uma insistente e pouco vulgar *perturbação* interpretativa em face de textos como os de Franco Alexandre, cuja evolução tem prosseguido de livro para livro.¹⁴

Esteja a motivação para a diminuta divulgação da obra relacionada com a inteligibilidade da mesma, com a personalidade da figura que lhe dá corpo ou com interesses editoriais, o corpo poético de Franco Alexandre deu azo, ao longo de mais de cinco décadas, a incursões ensaísticas que, embora não tão avultadas como certamente mereceria, não deverão ser desconsideradas. As reflexões sobre o autor poder-se-iam dividir, embora na obra de Franco Alexandre tudo se revele difícil de dividir ou agregar, entre dois períodos marcados pela publicação de *Quatro Caprichos* (1999), título que parece constituir um momento de transição na obra pela tonalidade distinta daquela que marcou a produção antecedente, e que despertou junto da crítica um particular interesse, talvez pela singularidade que apresenta face aos anteriores, denotado

¹² Magalhães, Joaquim Manuel. “António Franco Alexandre”. *Um pouco da morte*. Lisboa: Ed. Presença, 1989, p. 233.

¹³ Amaral, Fernando Pinto do. “A fala impercetível de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 106.

¹⁴ *Ibidem*.

também por Frederico Lourenço. Esse momento de transição reflete-se nos ensaios a que a poesia alexandrina deu origem, pois há aqueles que se debruçam, acima de tudo, sobre os livros mais recuados do autor, a cuja autoria estão associados nomes como Frederico Lourenço, Joaquim Manuel Magalhães ou Óscar Lopes, e outros que se têm dedicado aos títulos mais recentes, a partir de *Quatro Caprichos*, como Rosa Maria Martelo, Pedro Serra ou Ricardo Gil Soeiro, sem deixarem de remeter, todavia, para a produção mais antiga do poeta.

Apesar de alguma variedade de autores e dos tópicos por eles abordados, verifica-se uma predominância de certas linhas de leitura das quais é difícil de desviar, certas obsessões¹⁵ – para usar o termo de Nava –, na medida em que são proeminentes na poética de A.F.A.

Aquela que mais se destaca será a designação de poesia do indefinido que lhe é reiteradamente atribuída, por se tratar de uma poesia esquiva, onde a palavra no lugar de dizer, murmura, deixando um rasto de sentido que se dilui a cada novo poema, a cada novo verso, a cada nova palavra, dissolvendo qualquer sentido já temporária e ilusoriamente alcançado pelo leitor. Basta atentar na bibliografia usada em qualquer estudo sobre a obra de Franco Alexandre para que se detete facilmente esta inquestionável propriedade da sua poesia: a opacidade. Salientando apenas alguns títulos exemplificativos, Fernando Pinto do Amaral intitula o já mencionado capítulo dedicado ao autor como “A fala impercetível de António Franco Alexandre”¹⁶; Eduardo do Prado Coelho reforça o carácter turvo da poesia alexandrina, escolhendo como título para o seu artigo no *Público* “Até ao centro opaco onde desejam”¹⁷; David Antunes remete para “O sopro do sentido na poesia muda de António Franco Alexandre”¹⁸. De

¹⁵ Nava, Luís Miguel. *Ensaio Reunidos. Op. Cit.*, p. 264.

¹⁶ Amaral, Fernando Pinto do. “A fala impercetível de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*

¹⁷ Coelho, Eduardo do Prado. “Até ao centro opaco onde desejam”. *Público/Leituras*, 5 de junho de 1999, p. 8.

¹⁸ Antunes, David. “O Sopro do Sentido na Poesia Muda de António Franco Alexandre”. [consultado em http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1312/1/O_sopro_sentido_poesia_muda_antonio_franco_lexandre.pdf, 2008, em abril de 2024].

facto, a poesia de A.F.A., através daquilo a que Fernando Pinto do Amaral chama “mecânica do desvanecimento”¹⁹, envia indefinidamente o seu leitor para um campo minado de dúvidas, incertezas e equívocos, decorrentes de uma construção poética que assenta no jogo simultâneo entre a total transparência e subtileza do dito, conseguido pela própria prosódia, em que da surdina se faz música, e que o poeta parece não dispensar: “(Pode o leitor mudar quaisquer indicações de género, não me incomoda, desde que respeite a prosódia).”²⁰. Joaquim Manuel Magalhães comprova igualmente o papel da prosódia nesta poesia, ao delinear as suas “linhas de força”:

A primeira dessas linhas é a qualidade da atenção prosódica envolvida nos poemas deste autor. Não se trata da aplicação de qualquer prosódia precativa dentro dos hábitos da língua, (determinadas medidas métricas, idênticos blocos estróficos, um reconhecível padrão de rimas), mas de uso lexical de tal forma organizado que sentimos as ênfases das recorrências e dos contrastes, quer morfológicos quer sintáticos, antes de sentirmos o sentido e, por consequência, antes de racionalizarmos o sentido.²¹

É essa prosódia ímpar que adia a racionalização do sentido e que contribui para o facto de quaisquer referências concretas provocarem desconfiança no leitor, como assinalado por Joaquim Manuel Magalhães acerca de *As Moradas 1&2*:

“[...] a referência à realidade, que também existe, mas mesmo quando existe é logo impregnada da suposta ilogicidade morfológica: de forma a que se desfoque esse envio ao mundo do existente, continuamente soterrado (ou afogado, para usar termo afim das imagens de água tão insistentes). Quero eu dizer que temos sempre de aceitar as referências concretas como um ponto de partida para sequências de associações que as enigmatizam. Veja-se, como exemplo parcial, uma série de poemas da segunda parte do livro: o 6, o 19 e o 22. As referências são precisas até ao ponto das nomeações reconhecíveis: Castro Daire, o Tua, o Douro e Campo de Besteiros – embora este último nome, que é para mim uma terra conhecida, possa não referir esta terra, o que é sempre uma possibilidade nestes poemas de difusas e escorregadias presenças: tal dúvida afirma precisamente a qualidade de mistério e enigma, de falsificação até, que pelo discurso se transporta. E tudo isso é criado sempre por um vocabulário extremamente concreto. Mas concreto em relação a quê? Este concreto aponta

¹⁹ Amaral, Fernando Pinto do. “A fala impercetível de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 114.

²⁰ Alexandre, António Franco. “«depoimento?» para um apeadeiro”. *Apeadeiro*, nº2, 2002, p. 28.

²¹ Magalhães, Joaquim Manuel. “António Franco Alexandre”. *Um pouco da morte. Op. Cit.*, p. 238.

uma realidade tão ferozmente fragmentada, estilhaçada, que surge como um concreto só apreensível em função de um abstrato que é a retórica e prosódia que o conduzem.²²

É por esse motivo que os poemas induzem, como refere Pedro Serra, uma crise da fala, que não se limita apenas ao próprio texto e ao sujeito da enunciação, como inevitavelmente ao leitor:

A crise da fala encenada pelos poemas é, por um lado, a crise do sujeito poemático, a crise de uma ego-poética expressiva; ao mesmo tempo, os poemas determinam também a crise da fala do leitor enquanto sujeito de enunciação, convenhamos que referindo-se ao sujeito do discurso especializado na hermenêutica do texto poético. Ou, por outras palavras, o crítico especializado de poesia.²³

Alinhado com esta perspetiva encontra-se também Luís Miguel Nava, que sublinha, precisamente, a dificuldade de se falar desta obra:

Assim se explica que, a uma primeira leitura de *Os Objetos Principais* (Coimbra, Centelha, 1979), livro de que tento aqui traçar algumas trajetórias, fiquemos desarmados: a sensação de afasia por que ao primeiro contacto com ele somos invadidos deve-se, a meu ver, ao modo como através dele se vão fazendo ir pelos ares todas as hipóteses de discurso: o facto de a possibilidade de falar ser tão radicalmente posta em causa nos seus textos leva a que, à primeira vista, seja igualmente posta em causa a de falar sobre eles.²⁴

A dificuldade de falar sobre os textos não impede, contudo, a sua comunicabilidade, mas esta exige ao leitor que parta sempre do pressuposto de que todo o enunciado se revela ardiloso: “A comunicação poética prossegue sempre, mas

²² *Ibidem*, pp. 239-240.

²³ Serra, Pedro. “Arqueofonia e língua do império na poesia pós-25 de abril: o caso de António Franco Alexandre”. *Relâmpago. Revista de Poesia*, vol. 29-30, Fundação Luís Miguel Nava, 2012, pp. 81-109. [consultado em https://www.academia.edu/11321978/_Arqueofonia_e_l%C3%ADngua_do_imp%C3%A9rio_na_poesia_p%C3%B3s_25_de_abril_o_caso_de_Ant%C3%B3nio_Franco_Alexandre_Rel%C3%A2mpago_Revista_de_Poesia_vol_29_30_Funda%C3%A7%C3%A3o_Lu%C3%ADs_Miguel_Nava_2012_pp_81_109?sm=b, em agosto de 2023, p. 19].

²⁴ Nava, Luís Miguel. *Ensaaios Reunidos. Op. Cit.*, p. 264.

através do engano: o nome, ou endereço, original de um poema será sempre incorretamente decifrado [...]”²⁵. A resistência hermenêutica que o corpo poético de António Franco Alexandre imprime ao leitor que se digladiava com os seus versos é certamente ilustrada por Rosa Maria Martelo através da metáfora da onda, cujo movimento se assemelha à própria cinesia poética:

Da imagem da onda, interessa-me reter uma representação apenas esquemática e destacar a violência do movimento ascendente da onda em formação, a sua capacidade de envolver e conquistar, e depois o desmoronamento e apagamento numa retração continuada e muito menos expressiva, embora capaz de arrastar ou tomar para si uma parte daquilo que perdeu. Portanto, interessa-me também esse segundo movimento, que dará lugar à formação de novas ondas, após uma espécie de tempo morto, de paragem ou intervalo.²⁶

É este movimento violento da formação da onda, o envolvimento que ela possibilita, o seu desmoronamento e sequente intervalo do qual não se apaga o seu rasto, que provoca e advém da distância a que a obra está condenada e que parece constituir outra tônica da poesia alexandrina, como destacado amiúde: “Talvez o grande tema de António Franco Alexandre estivesse já contido no título do seu primeiro livro: *A Distância*. O tema da distância entre um *eu* e um *tu* interpelado é recorrente em toda a obra poética de Franco Alexandre [...]”²⁷.

Apesar de a distância estar marcadamente presente na obra, é perceptível uma aproximação de A.F.A. a uma multiplicidade de poetas, pensadores e filósofos com os quais apresenta forte afinidade criativa, através de referências aos mesmos, sejam elas propostas pelo próprio de forma declarada, através de citações intratextuais ou epígrafes que antecedem poemas, sejam engenhosamente insinuadas. Aqueles que sobre Franco Alexandre escrevem elencam uma série de nomes que sobrevoam a obra: de Lorca a Kafka, de Espinosa a Platão; Camões, Pessoa e Cesário são poetas portugueses

²⁵ Lopes, Óscar. “Um poema de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 327.

²⁶ Martelo, Rosa Maria. “O «especialista em sublimação» e os usos da linguagem (acerca da poesia de António Franco Alexandre)”. *Cadernos de Literatura Comparada*, nº20 – Artes da Perversão, junho de 2009, p. 270.

²⁷ *Ibidem*, p. 279.

recorrentemente presentes; Ovídio é referenciado, sobretudo, em *Aracne* e *Uma fábula*; a presença de Shakespeare é mais evidente em *Quatro Caprichos*; a poesia anglo-americana é evocada, através de vários nomes como Charles Olson, William Carlos Williams ou T.S. Eliot, entre muitos outros. Ora, as influências são sempre inevitáveis em qualquer ato de escrita, mesmo se omissas, porque aquele que escreve é sempre resultado de uma miscelânea de vivências, nomeadamente daquelas vividas através da leitura de outros, como afirmado pelo próprio A.F.A.:

Com isto não quero sobretudo significar que os poemas ilustrem teorias ou filosofias; eles são parte da experiência, misturam acontecimentos reais, ficções, coisas roubadas a outros livros, pessoas que conheço outras que imagino ou conheço imaginando, ideias, imagens, retratos, é isso a literatura.²⁸

Ainda que as referências hipertextuais sejam abundantes, todas elas são também pouco duradoras (“Na verdade, nenhuma referência se sustenta durante muitos versos [...]”²⁹), para que não possam fixar um contexto específico, já que a obra procura, pelo contrário, uma constante descontextualização. Portanto, embora o poeta deles se acerque, porque sabe ser circunstância inelutável e auspiciosa, logo os afasta, para que a sua presença não se instale de forma demasiado invasiva ao ponto de a limitar. E se, por um lado, trazer à luz essas referências poderia contribuir para o enriquecimento da própria obra, elas tornam-se intermitentes, porque, ao mesmo tempo, elas parecem não ter lugar numa poesia que opera de forma contínua a sua desvalorização, conforme notado por Rosa Maria Martelo: “Na obra poética de António Franco Alexandre são muitos os momentos em que a poesia se autorrepresenta através de imagens que a desvalorizam ou que sugerem ser escasso o poder das palavras e da escrita.”³⁰. Muitas vezes estamos perante uma meta poesia que renega a própria poesia, mas essa perversão não é episódica, sendo antes uma amostra de um corpo poético que se constrói através desse *modus operandi*.

²⁸ Alexandre, António Franco Alexandre. “«depoimento?» para um apeadeiro”. *Op. Cit.*, p. 29.

²⁹ Martelo, Rosa Maria. “Metamorfose e repetição”. *Op. Cit.*, p. 147.

³⁰ Martelo Rosa Maria. “O «especialista em sublimação» e os usos da linguagem (acerca da poesia de António Franco Alexandre)”. *Op. Cit.*, p. 263.

Ora, tal sucede também com Eros, uma das mais evidentes e persistentes obsessões da poeticidade alexandrina. António Franco Alexandre assume que *Quatro Caprichos* e *Uma fábula* “passaram a falar quase exclusivamente de amor e sexualidade”³¹, parecendo lamentar uma “clarificação temática, ou empobrecimento”³² nesses versos. Não só os livros subsequentes continuaram, à exceção de *Carrocel*, – e talvez de forma mais declarada – a falar de amor, como não se constata qualquer empobrecimento num percurso poético tão rico. Como expectável, um tópos tão presente torna-se apetecível e, de certo modo, inescapável aos críticos literários que, na sua grande maioria, discorrem sobre o tema. Luiz Maffei dedica um artigo às “Situações do amor no *Duende* de António Franco Alexandre”³³, transportando o ideal medieval do amor cortês para a vivência amorosa que tem lugar no livro; António Manuel Ferreira observa que “é perfeitamente perceptível um conjunto de temas obsidianes, sendo o amor, nas suas várias modulações, uma questão essencial, veiculada através de diferentes estratégias discursivas”³⁴. Também Joaquim Manuel Magalhães confirma essa obsessão ao referir-se a *As Moradas 1&2*, deixando, contudo, antever que, tal como tudo o resto nesta poesia, também a experiência amorosa tende a escapar ao “eu”, ao texto e ao leitor, na medida em que “estamos perante, porque não dizê-lo, obsessivos, obscuros poemas de amor. Só que nunca a poesia de Franco Alexandre concede contar-nos a «história», foge dela, faz-nos fugir dela, nem sequer joga nos subentendidos, apenas nos deixa envios que são rastros perdidos [...]”³⁵.

Por fim, a metamorfose também constitui um assunto amiúde abordado nos trabalhos ensaísticos acerca do poeta viseense, apresentando maior eco associado a *Aracne*, pela assumida transformação do “eu” em aranha, mas acabando por se

³¹ Alexandre, António Franco Alexandre. “«depoimento?» para um apeadeiro”. *Op. Cit.*, p. 23.

³² *Ibidem*.

³³ Maffei, Luiz. “Situações do amor no *Duende* de António Francisco [sic] Alexandre”. *Revista Camoniana*, nº 18, 2005, pp. 323-337.

³⁴ Ferreira, António Manuel. “*Uma fábula*, de António Franco Alexandre”. *Forma Breve*, nº3, 2005, p. 2. [consultado em <https://ria.ua.pt/handle/10773/39096>, em março de 2024.]

³⁵ Magalhães, Joaquim Manuel. “António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 240.

estender a outras obras. Frederico Lourenço refere, por exemplo, que “*Uma fábula* consubstancia uma metamorfose. Aliás, várias. E a uma surpreendente complexidade de níveis.”³⁶; António Carlos Cortez fala de uma “poesia em constante morfose e metamorfose”³⁷; Ricardo Gil Soeiro considera que *Oásis* (1992), *Uma fábula* (2001), *Duende* (2002) e *Aracne* (2004) funcionam “como catálogos de intensas e fugazes metamorfoses”³⁸.

No que se refere a trabalhos académicos, *Aracne* apresenta-se como o livro que parece predominar os mesmos, marcando presença nas três dissertações de Mestrado encontradas. Raquel Sousa é a autora de *Distância (Lendo Aracne, de António Franco Alexandre)*³⁹, dissertação de Mestrado acolhida pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, apresentada em 2010. Tal como o título sugere, a autora parte da noção de distância, aplicando-a, numa abordagem inicial, à penúltima obra de Franco Alexandre, mas acabando por abranger as outras obras do autor sempre em torno desta formulação. Neste estudo, a autora estabelece como circunstância incontornável intrínseca e transversal a toda a obra de Franco Alexandre a distância, que vai do “eu” ao outro, da significação da linguagem ao sentido da mesma, da obra ao leitor.

Em 2013 é publicada a dissertação de Paulo Sousa pelo Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, intitulada *O Poeta que poderia ter sido: António Franco Alexandre*⁴⁰, na qual o autor, centralizando-se em *Aracne*, mas percorrendo igualmente a restante obra, procura construir uma ética da poesia de Franco Alexandre,

³⁶ Lourenço, Frederico. “Catafonia visível: *Uma Fábula* de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 274.

³⁷ Cortez, António Carlos. “António Franco Alexandre - Metamorfose, mutação, ardência”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, novembro de 2021 [consultado em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/76958/4/Ant%3b3nio%20Franco%20Alexandre.%20Metamorfose%2c%20muta%3a7%3a3o%2c%20ard%3aancia.pdf>, em fevereiro de 2024].

³⁸ Soeiro, Ricardo Gil. *A sombra que ilumina. A Poesia de António Franco Alexandre*. Lisboa: Tinta da China, 2020, pp. 17-18.

³⁹ Sousa, Raquel. *Distância (Lendo Aracne, de António Franco Alexandre)*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, ramo de Estudos Românicos e Clássicos, variante de Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras – Universidade do Porto. Porto, 2010.

⁴⁰ Sousa, Paulo. *O Poeta que poderia ter sido: António Franco Alexandre*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa. Instituto de Letras – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

tendo como ponto de partida o acontecimento da metamorfose, associando-o aos procedimentos criativos do autor, assim como ao erotismo. Devido à pertinência para este estudo, deve destacar-se ainda da investigação de Paulo Sousa a proposta por si apresentada que assenta na proximidade entre a experiência amorosa e o conhecimento, na medida em que a primeira se revela uma forma de obter conhecimento, que o conduzirá a uma condição divina a que aspira.

Aracne foi também o objeto de estudo da dissertação de Mestrado da autora deste trabalho em 2012, intitulada *Metamorfose(s) em Aracne de António Franco Alexandre*⁴¹, na qual se partiu da metamorfose do sujeito poético em aranhão que, representando a tecitura dos versos, lhe permite experimentar o poder da criação poética, algo que tanto almeja e que apenas através desta sua nova personalidade se pode efetivar. Não se dispensando a intertextualidade com Ovídio e Kafka, sustentou-se que aquele livro de poesia que simula uma simples narrativa sobre um humano feito aranhão, ou um aranhão feito humano, que vivencia a sua recém-adquirida condição e tudo o que ela acarreta, comporta em si uma outra dimensão mais complexa, na medida em que a metamorfose atua como mecanismo que possibilita a experiência do outro. Não se procura, no entanto, um *qualquer-outro*, o *outro-barata*⁴², nem tão pouco o *outro-aranhão*. O outro em que o “eu” se pretende transformar é naquele que cria, é no *outro-poeta*. Daí que se metamorfoseie em aranha que, apesar de não ser o outro desejado, porque irreal, acaba por ser a possibilidade mais próxima de experimentar a capacidade da criação poética.

Portanto, e apesar de existirem alguns estudos de avultada importância para a compreensão da obra de Franco Alexandre assinados por nomes de reconhecido valor e tendo estes desemaranhado algumas problemáticas envoltas no novelo de que se constitui a sua poesia, permanecem em aberto, e decerto sempre permanecerão,

⁴¹ Paixão, Marta. *Metamorfose(s) em Aracne de António Franco Alexandre*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2012.

⁴² Remete-se para os versos iniciais de *Aracne*: “Gregor transformou-se em barata. / Eu não: fiz-me aranhão”. In Alexandre, António Franco. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021, p.533.

possibilidades de interpretação relativamente à sua obra, nomeadamente acerca do estudo que aqui se propõe.

Embora nesta investigação se revele forçoso tocar em pontos coincidentes com outras abordagens, como os atrás elencados, pela circunstância de serem predominantes na obra de Franco Alexandre e, portanto, não podendo ser evitados, a perspetiva que se sugere parece carecer de reflexões prévias aprofundadas, sobretudo no que diz respeito à análise da obra a partir do conceito filosófico de potência, trazido por Aristóteles, Platão e Espinosa, mesmo que sob nomes diferentes. A par disto, e uma vez que se tenta demonstrar que, ao longo dos versos, a verdadeira potência que se pretende alcançar é a poética, convoca-se *Duende*, livro que, embora também associado a Lorca e à musa, surge maioritariamente relacionado ao tópos do amor, o que, por um lado, converge com a proposta que aqui se apresenta, porque a vinculação à experiência afetiva e a Lorca é demasiado evidente, mas por outro apresenta-se uma diferente perspetiva de que esse “tu” que se chama é a própria inspiração para a escrita, porque é ela que se procura potenciar, contando-se, por isso, novamente com o contributo de Platão.

Mais, o anseio amoroso que parece sombrear o “eu” e que é tão mencionado encontra-se camuflado pela pretensão poética, já que o “tu” a que tanto se apela é aqui sugerido como sendo o leitor da obra, porque o “eu” se pretende fixar no espaço literário a que alude Blanchot, e cuja ligação não se encontra feita.

Assim, e de modo a dar continuidade ao estudo iniciado no Mestrado, pretende-se apresentar uma possibilidade interpretativa que, embora com inescapáveis pontos de contacto, se distancia das já existentes, e que possa contribuir para um enriquecimento teórico sobre a obra deste autor português que, como exposto anteriormente, tem merecido pouco destaque, permanecendo na semiclandestinidade⁴³, contrariamente a outros autores seus contemporâneos.

⁴³ Alude-se ao capítulo “A fala impercetível de António Franco Alexandre”, de Fernando Pinto do Amaral em *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Recente*, onde se atribui um “caráter semiclandestino” aos fiéis leitores de António Franco Alexandre (p. 106).

2. Preâmbulo: acerca do conceito de potência

Aristóteles constitui uma figura incontornável na história da filosofia, pelo seu inegável contributo para a instituição do pensamento filosófico, suplantando largamente o seu contexto espaço-temporal, já que, independentemente das variações em torno das diversas linhas de pensamento que se foram desenvolvendo posteriormente, os seus fundamentos teóricos influíram fortemente toda a cultura ocidental e não deixam de ser uma referência no presente. Tal acontece com o conceito de potência, abordado por vários pensadores e sob diferentes perspetivas ao longo dos tempos, mas cuja doutrina aristotélica não deve ser desconsiderada.

O filósofo grego propõe, no Livro V de *Metafísica*, como “definição responsável de «potência» no seu primeiro sentido”⁴⁴, o “princípio de mudança numa coisa diferente daquela na qual a mudança acontece, ou então na própria coisa enquanto outra”⁴⁵, ideia que acaba por aprofundar no Livro IX da mesma obra, reforçando que dessa mudança resulta necessariamente uma passagem do ato à potência, conceitos que se esforça por distinguir. Aristóteles clarifica que o ato constitui aquilo que uma coisa já é, ao passo que a potência é a possibilidade daquilo que essa mesma coisa, ainda não sendo, pode vir a ser. A potência pode, portanto, efetivar-se em ato, mas o oposto também se pode verificar, visto que o ato se pode tornar potência. O filósofo recorre ao exemplo da fecundação para fazer uma distinção entre estes dois termos, defendendo que o sémen não pode ser considerado por si só um homem em potência, no sentido em que não depende de si mesmo para o criar, “porque precisa de ser depositado em algo que não

⁴⁴ Aristóteles, *Metafísica*. Trad. Carlos Humberto Gomes. Edições 70, junho de 2021, p. 198.

⁴⁵ *Ibidem*.

é o próprio”⁴⁶, sendo absolutamente indispensável o contributo de um outro princípio motor para se efetivar a mudança. Assim, o sêmen existe em ato, enquanto matéria, e poderá existir em potência, no caso de reunidas todas as condições que possibilitem a mudança indispensável que dará forma ao ser, mas não representa necessariamente um sinónimo de potência, no sentido em que não tem capacidade de se mudar a si próprio autonomamente, podendo não atingir, desta forma, aquilo a que chama “um fim determinado”: “Tudo o que vem a ser se move no sentido de um princípio determinado, a saber, um fim determinado [...] depois, uma vez que assim é, o ato será o próprio fim, sendo precisamente com vista a isso que se possui a potência”⁴⁷. Assim, a potência deverá ser esse princípio de mudança que procura um fim, tornando-se inevitavelmente ato quando esse fim é atingido.

A capacidade de potência que advém da mudança de uma coisa noutra e que, simultaneamente, a pode promover está também presente na doutrina filosófica de Bento de Espinosa, que apresenta o conceito matriz de *conatus*. Espinosa sustenta que Deus constitui uma potência ilimitada que, contrariamente à concepção cristã, não criou o mundo, porque nele consistem o próprio mundo e a natureza, vistos como uma só e a mesma coisa. Sendo Deus potência infinita, única entidade capaz de existir como causa de si própria, o homem faz necessariamente parte d’Ele, ou seja, o homem constitui parte limitada da potência de Deus. Deste modo, o homem não é um ser infinito, porque não se pode a Ele nivelar, mas pode esforçar-se por se conservar e potenciar indefinidamente através da conexão do corpo e da alma à qual se deve almejar.

Clarifica Espinosa que o corpo e a alma são dois elementos que se diferenciam, mas que se influenciam e complementam na constituição do ser e que se esforçam equitativamente não só por garantir a sua preservação, como também por elevar a sua potência de agir: “se uma coisa aumenta ou diminui, facilita ou reduz a potência de agir do nosso Corpo, a ideia dessa mesma coisa aumenta ou diminui, facilita ou reduz a

⁴⁶ *Ibidem*, p. 300.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 303.

potência de pensar da nossa Alma”⁴⁸. Para o filósofo, o conceito de alma surge diretamente associado ao campo das ideias, à mente, já que é definido da seguinte forma: “Por ideia, entendo um conceito da Alma, que a alma forma pelo facto de ser uma coisa pensante”⁴⁹. O corpo, por sua vez, é definido como objeto da alma: “O objeto da ideia que constitui a Alma humana é o Corpo, ou seja, um modo determinado da extensão, existente em ato, e não outra coisa”⁵⁰.

Esta concepção de que o corpo e a alma, apesar de se fundirem, constituem partes distintas é desenvolvida já nas obras platónicas, com as quais Espinosa partilha certa afinidade. Em *Fedro*, Sócrates elege a alma como eixo à volta do qual tudo se movimenta, sendo que uma qualidade relativamente transversal associada à ideia de alma é a eternidade que ela comporta. Se, por um lado, a imagem da alma é diluída, na medida em que é invisível e intáctil, por outro lado encerra em si o que, à partida, nada que por mais material que seja consegue garantir: a perpetuidade. Alma é essência inesgotável e permanente, tendo em conta que, segundo Sócrates, se move a si própria: “O que se move a si mesmo não pode ser outra coisa senão a alma, de onde se segue necessariamente que a alma é simultaneamente incriada e imortal”⁵¹. A alma é a substância de que se compõe o corpo, a sua essência, é a força que o anima. Contrariamente à concepção platónica, na qual a alma é posicionada com primazia em relação ao corpo, Espinosa não valoriza um em detrimento do outro, já que a composição do ser deverá consistir numa conjugação equilibrada de ambos, isto é, de extensão e de pensamento, sendo nenhum dos elementos imprescindíveis, verificando-se aquilo a que se costuma chamar paralelismo do corpo e da alma, materializado através da clara e reveladora proposição espinosista: “a ordem e a conexão das ideias é a mesma que a ordem e a conexão das coisas”⁵².

⁴⁸ Espinosa, Bento de. *Ética*. Trad. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e António Simões. Relógio d'Água, 1992. p. 278

⁴⁹ *Ibidem*, p. 197.

⁵⁰ *Ibidem*, 211.

⁵¹ Platão. *Fedro ou Da Beleza*. Trad. Pinharanda Gomes. 5ª. Lisboa: Guimarães Editores, 1994, p. 58.

⁵² Espinosa, Bento de. *Ética. Op. Cit.*, p. 203.

A proposta do filósofo holandês assenta na premissa de que a composição do corpo deriva das relações de movimento, repouso, velocidade, lentidão e direção que os corpos mantêm de forma recíproca entre si, evidenciando que o corpo é necessariamente afetado pelos outros corpos com os quais interage: “[...] um Indivíduo composto pode ser afetado de muitas maneiras, conservando, todavia, a sua natureza”⁵³. Isto acontece porque o corpo age e sofre, já que a potência de existir implica forçosamente a potência de ser afetado. Espinosa refere que existem dois afetos primários, a alegria e a tristeza, a partir dos quais todos os outros se formam, sendo que as afeções passivas, isto é, aquelas que o corpo sofre, são denominadas paixões e ocorrem por uma causa exterior ao indivíduo. Embora possam contribuir de forma positiva para o ser, porque um maior número de encontros com outros corpos se traduz num melhor conhecimento do mundo e, conseqüentemente, num maior enriquecimento do ser, o homem não deve reger a sua existência com base exclusiva nestas afeções passivas, na medida em que não se tem qualquer poder sobre elas, tornando-se servo de ações alheias, o que condiciona a sua liberdade relativa ao seu próprio processo de expansão. Como o homem não tem absoluto domínio sobre as ações que sofre, será inevitável em algum momento da sua existência experimentar afetos derivados da tristeza, o que irá favorecer a diminuição da sua potência. Neste sentido, e perante tal contrariedade, o homem não se deve resignar, mas sim procurar, através de um processo gradativo, aumentar o agir e refrear o sofrer, isto é, transformar a passividade em ação, de modo a que o corpo dependa cada vez mais dele próprio:

[...] quanto mais um corpo, comparativamente a outros, é apto para realizar simultaneamente um maior número de coisas ou para as suportar, tanto mais a sua alma é apta, comparativamente às outras, para perceber simultaneamente um maior número de coisas; e, quanto mais as ações de um corpo dependerem dele só, quanto menos outros corpos concorrem com ele na ação, tanto mais a alma desse corpo é apta para compreender distintamente.”⁵⁴

⁵³ Espinosa, Bento de. *Ética. Op. Cit.*, 218.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 213.

À alma, isto é, à Razão, caberá a responsabilidade do cumprimento deste desígnio, embora não se podendo dispensar a sua cooperação com o corpo. O processo de expansão do ser não pode desenvolver-se apenas a partir do corpo, na medida em que este, embora sentido tal como existe, é percecionado pela alma, isto é, pelas ideias. Os estímulos corporais resultantes das afeções pelas quais o corpo é afetado por outros corpos são essenciais, mas necessitam da mente enquanto agente dessa percepção: “[...] se a Alma não tivesse a aptidão de pensar, o Corpo seria inerte”⁵⁵. Portanto, o corpo acaba por estar submetido à alma, mas o inverso também se revela inevitável, no sentido em que se concebe nesta filosofia uma relação de interdependência: o corpo, objeto da ideia, detém a potência de agir, enquanto a mente constitui a potência de pensar daquele corpo. Mais, “[...] a Alma é tanto mais apta para perceber adequadamente várias coisas quanto mais o seu Corpo tem propriedades comuns com os outros corpos”⁵⁶, isto é, a alma carece da união dos corpos para proliferar, esforçando-se, assim, “[...] tanto quanto pode, por imaginar as coisas que aumentam ou facilitam a potência de agir do Corpo”⁵⁷. Pelo contrário, “quando a Alma imagina a sua impotência só por esse facto fica triste”⁵⁸, dado que aquilo que se defende nesta linha filosófica é aquilo a que Espinosa chama o “princípio da procura da própria utilidade”⁵⁹, ou seja, cada ser deve desejar aquilo que lhe é útil à preservação do seu ser, o que o levará, por conseguinte, a alcançar o bem: “Chamamos bem ou mal àquilo que nos é útil ou prejudicial à conservação do nosso ser [...], isto é [...], o que aumenta ou diminui favorece ou entrava a nossa potência de agir.”⁶⁰.

Assim, a essencialidade da alma neste processo reside, acima de tudo, no facto de ela se afirmar como a parte do ser detentora da capacidade de percecionar os afetos e discernir a conveniência dos mesmos, o que resulta num aumento do conhecimento,

⁵⁵ *Ibidem*, p. 271.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 241.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 280.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 322.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 380.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 367.

considerado por Espinosa como a única via para se expandir o ser e preservá-lo, como demonstra de forma inequívoca: “tudo aquilo por que nos esforçamos pela Razão, não é outra coisa que conhecer; e a Alma, na medida em que usa da Razão, não julga que nenhuma outra coisa lhe seja útil senão aquela que conduz ao conhecimento”⁶¹.

E embora os encontros com outros corpos contribuam para esse caminho, esse tipo de conhecimento, denominado por conhecimento de primeiro gênero, não basta ao propósito ambicionado, uma vez que a sua origem é externa, pois não é possível conhecer adequadamente os corpos exteriores, mas somente os efeitos que esses corpos provocam no ser. Daí que se torne vital alcançar outro tipo de conhecimento, aquele que se atinge através do gradual aumento da potência e que irá permitir ao ser abandonar as ideias confusas causadas pelo conhecimento dos corpos exteriores e chegar às ideias que exprimem a sua essência. Assim, *conatus* não é mais do que o esforço do ser por criar condições de potência de forma a que ele possa não só prolongar a sua existência, como por a sublimar, revelando-se essencial elidir qualquer impedimento externo a este processo de expansão, designadamente as paixões, por inviabilizarem o conhecimento que se procura: “Mas a potência da Alma é definida só pelo conhecimento e a sua impotência, ou seja, a paixão é avaliada só pela privação do conhecimento, isto é, por aquilo em virtude do qual as ideias se dizem inadequadas”⁶². De acordo com a visão espinosista, não se trata somente de assegurar a continuidade do ser de um ponto de vista estrutural ou biológico, mas procura-se, acima de tudo, cultivar a mente, para se atingir o conhecimento que levará à perfeição: “Por conseguinte, na vida, é primeiro que tudo útil aperfeiçoar, na medida do possível, a inteligência, ou seja, a Razão, e só nisto consiste a suprema felicidade, ou seja, a suprema beatitude do homem”⁶³. Não obstante a finitude do homem, decorrente da sua limitação corpórea e da circunstância de ser parte limitada da potência de Deus, o seu pensamento detém a capacidade de se potenciar infinitamente, porque a alma não

⁶¹ *Ibidem*, p. 381.

⁶² *Ibidem*, p. 463.

⁶³ *Ibidem*, p. 431.

tem finitude (“A Alma humana não pode ser absolutamente destruída juntamente com o Corpo, mas alguma coisa dela permanece, que é eterna”)⁶⁴. Contudo, se a alma não for potenciada em conexão com o corpo, embora não podendo ser “absolutamente destruída”, o que lhe confere uma garantia de infinitude, ela estagna. O intento de Espinosa não é a conquista da infinitude em si, mas sim a sublimação da extensão e do pensamento que terá como inevitável consequência essa infinitude no momento em que se atingir a perfeição do ser: “Efetivamente, quanto mais coisas um ser pensante pode pensar, mais concebemos que ele contém realidade ou perfeição; por conseguinte, um ser que pode pensar coisas infinitas em infinitos modos é necessariamente infinito, em virtude do pensamento”⁶⁵. Portanto, quanto mais o ser desenvolver a sua capacidade de pensar, isto é, de fazer um adequado uso da Razão, tanto mais se aproxima da perfeição, pois só conhecendo conscientemente os afetos decorrentes dos encontros com outros corpos é possível selecionar o que lhe é mais útil e direcionar o seu caminho a esse encontro. Deste modo, o propósito do ser é tentar, tanto quanto possível, limitar o acaso dos encontros que não são fruto da sua ação, ou seja, que são paixões passivas, depositar na Razão toda a capacidade em discernir o que mais lhe convém e, conseqüentemente, escolher os encontros favoráveis, agindo de forma a proporcioná-los para, subindo os patamares na hierarquia de conhecimento, chegar ao conhecimento de terceiro grau, único capaz de levar o homem à beatitude e à proximidade de Deus.

Apesar de em moldes distintos, também em Platão se defende a procura da perfeição do ser, para a qual a alma desempenha um papel crucial, já que, embora considerada onipotente por se tratar de uma essência inesgotável que detém a capacidade de se fixar naquilo que lhe é útil (“[...] assim como o pensamento de todas as almas que se dedicam à procura do alimento que mais lhes convém [...]”⁶⁶), pode ser potencializada. Uma vez que ela se alimenta de tudo o que é belo, sábio e bondoso,

⁶⁴ *Ibidem*, p. 465.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 199.

⁶⁶ Platão. *Fedro ou Da Beleza. Op. Cit.*, p. 61.

deve-se tanto quanto possível criar condições que a levem a aproximar-se de corpos e experiências propícias ao desenvolvimento dessa potência, pois só assim se poderá concretizar o objetivo supremo do ser, isto é, chegar à verdade, definida como “realidade que realmente não tem cor, nem rosto, e se mantém intangível; aquela cuja visão só é proporcionada ao condutor da alma pelo intelecto”⁶⁷. Do ponto de vista socrático, a visão da verdade é, então, privilégio exclusivo daqueles que, através do intelecto, se esforçam por conduzir a alma e cultivá-la, de modo a que a mesma atinja a sua plenitude. No momento em que isso acontece “as almas experimentam a alegria suprema”⁶⁸. Para isso, torna-se necessário aos homens percorrer o caminho do bom, do belo, do justo e do verdadeiro, que apresenta contornos semelhantes ao processo de expansão do ser através do conhecimento que Espinosa considera dever ser alimentado. Aliás, a chegada à verdade de que fala Sócrates é análoga ao acesso ao conhecimento de que fala Espinosa, revelando-se ambos contributos indispensáveis para a conquista da plenitude da alma, já que ela só repousa depois de ter satisfeito essa vontade: “depois de ter contemplado as essências das coisas, uma vez saciada no conhecimento, a alma regressa ao interior do céu e aí repousa”⁶⁹.

No entanto, e tal como corrobora Aristóteles no decorrer da sua reflexão, “cada potência corresponde num só e mesmo tempo à potência do contrário”⁷⁰, na medida em que a capacidade para se fazer algo contém simultaneamente a capacidade de não o fazer: “assim, poderá aquele ser capaz de caminhar e, todavia, não caminhar, assim como de não caminhar e, no entanto, caminhar”⁷¹.

Mais recentemente, também Giorgio Agamben, uma das mais significativas referências filosóficas da nossa contemporaneidade, no ensaio “A potência do pensamento”, se debruça sobre o conceito de potência, partindo do ponto de vista de

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁰ Aristóteles. *Metafísica. Op. Cit.*, p. 305.

⁷¹ *Ibidem*, p. 292.

Aristóteles em *De anima*, tendo como premissa a questão “«o que significa ter uma faculdade? De que modo algo como uma «faculdade» existe?»”⁷². A esta pergunta responde Agamben, alinhado com a perspectiva aristotélica, que “ter uma potência, ter uma faculdade, significa: ter uma privação”⁷³ e complementa:

A potência é, pois, definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício, tal como *hexis* significa: disponibilidade de uma privação. Assim, o arquiteto é potente na medida em que pode não construir e o tocador de cítara é-o porque, ao contrário daquele que é dito potente só em sentido genérico e que simplesmente não pode tocar cítara, pode não tocar cítara.⁷⁴

É neste ponto que o conceito de *conatus* partilha com a noção aristotélica de potência a importância do movimento para a concretização da passagem de um estado a outro. Se, de facto, a potência comporta simultaneamente a possibilidade de ação e de inação, é o movimento elemento diferenciador entre potência e impotência, o que, consequentemente, irá contribuir para a distinção entre os corpos (“Os corpos distinguem-se uns dos outros em razão do movimento e do repouso [...]”⁷⁵. Aqueles que se movimentam, isto é, que se impelem para a mudança, obtêm benefícios para o seu ser face àqueles que apenas repousam, visto que, naturalmente, a inércia jamais viabilizará a tal procura do fim, isto é, a transformação da potência em ato.

A efetivação da potência depende, então, do movimento e é impreterivelmente alimentada pela falta, no sentido em que ela, ao implicar a possibilidade de transformação em algo, atesta a ainda não existência desse algo. Se não há falta, não há nada a ser potenciado, seja essa falta mera consequência do opcional não exercício de determinada faculdade, isto é, do repouso por oposição ao movimento, seja porque não se tem algo e deseja ter, seja por não se ser algo e deseja ser, só dessa carência se pode devir. A procura pelo conhecimento de que fala Espinosa só pode ser alimentada pela,

⁷² Agamben, Giorgio. *A potência do pensamento*. Ensaios e Conferências. Trad. António Guerreiro. Relógio d'Água, nov. 2013, p. 240.

⁷³ *Ibidem*, p. 241.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 242.

⁷⁵ Espinosa, Bento de. *Ética. Op. Cit.*, pp. 213-214.

ainda, falta dele. Excluído o caso de Deus, quando se atinge a perfeição – se é que ela pode ser atingida –, já não é possível gerar movimento para que o ser se torne melhor, já não há possibilidade de potência, pelo menos em si mesma. Ele pode, quando muito, potenciar-se através da criação de potência exercida sobre outrem ou sobre outra coisa. Deus não se pode potenciar a si, por se tratar de uma entidade perfeita, mas detém a capacidade de potenciar o mundo e a natureza que o constituem. É certo que o conceito aristotélico de potência não assenta num pressuposto de procura do aperfeiçoamento, como tutelado por Espinosa, mas o princípio de mudança de uma coisa noutra também só pode decorrer da mesma falta. A árvore, existente em ato, não se pode potenciar a si no sentido em que a sua constituição orgânica está determinada e limitada pela circunstância de não deter o campo das ideias, único capaz de suplantar a validade física de qualquer matéria. Ela não tem capacidade de ganhar ou perder propriedades impelidas por si própria, pois as mudanças que nela possam ocorrer, como as de origem sazonal, são fruto da sua génese ou de influência ambiental, mas essas mesmas alterações só se podem concretizar pela ausência. Na árvore nascem frutos porque ela ainda não os tem, voltando estes a desaparecer oportunamente porque as características que lhe são inerentes assim o ditam. Pode, contudo, transformar-se através do princípio de mudança, numa série de outros objetos, para os quais pode servir de matéria-prima. O homem, existindo em ato, pode ser potência de si mesmo, transformar-se a si mesmo no decorrer da sua existência, e pode, simultaneamente, potenciar-se, dando origem a outros seres. Mas pode, igualmente, não o fazer, já que tem a faculdade da sua privação.

O longo hiato de dezassete anos que dista *Aracne* da mais recente revisão poética de António Franco Alexandre constitui uma clara evidência de que essa ausência de publicações não representou impotência, mas sim o não exercício de uma faculdade, seja ela a escrita – caso o processo criativo tenha, de facto, estagnado –, seja a partilha da mesma através da sua materialização em livro. De qualquer forma, só da ainda ausência do livro se pôde fazer nascer o mesmo.

Ora, a ausência marca seriamente o percurso poético de António Franco Alexandre, já que o leitor testemunha uma persistente inquietude do sujeito poético,

que parece proceder de uma impotência difícil de contrariar, como de resto assinala Luís Miguel Nava a propósito da obra *As Moradas 1&2*, que considera ser uma obra marcada “por uma impotência que lhe mina os alicerces”⁷⁶. A pertinência desta observação adensa-se pela circunstância de escapar à circunstancialidade, já que a mesma se pode estender à globalidade da obra do poeta. A impotência que mina os alicerces é a mesma que edifica a obra, que serve de palco a uma perseguição por algo que, por não se ter, se procura. Resta saber se o “eu” poético é vítima da impotência que o ameaça ou se é aquele que a induz, através da privação que alimenta.

⁷⁶ Nava, Luís Miguel. *Ensaaios Reunidos. Op. Cit.*, p. 272.

3. Fragilidades do “eu”

Apesar de, e como referido anteriormente, a obra de António Franco Alexandre apresentar uma dificuldade intrínseca à mesma de ser condensada dentro de critérios estáveis, parece ser a vulnerabilidade circunstância assídua deste “eu” poético, na medida em que o seu leitor é confrontado constantemente com um ser frágil, estilhaçado e vulnerável: “[...] Podias desfazer-me / com um encolher de ombros [...]”⁷⁷.

O sujeito poético não encontra a definição da sua identidade, tão pouco do mundo onde se insere, também ele vago e impreciso, não sendo capaz, muitas vezes, de se reconhecer, seja de um ponto de vista anímico, pautado pelo desencanto, seja de uma perspetiva física, já que nem a sua corporeidade é fixa, porque sempre posta em causa (“Sou-te fiel mude embora / nome corpo rosto e ato”⁷⁸) e sujeita a mutilação (“onde o corpo em pedaços me ficou”⁷⁹). Mais, em *Quatro Caprichos* chega mesmo a questionar “[...] que sou eu [...]?”⁸⁰, afigurando-se a escolha do determinante interrogativo particularmente significativa, no sentido em que o *quem* dá lugar ao *que*, pondo-se em causa a sua natureza constitutiva, antevendo-se desde logo resquícios de uma entidade que, mais do que incerta, se apresenta inteiramente híbrida.

Aliás, uma circunstância da qual o sujeito poético se pretende evadir, mas cuja possibilidade parece longínqua, é o domínio em relação a si, ao outro, e a qualquer coisa, pois a sensação de pertença é inexistente. Não se denota no sujeito poético qualquer vestígio de controlo nem de posse, pois tudo – desde a matéria ao espírito – lhe é

⁷⁷ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, setembro de 2021, pp. 454-455.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 429.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 407.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 368.

esquivo. Qualquer elemento linguístico com sentido de posse não tem esse valor na obra poética de Franco Alexandre, porque nada pertence ao “eu” ou, em última instância, este não se sente possuidor de nada. Os possessivos, ao existirem, são facilmente diluíveis, representando apenas a intenção de pertença, mas nunca a sua efetivação, ficando o “eu” inevitavelmente subjugado à frustrante experiência do quase (“és quase alguém [...]”⁸¹), o que inviabiliza a sensação de completude e, conseqüentemente, evidencia o sofrimento cujo fim se prevê inverosímil: “sinto-me pobre Cristo a tarde / toda”⁸². Mais, esta angústia torna-se dilacerante pela imprevisibilidade e atemporalidade que a caracterizam, uma vez que a mesma não se circunscreve a um determinado período, sendo antes transversal à própria indefinição cronológica, mesclando-se e, por vezes, anulando-se qualquer noção temporal precisa de passado, presente ou futuro (“Acordo cada dia com um corpo / que não aquele com que me deitei / e nunca sei ao certo se sou hoje / o projeto ou memória do que fui”⁸³). A instabilidade temporal em que o “eu” se move espelha o seu estado de espírito, visto que, embora a sua vulnerabilidade se manifeste de forma sucessiva, também não se revela inequivocamente linear, já que sofre breves intermitências, pois ocasionalmente parecem existir hiatos nos quais a fragilidade do sujeito poético é dissipada, dando-se lugar a uma aparente imagem de força que contrasta com a anteriormente apresentada, como no momento em que se intitula “rei” ou se adjetiva como “vigoroso”. Contudo, tais demonstrações de força acabam por ser profundamente fugazes, uma vez que no próprio verso, por vezes até na palavra seguinte, se destrói tal robustez, pois o “eu” é rei, mas “[...] de uma imensa ilha / forçosamente devastada [...]”⁸⁴, e vigoroso, mas “eunuco cantador”⁸⁵, o que o leva inevitavelmente a reassumir a figura de um débil “sexagenário e trôpego da fala”⁸⁶.

⁸¹ *Ibidem*, p. 143.

⁸² *Ibidem*, p. 130.

⁸³ *Ibidem*, p. 401.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 218.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 407.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 439.

Ora, a incapacidade de se fixar e a sensação de falência que sombreiam o sujeito poético parecem estar diretamente associadas ao escasso conhecimento que o “eu” tem de si mesmo e ao conseqüente medo que isso lhe provoca, daí que, receando confrontar-se com uma identidade desfeita, opte por se suspender indefinidamente, através do desdobramento, tal como observa João Paulo Sousa a propósito da obra *Quatro Caprichos*: “O desdobramento infinito do sujeito de enunciação irá conduzir à sua refração, num progressivo diferimento das suas emoções e da sua identidade, cada vez mais diluída e mais difícil de precisar”.⁸⁷ Embora o sujeito lírico transmita ocasionalmente ao leitor, e certamente a si próprio, a aparente superação do medo, motivada pelo facto de ter chegado ao desejado conhecimento de si (“de mim é que tinha medo / agora já sei quem sou / (esta só é a lição)”⁸⁸), levando-o até a assumir a pretenciosa condição de sábio (“Por cada dia que passa, / fico mais jovem e sábio”)⁸⁹, adensa-se a dificuldade de clarificação da personalidade deste ser, pela circunstância de, ao que tudo indica, recuar nesse processo evolutivo a determinado momento e renunciar a essa procura, a essa luta (“Desisti de entender / a «identidade»”⁹⁰). Quando a autognose se volta a desfazer, descredita-se, pois “[...] ninguém pedirá a [sua] opinião, que não é nenhuma”⁹¹, uma vez que volta a estar “[...] tudo errado, tudo, ou quase [...]”⁹².

Deste modo, a aproximação a um estado de plenitude que se parecia vislumbrar é abruptamente interrompida, e a tão almejada coesão dá rapidamente lugar à dúvida que não cessa nunca, tal como se comprova na obra *Sem Palavras Nem Coisas*, cujo poema “Minhas pequenas dúvidas, e a guerra” evidencia a centralidade que a dúvida ocupa na vivência do “eu”:

minhas pequenas dúvidas estabelecem

⁸⁷ Sousa, João Paulo. “As dobras do poema”. *Apeadeiro*, nº 2, primavera de 2002, p. 128.

⁸⁸ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 432.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 427.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 455-456.

⁹¹ *Ibidem*, p. 217.

⁹² *Ibidem*, p. 410.

habitação violenta. furam pelos ossos,
espalham os dedos em volta, os caules
aquecidos do vento, roem
lentamente os pátios inertes,
instalam a dobra azul dos cotovelos,
resistem. [...] ⁹³

A dúvida dilacerante e impetuosa parece ter-se apropriado do “eu”, desencadeando um efeito nefasto sobre ele, dominando-o e asfixiando-o (“minhas pequenas / dúvidas, minhas trelas miúdas, / sufocam numa névoa de granadas”⁹⁴). No entanto, se, por um lado, as dúvidas “*estabelecem* [sublinhado meu] / cotovelos inertes”⁹⁵ e inibem o sujeito da enunciação que, novamente toldado pelo medo, só é capaz de agir, de se aproximar de outros, aquando do adormecimento das mesmas (“minhas pequenas dúvidas cansadas / adormecem num bolso, e estamos nus. / Abraço-te / devagarinho, com as costas dos ossos, / dobrando os cotovelos na gaveta”⁹⁶), por outro, elas constituem um fator indispensável à ação, já que “[...] ultrapassam / obliquamente os pulsos, *procuram* [sublinhado meu] / habitação inerte”⁹⁷ para a despertar, isto é, servem para contrariar a apatia que elas mesmas estimulam. A dúvida é, então, agente simultânea de inação (*estabelecer*) e energia (*procurar*), revelando-se crucial no processo de conhecimento que se trava nesta poesia, uma vez que, como atesta David Antunes, ela constitui um “método filosófico ancilar e provisório da busca da verdade e, portanto, de um sentido”⁹⁸. Assim, o constante abismo onde o “eu” se posiciona, motivado pela incapacidade de lhe reconhecer uma identidade sólida, e a sensação de vertigem que daí decorre, é fruto dessa dúvida que, na verdade, mais do que surgir fortuitamente, é deliberadamente procurada, visto ser o principal fio condutor na busca pelo

⁹³ *Ibidem*, p. 27.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 31-32.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁹⁸ Antunes, David. “O Sopro do Sentido na Poesia Muda de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 8.

conhecimento, pelo sentido, o que leva o “eu” poético a assegurar indubitavelmente até ao último título publicado (*Carrocel*) que “é bom duvidar”⁹⁹. Na mesma direção, acrescenta ainda que “[...] as evidências matam”¹⁰⁰ e que “já as coisas visíveis aborrecem”¹⁰¹, daí que, quando parece ter-se recomposto, logo se volte a fragilizar, pois ao invés de ser vítima dessa fragilidade decorrente da dúvida constante, apresenta-se como agente que a promove, forçando essa fragmentação.

Portanto, no lugar de tentar estabelecer a sua presença, o “eu” subsiste, acima de tudo, em ausência, mesmo quando se assume como um ser “apenas distante, não ausente”¹⁰², verso que propõe uma falsa pretensão de antonímia, já que tenta afastar os dois termos através do recurso ao advérbio de negação. No entanto, distância comporta, inevitavelmente, ausência, no sentido em que ambos os estados compartilham a circunstância de se *estar* afastado. Em última instância, *ser* ausente afigura-se um estágio superlativo de *ser* distante, mas o facto de o “eu” viver em oscilação, faz com que nunca se chegue a atingir esse estado, ficando apenas, e mais uma vez, *quase* ausente, mas não chegando a anular-se. Na verdade, e apesar de o “eu” fazer uso do verbo *ser*, essa ausência não se apresenta como condição linear, mas antes como um estado de intermitência, sendo antes imputada pelo próprio, que se faz ausente, que se coloca em ausência.

Ora, a génese de toda a fragilidade que acompanha o sujeito poético neste perpétuo e simultâneo movimento de subtração e multiplicação prende-se irremediavelmente com a própria expressão do “eu”, visto que a linguagem através da qual se manifesta se encontra igualmente toldada pela opacidade que lhe é inerente, tal como atesta Rosa Maria Martelo em “«O especialista em Sublimação» e os usos da linguagem (acerca da poesia de António Franco Alexandre”, ao referir-se à escrita de Franco Alexandre, que “parece muitas vezes votada a fazer desaparecer, a volatilizar,

⁹⁹ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 578.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 242.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 243.

¹⁰² Alexandre, António Franco. *A Distância*. Lisboa: Dom Quixote, 1969, p. 37.

aquilo que tematiza.”¹⁰³ Também Joaquim Manuel Magalhães, a propósito de *Os Objetos Principais*, reitera tal dificuldade de entendimento desta poesia:

A linguagem vai devagar distribuindo o olhar, de sentimento inundado, pela distância do mundo: que surge, por vezes, no mais límpido realismo; que se abate, outras vezes, numa aura subjetiva, em associações flutuantes, em enigmáticos devaneios, em translúcidas visões. [...] A difícil captação analítica desta poesia resulta desse contraste entre a série de enumeração de coisas, a sua desfocagem por um olhar carregado de lembrança, a sua transformação em nebulosa de instinto, mágoa e sujeição”¹⁰⁴.

É precisamente esta linguagem *sui generis*, marcada pela volatilidade, que inviabiliza a estabilização do “eu”, porque a identidade se constrói, sobretudo, se não apenas, pelo diálogo com o outro, já que “o sujeito da enunciação nasce já desintegrado em si mesmo”¹⁰⁵.

Na obra *Sujeito e comunicação – perspectiva tensional da alteridade*, Maria Lucília Marcos, sustentando-se no pensamento de diversos filósofos cujo contributo para o tema se revelou essencial, discorre sobre a questão do sujeito e da sua relação com o outro. Embora se verifiquem contornos díspares entre as perspectivas dos filósofos referidos na obra, é consensual a ideia de que para a construção do ser é imperativo o contacto com o outro, visão corroborada pela própria autora do livro, que refere que “desde o plano genético que «para fazer um eu, são precisos dois» e que para um indivíduo se tornar pessoa, precisa de encontrar um outro.”¹⁰⁶. Ora, o “eu” encontra esse outro, a quem se dirige constantemente e de quem se tenta aproximar, mas esse encontro falha, na medida em que a comunicação fica comprometida devido às particularidades da linguagem com que o “eu” se dirige ao “tu”, pois, tal como refere Maria Lucília Marcos, “o eu descobre-se na atividade comunicacional, a experiência

¹⁰³ Martelo, Rosa Maria. “«O especialista em sublimação» e os usos da linguagem (acerca da poesia de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 262.

¹⁰⁴ Magalhães, Joaquim Manuel. “António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 234.

¹⁰⁵ Marcos, Maria Lucília. *Sujeito e Comunicação. Perspetiva tensional da alteridade*. Porto: Campo das Letras, 2001, p. 35.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 76.

primeira é discursiva, antes de ser existencial”¹⁰⁷. Portanto, e embora a linguagem corporal constitua uma via de comunicação entre os seres, é pelo diálogo que se estrutura a identidade, uma vez que o mesmo “não se trata de dois discursos entrelaçados, mas da produção a dois de um único discurso, voz da relação interpessoal.”¹⁰⁸, ou seja, potencializa-se e sublima-se a voz do “eu” na presença do outro, e vice versa, num momento de partilha que suplanta a individualidade, sem nunca a por em causa. Maria Lucília Marcos declara ainda que “etimologicamente, o diá-logo é conquista «da distância (*dia*) por meio do discurso (*logos*) até ao interlocutor realizado pela relação interlocutiva”¹⁰⁹. O diálogo revela-se essencial na relação com o outro, porque este obriga ao silêncio, ao intervalo, à espera. Dialogar é um ato de partilha e paciência, espécie de luta que implica a imprevisibilidade da resposta e do entendimento de outrem, contrariamente ao monólogo, ato egoísta, individual e solitário, no qual não há lugar à troca. O diálogo consiste, assim, numa espécie de transação proveitosa e imaterial de ideias e de vivências, e na qual todos os elementos têm uma voz ativa, mesmo quando em vez de falar se escuta:

A passividade daquele que escuta é só aparente – ele intervém ativamente: na escolha dos termos, na fundamentação dos argumentos, no nível de discussão, nos valores marcantes da visão do mundo, na possibilidade de consenso, além de estar implicado nos apelativos e vocativos que lhe são dirigidos. Os interlocutores partilham a responsabilidade da enunciação – são ambos produtores de discurso¹¹⁰.

Logo, se “a enunciação é atividade de quem fala e também de quem escuta”¹¹¹, sendo imprescindível a participação equitativa dos dois agentes, surge desde logo nesta relação “eu”-“tu” de Franco Alexandre uma lacuna, já que o “eu” fala e o outro, parecendo ouvir, não percebe de forma clara o discurso do sujeito da enunciação, quebrando-se assim o diálogo, ato de potência, fundamental para a construção de

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 62.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 68.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 58.

identidade. Se o “eu” não é capaz de se aproximar do outro, pela dificuldade de entendimento que a sua linguagem impõe, o monólogo acaba por prevalecer sempre sobre o diálogo que se pretende estabelecer com o “tu”, e o sujeito da enunciação, no lugar de experimentar a partilha, fica condenado à individualidade decorrente do afastamento do outro, o que tem necessariamente implicações também na relação amorosa, de que se falará mais adiante. Portanto, a função primitiva da linguagem, enquanto sistema primário da relação, falha, o que acaba por se estender a uma terceira entidade que, segundo Maria Lucília Marcos, desempenha uma função igualmente necessária para a estruturação do eu: “o locutor entra em diálogo com o interlocutor presente e também com o terceiro ausente: o ele é considerado interlocutor potencial”¹¹².

No poema “Le tiers exclu, fantasia política”, de *Quatro Caprichos*, que se desenrola sob a forma de uma narrativa, para além da presença do “eu” e do “tu”, que se substanciam respetivamente através das personagens A. e B., surge um “pederasta suíço” como uma terceira entidade, o “interlocutor potencial”:

Tínhamos encontrado um pederasta suíço
num café da praça Wilson, na esplanada que
com as suas toalhas carmesim e candeeiros
me recordava Rodes ao entardecer
apesar de ser noite, e já
ter passado o último autocarro para os subúrbios.¹¹³

Até ao momento da chegada deste homem suíço ao café, a interação descrita, pautada por uma atmosfera marcadamente erótica e parca em palavras, era binária, visto que teria como agentes apenas o “eu” e o “tu”. A esta interação a dois junta-se, inesperadamente, a terceira entidade, cuja presença, embora considerada pelo “eu” a determinado momento “[...] absolutamente redundante e perniciosa, / balbuciante, alemã, inaceitável, teológica, inútil [...]”¹¹⁴, não deixou de ser, como o próprio também

¹¹² *Ibidem*, p. 71.

¹¹³ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 359.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 366.

reconhece, “útil” e “necessária”¹¹⁵, já que condicionou as ações dos outros agentes. O suíço, ao chegar-se à mesa onde se sentavam A. e B., embora não interrompendo qualquer diálogo entre os dois, visto que ambos respiravam “o ar doce e oval de toda a praça / silenciosamente”¹¹⁶, anulou a potencialidade do diálogo que poderia ter sido desenvolvido por eles, mas criou, simultaneamente, um novo acontecimento: a ida dos três ao hotel, resultante do facto de o suíço não ter reservado um quarto. A sua presença condicionou a conversa que poderia ter sido a de A. com B., transformando-a numa outra, agora a três. Portanto, se, por um lado, se ganhou uma entidade, por outro, perdeu-se a situação inicial e as consequências que dela poderiam advir, circunstância que faria do “eu” vítima passiva deste enredo. Contudo, o facto de o “eu” ter encontrado B. é decorrente de uma ação por ele tomada, afastando-se do seu trajeto habitual e daquilo que tinha planeado “([...] e porque / decidi não ir essa noite ao *Capitole* / acompanhei B. até à praça Wilson que ficava / no caminho para a paragem de autocarros”¹¹⁷), o que transforma o próprio “eu” em agente da ação e, através dela, seu próprio potenciador.

Ainda no mesmo poema se fala também da possibilidade de se ter encontrado com C. ou D., todos potenciais parceiros de um possível ato comunicacional: “A intersubjetividade comunicacional assenta na complementaridade do eu e do tu, locutor e alocutário, e na inclusão do ele, delocutário, como potencial parceiro. O jogo transinstancial destas três posições constitui a identidade pessoal, assegurada pela garantia transcendental da relação”¹¹⁸.

Portanto, o que se revela vital alcançar é essa “garantia transcendental da relação”, porque só dela poderá provir a estruturação da identidade do “eu”, para a qual é indispensável a cooperação paralela do corpo e da mente sustentada por Espinosa, na medida em que a falta de um põe em causa a ação do outro. A linguagem, enquanto

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 361.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Marcos, Maria Lucília. *Sujeito e Comunicação. Perspetiva tensional da alteridade. Op. Cit.*, p. 64.

expressão do pensamento, falha, tendo em conta que é interrompida abruptamente, seja entre A. e B. aquando da chegada do homem suíço, seja quando se verifica o afastamento dos três. O mesmo acontece com a comunicação entre os corpos, que fica também comprometida, porque o erotismo não se concretiza, uma vez que, já no hotel, se assiste a um retrocesso: “antes fugir! e disse: não, não fico, vou / para casa (uma marcha, contudo, de quilómetros / por ruas desoladas, além do canal, rumo aos subúrbios), / é tarde. [...]”¹¹⁹. A satisfação meramente corporal, embora podendo constituir uma forma de ligação entre os corpos, não se mostra suficiente para o desenvolvimento do processo de expansão dos seres, na medida em que, para além de não se poder perpetuar no tempo, ela carece da comunicação verbal, através da qual se proporciona a tal partilha de que fala Maria Lucília Marcos, essencial para a aproximação ou afastamento das almas, decorrente das convergências ou divergências entre os seres. Daí que se justifique a cisão abrupta que ocorre naquela que parecia ser uma inevitável e iminente experiência dos corpos entre A., B. e o homem suíço no quarto de hotel: o desinteresse e a escassa afinidade em relação ao discurso do homem suíço resultam na falha comunicacional entre as três entidades: “[...] Por isso admirei / o enfado atraente de B., o bocejo invisível de B. [...]”¹²⁰. Como o diálogo fracassa, resta também inconcretizável o ato sexual. Mais, se o erotismo não se efetiva, o “eu” experiencia uma simultânea frustração do corpo e da mente, visto que ambas as realizações ficarão circunscritas ao domínio da imaginação. Assim, a situação que se vislumbrava potenciadora para o “eu”, para a qual iria contribuir a relação com B. e com o suíço, acaba por se revelar ineficiente, porque nem corpo nem alma se concretizam em potência.

O que acontece é que, no poema analisado, e dir-se-ia em toda a poesia alexandrina, a garantia da relação nunca está assegurada, porque há sempre uma debilidade, a incapacidade de se efetivar qualquer ação fora do campo da especulação, da imaginação do “eu” como, de resto, se observa:

¹¹⁹ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 366.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 362.

eu via no rosto do homem suíço as imaginações
do homem suíço no quarto de hotel 3º andar
e via, nas imaginações do homem suíço
vistas no rosto desfeito do homem suíço,
o corpo de B. a despir-se da roupa ao avesso
do corpo de B. a despir-se, a nudez da roupa de B.
junto ao meu corpo, juntos na inocência e na não inocência
do meu corpo emigrante, agora nu, juntos a usar
a não inocência, a tentação, confusa, a teologia, e
o quarto de hotel do homem suíço teólogo, a ansiedade
dos olhos do homem suíço sem óculos, sem mapa,
a usar a inocência confusa do homem suíço
para despirmos a roupa francesa e emigrante
a três, a quatro dimensões, para sabermos
quem somos, B. e eu, agora indiferentes ao homem suíço,
ao rapazola noturno, à luz do átrio excessiva.¹²¹

A autoria de toda a narrativa imaginada nos versos acima transcritos, que dava conta do envolvimento entre os três, é atribuída ao homem suíço, mas é descrita de forma detalhada pelo sujeito poético, presumivelmente representado pela personagem A., porque estas fantasias serão, na verdade, exclusiva criação do “eu”, no sentido em que se revela impraticável aceder à imaginação do outro sem que isso seja feito com recurso a suposições, isto é, através da própria imaginação. Deste modo, quando o “eu” declara que “via no rosto do homem suíço as imaginações / do homem suíço no quarto de hotel 3º andar”, e dado o carácter invisível das ideias, aquilo que na realidade se verifica é uma transferência da imaginação do “eu” na do homem suíço, daí que afirme conseguir vê-la de forma tão clara.

A autora de *Sujeito e comunicação – perspectiva tensional da alteridade* salienta precisamente o contributo do outro para o favorecimento da imaginação, que desempenha um papel primordial no desenvolvimento do ser. Tendo como ponto de partida as observações de Deleuze em relação aos efeitos do isolamento em Robinson Crusoé, através da comparação entre as obras assinadas por Defoe e Tournier, Maria Lucília Marcos corrobora o ponto de vista do filósofo francês:

¹²¹ *Ibidem*, p. 366.

Sem o outro na estrutura do mundo, «a minha visão da ilha é reduzida a ela própria», o desconhecido torna-se absoluto e a noite insondável, o mundo não tem virtualidades e a categoria do possível não existe: formas sem fundo, linhas abstratas, ‘coisas’ sem modelo; fim das transições, das contiguidades e das semelhanças; profundidades impenetráveis, distâncias e diferenças absolutas, repetições insuportáveis.¹²²

Deleuze defende ainda que o outro é uma estrutura do campo perceptivo, isto é, a estrutura do possível, sem o qual esse mesmo campo não funcionaria, ideia sustentada também por Maria Lucília Marcos: “Por isso, o Outro, como estrutura, é a expressão de um mundo possível – não sou eu, mas é o outro que torna a percepção possível”¹²³. Portanto, se nesta poesia se parece procurar mais a possibilidade do que a certeza, a presença do outro revela-se indispensável por contribuir para esse alargamento da “visão da ilha”. O “eu” poético procura, assim, renunciar à sua redutora e insuficiente realidade tanto quanto possível, para poder aceder a um mundo ficcional de infinitas possibilidades que o outro oferece, e que opera no campo da imaginação, daí que não cesse nunca este esforço de se ladear de outros, sejam eles reais ou fictícios.

Maria Lucília Marcos insiste ainda: “por si, o eu não é pessoa. Produz-se em relação dinâmica, relacional e diferencial. A conquista da subjetividade exige uma desdobragem tripla: cada um é «aquele que fala», «aquele a quem se fala» e «aquele de quem se fala»”¹²⁴. Ora, no mesmo poema, o “eu” parece configurar um exemplo dessa noção tripartida da identidade, pois para além de ser aquele que fala e aquele a quem se fala, ao que tudo indica, será também aquele de quem se fala, já que encontra B., mais tarde, a partilhar com amigos a narrativa protagonizada pelos três:

(dias mais tarde) encontro B. na livraria,
rue du Taur, consultando o *Métier* de Bourdieu
[...]
Amigos vários de B. acompanham o corpo de B.
rue du Taur, amigos jovens de B.
escutam a história do homem suíço menos jovem

¹²² Marcos, Maria Lucília. *Sujeito e Comunicação. Perspetiva tensional da alteridade*. Op. Cit., p. 134.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 61.

contada por B. em perfeitas frases francesas,
em frases exatas e claras que omitem
o sopro de B. soprando para mim, para a minha nuca,
e omitem o rosto confuso, desfeito, do homem teológico,
e omitem o corpo de B., a agonia e o desejo de B.,
e omitem a marcha do amigo inocente de B.
pelas ruas noturnas dos subúrbios,
e omitem o rosto desfeito, inútil, com que ouço
a história do homem suíço na boca de B.,
[...]
encontro-me a soluçar por dentro diante
de B., dos amigos mais jovens de B., do riso e
da crueldade e da exatidão de B. e dos amigos de B.,
que ouço a ouvir-me da boca de B. [...] ¹²⁵

Ao ouvir B. relatar aos amigos os acontecimentos daquela noite, o sujeito poético encontra-se na expectativa de ouvir falar de si, tendo em conta que terá sido um dos intervenientes da ação. Contudo, constata com surpresa que B. suprime a sua participação na cena narrada, o que faz com que o “eu” transite subitamente daquele de quem se fala para aquele de quem não se fala. Se o “eu” se converte naquele de quem não se fala, a sua existência vê-se anulada por um agente externo, que decide omiti-lo da sua narrativa, o que contribui para adensar a sua fragilidade. O terceiro excluído, termo que dá título ao poema e que se supunha aludir ao suíço, tendo em conta a rejeição conjunta de que foi alvo por A. e B., é, afinal, o próprio “eu”, que se vê oculto nas palavras de B. O relato de B., ao centrar-se na figura do suíço e ao omitir a presença do “eu”, acaba por suprimir também a interação marcadamente erótica entre os dois. E isto porque, mais uma vez, existe a forte possibilidade de esta interação ter existido jamais. B. não o refere de forma deliberada ou porque não lhe atribui relevância ou porque era impossível a B. referi-lo dada a não participação do “eu” na situação exposta ou, até, devido à inexistência do acontecimento narrado. Aliás, talvez B. não tenha feito qualquer alusão a A. porque, na realidade, o próprio B. não se substancia para lá da imaginação do “eu” e das suas palavras:

¹²⁵ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, pp. 368-369.

Difícilmente, contudo, recordo o rosto do homem suíço
menos jovem, que tínhamos (B. e eu) encontrado
num café da praça Wilson. Difícilmente, contudo,
recordo o rosto de B., o corpo de B. às avessas
do ar, o sopro da boca de B. inclinando-se
sobre a minha nuca. Difícilmente, contudo, recordo
o corpo do amigo talvez inocente de B. marchando
por ruas suburbanas, aprendendo artes, argot,
inventando Rodes: pode-se rir do trocadilho.
[...]

Nesse dia, nessa noite, acabou-se-me a paciência
para a fantasia, ah, mudar de vida, sempre, ser
quase invisível de tão transparente! o mundo
não cessa de nascer, de aparecer e desaparecer
no meio das mais inúteis palavras, transforma-se
o corpo dos amantes nas palavras amantes inúteis,
transforma-se o corpo de B. no amor a todas
as coisas amantes amadas, e esta é
a minha certeza, a minha verdade, a minha virtude teologal.¹²⁶

O sujeito da enunciação refere que “difícilmente” recordará o suíço e o corpo de B., mas é também difícilmente que recordará o “amigo talvez inocente de B”, isto é, presumivelmente ele próprio, “quase invisível de tão transparente”, o que se justifica pelo caráter ficcional da ação narrada, corroborada pelo “eu” através da alusão à fantasia no verso 11. O facto de declarar que ouve a ouvir-se da boca de B., uns versos atrás, acentua que todos os sentidos ficam comprometidos no que à percepção do real concerne, porque os mesmos são canalizados para o campo do imaginário. Ouvir a ouvir-se põe já em causa a audição, porque o significado da primeira forma verbal se aproxima mais do ato de imaginar do que de uma percepção auditiva. O sopro de B. na nuca não foi sentido senão através da imaginação, e a audição transforma-se naquilo que o “eu” poético desejava ter ouvido, e não naquilo que, efetivamente, ouviu. Se este encontro nunca ocorreu fora da imaginação do “eu” e das suas “inúteis” palavras, nenhuma das entidades se torna plausível.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 370.

Prolonga-se, assim, a vulnerabilidade do “eu”, na medida em que a estrutura relacional que é fundamental para a construção da sua identidade se mantém deficitária, visto faltar sempre, pelo menos, uma das três entidades que constituem essa estrutura, de acordo com as considerações de Maria Lucília Marcos. Aliás, a vivência do “eu” está de tal forma minada pela imaginação na globalidade da obra de Franco Alexandre, que se sente necessidade de sublinhar a factualidade de uma declaração, quando a mesma remete – se é que remete –, para o real: “e eram verdadeiras as laranjas, e o aroma e a cor [...]”¹²⁷. Como referido anteriormente, o imaginário, isto é, o campo do possível, apresenta-se como um elemento vital ao desenvolvimento do ser, já que ele parece constituir uma forma perfeita de potência, tendo em conta que nele tudo se permite, como assinalado por Franco Alexandre na mesma obra: “não havendo limite ao que podemos / imaginar, as bocas facilmente se tocam / e duas diferentes línguas se / respondem, con dolce violenza”¹²⁸. Tudo se pode efetivar no campo imaginativo, na medida em que, nele, não existem limites, mas a permanência nesse campo não pode deixar de aportar frustração, já que, por se circunscrever a um espaço limitado em si mesmo, não possibilita qualquer efetivação fora dele. Se não existir a possibilidade de realização desse tudo, a imaginação deixa de ser possibilidade de potência e ato para se reduzir à sua condição meramente utópica e impotente. Embora a imaginação contribua para o alargamento da tal “visão da ilha”, se essa ilha não se perspetivar numa realidade que permita ao outro que a coabite, aquele com quem se possa dialogar, visto que é pelo ato comunicacional que se opera esse alargamento, essa falta comprometerá a experiência do “eu”. Neste sentido, o sujeito da enunciação vê-se obrigado a um esforço suplementar por se ir acercando de potenciais parceiros que lhe possam proporcionar a fertilidade imaginativa necessária e que com ele a possam partilhar. Caso contrário, o “eu” dificilmente sairá da evanescência em que se encontra, levando-o a questionar não só a existência do outro, como a sua: “Serei eu, fantasia,

¹²⁷ *Ibidem*, p. 377.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 375.

outro pessoa, novo /amável montale desmontável? e tu / existirás de facto, na manhã mais fria?”¹²⁹.

Importa saber, no entanto, se o “eu” pretende, efetivamente, assegurar esses potenciais parceiros para se consolidar fora da imaginação, ou se os afasta, precisamente, para lá permanecer.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 381.

4. Sobre a (im)possibilidade da concretização amorosa

Embora o “eu” poético confesse, a dado momento, que a solidão o satisfaz (“E agrada-me estar só” [...])¹³⁰ e que é incapaz de amar (“Bem sabeis que não sei amar ninguém”¹³¹), assiste-se repetidamente nesta poesia a uma imperiosa necessidade de partilha – de corpos, de almas – por parte do “eu” em relação ao “tu”, que se traduz em convites que se multiplicam: “vamos cair num poço, sem / bússola e para quedas, vamos ser o primeiro / amor a dois no mundo”¹³². Esta aspiração ao amor leva o “eu” a declarar abertamente os seus sentimentos pelo “tu”, expondo a sua vulnerabilidade e demonstrando uma atitude de adoração e de desejo de pertença face ao ser amado: “Quero ser eu, um dia, aquela voz / que te faz ficar mudo e transparente / ainda quando diz os tolos versos / em que o amor se diz habitualmente.”¹³³.

Presencia-se, não raras vezes nesta poesia, uma aparente destituição do “eu” para se dar inteiramente ao outro, havendo versos em que o leitor não pode deixar de se compadecer com a intensidade quase aflitiva e profundamente visceral dos sentimentos expressos pelo “eu”, que manifesta de forma avultada o desejo de esquecer o outro e de se imunizar perante ele: “Hoje tudo me dói, de não saber / Como fazer que a chama te incinere, / ou que não tenhas tu nunca existido, / ou fosse eu cego e surdo à tua boca”¹³⁴.

Esse desígnio revela-se infrutífero, pois embora o sujeito lírico refira amiúde que o outro é incapaz de se distanciar de si, contrariamente ao que alega em relação a si

¹³⁰ *Ibidem*, p. 415.

¹³¹ *Ibidem*, p. 409.

¹³² *Ibidem*, p. 416.

¹³³ *Ibidem*, p. 498.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 489.

próprio que, através de uma certa altivez, manifesta ser dotado dessa capacidade (“esqueço-me de ti que me não esqueces”¹³⁵), tal sugestão não passa de uma farsa, tendo em conta os pedidos que dirige ao “tu” e que o contradizem:

Ficar por aqui só, sem o mistério
da tua carne branca bem cheirosa,
é uma perspectiva que me assusta;
[...]
De poucas horas feita a longa vida,
são estas as melhores e as mais justas;
está o filme a acabar, fica comigo até ao fim;
não sabes que te perdes, quando te perdes de mim?¹³⁶

Na realidade, é o “eu” que se perde quando longe do outro, daí que lhe peça que fique consigo, o que demonstra que é ele, afinal, quem é incapaz de se afastar deste relacionamento: “[...] Não sei dizer-lhe / adeus; é ele quem tem o sorriso e a força”¹³⁷. Mais, não se consegue apartar por saber que a ausência do outro se transformará no seu enfraquecimento, não só pela tristeza de nunca serem dois¹³⁸, como também pela já referida necessidade do outro para o desenvolvimento da sua potência e expansão.

No entanto, este amor está condenado à impossibilidade, porque, para além de uma acentuada diferença de idades entre “eu” e “tu” que nos vai sendo sugerida ao longo dos versos (“[...] E mais: a minha idade, / a tua, não poderiam nunca encontrar-se no mundo”)¹³⁹, está limitado por um infundável conjunto de circunstâncias que o derrubam:

Agora vai ser assim: nunca mais te verei.
Este facto simples, que todos me dizem ser simples, trivial,
e humano, como um destino orgânico e sensato,
fica em mim como um muro imóvel, um aspeto esquecido
e altivo de todas as coisas, de todas as palavras.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 136.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 545.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 384.

¹³⁸ Referência ao verso “A tristeza de nunca sermos dois”, do poema “Partida” de Mário de Sá-Carneiro.

¹³⁹ Alexandre, António Franco. *Op. Cit.*, p. 453.

Sempre nos separaram as circunstâncias, e a essência
mesma dos dias, quando entre a relva e a copa das árvores
me esquecia de pensar, e o ar passava
por mim antes de erguer os caules verdes e alimentar
a vida sem imagens da paisagem. Marcávamos férias
em meses diferentes. O fim do ano, a páscoa, calhavam sempre
em outros dias. Tesouras surdas
rompiam o cordão dos telefones, e por engano
urgentes cartas atravessavam o planeta, apareciam
anos depois no arquivo municipal.

[...]

Era difícil tocar-te, mexer-te. Na parede branca
oscilam os ramos, as sombras de ramos da alameda.
Era mais difícil beijar-te, por falta de palavras. Tão profundo
é o silêncio, que se ouvem todos os rumores,
o ladrar de um cão, o silvo de uma fiska,
a pancada dos ramos no entardecer, lembrando
um sino submarino [...] ¹⁴⁰.

O desencontro entre os dois mostra-se difícil de superar, e não é apenas o toque físico que não se permite obter, antes qualquer forma de contacto parece quimera, porque sempre obstruído por algum obstáculo que o impossibilita (“Mas não há telemóvel que te alcance / nem recado terrestre que atravesse / a cortina de escuro que te cobre”) ¹⁴¹. Luiz Maffei reitera esta tendência, ao pronunciar-se sobre a experiência amorosa em *Duende*:

[...] a mesma pele alheia que se lambe em festa erótica pode ser apontamento de abandono, como se lê no poema 2: “Fala-me agora, que já não tenho boca / e sou na tua pele mero ouvido”: ser ouvido, neste caso, é ser capaz tão somente de obter o outro à distância, já que o som se propaga pelo ar e não exige que seu ouvinte contate diretamente o corpo emissor. Além disso, ser “ouvido” é sugestão significativa de ser “olvido”, esquecimento, perda, e finge esquecer-se o amador da coisa amada num discurso que busca a reversão do poder do jogo amoroso, que pertence ao amado [...] ¹⁴².

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 453-454.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 513.

¹⁴² Maffei, Luiz. “Situações do amor no Duende de António Francisco [sic] Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 326.

Apesar de todos os esforços do “eu”, o “tu” repele o sujeito poético de forma sistemática, criando uma barreira incapaz de ser transposta, mantendo-o a uma aparente irremediável distância. No entanto, o “eu” não se resigna e permanece:

Fizeste, do teu rosto, um muro alto,
são dentes os teus dedos, fino seixo
o coração pequeno e ocupado,
e transformaste a língua num bocado
de areia fria misturado ao lixo.
E ainda assim persisto, porque sei
que por amor nos basta o que te tenho.¹⁴³

E persiste-se porque, de acordo com os diálogos platónicos, Eros é “a causa do bem que recebemos”¹⁴⁴; porque o amor “é um sentimento que deve reger toda a nossa conduta [...]”¹⁴⁵, já que é através dele que se consegue a harmonia da humanidade.

Em *O Simpósio ou do Amor*, os intervenientes do banquete elegem o amor como o assunto sobre o qual se irá debater, elaborando diversos discursos sob a forma de elogios a este deus do amor e do erotismo, sendo unânime a ideia de que, por mais dissemelhantes que sejam os homens na sua pluralidade de pensamentos, ideais e objetivos, há um desejo comum a todos eles, o da concretização amorosa: “[...] a nossa espécie não poderia ser feliz senão sob a seguinte condição: a de realizar as nossas aspirações amorosas, de reencontrarmos o nosso amor e de volvermos à nossa primitiva natureza”¹⁴⁶. Aristófanes, um dos intervenientes do banquete, revela que o ser se mantém incompleto até ao momento em que encontra a sua metade, recorrendo à sua tese acerca da origem humana. Aristófanes explica que, a princípio, para além do masculino e do feminino, existia uma terceira espécie de seres humanos, que era composta pelos outros dois, denominada a espécie andrógina. Todos eles tinham “quatro mãos, outras tantas pernas, duas faces exatamente iguais sobre um pescoço redondo e, nestes duas faces opostas, uma só cabeça, quatro orelhas, dois órgãos

¹⁴³ Alexandre, António Franco. *Op. Cit.*, p. 509.

¹⁴⁴ Platão. *O Simpósio ou Do Amor. Op. Cit.*, p. 29.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 56.

sexuais, e tudo o resto na mesma proporção”¹⁴⁷. Estas três espécies decidiram, certo dia, “escalar o céu e guerrear os deuses”¹⁴⁸, o que foi visto por parte dos seres divinos como um atrevimento digno de castigo. Como Zeus não queria destruir a raça humana, porque isso se traduziria no fim do culto prestado aos deuses pelo homem, deliberou o seguinte:

«Creio ter encontrado a maneira de conservar os homens e de cercear a sua liberdade: torná-los-ei mais fracos. Dividi-los-ei em duas partes. Obteremos, assim, a dupla vantagem de os tornar mais fracos e de continuar a tirar deles algum proveito, pois passarão a ser mais numerosos. Caminharão eretos sobre duas pernas. Se continuarem a mostrar-se insolentes e não sossegarem, voltarei a dividi-los, e caminharão sobre uma só perna!»¹⁴⁹.

Após este procedimento, verificou-se que cada parte do corpo padecia pela falta da sua metade correspondente, levando ao seu enfraquecimento e posterior morte, vislumbrando-se como previsível consequência a extinção da raça. Confrontado com esta ameaça, Zeus reordenou a disposição das partes constituintes do ser humano, por forma a que os órgãos do sistema reprodutor se pudessem fundir:

Se o amplexo tivesse lugar entre um homem e uma mulher, estes conceberiam para perpetuar a raça e, se tivesse lugar entre dois homens, sobrevinha a saciedade e, depois disso, entregar-se-iam ao trabalho e proveriam às necessidades da existência. A partir deste momento aparece o amor inato que os seres têm uns pelos outros. [...]

Cada um de nós é, por isso, como um símbolo, pois fomos cortados em dois, como o linguado e, de um só, ficaram duas metades. Assim, cada uma procura a metade que lhe corresponde. [...]

Quando qualquer homem encontra a sua metade é possuído por transportes de ternura, de simpatia e de amor. Não quer separar-se mais, nem que seja por um instante!¹⁵⁰.

É essa urgência de se completar através do contributo da sua metade correspondente que parece motivar a infinda demanda levada a cabo pelo “eu”, sedento

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 50.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 50-51.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 51.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 52-54.

de atenção porque continuamente posto de parte pelo universo e por si, por alcançar o outro, aquele com quem se queria fundir mesmo que provisoriamente. Uma vez que o sujeito poético se encontra em constante deriva, que não tem ao que se abraçar, porque tudo lhe escapa, anseia pelo abraço do outro, para sair do abandono em que permanece. Mais, ao amor é atribuído um poder curativo, ideia que é reforçada pelo próprio Aristófanes, já que é um sentimento que se esforça “por sarar a natureza humana”¹⁵¹. Ora, na obra de Franco Alexandre, a necessidade de cura é premente, pois parece assistir-se ao esforço deste precário “eu” por adiar a sua dissolução e, conseqüentemente, se manter. O sujeito poético procura colar os remendos da sua personalidade estilhaçada, no lugar de a dissolver por completo e o amor surge como o caminho através do qual o “eu” se poderia sanar, sendo este o elemento regenerador necessário à sua subsistência, daí que o tente desesperadamente alcançar.

Em Franco Alexandre este processo de cura, para o qual o outro deverá contribuir, apresenta-se dificultado, visto que a relação entre “eu” e “tu” é desde logo marcada pela instabilidade inerente ao sujeito lírico, cuja atitude, quer no diálogo direto com o “tu”, quer no modo como se refere a ele ou como descreve as diferentes vivências amorosas, vai oscilando entre uma virilidade associada à violência (“o amor perdura de dentro dos tiros”¹⁵²) e uma vulnerabilidade extrema (“e distraído, às vezes, confessava / amar a tua pele como quem / quer [sic] dizer-te: não morras nunca mais”¹⁵³). Este desequilíbrio interior trespassa inevitavelmente para a dinâmica da relação com o outro, pautada por uma evidente discrepância de sentimentos manifestados entre os dois elementos, dado que o sujeito poético adota, muitas vezes, uma posição submissa e de dependência relativamente ao outro (“em um bar de manaus incessante te aguardo”¹⁵⁴), parecendo estar a concretização amorosa exclusivamente dependente do outro, visto que o “eu” dá a entender já tudo ter feito em prol desta união, não lhe

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵² Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 15.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 376

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 121.

restando alternativa senão aguardar pelo consentimento do outro: “e eu creio, sem razão, que te seria útil / aceitares este amor que te ofereço / em troca de um aceno ou sinal mudo”¹⁵⁵. O “eu” encontra-se totalmente dominado por este amor que tem ao “tu”, ansiando pela mínima manifestação de interesse por parte do ser amado (“da demasia hoje te peço / me dê o breve nulo / instante”¹⁵⁶). Quando confrontado com a não reciprocidade de sentimentos e com a falha de compromisso por parte do outro (“afasta do meu rosto a tua vã promessa. [...]”¹⁵⁷), o “eu” experiencia uma desilusão de tal forma lancinante, que se sente reduzido ao abandono e à dor incomensurável: “[...] a sombra da memória / do desejo que dói como um veneno”¹⁵⁸.

Contudo, se alguns poemas são marcados pela angústia da impossibilidade amorosa, noutros a sua realização parece ter-se efetivado e prosperado serenamente (“contigo caminho até à margem. [...]”¹⁵⁹), existindo até uma perspetiva de longevidade no tempo no que toca a este relacionamento (“[...] agora / mergulhados em árvores no meio / de um continente / envelhecemos”¹⁶⁰), cuja concretização terá resultado de uma ação tomada pelo sujeito poético, o que isenta, afinal, o outro da responsabilização unilateral pelo fracasso desta ligação afetiva: “[...] numa noite de audácia incomparável / passo a tratar-te por tu, e abraço com as pontas dos dedos / os nós das tuas mãos”¹⁶¹. Deste modo, torna-se legítimo pôr em causa o grau de dedicação que o “eu” alega depositar no seu relacionamento com o outro, visto que, contrariamente ao que parece apregoar, lhe vai faltando ousadia para se aproximar verdadeiramente do outro. Aliás, essa lacuna é o que parece estar na origem da obra *Aracne*.

¹⁵⁵ Alexandre, António Franco. *Uma fábula*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 72.

¹⁵⁶ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 128.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 109.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 404.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 201.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 117.

¹⁶¹ Alexandre, António Franco. *Uma fábula. Op. Cit.*, p. 73.

Em *Aracne*, a experiência amorosa desenrola-se de forma particular, na medida em que o primeiro poema do livro dá conta da transformação do sujeito poético em aranha. O sujeito que ama assume a figura de uma aranha que, alternando a sua movimentação entre o mundo animal e humano, adota uma posição de observador externo e mantém como objeto do seu amor uma figura humana, contemplando-a.

Faltando assiduamente ao “eu” a audácia necessária para se acercar do outro, está seguro de poder sanar esta contrariedade através desta transfiguração em aranha, que pode ter sido movida pela ilusória convicção de que a discrição da nova forma adotada proporcionaria uma oportunidade de aproximação ao outro que a forma humana não lhe traz, uma vez que um aranha, pela sua dimensão diminuta, é capaz de deambular sorrateiramente pela pele do homem. Esta intenção de aproximação ao outro é também marcadamente carnal, como se observa através das explícitas referências a fluidos de cariz erótico (“Que bom [...] sentir o cheiro limpo do cabelo, / adivinhar-te o gosto da saliva.”¹⁶²), chegando mesmo o “eu” a afirmar: “E quem me diz que, belo então que fosse, / conservaria ainda o privilégio / de me sentar no teu joelho, e ver / os exatos mistérios do teu sexo?”¹⁶³.

Como expectável, o humano não participa do mesmo interesse, e afasta o inseto (“Triste sina porém é não poderes / Suportar os contactos animais, / Fazer-te comichão, teres alergia”¹⁶⁴), ficando a estratégia do “eu” poético completamente comprometida, e inviabilizando-se o contacto físico direto entre os dois, já que o humano demonstra abertamente a repulsa que sente em relação à aranha. Aliás, o sujeito lírico dá mesmo conta de uma ação mais hostil por parte do “tu” no verso “[...] só não sabes/ que ao rasgares o meu leito aqui deixaste/ uma gota de sangue, a que estás preso”¹⁶⁵, sugerindo-se a ríspida destruição da sua teia. Este aparente gesto de cisão, que se esperaria vir a acentuar o afastamento entre os dois e a sensação de fracasso neste

¹⁶² Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 544.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 536.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 535.

processo de conquista, é visto pelo “eu”, contudo, como uma espécie de triunfo perverso sobre o outro, selado pelo sangue, em que os papéis se invertem, e o até então reprimido e subjugado “eu” assume uma posição dominante sobre o “tu”, passando de presa a predador, alimentando-se do outro. O facto de o sangue do ser amado ter ficado retido na sua teia, mesmo que rasgada, dá ao “eu” a impressão de que o “tu” lhe pertence e de que, de certo modo, conseguiu, por fim, triunfar sobre a sua presa, ao apropriar-se do sangue de que ele se compõe. Ao invés de símbolo de agressão, o sangue atua como laço que os une, na medida em que representa o derradeiro acesso ao interior do outro, às suas entranhas. O sangue é, na verdade, a única via que permite ao aracnídeo chegar ao outro de uma forma dissimulada e vampírica:

Mas, de repente, dás uma palmada
num secrete mosquito impertinente,
que descreve no ar uma parábola, e cai
diante de mim. Está cheio do teu sangue,
açucarado e quente, ainda vibrante, denso
e espesso como os sonhos mais profundos.
É triste ser vampiro, mas
está-me na natureza o apetite;
vou-me esquecer agora do limite
que me impus noutra hora mais discreta,
dar-me todo à fome e devorar-te
sem teia, nem fio, nem arte.¹⁶⁶

Ao devorar o inseto esmagado pelo humano, a aranha tem novamente a sensação de conseguir saborear também o “açucarado e quente, ainda vibrante”, “denso e espesso” sangue do ser amado, o que evoca, de certa forma, a novela de Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, na qual uma das personagens, Ricardo de Loureiro, usa uma figura feminina (Marta) como meio para interagir intimamente com os seus amigos. Ricardo confessa não conseguir sentir uma verdadeira amizade se não a consumir

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 543.

fisicamente, o que se mostra impraticável pela falta de reciprocidade dos seus pares em relação a essa necessidade, utilizando Marta para essa função que, ao ter relações sexuais com os amigos de Ricardo, e depois com o próprio, passa essa intimidade ao seu marido. Ao possuir Marta, possuía todos os seus amigos e, ao possuir os seus amigos, Ricardo conseguia sentir a amizade em absoluto. No caso destes versos de *Aracne*, como o aranhão, não pode consumir autonomamente o seu desejo por aquele ser, fá-lo através de um terceiro elemento, o mosquito. O mosquito é o intermediário lascivo entre “eu” e “tu”, desempenhando a função do terceiro elemento necessário a qualquer ato comunicacional, seja ele físico ou mental, como referido por Maria Lucília Marcos.

Isto posto, o mosquito não viabiliza, todavia, a concretização do ato relacional entre “eu” e “tu”, na medida em que ele não é integrado pelos dois elementos, tornando-se, assim, num terceiro excluído e incluído ao mesmo tempo: incluído pelo “eu” através de um processo de transferência afetiva e erótica, cujo ato carnal se tenta consumir não através de sémen, mas de sangue; excluído porque espalmado pelo humano. Portanto, tendo em conta que o mosquito não é incluído pelos dois, a satisfação do “eu” acaba malograda, pois não se efetiva, conforme já se tinha verificado em *Quatro Caprichos*, particularmente no poema “Le tiers exclu, fantasia política”, no qual o potencial parceiro se transforma no terceiro excluído. Ainda que, em *Aracne*, a dispensa do terceiro elemento, o mosquito, seja alheia ao “eu”, tendo sido exclusivamente deliberada pelo humano, no poema inaugural de *Quatro Caprichos*, a presença do suíço, a participação do “ele”, embora significativa para a potencialidade de um novo ato, foi rejeitada pelos outros dois intervenientes. Ora, se de acordo com a linha filosófica de Espinosa, os outros corpos se apresentam como uma conveniência absoluta para o processo de expansão do ser, o que justifica a rejeição do terceiro elemento na dinâmica comunicacional, que constituiria um ato de potência?

Primeiramente, porque a perspectiva sustentada é a de a expansão do ser se obtém, sobretudo, através da alma, isto é, do pensamento, servindo o contacto com outros corpos um interesse relacionado com o intelecto, através do qual se cultiva o conhecimento. Ademais, a ideologia de Sócrates caminha no mesmo sentido, pois se se dá primazia à alma em detrimento do corpo é pelo carácter perene da mesma, oposto ao

do corpo. É isso que o leva a declarar que Eros não consiste no amor do belo, mas sim no “desejo de geração e procriação no belo”¹⁶⁷, pois “[...] o espírito é mais fecundo do que o corpo nas coisas que ao espírito convém [...]”¹⁶⁸. Para que o ser se possa expandir, tem de sofrer uma fecundação do espírito, das ideias, na medida em que é nesse campo que se opera a potência. Daí que a beleza dos corpos seja considerada menos importante do que a beleza da alma, tanto por Platão (“[...] torna-se necessário considerar a beleza das almas como algo de mais precioso do que a beleza dos corpos [...]”¹⁶⁹), como pelo “eu”, consciente de que o corpo se pode rasgar, desfigurar e destruir: “Mas vejo como o escondes, esse corpo, / e o julgas precioso e permanente, / e como perde o brilho com a idade, / e se desfaz em nada, de repente”¹⁷⁰. Não implica esta soberania atribuída ao amor uma renúncia ao desejo corpóreo de prazer, que não deixa de figurar de forma até bastante recorrente e declarada nas obras de Franco Alexandre, mas o corpo está vinculado à inevitável impotência da sua diacrónica deterioração, ao passo que o amor, o encantamento do espírito, é capaz de resistir ao tempo: “é no meu corpo que morreste. agora / temos o tempo todo / ao nosso lado [...]”¹⁷¹. Os corpos animam-se uns nos outros através da experiência carnal, mas é também nela que morrem, porque temporária. Finda a vivência dos corpos, é o amor que sobrevive:

O amor é diretamente afim ao tempo, vive bem no tempo e com o tempo; a sexualidade ignora-o, procura anulá-lo. A memória sexual fixa os parceiros num instante singular da história, em corpos sem futuro. [...] Sexualmente, conta hoje; amanhã estaremos desdentados, impotentes, indesejáveis (ou lagartos em Júpiter); no amor, vamos viver para sempre, temos tempo.¹⁷²

¹⁶⁷ Platão. *O Simpósio ou Do Amor. Op. Cit.*, p. 84.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 88.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹⁷⁰ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 537.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 171.

¹⁷² Alexandre, António Franco. “«depoimento?» para um apeadeiro”. *Op. Cit.*, p. 28.

Para além disso, em segundo lugar, recusa-se a terceira entidade, pois mesmo não se tendo efetivado esta ligação, o encontro com o outro já contribuiu para a experiência do “eu”, na medida em que o conhecimento passa não só por se receber aquilo que é útil ao ser, mas também, de forma inversa, por se rejeitar tudo o que não é útil. Assim, a exclusão do outro pode também constituir uma forma de potência, no sentido em que atesta precisamente essa lucidez para discernir entre aquilo que, de acordo com o princípio de procura de utilidade, deve ser incorporado ou rejeitado.

Por fim, e acima de tudo, porque para a preservação do ser é premente a rotatividade dos corpos, passagem fluida e incessante, constante movimento. Não serve prolongar uma ligação com outro corpo se esta se torna estéril, uma vez que, também como defendido por Aristóteles, é o movimento o principal gerador de potência. Assim, a rejeição do outro é propositada, para que a tríade não esteja completa e para que se continue a perpetuar a falta, na medida em que só a falta gera movimento, só movimento gera potência.

Portanto, excluso o mosquito, o desejo do “eu” não se efetiva, persistindo o desprezo do “tu” pelo sujeito poético (“Pouco te importa se existo ou não”¹⁷³), mesmo apesar das variadíssimas ações por si realizadas no sentido de o conquistar, como transportar-se em malas (“[...] ainda não sabes/ que vim de viagem, dentro de uma mala.”)¹⁷⁴, atravessar desertos, dar a volta ao mundo, etc. A ousadia que parecia faltar ao sujeito poético para, definitivamente, conquistar o outro acaba por se materializar nesta obra, através do ato da metamorfose, a derradeira prova do seu amor, que parece, contudo, não ter funcionado.

Mas será, efetivamente, a metamorfose um sacrifício em prol do outro? É que o “eu” parece abdicar de si próprio como se tal representasse um gesto altruísta, tendo em conta que se coloca ao serviço do outro para o satisfazer a todo o custo, porém, na realidade, não deixa de se tratar de uma atitude egoísta, porque é ele quem deseja o

¹⁷³ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 535.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 543.

outro e não o inverso. Tudo o que vai fazendo não é em prol do outro, mas sim em benefício próprio, visto que a sua plenitude parece depender desta concretização afetiva, demonstrando-se imperiosa a presença do “tu” para seu próprio contentamento. Parece, através de uma atitude subserviente, fazer de tudo para se adaptar ao outro e oferecer-lhe todas as propriedades que crê serem-lhe úteis, quando essa generosidade se revela uma estratégia do “eu” para, perante uma eventual recetividade do “tu” em relação a ele, ser o beneficiário do contributo do outro. A prioridade do “eu” não é beneficiar o outro, é convencer o outro a favorecê-lo a ele. Esta generosidade, quase a roçar a submissão, não é, então, de maneira nenhuma desinteressada. Daí que, quando confrontado com tamanhas divergências entre si e o “tu”, que adiam indefinidamente a realização afetiva almejada, o “eu” incentive o outro ao movimento, convidando-o a transformar-se em ave (“vem tu, humano, transformar-te em ave”¹⁷⁵), na perspetiva utópica de uma aproximação de sentimentos através da aproximação das formas - ambos partilhando a animalidade e abandonando em conjunto a humanidade –, o que também não se concretiza, não restando ao “eu” outra coisa senão reverter a sua metamorfose, porque tem consciência de que apenas a similaridade das formas poderá permitir esta ligação.

Aliás, não só será necessário garantir a similaridade das formas, como da comunicação. Antes da metamorfose, a linguagem usada pelo “eu” não se revelou suficiente para conquistar o outro, devido ao seu caráter volátil, de difícil clareza, o que o levou à sua transmutação em aranha, pela enganosa crença de que a sua nova e diminuta forma o poderia aproximar do outro, já que se eliminaria, de certo modo, o problema de expressão entre os dois. Todavia, como atestado anteriormente, a relação capaz de favorecer o processo de expansão do ser não se pode efetivar sem a dita comunicação, o que leva ao inevitável fracasso desta ligação, já que aranha e homem não partilham o mesmo código linguístico. Deste modo, o “eu” sugere que seja o outro a abraçar a animalidade, para que, eliminado o obstáculo da linguagem de difícil compreensão do “eu” enquanto humano e, depois, a circunstância de não serem de

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 538.

espécies iguais, se possa finalmente consumir esta ligação. Experimentando “eu” e “tu” uma espécie animal em simultâneo, pautada, à partida, por um sistema comunicacional simplificado, no qual as palavras não teriam lugar, poder-se-iam, por fim, entender. O problema persiste, contudo, tendo em conta que a sugestão feita ao outro é a de uma mutação em ave, não aranha, o que irá perpetuar as dissemelhanças entre eles, pois mesmo pertencendo ao mundo animal, a espécie mantém-se diferente, e serão diferentes as formas de comunicação respetivas.

Mais, a metamorfose, no lugar de constituir um ato de coragem ou de abnegação, poderá revelar-se antes como um disfarçado ato de cobardia, na medida em que a transformação do “eu” num aranhão pode, na verdade, ser perseguida por ele para se escudar. Enquanto humano, o “eu” não consegue conquistar o outro e, não sendo capaz de carregar a responsabilidade que lhe é imputada por si próprio face à derrota que sente, simula o intuito da metamorfose como se de um gesto de aproximação se tratasse, quando, na verdade, ela é sinónimo de fuga, para não ter de se confrontar com a decepção provocada por esta relação malsucedida, e aceitar a possibilidade de não ter qualidades suficientes que conquistem o amado. Assim, através da mutação, o sujeito poético escapa à responsabilidade do insucesso deste amor, transferindo-a para o outro, que se afasta do “eu” de forma sistemática, rejeitando-o incessantemente, não obstante todos os seus esforços, tais como dar-se ao sacrifício de uma conversão animal. Contudo, enquanto animal continua sem o conseguir seduzir, sendo mais uma vez transmitida a ideia de que é à dura indiferença e irredutibilidade do outro que se deve a inviabilidade deste amor, servindo o fracasso da metamorfose como uma escusa para o fracasso amoroso que, com efeito, já a precedia e que seria irrevogável.

Mas, acima de tudo, a metamorfose funciona como um procedimento assaz necessário ao processo de expansão do ser, no sentido em que a nova forma opera como uma capa, uma máscara, que impede que a verdade e a essência do “eu” cheguem ao outro, o que permitirá estender de forma ilimitada a incessante procura de outros. A metamorfose, que seria entendida como uma tentativa de aproximação dos corpos e consequente diminuição da distância, ainda a dilata, porque a máscara animal funciona como uma barreira. Deste modo, observa-se uma subversão daquilo que se deduzia ser

o objetivo primário da metamorfose, procurando-se pelo contrário um desencontro dos seres que se sustenta de forma ininterrupta, afinal, propositadamente, porque é o desencontro que gera movimento e alimenta a potência.

5. Uma primeira perspectiva da metamorfose: *entre* o humano e o animal – diálogo com Kafka

Os dois versos inaugurais da obra *Aracne* de António Franco Alexandre convocam inequivocamente a mais emblemática figura de Kafka, Gregor Samsa, através de uma asserção que implica simultaneamente um movimento de aproximação e recusa: “Gregor transformou-se em barata gigante. / Eu não: fiz-me aranhão [...]”¹⁷⁶.

Embora compreendendo Frederico Lourenço quando declara que a referência a Kafka “não passa de arenque vermelho, como dizem os ingleses: algo que serve para desviar a atenção do assunto verdadeiro”¹⁷⁷, na medida em que a substância do livro é pautada por uma dimensão mais simbólica, a alusão à mesma não merece também ser desconsiderada, já que a metamorfose, apesar de marcada por implicações distintas nas duas obras, é um acontecimento narrativo que apresenta traços comuns.

Em *A Metamorfose* de Franz Kafka, Gregor Samsa, um caixeiro-viajante que partilha uma existência pacata com os seus pais e a sua irmã, acorda inexplicavelmente transformado num inseto: “Um dia de manhã, ao acordar dos seus sonhos inquietos, Gregor Samsa deu por si em cima da cama, transformado num inseto monstruoso”¹⁷⁸. Apercebe-se com surpresa desta sua nova condição, mas parece aceitá-la sem incredulidade, nunca a compreendendo porém. Devido a esta sua nova forma vê-se impossibilitado de ir trabalhar, o que se traduz num grande transtorno financeiro para

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 533.

¹⁷⁷ Lourenço, Frederico. “Insectos gregos”. *Público*. Suplemento Mil Folhas, 8 de janeiro de 2005, p. 14.

¹⁷⁸ Kafka, Franz. *A Metamorfose*. Trad. de Gabriela Fragoso. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 9.

si e para o seu núcleo familiar, acabando por ficar confinado ao seu quarto até ao momento da sua morte.

Ao contrário do que acontece com Gregor, que inesperadamente sofre uma metamorfose involuntária, sobre a qual não teve qualquer domínio, em *Aracne* a metamorfose parte de uma ação provocada pelo próprio “eu”, que deliberadamente se faz aranhão. Aliás, esse parece ser o real motivo pelo qual se enfatiza de forma tão veemente a recusa da analogia com Gregor logo depois de a propor, através do recurso à perentória negação – o grau de intervenção que o ser metamorfoseado teve na ação: ser sujeito ou ter-se sujeitado, ser-se agente ativo ou passivo. Portanto, a distância que se pretende acentuar entre o “eu” que se fez aranhão e a barata na qual Gregor se viu transformado não parece relacionada com a espécie a que a metamorfose deu origem, até porque, embora Franco Alexandre adote a denominação de barata¹⁷⁹, ademais a versão privilegiada por grande parte das traduções do livro, na obra original a nova figura de Gregor nunca é nítida, visto que a expressão utilizada para a nomear é apenas “verme monstruoso”, designação demasiado e, a nosso ver, propositadamente genérica. Isto porque, na realidade, na novela kafkiana não importa delinear de forma clara a figura resultante da metamorfose, mas sim as consequências que dela advêm quer para o ser transformado, quer para aqueles que assistem a essa transformação. Ser barata, louva-deus, besouro ou escaravelho é pouco significativo, já que o que importa é ter-se tornado bicho.

Já no caso de *Aracne*, a figura na qual o “eu” se transforma tem particular relevância, uma vez que ela é escolhida e não imposta, recaindo essa decisão sobre a forma de um aranhão, o que, em associação inevitável com o título da própria obra, nos sugere uma outra relação intertextual, desta vez com o livro *Metamorfoses* de Ovídio.

Nesta obra, narra-se, entre outros, o mito de Aracne, que assenta na transformação da jovem tecelã em aranha, como consequência de um castigo divino pela sua ousadia e presunção. Embora mostrasse um grande talento para tecer, Aracne não reconhecia que tinha sido Palas, a deusa da arte e da sabedoria, a transmitir-lhe

¹⁷⁹ A mesma designação será aqui utilizada.

todos os ensinamentos relacionados com aquela habilidade. Ao ter conhecimento de tal imodéstia, Palas disfarçou-se de velha e preveniu Aracne acerca dos perigos da sua sobrançeria, aconselhando-a a pedir desculpa à deusa pelo seu atrevimento, sugestão que a jovem tecelã prontamente rejeitou. Pelo contrário, Aracne desafia Palas a um duelo que ditaria qual a melhor das duas, proposta à qual a deusa acede de imediato, já que, dominada pela raiva, acaba por revelar a sua verdadeira identidade, dando-se início à competição. A deusa tece cenas que destacam a imponência e poder dos deuses face aos homens, enquanto Aracne tece episódios nos quais os deuses são dominados pelos humanos, expondo assim a sua fraqueza e os crimes por eles cometidos. Perante a perfeição da obra realizada por Aracne, Palas não é capaz de lhe apontar um defeito e, furiosa, agride a tecelã que, humilhada, ata um laço ao pescoço para se enforcar. Estando Aracne já suspensa, Palas impede a sua morte, mas condena-a à condição de aranha. Ora, se, por um lado, a jovem tecelã se vê reduzida à forma e ao tamanho de um aracnídeo, por outro, a transformação potencializa o ato de tecer – no duplo sentido de tecer a teia e o tecido – ao receber novas patas que possibilitam a continuidade do minucioso labor. É essa mesma potência que o “eu” da obra de Franco Alexandre procura ao acionar a metamorfose, visto tratar-se de um mecanismo que, no lugar de ditar o fim, perpetua a renovação, permite o eterno devir.

A sensação de incompletude que assedia o “eu”, decorrente de uma intenção erótica e amorosa que constantemente falha e não se concretiza, ladeada pela sua já delicada condição, leva-o a expressar amiúde ao longo das obras, sobretudo em *Uma fábula*, *Duende* e *Aracne*, a certeza de que não quer ser quem é (“vontade de outro não eu”¹⁸⁰), o que resulta no desejo incessante de metamorfose: “já penso transformar-me, ter maneiras, / asas talvez, ou tromba vigorosa; / dizer adeus aos fios, e adquirir / o encanto popular de um percevejo / ou o hieratismo de uma louva-a-deus.”¹⁸¹. No lugar de atar um laço ao pescoço como resultado da sua vulnerabilidade, o sujeito poético de *Aracne* impele o processo de transformação num derradeiro esforço de não se deixar

¹⁸⁰ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 426.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 546.

dissolver, contrariando a atitude passiva que sempre o impediu de assumir um novo corpo e, com ele, uma personalidade que o potencializasse. Em *Aracne*, com o suposto pretexto de se aproximar do outro, o “eu” transforma-se para se aproximar de si, dado que a metamorfose se revela um instrumento fulcral ao seu processo de expansão.

Rememorando a tese desenvolvida em *Ética*, Espinosa insiste que “o Corpo humano tem necessidade, para a sua conservação, de muitos outros corpos, pelos quais é continuamente como que regenerado”¹⁸², e que “o que constitui a forma de um Indivíduo consiste numa união de corpos”¹⁸³, perspectiva semelhante à de Maria Lucília Marcos em *Sujeito e Comunicação*, cujo argumento se alicerça também na premissa de que dessa ligação com o outro depende a construção do ser. Ora, tal como observado previamente, embora o “eu” lírico de Franco Alexandre se esforce por experimentar uma torrente de corpos ao atropelo, revela-se-lhe difícil prolongar com certa cadência essas ligações, motivo pelo qual se metamorfoseia a si. Se o processo de expansão do ser ficaria comprometido pela incapacidade de se conectar ao outro, e se se conjectura que o “eu” atribui a si próprio a responsabilização desse fracasso devido à fragmentação da própria personalidade, decide radicalizar esse fragmento, metamorfoseando-se a si, para que possa experimentar a união com outros corpos em si mesmo, através de desdobramentos constantes em outras formas. Tendo a vontade de se expandir e não conseguindo garantir a participação de outros de forma contínua, porque nessa participação o “eu” não pode ser a única parte ativa, torna-se ele próprio outros, transferindo o experimento da multiplicidade para si próprio, numa quimérica tentativa de passar a depender exclusivamente de si para eliminar esse obstáculo e concretizar esse intento.

E se é certo que a interação com o outro é imperativa para a construção do ser e para o seu engrandecimento, não se lhe pode delegar em exclusivo tal responsabilidade, pois o “eu” precisa do outro, mas não se pode dispensar a si próprio, já que é igualmente imprescindível para esse propósito a consciencialização de si. É

¹⁸² Espinosa, Bento de. *Ética. Op. Cit.*, p. 219.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 217.

através da observação e da interação com o outro que o ser se constrói, mas deve-se ter a capacidade de não fazer depender a realização pessoal desse contacto. O outro deve contribuir para o processo, mas não ilibar o “eu” da sua responsabilidade. Deste modo, a metamorfose afigura-se como uma oportunidade sobejamente favorável ao desenvolvimento do “eu”, não só porque lhe é facultada a oportunidade de ser vários, mas também porque este mecanismo tem a capacidade de, através de um aparente processo de despersonalização, eliminar continuamente traços do sujeito lírico que o angustiam e impedem a sua sensação de completude, permitindo-lhe moldar a própria personalidade, como se de um artífice que esculpe a matéria-prima se tratasse. A cada nova mutação corresponderia uma nova oportunidade de se recriar.

Esse exercício de moldagem exige e é ao mesmo tempo proveniente da observação de si próprio necessária para a eficácia dessa pretensão. Ao transformar-se ininterruptamente, o “eu” tem a possibilidade de ganhar uma nova perspetiva de observação a cada nova transformação e, com ela, operar uma análise conscienciosa da sua personalidade. Transformando-se num outro, é como se o “eu” se conseguisse afastar de si e, à distância, olhar para si através de um olhar-outro, único capaz de efetivar de forma eficiente essa análise (“assim distante é que melhor contemplo”¹⁸⁴), já que o ser não tem a capacidade para se observar a não ser através do outro, pela inevitável circunstância de viver dentro de si próprio, sendo vital operar esse movimento centrífugo. Assim, a metamorfose funciona de forma dupla: se, por um lado, ela pode ser tida como um mecanismo de fuga, ato de cobardia que permite ao “eu” escapar ao confronto com as suas fragilidades e com a falta de reciprocidade amorosa, no polo oposto, ela pode constituir uma forma de potência, já que o ser se pode desdobrar em vários e, através desse desdobramento, se autoanalisar para progredir.

Surge, no entanto, um obstáculo, já que, em ambas as obras, a metamorfose deriva numa particularidade que se revelaria impraticável para tal desígnio: tanto o “eu” como Gregor partem da condição humana para uma mutação que acaba por dar origem

¹⁸⁴ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 543.

a um ser de espécie diferente. O “eu” chega mesmo a manifestar de forma segura e indubitável a sua inserção na classe animal e o consequente afastamento em relação ao mundo dos homens, como sugerido pelo uso da primeira pessoa do plural num poema que parece servir intencionalmente para demarcar as espécies (“Não assim nós. [...]”¹⁸⁵). Portanto, esse distanciamento necessário à própria análise seria feito através de uma perspectiva animal, circunstância que aporta um grande inconveniente ao exercício de auto-observação procurado, na medida em que o humano percebe o outro humano, mas somente estando na mesma condição que ele, observando-o para se perceber a si enquanto seu par. A observação não se pode revelar eficaz, tendo em conta que não há uma compreensão integral do outro, decorrente da falta de identificação genética, social e comportamental com ele. Por isso, reitera também Espinosa que a transformação animal não serve, como se constata: “Com efeito, a Razão ensina-nos a procurar o que nos é útil, a necessidade de nos unirmos aos homens e não aos animais ou às coisas, cuja natureza é diferente da natureza dos homens.”¹⁸⁶ Esta natureza irremediavelmente diferente impediria a aspiração afetiva do “eu”, pela repulsa que provoca no outro, e impediria de igual forma a sua aspiração expansionista, porque essa auto-observação é interdita pela disparidade dos seres que do desdobramento resultou.

Mas como determinar a linha limítrofe entre o humano e o animal? Estabelecer essa diferença não é tarefa linear, tendo sido tal discussão, por isso mesmo, objeto de interesse pelos mais variados pensadores das mais diversas áreas do saber.

Na obra *O aberto. O homem e o animal*, Agamben propõe-se a refletir sobre esta problemática, partindo do confronto com teorias desenvolvidas por outros autores, sendo um dos nomes que recebe maior destaque Martin Heidegger, filósofo alemão que muito se dedicou ao tema.

Evoca Agamben inevitavelmente a tripla tese da qual Heidegger parte para as suas considerações acerca da diferenciação entre o homem e o animal: “a pedra não tem mundo [*weltlos*], o animal é pobre de mundo [*weltarm*], o homem é formador de

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 537. O poema vem transcrito na p. 75 da tese.

¹⁸⁶ Espinosa, Bento de. *Ética. Op. Cit.*, pp. 393-394.

mundo [*weltbildend*]"¹⁸⁷. Parafraseia Agamben que, “na medida em que está essencialmente aturdido e completamente absorvido no seu desinibidor, o animal não pode verdadeiramente agir (*handeln*) ou ter uma conduta (*sich verhalten*) em relação a ele: pode apenas comportar-se (*sich benehmen*)”¹⁸⁸, ou seja, o animal não se pode abrir ao mundo, no sentido em que não tem a possibilidade de apreender algo enquanto algo, como se exemplifica através da abelha que, quando colocada em laboratório diante de um copo de mel, começa a sugá-lo continuamente, mesmo que lhe seja aberto o abdómen, sem se aperceber quer da abertura do seu abdómen, quer do excesso de mel. A pobreza de mundo associada ao animal não significa que o animal não tenha mundo, mas sim que ele está de tal forma aturdido que o impede de estar aberto a esse mundo, de lhe aceder: “Este estar absorvido numa tal impulsão exclui ao mesmo tempo a possibilidade de constatar um estar-disponível [*Vorhandensein*]"¹⁸⁹.

Ora, tanto Gregor quanto o “eu” poético vivenciam, a dado momento, este estado de aturdimento, o que lhes conferiria o estatuto animal. Após a metamorfose, Gregor encontra-se aturdido pelo esforço que a adaptação física à sua nova corporeidade exige, tentando dominar os meios de que dispõe para a sua locomoção:

Tirar a coberta foi coisa fácil, bastou-lhe inspirar um pouco de ar e ela caiu por si. Mas depois as coisas ficaram mais difíceis, especialmente devido à sua grande corpulência. Precisava de braços e mãos para se levantar, mas em vez disso só tinha as muitas perninhas, sempre a fazer os mais diversos movimentos, sem que ele as conseguisse controlar. Se queria dobrar uma, a primeira coisa que conseguia fazer era estendê-la; e se finalmente conseguia fazer com essa perna o que queria, entretanto já todas as outras estavam em ação, como que descontroladas, numa enorme e dolorosa excitação.”¹⁹⁰

¹⁸⁷ Agamben, Giorgio. *O aberto e o animal*. Lisboa: Ed. 70., 2011, p. 72.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 73.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹⁹⁰ Kafka, Franz. *A Metamorfose*. Op. Cit., p. 14.

Para além disso, o seu aturdimento passa a consistir, gradualmente, e muito por culpa da agressividade crescente do seu pai, no único foco de que dispõe: assegurar a sua própria sobrevivência:

De nada serviram os apelos de Gregor, nenhum deles foi sequer entendido; por mais que que ele virasse a cabeça com humildade, o pai cada vez batia os pés com mais força. [...] Se se pudesse voltar, estaria rapidamente no quarto, mas temia que o pai ficasse ainda mais impaciente com o tempo que isso iria levar, e a cada momento receava que aquela mão lhe desferisse com a bengala o golpe mortal sobre as costas ou a cabeça.¹⁹¹

Também o “eu” de *Aracne* está aturdido, numa fase inicial, pelas circunstâncias inerentes ao seu recém estado, das quais está muito consciente por ainda não lhe serem orgânicas, fazendo questão de as sublinhar: “Até que, contra a lei da natureza, / creio que tenho peso negativo, / e me elevo no ar se me não prendo / ao canto mais escuro desta ilha”¹⁹²; “e ignoras, das aranhas, o tormento / quando a teia se rasga e é urgente / tomar medidas, e tecer, à espreita / de alguma inócua presa imprevidente”¹⁹³. Agora, enquanto aranhão, experimenta novas sensações como estar preso por um fio, e detém novas preocupações como as ações a tomar quando se rasga a sua teia. Mais, o “eu” encontra-se igualmente aturdido pela sua sobrevivência, se entendermos que essa sobrevivência parece depender do contacto com o outro. Como referido anteriormente, presencia-se, ao longo dos versos, uma obsessão do “eu” por se acercar do “tu” e dele receber algo que lhe permita a sua satisfação: “Então eu subo pelo pelo, e fico /a admirar tão sedosas harmonias; / no sussurro sem fios, que mal entendo, / colho o meu mel pequeno, e sou feliz.”¹⁹⁴ O mel sugado pela abelha é o mesmo que o “eu” colhe ao ter contacto com o outro, o que garante a sua felicidade e, conseqüentemente, a sua subsistência. A impulsão em que se encontra para procurar continuamente receber esse mel impede-o de estar-disponível para o mundo e de se abrir a ele:

“O ente, para o animal, é aberto mas não acessível; é aberto, assim numa inacessibilidade e numa opacidade – isto é, seja como for, numa não-relação.

¹⁹¹ *Ibidem*, pp. 31-33.

¹⁹² Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 533.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 535.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 534.

Esta abertura sem desvelamento define a pobreza de mundo do animal em comparação com a formação de mundo que caracteriza o humano. O animal não é simplesmente desprovido de mundo, uma vez que, enquanto está aberto no aturdimento, tem – ao contrário da pedra, desprovida de mundo – de lhe carecer, de lhe faltar (*entbehren*), podendo então ser definido no seu ser por uma pobreza e por uma falta [...].”¹⁹⁵

A diferença é que, no caso da abelha, a carência de mundo não é forçada por conta de outrem, ela é parte constituinte inerente e incontornável da sua condição animal. No caso do aranhaço, embora ele pareça poder movimentar-se livremente pelo mundo de que dispõe, também se encontra limitado, já que não pode aceder ao espaço do outro, aquele, precisamente, em que se pretende movimentar, sendo-lhe imposto esse limite de forma externa. Também para Gregor o mundo está lá, mas falta-lhe por imposição dos outros, porque a partir da sua mutação deixa de lhe poder aceder, deixa de poder agir ou de ter uma conduta, passando apenas a comportar-se. A rotina humana, o emprego e a dinâmica familiar deixam de ser coincidentes com a sua nova condição, passando a carecer desse acesso ao mundo. É certo que não se esperaria que da metamorfose ocorresse uma transferência da vivência humana para a animal, já que as duas se tornam incompatíveis. Após a transformação, deveriam ambos aceder integralmente a um novo reino animal, deixando para trás o mundo humano que fazia parte da sua existência, assim como tudo aquilo que ela comportava. No entanto, embora o sujeito poético apregoe ter inteiramente assimilado a sua personalidade animal e encontrar-se em perfeita harmonia com a sua nova condição e com o mundo dos bichos, tanto ele como Gregor mantêm a consciência humana, pois da metamorfose derivaram apenas seres híbridos, nunca sendo verdadeiramente efetivada uma real transformação, passando ambos a viver numa espécie de estado *entre*.

Aliás, só essa circunstância permite acionar a tal auto-observação através de um olhar-outro. Porque esse olhar tem de ser de um outro não este, para existir o afastamento mínimo necessário que a ipseidade não permite, mas esse olhar-outro não

¹⁹⁵ Agamben, Giorgio. *O aberto e o animal. Op. Cit.*, p. 78.

pode abarcar uma alteridade tal que implique uma drástica separação de espécies. Neste caso, tanto Gregor como o aranhaço são capazes de operar esta visão de fora sobre si, porque ambos partilham o facto de terem experienciado a condição humana e tudo aquilo que ela acarreta, conservando a consciência e a moral humanas que nunca desaparecem, porque a sua animalização não pôde jamais ser completa. O ser decorrente da transformação, em ambas as obras, é um quase animal que nunca o chega a ser integralmente, e um humano que se esmaece sem nunca se apagar. Estamos, assim, perante um não-animal e um não-homem em simultâneo, circunstância que se prende com o facto de, através da mutação de ambos, não existir nunca uma real assimilação da condição animal por parte do ser metamorfoseado, não se testemunhando, igualmente, uma verdadeira renúncia da forma humana. A metamorfose não foi capaz de fazer tábua rasa do ser pré-existente, todavia deu origem a um inevitável *fading* do homem que se foi, sobretudo no caso de Gregor, desumanizando.

A resistência à forma animal, para além de mantida pela inevitabilidade de se preservar a consciência humana, é fomentada pela circunstância de ambos continuarem inseridos num ambiente completamente humano. No que a Gregor diz respeito, apesar de privado da companhia humana e de se encontrar confinado ao seu quarto, espaço por si só inteiramente humano, mantém plena visão para a sala, lugar de encontro familiar. O aranhaço, embora fazendo pequenas digressões pela floresta ou trocando impressões com um ou outro animal, é movido por um desesperado desejo de contacto humano, objeto do seu amor. Tendo-se feito animal, e embora reconhecendo diversas qualidades nos insetos, não apresenta nunca uma real pretensão de fazer parte desse mundo inumano, antes insiste na vontade de se chegar ao outro, motivo, aliás, que terá impulsionado a transformação. Embora inseridos ambos no mundo do homem, para se aproximarem do outro, teriam sempre de invadir o espaço agora alheio, enquanto animais, antes seu, enquanto homens. Agora, percorrendo o espaço humano, são enxotados como bichos:

Foi então que o pai lhe aplicou por trás uma pancada violenta, mas verdadeiramente libertadora, que o fez voar até ao fundo do quarto, sangrando

com abundância. A porta ainda foi fechada violentamente com a bengala e depois fez-se finalmente silêncio.¹⁹⁶

Na obra de Kafka, essa cisão é bem notória pelo constante movimento da abertura e fecho da porta do quarto, cuja decisão recai em exclusivo sobre o núcleo familiar ao qual Gregor já não pertence. Desde a transformação, em certas ocasiões delimitadas por curtos espaços de tempo, a porta é aberta para lhe dar a possibilidade de, do quarto escuro, olhar para eles e observar a dinâmica familiar outrora sua, ação que se torna mais frequente depois de o pai lhe ter atirado a maçã, como se de um privilégio concedido ao animal se tratasse, uma espécie de atenuante pelo gesto agressivo do pai:

[...] por outro lado este agravamento do seu estado foi compensado, em sua opinião de forma perfeitamente razoável, pelo facto de todos os dias, ao fim da tarde, a porta que dava para a sala, e que já duas horas antes observava com ansiedade, se abrir para que ele, estendido no chão do quarto, no escuro e sem ser visto da sala, pudesse ver toda a família sentada à mesa iluminada e ouvir as suas conversas, agora com o consentimento geral, ao contrário do que acontecia antes.¹⁹⁷

E se, por um lado, a porta aberta daria a Gregor a impressão de voltar a pertencer à família, essa sensação, para além de temporária, não deixa de ser enganadora, na medida em que representa uma falsa acessibilidade do caixeiro-viajante ao mundo humano, no qual não está autorizado a entrar, mantendo-se restringido ao seu novo mundo animal, isto é, o seu quarto. Se ultrapassar essa porta é enxotado, gesto que, de resto, esteve na origem do arremesso da maçã. A porta, limite físico entre a humanidade e a animalidade, quando aberta, apenas permite a visão de longe do espaço, mas nunca a sua ocupação, constituindo, por isso, uma confirmação desta cisão entre as espécies. No lugar de representar uma permissão, constitui uma proibição, porque a permissão é limitada à distância.

Mais, nem o quarto permanece como lugar seguro, já que, a determinado momento, lhe foi sendo retirado o mobiliário que o preenchia e, com ele, a sua já

¹⁹⁶ Kafka, Franz. *A Metamorfose*. Op. Cit., p. 38.

¹⁹⁷ *Ibidem*, pp. 67-68.

enfraquecida humanidade. Se esta intenção de lhe dar espaço tinha um fundo altruísta, foi também ele fugaz, tendo em conta que, a certa altura, decidiram despejar no seu quarto os móveis trazidos lá para casa pelos hóspedes que agora ali habitavam:

Eram três senhores extremamente sérios [...]. Não suportavam tralha inútil e, muito menos, suja. Além disso, tinham, em grande parte, trazido consigo os seus próprios apetrechos. Por este motivo, muitos objetos que não eram vendáveis, mas que também não se queria deitar fora, haviam-se tornado supérfluos. Todos eles vinham parar ao quarto de Gregor, inclusivamente a caixa de cinzas do fogão e o caixote do lixo da cozinha.¹⁹⁸

Assim, o único espaço no qual Gregor ainda era autorizado a movimentar-se, quarto tornado habitat, é anulado, o que atesta que o meio já não está à sua disposição. Mais, é convertido numa arrecadação, numa espécie de caverna pútrida e sombria, já se adivinhando a sepultura, onde definha como bicho. Não só se assiste à decadência humana, como também à deterioração animal, marcada por uma irreversível putrefação. Gregor sofre, portanto, uma simultânea, gradativa e paralelamente oposta operação de desumanização e animalização, à medida que os outros se vão, também, bestializando, ao mostrar falta de humanidade para com ele. São os humanos aqueles que, do exterior, promovem a distância que vai de si ao animal, impondo sobre ele tal condição e forçando a entrada de Gregor na categoria animal. Se a irmã era a única que se comprazia com o seu sofrimento e que se esforçava por, numa fase inicial, tentar minimizar as consequências da mutação ao adaptar, por exemplo, a alimentação ao novo palato de Gregor, talvez numa derradeira tentativa de não deixar morrer a humanidade do seu irmão-barata, a certa altura aceita e, ao mesmo tempo, impõe a sua animalidade como condição irreversível:

Queridos pais – disse a irmã, batendo com a mão na mesa, à laia de introdução –, isto assim não pode continuar. Talvez vocês não vejam o que está a acontecer, mas eu vejo. Não quero pronunciar o nome do meu irmão em frente deste monstro, e por isso digo apenas: temos de tentar livrar-nos dele. Fizemos tudo o

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 67.

que é humanamente possível, cuidámos dele, aturámo-lo. Acho que ninguém nos pode acusar seja do que for.¹⁹⁹

O facto de se recusar proferir o nome do irmão, arredando deste ser a denominação que lhe dá identidade, substituindo-a por “monstro”, timbra-o irreversivelmente enquanto animal, exercendo sobre ele uma imposição.

Aliás, este imputar autoridade sobre o outro afigura-se como um outro possível fator para distinguir as duas espécies. De acordo com uma perspetiva bíblica, desde o momento da origem do mundo, parece estar já delineada a diferença entre a espécie humana e animal, já que Deus criou o homem à sua semelhança. Os animais, no entanto, não foram merecedores de serem criados à sua imagem, verificando-se, desde logo, uma espécie de supremacia atribuída ao homem, que mereceu a semelhança com Deus, ao passo que tal privilégio não ocorreu com os animais. Este triunfo do homem em relação ao animal acentua-se quando, como observa Jacques Derrida, Deus concede ao homem o poder e a autoridade para domesticar ou domar os animais:

Mais precisamente, ele criou o homem à sua semelhança para que o homem sujeite, dome, domine, adestre ou domestique os animais nascidos antes dele, e assente sua autoridade sobre eles. Deus destina os animais a experimentar o poder do homem, para ver o poder do homem em ação, para ver o poder do homem à obra, para ver o homem tomar o poder sobre todos os outros viventes.²⁰⁰

O homem apreendeu, desde o momento da criação, que pode – verbo que implica não só ter capacidade de, como ter autorização para – exercer poder sobre o outro. Naturalmente, também no reino animal há membros que exercem autoridade sobre outros seus semelhantes, tentando-se impor através de disputas hierárquicas, territoriais ou sexuais. Contudo, nesse caso, a batalha é mais justa, já que se trava entre pares. O homem, para além de exercer autoridade para com os da sua espécie, fá-lo igualmente com o animal, pois por mais que se possa preconizar de forma genuína a

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 73.

²⁰⁰ Derrida, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 37.

defesa da igualdade e respeito pelos animais, eles acabam por estar subjugados ou, pelo menos, condicionados pelo homem, salvo se viverem em liberdade no seu habitat natural. É essa mesma hegemonia que faz o mais inofensivo homem esmagar impiedosamente um incomodativo inseto, como constatámos em *Aracne*. Não se trata de matar pela sobrevivência, pois não nos situamos já na era do Paleolítico, na qual o homem, que em termos evolutivos se aproximava mais do animal (já *homo*, mas não homem), dependia da caça para subsistir. Trata-se de matar porque o inseto é “impertinente”, porque se pode, porque há esta presunçosa consciência, a mesma que ditou o castigo da tecelã, de que o homem pode. O gesto hostil do arremesso da maçã por parte do pai de Gregor comprova a atitude sobranceira do homem que se posiciona num patamar superior ao do animal, na medida em que dificilmente teria tido essa atitude perante Gregor enquanto seu par. É a transformação em animal e a consequente inferiorização de Gregor que legitima o pai a exercer essa autoridade agressiva sobre o filho, pois o pai deixa de ver em Gregor o filho humano, passando a tomá-lo enquanto animal, ser menor.

As duas obras referidas espelham esta supremacia imposta pelo homem face ao animal logo desde a ação da metamorfose, tendo em conta que se assiste, em ambos os casos, a uma apropriação por parte do humano – seja ela voluntária ou involuntária –, de um processo biológico evolutivo exclusivo do animal, interdito ao homem. Se, por um lado, a discussão em torno da diferenciação entre o humano e o animal parte necessariamente do homem enquanto ser pensante, o que ainda acaba por promover, por outro, a ação da metamorfose desfaz esse limite, porque o homem o ultrapassa e se iguala ao animal. O homem faz uso da sua autoridade ao apropriar-se de um processo que só ao animal pertence, o que atesta o benefício desse processo reservado a um ser dito inferior, reconhecendo-lhe utilidade e virtude, porém subtrai essa superioridade no momento da conversão, já que se coloca numa condição animal, considerada por si próprio como inferior. O homem superioriza-se porque se apodera do processo, mas o seu poder subtrai-se quando se transforma, pois dessa transformação resulta uma aparente desvalorização, já que ele passa a ser subjugado por aqueles que permanecem humanos, mantendo-se a tendência e perpetuando-se a superioridade humana e, por conseguinte, a desigualdade desta relação, incapaz de ser suplantada. Aliás, através da

mutação, tornam-se eles testemunhas inequívocas dessa superioridade humana de que, agora, são vítimas, e do fosso entre as espécies, como o aranhaço faz questão de sublinhar:

Esse teu mundo, de que te orgulhas tanto,
não sei se tem a paz do ramo seco
onde a lagarta faz o seu casulo.
O corpo, é certo, «todo de olhos feito»,
é o mais belo e mais sensível fruto
da natureza, e a todos causa espanto;
e tens, dentro do crânio, um arbusto pensante,
prodígio de design e invenção,
com que às vezes tu pensas, outras não.
E a tua voz, concedo, tem
do mel toda a doçura, e o veneno,
e não a alcança o chão cantar do grilo,
nem o silvo vulgar de aves volantes.
[...]
Não assim nós. A vã formiga, mesmo,
carregando penedos e montanhas,
é mais forte que tu, e mais discreta,
e o cru automatismo que vês nela
é só mudo louvor da natureza. E tu,
da tua voz, a doce o que fizeste?
Que lâminas e pregos lhe puseste;
de que arame farpado a rodeaste? Enquanto
calados, nós, não nos mentimos tanto.²⁰¹

Se, por um lado, os versos transcritos transmitem a sensação de imodéstia por parte de um “eu” que, agora tornado bicho, transfere a sobrançeria do humano para si, com o decorrer do poema desfaz-se tal ideia, porque o sujeito lírico faz uma espécie de retratação, apontando também os seus próprios defeitos animais:

Não que sejamos santos; também eu,
o mais sábio de todos os insetos
(aracnídeo seria mais correto;
faço-me aqui servir do que me excede),
asceta, anacoreta, e confessado adepto
de rigorosa dieta vegetal

²⁰¹ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, pp. 537-538.

por respeito da vida no universo,
às vezes, numa raiva de apetite,
lanço os meus fios de caça, e apanho
algum bicho menor, algum mosquito,
a consumir, de preferência em verso.²⁰²

Este poema torna-se particularmente pertinente, na medida em que reflete a tal operação de autoanálise que a metamorfose promoveu e pela qual poderá ter sido verdadeiramente ativada. Só a transformação permitiu que o “eu” enquanto humano se pudesse afastar de si e observar-se enquanto um outro animal – embora, recordamos, sem abandonar inteiramente a humanidade –, e reconhecer e condenar a superioridade do homem. É a distância que se criou com a metamorfose que possibilita essa consciencialização do caráter humano.

Ainda que esse desnivelamento entre homem e animal se verifique em ambas as obras, as consequências para os seres metamorfoseados divergem significativamente. Na obra kafkiana, a transformação de Gregor serviu, pelo menos, para lhe dar visibilidade no meio social e familiar em que se move. Não que esta circunstância sirva de compensação pelo desfecho trágico da personagem, mas a metamorfose fez com que Gregor fosse, ao fim de tantos anos, notado pelos outros, recebendo protagonismo ainda que sem sair da penumbra. Mesmo desempenhando um papel fulcral no sustento da família, a sua presença sempre foi um pouco desconsiderada, sobretudo pelos pais, que o viam como um mero elemento constitutivo daquele corpo familiar, não lhe sendo dado real valor. A discrição pela qual toda a sua existência tinha sido pautada até então vê-se invertida e o equilíbrio próximo da apatia que imperava naquelas vidas vê-se fortemente abalado pelo esvaecimento do humano Gregor e pela emergência do Gregor-barata. Esta circunstância decorre não da preocupação com o estado de saúde física e mental de Gregor, mas sim da sua nova fisicalidade, que o faz ocupar mais espaço e que o torna visualmente incomodativo, conjugada com o gradual silêncio que a sua mutação vai imprimindo àquela casa, causado pelo constrangimento da situação. Embora perdendo a voz humana, o silêncio torna-se ensurdecador, dado que se destaca

²⁰² *Ibidem*, p. 538.

o som da barata ou, na falta dele, a consciência de que ela está presente. O seu novo corpo animal incomoda os que estão à sua volta, o que acentua o afastamento já existente e precipita a desintegração – não só individual como relacional –, porque as dissemelhanças entre os seres vivos se revelam intransponíveis. Da metamorfose resultou a radicalização da sua visibilidade, mas, igualmente, da sua marginalização.

Ora, esta marginalização foi agudizada, justamente, pelo tal estado *entre* em que Gregor passa a viver. A luta entre estes dois estados é bem notória logo após a metamorfose, já que se tenta adaptar à sua nova corporeidade animal sem renunciar à sua humanidade, esforçando-se por preservar a sua condição humana, ao inquietar-se com o facto de ter perdido o comboio, de estar a faltar ao emprego e de estar a falhar para com a sua família e o gerente. Portanto, preliminarmente, o seu aturdimento consiste também na tentativa de gestão do processo de que foi vítima, numa luta com este estado *entre*, com a bifurcação das duas condições que constituem a sua existência – a humana e a animal. E se este esforço lhe parece exequível numa fase muito embrionária da metamorfose, tal possibilidade vai-se esvaecendo à medida que se acentuam as características animais. Dá-se rapidamente conta da alteração da sua voz (“aquilo era a voz de um bicho”²⁰³); a certo momento, a visão de Gregor vai-se perdendo (“De facto, acontecia que de dia para dia ia distinguindo os objetos, mesmo os pouco distantes, de forma cada vez mais imprecisa”²⁰⁴), e passa posteriormente a ser capaz de rastejar pelas paredes, como um verdadeiro inseto (“e assim, para se distrair, ganhou o hábito de rastejar em todas as direcções pelas paredes e pelo teto”²⁰⁵). Portanto, a nova corporeidade torna inviável a manutenção da sua rotina diária, o que lhe retira humanidade, mas a preservação da lucidez humana impossibilita, de igual forma, que se passe a comportar exclusivamente como bicho. A ramificação decorrente da transformação resultou no enfraquecimento de Gregor, já que nenhuma das versões em que se dividiu se pôde substancializar, revelando-se inviável não só a predominância de

²⁰³ Kafka, Franz. *A Metamorfose*. *Op. Cit.*, p. 23.

²⁰⁴ *Ibidem*, pp. 48-49.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 52.

uma face à outra – porque mesmo que Gregor que sinta humano, os outros rejeitam essa categorização –, como a manutenção deste estado *entre*, pelo grau de ambiguidade tal que comporta, que o leva a questionar a própria gênese ao comover-se com o som do piano tocado pela irmã (“Seria ele um bicho, quando a música o tocava assim?”²⁰⁶). A indefinição de caráter que a mutação promoveu, para além de inoportável, revelou-se demasiado angustiante, e a metamorfose de Gregor, ao invés de ter resultado numa potência de si, ao invés de ter servido para o seu processo de expansão e de autoconhecimento, deu lugar a uma irreversível impotência, provocou uma contração tal que resultou no seu nefasto desaparecimento.

Contrariamente à obra de Kafka, pautada por esta carga negativa decorrente da angustiante vivência da personagem principal, em *Aracne*, a existência do “eu” revela-se mais luminosa, porque o desfecho do aranhaço é mais bem-aventurado, já que, ao cair do pano, o “eu” decide revogar a transformação que por si tinha sido impulsionada. Não se assiste a uma “morte em cena” do animal, mas sim a uma reversão da metamorfose. E reverte-se a metamorfose porque, para além de não ter não permitido a concretização amorosa supostamente almejada, não ter possibilitado a autonomia do “eu” face à necessidade relacional com outros, não ter operado uma moldagem de si suficientemente capaz de colmatar as fragilidades do “eu”, o estado *entre* que dela decorreu nunca passou de temporário, de uma premeditada suspensão do humano.

Retomando as investigações levadas a cabo por Agamben com base nas teorias heideggerianas, a suspensão surge como um dos graus que antecede o tédio profundo, experiência humana com contornos semelhantes ao estado de aturdimento, tido anteriormente como propriedade exclusiva do animal. Explica-se, então, que o homem também pode experienciar o tédio, que se vai agudizando gradualmente até se chegar ao tal tédio profundo, o que o faz aproximar do animal (“o homem que se entedia acaba por se encontrar numa «vizinhança extrema» – mesmo que aparente – ao aturdimento animal.”)²⁰⁷ Heidegger exemplifica esta experiência convidando o leitor a

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 79.

²⁰⁷ Agamben, Giorgio. *O aberto e o animal. Op. Cit.*, p. 92.

imaginar uma situação em que um ser se confronta com uma incontornável espera de quatro horas numa estação de comboio, cuja passagem do tempo se torna lenta e penosa, não só porque a própria estação e região onde se localiza dispõem de poucos atrativos, como também porque nenhuma atividade de que se disponha, como a leitura de um livro que até esteja na mochila, se apresente como suficientemente interessante. O que se conclui é que, neste vazio, as coisas não nos são simplesmente “«retiradas e aniquiladas» (*ibid.*, 154); estão lá mas «nada têm para nos oferecer», deixam-nos completamente indiferentes, de tal modo que *estamos pregados e entregues ao que nos entedia*”²⁰⁸. Neste caso, o homem que experimenta o tédio fica, à semelhança do que acontece com o animal, aturdido pelas coisas (“no tédio encontramos-nos de repente abandonados ao vazio”²⁰⁹), já que o ser está “entregue ao ente que se recusa”²¹⁰.

Segundo Heidegger, este primeiro momento estrutural do tédio, o “ser-deixado-vazio”²¹¹, relaciona-se com um segundo, o “ser-mantido-em-suspenso”, que não mais é do que uma privação, no sentido em que ao ser era possível fazer ou experienciar algo que se recusou, por se estar perante uma “indiferença absoluta”²¹²:

O verbo *brachliegen* – que traduzimos por «jazer inativo» - provém da linguagem da agricultura. *Brache* designa o pousio, isto é, o terreno que se deixa não trabalhado para aí se poder semear no ano seguinte. *Brackliegen* [*sic*] significa: deixar em pousio, ou seja, inativo, não cultivado. [...] Mantidas em suspenso, jazendo inativas estão agora as possibilidades específicas do *Dasein*, o seu poder fazer isto ou aquilo”²¹³.

O ser dispõe de possibilidades no mundo, contrariamente ao animal, mas essas possibilidades encontram-se em pousio, suspensas, por inércia facultativa, circunstância que está na origem do próprio conceito de potência:

O ser-mantido-em-suspenso como segunda característica essencial do tédio profundo não é assim senão esta experiência do desvelar-se da possibilitação

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 91.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 92.

²¹¹ *Ibidem*, p. 93.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*, pp. 93-94.

originária (ou seja, da potência pura) na suspensão e subtração de todas as possibilidades específicas concretas.

O que aparece pela primeira vez como tal na desativação (no *Brachliegen*) da possibilidade é, então, a própria origem da potência – e, com isto, do *Dasein*, isto é, do ente que existe na forma do poder-ser. Mas esta potência ou possibilitação originária tem constitutivamente – precisamente por isso – a forma de uma potência-de-não, de uma impotência, na medida em que pode somente a partir de um poder não, de uma desativação das possibilidades factícias específicas singulares.

Assim, a proximidade e – simultaneamente a distância – entre o tédio profundo e o aturdimento animal vêm finalmente à luz do dia. No aturdimento, o animal estava em relação imediata com o seu desinibidor, exposto e desfalecido neste, de tal modo, porém, que este nunca se podia revelar enquanto tal. Aquilo de que o animal é incapaz é precisamente de suspender e desativar a sua relação com o círculo dos desinibidores específicos. O ambiente animal é constituído de tal modo que nunca algo como uma pura possibilidade se pode nele manifestar.²¹⁴

Se ambas as espécies podem, afinal, experienciar o tédio profundo ou o aturdimento enquanto estados análogos, aquilo que as parece distinguir está relacionado com a possibilidade de decisão, já apontada por Derrida na obra *O animal que logo sou* a propósito da infinda e inconcludente discussão acerca da distinção entre as espécies. Reitera o filósofo que, no momento da criação do mundo, para além de dotar o homem com a faculdade da linguagem, elemento também apontado por muitos como diferenciador entre ambas as espécies, dá-lhe o poder de decidir sobre a designação a conceder a cada animal. Portanto, a possibilidade de decisão destaca-se como uma particularidade restrita ao homem, pois o animal não é capaz de decidir suspender-se, como se observou com a abelha, ao passo que a potência do homem comporta a possibilidade do seu não exercício, isto é, da suspensão de todas as possibilidades. O animal é unicamente passivo no que à possibilidade de decisão diz respeito, ao passo que o homem é ativo e pode, através de deliberação própria, tornar-se passivo ao suspender a sua ação, conforme já observado por Agamben.

Para além de Gregor manter a lucidez humana até ao final, o que o dista da abelha que não percebe as circunstâncias que a rodeiam é precisamente a

²¹⁴ *Ibidem*, p. 95.

capacidade de decisão que Gregor mantém até ao fim que confirma a sua natureza humana. Aproximando-se a certo ponto de um aparente e irreversível estado animal em que nada pode, toma a sua última decisão enquanto humano: deixar-se morrer. A física infeção provocada pela maçã alojada no dorso e a dor emocional a que estava sujeito, decorrente da solidão e da percepção de que o abandono atroz em que se encontrava era irreversível, levam-no à tal indiferença em relação a tudo, não restando nada mais do que a resignação não da sua condição, mas da irreversibilidade da mesma:

E afinal agora é que tinha razões mais fortes para se esconder, porque, devido ao pó que cobria todo o seu quarto e se levantava ao mais leve movimento, ele próprio estava coberto de poeira, as costas e os flancos cheios de fios, cabelos, restos de comida. A sua indiferença em relação a tudo era agora muito maior, e já nem se preocupava, como antes, em se deitar de costas várias vezes ao dia para se esfregar no tapete.”²¹⁵

Gregor decide fazer da sua suspensão um estado permanente, deixando, assim, de resistir não só aos outros, mas a si próprio, deixando de se comportar e deixando, para sempre, de ter a possibilidade de voltar a dispor de mundo.

Em *Aracne*, nem humano nem aranhão deixam de dispor de mundo de forma definitiva, na medida em que a metamorfose não passou de uma suspensão do “eu” humano e posterior suspensão da aranha aquando da reversão final da mesma, nunca se tendo procurado a efetivação do novo estado animal. Seria expectável que o estado *entre* experienciado pelo “eu” agudizasse a já mencionada condição frágil em que se encontrava, não só pela angústia decorrente do maior afastamento em relação ao outro que a metamorfose promoveu, como pela agravada sensação de incompletude resultante da fragmentação que a vivência binária proporcionou. Parece até lamentar o retrocesso da metamorfose como se de uma nova cedência em prol do outro se tratasse, quando sabe que essa ação constitui uma inevitabilidade, porque sabe ser consequência do carácter momentâneo da transformação que já a precedia antes de ter sido por si impulsionada.

²¹⁵ Kafka, Franz. *A Metamorfose*. Op. Cit., p. 78.

Mas se o ser ambíguo a que a metamorfose deu origem e o tal estado *entre* em que passou a viver foi pernicioso para Gregor, no caso do “eu” poético, embora afirmando que a hibridez não lhe interessa (“Ser o homem-aranha não me tenta” ²¹⁶), ela acaba por se revelar conveniente ao verdadeiro processo de expansão que se pretende cumprir. A humanidade do “eu” só se poderá sublimar se existir a incorporação da animalidade da aranha, por tudo aquilo que ela representa: a arte de fazer versos. É que a compulsão do “eu” em relação ao outro existe pela potência que ele comporta à sua pretensão criativa, pela inspiração que dele emana. Ao passo que Gregor perdeu a voz, o aranhão ganhou as patas de Aracne, e é através delas que a sua voz se afirmará. O real aturdimento do “eu” está, afinal, no próprio fazer poético, porque é, na verdade, aquilo que assegura a sua sobrevivência, já que a verdadeira essência do “eu” não é humana nem animal, é poética.

²¹⁶ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 536.

6. Acerca do discurso poético: a partir de Platão e Blanchot

Em *Fedro*, de Platão, Sócrates e o próprio Fedro apresentam-se como intervenientes de um diálogo que parte da leitura de um discurso escrito por Lísias acerca do amor. Perante a crítica que dirige ao discurso de Lísias, Sócrates é desafiado por Fedro a proferir um discurso da sua autoria acerca do mesmo assunto, condicionando-o, porém, já que lhe pede que o desenvolva a partir da mesma tese apresentada por Lísias. Tal sugestão é prontamente aceite, mas traduz-se na declamação de um primeiro discurso falso, acerca do qual se envergonha, motivo que leva Sócrates a cobrir a cabeça antes de o declamar. No final da sua exposição, Sócrates acaba por confessar a inverdade das suas declarações, expressando a necessidade imediata de retratação, procedendo a uma palinódia através de um segundo discurso que irá compor, no qual ficará demonstrado o seu verdadeiro entendimento acerca do assunto, contrariando precisamente o que antes tinha proferido.

No seguimento disto, desenvolve-se um diálogo entre os dois acerca da retórica, tida por Sócrates como um instrumento ao serviço da “psicogogia”, isto é, “uma arte de conduzir as almas através das palavras, mediante o discurso”²¹⁷, “uma arte que não varia consoante a grandeza ou a pequenez do assunto em vista”²¹⁸, da qual refere não ser possível dissociar a verdade: “Logo, meu amigo, quem não conhece a verdade, mas só alimentar opiniões, transformará naturalmente a arte retórica numa coisa ridícula que nem sequer merece o nome de arte!”²¹⁹. Acaba por explicar, de acordo com o seu entendimento, como deverá ser estruturado um bom discurso, sendo que, no decorrer das suas reflexões, apesar de Sócrates afirmar primeiramente que “não é de forma

²¹⁷ Platão. *Fedro ou Da Beleza*. Op. Cit., p. 90.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 94.

alguma desprezível o facto de alguém escrever discursos”²²⁰, este acaba por condenar a escrita, porque a ela estão associados vários inconvenientes, nomeadamente o facto de ela fragilizar a memória, que deixará de ser exercitada se se recorrer à escrita constantemente. Adicionalmente, a maior desvantagem da escrita apontada por Sócrates está associada à ausência do seu autor, o que, para além de impossibilitar o esclarecimento imediato perante uma questão do leitor, levará a que a resposta seja sempre a mesma, pois o texto escrito é para todos e serve a todos da mesma forma, não sendo capaz de se proteger e defender a si próprio:

O maior inconveniente da escrita parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos: falam das coisas como se estas estivessem vivas, mas, se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa. Mais: uma vez escrito, um discurso chega a toda a parte, tanto aos que o entendem como aos que não podem compreendê-lo e, assim, nunca se chega a saber a quem serve e a quem não serve.²²¹

Estas considerações são comprovadas precisamente pela ausência de Lísias quando o seu discurso é proferido através de Fedro. Uma vez que o autor do discurso não está presente, torna-se possível que se lhe faça um ataque, justamente porque o discurso não se defende a si próprio. Aquilo que Sócrates condena na escrita, as fragilidades a esta atribuídas, torna-se evidente naquele discurso de Lísias, exemplo materializado e documentado das falhas apontadas por Sócrates inerentes a um tipo de escrita frívola.

Portanto, o discurso oral parece afigurar-se o método mais eficaz para a partilha da verdade, porque nele está presente o seu autor, o que, de forma lógica, elimina as teses desfavoráveis apontadas por Sócrates ao discurso escrito. No entanto, a primazia dada por Sócrates ao discurso oral em detrimento do escrito utilizando o argumento de que a primeira exerce de forma mais pura a transmissão da verdade é em si mesma fictícia,

²²⁰ *Ibidem*, p. 84.

²²¹ *Ibidem*, pp. 122-123.

o que se prova neste processo de condução da alma levado a cabo por Sócrates. Neste experimento no qual Fedro participa sem se dar conta, Sócrates persuade Fedro, por duas vezes, às suas palavras, ou seja, consegue escrever na alma de Fedro o seu pensamento, sendo que no primeiro discurso fá-lo acreditar que o amor é desfavorável, enquanto no segundo persuade-o exatamente do contrário. Se o primeiro discurso de Sócrates é falso, contendo em si ideias completamente divergentes das que realmente defende, então este discurso oral não transmitiu qualquer tipo de verdade, pelo contrário ele foi ludibrioso. Portanto, se ambos os discursos são orais, mas um reflete o real entendimento de Sócrates face ao assunto exposto e o outro não, a veracidade atribuída como característica inerente ao discurso oral é posta em causa. Daqui se infere que, mesmo através de um discurso oral, determinado uso de palavras serviu para que Sócrates manipulasse Fedro, com o intento de conduzir a sua alma, fazendo-o convergir com o seu pensamento e com aquilo que, inicialmente, dissimulou ser a verdade. Fedro deixa-se manusear por Sócrates, consentindo todas as considerações por si proferidas, tendo sido elas verdadeiras ou falsas. Portanto, o discurso oral não é, de modo algum, sinónimo de pureza e transmissão da verdade, antes pelo contrário, visto que pode servir para implantação da mentira, o que teria sucedido se Sócrates não tivesse feito a retratação do primeiro discurso.

Para além disto, está inerente ao texto oral uma circunstância pela qual não seria expectável que Sócrates o elegesse como modelo: a perecibilidade. Um discurso oral e espontâneo não permanece na totalidade no destinatário, na medida em que a memória é limitada. Sendo difícil ao ouvinte memorizar a integridade do discurso, este corre o risco de ser lembrado superficialmente. É certo que a generalidade do conteúdo pode ser entendida e apreendida, mas a sua reprodução fiel ver-se-á diluída com o tempo. A escrita, pelo contrário, é mais resistente à passagem do tempo, na medida em que fica registada fisicamente através do código de letras, das palavras, materializando-se no papel. A escrita subsiste, na medida em que se torna material, mas também se pode desvanecer, tendo em conta que, segundo o entendimento de Sócrates, tudo o que é material pode acabar por ruir. É justamente por condenar a materialidade que Sócrates condena a escrita, dado que, a seu ver, não se deve almejar o material e efémero, antes

o espiritual e imortal. Deste modo se conclui que ambos os discursos apresentam lacunas, o que nos leva a questionar qual será, afinal, o discurso ideal?

Para Sócrates, o tipo de discurso desejado é, então, aquele que seja germinador e que, tal como acontece com o agricultor, permita ao seu autor colher os frutos das sementes que colocou na terra, ou seja, é um discurso que tenha a capacidade de escrever na alma, de se fixar nela, pela garantia de eternidade que ela comporta:

Pois bem, é evidente que, quem conheça o justo, o bom e o belo não irá escrever tais coisas na água, nem usará um caniço para semear os seus discursos, os quais, além de impotentes para se defenderem por si mesmos, não servem para ensinar corretamente a verdade²²²;

Quando se plantam discursos que se tornam autossuficientes e que, em vez de se tornarem estéreis, produzem sementes e fecundam outras almas, perpetuando-se e dando ao que os possui o mais alto grau de felicidade que um homem pode atingir.²²³

É um outro tipo de discurso superior aos já referidos, um “discurso conscienciosamente escrito, com a sabedoria da alma, o discurso capaz de se defender a si mesmo, e que sabe quando convém ficar calado e quando convém intervir”²²⁴, que é ainda um “discurso vivo e animado do sábio, do qual todo o discurso poderia ser tomado como um simples simulacro”²²⁵. Se um discurso for “formado como um ser vivo”²²⁶, com “o seu organismo próprio”²²⁷, se o texto tiver dentro de si alma, ele transformar-se-á numa expressão digna da transmissão da verdade:

Todo o discurso deve ser formado como um ser vivo, ter o seu organismo próprio, de modo a que não lhe falem, nem a cabeça, nem os pés, e de modo a

²²² *Ibidem*, p. 124.

²²³ *Ibidem*, p. 125.

²²⁴ *Ibidem*, p. 123.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*, p. 98.

²²⁷ *Ibidem*.

que tanto os órgãos internos como os externos se encontrem ajustados uns aos outros, em harmonia com o todo.²²⁸

O bom discurso é, portanto, aquele que escreve a verdade na alma do outro e que, por isso mesmo, se torna perene, e é nesse sentido que a escrita se manifesta como a metáfora do bom discurso oral, isto é, a escrita é favorável se ela tiver o mesmo teor que um bom discurso oral, ou seja, se ela for capaz de, pela sua vivacidade, suplantar a materialidade do papel, defender-se a si própria e implantar o conhecimento no outro, servindo, assim, a cada um de forma particular, dispensando-se a presença física do seu autor. Quer seja transmitido pela via oral ou escrita, é a capacidade que as palavras têm de conduzir a alma do outro que eleva o discurso, sendo as características que para isso contribuem exatamente as mesmas independentemente da via de transmissão, desde que esteja assegurada a inscrição da verdade na alma de outrem de forma contínua, perpetuando-se a partilha de conhecimento. Para tal, o seu autor tem de ser dotado de qualidades que permitam a difusão dessa verdade:

Quando, dizia eu, reunir todas estas condições, quando souber o momento em que deve calar-se e o momento em que deve intervir, quando souber fazer uso correto do estilo conciso, do estilo piedoso, capaz de provocar a veemente indignação, ou de qualquer outra forma de discurso, sabendo distinguir o oportuno do inoportuno, nesse momento a Arte atingiu a beleza e a perfeição. Até esse momento, não! Digamos ainda: se qualquer orador, ou professor, ou escritor, esquecer uma só que seja destas regras, considerando-se, apesar disso, um perfeito dominador da sua arte, poderemos não acreditar.²²⁹

Ora, esta descrição daquilo que Sócrates considera ser o bom orador aplica-se nos mesmos moldes a qualquer agente de transmissão de pensamento e arte, devendo qualquer discurso resultar da conjugação do trabalho e conhecimento, mas igualmente da paixão, da alma. É a conjugação destes dois fatores que, também de acordo com o Max Weber, sociólogo alemão autor do ensaio “Ciência como Vocação”, favorece o caráter inesgotável das verdadeiras obras:

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*, p. 115.

Uma obra de arte, que seja realmente “acabada”, nunca será ultrapassada, nunca envelhecerá; o indivíduo pode apreciar de modo distinto a importância que para ele, pessoalmente, tem essa obra, mas jamais alguém poderá dizer de uma obra, realmente “conseguida” em sentido artístico, que foi “ultrapassada” por outra, que também seja uma “realização” plena.²³⁰

Uma obra de arte conseguida, perfeita, completa, não será nunca suplantada, alcançará a permanência absoluta, tornando-se imperecível. É esta perpetuidade que permite a “*psicagogia*”, pois sempre que um discurso seja escrito com a sabedoria da alma, ele terá o poder de a iluminar e potenciar o outro, já que o ensinamento dele decorrente será absorvido pelo destinatário na sua plenitude e germinará. Só se fixa na alma o discurso que contiver em si a arte da harmonia, que seja diferenciador. Pelo contrário, se for um discurso vazio, trará apenas fugacidade e inutilidade, por não deixar sementes. Aquilo a que se aspira é à escrita na alma, já que o caráter inesgotável e imortal que ela detém permite a perenidade do discurso, que não poderá jamais tornar-se dissolvente. Portanto, a escrita, como veículo através do qual se espalha a verdade, pode desenvolver-se a si mesma em busca da verdade e pode suscitá-la, ao contrário daquilo que Sócrates sustenta.

A par disto, no livro *X d'A República*, Sócrates rejeita de forma acérrima a poesia enquanto género capaz de assegurar tal desígnio por considerar que o seu caráter é meramente mimético e, por isso, insuficiente para instruir. A condenação da poesia reside na convicção de que se trata de um género que tem por base a imitação e que, por isso, o poeta, ao qual Sócrates se refere como “fazedor de imagens, a quem definimos como imitador”²³¹, se encontra sempre afastado três pontos do real. Existe o objeto criado por Deus, dito o real; o artífice é capaz de o reproduzir em aparência; ao pintor cabe já a imitação da aparência. Ora, o poeta é absolutamente descreditado pelo

²³⁰ Weber, Max. “A Ciência como Vocação”. Em M. Weber, *Três tipos de poder e outros escritos*. Lisboa: Tribuna da História, 2005, p. 12. [consultado em <https://www.marxists.org/portugues/weber/1917/mes/ciencia.pdf>, em janeiro de 2022].

²³¹ Platão. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017, p. 457.

filósofo, pois apresenta semelhanças com o pintor, considerados ambos inaptos por falta de conhecimento em relação àquilo que imitam, o que os dista exponencialmente da verdade (“Todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade”²³²). Sócrates acrescenta ainda que a lei e a razão, que correspondem à parte sensata do ser humano não são fáceis de imitar, ao passo que o irracional, o sofrimento e o desgosto, o lado irascível do ser, são mais propensos à imitação. É por isso que considera dever ser afastado da cidade o poeta imitador, por levar a um mau governo, no sentido em que “a imitação poética rega as paixões penosas ou apazíveis à alma”²³³ no lugar de as secar. Pelo contrário, a cidade beneficiaria em muito se aqueles que a governassem fossem filósofos, porque eles serão dotados de todas as virtudes, já que a filosofia se afigura como o campo privilegiado para a obtenção de conhecimento, precisamente porque ela consiste na procura da sabedoria: “deve-se olhar para o amor da sabedoria, para o conhecimento dos objetos”²³⁴. Mais, o filósofo constitui o estágio mais próximo do sábio, cuja diferença apenas reside no entendimento de que esta última designação somente poderá ser atribuída aos deuses:

“Se possuis o conhecimento da verdade e sois capaz de a defender, se podeis ir, de viva voz, além do que escrevestes nos vossos discursos, a designação de retóricos não vos fica bem, pois melhor vos ficará uma denominação consentânea com a arte superior a que vos dedicais.”

Fedro – E que designação lhes pretendes dar?

Sócrates – A designação de sábio, Fedro, parece-me excessiva, pois não se aplica senão aos deuses; mas a designação de filósofo, ou qualquer outro adjetivo análogo, seria mais apropriada para clarificar tais personalidades.²³⁵

O método socrático acaba por ser, assim, a metodologia filosófica privilegiada ao desenvolvimento do saber, na medida em que consiste num mecanismo que se

²³² *Ibidem*, p. 461.

²³³ *Ibidem*, p. 472.

²³⁴ *Ibidem*, p. 480.

²³⁵ Platão. *Fedro ou Da Beleza. Op. Cit.*, pp. 128-129.

desenvolve através do diálogo, e com base na maiêutica, que tem como objetivo a condução do aluno à reflexão, instigando-o a responder a questões sucessivas, de forma a, mediante as contradições das suas respostas e do seu pensamento, chegar a uma restaurada conclusão, tida pelo mestre como a autêntica. Este método racional surge como antagónico à fantasia da poesia, pois o primeiro poderá levar o ser à sensatez, ao passo que a segunda, por ser propensa ao irracional, deve ser eliminada porque impedirá o cultivo do ser, já que ela não garante a transmissão da verdade.

E é neste ponto que reside o cerne da questão: é que a poesia não tem a pretensão quer de imitar o real, quer de procurar a verdade, sendo um campo facilmente suscetível de causar equívocos pela circunstância de, no lugar de haver personagens manifestamente ficcionais, haver uma entidade ambígua que fala, o “eu”, que, apesar de poder constituir do mesmo modo uma personagem inteiramente ficcional, é difícil desprender do próprio poeta, tendo em conta que o discurso se desenvolve na primeira pessoa. Aliás, o próprio “eu” confessa o seu carácter imaginário, porque o “eu” pode, de facto, ser um produto literário: “e já todos me ensinam em linguagem simples / que somos mera fábula, obscuramente / inventada na rima de um qualquer cantor sem voz [...]”²³⁶. É precisamente esta ambiguidade decorrente do uso dessa primeira pessoa, marcada por uma pessoalidade e impessoalidade em simultâneo, que poderá desconcertar Sócrates, pois essa circunstância faz com que os versos se pareçam com algo como a verdade do poeta, ao mesmo tempo que se tem a consciência de que a não são, daí que considere tratar-se de imitação.

E embora a comédia e a tragédia não possam, também, deixar de ter um carácter mimético, pois sendo produtos de ficção não constituem, efetivamente, a verdade, esses géneros estão categorizados como tal, ao contrário do que se verifica com a poesia. A poesia apresenta-se como um campo dúbio, na medida em que assenta numa raiz real que é a linguagem e o inevitável contexto em que se insere, mas opera simultaneamente a ação de os desraizar, rompendo com esse real, porque cabe ao

²³⁶ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 460.

poeta transfigurar as palavras, dar-lhes um novo sentido a cada novo verso, a cada novo poema irrepetível. Na verdade, não se pretende chegar a uma verdade, e é isso que faz da poesia poesia, caso contrário, iríamos desvirtuá-la, pois a poesia só se concretiza se houver uma transcendência da linguagem. Aliás, a poesia tem de operar esse movimento de desraizar, porque só desse processo ela nasce, caso contrário, a poesia é mero discurso, apenas linguagem. É a desconstrução e simultânea sublimação da linguagem que origina a poesia. A linguagem é poesia em potência e a poesia é a potência da linguagem:

A poesia é fundamentalmente linguagem, um certo jogo de linguagem, ou, melhor, uma linguagem nova criada por cada poeta na linguagem dada. Toda a criação literária, e a criação poética em particular, inventa, de cada vez, uma linguagem na linguagem, uma linguagem contra a linguagem, contra os limites e as possibilidades da linguagem. Uma neolíngua exclusiva, fazendo violência à língua comum: não há literatura, não há poesia, sem esta violência²³⁷.

É precisamente o diferimento do desvelamento, esta volatilidade da poesia, que faz Sócrates rejeitá-la, mas é igualmente por isso que a poesia constitui o melhor exemplo de rizoma, conceito matricial explorado por Deleuze e Guattari e que se afigura como o melhor tipo de estrutura para um livro, pelo caráter múltiplo que ele comporta.²³⁸ A linguagem é a génese da poesia, mas a sua potência polimórfica, conseguida pela habilidade do poeta e conjugada com a inspiração, permite a sua infinita multiplicidade. A riqueza da poesia consiste não no estabelecimento da linguagem na sua origem, mas na capacidade de a subverter de forma ilimitada.

Maurice Blanchot muito discorreu acerca deste assunto, fazendo uma distinção entre a palavra literária e a palavra do mundo, análogas, respetivamente, aos conceitos de palavra essencial e palavra bruta ou imediata, da autoria de Mallarmé. Blanchot clarifica que as duas não comunicam entre si, porque uma tem que ver com a tal comunicação prática, usada para nomear o real, ao passo que a outra se insere

²³⁷ Dias, Sousa. *O que é Poesia?*. Lisboa: Documenta, 2014, pp. 12-13.

²³⁸ O termo será explorado de forma mais aprofundada adiante, no capítulo “O caráter rizomático da obra de António Franco Alexandre”.

exclusivamente num plano literário, afastando-se, precisamente, desse real: “A palavra bruta, ‘está relacionada com a realidade das coisas’. ‘Narrar, ensinar, mesmo descrever’ oferece-nos as coisas na sua presença, ‘representa-as’. A palavra essencial afasta-as, fá-las desaparecer, é sempre alusiva, sugere, evoca”²³⁹.

É necessário fazer rizoma da linguagem, para que a mesma se sublime e se possa substanciar num livro rizoma, “já não dicotómico, apumado ou fasciculado”²⁴⁰, através do qual qualquer exercício como narrar, ensinar e descrever seja possível sem que essas ações sejam discerníveis, subtraindo-se quaisquer vestígios de evidências. Esta operação encontra particular lugar no poema que, segundo Silvina Rodrigues Lopes, se apresenta como uma “composição que atinge o extremo do possível na afirmação da singularidade enquanto relação ao outro, interrupção do geral, abertura de sentido”²⁴¹.

Em Franco Alexandre interrompe-se o geral, abre-se indefinidamente o sentido e distende-se o limite do possível: “meu pouco amor de noitarder, de som /bra pequena em muramor, murmúrio, / meu morto corpo nu, meu cegamante.”²⁴². Estes versos, alguns dos mais bonitos que a poética de A.F.A. tem, são uma pequena amostra desse mecanismo através do qual as palavras, que detêm significados próprios e remetem para o mundo, veem as suas sílabas apartadas, aglutinadas e subvertidas, neutralizando-se qualquer tentativa de lhes atribuir significância unívoca, mas não impedindo jamais essa a-significância que da sua junção resulta de provocar um efeito poético no leitor. Porque o poema é “o desalinho branco das palavras”²⁴³, porque “quando começa a ser poema, a frase / destoa no veludo.”²⁴⁴. Esse sair do tom revela-se impreterível ao labor poético, uma vez que “a poesia não será assim o que é senão sob a condição de ser pelo

²³⁹ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Trad. André Tavares Marçal. Editora Snob, Coleção Nómada, 2024, p. 41.

²⁴⁰ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, out 2007, p. 46.

²⁴¹ Lopes, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Língua morta, março de 2023, p. 10.

²⁴² Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 192.

²⁴³ *Ibidem*, p. 197.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 205.

menos capaz de se negar: de se renegar, de se recusar ou de se suprimir.”²⁴⁵. É por esse motivo que a linguagem poética não se pode prestar à verdade ou à militância, nem tão pouco apenas ao estético; ela serve e posiciona-se numa esfera superior, transcendente, em relação à qual é difícil ao próprio poeta ter completa certeza:

É que a ação da poesia não é militante (mesmo quando parece sê-lo) e, se atrás se fala, talvez equivocadamente, de programa, convém deixar bem claro que o que assim foi designado constitui a marca mais profunda de uma atividade que não possui fora de si qualquer sistema em que se apoie ou por que afira a sua correção. Conceitos como verdade, por exemplo, estão definitivamente arredados do horizonte em que esta busca tem lugar. Para o poeta, não há, aquém do gesto com que inaugura o poema, qualquer certeza ou evidência: «as evidências matam» (p. 10).²⁴⁶

O poema serve-se a si mesmo, não se encontra ao serviço de um propósito concreto e, se tal acontece, é por acaso, como referido pelo “eu”: “O trabalhoso verso, quando serve / ou salva, é quase por acaso”²⁴⁷.

A percepção do conceito de poesia foi-se transfigurando ao longo do tempo e, aos olhos da contemporaneidade, encontra-se afastada desse caráter mimético e demasiado redutor que lhe esteve associado na origem. Ao desarredarmos de si esse mimetismo, libertamo-la brindamo-nos (a ela e a nós) com uma virtude infinita que a potencia. É essa potência da linguagem poética que o “eu” põe em prática, criando um universo imaginário de que se formam os versos e que representam a verdade do poeta, que não necessariamente corresponde à noção de verdade de que fala Sócrates e que se baseia num pensamento lógico, que não tem lugar na poesia (“mas o meu poema simples / tem rima, não tem razão”²⁴⁸). Para o poeta, chegar à verdade é sinónimo de chegar à sua verdade poética, de se consubstanciar nos versos através da sua poesia:

Se nas palavras vou um pouco sempre
adiantado, como uma quimera
daquelas bem reais que têm bico

²⁴⁵ Nancy, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Trad. Bruno Duarte. Edições Vendaval, 2005, p. 11.

²⁴⁶ Nava, Luís Miguel. *Ensaaios Reunidos*. Op. Cit., p. 273.

²⁴⁷ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 587.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 435.

e corpo de lagarto? e rosto humano?
é que também não vivo neste instante
mas noutra, inteiramente coincidente.
Jamais aceitarei que o mundo seja
vago manto enrugado de montanhas,
alguns bichos na água, outros em terra,
outros voando em fútil incerteza.
Se me prendo ao teu rumor ausente
não é que me consuma numa imagem
ou deseje real o imaginado;
é por outro real em ti presente.²⁴⁹

Neste poema, o “eu” declara que não se pode contentar com um mundo real, e que aquilo que o prende ao outro é a realidade imaginada que o outro proporciona, porque a verdade como é entendida por Sócrates revela-se demasiado castradora, ideia que expressa recorrentemente: “É mais fácil de longe imaginar / o que seria ter-te aqui presente / do que seria ter-te e não saber / com que forma de corpo receber-te. [...] E no entanto, perto, fico incerto / se não é melhor bem o que imagino”²⁵⁰.) A realidade é rejeitada, pois “[...] «el mundo es poco»”²⁵¹, afigurando-se parco todo o possível (“O truque era este: nenhum possível nos bastava, / mansão de poesia ou tenda de desertos”²⁵²). Aquilo que se almeja é exceder qualquer possibilidade, dando-se inequívoca primazia ao ato imaginativo, pelo carácter fértil que ele comporta: “e olhar é como perdermos os sentidos e ficar / lucidamente desaparecidos”²⁵³. Os sentidos só servem se eles funcionarem como uma alavanca para a imaginação, através da qual os mesmos se emaranham: “os olhos que inventavam o aroma”²⁵⁴.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 493.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 500.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 202.

²⁵² *Ibidem*, p. 461.

²⁵³ *Ibidem*, p. 270.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 176.

A grande conquista almejada pelo “eu” é fazer com que o “tu” o acompanhe nesta extrapolação da realidade, convidando-o a desprender-se da dureza que a marca e a embarcar na fantasia:

agora a vida real, vestida de trapos,
a suja, a malcheirosa, mas real,
vem sentar-se na primeira fila dos teatros e abanar
e abanar a cabeça do ódio e dizer não
a tanta fantasia e pesadelo (também ele
real, mas não tão real como a vida real),
aos gestos dos atores que não sabem
mexer-se! falar! Como gente genuína,
esquecem o imposto, o exame, a taxa,
e se vestem a cores! e escrevem
com a boca fechada! e querem
estar vivos, nem que seja
para mostrar a cansativa chaga!
que são feitos de palavras, se apaixonam por palavras,
e hão de morrer palavras para sempre! enquanto
imperecível, de cristal, é a vida real,
o corpo da vida real sentado na primeira fila,
a voz da vida real ao telefone, no avião, no metro,
o sangue real da vida real a apertar-nos a garganta
até sermos o sopro, apenas o sopro
de um instrumento inútil no cenário²⁵⁵

No confronto entre realidade e fantasia que cunha este poema de *Quatro Caprichos*, o “eu” privilegia a ficção, simbolizada pelo teatro, em detrimento da vida real, negativamente adjetivada. No papel de vida real personificada que desaprova a peça a que assiste na primeira fila poder-se-ia posicionar Sócrates ao olhar desfavoravelmente para a poesia. O poema ilustra, precisamente, que toda a ficção terá de partir da vida real, da qual não se poderá integralmente afastar, mas ela coloca-se ao serviço da ficção

²⁵⁵ *Ibidem*, pp. 386-387.

em forma de breve e vago sopro, servindo apenas de instrumento no cenário sob a forma de um rasto. Luís Miguel Nava, a propósito de *As Moradas 1&2*, refere:

Perante as mutações súbitas e violentas de que o mundo é palco, num permanente estado de rutura que concorre para pôr em causa os alicerces de quaisquer certezas ou verdades, assiste-se, em segundo lugar, a uma desrealização do próprio mundo, em que se imprime assim a ficcionalidade do teatro. São várias as passagens destes textos que explicitamente assumem uma tal assimilação. Dir-se-ia mesmo que o que alguns poemas documentam é uma atmosfera cénica, habilmente entretecida no que ingenuamente designamos por real, como se, à semelhança do que a outros níveis vimos suceder, também entre o real e o teatro se esbatessem as fronteiras [...]²⁵⁶

Ora, essa operação de volatilização do real para a ficção advém, necessariamente, da linguagem poética que opera o tal mecanismo de o desenraizar, transformando-se num sopro, numa espécie de máscara que, no lugar de revelar o real, o dissimula, já que não se procura uma epifania, mas o oposto disso:

Dito de outra maneira, não um uso da linguagem que criasse uma ilusão de presença ou epifania, mas, pelo contrário, um uso da linguagem capaz de volatilizar qualquer efeito desse tipo – capaz de *sublimar* qualquer ilusão de presença, e uso a palavra *sublimar* nesse sentido que lhe é dado pela química, ao descrever a passagem de uma substância diretamente do estado sólido ao estado gasoso. [...] Ora, a poesia de Franco Alexandre funciona, como tentarei mostrar, às avessas, usando a significância para lhe expor a in-significância, assim assumindo uma posição perversa relativamente a uma tradição que, sem deixar de atualizar, drasticamente modifica, se bem que para a reposicionar.²⁵⁷

Mais, assiste-se a um declarado fingimento artístico nesta obra que nos é confessado pelo próprio “eu”, não só através das claras referências a Fernando Pessoa (“fernando sonhas pessoa”²⁵⁸), como, sobretudo, através do recurso recorrente a palavras como “mentir”, “enganar”, “imaginar”: “e à sombra do teu rosto te enganei / vezes sem conta; e a mim contigo. / Assim um simples gesto vai servir / de novela sem

²⁵⁶ Nava, Luís Miguel. *Ensaaios Reunidos*. Op. Cit., pp. 274-275.

²⁵⁷ Martelo Rosa Maria. “O «especialista em sublimação» e os usos da linguagem (acerca da poesia de António Franco Alexandre)”. Op. Cit., p. 267.

²⁵⁸ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 120.

fim na antologia”²⁵⁹; “Grandes nomes que dei ao que senti, / soantes rimas em que amei, te deixo / para que ninguém saiba o que menti”²⁶⁰; “De máscara perfeita, e corpo ausente, a todos enganei, e ninguém nunca / saberia que ainda permaneço / deste lado do tempo onde sou gente.”²⁶¹. Todos os versos são e permitem ficção: “inventa-me feliz com palavras e pássaros”²⁶²; “nesses poemas nos inventamos”²⁶³.

O “eu” previne o seu interlocutor, aconselhando-o a não acreditar no seu discurso (“não creias nas palavras [...]”²⁶⁴), se desse discurso esperar o concreto, pois nenhuma palavra remete para tal: “[...] a floresta / é o rumor da floresta acima / da floresta.”²⁶⁵. Ao falar da floresta, o “eu” não pretende remeter para a ideia de floresta, mas para uma transcendência dessa floresta, o rumor que dela emana.

Esta mentira de que se forma a poesia e que ela própria proporciona rompe com a esterilidade do real, com a impotência a ele associada, pois embora esse real seja composto de elementos que contém em si mesmos potência, esta é limitada quando comparada à potência da imaginação, que tudo pode. Aliás, a mentira coloca-se ao serviço do fazer poético e transforma-se, dentro desse universo, em verdade. Mais, o poema permite a criação ilimitada de universos também eles ilimitados: “E de novo amarei; e esquecido / este mundo, outra terra inventarei.”²⁶⁶.

Embora, na fantasia, nem tudo o que se idealiza se possa transformar em ato, a sua potência é infinita, porque é capaz de exceder os limites que a realidade impõe:

lembram-te roma as ruas da damaia;
há em carnide um sítio de verona;
é belo o lixo, à noite, junto ao tejo.
[...]
Assim nos enganamos, nos engana

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 496.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 515.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 508.

²⁶² *Ibidem*, p. 138.

²⁶³ *Ibidem*, p. 140.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 138.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 122.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 487.

a verdade que em lume nos desata.²⁶⁷

A verdade é que engana, erra, porque, se ela não servir para a possibilidade da sua própria transfiguração, adormece a criatividade, e essa é a morte do poeta. Mais, o poeta estará consciente da impossibilidade de consubstanciar em ato o produto da sua imaginação – a Damaia não se poderá assemelhar a Roma, como Roma não se poderá parecer à Damaia fora do campo especulativo –, não tendo sequer essa aspiração. Aquilo que se pretende não é uma poesia do real, mas sim sustentar um real poético, onde tudo é aparência (“Por isso pouco me importa / se só vejo simulacros”²⁶⁸), pois “[...] uma vez escrito / o poema habita a realidade, / imagina-se! uma partícula desastradamente viva, / capaz de velocidade e potência.”²⁶⁹. O poema constrói e habita uma realidade própria que subsiste pela imaginação, que só é proporcionada pelo recurso ao que Blanchot denomina “palavra errante”, que “está sempre fora de si própria”²⁷⁰. O “eu” dá conta desse fenómeno, pois tem esta sensação de que as palavras excedem o limite do ser e do mundo em que este se insere (“Muitas palavras / não cabem em nós”²⁷¹), conduzindo a uma infinda criatividade: “[...] aqui trocamos os nomes todos, / cada dia é uma nova / constelação. [...]”²⁷².

A palavra poética configura, ela própria, uma metamorfose em relação à palavra bruta, e é ela que metamorfoseia o mundo real num mundo poético, o que leva o “eu” a assumir que “a mão que escreve / é talvez a mais pantanosa”²⁷³, pela mutabilidade que lhe é característica.

Como referido por Luís Miguel Nava, a única verdade do poeta é o próprio ato de escrever, pois é o fluxo de tinta que assegura a sua sobrevivência, na medida em que,

²⁶⁷ *Ibidem*, pp. 380-381.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 426.

²⁶⁹ Alexandre, António Franco. *Uma fábula*. Op. Cit., p. 67.

²⁷⁰ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 62.

²⁷¹ Alexandre, António Franco. *Uma fábula*. Op. Cit., p. 69.

²⁷² Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 387.

²⁷³ *Ibidem*, p. 130.

embora Blanchot defenda que o poeta não pode permanecer junto à sua obra (“Aquele que escreve a obra é posto à parte, aquele que a escreveu é ostracizado.”²⁷⁴), a obra não deixa de lhe pertencer e a urdidura de o trazer enlaçado: “Deixa-me, amor, que acorde desta história / que me traz preso à lama como um fio / e me tropeça sem razão nem rima”²⁷⁵. O poeta, embora sendo afastado da obra, “nunca sabe se a obra está feita”²⁷⁶, pois “o que terminou num livro é o que irá recomeçar ou destruir noutro”²⁷⁷, porque ele sofre daquilo a que Blanchot denomina “preensão persecutória”, isto é, uma pulsão indomada de agarrar o lápis e escrever continuamente (“escrever é agora o interminável, o incessante”²⁷⁸). Este impulso acontece, porque tal movimento é orgânico, porque a natureza do poeta assim o dita, como sumarizado pelo “eu”: “Ó campos feliz paisagem/ ou cenário accidental / da minha verdade toda / fica o sumário brutal / ter este rosto de tinta / e nenhum outro real”²⁷⁹. O seu rosto real é feito de tinta, a sua real voz é aquela que surge pela poesia, pelos versos nos quais se perde: “e em lume de água, terra sem fronteira, / enfim me perco em ti, voz verdadeira”²⁸⁰.

Contudo, Blanchot afirma também que essa mão doente, a que escreve de forma compulsiva, pode ser travada pela outra mão, “capaz de intervir no momento em que é necessário, de se apoderar do lápis e de o afastar”²⁸¹, pelo que o único domínio que é atribuído ao poeta relativamente ao ato da escrita é o do “poder de parar de escrever, de interromper o que está escrito”²⁸², o que corresponderia à tal potência de não, à qual alude Agamben e Aristóteles. Ora, se entendermos que, nos versos seguintes, o interlocutor do “eu” é a própria poesia personificada, o “eu” assume a possibilidade de

²⁷⁴ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 15.

²⁷⁵ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 442.

²⁷⁶ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., pp. 15-16.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 16.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 22.

²⁷⁹ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 428.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 449.

²⁸¹ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 21.

²⁸² *Ibidem*.

decidir interromper a sua escrita, apagando-a: “eu que traço destinos e fronteiras / e poderia, em tinta corretora, / apagar-te da vida de joelhos: [...]”.²⁸³ Contudo, logo de seguida, confessa a inviabilidade dessa resolução, pois implora, porque dela precisa, pela palavra, aquela que assegura a sua libertação: “[...] eis-me que tremo, à sombra dos teus olhos, / e te imploro a palavra que liberta”²⁸⁴.

Assim, a ascensão em direção à libertação do espírito pela verdade perseguida por Sócrates é análoga àquela que se procura através da poesia. Ambas têm a mesma pretensão, mas com contornos distintos, não estando tão afastadas como Sócrates faz parecer, conforme se mostra em *Resistência da Poesia*: “Filosofia versus poesia não constitui uma oposição. Uma faz a dificuldade da outra. Juntas, são a própria dificuldade: de fazer sentido.”²⁸⁵. Mais, a filosofia procura de forma contínua alcançar conhecimento, busca essa que também se encontra na poesia de A.F.A., como atestado por Fernando Pinto do Amaral:

Porque, nesta escrita, o que resta no fim dos inventários mais ou menos exaustivos de temas e problemas (e esses são sempre incompletos) é sempre *uma questão de conhecimento*. Como escreve o poeta: «*minhas pequenas dúvidas não morrem*» (SPNC, 31).

Com efeito, quer queiramos quer não, esta leitura faz-nos hesitar entre a *ignorância* e a *sabedoria* [...]”²⁸⁶.

O tipo de conhecimento que se procura na obra de A.F.A. pelo “eu” que escreve é um outro tipo de conhecimento que, precisamente como referido por Fernando Pinto do Amaral, não almeja certezas, mas sim que abre espaço à dúvida, porque dessas dúvidas advém a potência poética.

Deste modo, a poesia revela-se como o melhor tipo de discurso, porque ela, contrariamente ao que é defendido por Sócrates, reúne todas as vantagens: é escrita,

²⁸³ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 447.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Nancy, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Op. Cit., p. 12.

²⁸⁶ Amaral, Fernando Pinto do. “A fala impercetível de António Franco Alexandre”. *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Recente*. Op. Cit., pp. 109-110.

tornando-se material e passível de perdurar; a presença do seu autor é dispensada, porque dela não se espera qualquer resposta, já que todas as respostas são indefinidamente diferidas; pode ser declamada oralmente ou cantada, interpretada com um corpo vivo, o que, de resto, nos transporta à sua origem; e é capaz de despertar emoções naquele que a lê ou ouve, implantando-se a sua matéria na sua alma. Mais, a poesia de A.F.A. ainda reúne uma qualidade suplementar: está repleta de incursões e referências filosóficas. O amor à sabedoria de que fala Sócrates é, na poesia alexandrina, transportado para os versos, sendo a verdadeira sabedoria que se pretende fomentar a poética.

Embora Sócrates condene a escrita é, então, sob a forma de poesia que o “eu” de António Franco Alexandre aspira a um tipo de discurso germinador ao longo do seu percurso poético. Não se vislumbram quaisquer resquícios de pretensiosismo do “eu” neste processo de edificação, chegando muitas vezes, como antecipado no Estado da Arte, a descreditar própria obra (“A preços de mercado, este poema vale meio centavo / na tua algibeira rota”²⁸⁷; “fosse capaz de mármore este verso / coxo, às vezes dito ao mágico aparelho / que me desata a língua maltalhada”²⁸⁸), atitude que poderia levá-lo a uma aproximação com Sócrates, tendo em conta a forma menor como se refere aos seus versos. Aquilo que os dista, contudo, é o entendimento, e a falta dele – no caso de Sócrates –, de que o poema “não é um objeto como os outros: não é um objeto; nunca é como os outros. É essa a sua, a nossa, anomalia poética.”²⁸⁹.

É por estar consciente da sua anomalia face ao real que o “eu” a procura, lançando-se num esforço incessante, aparentemente desprovido do mesmo, para que se cumpra um discurso poeticamente capaz de, simultaneamente, contribuir para cultivar o espírito do “eu”, levando-o a progredir no seu próprio processo de expansão,

²⁸⁷ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 470.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 445.

²⁸⁹ Lopes, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética. Op. Cit.*, p. 203.

e deixar sementes num “tu”. Para que esse ensejo se concretize, o “eu” terá de se servir de uma multiplicidade de artifícios, revelando-se primordial evocar inspiração.

7. O sopro do duende

A ideia de inspiração enquanto estímulo transcendente que se apodera do inspirado para potenciar a sua criação é de origem distante e sobejamente transversal a várias épocas, livros e autores, estando presente tanto em livros sagrados, cuja escrita terá sido conduzida sob o efeito de um sopro divino, como em grandes epopeias da Antiguidade Clássica, de que são exemplo *Ilíada* e *Odisseia* de Homero, assim como na epopeia renascentista de Camões, *Os Lusíadas*, obras nas quais o papel das musas é imprescindível. E embora a inspiração seja habitualmente alvo de um certo descrédito e ceticismo por parte da comunidade científica, estimulados pelo carácter místico que lhe está associado, ela não deixa de ser parte integrante e substancial de qualquer processo criativo, do qual nenhuma descoberta científica se pode libertar.

Esta convicção é partilhada também por Max Weber que, em “A Ciência como Vocação”, lamenta o “desencantamento do mundo” de que o advento da racionalização foi consequência. Neste ensaio, Weber reflete sobre o modo como a ciência, aparentemente desprovida das asas da inspiração, tem ganhado tal ascensão que se julga – ou julgam por ela – poder ser estendida a todos os campos da vida, mesmo àqueles onde ela não tem lugar. O pressuposto trazido pelo Renascimento de que o homem é a medida de todas as coisas foi dissecado de tal forma na era moderna que atingiu um ponto de não retorno, em que todos os fenómenos tendem a ser exclusivamente explicáveis e entendidos pela via da ciência. Contudo, tal como Weber defende, existem matérias que não estão ao alcance dos homens, considerando que o homem não pode ser detentor de um conhecimento absoluto, pois não é possível “chegar aos píncaros situados no infinito”²⁹⁰, na medida em que haverá sempre algo que lhe escapa, que lhe escoa pelas mãos e deve ter-se humilde consciência disso. Esse

²⁹⁰Weber, Max. “A Ciência como Vocação”. Em M. Weber, *Três tipos de poder e outros escritos*. Op. Cit, p. 14.

elemento que não pode ser controlado é o acaso, e o próprio trabalho científico, por mais rigoroso, metódico e prudente que seja, não é imune à sua imprevisibilidade, antes está preso à sua inevitabilidade. Assim, todo o trabalho científico e especializado contém em si uma contingência de cujo sucesso está dependente: o acaso da inspiração. A sua manifestação direciona o pensamento para um novo caminho que se pode vislumbrar mais interessante, sendo que o seu papel não se coaduna apenas com a arte, antes é transversal a todas as áreas, quer seja na ciência, no comércio, na matemática, etc. Segundo Weber é contingência imprescindível, mas não autossuficiente, pois deve coexistir entrelaçada com o próprio trabalho; não serve para o substituir, mas para o sublimar. Inspiração é, então, o resultado da soma do “matutar à secretária”²⁹¹ com a “demanda apaixonada”²⁹².

Uma referência basilar quando se invoca o tema da inspiração é Platão, filósofo que, através dos seus diálogos, largamente contribuiu para a clarificação deste conceito. Assim acontece em *Fedro*, diálogo no qual a ideia de inspiração é convocada, tomando-se como ponto de partida o amor, tema-sentimento através do qual se desenvolve toda a discussão. Neste diálogo, Fedro lê a Sócrates um discurso elaborado por Lísias, com o propósito de discutir se devem ser concedidos favores ao apaixonado ou ao não apaixonado, lançando como premissa a indissociação entre amor e loucura. Lísias, através da leitura de Fedro, argumenta a desfavor do amor, declarando assertivamente que o amor é uma força incontrolável que domina o ser, assemelhando-se à loucura: “É verdade que os amantes concordam que são mais doentes de espírito do que lúcidos, e que estão cientes da falta de bom senso, da desordem do seu pensamento e da incapacidade de se dominarem”²⁹³. Sócrates graceja das considerações feitas, com a ironia que tão bem domina, acabando por fazer um discurso da sua autoria, tendo também como ponto de partida a ideia de loucura, mas sob uma perspectiva diversa.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 10.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Platão. *Fedro ou Da Beleza. Op. Cit.*, p. 22.

Sócrates refere que o inconveniente do amor “seria verdadeiro se a loucura fosse apenas um mal, mas acontece que muitos dos nossos bens nascem da loucura inspirada pelos deuses”²⁹⁴ e ainda que “a loucura inspirada pelos deuses é, por sua beleza, superior à sabedoria de que os homens são os autores!”²⁹⁵. Ora, se para Lísias a loucura é entendida como uma doença, um delírio, sinónimo de desordem e insensatez, para Sócrates é bênção, dado que loucura e inspiração caminham ladeadas, mais, são espelho uma da outra, já que o amor é um estado de loucura-inspiração que domina o espírito. Portanto, Lísias considera ser o amor prejudicial, precisamente por ser a ele inerente um certo estado de loucura, o mesmo motivo justamente que faz Sócrates defender que o amor, também por ser de origem divina, só pode conter em si o bem. Deste modo, no seu segundo discurso, Sócrates desenvolve simultaneamente um elogio ao apaixonado e à loucura, visto que ambos acabam por ser expressão do mesmo, justificando-se a defesa do apaixonado pelo facto de loucura e amor poderem proporcionar inspiração:

Embora não sejam somente estas, já ficas sabendo quais são as belas vantagens que se podem usufruir de um estado delirante inspirado pelos deuses. Podemos agora concluir que não devemos rezear, nem devemos deixar-nos confundir pelo espantinho de uma doutrina, segundo a qual se deve preferir a amizade do homem sensato à amizade do homem apaixonado. Bem pelo contrário, a vitória deve ser dada ao apaixonado, pois o amor foi enviado pelos deuses no interesse do amante e do amado, e é isso mesmo, contra aquela tese, que procuraremos demonstrar: os deuses desejam a suprema ventura daqueles a quem foi concedida a graça da loucura.²⁹⁶

O significado mais objetivo de inspiração não deixa de ser pertinente à leitura que se procura, uma vez que etimologicamente se entende por inspiração o movimento pelo qual se leva ar aos pulmões; inspirar significa insuflar. Ora, o que a inspiração faz ao inspirado é, num sentido figurado, ajudá-lo a respirar plenamente, é insuflá-lo, torná-lo maior. A inspiração é o elemento que pode fazer toda a diferença num processo

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 53.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 55.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 56.

criativo, potenciando o pensamento e tornando sublime o medíocre. Por este motivo, Sócrates dá a vitória ao apaixonado, porque a loucura sob a forma de inspiração invade a sua alma e, colocando-se ao serviço do amor, engrandece-o. Mais, os versos recitados por alguns Homéridas sobre Eros ilustram isto mesmo: “Amor alado é o seu nome para os mortais / Mas para os imortais é Pteros, por fazer crescer [as asas *sic*]”²⁹⁷. Esta loucura de que se forma o amor, quando atinge o inspirado, faz-lhe crescer as asas, fá-lo ascender.

Deste modo, para além das vantagens do amor já apontadas em *O Simpósio ou do Amor*, este sentimento revela-se sobejamente proveitoso pelo facto de poder propiciar inspiração no amado. É este atributo que o outro detém que está na origem da urgência do “eu” em conectar-se com ele, sobretudo em *Duende*, levando-o a clamar quase em tom de súplica pelo “tu”, objeto da sua admiração (“olha-me agora [...] fala-me agora [...]”²⁹⁸; “fica dentro de mim”²⁹⁹), que, segundo Luiz Maffei, não é um deus, “mas divinizável pelo amador que se encontra, inexoravelmente, em estado inferior numa hierarquia cujos códigos, de imediato, podem fazer lembrar uma tradição amorosa que principia na Idade Média e redundante, amplamente modificada, na lírica quinhentista”.³⁰⁰ De facto, o relacionamento que se observa na obra evoca o amor cortês, na medida em que o débil “eu” presta vassalagem ao amado, colocando-se num patamar inferior em relação a um “tu” que, quase de forma divina, adora. E embora consciente de que a figura que persegue não é efetivamente um deus, o que se infere pelo emprego do conjuntivo logo no poema de abertura (“Fosses tu deus, seria eu santo”³⁰¹), afirma que se prestaria a segui-lo, o que acaba por suceder, porque lhe atribui esse estatuto. E presta-lhe culto, na verdade, porque é o outro, aquele que o despreza e que o ignora,

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 71.

²⁹⁸ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 480.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 481.

³⁰⁰ Luiz Maffei, “Situações do Amor no *Duende* de António Francisco *sic* Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 323.

³⁰¹ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 479.

aquele que, apesar de o fazer sofrer pela distância a que se mantém, simultaneamente o inspira à criação.

Ora, o agente da inspiração que sopra o seu dom iluminando aquele que o recebe é normalmente associado à figura da musa, entidade feminina de origem divina. No entanto, existe uma outra figura que Federico García Lorca privilegia em detrimento das musas enquanto agente desse entusiasmo³⁰², um ser “obscuro e comovido”³⁰³, que é um “«poder misterioso que todos sentem e que nenhum filósofo explica»”³⁰⁴. Esse ser fantástico que representa a ideia de inspiração para Lorca é o duende que, contrariamente ao anjo e à musa que vêm de fora, tem de ser despertado “nos últimos aposentos do sangue”³⁰⁵. Numa conferência proferida pelo autor espanhol em 1933, intitulada “Jogo e Teoria do Duende”, Lorca explica que em toda a Andaluzia se reconhece amplamente a presença do duende em “tudo o que surge com instinto eficaz”³⁰⁶, sendo mesmo indispensável à chegada de qualquer emoção (“nenhuma emoção é possível sem a chegada do duende”)³⁰⁷. Lorca rejeita o anjo enquanto figura inspiradora, porque ele inibe a ação do homem, ficando a criação a dever-se exclusivamente a ele (“o anjo deslumbra mas voa sobre a cabeça do homem, está por cima, derrama a sua graça e, sem nenhum esforço o homem leva a cabo a sua obra”³⁰⁸), tal como acontece com a musa, que “dita, e em certas ocasiões sopra”³⁰⁹, e que tem a capacidade de despertar a inteligência que, apesar de tida habitualmente como uma virtude, é entendida por Lorca como inconveniente à criação poética: “A musa desperta a inteligência, traz paisagem de colunas e falso sabor a louros, mas muitas vezes a

³⁰² Nos diálogos platónicos aqui referidos, o vocábulo parece remeter para um estado que se atinge decorrente da receção de inspiração.

³⁰³ Lorca, Federico García. “Jogo e Teoria do Duende” in *Anjo e Duende*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 59.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 58. A autoria da frase é atribuída a Goethe.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 61.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 58.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 61.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 60.

³⁰⁹ *Ibidem*.

inteligência é a inimiga da poesia porque limita de mais [...]”³¹⁰. Pelo contrário, o duende é indispensável à arte: “Todo o homem, todo o artista, chame-se Nietzsche ou Cézanne, qualquer escada que suba na torre da sua perfeição é o preço da luta que trava com o seu duende; não com o seu anjo, como já disse, nem com a sua musa.”³¹¹.

Este duende inspirador é o mesmo que se interpela em António Franco Alexandre, que recupera o axioma lorquiano servindo de epígrafe ao seu livro: “A verdadeira luta é com o duende”³¹². Na realidade, a verdadeira luta que se trava nesta poesia é com a inspiração poética, com o outro que insufla, que possibilita a criação. A realização amorosa pela qual desesperadamente se anseia, mescla-se com a real aspiração do sujeito poético: a capacidade da tecedura dos versos.

Esta intenção poética e o desejo de arquitetar versos já tinham sido anteriormente anunciados (“[...] porque tinha em vista / ser arquiteto, um dia. [...]”³¹³), mas em *Duende* manifesta-se de forma clara através das inúmeras referências a vocábulos associados à ideia de inspiração, como as fontes, a mensagem, a carta e o envelope (“Já me habituo à luz intermitente / que vem além do céu em envelope”³¹⁴), o lume, obtido pela chama que emana do duende, símbolos da luz que mais não são do que a metáfora da inspiração. Mas a evidência desse desígnio espelha-se acima de tudo na invocação direta feita pelo “eu” a um “tu” duende, enquanto figuração da ideia abstrata de inspiração, a quem se dedica a obra, pelo facto de a sua presença ser determinante para a concretização poética.

A necessidade do amor prende-se, assim, com o facto de o outro aportar ao ser aquilo que lhe falta, visto que, de acordo com Platão, só se pode desejar aquilo de que se carece: “Ora, quando não pensamos que nos falta uma coisa, não a procuramos

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ibidem*, pp. 59-60.

³¹² *Ibidem*, p. 61.

³¹³ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 391.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 506.

adquirir”³¹⁵. Aquilo que falta ao “eu” poético é a vivência amorosa no seu sentido lato, por todas as vantagens atrás mencionadas que ela encerra, mas o seu principal préstimo ao processo criativo que se pretende levar a cabo é a possibilidade de este sentimento proporcionar um estado de loucura inspiracional que permita que o fluxo de tinta não cesse:

não me importa o amor que tenhas
e o amor não se dá nem tem nada para dar
as tuas mãos nas minhas são o tempo que volta
a mover sombras de nanquim, e nos teus lábios
é o sabor a tinta que me atrai.
Ebbro d’inchioistro é mais bonito, quando
ao calor de agosto as bocas se desatam
e as línguas mordem a brancura do linho”³¹⁶.

Nestes versos, o “eu” vai mais longe e afirma mesmo não se importar com o amor do outro, uma vez que aquilo que nele o desperta é tão somente um fascínio criativo que acione o movimento da mão que escreve e que lhe permita experimentar um estado de embriaguez de tinta (“ebbro d’inchioistro”).

É por esse motivo que *duende* e “tu” não constituem duas entidades independentes, são antes duas ramificações do objeto venerado pelo “eu”:

Não tem nome nenhum esta figura
que ainda agora tracei no quadro escuro
nem há lugar na terra onde fique
bem esse objeto que ninguém conhece.
Na história humana não há sinal disto
nem nos sacros anais da neuropsique;
declaram-se venais os tribunais
e vãos, de não saber em que consiste.
Para irritar o mundo, chamo-lhe amor,
às vezes; mas não quero
confundi-lo com outro, por mais puro.³¹⁷

³¹⁵ Platão. *O Simpósio ou Do Amor*. Op. Cit., p. 78.

³¹⁶ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 382.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 502.

Ao tentar esclarecer de que matéria é feito o “tu”, para além de se corroborar o carácter abstrato do duende, torna-se manifesto o desdobramento que marca essa figura a quem se dirige: é um “tu” duende que não tem figura e cuja existência se revela difícil de comprovar, constituindo um símbolo de inspiração, mas chama-lhe amor, por se tratar em simultâneo de um “tu” que se ama por esse aporte criativo. Será até por isso que faz questão de esclarecer que este sentimento é distinto de um outro tipo de amor, puro, porque este amor que tem pelo “tu” é um amor calculista, porque, acima de tudo, literário e ficcional. Aquilo que se deseja no “tu” é, portanto, uma potência dupla que ele configura: a intenção afetiva e a intenção poética decorrente da inspiração do duende.

Deste modo se dissolve a já ténue fronteira entre *aquela* e *aquilo* que se ama, pois *aquela* a quem o sujeito poético se dirige, a *quem* dedica o seu amor em estado de culto transforma-se também *naquilo*, visto que o objeto do seu amor não é apenas um ser corpóreo, que se deseja, mas, acima de tudo, a figura impalpável e imaterial do duende enquanto símbolo de inspiração (“Farei versos de nada, e amor de quem / nem corpo tem, e não parece gente”³¹⁸). Aliás, o próprio “eu” revela significativas dificuldades ao tentar definir o ser com quem dialoga, já que lhe atribui múltiplas características: “Também tu és criança, mulher, homem, / bicho tardio que me consome o rosto”³¹⁹; “E no entanto és gente, sangue e terra, / corpo vulgar crescendo para a morte / incerto no que fazes, no que sentes”³²⁰. A definição do duende assenta numa base volátil, na medida em que se parece tornar demasiado lacunar, pelo facto de abarcar tantas propriedades em simultâneo, o que se poderia pensar que se revelaria no depauperamento de cada uma delas, pois se se é tanta coisa ao mesmo tempo, cada uma delas corre o risco de se minorar. Contudo, não é isso que se verifica, pois, apesar de questionar a sua existência (“Nem sei se existes nesse espaço oco / onde passam

³¹⁸ *Ibidem*, p. 510.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 485.

³²⁰ *Ibidem*, p. 479.

ridículos cometas / anunciando o fim de toda a terra”³²¹), essa multiplicidade de atributos confere-lhe uma potência infinita, pelo infindável número de possibilidades que ele encerra.

O duende é o mito que é o nada que é tudo³²², na medida em que a sua existência é posta em causa pela facticidade e corporeidade que lhe faltam (“O corpo de gigante, não o vemos; / o sopro que se escoia, de que é feito?”³²³), mas a crença que nele se deposita para a efetivação dos versos substancia-o, o que o aproxima da tal figura divinizável a que se refere Maffei, em relação à qual se venera o ideal a ela associado, a substância que ela contém e a possibilidade de inspiração que desse corpo decorre, podendo favorecer o crescimento do crente-apaixonado.

O outro assume, assim, uma responsabilidade plural em relação ao “eu”: ele contribui para o sarar e completar, para a harmonia do seu ser, para a chegada da sua alma à plenitude, guiando-o no seu processo de expansão pelo conhecimento, servindo-se da inspiração que dele jorra, sem cujo contributo se revela difícil de obter:

Se eu não mentir, como será verdade
um dia, em outra boca, o que hoje minto?
Se não sonho contigo, nenhum sonho
Jamais acordará do pesadelo.
Se não digo que ouves, ninguém ouve
e falo a altos gritos mas sozinho
na câmara secreta onde desenho
outra voz mais inteira do que a minha.
Por estradas e campos te procuro
e até no alto mar já montei gruas
que do solo de limos te levanten;
se não existes nem no tempo aberto
destas palavras, nada mais importa;
se não és deus, como serei humano?”³²⁴

³²¹ *Ibidem*, p. 482.

³²² Referência ao verso “O mito é o nada que é tudo” de Fernando Pessoa, no poema “Ulisses”.

³²³ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 495.

³²⁴ *Ibidem*, p. 494.

Se a existência do “tu”, enquanto par e duende inspirador em simultâneo não se equaciona, se não se conjectura a possibilidade da presença do “tu” na qualidade de ser superior ao “eu” que é capaz de, à semelhança de um deus, conduzir a sua alma e servir de exemplo de perfeição, como conseguirá o “eu” sublimar-se enquanto humano? Como poderá o “eu” almejar a perfeição e chegar a um estágio de conhecimento que se pretende atingir, se o outro não existir? É o outro que detém uma “voz mais inteira do que a [sua]”, na medida em que é um ser mais completo, pela sabedoria que comporta, diametralmente oposta à do “eu”:

Já nasceste a saber o que eu não sei,
o que o lume na água mais procura;
se me dás a beber vou ter a sede
incessante da fonte mais impura.
[...]
Por cada gesto teu, leio almanaques
de vãs filosofias, para ter
a réplica prevista à sua altura;
por cada lábio, sou mais sábio que
toda a corte celeste talmudista;
e ainda não sei o que ao nascer sabias.³²⁵

Embora tendo consciência de que não se consegue igualar ao outro no que à sabedoria diz respeito, porque o outro aporta um conhecimento que no “eu” escasseia, o esforço que leva a cabo para dele se aproximar, através de variados tipos de instrução que tenta cultivar, já constitui uma forma de potência, na medida em que age no sentido de diminuir esse desnivelamento entre os dois, o que serve desde logo para a sua própria expansão. Tal como difundido por Maria Lucília Marcos, “a identidade pessoal resulta da combinatória sempre única de aprendizagem e inovação”³²⁶ e é nesse campo que se situa o outro, aquele com quem se pode aprender para se potenciar, por forma a contrariar a sensação de incompletude que mina o “eu” e que advém da sua insegurança face à insuficiência de saber de que pensa dispor. A angústia demonstrada em muitos

³²⁵ *Ibidem*, p. 497.

³²⁶ Marcos, Maria Lucília. *Sujeito e Comunicação. Perspetiva tensional da alteridade. Op. Cit.*, p. 86.

versos que o faz pôr em causa a si próprio encontra-se relacionada com o facto de ser um sujeito em contínua construção, cujo carácter vulnerável parecia necessitar de tragar um estágio de conhecimento próximo da totalidade, o que se traduzia num agravamento desse estado de espírito, pela consciência dessa impossibilidade. É precisamente pelo facto de o outro ser transmissor do conhecimento que ao “eu”, inevitavelmente, não cessará de faltar que se lhe atribui um estatuto divino. O outro é idolatrado pelo “eu”, porque visto como o sábio dos sábios. O sujeito poético, contrariamente ao “tu” cuja sabedoria se mantém constante, apenas se sente sábio quando recebe o saber do outro; todavia a condição dessa sabedoria continua a ser intermitente, porque só existe aquando da presença do outro, o que leva a que o próprio “eu” apresente um discurso interrompido: “e, de sábio que sou, já tartamudo.”³²⁷.

Daí que esteja muito presente uma interação entre mestre e aprendiz, não só em *Duende*, como noutras obras (“Mau aprendiz, não mereço ser mestre; / é árduo o que conheço, e não é meu, / nem nunca, nesta estrada, apareceu / um fantasma celeste que me desse / o mapa da verdade revelada”³²⁸), irremediavelmente pautada pelo diálogo, método de aprendizagem privilegiado em Platão e preconizado também em *Sujeito e Comunicação*, pela troca que influi conhecimento a si inerente, pois “sem outro, não há “tribunal” da realidade, não há discussão”³²⁹. O “eu” coloca-se no humilde papel de aprendiz, atribuindo o estatuto de mestre ao outro, do qual almeja receber o conhecimento que ele detém, para que se possa ele próprio potenciar, contribuindo para o seu processo de expansão.

No entanto, o processo de expansão desejado pelo “eu” é, na verdade, um processo de maturação poética. O processo de expansão do ser preconizado por Espinosa e, de certa forma, por Platão é análogo ao processo de realização poética que se aplica à entidade que escreve esta obra, já que o “eu” pretende potenciar-se e realizar-se através do fazer poético. O homem almeja a plenitude da alma pela chegada

³²⁷ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 480.

³²⁸ *Ibidem*, p. 559.

³²⁹ Marcos, Maria Lucília. *Sujeito e Comunicação. Perspetiva tensional da alteridade. Op. Cit.*, p. 135.

à perfeição, o “eu”, entidade literária, almeja a plenitude da escrita, a consumação dos versos e da arte, a sua afirmação artística e criativa, porque essa constitui a derradeira forma de conhecimento para o poeta.

Portanto, ainda que ao outro esteja ancorado o conhecimento necessário para a expansão do “eu”, esse conhecimento não basta no que toca ao processo criativo, pois, de acordo com Lorca, o conhecimento, capacidade e faculdade não são suficientes para espoletar emoção, elemento imperioso a qualquer pretensão artística, motivo pelo qual urge a presença do duende: “Tens voz, conheces os estilos, mas nunca triunfarás porque não tens duende”³³⁰; “o duende não é uma questão de faculdade mas de verdadeiro estilo vivo; quer dizer, de sangue, quer dizer, de velhíssima cultura e ao mesmo tempo de criação em ato”³³¹. A criação só se constitui em ato através da figura do duende, o que não deixa de ser curioso se tivermos em conta a teoria do ato e da potência de Aristóteles. Como poderá uma figura de cariz sobrenatural constituir-se em ato? Porque o escritor espanhol não concebe a arte sem a presença de duende e, se a arte se materializa, a sua existência valida automaticamente a existência do duende. Porque, para si, a arte sem duende não é arte, é aquém. Lorca não declina, naturalmente, a relevância do conhecimento para a criação artística, evidencia apenas a génese do duende enquanto portador de emoção sem a qual fica em causa qualquer expressão artística. O conhecimento não é invalidado, mas o seu peso num exercício criativo é, para ele, incomparavelmente menor do que o da inspiração. O conhecimento será útil, mas não essencial, ao passo que sem o duende, a arte não se cumpre.

Esta perceção lorquiana partilha alguma afinidade com Sócrates, embora com contornos em parte destoantes. Sócrates exalta o conhecimento como a ferramenta mais eficaz à instrução do ser, pois quanto mais sabedoria se tiver, mais próximo se estará de atingir a verdade procurada e de ascender a um nível superior. Para Sócrates é inconcebível a ideia de que o conhecimento provém em exclusivo do aparecimento aleatório e não calculado da inspiração, considerando antes que a mesma tem de ser

³³⁰ Lorca, Federico García. “Jogo e Teoria do Duende” in *Anjo e Duende. Op. Cit.*, p. 57.

³³¹ *Ibidem*, p. 58.

procurada, de modo a favorecer-se a meditação. A escolha do local para ser lido o discurso de Lísias, o facto de estarem descalços em contacto com a terra e toda a solenidade envolvente apontam para um verdadeiro momento de preparação para a chegada da inspiração. Para si, a inspiração não é obra do acaso, antes da reflexão, é a busca dos grandes ideais: “Todas as artes importantes devem basear-se na pesquisa e na meditação da Natureza, pois é daí que parece advir-lhes essa sublimidade de pensamento que nelas se encontra, ao lado da perfeição.”³³². Para Sócrates, só se é capaz de inspirar outro ser se se for detentor do conhecimento que vai sendo adquirido através dessa reflexão e dessa procura. O próprio Sócrates bebeu conhecimento de outras fontes, também foi clarificado: “Sei que tais ideias não poderiam ser inventadas por mim mesmo, pois estou convicto da minha falta de competência para meter a mão nesses assuntos e, por isso, julgo que foi noutras fontes que, ouvindo, me deixei encher pelos seus pensamentos, como um vaso”³³³. Forma-se, assim, uma cadeia de inspirados (“Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*”³³⁴), que mais não é do que uma cadeia de passagem de conhecimento através da própria reflexão e da sua inscrição na alma vindoura.

Não obstante rejeitar a aceção de que o conhecimento é fruto da inspiração, deparamo-nos com uma aparente contradição ideológica, na medida em que Sócrates descarta de forma integral, a determinado momento, a participação do conhecimento no produto poético. De acordo com a doutrina socrática, o homem fica ao serviço dos deuses da inspiração, ilibando-se o mesmo de qualquer responsabilidade autoral relativamente ao fazer poético. O homem é entendido como uma via para a expressão divina, a quem cabe a mera função de intérprete de discurso, sendo-lhe atribuído um papel diminuto – senão nulo –, como demonstrado em *Íon*:

³³² Platão. *Fedro ou Da Beleza. Op. Cit.*, p. 110.

³³³ *Ibidem*, p. 33.

³³⁴ Platão. *Íon*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, LDA, 1988, pp. 49-51.

Parece-me, com efeito, que, com este exemplo, a divindade demonstra-nos, de um modo que não deixa dúvidas, que estes belos poemas não são humanos nem são obras de homens, mas que são divinos e dos deuses, e que os poetas não passam de intérpretes dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração. É para o demonstrar que a divindade o faz, propositadamente, cantar o mais belo poema lírico pela boca do mais medíocre poeta.³³⁵

Esta ambivalência encontra explicação no facto de Sócrates parecer fazer uma distinção entre duas espécies de inspiração: aquela que se procura pela reflexão proveniente do conhecimento que deve ser estimulado de forma contínua com o intuito de se atingir a plenitude da alma e a aproximação a um patamar divino, capaz de cativar o outro e perpetuar a cadeia de inspirados, e uma outra de carácter unicamente divino, sobre a qual o homem não pode agir e da qual depende qualquer poeta. Ainda assim, se em *Íon* recusava de forma categórica a mínima atribuição de faculdade ao poeta, em *Fedro*, embora insistindo na indispensabilidade da loucura inspiracional, acaba por referi-la, minimizando-a, porém:

Há ainda uma terceira espécie de loucura, aquela que é inspirada pelas Musas: quando ela fecunda uma alma delicada e Imaculada, esta recebe a inspiração e é lançada em transportes, que se exprimem em odes e em outras formas de poesia, celebrando as glórias dos Antigos, e assim contribuindo para a educação da posteridade. Seja quem for que, sem a loucura das Musas se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta a habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui.³³⁶

É precisamente neste ponto que se torna evidente a utilidade do amor, que se desdobra nas duas vertentes de que se forma a arte: o outro que se ama pode representar uma fonte de conhecimento e, ao mesmo tempo, despertar na alma a emoção, o tal estado de loucura inspiracional, igualmente necessário para o engrandecimento do ser e para o seu desenvolvimento poético. Qualquer ser

³³⁵ Platão, *Íon*, *Op. Cit.*, p. 55.

³³⁶ Platão. *Fedro ou Da Beleza*. *Op. Cit.*, p. 56.

desprovido do amor de outrem é capaz de transmitir conhecimento ao seu interlocutor, desde que o possua, mas apenas os que apaixonam têm a capacidade de inspirar a alma do outro.

Assim se justifica a obstinação e o esforço do “eu” não só por conquistar o outro, como por mantê-lo por perto, na medida em que se revela vital procurar na alma do ser amado, percecioneado como a tal figura que se venera como modelo de ensinamento, as virtudes que favorecem o caminho em direção à plenitude poética. Portanto, para o sucesso desta empresa é necessária a participação recíproca dos dois agentes, e não só o “eu” tem de procurar as qualidades na alma do outro que o possam favorecer, como o outro tem de encontrar a beleza na alma do “eu” que o faça ter vontade de permanecer e interessar-se por fazer parte deste caminho, pois é a beleza da alma que faz despertar a emoção e, por conseguinte, inspirar. É esta beleza que cativa o espírito que tem de ser forçosamente bilateral, para se poder transformar também “o amador na coisa amada”³³⁷, caso contrário o outro afastar-se-á e comprometerá o intento do sujeito poético. O “eu” tem de ser mais do que nunca agente ativo na conquista do outro, esforçando-se por lhe mostrar a beleza da sua própria alma, mas não deixa de ser passivo, no sentido em que despertar o interesse do outro não depende inteiramente das suas ações, estando também ele sujeito ao acaso e à possibilidade de rejeição. O “eu” pretende ver a sua alma iluminada e inspirada pela beleza da alma do outro, devendo também ele próprio iluminar e inspirar o outro para que este não se afaste, operando-se assim uma mútua “*psicogogia*” que, na verdade, deveria pautar qualquer experiência afetiva. Aquele que tem o papel de condutor da alma do “eu” no caminho da procura do bom, do belo, do justo e do verdadeiro é precisamente o outro que se ama e que inspira, é o duende, capaz de exercer efeito sobre si, capaz de o potenciar.

No entanto, essa interferência não se pode impor de forma castradora, caso contrário resultaria na impotência do “eu”, tal como Lorca faz questão de sublinhar ao caracterizar a figura do duende, um espírito fantástico associado a uma série de diversas

³³⁷ Referência ao verso “Transforma-se o amador na coisa amada” de Luís de Camões, no poema cujo título, por falta de outro, é o próprio verso.

crenças e lendas desde tempos remotos. Entre elas, aquela que talvez seja mais comumente conhecida assenta na dicotomia de possíveis comportamentos por parte de tais criaturas, que tanto seriam capazes de ira e destruição quando zangados, como de simpatia e generosidade quando bem tratados pelos humanos. Tanto é visto como um espírito irrequieto responsável por inofensivas tropelias, como é tido em algumas tradições como um demónio, assinalando-se tal ambivalência em *Duende*: “[...] e resolver enfim, mas para sempre, / se ser o sacro emblema do horror / ou o primeiro verso de um poema.”³³⁸. O duende escolhe ser figura demoníaca, que apavora, ou ser o primeiro verso do poema, consequência de ter inspirado a mão que escreve. Para não suscitar dúvidas, Lorca clarifica qual a origem do seu duende, afastando-o de algumas aceções mais negativas: “O duende de que eu falo, obscuro e comovido, descende daquele muito alegre demónio de Sócrates, mármore e sal, que o arranhou indignado no dia em que ele bebeu a cicuta [...]”³³⁹.

Este *demónio* de Sócrates é uma espécie de mensageiro entre o profano e o divino, visto que “[...] tudo o que é de natureza demoníaca representa um meio termo entre os seres divinos e os seres mortais”³⁴⁰, acrescentando-se ainda que “o demónio interpreta e leva aos deuses o que é próprio dos seres humanos e traz aos homens o que é próprio dos deuses”³⁴¹. Essa intermediação revela-se muito profícua, o que o leva a tomar em consideração uma espécie de voz que lhe fala: “Começou a manifestar-se em mim na infância, e toma a forma de uma voz que, quando se manifesta, sempre o faz para me dissuadir daquilo que me preparo para realizar, nunca me exorta à ação.”³⁴². O *demónio* de Sócrates, do qual deriva o próprio duende lorquiano, surge como uma voz interior que o orienta, dando-lhe sugestões, mas nunca ordens, o que lhe permite manter-se livre, contrariamente às figuras do anjo e da musa que condicionam o artista. Portanto,

³³⁸ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 499.

³³⁹ Lorca, Federico García. “Jogo e Teoria do Duende” in *Anjo e Duende. Op. Cit.*, p. 59.

³⁴⁰ Platão. *O Simpósio ou Do Amor. Op. Cit.*, p. 76.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Platão. *Apologia de Sócrates*. Trad. António Monteiro. Mar-fim Editora, novembro de 1987, p. 29.

o duende inspirador de Lorca, o mesmo que se procura em A.F.A., é descendente do *demónio* de Sócrates, dado que também ele é um espírito sábio e condutor, capaz de gerar potência no outro sem o limitar.

O impasse é que se se defende que a criação artística não se efetiva sem a presença de um agente transmissor de inspiração, isso significa que o “eu” acabará sempre por estar condicionado, nem que seja em relação à sua vinda. O fazer poético fica circunscrito à sua chegada, não se revelando o saber suficiente para o proporcionar, ou seja, o *demónio* não restringe num sentido opressor a substância da mensagem, mas não pode deixar de limitar a ação criativa, pelo menos de uma perspetiva temporal.

É por todo este carácter potenciador do seu duende germinador que o sujeito poético de *Duende* vive de forma angustiada a sua ausência. A ausência do duende é contrariedade dolorosa, porque põe em causa a realização poética, daí que o tempo seja condição vital à obra, porque não há uma previsibilidade do momento em que o duende, isto é, a inspiração, surge, encontrando-se o “eu” sujeito ao tal acaso de que fala Weber. Desta forma se justifica o facto de o sujeito poético, sobretudo em *Duende*, prezar o tempo que este lhe concede, pois sabe ser sua presença fugaz e fugidia, mera aparição temporária: “[...] cioso do tempo que me dás.”³⁴³. Quando o duende desaparece, o próprio sujeito poético se desvanece, porque sem a sua presença volta à sua condição de vulnerabilidade, que se acentua ainda por deter a lucidez de que “para se procurar o duende não há mapa nem treino”³⁴⁴, já que “o duende é um poder e não um executar, é um lutar e não um pensar”³⁴⁵, uma espécie de instinto orgânico (“«o duende sobe por dentro, desde a planta dos pés.»”³⁴⁶) votado à intermitência. O “eu” valida esta dificuldade de o manter por perto ao confessar, a determinado momento, essa impossibilidade: “Fosses tu este moço providente / com anúncio, endereço, e corpo

³⁴³ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 479.

³⁴⁴ Lorca, Federico García. “Jogo e Teoria do Duende” in *Anjo e Duende. Op. Cit.*, p. 61.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 58.

³⁴⁶ *Ibidem*. – Lorca atribui a autoria da frase a um “velho mestre de guitarra”.

exato, / contratava-te já para te ver / perto de mim, ao preço de outro ato. / Cada palavra em euros destrocada / te faria mais rico, e a mim mais sábio”³⁴⁷.

7. 1. Criatura e criador: peleja feita potência

A falta do duende não aporta, contudo, um inconveniente apenas ao “eu”, que se vê impedido de criar, mas igualmente ao “tu”, privado de se tornar no produto criado: “Como no verso antigo, sou feliz / por «esta sorte imensa, conhecer-te» / e já me tarda a luz onde procuro / outro mais puro modo de dizer-te”³⁴⁸. Sem a iluminação do duende, a expressão do “eu” experimenta um défice que a torna insuficiente para poder exprimir as suas qualidades e os sentimentos em relação a ele:

E tinhas, afinal, olhos doentes,
o veludo das mãos já se esgarçava;
nem era inteligente o que dizias,
nem elegante o gesto que hesitavas.
[...]
Ah, afinal, o teu sorriso era trejeito,
a fala sem razão e sem nuance,
nem tinhas, numa mão, os dedos todos.”³⁴⁹

Desprovido do encantamento que do amor inspirado resulta, o “eu” adquire uma visão, dir-se-á, mais precisa do outro, apontando-lhe os defeitos que, outrora, se encontravam velados pela afeição que lhe tem. E se isto poderia ser tido como um benefício ao “eu”, por se poder tratar de uma espécie de revelação da verdade e, por oposição, o desfazer da opacidade, acaba por se demonstrar uma fraqueza, tendo em conta que é da

³⁴⁷ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 513.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 525.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 516.

obscuridade que o duende, a criação, se alimenta. Daí que o duende, enquanto entidade também ela pouco consistente e representando a imagem do transmissor de inspiração, acabe por assumir um papel central na obra alexandrina, chegando a receber o título de “solene imperador”³⁵⁰, tornando-se o centro da teia que se tece, na medida em que é em torno de si que se constroem estes versos. Sem o duende ficam em perigo as três instâncias que compõem a matéria poética: a obra que não se cumpre, o “eu” que se volatiliza na sua ausência, e o “tu” de quem se fala com desencanto ou de quem não se fala de todo. Mas sem o “eu” também se perpetua essa ameaça, pois apesar de a criação artística se encontrar dependente da presença do duende, o próprio sopro divino necessita de um agente que fixe as suas ideias e que as transmita, logo a difusão da criatividade inerente à inspiração está igualmente condicionada pela existência da mão que escreve. É por esta razão que também o “eu”, não só em *Duende* como nas demais obras, apesar de translúcido, não chega nunca a desaparecer, uma vez que da mesma forma que sem o duende não existiria o poema, sem o “eu” também não existiriam os versos, já que a anulação de uma das partes implica a anulação da outra, como atestado: “Julgavas, então, que a poesia era um discurso / de palavras sem sentido? Sei quanto a musa aprecia / glória, poder e uniforme, quanto aguarda / o cavaleiro que produz”³⁵¹.

A necessidade bilateral e a luta entre a inspiração e o ser inspirado é claramente ilustrada no poema “«Albertina» ou «O Inseto-Insulto» ou «O Quotidiano Recebido como Mosca» de Alexandre O’Neill:

O poeta está só, completamente só.
Do nariz vai tirando alguns minutos
De abstração, alguns minutos
Do nariz para o chão
Ou colados sob o tampo da mesa
Onde o poeta é todo cotovelos
E espera um minuto que seja de beleza.
Mas o poeta é aos novelos;
Mas o poeta já não tem a certeza

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 488. Na página 518 há uma variação da expressão: “imperador solene”.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 309.

De segurar a musa, aquela
Que tantas vezes arrastou pelos cabelos...

*

A mosca Albertina, que ele domesticava,
Vem agora ao papel, como um inseto-insulto,
Mas fingindo que o poeta a esperava...
Quase mulher e muito mosca,
Albertina quer o poeta para si,
Quer sem versos o poeta.
Por isso fica, mosca-mulher, por ali...

*

– Albertina!, deixa-me em paz, consente
Que eu falhe neste papel tão branco e insolente
Onde belo e ausente um verso eu sei que está!
– Albertina!, eu quero um verso que não há!...

*

Conjugal, provocante, moreno e azulado,
O inseto levanta, revolteia, desce
E, em lugar do verso que não aparece,
No papel se demora como um insulto alado.
E o poeta sai de chofre, por uns tempos desalmado...³⁵²

Se, por um lado, no poema, o “eu” é deixado perante a tão famigerada angústia da folha em branco, metaforizada pela conhecida imagem da mosca de O’Neill, assumindo a clara dificuldade de domar a sua musa, por outro, é ela que reclama o poeta para si, tentando seduzi-lo, precisamente para ver materializado no papel o fruto do seu sopro-zumbido. O sujeito poético esforça-se por rejeitar o seu serviço, iludido de que ele próprio será capaz de produzir versos autonomamente, mas acaba prostrado perante a evidência dessa impossibilidade. Ora, em *Post-Scriptum*, Franco Alexandre presenteia-nos com um poema que sugere uma aproximação a este poema de O’Neill:

se o meu amor fosse

³⁵² O’Neill, Alexandre. *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 6ª ed., junho de 2012, pp. 76-77.

uma chama, ou um farolim de bicicleta,
não teria, decerto, estas mãos telegráficas cantando
à chuva, num pátio sem antepassados;
iria, de pneu sobresselente a tiracolo, até ao cimo
da corola terrestre, só

pelo poder da sua natureza.
À volta das mesas, um sussurro acompanha
o seu discurso amplo, o esvoaçar sublime
das mangas arregaçadas. Não assim.
Escoa-se na cal, nos fios de tinta,
fica poroso e vil em meio à cinta.

Fosse um braço a romper a pedra!
E não assim: perdido
dentro de mim, como uma mosca absorta.³⁵³

Se o “meu amor” for entendido como o “tu” por quem clama, visto como a chama ou a luz (farolim) que o inspira, as suas mãos não estariam condenadas a uma escrita à distância, permitida pelo telégrafo. O sussurro a “esvoaçar sublime” sugere a mosca que, embora pronta para trabalhar (“de mangas arregaçadas”), acaba por se escoar “nos fios de tinta”, pela impossibilidade de a agarrar. Se a mosca esvoaçante tivesse uma presença mais robusta, se ela não fosse tão intermitente e volátil, no lugar de lhe escapar e o deixar perdido, colaboraria com o “eu” no fazer poético. Assim, ela fica dentro de si absorta: é por ele absorvida, no sentido em que o “eu” dela não se pode desprender, tendo em conta a sua pretensão poética, mas não a domina, e ela resta alheia, porque adormecida, não parecendo ter poder para a despertar.

Aquilo que, aos nossos olhos, fará sentido na construção do processo poético é, precisamente, a cooperação das duas entidades, algo semelhante à visão de Weber, um meio termo entre a recusa absoluta do papel da inspiração num processo criativo e a responsabilidade exclusiva que lhe é atribuída; um meio termo entre a conceção socrática de que o conhecimento é a única forma de o ser se potenciar e a outra

³⁵³ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 293.

conceção socrática que subtrai ao homem qualquer competência enquanto criador poético. A defesa desta última perspectiva implica a inexistência de um saber poético, o que não nos parece concebível. Existe um saber poético, um saber literário, que também se pode expandir e potenciar. Não se pode demitir o poeta do seu labor e do esforço, mas esse esforço é necessariamente conjugado com o acaso da inspiração, pois a inspiração é essencial, no entanto não suficiente, pois apesar de propulsora da criação, não invalida o trabalho da razão, antes o exige. Do mesmo modo que o homem tem de se esforçar por despertar interesse no outro de forma a que ele se mantenha por perto para que possa contribuir para o processo de expansão de que fala Espinosa, a entidade poética tem de se esforçar por criar versos, cultivando o seu saber poético, bebendo de outras fontes inspiradoras.

Mais, contrariamente à perspectiva socrática, que aparta as duas entidades, nos versos de Franco Alexandre vislumbra-se muito ténue a diferenciação entre o duende inspirador e o próprio “eu” poético, na voz que fala e na responsabilização do discurso, porque mais uma vez as figuras são híbridas: “Sou tão exatamente igual a ti / que alguns na rua nos confundem, trocam / os nomes e as imagens, e murmuram/ que somos, de um poeta, os heterónimos. [...] O mesmo sou que tu outrora foste, / e amanhã serás tu quem sou agora.”³⁵⁴. Não é claro discernir, em alguns versos de *Duende*, a quem se pode atribuir a entidade enunciativa do discurso, pois se o mais expectável é assumir-se que a mesma pertence ao “eu”, por vezes essa assunção é posta em causa pelas declarações feitas: “[...] sou um monstro mudo mal cortado / e nem mereço ser esquartejado / pelo pouco que vale o entremez”³⁵⁵. Ao reconhecer-se enquanto monstro a voz que fala, é compreensível que se deduza tratar-se do duende, ideia para a qual os dois versos seguintes muito contribuem, pois se, por um lado, o vocábulo *esquartejado* parece ter relação direta com o rasgar da folha recorrentemente mencionado, por outro, partilha uma sugestiva afinidade sonora difícil de desatender com a palavra *cortejado*, que reflete a dupla ação levada a cabo pelo “eu” em relação ao “tu” duende: fazer a corte e,

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 490.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 489.

em simultâneo, lisonjear. Ao tomar a palavra o duende, este desconsidera a substância poética que dele próprio emana, ao referir-se ao livro a que deu origem como “entremez”, designação que, para além de acompanhada pelo já desfavorável advérbio de quantidade e grau, tem implícito um certo teor depreciativo, por servir, acima de tudo, para preencher o intervalo. Se esquartejar tivesse o verdadeiro sentido de desfazer ou rasgar, o duende mereceria esse fim, tendo em conta a forma como qualifica a obra criada. Pelo contrário, essa mesma qualificação apenas poderia justificar o verso anterior, se concebermos a substituição do vocábulo original pelo segundo com o qual se faz parelha.

O duende parece voltar a assumir a voz no poema 25, dedução que se faz pelas referências que remetem não só para o carácter impalpável do mesmo – desenho de um vitral, modesta imagem virtual –, como para o imaginário associado a esses seres fantásticos: a pedra de que são feitas as esculturas de tais figuras para serem dispostas no jardim:

Não sei se é só por prazer meu que rasgas
as folhas de papel de que sou feito,
[...]
Como um santo de pedra mutilado
é que melhor eu fico, ou desenhado
na superfície baça de um vitral.
Pois me dispo de tudo, até de mim,
por isso julgarás que sou, rasgado,
uma modesta imagem virtual.³⁵⁶

O facto de declarar ainda ser feito de folhas de papel atesta a possibilidade de lhe pertencer o discurso proferido, uma vez que só no papel se substancia a sua existência, circunscrita aos versos para os quais o seu sopro fortemente contribuiu. No entanto, esses dois versos iniciais poderiam de igual modo ser da responsabilidade do “eu”, porque a sua existência está também dependente das mesmas folhas, tendo em conta que o processo de expansão por ele almejado está intrinsecamente ligado ao fazer

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 503.

poético. A mistura entre os dois torna-se a tal ponto homogênea, que se estilhaçam quaisquer barreiras entre criatura e criador:

Que vaga rima me permite agora
desenhar-te de rosto e corpo inteiro
se só na tua pele é verdadeiro
o lume que na língua se demora...
Não deixes que te enganem os recados
na infernal gazeta publicados
que te dão já por escultura minha;
noturno frankenstein, em vão soprei
trompas de criação, e foste tu
quem me criou a mim quando quiseste.”³⁵⁷

A analogia proposta pelo próprio “eu” à figura de Frankenstein espelha a dificuldade de destrinçar o vínculo entre as duas entidades. Na ilustre obra de Mary Shelley o monstro criado por Frankenstein a partir de partes corporais mortas às quais deu vida não aceita, a determinado momento, o abandono do seu criador e persegue-o com o intuito de lhe pedir uma parceira, já que se sente só pela rejeição que a humanidade lhe impõe, resultante do seu aspeto hediondo. Quando vê recusado o seu pedido, a sua revolta adensa-se, levando-o a assassinar a noiva do cientista, o que, consequentemente, leva a que o próprio cientista decida destruir o produto da sua criação, com o qual esteve tão obcecado. No último confronto entre ambos, poder-se-ia dizer que perdem os dois: Frankenstein é assassinado, mas o Monstro é condenado à culpa por tal gesto e a uma existência irremediavelmente solitária, que se esforçou por contrariar e que principiou a perseguição, já que, ao matar o criador, destrói qualquer possibilidade de que lhe seja criada a tal parceira desejada.

Ora, à semelhança do que acontece com a narrativa inglesa, na obra de Franco Alexandre criatura e criador encontram-se subordinados um ao outro, já que, estando a obra concretizada, nenhum deles se pode libertar da outra parte. O “eu” assegura não ser o autor da criação, embora seja apontado como tal na “infernal gazeta”, mas sim ser

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 491.

ele próprio o produto dessa criação (“um deus obscuro e mudo me formou”³⁵⁸), no sentido em que ele mesmo só se substancia através do outro, pois é do duende que parte a trama de que se formam os poemas: “Assim pousado a metros de distância / tu me transformas em aranha ou sapo”³⁵⁹. Se a matéria criativa é instigada pelo duende e necessariamente conjugada com a participação do “eu”, materializada através do ato da escrita, “eu” e “tu” são ambos e simultaneamente o Frankenstein um do outro e ambos são, igualmente, o monstro criado (“misturado comigo é quando existes”³⁶⁰).

A invocação constante que o “eu” dirige ao duende como se a sua sobrevivência dele dependesse e a cobrança que lhe faz aquando da sua ausência podem ser, em alguns versos, revertidas:

Cobrades-me horas e dias, indecente
deus suburbano criador do mundo,
e mandares-me por fim, em anjo tosco,
a mensagem de nada a contrapelo;
julgares que vou ceder, porque és potente
e ciente de tudo o que acontece,
se não podes sequer quebrar o laço
em que se enrola o vago nó do tempo;
meteres-me medo, à noite, com fantasmas
de latão fosco à luz de querosene,
e rir depois de quem te quer e teme;
imperador solene, que suplício
é ver-te entregue a este desperdício
de sílabas a mais que só a neve entende”³⁶¹

Assiste-se, neste poema, a uma aparente atitude de críspação do “eu” em relação ao seu duende inspirador, pelo facto de esta criatura, consciente do seu poder, o trazer subjugado e, ainda assim, lhe exigir o seu tempo. Essas exigências que partem do duende justificam-se, porque a sua sobrevivência está igualmente circunscrita aos

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 507.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 492.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 485.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 518.

versos que se escrevem, já que estes constituem a única forma de expressão visível decorrente da mensagem do duende. Portanto, é da maior conveniência para o duende que o “eu” lhe dê voz através das palavras, mesmo que o conteúdo dessa mensagem não corresponda ao pretendido por ele. Mais uma vez se desdenha a obra, à qual se atribui pouca qualidade comparativamente à virtude do mensageiro, a qual se avizinha difícil de corresponder pelo caráter divino que o acompanha, mas a justificação para a minoração da obra parece advir da falta de colaboração da figura inspiradora. O ato criativo só resulta se a atividade de um for entrelaçada com a atividade do outro e é por esse motivo que o “eu” afirma temer e querer simultaneamente o seu duende. Quere-o porque detém uma aspiração poética que dele depende, mas teme-o, precisamente, por depender dele essa pretensão e não ter forma de o controlar, o que leva, a determinado momento, a um aparente arrependimento relativo a esta parceria e ao próprio processo poético:

Já proibi as letras e as imagens
e até o horizonte, azul-tranquilo,
penso bani-lo um dia, como o erro
que se corrige a tempo num esboço.
Se do poço te ergui, foi distraído
pelo suor maligno em que dormias,
julgando que mais tarde poderia
consertar o defeito de fabrico.
Agora me arrependo de ter dito
verdadeiras palavras ao ouvido
de cego e desastrado demiurgo;
vou fechar para férias o universo
e levar-te num verso com a vida
à oficina das falhas e perdidos.³⁶²

O “eu”, que de forma tão veemente convocou o seu duende inspirador por dele necessitar, declina, no poema acima, a sua colaboração, numa disfarçada e pouco real atitude de domínio desta dinâmica entre os dois, forjando a decisão não só de ter despertado o seu duende, fonte de todas as letras e imagens, como de, agora, o calar.

³⁶² *Ibidem*, p. 517.

Embora reconhecendo o “tu” como o seu demiurgo, não deixa de o adjetivar negativamente (“cego” e “desastrado”), considerando-o um erro que urge corrigir. Deste modo, atribuindo integralmente a responsabilidade dos versos ao seu duende, o “eu” evade-se da mesma e de quaisquer defeitos que neles se possam assinalar, assumindo ao mesmo tempo uma certa impotência para os remendar (“julgando que mais tarde / poderia consertar o defeito de fabrico”³⁶³). Mas, num poema que evidencia o caráter indecível da obra de Franco Alexandre, mais uma vez as duas entidades se confundem, tornando-se de tal modo reversíveis que se abre outra possibilidade de leitura: é o próprio duende que renuncia à sua função de mensageiro. Se entendermos que é o duende que fala, o próprio admite também não ser o exclusivo responsável pela matéria poética, já que não deixa de considerar o “eu” enquanto deus criador, porque é pela sua mão que se desenham os versos, atribuindo-lhe de igual modo o fracasso da obra. Responsabiliza-se pela elevação do “eu”, na medida em que, sem o duende, o “eu” não se consegue erigir, mas comprova-se a sua participação ativa na operação poética e a incapacidade de o duende reverter qualquer imperfeição que a mesma detenha, precisamente porque esta criatura, a partir do momento em que entrega o seu sopro ao ser por si inspirado, ausenta-se do ato da escrita, que ao “eu” cabe, sem nunca desaparecer totalmente. Assim, o fazer poético obriga a um encontro entre o “eu”, construtor de versos, e o seu duende, que pode ficar comprometido pela ausência de um deles. E se, na maioria das situações, se atribui a falha ao duende, que não aparece, também o “eu” assume a culpa de, a certo ponto, ter falhado esse encontro:

Decerto mereci este desprezo
por cortês, previdente mensageiro,
pois me atrasei no horário da cegueira
e ainda desejei, sensível, ver-te.
Se houver próxima vez, não deixarei
de me arrancar os olhos previamente
ou me cobrir, inteiro, a celofane.”³⁶⁴

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 522.

Na eventualidade de um próximo encontro, o que corrobora a tal imprevisibilidade associada ao duende, o “eu” atesta, precisamente, que esta figura se alimenta da escuridão, pois o “eu” presta-se à autoindução da cegueira e da ocultação imprescindíveis à sua chegada. Embora tais ações não constituam garantia da sua participação, o “eu” esforça-se por criar condições que a possam favorecer, pois, relembrando as palavras de Sócrates, só se deseja aquilo de que se carece, só da falta da luz trazida pelo duende se pode almejar a mesma, só da cegueira é possível iluminar-se. O “eu” opta por se diminuir para se sublimar através daquilo que o duende tem para lhe transmitir, por considerar que, sem o seu contributo, se revela difícil a concretização poética.

A peleja que se trava entre criatura e criador apresenta-se, assim, como uma ação profundamente proveitosa, uma vez que ela alimenta os próprios versos. Se esta luta com o duende cessar, cessa igualmente a continuidade da obra e, com ela, a perpetuação da cadeia da inspiração de que fala Sócrates e a consequente germinação da alma. O “eu” deseja fazer parte dessa cadeia, ser simultaneamente recetor e transmissor do saber e da inspiração trazidos pelo duende, ser parte passiva e ativa dessa força que atravessa todos. O ato da escrita constitui essa ponte, na medida em que a alma do “eu” já foi possuída e conduzida pela inspiração trazida pelo “tu”, encontrando-se agora em posse de condições favoráveis à sua transmissão e de se tornar o condutor da alma vindoura através dos versos consumados, num incessante movimento vivificador entre seres, com o qual se torna apetecível a alusão à imagem do fluxo sanguíneo, já que, recordando as considerações de Lorca, o duende corre no sangue e é nele que deve ser despertado. O sangue é princípio de vida e de força, e aquele que é agraciado com a presença do duende será capaz de, sem qualquer necessidade de toque, através de uma misteriosa transfusão de emoção, afetar o outro e inspirá-lo.

Tal como Sócrates refere, a alma que foi germinada, germinará, daí que a cadeia dos inspirados seja um ciclo interminável e frutífero, enquanto as sementes forem colocadas no sítio certo: “Mas, quanto às sementes a que deseje dar um fim útil, semeá-las-á em terreno apropriado, utilizando a técnica da agricultura, e sentir-se-á muito feliz

se, ao oitavo mês, colher todas as que semeara!”³⁶⁵. Assim, se a fecundação não cessar, alcança-se a imortalidade, à qual Sócrates faz forte apologia, pretensão esta que parece contrastar com a concepção do duende lorquiano, que não aparece “se não vir possibilidade de morte, se não souber que irá rondar-lhe a casa, se não tiver a certeza de que vai agitar esses ramos que todos transportamos [...]”³⁶⁶, e até mesmo com o sujeito poético de Franco Alexandre, que se manifesta do mesmo modo: “Isto de ir morrer daqui a pouco / traz um certo sentido ao que vou sendo, / e dá ao que imagino a consistência / de uma verdade que ninguém contesta”³⁶⁷.

As intervenções de Lorca e do “eu” não são tão díspares das proferidas por Sócrates quanto parecem, no sentido em que todos eles têm noção da inevitabilidade da finitude, única verdade incontestável, como referido em A.F.A. Mas é essa percepção da morte a pairar que traz proveito ao ato criativo, porque é o perigo a ela associado que mais espoleta o impulso poético. Se, de acordo com Blanchot, o poeta sofre da preensão persecutória, espécie de doença que o leva a agarrar compulsivamente no lápis, a imediação do sobrevoo da morte e a perspectiva de que ela interromperá esse movimento para sempre mais aguça o poeta a produzir tanto quanto possível. Não se aspira à imortalidade do ser, mas a tornar imortal a arte, de modo a que a frase subsista: “pior do que morrer é a morte do verso”³⁶⁸. É por esse motivo que a morte à qual se alude contém, ao mesmo tempo, uma perspectiva de ressurreição, pela urgência da aceleração do processo da escrita, através do qual o “eu” se renova. Mais, se de acordo com Espinosa, “não ter poder para existir é impotência, e pelo contrário ser capaz de existir é potência”³⁶⁹, nunca poderia haver uma pulsão de morte numa pretensão à realização da arte, sendo a própria metamorfose, tão presente em Franco Alexandre, mais do que processo representativo de fim, símbolo de recomeço constante (“e eu que

³⁶⁵ Platão. *Fedro ou Da Beleza. Op. Cit.*, p. 124.

³⁶⁶ Lorca, Federico García. “Jogo e Teoria do Duende” in *Anjo e Duende. Op. Cit.*, p. 69.

³⁶⁷ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 492.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 583.

³⁶⁹ Espinosa, Bento de. *Ética. Op. Cit.*, p. 117.

tenho poderes extracelestes, / um raio que destrói de pura ausência / e o secreto caixão transmutador”³⁷⁰). O poder daquele que escreve é possuir esse secreto caixão transmutador, que permite, a cada morte, uma nova emergência.

Criatura e criador, “eu” e “tu”, lutam, assim, ao mesmo tempo que colaboram, num discurso que se quer superior, para que se possam imortalizar através dos versos, para que possam perpetuar a potência poética. É por esse motivo que, nesta peleja, não se declaram perdedores ou vencedores nenhum deles, na medida em que o triunfo ou a derrota a ambos pertencerá. É também por isso que, a determinado momento, se secundariza a fonte da matéria poética, em benefício do próprio poema, deixando de importar a quem pertence a criação:

Embora se entenda a não necessidade de identificar o locutor e o alocutário, na construção de um diálogo em que não existe a preocupação de os distinguir, não deixa de ser esclarecedora a preocupação do sujeito lírico em valorizar o ato da criação do ser, embora indiferente a quem cria e é criado.³⁷¹

7. 2. O leitor enquanto agente de potência

Esse “tu”, simultaneamente amado e duende, com quem o “eu” se digladiava e colabora e do qual não se pode desprender é, na verdade, o próprio leitor da obra que, por constituir a maior fonte de inspiração para o poeta, desperta nele todos os sentimentos que pelo “tu” demonstra. O leitor, ao instigar a criação, faz espoletar o

³⁷⁰ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 447.

³⁷¹ Silva, João Amadeu O. C., “A poesia de António Franco Alexandre ou o «signo de uma ausência no fundo das imagens», *Revista Portuguesa de Humanidades*, nº 11/12, Tomo 2, 2007, p 107.

desejo afetivo e erótico do “eu”, mesmo que tais sentimentos sejam, também eles, um produto criativo:

Só escrevo poemas de amor porque estou em estado de amor, mas a frase deve ser ouvida na sua ambiguidade: também por vezes creio só estar em estado de amor quando, e porque, os escrevo.³⁷².

Se a satisfação que se procura é a poética, então o prazer a que se aspira é – e usando emprestado o título de Roland Barthes – o prazer do texto, através do qual tudo lhe poderá ser aportado.

Assim, a relação de sedução que se testemunha ao longo dos versos é com o seu leitor do qual se depende. Aliás, não é só de um outro que se depende, mas sim de vários. Tal como supramencionado, a singularidade não serve o interesse da potência, pela inércia que implica oposta ao movimento exigido, daí que não se procure uma só “alma gémea”, tentando-se, de certo modo, anular tal conceito, já que, ao longo da obra de Franco Alexandre, mais do que se encontrar um alguém que preencha o vazio do “eu”, opera-se uma busca infindável por alguéns. Esses alguéns que se procuram, esse “tu” que parece estar sempre a faltar ao “eu” e que se parece constantemente convocar é o próprio leitor: “vós que me olhais, ó olhos sobre a folha / abrindo flor / erguei / as portas estão abertas entrai”³⁷³. As portas que estão abertas são não mais do que as páginas do livro que se convidam a percorrer.

O “eu” não se inquieta com a exterioridade do outro (“já não desejo a imagem do teu corpo”³⁷⁴ ; “Mas eu bem sei sentir além da aparência”³⁷⁵;) ou com marcas da passagem do tempo (“não julgues que me importam as roldanas do tempo no teu corpo”³⁷⁶), porque a imagem do outro é, na verdade, inexistente. O outro não tem rosto

³⁷² Alexandre, António Franco Alexandre. “«depoimento?» para um apeadeiro”. *Op. Cit.*, p. 25.

³⁷³ Alexandre, António Franco. *Poemas*. *Op. Cit.*, p. 126.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 375.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 551.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 162.

nem figura, pois carece de existência física e material concreta, visto que é o duende, é o leitor, é o seu próprio intelecto e potência, capacidade de escrita, tudo figuras abstratas e profundamente reversíveis e transmutáveis, nunca se tendo plena segurança de quem é quem neste jogo relacional, porque o duende é uma figura que passa, que se configura análoga à cadeia de inspiração de que fala Sócrates.

E se ocasionalmente testemunhamos referências explícitas à identidade sexual do outro, sempre masculina, expressão de um eventual desejo homoerótico, é plausível também que a utilização do gênero masculino sirva uma outra intenção – comprovar a indefinição do interlocutor com o qual se dialoga, precisamente por ele ser o leitor que, pela pluralidade a ele inerente, abarca uma identidade andrógina e indistinta:

Não tinhas, reparei, «identidade». Faltara-te, ou perderas,
identikit, umbigo de fabrico, carte de séjour; só ficaram
as marcas distintivas de um humano rosto, e depois
também elas se apagaram ou multiplicaram
nos humanos gestos amados, e na cegueira
do humano desejo desejado, da palavra «tu».³⁷⁷

Mais, as citações frequentes relativas ao sémen podem igualmente servir um duplo intento – ser inequívoca imagem do ato sexual, e simbolizar simultaneamente a procriação e a potência a ele associadas. Tal como o sémen pode criar vida, o “tu” é a matéria orgânica de que se faz o poema, tendo em conta que é ele a fonte de inspiração para a constituição dos versos, e são os versos que, inevitavelmente, formam o próprio “eu” poeta.

O interlocutor do discurso do “eu” é sempre demasiado impreciso, mesmo quando lhe é atribuído um nome concreto, como acontece na obra *Carrocel*, na qual surgem, por diversas ocasiões, apóstrofes a um João, cuja identidade parece sobremaneira lacunar (“Com perguntas dessas, João, não / vais ser turista até ao fim.”³⁷⁸). No entanto, a determinado momento, parece esclarecer-se a personalidade a

³⁷⁷ Ibidem, p. 458.

³⁷⁸ Ibidem, p. 581.

quem se refere o “eu”, quando, no poema “Ursprung”, revela: “João Mínimo: não sabes nada”³⁷⁹. Ora, se João poderia ter sido escolhido por transportar uma generalidade propositada, visto tratar-se de um nome português bastante comum, será também propositadamente que este João remete para João Mínimo, personagem poética fictícia a quem se atribui a autoria dos poemas que dão corpo à obra *Lírica de João Mínimo*, assinada por Almeida Garrett. No prefácio da obra, encena-se um encontro entre o narrador e o poeta, que culmina com uma carta da autoria de João Mínimo endereçada ao narrador, dando-lhe conta de que irá deixar Portugal, não conhecendo o seu destino, mas despedindo-se “para sempre”. Acrescenta ainda que lhe deixa a sua arca, fazendo dele seu “legatário universal com autoridade absoluta para d’eles dispor como entender –, com a condição única de que, se algum se publicar, nunca será senão com o nome de João Mínimo”³⁸⁰. Ora, o facto de o “eu” de Franco Alexandre apresentar um vocativo com uma nomeação concreta nesta obra não confere qualquer facticidade ao mesmo, na medida em que a sua existência é unicamente literária. A aparente verosimilhança que a carta e a respetiva assinatura de João Mínimo concedem à obra de Garrett é desfeita em *Carrocel*, não só porque se vê inserida no mundo poético de A.F.A., marcado pela constante armadilha em que coloca o leitor, como pela referência à dúvida que o acompanha:

Foi este o segredo mal guardado
da divina poesia?
Não sabemos, João, em que rima se encobre o sentido,
em que dobra do espaço cresce o tempo infinito;
sequer, que fantasmas aqui
nos virão visitar.³⁸¹

A incerteza da rima, do sentido, de tudo, é inevitavelmente estendida à imprecisão deste interlocutor. A única certeza da qual o “eu” está consciente é de que

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 582.

³⁸⁰ Garrett, Almeida. *Lírica de João Mínimo*. Londres: Sustenance e Stretch, 1ª. Ed., 1829, p. 52. [consultado em https://purl.pt/44/4/l-1640-v_PDF/l-1640-v_PDF_24-C-R0150/l-1640-v_0000_1-260_t24-C-R0150.pdf, em março de 2024.]

³⁸¹ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 578.

é o outro, ser incontornavelmente amado pela potência que comporta, que impulsiona toda a criação, daí que se justifique a dependência do “eu” face a ele, pois dele depende a concretização poética de forma dupla: ele serve de inspiração aos versos, e o leitor é parte constitutiva do livro, no sentido em que sem ele o livro jamais se completa, pois sem a sua colaboração não se pode efetivar a escrita. Tal como João Mínimo nomeia Almeida Garrett como seu legatário universal, concedendo-lhe a leitura dos seus escritos, qualquer leitor será o legatário da obra que lhe é entregue.

Mais, o leitor é um instrumento da criação, contribuindo para o movimento do livro, pois sem ele a escrita não se cumpre, porque a escrita implica simultaneamente o ato da leitura: “A obra só é obra quando se pronuncia por si só, com a violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, acontecimento que se cumpre quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê”.³⁸². O leitor tem de estabelecer essa intimidade com a obra, pois a escrita desprovida de leitura resta inconclusa, porque o fluxo de tinta entre as três instâncias que a constituem (escritor, livro, leitor) é interrompido. O livro sem o leitor fica estagnado, não cria potência.

Ao poeta coube a escrita dos versos, pertencendo-lhe a autoria do livro, mas dele faz parte em simultâneo um inevitável movimento de distanciamento e suspensão de si próprio em relação ao mesmo, porque a partir do momento em que se fecha o livro é necessário o movimento inverso de o abrir por parte do leitor. O livro constitui um ato de potência em si mesmo e a sua potência assenta, precisamente, nas inúmeras linhas de interpretação que aos leitores cabem. É certo que ao poeta também pertence a potência do livro, na medida em que, para além de ter sido o seu criador, acumula simultaneamente o papel de leitor, conferindo-lhe este duplo papel a possibilidade de reinventar a obra através da sua reedição como, de resto, aconteceu com a última coletânea de A.F.A. que passou por uma revisão que levou tanto à inclusão como à supressão de variados versos e, até mesmo, de poemas. Ora, esse exercício não deixa de ser movimento, mesmo que de supressão se trate. Como referido anteriormente,

³⁸² Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 17.

potência pode ser criar e suprimir, já que saber quando estar calado, saber quando retirar versos ou eliminar poemas também é uma forma de potência. Apesar dessa dupla faculdade, qualquer leitura feita por parte do próprio poeta relativamente à sua obra acaba por estar limitada pela circunstância de ela ser da sua autoria, o que refreia consideravelmente a experiência da leitura, pois ser leitor de outro autor não é o mesmo que ser leitor da própria obra, perdendo-se de forma inevitável a maior virtude que ela apresenta: o exercício de imaginação que ela proporciona.

Pelo contrário, ao leitor é-lhe permitido especular infinitamente, o que leva a linhas interpretativas que fazem do livro uma potência infinita: “a leitura é, neste sentido, mais positiva que a criação, mais criadora, ainda que não produzindo nada.”³⁸³). O “eu” tem consciência disso, daí que saiba ser fundamental a presença do leitor para se potenciar o livro, predispondo-se a tudo para com ele comungar neste projeto: “Sombra de um verso, não sei como possa/ ter bom sucesso neste meu projeto / de te fazer meu cúmplice leitor”³⁸⁴.

O poeta começa a obra, mas não a acaba, no sentido em que ela ficará entregue à leitura de outros, pois, ao escrever, o poeta ausenta-se do texto, transformando-se numa entidade genérica que autoriza o outro a participar dele. O texto vive necessariamente na ausência de quem o escreveu, já que na escrita o autor está sempre morto, sendo, por isso, necessário o contributo do leitor, enquanto parte ativa da obra. Esta relação entre escritor e leitor entra num jogo entre o ser ativo e passivo: o poeta é ativo, ao escrever os versos, mas torna-se passivo quando o entrega e ao abrir as possibilidades da leitura da própria obra ao leitor, em relação às quais nada pode; o leitor é passivo, porque recebe a obra do poeta, mas torna-se sobejamente ativo quando, de forma ilimitada, especula sobre a obra.

É por esse motivo que os dois se complementam na tal intimidade do livro, revelando-se o encontro entre ambos, desde logo, e por si só, criador. Os dois operam,

³⁸³ *Ibidem*, p. 286.

³⁸⁴ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 548.

em conjunto, uma reescrita. Ao poeta cabe uma reescrita da linguagem, ao desraizá-la do seu uso comunicável, e o leitor cumpre essa reescrita da obra, porque constitui parte integrante desse desraizar, ao reinventar, em cada leitura, aquilo que lê. E embora a linguagem poética se afaste da linguagem comunicacional, ela não deixa de comunicar com o leitor, como reforça Blanchot: “A obra é solitária: isso não significa que ela permaneça incomunicável ou que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão”.³⁸⁵ Existe um diálogo entre as duas instâncias, mas é um diálogo pautado pelo mutismo, porque há a consciência de que a voz de ambos se apaga na leitura, não deixando, contudo, de haver um discurso mudo com um remetente e um destinatário, mesmo que ambos se posicionem em ausência, como assinalado amiúde em A.F.A.: “já não tens voz que ouvido algum entenda”³⁸⁶; “só pouco a pouco afastos das palavras / o som que importa”³⁸⁷; “nenhuma arte, veja, voz alguma”³⁸⁸; “todo o rumor por dentro do silêncio”³⁸⁹. O silêncio através do qual poeta e leitor se comunicam advém, precisamente, da transformação da palavra bruta na palavra essencial:

Escrever nunca consiste em aperfeiçoar a linguagem corrente, em torná-la mais pura. Escrever começa apenas quando escrever é a aproximação a esse ponto onde nada se revela, onde, no seio da dissimulação, falar ainda não é senão a sombra da palavra, linguagem que ainda não é senão a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável ao qual é preciso impor silêncio, se se quiser, por fim, fazê-la ouvir-se.³⁹⁰

Pela palavra poética exprime-se o facto de os seres se calarem. Mas como é que isso acontece? Os seres calam-se, mas é aí, então, que o ser tende de novo a tomar a palavra e a palavra quer ser. A palavra poética deixa de ser a palavra de

³⁸⁵ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 17.

³⁸⁶ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 138.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 176.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 159.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 384.

³⁹⁰ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 56.

alguém: ninguém fala nela, e o que fala não é ninguém. Parece que a palavra fala por si só. A linguagem assume, então, toda a sua importância; torna-se o essencial: a linguagem fala o essencial, e é por isso que a palavra confiada ao poeta pode ser chamada palavra essencial.³⁹¹

Ora, o autor não esconde, jamais, que é pelo silêncio que se expressa, intenção totalmente declarada ao seu leitor, já que também o sopro da inspiração é silencioso:

a escrita seria, ouça,
silenciosa,
como os passos claros da neve,
o frio

aroma dos sentidos.
não poderia ouvir, abrir
a sua voz pequena,
cantar
essas inúteis coisas
mergulhadas na areia, um dia
de calor tão grande,

que o inverno nos troca
os gestos e as palavras.
e como, na brancura, a ouviria?³⁹²

Mais, poeta e leitor são dois agentes deste conluio que é o ato poético: o poeta deposita no leitor o seu canto (“em vossa humana mão deponho o canto / já sem mistério ou mágica virtude / ou caprichoso manto que me cubra”³⁹³), e o leitor é cúmplice do “eu”, fazendo parte do fingimento poético que se assume, e tendo consciência de que o processo de leitura se insere num campo imaginativo, ainda que a tente desvendar. O leitor escolhe fazer parte do ato criativo que é a leitura, mantendo o discernimento de

³⁹¹ *Ibidem*, p. 45.

³⁹² Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 170.

³⁹³ *Ibidem*, pp. 448-449.

que os versos não comportam necessariamente uma verdade, conforme lhe é acautelado pelo “eu”: “venho encontrar-te para uma traição”³⁹⁴.

É por esse motivo que a fragilidade da linguagem sempre apontada como causa para o fracasso da interação entre “eu” e “tu” se transforma em força. Porque a linguagem poética falha se tivermos em conta uma intenção estritamente comunicativa entre as duas instâncias, na medida em que, como anteriormente clarificado por Maria Lucília Marcos, o entendimento entre os seres depende de forma inevitável da comunicação que se estabelece, o que terá repercussão na própria construção do ser. Ora, em qualquer ato relacional, seja ele de que caráter for, a comunicação é feita por via de atos de fala, pautados por um contexto particular e pragmático e com um objetivo direto e conciso: passar uma mensagem imediata. Portanto, se a linguagem à qual se recorre para esse propósito resvala significativamente da sua objetividade, a mensagem torna-se imprecisa, e a função da linguagem comunicativa fica comprometida, o que inviabiliza a tal interação entre os pares. No entanto, a linguagem poética não serve uma intenção comunicativa: “«Poesia» não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de «poesia» é um sentido sempre por fazer”³⁹⁵. Ela serve-se da linguagem enquanto instrumento, mas dela se afasta no que toca ao seu uso, que se afigura, acima de tudo, criativo. Portanto, não é a dificuldade do “eu” se expressar que compromete a relação amorosa, o que a compromete é, precisamente pelo contrário, o domínio de uma linguagem movediça que, propositadamente, fere qualquer vislumbre de aproximação ao outro. A linguagem usada não apresenta qualquer défice, ela aciona a sua completa sublimação para protelar o encantamento do outro, seu leitor. Mais, o leitor está a par de que, ao ler poesia, participa de um outro tipo de comunicação, não detendo outra qualquer expectativa.

Esta tríade composta por autor, livro e leitor evidencia a tal cadeia de inspiração que se pretende alimentar: o poeta é inspirado pelo seu duende-leitor, escreve a obra

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 200.

³⁹⁵ Nancy, Jean-Luc. *Resistência da Poesia. Op. Cit.*, p. 10.

e esta inspira os próprios leitores através do tal discurso “conscienciosamente escrito, com a sabedoria da alma”³⁹⁶, espoletando nele a tal imaginação e criatividade enquanto privilégios da leitura, potenciando-o. Ora, a potência que a obra de Franco Alexandre imprime ao leitor releva-se desmesurada, como atestado por Luís Miguel Nava, ao afirmar que “a poesia de António Franco Alexandre constitui um dos mais estimulantes desafios à criatividade do leitor”³⁹⁷, pois o poeta, para além de se potenciar a si a cada novo verso, potencia o próprio leitor, desafiando-o continuamente a desemaranhar a teia da sua poesia. O poeta não esperará do leitor que chegue a uma conclusão, apenas se convida o mesmo a tomar parte do jogo criativo, sendo a sua única aspiração transpor toda a potência criativa para a folha de papel através de uma linguagem capaz de contaminar a potência imaginativa do seu leitor. No momento em que isso é conseguido, poder-se-á dizer que a potência poética se tornou, de facto, ato.

A deriva que se testemunha no sujeito poético no decorrer de um percurso poético que se pretende substanciar é a mesma que se configura no leitor, já que o exercício de leitura e tentativa de compreensão da obra são marcados de forma inevitável por esse movimento de oscilação, decorrente da tal capacidade que a obra de Franco Alexandre tem de, através da linguagem utilizada, transpor a sensação de vertigem que persegue o “eu”, decorrente das sucessivas intermitências no processo de edificação da sua personalidade, para o próprio leitor que, confrontado com os seus versos, não é capaz de traçar uma linha interpretativa coesa, acabando por sentir que, tal como o sujeito da enunciação, fica preso à anteriormente referida experiência do *quase*. A luta que o “eu” poemático trava consigo próprio, assim como os momentos de inconstância anímica que o fazem posicionar-se ora num estado em que é dotado de superpoderes (“e eu que tenho poderes extracelestes”³⁹⁸), ora numa condição de impotência marcada pela vontade de resignação (“desisto, desisti, já não começo”³⁹⁹),

³⁹⁶ Platão. *Fedro ou Da Beleza*. Op. Cit., p. 123.

³⁹⁷ Nava, Luís Miguel. *Ensaaios Reunidos*. Op. Cit., p. 201.

³⁹⁸ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 447

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 160.

estende-se também ao leitor, na medida em que também este parece, em determinados momentos, estar próximo de chegar a um caminho interpretativo, ilusão rapidamente desfeita pela leitura de um novo verso que, mais do que contradizer o anterior, o inviabiliza por completo, o que faria com que o leitor tivesse muitas vezes vontade de ser ele a declarar “[...] desisti de entender / a «identidade»”⁴⁰⁰. O jogo de avanços e recuos que marca a experiência do “eu” contamina o leitor pela ambiguidade do próprio processo poético, mas constitui uma deriva consciente e procurada, porque esse é o desafio a que se propõe ao abrir o livro.

E se, por um lado, poderá haver um esforço por parte do “eu” por promover uma identificação com o leitor, como observa Frederico Lourenço a propósito de *Uma fábula*, género que propicia uma experiência genérica e, consequentemente, a tal identificação, Rosa Maria Martelo refere que a distância e o diferimento nunca podem deixar de estar presentes entre o leitor e a obra:

“Estes elementos dispersos levam-me a depreender que há um aspeto principal que interessa reter, no presente contexto, do conceito de “fábula”: o facto de se afigurar uma modalidade discursiva eminentemente capacitada para universalizar aspetos da experiência humana, onde encontramos, sob a forma de denominador comum, a que qualquer leitor pode imediatamente aderir, vivências que não são exclusivas do sujeito lírico – são também de quem escreve o presente texto (portanto “minhas”); e da leitora ou do leitor que o está agora a ler (“tuas”).⁴⁰¹

“A qualquer esforço de identificação, sobrepor-se-á imediatamente a constatação das diferenças, e o leitor retomará assim o caminho da metamorfose e do diferimento discursivo. [...] A distância e o diferimento estão tão presentes entre os interlocutores do poema como entre o discurso e os seus referentes, discursivos ou não. Como entre o leitor e o texto.”⁴⁰²

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 455-456.

⁴⁰¹ Lourenço, Frederico. “Catafonia visível: *Uma Fábula* de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 275.

⁴⁰² Martelo, Rosa Maria. “Metamorfose e repetição”. *Op. Cit.*, p. 147.

Esta dualidade em que, simultaneamente, se atrai e afasta o leitor reflete o facto de o poeta reconhecer a indispensabilidade dessa entidade para a concretização poética, fazendo esse duplo e inverso movimento parte do processo de sedução que se testemunha. Este processo é de tal forma eficaz, que o sentimento de impotência e de frustração que acomete o leitor acaba por ser temporário, e a vontade de continuar a leitura sobrepõe-se, transformando-se a sensação de frustração em incessante ressurreição. É precisamente essa experiência do *quase*, que pareceria inglória, que mais incita o leitor pelo desafio que ela comporta. Este é o fruto que nasce da semente desta poesia: apesar da dificuldade de a entender, o “eu” planta no leitor a vontade de persistir na sua leitura, aguçando-o através dos versos de que se compõe, o que se traduz na sua potência.

Tal como acontece com Frankenstein, o produto criado, isto é, a obra permanece sempre incompleta sem o leitor, porque ele o perpetua através da leitura e das consequentes interpretações, tornando-se o eco do próprio poeta. O eco, enquanto mensagem que se prolonga no tempo depois do discurso proferido ter terminado, é, num sentido figurado, análogo ao conceito de escrita na alma de Sócrates, no sentido em que constitui um prolongamento das palavras do seu autor. O mito de Eco e Narciso, que ocupa a centralidade da obra *Uma fábula*, pode encontrar similaridade com este vínculo entre o “eu” criador poético e o seu leitor. De acordo com o mito grego, a ninfa Eco foi condenada por Hera a repetir sempre a última sílaba das palavras que eram proferidas na sua presença. Quando a ninfa se apaixonou por Narciso, estando impossibilitada de lhe exprimir os seus sentimentos, acabou por se refugiar nas cavernas onde acabou por morrer. Narciso, detentor de uma beleza inigualável, embora fosse desejado por todas as ninfas, não se interessou por nenhuma delas, acabando por morrer devido à obsessão pela sua própria beleza, pois um dia, ao ver o seu reflexo na água de um rio, fica encantado com a sua imagem, não se conseguindo dela afastar. Ora, se, por um lado, na dinâmica relacional entre “eu” e “tu”, pautada recorrentemente pela impossibilidade da concretização amorosa, Eco seria o “eu” apaixonado de forma arrebatadora pelo “tu” – Narciso – que o ignora, por outro, podemos equacionar que este “tu” seja o duende que não chega (“desde cedo habituado / a ser o eco calado / de

cego narciso [...]”⁴⁰³) ou o leitor que se convoca. Nesse caso, o papel de Narciso passa a ser atribuído ao “eu”, obcecado não pela própria beleza, mas pela beleza do fazer poético, e Eco transforma-se no duende ou leitor ao qual o “eu” está preso (“fiquei preso à voz do eco [...] Quem diria, preso à voz / não sei de quem, que me ouvia”⁴⁰⁴).

A relação entre a ninfa e o jovem é pautada pelo mesmo desencontro que marca a interação entre “eu” e “tu”, precisamente pelo déficit dialógico motivado pela limitada expressão e aparente passividade de uma das partes, condenando-a à solidão. A solidão e o silêncio que acometem Eco são os mesmos que marcam a experiência da leitura, pois embora esta possa estar vinculada à partilha, porque acontece sempre o diálogo com o seu autor, esse diálogo é marcado pelo tal mutismo, enviando o leitor para uma inevitável solitude, prendendo-o às suas solitárias suposições relativas à obra. Mas se esta solidão da leitura coloca o leitor nesse enclausuramento, é essa mesma solidão que o liberta, ao serem-lhe permitidas todas as possibilidades de leitura livres de interferências. A distância a que esta relação está condenada, em que ambos se mantêm inevitavelmente afastados, é a mesma que a alimenta, pois tal como o leitor sente a energia do poeta ao lê-lo, sem que ele esteja presente, o poeta equaciona sempre o seu leitor, ao escrever, mesmo que em ausência.

Aquilo que, portanto, afasta o “eu” da figura de Narciso é a consciência da importância do seu *Eco-leitor* para a sua sobrevivência, conseguida através da sobrevivência da própria obra. Enquanto Narciso menospreza Eco, o “eu” convoca a presença do leitor, despindo-se da vaidade de Narciso, tendo consciência da necessidade do outro, convidando-o a tomar parte no processo: “descobre-me impacientes os recados / o envelope da urgência o intervalo”⁴⁰⁵. Os recados, o envelope e o intervalo constituem uma amostra da área vocabular da poesia de António Franco

⁴⁰³ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 426.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 402.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 162.

Alexandre, que se propõe ao leitor que desvele, ao mesmo tempo que se assume a dificuldade de a sentenciar:

a viva sombra te protege, enquanto
invades
me descobres me
desterras
em margem branca absorto;

as palavras fúteis, os pequenos invernos,
as vagas luas desenhando enigmas,
nenhum

arbítrio te acompanha. soas,
dentro do ar,
voz sem raízes nem corolas,

tronco da luz precária,
soberana. A imagem
nos habita e já
devora.⁴⁰⁶

Num poema que parece inteiramente dedicado ao leitor, fica clara a sombra que o acompanha, que, de resto, é amiúde assinalada (“[...] a sombra / do teu silêncio”⁴⁰⁷), não só pela tal ausência física do livro, mas também pelo facto de a sua presença em ausência perseguir o “eu” no processo criativo, estimulando-o. Enquanto ao leitor cabe descobrir aquilo que se lhe oculta nos intervalos dos versos, o “eu” poeta está encarregue de, através desses mesmos intervalos, volatilizar a matéria poética de forma a intrigar o seu leitor. Ambos estão, assim, unidos pela imagem que os habita, espoletada pela própria poesia, e que os devora pela compulsão que lhes provoca. Ademais, é com vista a esse estímulo que o “eu” tanto promove uma poesia do sopro

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 199.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 200.

(“é o sopro da pele o que procuro”⁴⁰⁸; “aproximo-me de falar, mas ambiciono / guardar o silêncio”⁴⁰⁹), porque faz parte da estratégia de sedução do “eu”:

não desejando as puras, incorruptas
palavras, mas o sopro
transparente da boca,

o coração caído sobre as pedras
onde a noite se dobra
ao fervor das sementes (...).⁴¹⁰

O leitor é a contracena da dramatização que a obra não deixa de ser, cabe-lhe a ele preencher os vazios, intervalos e o silêncio que imperam em obras como *A Pequena Face* e que constituem um convite à participação da voz do leitor neste discurso que, sem ele, permanecerá invariavelmente incompleto.

E se, por um lado, a existência real do leitor se comprova pela factual compra de livros, seja ela mais ou menos copiosa, ele não deixa de ser um destinatário imaginado, não visível e impalpável, o que faz dele também uma inevitável peça ficcional, fruto de labor poético: “a neve, onde / aconteces ausente, imerso”⁴¹¹. O poeta tem consciência dessa ambiguidade: o “tu” não deixa de acontecer, mas esse acontecimento não invalida a sua ausência, pela circunstância de ser igualmente produto de ficção: “se existisses [...]”⁴¹²; “[...] e nunca / chegarás a saber que não existes”⁴¹³; “Já te abandono, e reconheço ao mundo / que te inventei por brinquedo.”⁴¹⁴; “[...] a tinta / do seu rosto”⁴¹⁵; “Pois não posso dizer sequer que te amei nunca senão / em cada gesto e pensamento /

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 443.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 182.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 196.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 206.

⁴¹² *Ibidem*, p. 377.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 192.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 515.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 112.

e dentro destes vagos vão poemas”⁴¹⁶. Esta ficcionalidade do interlocutor é corroborada quando o “eu” expõe a sua indefinição e pluralidade (“amo o teu rosto sem face. [...]”⁴¹⁷; “vou pela areia liminar de inverno / mexendo tão somente os vocativos”⁴¹⁸), e ao demonstrar que não conhece, efetivamente, o “tu” a quem se dirige: “Como posso eu amar-te, se nem sei / como à porta te chamam os vizinhos, / nem visitei a rua onde nasceste, / nem a tua memória confessei”⁴¹⁹. Mesmo consciente do caráter imaginário deste “tu” e de não ter quaisquer garantias de que será lido por ele, na obra por si arquitetada, tudo é ficção, à exceção leitor, porque ela jamais poderá ser concebida sem que ele nela se projete: “Nem sei em que moeda me destroque / que pague o privilégio de em mim só / seres certo tu, e tudo o mais fingido”⁴²⁰.

Poder-se-ia, assim, concluir que se deve a todo este caráter imaginário em que o “tu” está envolto o fracasso da experiência amorosa que se parecia procurar. Contudo, como tem sido desenvolvido, não era uma ligação afetiva aquela que se pretendia verdadeiramente, mas sim uma ligação literária. A permanência do outro que se deseja é a perpetuação do interesse literário que se pretende na escrita, já que mesmo que o poeta escreva para si, nunca escreve para si a partir do momento em que publica a obra. O momento da publicação da obra é o convite à participação do outro e à sua permanência enquanto contracena do ato criativo. Sem ele, para o “eu”, a poesia perde todo o interesse (“Já me não serve de nada a poesia, / a literária «arte de chiar».”⁴²¹), porque sem o leitor, nenhuma das matérias ficcionais que constituem a obra se torna real. Mas, para o conquistar, o “eu” precisa de se apaziguar e libertar a sua própria veia poética, para a qual o aranhão muito contribuirá.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 460.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 202.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 491.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 498.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 455.

8. Uma segunda perspectiva da metamorfose: a potência poética da aranha

Como explanado anteriormente, as metamorfoses pelas quais o “eu” passa consistem num processo favorável ao ser, na medida em que o mesmo comporta a oportunidade de expansão, pois às diversas mutações que sofre estão associadas novas perspectivas de auto-observação que se revelam eficazes à modelagem e aperfeiçoamento do ser, no que à procura espinosista e platónica do conhecimento e plenitude concerne. Esta demanda, no “eu”, é sobejamente necessária, porque essa pretensão de aperfeiçoamento está relacionada, acima de tudo, com a sua personalidade poética que se pretende fomentar. Ora, a metamorfose é um processo fortemente profícuo à criação, no sentido em que permite uma constante renovação, o que, de acordo com Lorca, é indispensável:

“O duende... Onde está o duende? Pelo arco vazio entra um ar mental que sopra com insistência sobre as cabeças dos mortos, à procura de novas paisagens e inflexões desconhecidas; um ar com cheiro a saliva de criança, a erva pisada e véu de medusa, que anuncia o constante batismo das coisas recém-criadas”.⁴²²

“A chegada do duende pressupõe sempre uma mudança radical em todas as formas. Sobre planos velhos dá sensações de frescura totalmente inéditas, com uma qualidade de coisa recém-criada, de milagre, que chega a provocar um entusiasmo quase religioso”.⁴²³

Este “constante batismo das coisas recém-criadas” é aquilo que se procura na poesia de Franco Alexandre, e a metamorfose faz parte dessa operação, porque ela se afigura como uma metáfora do rascunho. O processo da metamorfose, biologicamente,

⁴²² Lorca, Federico García. “Jogo e Teoria do Duende” in *Anjo e Duende. Op. Cit.*, p. 73.

⁴²³ *Ibidem*, p. 63.

consiste na passagem de um ser imberbe à sua fase adulta, através de um conjunto mais ou menos significativo de transformações que ocorrem na forma original. Ainda que o desenvolvimento humano não passe por essa transfiguração tão radical, o homem não deixa de constituir um ser em devir desde o nascimento, sendo um constante rascunho daquilo que pode vir a ser, na medida em que a sua evolução intelectual pode ser contínua até ao seu desaparecimento. Todos os dias o ser pode renovar-se, experimentar novas aprendizagens, cultivar a sua alma e aperfeiçoar-se, o que vai ao encontro do pensamento de Platão e Espinosa. Esta ascensão pode estender-se à escrita, já que o escritor, enquanto for capaz de escrever, é capaz de se maturar, nascendo cada livro necessariamente do seu próprio rascunho e afigurando-se cada obra como um esboço da própria escrita por vir: “O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro”⁴²⁴. As referências ao rascunho são recorrentemente feitas pelo “eu” (“sem outro fim entrego a duplicata, / o rascunho, o remendo, enfim, o verso”⁴²⁵; “[...] A mensagem é um rabisco: desenho? / assinatura?”⁴²⁶), visto fazer parte do processo de escrita que antecede não só a versão final de cada obra, como a obra seguinte.

A metamorfose ilustra, portanto, este processo de potência marcado por uma contínua renovação, não só do ponto de vista espinosista e platónico, como, acima de tudo, de um ponto de vista poético. O “eu” decide acionar o mecanismo, porque sabe ser um processo de maturação necessário à sua expansão poética, aquela que realmente lhe interessa. Mais, fora do reino animal, a metamorfose só se pode operar através do mecanismo da escrita, que dá origem ao livro. É por toda a sua fertilidade criativa que se permite uma invenção infinita, quebrando todos os limites, rompendo com a vida e com a ciência. A poesia, como qualquer produto ficcional, permite a quem escreve a possibilidade de se tornar noutros (“ser outro é privilégio se quem tece”⁴²⁷),

⁴²⁴ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 11.

⁴²⁵ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 180.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 387.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 546.

quer sejam extensões de si próprio, quer sejam personagens totalmente de si apartadas, revelando-se custoso abandonar esse processo: “só me custa deixar, no chão da teia, / a arte de inventar que me conheço”⁴²⁸. A “arte de inventar” é aquilo que se pretende sustentar, através do vir-a-ser outros que a escrita permite, já que ela, embora terminada, é sempre matéria em devir, tal como assinalado também por Deleuze:

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-impercetível. [...] Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula.⁴²⁹

Ao “eu” é dado o privilégio de se tornar indefinidamente naquilo que quiser, mas sem que essa transfiguração seja integral, já que no lugar de se procurar atingir uma forma fixa, se pretende a tal indiscernibilidade, em que todas as formas são permutáveis e reversíveis. É a miscelânea que se procura em detrimento da definição: “Um dia abres os olhos e descobres / os inexatos corpos misturados / e ficas sem saber de que maneira / este estranho centauro nomear.”⁴³⁰. A metamorfose é, portanto, um processo criativo, através do qual se podem interpretar vários papéis e é por esse motivo que, em *Aracne*, a escolha do animal no qual o “eu” se transforma recai sobre a aranha, e não num qualquer outro animal que constitui o vasto e diversificado bestiário da poesia de Franco Alexandre. A animalidade da aranha é essencial ao “eu”, porque ela visa suprir aquilo que lhe falta, que se supunha relacionado fundamentalmente com a rejeição afetiva e que, por sua vez, teria espoletado a metamorfose. No entanto, a verdadeira recusa que o outro lhe imprime e que o fragiliza é de outra natureza, relacionada com o seu real

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ Deleuze, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11.

⁴³⁰ Alexandre, António Franco. *Poemas*. *Op. Cit.*, p. 499.

atordimento: a tecedura dos versos. Aquilo que, na realidade, falta ao “eu” para que se complete é a consolidação da sua arte de fazer poesia:

e por muito que estude e em livros leia
a história toda dos seus reis e magos,
ao fim do dia volto, magoado à teia
sem ver o meu labor recompensado.
Assim hei de ficar até ao fim dos dias,
objeto de temor e fria troça,
sujeito à condição que não alcanço.⁴³¹

A condição que se afigura difícil de alcançar é a sua condição poética que impede, consequentemente, o reconhecimento desse labor. O “eu” aspira ao reconhecimento poético, que parece difícil de obter, independentemente de todos os esforços que faça, o que o leva a uma aparente atitude de resignação. Contrariamente ao que se teria julgado numa leitura preliminar, a metamorfose do “eu” não ocorreu com um intuito amoroso, até porque, como referido anteriormente, a metamorfose acabou por impedir essa ligação, decorrente da diferença que se acentuou entre os seres. A transfiguração ocorre, de facto, por um desejo de aproximação, mas esse desejo de aproximação é em relação aos versos, à obra criada, ao leitor, e não tanto em relação ao “tu” de um ponto de vista passional. O verdadeiro reconhecimento por parte do outro que se procura não é um reconhecimento afetivo, mas sim o reconhecimento pela obra, desejo expresso amiúde: Dava-me já, porém, por satisfeito / se a minha arte fosse acompanhada / por discreto rumor de élitros e asas, / e eu mesmo, amoris causa, recebido / na academia eterna dos insetos.”⁴³²; “Mais tarde receberei a coroa de linho / amoris causa, das tuas mãos decentes.”⁴³³. “Amoris causa” evidencia, efetivamente, que a validação poética se encontra camuflada pela concretização amorosa, ambas profundamente misturadas, porque ambas estão ligadas. Ambiciona-se essa dupla atenção por parte do “tu”, mas a real visibilidade que o “eu” procura é fazer-se notar pela realização poética, tendo a

⁴³¹ *Ibidem*, p. 547.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ *Ibidem*, p. 385.

metamorfose sido verdadeiramente procurada com um intento criativo, porque o processo de expansão pelo qual o “eu” almeja passar é um processo de edificação poética. Embora, em *Uma fábula*, refira que o seu único desejo é a libertação que a palavra lhe pode conceder (“Na verdade, nada peço / senão a palavra que / me liberte desta ilha”)⁴³⁴, parecendo desdenhar do reconhecimento artístico (“Também agora não peço / a garantia de autor [...] Nem a taça nem o busto / nem o atleta robusto / que me leve em sua mão”⁴³⁵), da supressão da transcrição apenas feita constam os seguintes versos, assinalados entre parênteses: “(para que no editor / assírio & alvim se publique / peço ao franco antónio que / tudo a seu cuidado fique)”⁴³⁶. De facto, o “eu” procura a sua libertação pela palavra, mas essa libertação não se efetiva sem o seu leitor.

De modo a contrariar essa condição que não alcança, o “eu” precisaria da coragem que lhe vai faltando, como constatado anteriormente, que se parece ultrapassar pela metamorfose, processo que requereu a audácia que faltava por parte do “eu”. Depois de, em *Duende*, convocar a inspiração da figura fantástica do duende, *Aracne* é, então, a obra em que se materializa essa coragem e se afirma a vontade da consolidação poética do “eu”, pela clara referência à aranha, enquanto tecedora de versos. E é precisamente essa circunstância que mais inquieta e subleva o “eu”: depois de tudo tentar e, por fim, acionar a metamorfose num aracnídeo fazedor de versos, de modo a potenciar a sua aspiração poética, o “eu” não vê esse esforço reconhecido.

É certo que se constata um breve instante em que o aranhão atrai a atenção do outro através dos seus versos, parecendo reconhecer-lhe o talento para a arte de tecer, o que se traduziria no desvanecimento das divergências entre ambos, afigurando-se, de certo modo, cumprido o real propósito da metamorfose: “Enfim, a obra foi do teu agrado / (útil até, disseste, nestes dias /de inverno em que te vês desabrigado) / e embora, cauteloso, não quisesses / pousar sequer um pé na minha teia, / vieste visitar

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 434.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 433.

⁴³⁶ *Ibidem*.

o arquiteto, / ignorando tratar-se de um «inseto».”⁴³⁷. Contudo, o encontro de almas aparentemente alcançado não passa de temporário e ilusório, pois nem a matéria poética que a condição aracnídea proporcionou parece colmatar o afastamento entre o “eu” e o “tu”, revelando-se a tal derradeira tentativa num novo fracasso: “Diferentes assim, não vejo como / iremos construir casa comum”⁴³⁸. A arte não parece, portanto, suficiente para suplantar ou minimizar a aversão do “tu” em relação ao “eu”, decorrente das diferenças entre os dois, que a metamorfose ainda veio acentuar (“O meu corpo redondo, a pata estreita, / não vão bem com a tua fantasia; / preferias alguém menos ligeiro, / carne menos subtil, pele rosada, / forma de gente, não de bicho abjeto.”⁴³⁹), o que faz com que a angústia do “eu” face a esta rejeição se torne, nesta obra, gritante, pois a falta do “tu” é sinónimo da falta do duende e do leitor, o que irá por em causa a aprovação literária que se almeja. O “tu” a quem o eu se dirige é, coincidentemente, o leitor que se estima, e a aranha tecedora de versos e é por isso que ele se torna indispensável.

É que a figura da aranha está diretamente ligada à arte de tecer de Aracne e à arte de escrever em *Aracne*. A teia da aranha, o tecido feito pela jovem tecelã Aracne e a escrita do “eu” constituem todas formas de arte minuciosas, ligadas pela tecedura, cujo grau de perfeição assegura a sobrevivência do respetivo autor. À aranha é indispensável a qualidade da teia, para aprisionar as presas de que se alimenta; a Aracne foi poupada a vida, em virtude da sua sublimidade na arte de tecer, potencializando-se essa mesma arte, através da transformação em aranha; o “eu” poético só subsiste enquanto houver versos por escrever. Mais, em termos simbólicos, a aranha pode ser vista, em diversas culturas, como uma divindade superior, criadora do mundo: “Assim, a aranha pode facilmente surgir na figura de criadora cósmica, de divindade superior, de demiurgo. É o que acontece em muitos povos. [...] Os Achantis fizeram da aranha um

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 541.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 546.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 541.

deus primordial: o homem foi criado por uma grande aranha”⁴⁴⁰. A aranha é vista como uma entidade criadora, e tal como tal como Deus criou o mundo bíblico, o “eu”, que se confunde com esta aranha na qual se metamorfoseia, é criador do seu próprio mundo poético. É pelo bico da caneta, tantas vezes mencionado, que o “eu” constrói o seu real mundo irreal, dando permissão ao leitor a habitá-lo. Ora, se a aranha é símbolo da escrita, o leitor também é essa aranha, na medida em que, como observado previamente, o leitor é parte integrante e ativa desse processo, embora sem traçar o lápis.

Mais, o ser com o qual, em *Aracne*, se dialoga e debate pode não ser extrínseco, mas sim ser ainda o próprio “eu”, que se desdobrou justamente entre a humanidade e a animalidade para se completar, o que faz acentuar a dificuldade de chegar ao outro. O “eu” trava uma luta consigo próprio, na medida em que quer abarcar a poeticidade que a aranha carrega e que, a ele, lhe falta. O humano do qual o “eu” aranhinho partiu para a transformação restará deficitário se não incorporar a capacidade de tecedura que ela contém. A aranha é um desdobramento do “eu”, vislumbrando-se muito ténue o laço entre os dois, porque ela representa um ficcional deslocamento do ato da escrita do homem para o animal. É por este motivo que o aranhinho é tão indispensável ao “eu”, porque ele representaria, em última instância, a alma poética do “eu”, ao passo que o humano corresponderia ao corpo que lhe dá vida. Apesar de ser a corporeidade da aranha, pelas oito patas que possui, aquela que está associada à escrita de forma simbólica, ela não se poderá transformar num poeta, pela irrevogável circunstância de ser animal. Pelo contrário, o humano poderá constituir-se poeta, mas necessita, para isso, da capacidade criativa que a aranha simbolicamente aporta, que não é física, mas mental. É da necessidade de conjugar estas duas componentes que se fomenta o tal estado *entre* que a metamorfose originou, o que leva a uma certa dificuldade em distinguir e reconhecer, em determinados momentos, se a voz que toma a palavra é a humana ou a animal:

⁴⁴⁰ Chevalier, Jean, Gheerbrandt Alain, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997, p. 79.

Formoso amigo meu, podes cantar à lua
e amar outros mais lesto do que eu,
roer um osso, admirar as estrelas,
seres sábio e humano, além de belo.
Já vi que escreves um diário, com
as patas firmes, o pelo luzidio,
e versos, onde porém há sempre
uma sílaba a mais, presa por fios.⁴⁴¹

Do mesmo modo que, em *Duende*, se torna difícil, por vezes, distinguir a quem pertence a autoria do discurso, também em *Aracne* se verifica a mesma circunstância. Nos versos acima transcritos, pressupõe-se que a voz que fala é a do “eu” aranhão, não só pelo facto de a metamorfose ter ocorrido, mas sobretudo porque o “eu” se dirige a um ser belo e formoso – adjetivos que não se podem atribuir à aranha tendo em conta a forma diametralmente oposta como esta vai sendo descrita ao longo dos poemas –, ao qual ainda se associam os adjetivos “sábio” e “humano”. Contudo, de imediato se refere que o “tu” tem patas, através das quais versifica, e pelo luzidio, o que confere indícios de que seria a própria aranha o “tu” a quem o “eu” se dirige. Esta imprecisão resulta, justamente, da hibridez do “eu” que a segmentação originou.

Apesar de, no decorrer da obra, serem várias as ocasiões em que o “eu” parece assumir a preferência pelo reino animal (“prefiro a vida táctil dos insetos”⁴⁴²), a transformação jamais tencionou a anulação do humano, porque, para além de a aranha reconhecer que o homem é dotado de conhecimento, ela tem consciência de que só essa espécie poderá instituir a obra poética. O afastamento em relação ao humano não se processa por se considerar que o mesmo é menor, pelo contrário é tido como uma mais-valia, valorizando-se o conhecimento de que dispõe e que, a determinado momento, parece muito díspar daquele que ao “eu” pertence: “com muito estudo, poderei crescer / até figura de homem, se me der / para ser a ti semelhante.”⁴⁴³. Embora

⁴⁴¹ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 535.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 536.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 546.

se pareça subvalorizar face ao humano, também declara a sua sabedoria (“[...] também eu, / o mais sábio de todos os insetos”⁴⁴⁴), porque sabe ser indispensável à aspiração poética, pois tal como sem o humano não é possível efetivar-se a obra, sem a inspiração do duende e sem a urdidura da aranha o mesmo também não é possível. E é a consciência dessa indispensabilidade bilateral que origina momentos de tensão entre o “eu” aracnídeo e o “tu” humano do qual divergiu e ao qual, agora se dirige (“E eu falei-te da arte, dos mistérios / da sexta dimensão, e outras lérias / de quem já não tem fio, mas tem ideias; não me escapou, porém, o gesto de repulsa / com que me deste a mão, à despedida”⁴⁴⁵). Esta oscilação entre a abertura e o fechamento ao outro, a atração e a repulsão em que quer um quer o outro tanto se mostram disponíveis como integralmente inacessíveis para o outro, está relacionada com o facto de ambos se procurarem afirmar sem que da dependência face ao outro se possam libertar. A aparente superioridade do humano em relação ao aranhão é enganadora, já que ele se esconde nessa altivez por estar incompleto, por estar consciente de lhe faltar a arte de escrever poesia que a aranha possui. Aproxima-se dela para observar a sua arte, à qual reconhece valor, mas repele-a pela frustração e inveja de não a possuir ininterruptamente, estando dependente da intermitência não só da chegada da inspiração, como do empréstimo da urdidura aracnídea. Simultaneamente, também a aranha depende do “tu” humano, tendo em conta que ela só existe dentro do poema, porque é uma criação que só pode subsistir na escrita, tendo consciência da sua natureza precária: “e já me aconteceu, ao visitar o canto / onde o mundo se acaba em chão de areia, / ali ver o meu fim anunciado”⁴⁴⁶; “Já me cansa, senhor, ter sido feito / metáfora ou provérbio de má sorte; / ser mera imagem pouco me aproveita / quando me alcança o bico predador, / e ainda à dor banal se me acrescenta / o sofrimento de não ser real”⁴⁴⁷. O aranhão está preso à sua ficcionalidade, ao contrário do “tu”, que é

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 538.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 541.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 551.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 548.

real (“Tu porém és real [...]”⁴⁴⁸), estando essa lucidez não só na origem de alguns momentos de animosidade que tem para com o seu interlocutor, como também na admissão da necessidade de união dos dois: “Se o meu desgosto é ser, na grande Teia, / mensagem virtual ou sopro vago, / talvez me queiras tu dar o teu rosto, / e eu no teu corpo me transforme em alma.”⁴⁴⁹. O corpo do humano terá de se unir à alma da aranha, de modo a que o humano possa devir poeta e a aranha devir real. Se, numa fase preliminar, de acordo com o manifestado pela aranha, o humano não parece ter consciência de que se encontra acoplado a ela (“[...] só não sabes / que ao rasgares o meu leito aqui deixaste / uma gota de sangue a que estás preso”)⁴⁵⁰, ambos acabam por ter, a determinado momento, a percepção de que constituem parte do desdobramento, o que se infere pela pergunta retórica que o “eu” dirige ao “tu”: “está o filme a acabar, fica comigo até ao fim / não sabes que te perdes, quando te perdes de mim?”⁴⁵¹.

Ora, se para o projeto poético se afigura indispensável a convergência entre os dois, por que motivo se operou o mecanismo do desdobramento, se ambos já fariam previamente parte do mesmo? Porque o significado de desdobrar abarca, para além da divisão em partes, o ato de abrir ou estender aquilo que estava dobrado, e o desdobramento que se acionou não visou o afastamento integral dos dois, porque isso não serve: “[...] mais do que vejo, eu imagino / terras, e céu, talvez gente / que ao ver-nos julgue ver / figuras de gigantes e demónios. / Ser, a uma vez, grande e pequeno / (infinitamente), transtorna e dói”⁴⁵². Ser grande e pequeno – homem e aranha – perturba, na medida em que o “eu” não aspira à ramificação, porque esta o limitaria à estrutura da árvore raiz, rejeitada por Deleuze e Guattari, por impedir a multiplicidade. Pelo contrário, o “eu” quer estimular uma identidade poética única, porém rizomática, dentro da qual não seja possível discernir o ponto de partida nem o ponto de chegada.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 544.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 548.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 535.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 545.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 556.

Ora, o desdobramento presta esse propósito, tendo sido ativado por se procurar, ao invés da tal divisão, uma abertura à criatividade e libertação poéticas que se encontravam infletidas, pois se aquilo que se deseja efetivamente é o reconhecimento poético, a perspectiva do seu não cumprimento faz com que o humano se refreie a si próprio, por recear não a rejeição afetiva, mas a rejeição literária dos seus pares: “Mas, pequeno que sou, receio a inveja / da sociedade, ou de um poder mais alto, / que em mim veja rival ou parasita / e me transforme em bicho repelente”⁴⁵³. Este assumido receio está relacionado com o facto de o “eu” saber que a audácia pode trazer consequências irreversíveis como trouxe à jovem tecelã Aracne, sendo que este “eu” tudo faz para de qualquer indício de irrevogabilidade se apartar. A transformação da jovem concedeu-lhe a perpetuação da potência artística de tecer, mas não deixou de a limitar, pela impossibilidade de voltar a dispor do mundo humano. O “eu” quer evitar essa limitação e é decorrente dessa preocupação que, consciente ou inconscientemente, previamente ao desdobramento foi reprimindo a sua arte. O “eu” não ousa desafiar os deuses, isto é, os doutos do verso, o que acaba por dar origem, no polo oposto, a uma atitude de aparente diminuição de si, que se atesta, em *Aracne*, pelo uso constante do diminutivo para se autodenominar (aranhiço), e pelo diminuto crédito que vai dando à própria obra.

Ademais, esta atitude não se restringe a esta obra, como previamente referido, sendo antes uma marca transversal da poesia de António Franco Alexandre que se constrói precisamente a partir da sua aparente vulnerabilidade. As fragilidades que o “eu” vai demonstrando ao longo do percurso poético são, na verdade, fragilidades fictícias com um propósito criativo. A supressão do “eu” e urgência da assimilação do outro, que continuamente pautaram o diálogo com o “tu”, constituem, afinal, a suplantação do próprio “eu” através do contributo do outro, amado-leitor. Toda a submissão e todos os sacrifícios a que o “eu” se predispôs que pareciam ter sido espoletados em prol do “tu”, na expectativa de uma aproximação afetiva, fazem parte do processo da escrita do livro que fora vista como a derradeira prova de amor, mas

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 539.

esta prova de amor não é para com um “tu” independente e externo ao “eu”, mas sim para com o próprio “eu”. O percurso poético constitui em si mesmo um desafio de Palas a si próprio, já que o “eu”, criador de toda esta poesia, se desafia a si próprio para alcançar a realização poética e a substancialização dos versos. Mas, contrariamente ao atrevimento e à soberba de Aracne, o “eu” opta por se rarefazer para, depois, se sublimar, validando-se através de um processo criativo e voluntário que simula a sua própria anulação. O “eu” não se demite de si próprio, apenas se adia constantemente, para aumentar a sua possibilidade de potência dos versos, já que, como explicado, a potência tem sempre a possibilidade do seu não exercício. O “eu” simula o seu não exercício, a sua não consolidação, para através dela se potenciar, mecanismo apontado também por Rosa Maria Martelo:

Em que é que isto é perverso? Se nos ativermos ao sentido de drástica mudança contido na etimologia do termo, poderemos considerar duplamente perverso este movimento de explorar a poeticidade para a fazer desmoronar e de, ao mesmo tempo, usar o desmoronamento da poeticidade para a fazer sobreviver.”⁴⁵⁴

É de um constante e aparente desmoronamento que a matéria poética se edifica, porque, de acordo com Blanchot, para se receber a inspiração, o poeta tem de se prestar à vulnerabilidade:

A inspiração aparece, então, pouco a pouco, sob a sua verdadeira luz: é poderosa, mas na condição de que aquele que a acolhe se tenha tornado muito fraco. Ela não necessita dos recursos do mundo, nem do talento pessoal, mas é preciso ter também renunciado a esses recursos, deixar de procurar apoio no mundo e ser livre de si.⁴⁵⁵

O “eu”, desejando receber o murmúrio do seu duende, fragiliza-se, ação propositada que desenhou como armadilha, conforme faz questão de assinalar amiúde.

⁴⁵⁴ Martelo Rosa Maria. “O «especialista em sublimação» e os usos da linguagem (acerca da poesia de António Franco Alexandre)”. *Op. Cit.*, p. 281.

⁴⁵⁵ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. *Op. Cit.*, pp. 265-266.

A transformação do “eu” em aranha, para além de todo o seu préstimo já referido, contribui ainda de outra forma para essa armadilha que constitui esta poesia, pois esta figura posiciona-se como o símbolo perfeito da arte poética de António Franco Alexandre, enquanto metáfora da suspensão que caracteriza a sua poesia. A suspensão da aranha no seu fio é a mesma suspensão que o “eu” reiteradamente pratica na urdidura dos seus versos, pois é a partir dos vazios, dos intervalos da seda, que se constrói a teia. Tão importante quanto os versos de seda feitos é o vazio que os sustenta.

É isso que leva o “eu”, a determinado momento, a definir o poema da seguinte forma: “o livre voo frio: o poema”.⁴⁵⁶ O poema é o “livre voo frio”, porque ele se encontra num estado permanente de suspensão: a suspensão do mundo e da linguagem, a suspensão de um verso para o outro, a suspensão da cadência sonora, a suspensão do leitor e do próprio autor que, não desaparecendo inteiramente, se suspendem indefinidamente. Tal como Sócrates referiu acerca do bom discurso, o seu autor deverá saber quando intervir e quando ficar calado, porque calar-se continua a ser potência, já que a potência tanto é de sim como de não. Este jogo entre aquilo que se diz e aquilo que, através do dito, se deixa por dizer, a linguagem construída pela suspensão que pauta esta poesia é aquilo que mais inflama o leitor. A transformação em aranha é o assumir desta prática poética e a libertação criativa que se pretende para que a mesma se possa consolidar.

Ao longo da narrativa, esta libertação é, todavia, gradual e cautelosa, revelando-se custoso crer em qualquer episódio que narre a legitimação literária do “eu”:

fui ao banquete onde se celebrou
o hit mais recente da cigarra,
mas ao primeiro vinho fiquei tonto,
adormeci no linho da toalha.
[...]
Felizmente acordei quando um mais alto
clamor de risos, vozes, e de flautas,
anunciou a tua entrada;
[...]
senti dentro de mim um curioso orgulho
ao ver-te assim formoso, e coroadado

⁴⁵⁶ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 196.

com pétalas de flores e lantejoulas,
ser recebido com louvor e aplauso
pelos sábios e príncipes do verso.
[...]
Era seguro o sítio, e confortável,
mas pobre de visão e perspetiva,
para já não falar da má acústica
de uma rústica casa entre arvoredos;
[...]
Às vezes acontece arrepender-me
de não ter sido sóbrio, e ter perdido
a circunstância toda do discurso;
[...]
A bem dizer, nem me ficou memória
de episódio maior ou vaga ideia
que sirva de modelo ao universo”⁴⁵⁷

Este poema, pela assertividade dos dois primeiros versos, parece propor-se a relatar uma cerimónia de condecoração em que o “tu” é louvado e agraciado com o aplauso dos “sábios e príncipes do verso”, o que corresponderia ao desejado momento do seu reconhecimento que, reiteramos, nada tem que ver com vaidade, mas sim com a necessidade de validação decorrente da carência de se validar a si próprio. Contudo, o poema encontra-se repleto de particularidades que põem em causa a verosimilhança de toda a narração: a ebriedade do “eu” e consequente adormecimento causados pelo vinho, a má visão e pobre acústica. Tanto as condições envolventes como as do “eu” fazem questionar a veracidade do episódio, que se cimenta quando, no final, o “eu” confessa não se lembrar do mesmo. Portanto, o episódio que serviria para o reconhecer revela-se fruto de um delírio, impossível de se concretizar.

A dificuldade desta efetivação pode, em primeiro lugar, estar relacionada com a própria corporeidade da aranha, pois tal como um “tu” humano a repeliria numa tentativa de aproximação amorosa, também se revelaria improvável a aceitação da sua arte, pelo facto de provir de um aracnídeo: “mas pode um aracnídeo inadaptado / mascarar-se de humano, descer da teia ao palco, / cantar, ao clássico balcão, a

⁴⁵⁷ *Ibidem*, pp. 549-550.

serenata?”⁴⁵⁸. A pergunta retórica feita pelo “eu” manifesta a percepção de que, para subir ao palco, será forçosamente necessário mascarar-se de humano, não constituindo, porém, essa dissimulação garantia de que será bem acolhido.

Adicionalmente, outro fator que poderá estar na origem desta mágoa do “eu” por não ver o seu labor recompensado estará relacionado, de acordo com a sua perspectiva, com a forma como constrói a sua substância poética.

Em *A Pequena Face*, o “eu” parece mostrar de que matéria são feitos os poetas, que partilham uma série de traços em comum:

verdade, somos iguais
temos quase a mesma idade
o sangue a esmo que escorre
a vertente dos sinais

rasgamos sombra na chuva
o corpo aberto ao jamais
luva em luva nos abrimos
cada qual com sua chave

demasia nos visita
no som pálido das horas
o erro nu nos demora

cada um por si imita
o som branco dos demais
verdade, somos iguais.⁴⁵⁹

Os poetas serão iguais, na medida em que procuram o indecifrável e operam o tal processo do desraizar da linguagem, para poderem escoar o descomedimento inventivo que os acomete, “cada qual com a sua chave”, isto é, com um modo particular de o fazer. Ainda que cada um detenha a sua chave própria, acaba por insistir, no final, na uniformidade de todos eles, no sentido em que não pode deixar de haver uma influência dos pares, que, de forma inevitável, se imitam.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 561.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 208.

Em *Aracne*, contudo, num longo poema que parece arquitetado com o propósito de desenvolver uma reflexão acerca da poesia, o “eu” mostra-se desencantado face à mesma, evidenciando as divergências entre si e os outros:

Cumprindo um rito antigo, hoje visito
os longos corredores onde se guardam
as obras milenares da nossa espécie;
vejo as belas paredes recobertas
por densos mantos, rendas espectrais,
esferas, tubos, aparências, redes;
engenho, paciência e labor mudo,
de geração em geração legados
aqui numa só teia transmutados.
Depois, para os mais jovens, no salão
onde, dizem, viveu, numa alta esquina,
o sábio autor da linha deslizante,
falo, em breves palavras, da exigência
de tão sublime tradição, mantida
entre perigos, guerras, e massacres.
Não creio que me ouçam, entretidos
com o novo tipo de fio colorido
hoje mesmo acabado de inventar;
riem, trocam tecidos, e entretecem
cordas e nós em vaga semelhança
à tela fina que lhes foi mostrada.⁴⁶⁰

Nos versos transcritos, o “eu” dá conta de um longo legado literário que contrasta, aparentemente, com uma nova geração de escritores, mais jovens, que o não ouve quando lhes expressa a necessidade dessa tradição. Esta recusa relativa à tradição é proveniente do próprio fio que tece a obra, que parece ter sofrido, também ele, uma metamorfose ao longo do tempo. É assinalada uma oposição entre um fio destoado que pertence ao passado e o fio colorido do presente, que leva à rutura dos mais jovens com essa herança. E se, por um lado, parecia condenar essa geração, acaba por se mostrar condescendente, revelando empatia para com ela, ao assumir ter tomado, em tempos, a mesma atitude:

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 558.

Assim fiz eu também, quando era cedo
e das escolas vinha o cheiro azedo
de um grosseiro bolor a levedar,
e o mundo, parecia, estava pronto
para, num salto puro e diferente,
aprender outro modo de girar.⁴⁶¹

Também o “eu” reconhece o rompimento que acionou com os seus antecessores do verso, porque se vislumbrava necessário inovar, para do bolor a literatura se libertar. Apesar disso, mostra um certo arrependimento, visto que tal cisão se traduziu em dissabores para o “eu”, já que a escolha acerca da sua prática poética não se mostra a mais acertada, se dela se esperar um reconhecimento generalizado:

Agora, vendo a terra devastada,
o fogo às portas, e essa escura mágoa
de não fazer sentido o que sentimos
e pouco se sentir o que fazemos,
fico a pensar se não teria sido
melhor ter construído uma doutrina
em duro nylon ou arame fino,
um método qualquer que se pudesse
meter em livro e ser grande sucesso,
ou dar conferências no circuito
do sacro ministério educativo;
ter escola, discípulos, amigos,
em ameno colégio reunidos
por insensatas máximas atléticas,
um cânone só meu, frases poéticas,
tudo bem embrulhado num novelo
de onde se visse a salvação das gentes,
ou mesmo, à transparência, o fim do mundo.
[...]
discreto amor, saber cortar o pano,
fui aprendendo, à força de querer
ser digno da invulgar metamorfose
que às vezes me permite ser humano.
Talvez também, se eu trabalhasse o aço,
a pedra, o gesso, ou o betão armado,

⁴⁶¹ *Ibidem.*

fosse tão vasto e rico o meu palácio,
sonoros os jardins, calado o espaço
aberto em volta como uma corola,
que todos o tomassem pela arca
redonda e impermeável que nos falta;
mas a teia que eu teço é uma tenda,
rede modesta e fácil que se ajusta
a um arbusto qualquer bem rente ao chão;
ou nem sequer: ou só um véu
que ao esconder nos mostra o que escondeu.
E quem poderá vê-lo, sem primeiro
sonhar uma outra terra, um outro céu?⁴⁶²

O “eu” interroga-se se ter optado por um outro tipo de fio, “em duro nylon ou arame fino”, ou um outro tipo de material mais sólido (“aço, pedra, gesso, betão armado”), lhe teria proporcionado a corola do reconhecimento que lhe parece fugir continuamente, sugerindo que a responsabilidade seria sua. Mas a escolha da tecedura não cabe exclusivamente ao poeta, porque, no movimento do lápis ou da caneta, há algo que lhe escapa:

O escritor parece ser mestre da sua pena, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre aquilo que deseja que elas expressem. Mas tudo o que este domínio consegue é colocá-lo, mantê-lo em contacto com a passividade intrínseca onde a palavra, não sendo mais que a sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem sequer apreendida, permanece inapreensível, irrenunciável, o momento indeciso da fascinação.⁴⁶³

A forma como escreve, as ferramentas de que se mune para se expressar poeticamente, pode ser premeditada e cultivada pelo poeta, mas a palavra, assim como o fluxo da inspiração, detém uma força superior nem sempre controlável, que envia o poeta para a tal passividade e dependência do duende.

E se, por um lado, seria possível imputar o infortúnio do “eu”, no que à falta de reconhecimento concerne, à conjuntura do presente, tendo em conta que se poderia intuir nestes versos uma crítica à emergência de uma nova era literária muito marcada

⁴⁶² *Ibidem*, pp. 558-560.

⁴⁶³ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 21.

pelo inequívoco da palavra usada, demasiado genérica e evidente, porque virada para uma promoção comercial da qual o “eu” se afasta, ao mesmo tempo atribui tal responsabilidade à própria linguagem, muito subtil, porque de seda feita, frágil como uma tenda, que se coloca rente ao chão. Esta atitude oscilatória, em que se culpabiliza pela falta de agradecimento do “eu” ora o destinatário dos versos, porque desinteressado, ora o remetente dos mesmos pelo inábil produto criado, que tanto sugere Camões, volta a ser exposta mais adiante:

Talvez se fosse o astro das imagens,
exímio trapezista, desportista inato,
com dorso de ouro ou diamante intacto;
mas já, visto de longe, se suspeita
que esteja enferrujado e obsoleto,
e não conheça os usos da plateia,
nem saiba a melodia apropriada.⁴⁶⁴

Insiste que se a sua natureza fosse outra, mais exuberante, talvez cativasse o auditório, porém a sua aparência discreta, aparentemente antiquada, acaba por retrá-lo. No entanto, numa simulada atitude de humildade, que nos é transmitida pelo primeiro verso, mas desfeita pelo próprio dito, sem pudor refere as vantagens que a sua aparência permitiria se a mesma não fosse desconsiderada:

Mal me ficava agora vir dizer
que esse excesso de patas, censurado
por defeito maior da minha espécie,
permite efeitos novos na guitarra;
ou, nas cenas de ação, quando se admite
liberdade maior ao esgrimista,
me deixa acrescentar, ao arremesso,
ao imortal passado e ao ponto reverso,
algum gesto invulgar na feitura do verso.⁴⁶⁵

Apesar de, de forma disfarçada, tentar exhibir as qualidades decorrentes das suas patas, considera difícil fazê-las triunfar:

Nem arte nem engenho justificam

⁴⁶⁴ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 561.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

este cantar de grilo, embora seja
tradicional no estilo, e aceitável
em récita escolar de fim de curso;
nem se augura que venha a ter sucesso
junto da hidra imóvel da penumbra.⁴⁶⁶

Confrontado com esta possibilidade, o “eu” acaba por se resignar, entregando-se aos tais fios coloridos, de modo a agradar o “tu”:

para te ver sorrir, danço sem jeito
a indesejável tarantela, e lanço
fios coloridos, que o luar (trazido
por um discreto projetor no teto)
faz cintilar, na noite das estrelas;
e como o peregrino quando chega
ao lugar santo, peço
que o amor me dê outro nome e aspeto,
e, como em mim demora, more no meu canto.⁴⁶⁷

O seu maior desejo é encantar o “tu” humano para que o aceite e com ele se una, o “tu” leitor para que o leia, tornando-se evidente que, para isso, não poderá perpetuar a sua corporeidade aracnídea, urgindo fundir-se a um corpo humano. Se a poeticidade da aranha não se fundir com o “eu” de A.F.A., corre-se o risco de se cessar a escrita.

Esta reversão que daria origem à definitiva convergência entre os dois foi-se protelando não só porque a metamorfose constituiu em si um evento criativo que deu matéria aos versos e que alimentou a própria obra, como também porque o adiamento da sua conclusão prolongaria o interesse do leitor. É por isso que não só se adiou indefinidamente a relação passional do “eu” com o tu”, como se vai adiando qualquer efetivação, porque isso iria pôr em causa a cadeia de inspiração que, pelo contrário, se pretende alargar. Se as lutas com as quais o “eu” se debate se apaziguassem, também a produção poética se poderia subtrair, transformando-se essa ameaça num incitamento, precisamente, dessa luta, da qual não se pretende necessariamente sair vencedor, mas

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, 562.

sempre pelejador por uma eterna insatisfação. É por esse motivo que nem “tu” nem “eu” se consolidam nem se dão a conhecer de forma transparente, porque se quer alimentar o processo de conquista, no lugar de a alcançar. É pelo encantamento que o “eu” deseja imprimir ao seu leitor que se vai adiando na obra qualquer intenção de revelação.

Um dos mecanismos de que se serve para perpetuar indefinidamente este diferimento da revelação, que não deixa também de implicar uma suspensão de ambos, é, precisamente, a metamorfose, já que cada nova forma opera como uma capa, uma máscara, que impede que a verdade e a essência do “eu” – se é que existe –, cheguem ao outro, seja ele o objeto genérico do seu amor, seja para com o leitor. O “eu” faz uso da máscara para não se revelar e alimentar o mistério.

No entanto, como perccionado pelo “eu”, a sua aglomeração ao outro afigura-se irremediável, acabando o “eu”, no poema final, por voltar à sua condição de humano, revertendo a metamorfose: “Assim serei também; por mais que digam / que nesta mutação me desperdiço / e arrisco até uma burlesca queda, / eu teimo em ser humano por um dia / para que possas ver-me tal qual sou.”⁴⁶⁸ Só é possível vê-lo tal qual é, se se concretizar através do canto.

Poder-se-á supor que a regressão, o seu desaparecimento poético – jamais morte –, acontece porque a transfiguração já cumpriu o seu propósito, já o potenciou: “e a morte tão somente um singular casulo / de onde sairei transfigurado”⁴⁶⁹. Rememorando a tese de Sócrates de que só se pode desejar aquilo de que se carece, o “eu”, considerando já ter-se concretizado em discurso poético, na medida em que está cumprida a obra, e ter-se apaziguado e incorporado este seu lado poético, pode, por fim, juntar-se ao humano. Agora, aranha e humano ladeados só têm a ganhar, porque só o corpo do humano pode ser aceite no meio literário, mas necessariamente conjugado com o talento de tecer que do aranhão adveio: “e depois, teu igual, talvez te

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 564.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 551.

vença / ou me deixe vencer, e te pertença / com a vaidade que me vem de ter / o sábio coração de um aranhão.”⁴⁷⁰

Mais, esta obra parecia pautada por uma atmosfera de despedida, sobretudo com base no último poema, no qual o “eu” faz uma espécie de balanço da sua existência poética:

Já dei a volta ao mundo, transportado
às vezes pelo vento, outras no dorso
de vigorosas aves migratórias;
atravessei desertos, vi as praias
que a vaga névoa humana delimita;
flutuando à deriva no mar alto,
fui visitar as mais secretas ilhas.
[...]
Suspenso de uma trave, protegido
pelas paredes mestras desta casa
erguida, como um barco, sobre abismos,
com pouco esforço poderia ter
no papel branco um novo corpo de asas,
e descansar enfim, todo coberto
por um suave manto de memórias.⁴⁷¹

Dá conta de que já todo o mundo percorreu, através dos versos que constituem a sua obra, a sua casa, sob diversas formas, mas não deixa de mostrar que esta sua casa foi erguida “como um barco, sobre abismos”, o que não pode deixar de remeter para o abismo e a oscilação de que se faz a tecedura em A.F.A. Assiste-se, dir-se-ia, a uma espécie de assunção da arte poética de A.F.A., marcada pela tal subtilidade que permite todos os subterfúgios, em que tudo é incerto.

A aranha, embora só se tendo materializado nesta obra, para cuja metamorfose o “eu” se foi preparando ao longo do seu percurso poético, acaba por ser a criadora do mundo próprio que tem lugar nos versos e, tal como infligiu a transformação, decide suspender-se no final, para poder descansar.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 564.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 563.

E se o silêncio a que António Franco Alexandre submeteu os seus leitores durante décadas – não o silêncio que fala nas suas obras, mas o silêncio absoluto decorrente da ausência de publicações –, poderia ser evidência desse descanso do poeta, cuja mão sã teria dominado para sempre a mão sofredora da apreensão persecutória, condenando a suspensão do “eu” ao seu definitivo desaparecimento, surge *Carrocel*, livro que simboliza o dia do descanso, o Shabbat, depois de todo o esforço que a conquista implicou.

Havendo ou não a continuidade de publicações, mesmo que o poeta se despeça da sua teia, a obra feita perdura, porque ela faz parte de um território específico que se renova a cada nova leitura. Essa é a sua verdadeira potência: o livro não acaba quando se fecha, ele abre uma nova possibilidade de se metamorfosear. Esse território, porque infinitamente profícuo, é aquele no qual o “eu” para sempre subsiste.

9. Do mundo para a folha

A obra poética de Franco Alexandre encontra-se repleta de referências a espaços geográficos concretos, nos quais o sujeito lírico se move, ou aos quais apenas alude, e que ocupam uma vasta extensão territorial, desde Castro d’Aire a Toulouse, de Campo de Besteiros aos Estados Unidos da América ou ao Brasil. Embora alguns destes lugares pareçam tratar-se apenas de referências genéricas sem evidente influência sobre o “eu”, é possível observar que, por exemplo, nos poemas que constituem a obra *Visitação*, nos quais diversos espaços brasileiros são invocados, a própria linguagem utilizada pelo poeta acaba por sofrer interferência desse mesmo espaço, já que se observa uma clara predominância da sua variante linguística nesses versos:

português quando chega compra garrafa,
compra e vende garrafa, logo
abre um barzinho no Rio.
o Brasil é uma coisa
genital.
só há avião aqui.
conhece mundo, sabe avaliar
plantação de pimenta,
seu merecimento é grande.
japonês todo tem carro.
português quando chega,
já sabe de comércio
e de navio.⁴⁷²

Para além da ampla abrangência geográfica, a generalidade dos lugares mencionados divide-se, sobretudo, entre paisagens rurais e urbanas, sendo que, apesar de figurarem na obra de Franco Alexandre algumas referências a espaços que invocam quadros bucólicos e uma vivência pastoril, como quando menciona a “[...] outra margem do Tua”⁴⁷³ ou “[...] o vento nas copas, ao cimo, de onde se avista /a ametista do Douro

⁴⁷² Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 119.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 283.

em fundo vale”⁴⁷⁴, parece não existir uma identificação do sujeito poético com esse tipo de lugar, uma vez que acaba por afirmar perentoriamente que lhe “perturba este sossego”⁴⁷⁵, onde os campos acabam por arder e onde o oxigénio das árvores no lugar de purificar, inflama; em vez de expurgar, contamina.

Daí que, sobretudo até à publicação de *Quatro Caprichos*, prevaleça o espaço urbano, de que é exemplo o poema “Tríptico nómada”⁴⁷⁶, no qual cidades como Nova Iorque, Paris e Veneza servem de título a cada uma das três partes que o constituem. É, então, comum confrontar-se o leitor com moradas maioritariamente cosmopolitas, cenários a cinzento marcadamente industrializados, nos quais predominam muros, navios e o cimento, e onde “comboios com destino suburbano”⁴⁷⁷ acabam sempre por se dirigir a “vastas cidades fantasmas [...]”⁴⁷⁸.

Ora, o próprio sujeito lírico não destoa da negritude dos cenários por ele descritos, já que se revela inevitável o impacto que o espaço tem sobre si, tal como observa Fernando Pinto do Amaral em *O Mosaico Fluído*: “a impressão veiculada pela cidade surge, normalmente, eivada de um certo mal-estar – um mal-estar surdo, sub-reptício e acinzentado, por vezes sentido como uma acumulação de resíduos que contagiam o eu [...]”⁴⁷⁹. Portanto, o ambiente citadino recorrentemente convocado também sufoca o “eu”, à semelhança do que acontece na poesia de Cesário Verde, com quem partilha forte afinidade: “nas nossas ruas, ao anoitecer, / há tal soturnidade, há tal melancolia, / que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / despertam-me um desejo absurdo se sofrer”⁴⁸⁰. Esta soturnidade asfixia e perturba, mas é procurada porque “o fim da tarde inspira-[o] e incomoda!”⁴⁸¹. É este lugar pautado por uma atmosfera

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 272.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 242.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 301.

⁴⁷⁹ Amaral, Fernando Pinto do. “A fala impercetível de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 113.

⁴⁸⁰ Verde, Cesário. *Poesia completa – 1855 – 1886*. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 123.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p.124.

sombria de um mundo em constante ruína e que o repele que, simultaneamente, o provoca e impele à criação poética e que desencadeia uma profunda angústia no “eu” pela dificuldade intrínseca de a alcançar. A salubridade não cumpre o propósito do verso, pelo contrário, parece urgir uma constante necessidade do “eu” em corromper qualquer espaço onde se insere. Mais do que se deixar contagiar pela violência dos cenários descritos, é ele quem procura macular qualquer lugar, assim como a si próprio. Não contraria esta vontade de se mutilar, de se destruir, porque sabe constituir condição fundamental para o processo de expansão do ser e, através dele, se reinventar.

Ora, como referido anteriormente, a noção de potência envolve coincidentemente a possibilidade do seu não exercício, e este “eu” escolhe não ser, através de uma anulação constante para se tornar. Testemunhamos reiteradamente nos versos de Franco Alexandre um ser em contínuo conflito que, se não destrói cidades, se destrói a si mesmo, pois só da destruição poderá devir: devir-animal, devir-outro, devir-poeta. Daí que Luís Miguel Nava reconheça, em *Ensaíos Reunidos*, a propósito de *As moradas 1 & 2*, uma “ideia de construção que percorre o livro e com que no próprio título, *As Moradas*, inelutavelmente deparamos: «construímos casas, canais [...], / castelos, moradas»”⁴⁸², mas nunca deixando de estar diretamente associada à destruição, que nos chega pela presente imagem do martelo que, embora “celeste”⁴⁸³ ou “acetinado”⁴⁸⁴, não deixa de remeter para uma ideia de fissura. Contrariamente ao que se expectava preliminarmente, a compacidade de todos os lugares mencionados é continuamente desmembrada, banhada por sangue e repleta de vidros estilhaçados, não como um reflexo da incontrolável vulnerabilidade do “eu”, mas sim como espelho de uma fragilidade induzida e fictícia, acabando por se converter a aparente fragilidade na força com que destrói tudo, arquitetada com vista à estimulação da própria potência. Deste modo, o “eu” não apazigua a luta incessante que trava consigo, com o outro, com os versos ou com os lugares, porque, e recuperando a perspectiva de Federico García

⁴⁸² Nava, Luís Miguel. *Ensaíos Reunidos. Op. Cit.*, p. 272.

⁴⁸³ *Ibidem*, pp. 273.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

Lorca, é da luta com o duende que nasce a criação, o que possibilita a aproximação a um certo estágio da sabedoria que, conseqüentemente, conduz à conquista da condição poética que tanto se almeja.

No entanto, esta peleja não tem necessariamente de ser pautada pelo ímpeto, podendo ser travada através de vários outros meios, nomeadamente pelo amor, e é por isso que, a determinado momento, tenta tal abordagem. A batalha de que se alimenta esta poesia estende-se igualmente à interação com o “tu”, acabando, a determinado momento, a substituir a primeira, testemunhando-se assim uma transferência do espaço que se pretende ocupar. O “eu” tenta, tanto pelo diálogo como pelo toque, conquistar o corpo do outro, lugar que se almeja tocar, percorrer e ocupar. Em *Aracne*, esta intenção é clara, através das diversas incursões que a aranha faz na tentativa de tatear o espaço íntimo do outro: “sentar-me na poltrona do teu ombro / numa t-shirt antiga de bom pelo, / é o prazer mais certo que me resta”⁴⁸⁵. Aceder ao corpo do outro, seja pelo superficial toque da aranha, seja pelo contacto sexual ao qual recorrentemente se alude, é sinónimo de se posicionar num espaço alheio em relação ao qual se teve autorização para ultrapassar.

Mais, as incessantes mutações pelas quais o “eu” vai passando, sobretudo por meio do mecanismo da metamorfose, contribuem para o seu processo de maturação, através do qual, de forma progressiva, acaba por abandonar os impulsos tempestuosos e, coincidentemente, se afasta do espaço que primariamente ocupava. As descrições muito cruas de uma urbe dilacerada são suplantadas por um imaginário que convoca criaturas fantásticas como duendes e elfos, e para onde agora o sujeito poético se transfere: florestas, ilhas ou um “jardim de contos feito”⁴⁸⁶. Os muros cimentados são agora “de cego cristal”⁴⁸⁷ e “na praia já se começa / a ver o verde do mar”⁴⁸⁸, sendo

⁴⁸⁵ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 544.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 429.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 431.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 432.

comum encontrarem-se enumerações como “conchas, corais”⁴⁸⁹ ou “palácios, e colinas, casas brancas”⁴⁹⁰ que contrastam com versos como “estas cidades, grés animal, as garrafas de sangue nos passeios”⁴⁹¹. Permanecem resquícios da cidade, que ao longo da obra nunca se dissipam absolutamente, porém as referências feitas à mesma, que gradualmente se vão tornando parcas, encontram-se agora desamparadas de qualquer ímpeto violento por parte do “eu”. O mesmo se constata em relação à abundante alusão ao sangue, que se manifesta agora como símbolo de vivacidade e não de dilaceração, cingindo-se nas obras subsequentes a *Quatro Caprichos* ao lugar interior do ser, ou à analogia com a tinta, em detrimento da desconcertante imagem do sangue exteriormente derramado por toda a parte. O “eu”, de resto, dá conta desta transição, ao reconhecer, em *Uma fábula*, a violência que marcou uma parte da sua poeticidade e as consequências que dela advieram: “de mãos queimadas, vê, onde já falta / um dedo ou outro que perdi outrora / no fabrico de rimas explosivas”⁴⁹².

Para além da dicotomia entre o espaço urbano e pastoril, assiste-se também a uma variação entre a objetividade e a abstração com que os lugares são descritos. Nas primeiras obras, são mencionados espaços que remetem para o mundo real e concreto como Times Square, o Jardim da Estrela ou a calçada do Combro, o que atesta, de certo modo, a veracidade e a solidez destes lugares e possibilita a consequente materialização dos mesmos, já que são prontamente reconhecíveis pelo leitor. Embora ciente de que se move no campo volúvel da poesia, o leitor coloca a hipótese, mesmo que momentânea e ilusoriamente, de que o “eu” que ocupa aqueles versos compareceu naqueles territórios, suposição decorrente do facto de certos lugares apresentarem uma descrição bastante detalhada, como acontece com a praça Wilson em Toulouse (“num café da praça Wilson, na esplanada que, / com as suas toalhas carmesim e candeeiros / me recordava Rodes ao entardecer [...]. Em frente, do outro lado da grande oval rosa-

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 440.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 439.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 84.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 443.

escuro / dos edifícios de tijolo da praça Wilson”⁴⁹³). Mas a densidade que caracteriza estes lugares e que lhes atribui autenticidade diverge significativamente da permeabilidade e inconsistência do “eu” que, não se sentindo íntimo de si, vive na impossibilidade de criar intimidade com qualquer um dos espaços. Mais, observa Rosa Maria Martelo acerca de *Cartucho*, mas podendo aplicar-se do mesmo modo à poesia de Franco Alexandre, que “as referências urbanas nunca geram um efeito de realismo: antes apresentam o real como «desencanto», para usar o termo de Magalhães, e de um ponto de vista visionário, se não alucinado.”⁴⁹⁴, o que, de certo modo, já tinha sido anunciado pelo próprio “eu”, quando refere “cabe-me agora a descrição cuidada/ do mundo incomodado em que vivemos”⁴⁹⁵. Se, por um lado, o primeiro verso confere indícios de autenticidade e objetividade relativamente aos espaços descritos, o facto de essa “descrição cuidada” ser aplicada ao “mundo incomodado em que vivemos”, acima de tudo àquele em que o “eu” vive, inviabiliza tal veracidade aparente, no sentido em que se compreende que, afinal, o mundo que se pretende explorar não é palpável, mas sim puramente interior, impossível de objetivar. Daí que o leitor se confronte também, no polo oposto ao que se verifica com a praça Wilson, com topónimos de carácter de tal modo abstrato, que se revela difícil a idealização dos mesmos. Sejam os espaços mencionados referentes a um espaço concreto ou a um espaço abstrato, para o leitor será sempre um espaço mental, na medida em que só lhe pode aceder pela leitura, pois a ocupação do lugar jamais será física, cingindo-se à imaginação. No momento da leitura, mesmo na eventualidade de o leitor reconhecer os espaços descritos pelo “eu” e podendo deles ter uma representação mental, a sua ocupação está condenada ao lugar do verso. Aliás, o facto de o leitor não conhecer os espaços até contribui para a sua fertilidade criativa, já que o não conhecimento dos lugares agudiza a edificação imaginária dos mesmos.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 359.

⁴⁹⁴ Martelo, Rosa Maria. “*Cartucho* e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”. *A forma informe. Leituras de Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 173.

⁴⁹⁵ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 269.

Esta transformação, tanto do espaço urbano dilacerante para o campestre ou idílico, como da objetividade para a abstração com que se retratam os lugares, estará relacionada com o próprio processo de expansão do “eu” que, à medida que vai vencendo os múltiplos duelos com o duende, e cimentando de forma gradual a sua identidade poética, se apazigua, presenciando-se um forçoso “[...] desabamento súbito da realidade”⁴⁹⁶, uma vez que do desabamento advém a reconstrução, procedimento premente e análogo à ideia da metamorfose. A opacidade dominante nas primeiras obras, para a qual os tons cinzentos dos edifícios fortemente contribuíram, desvanece-se e todos os lugares desabam, renovando-se sob a forma de espaços oníricos.

Apenas em *Carrocel* há um regresso a lugares concretos, como Porto, Lisboa, Brasil, entre outros, mas nesta obra a maior parte dos lugares enumerados – para não dizer a totalidade –, parece deter uma carga simbólica, sugerindo-se uma associação a violentos episódios da História da Europa. Há a referência à Europa Central em dois poemas do livro, intitulados em língua alemã (“Zentraleuropa”), e que parecem aludir ao Holocausto, particularmente aos campos de extermínio nazi, e à Guerra dos Trinta Anos:

Graças sejam dadas à transportadora transdisciplinar
que me trouxe a esta praia sem mar,
violão de melodia em ponto-morto.
Difícil foi a vinda, já concedo,
vagões para animais sem luz ou ar,
e comedida a arte do conforto.
Melhores eram as horas em que estavam
os corpos nos seus catres alinhados
e às câmaras sorria um dente escasso;
e as árvores cresciam, não as viam
as almas inclinadas para a terra,
medido o seu espaço.⁴⁹⁷

Por esses dias o que mais temíamos
eram os suecos, creio; depois,

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 236.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 569.

os escravos;
os franceses, os húngaros, os bávaros,
os prussianos, os austríacos, os croatas, os romenos,
vá-se lá contá-los, os.
E contavam-se estórias, e as estórias
Simplicissimamente nomeavam
o que as gentes às gentes se faziam.
São séculos passados, dizias?⁴⁹⁸

Também no poema “Cosy Corner” o “eu” faz alusão à cidade de Berlim, mostrando a dificuldade de a explicar: “Inútil explicar esta cidade / onde sempre me perco sem sentido. / Nem me lembra a memória; é outro o espanto”⁴⁹⁹. O espanto do “eu” estará relacionado com a dicotomia da própria cidade, manifesta graficamente pela divisão do poema em duas estrofes, que tanto alberga espaços libertos de preconceitos como o bar gay cujo nome é utilizado como título do poema, muito frequentado por escritores e onde jovens trabalhadores vendiam o corpo, como é palco de violência antissemita, já que se parece aludir à noite dos Cristais, acontecimento marcado pelo assalto a lojas e casas de famílias de origem judaica na Alemanha: “O ruído pequeno das esquinas; / o especial tamborilar do vento / unter den Linden; / o som proprietário ao fechar as janelas; / tudo, todos, prontos para a pilhagem / e inocentes, inocentes”⁵⁰⁰.

No entanto, a referência a esses lugares pautados pela hostilidade antissemita acaba por ser passageira, já que no livro se assinala uma transição do próprio espaço sombrio para um que o deixa de ser, embora continuando agregado a esta religião, através da alteração do próprio teor poético sugerida pelo “eu” no poema “recado, para A.F.A.”: “Deixa lá o terror, a melodia. / Sejamos subtis: / dás-me catacrese, dou-te parataxe, / este invento é meu. [...] Esquece o pavor, as cordas do tempo. / Não há lugar de morte / nestes jardins”⁵⁰¹. Esta proposta para que se abandonem os cenários de

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 571.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 570.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 574.

terror para se abraçar a subtileza acaba por surtir efeito, na medida em que os poemas subsequentes a este passam a deter uma atmosfera mais desenevoada, podendo os espaços referidos remeter para uma ideia de renovação deste povo que, perante o ódio e violência a que foi sujeito, se refez, reposicionando-se noutros lugares. Esta rutura com o espaço funesto e repressor e a consequente abrupta transição para o espaço de regeneração e acalmia podem também ser simbolizadas pelo rio “Sebatião”, mencionado logo no segundo poema da obra, que constitui um lugar de acentuada importância para a religião judaica pela sua simbologia. Este rio, atrás do qual se acredita estar exilada parte das dez tribos judaicas, é constituído por uma grande quantidade de pedras e, durante os seis dias que antecedem o Sabat, corre com toda a força arrastando consigo essas pedras. Contudo, de sexta-feira à noite até ao anoitecer de sábado, período a que corresponde o dia do descanso dos judeus, o rio acalma, passando a correr de forma tranquila e serena.

Ora, esta mudança na corrente do rio pode ser estendida ao percurso do povo hebreu, que depois de ter passado tantas privações, rejuvenesceu através do seu movimento para outro território. E ainda que esses massacres de que foram algo tenham radicalizado a impotência integral do homem a ponto da sua irreversível anulação no caso daqueles que não conseguiram sobreviver, a reterritorialização dos que subsistiram, mesmo tendo sido forçada, acaba por constituir uma forma de potência, porque tais acontecimentos não poderão jamais ter deixado de contribuir para a expansão de cada um desses homens. Um povo que se pretendia aniquilar resistiu e reconstruiu-se, ficando deste modo evidenciado que os lugares que os seres ocupam, embora tendo necessariamente influência sobre eles, não são determinantes para a sua existência, porque esses espaços podem facilmente ser substituídos por outros. O êxodo pode constituir potência, na medida em que o novo lugar para o qual se fugiu permite a tal renovação que, no primeiro, estava impossibilitada, porque se via limitada a potência do homem pela opressão de outrem. O abandono desse ambiente hostil rompe com o

cativeiro experienciado, conduzindo à liberdade, incentivada pelo próprio “eu”: “Se o laço te prende desata-lhe os nós”⁵⁰².

A liberdade absoluta consegue-se, precisamente, através da linha de fuga, conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, que consiste numa abertura a uma subjetividade tal que rompe com o estabelecido. Os autores explicam que há uma tendência para que o ser, ao longo da sua existência, vá sendo moldado pelas suas vivências e pelos seus pares, na expectativa de chegar a uma espécie de conclusão acerca de si mesmo, estabelecendo-se uma definição dele próprio. Esta definição implica a limitação do ser a novas conexões, o que se revela numa impotência, porque compreende uma espécie de estabelecimento de uma essência. Contrariamente à perspectiva platónica e espinosista, que defendem precisamente que a potência do ser visa essa busca pela sua essência, Deleuze e Guattari são apologistas de que essa essência não deve ser firmada, porque a potência reside precisamente no desfazer contínuo dessa essência, na sua abertura à multiplicidade. Pôr em causa a essência é fazer rizoma de todas as suas possibilidades, desatar os nós que a prendem, ao passo que estabelecê-la seria diminuí-las. Esta linha de fuga envolve uma traição em relação ao que estava previamente determinado, descentraliza o ser, já que, no lugar de o formar, deforma-o, e abarca uma inevitável desterritorialização, deixando-se o território anterior em direção ao desconhecido, a um novo possível território. Embora esta operação constitua um risco, precisamente pela imprevisibilidade do seu resultado, o proveito que esse risco possibilita acaba por suplantá-lo:

Quanto às linhas de fuga, não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes a fazê-lo fugir, como se fura um cano, e não há sistema social que não fuja de todos os extremos, mesmo se os segmentos não cessam de endurecer para colmatar as linhas de fuga. [...] Nada de mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem. [...] É sobre as linhas de fuga que se inventa armas novas [...].⁵⁰³

⁵⁰² *Ibidem*, p. 575.

⁵⁰³ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, out 2007, pp. 263-264.

Esse movimento revela-se, portanto, de suma importância à potência do ser, como defendido anteriormente por Aristóteles e Espinosa, já que, mais do que se circunscrever a uma deslocação física do espaço, como referido em relação ao êxodo judaico, aplica-se, sobretudo ao mapa do pensamento, exponenciando a sua capacidade: “O pensamento reivindica «somente» o movimento que pode ser levado até ao infinito. O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. É esse que constitui a imagem do pensamento”⁵⁰⁴. Esta procura pelo perpétuo movimento implica, naturalmente, a desterritorialização do espaço e a sua consequente reterritorialização:

[...] a terra não cessa de operar um movimento de desterritorialização no mesmo lugar através do qual ultrapassa qualquer território: é desterritorializadora e desterritorializada. [...] A terra não é um elemento entre os outros, reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas serve-se de um ou de outro para desterritorializar o território. Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem para um algures, e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que volta a dar territórios. São duas componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território para a terra) e a reterritorialização (da terra para o território). Não se pode dizer qual é que aparece primeiro.⁵⁰⁵

A transferência do espaço físico do ser implica uma desterritorialização e reterritorialização do espaço mental, porque com ela se operam novas e inevitáveis conexões do pensamento, embora não provocando necessariamente uma completa anulação dos agenciamentos mentais preexistentes. Se, por um lado, a movimentação do povo judeu provocou novas conexões mentais em cada um dos seus elementos, pela renovada e diferente circunstância em que se passaram a encontrar, por outro, a diáspora rompe com a sacralização do espaço, já que este povo se dispersou por vários pontos do globo ao longo dos tempos, não tendo essa dispersão posto em causa as suas crenças, pois o espaço sagrado vai além do espaço físico, porque a própria religião seria

⁵⁰⁴ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 38.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 177.

potência em si mesma, no sentido em que o seu princípio será sempre o da ascensão humana e espiritual. Tal como o afastamento do espaço físico associado a ações hostis contra si não apaga essas mesmas ações, o afastamento do espaço religioso não suprime a fé e os seus dogmas, capazes de serem transportados para qualquer lugar, porque é “Terra toda em frente, o mundo infinito”⁵⁰⁶. Mais, Abraão, figura bíblica à qual é atribuída a origem das religiões monoteístas, terá sido incitado por uma entidade divina a sair da sua terra natal, Ur, em busca de um lugar sagrado, a terra da salvação, tornando-se peregrino. Esta partida é vista como o despertar para um projeto espiritual, portanto potência, e o caminho a ação que o poderá concretizar. A saída de Ur não refreia a sua índole espiritual, constituindo antes uma possibilidade de a multiplicar através da sua passagem por outros territórios. Portanto, qualquer referência geográfica pode remeter para um espaço físico concreto, mas reporta-se igualmente a um lugar mental, como atestado por Deleuze e Guattari: “A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis à forma histórica. A geografia não é apenas física e humana, mas também mental, como a paisagem.”⁵⁰⁷

Ora, o livro afigura-se como um espaço mental por excelência, porque, para além de, através dele, se poderem ocupar todos os lugares, a sua leitura opera, pela potência da imaginação, uma inevitável desterritorialização e reterritorialização do mapa mental de quem o lê. Essa é a verdadeira e mais profunda potência associada ao livro, já que quando o livro é escrito com a sabedoria da alma, como um organismo vivo, que seja resultado da inspiração e do trabalho, ele modifica e modela inquestionavelmente o seu leitor. Para que o livro tenha esse efeito, é necessário, então, que o mesmo seja organizado como o rizoma, cuja estrutura se afasta daquela que Sócrates defende, pois para si o texto deve ser criado com uma disposição estabelecida com um princípio, meio e fim claramente definidos, ao passo que Deleuze e Guattari elegem o rizoma como base para a criação de um livro ímpar. O mapa em movimento a que Deleuze e Guattari fazem referência surge em estreita articulação com o conceito de rizoma e, segundo os

⁵⁰⁶ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 575.

⁵⁰⁷ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *O que é a filosofia?. Op. Cit.*, p. 86.

autores, o que faz dele a forma ideal de organização de um livro é, precisamente, a capacidade de, nessa desorganização, nada se tornar evidente, pela sua volubilidade, ou seja, a sua natureza infinitamente desterritorializadora e reterritorializadora. Rejeita-se o decalque, porque é estanque, aspirando-se ao mapa em movimento, porque constantemente aberto a todas as possibilidades: “O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre si mesmo, constrói-o. [...] O mapa faz, ele próprio, parte do rizoma. É aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, invertível, suscetível de receber modificações constantemente”⁵⁰⁸.

Esta mutabilidade do livro rizoma é fundamental para inflamar o seu leitor, que, através dele, aciona a movimentação do seu próprio rizoma mental, porque o próprio livro é movimento:

Movimento de diáspora que nunca deve ser reprimido, mas preservado e acolhido como tal no espaço que se projeta a partir dele e a que esse movimento se limita a responder, resposta a um vazio indefinidamente multiplicado onde a dispersão adquire forma e aparência de unidade. Semelhante livro, sempre em movimento, sempre no limite do esparso, será também sempre reunido em todas as direções, pela própria dispersão e segundo a divisão que lhe é essencial, que ele não faz desaparecer, mas aparecer, conservando-a para aí se realizar.⁵⁰⁹

É esse movimento sempre no limite do esparso que abre todas as possibilidades da poesia e que inviabiliza o estabelecimento da tal verdade entendida por Sócrates, pois os lugares mencionados, sejam minuciosamente descritos e reportando-se ao real, sejam genéricos e idealizados, servem apenas o propósito poético.

Porque a própria matéria poética vacila na esfera do plausível, na poesia de António Franco Alexandre o lugar transforma-se sucessivamente em não-lugar, daí que, ao fazer-se uma leitura global da obra, coexistam disparidades tão denunciadas no que concerne o espaço. Torna-se plausível que o “eu” que escreve se possa situar na praça

⁵⁰⁸ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2. Op. Cit.*, p. 32.

⁵⁰⁹ Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água editores, out. 2018, p. 263.

Wilson, em Roma ou em Turim e, de repente, marcar presença no baile de mosquitos ou na soireé das sanguessugas. Esta plausibilidade só é admitida porque se conjectura o ato criativo, e é ele que a possibilita e que, simultaneamente, é formado por esta diversidade. Aliás, são muitos os indícios desta volatilidade dos espaços e do seu caráter dúbio, porque todas as moradas são postas em causa: “escrevo a tua morada, mas sei que me engano; nem há rua / com nome assim (setenta letras!)”⁵¹⁰; “é sorte tua teres na vida o visto para / o reino da Dinamarca nunca visto”⁵¹¹. Quando não são postos em causa, são intencionalmente omissos, para que caiba ao leitor, de certo modo coautor da obra, preenchê-los como lhe aprouver: “vou-te buscar a _____, meu amado, / lendo platão enquanto passa o rio / nos vidros do comboio;”⁵¹². A confusão dos lugares é intencionada, assinalada de forma evidente no poema “(autobio)”, cujo título remeteria, à partida, para uma matéria factual, tendo em conta que uma autobiografia relata os acontecimentos reais vividos pelo biografado. Nestes versos, o “eu” expressa a vontade de escrever brasileiro, língua que lhe pertence (“Quero escrever brasileiro, em língua minha”⁵¹³), por ter nascido, afirma, em Viseu do Pará, “(que alguns confundem / com a cidade beirã em Portugal)”⁵¹⁴. Ora, esta declaração não deixa de ser curiosa, já que António Franco Alexandre nasceu em Viseu de Portugal e não do Brasil. Portanto, esta assunção de equívoco por parte do “eu” trata-se de um jogo poético astuto em que, num poema em que se esperariam revelar dados biográficos do autor que assina o livro, se reverte essa expectativa do leitor, limitado a aceder somente a uma eventual autobiografia do “eu”, entidade puramente fictícia que nasce e morre em todos os lugares, o que transforma a esperada narração de factos, mais uma vez, em completa e inevitável ficcionalidade. A homonímia do lugar permite o jogo poético e atesta a reversibilidade do espaço, pois embora Viseu se diga e escreva da mesma

⁵¹⁰ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 285.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 573.

⁵¹² *Ibidem*, p. 442.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 576.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

forma, remete para espaços distintos que, dentro do universo poético, se tornam indistintos.

É para fugir à irreversibilidade do real e para caminhar em direção à perpétua ficção e à potência que ela aporta que o “eu” procura o movimento, a viagem, o nomadismo, por oposição ao sedentarismo e à fixação, como observado por Fernando Pinto do Amaral: “Aqui se nota um irresistível impulso de partir, essa deriva já anunciada num dos primeiros poemas de *Distância*”⁵¹⁵. Esta ânsia de partir, no caso de Franco Alexandre, não está relacionada com um projeto espiritual, mas sim com o projeto poético que se pretende levar a cabo, e acaba por se estender à totalidade da obra, visto que até na última obra do autor surge um poema intitulado “trânsito”, no qual se atesta essa vontade: “vou me vestir de nómada”⁵¹⁶. Ademais, o benefício da partida é certificado quando, no poema inaugural de *Carrocel*, intitulado “envoi”, endereça uma resposta à carta de João Mínimo, leitor ao qual se parece dirigir nessa obra:

João, em viagem sê discreto.
Esquece as mil e três, as onze mil.
De duas mãos já sentes o excesso;
de escafandro cortês é como ficas
bem, ao cortar o retrato.

Não é verdade que este mundo seja
o pior, o melhor; melhor, se é teu.
Se é teu o arremesso, a flecha voa
certeira, à desprendida presa.

Verás os montes altos, os eternos,
e o mais pequeno, onde nasce o dia.
Precioso brinquedo, a terra gira
com a precisa alma do relógio;
leva contigo tudo, não me poupes;
onde não sou é que começo, eu.⁵¹⁷

⁵¹⁵ Amaral, Fernando Pinto do. “A fala impercetível de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 113.

⁵¹⁶ Alexandre, António Franco. *Poemas*. *Op. Cit.*, p. 590.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 567.

Perante o anúncio da partida de João Mínimo motivada pela vontade de abandonar o país por acreditar poder instalar-se num outro melhor, o “eu” incentiva-o à viagem. Essa viagem a um outro mundo poderá ser vista como a viagem do próprio poeta que, através dos livros, tudo poderá ver, um mundo de brinquedo no qual tudo é possível. O verdadeiro incentivo do “eu” à partida de João Mínimo é para que ele se afaste do território concreto e se dirija a um abstrato, o tal mundo irreal feito de versos. Mais, o “eu” quer fazer parte dessa viagem, porque também ele almeja esse território, onde ele não é, porque no poema a sua existência se transforma numa outra, a fictícia, onde ele começa. São as palavras aquelas que permitem todas as partidas:

partir, fugir, deixar a ilha? é fácil:
um safanão e a árvore poética
deixa cair as folhas, flores e ramos;
fica somente o torso liso aonde
talhar a noite, sombra do teu corpo,
ou cravar mastro como um rude verso:
o mar é abecedário, mera lista
de palavras a jeito de partida.⁵¹⁸

Um exemplo ainda mais evidente desta procura pelo nomadismo é perceptível na obra *As Moradas 1&2*, cujo título já sugere a pluralidade e plasticidade dos lugares percorridos, assim como o léxico predominante nos poemas (*partir, regressar, visitar, ir, caminho, pássaros, voar*, etc.), que dá origem a versos como “serão sempre horas de partir [...]”⁵¹⁹, e que reiteram esta procura contínua do “eu” pelo trajeto, em detrimento da permanência, muito marcado pela recorrente alusão à estrada (“pela janela aberta passam ruas, estradas / calcinadas”⁵²⁰). Mas até “[...] as derradeiras / estradas se confundem”⁵²¹, numa sucessiva operação de desterritorialização e reterritorialização do espaço, substituindo-se a rigidez do asfalto pela permeabilidade da água, meio de

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 444.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 274.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 273.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 205.

travessia privilegiado pelo “eu” por deter a propriedade de ser absolutamente transponível: “[...] não serei visto / nunca mais, amanhã, nesta avenida de água”⁵²²; “o percurso da água junto / ao teu nome incompleto”⁵²³; “o percurso das águas subterrâneas”⁵²⁴; “um rastro de navios imaginados / na água movediça, sem reflexo”⁵²⁵. A água é o meio que se procura atravessar frequentemente, porque lhe permite estar à deriva (“[...] O barco oscila / em demasia”⁵²⁶), num movimento constante entre o afundar e o vogar, sendo o naufrágio do barco em que navega um acontecimento promissor, na medida em que leva a outra terra, nova e desconhecida, a partir da qual pode traçar um novo mapa: “feliz viagem e feliz naufrágio / em outra ilha ou templo de oriente / teimosamente inventarei no mapa”⁵²⁷. A travessia procura-se, justamente, porque a potência carece do movimento, como tinha sido avançado por Espinosa e Aristóteles.

O próprio sujeito poético encontra-se em contínua desterritorialização porque, na verdade, só se projeta em ausência, pois confrontamo-nos com uma falta de comparência no espaço a todo o momento, porque o seu lugar se fixa na distância (“Viajamos, nós, / sempre a grande distância [...]”⁵²⁸). A distância deixa ver o intervalo e evidencia a possibilidade de vir a ser ocupada. É precisamente esse intervalo que se procura, porque ele é sinónimo do vazio e do silêncio através do qual se cria o canto: “cravar, nestas palavras, intervalo”⁵²⁹. Mais, “as palavras existem no intervalo das palavras”⁵³⁰, já que é precisamente a distância entre as palavras, o lugar vazio e desocupado, que as evidencia. A distância é o ainda não estar lá, mas simultaneamente

⁵²² *Ibidem*, p. 124.

⁵²³ *Ibidem*, p. 166.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 417.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 444.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 408.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 446.

⁵²⁸ Alexandre, António Franco. *Uma fábula*. Op. Cit., 67.

⁵²⁹ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 267.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 265.

a possibilidade de. Não representa uma anulação do espaço, mas sim infinita potência, no sentido em que a mesma distância que afasta aproxima, daí o incessante “irresistível impulso de partir”⁵³¹. Ocupar um lugar não lhe basta, visto que essa permanência significaria o inverso da transmutação ambicionada, razão pela qual acaba por fragilizar todos os lugares que ocupa. Se não fosse imposta destruição aos lugares que percorre, eles tornar-se-iam seguros, o que poderia levar à sua comodidade, tornando-o passivo e perdendo-se a oportunidade do movimento e da sua potência.

Assim, os espaços sombrios eram, afinal, mais do que lugares de destruição, possibilidade de luz, como o “eu” vai assinalando de forma transversal na obra: “[...] fértil escuridão”⁵³²; “de nada serve abrir a luz, para sempre ficará nesse escuro / buraco para lá da fronteira”⁵³³. Agamben, que recupera as palavras de Aristóteles, reporta precisamente que a obscuridade se revela essencial no que à potência diz respeito:

E se a luz é, como ele acrescenta logo a seguir, a cor do diáfano em ato (...), não seria então errado definir a obscuridade, que é a steresis da luz, como a cor da potência. Em todo o caso, é uma única e mesma natureza que se apresenta uma vez como trevas e outra vez como luz [...].⁵³⁴

As trevas podem transformar-se em luz e podem constituir potência, porque, como refere Fernando Pinto do Amaral acerca da obra de Franco Alexandre, “nela são as sombras que falam, já que cada poema corresponde a uma “sombra que ilumina / o lugar onde nada se vê”⁵³⁵. As sombras iluminam, porque elas podem, simultaneamente, encobrir e desvelar, jogo que se revela assaz favorável ao fazer poético. Aliás, os versos que dão corpo a *A Pequena Face* são antecédidos por duas epígrafes da autoria de Montaigne e Paul Celan respetivamente: “Toute la gloire s’attache à tuer, et la lumière.

⁵³¹ Amaral, Fernando Pinto. “A fala impercetível de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p.113.

⁵³² Alexandre, António Franco. *Poemas*. *Op. Cit.*, p. 272.

⁵³³ *Ibidem*, p. 278.

⁵³⁴ Agamben, Giorgio. *A potência do pensamento*. *Op. Cit.*, p. 243.

⁵³⁵ Amaral, Fernando Pinto do. “A fala impercetível de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 115.

Toute la honte et les ténèbres à engendrer.”⁵³⁶; “Wahr spricht, wer Schatten spricht.”⁵³⁷. O breu desencadeia o processo criativo, já que o alimenta, pois os cenários de destruição e horror descritos, sejam aqueles provocados pelo “eu”, sejam os sofridos pelo povo judeu, são matéria ao seu serviço. Ademais, esta tonalidade escura que se converte em luz poderá estar relacionada não só com a noite, período habitualmente propício ao ato da escrita, como a pigmentação do lápis ou da caneta por oposição ao branco da folha. O grafite ou a tinta que delineiam as palavras aportam luz, porque consubstanciam a matéria poética.

Não é a atmosfera da cidade ou do campo que contamina o sujeito poético, mas antes o contrário, procurando-se a escuridão para que, a partir dela, se possa desterritorializar. Apenas a desterritorialização viabiliza o caminho, valorizado em detrimento da meta. “Nunca / será certo o mapa”⁵³⁸, mas nem se pretende que seja, pois nenhum lugar ou corpo se deseja permanente, antes se deseja perpetuar a travessia, o desvio. É essa procura infinda pela deslocação que leva o “eu” a afirmar que acontece, mas sempre em parte incerta (“há um lugar incerto onde aconteço”⁵³⁹).

Na verdade, o lugar incerto onde o “eu” acontece é na folha de papel, na “fina lousa branca do poema”⁵⁴⁰, que tanto simbolizará a ardósia onde se escreve, como a pedra que cobrirá a sepultura do “eu”, pois se a tinta deixa de escrever, o “eu” deixa de subsistir. O verdadeiro espaço no qual se fixa esta poesia, no qual se afirma o “eu”, é o espaço literário de que fala Blanchot, a teia poética como lugar de rizoma infinito, o único lugar onde se pretende perpetuar (“a teia sem enredo é a minha ideia fixa”⁵⁴¹). Para o “eu”, o seu oásis, região fértil num deserto graças à presença de água, o que faz dela um lugar agradável face a outros que o não são, é a própria folha, pela fertilidade

⁵³⁶ “Toda a glória se prende com matar, e a luz. Toda a vergonha e todas as trevas com engendrar.” (Tradução minha).

⁵³⁷ “Fala a verdade quem fala sombras”. (Tradução minha).

⁵³⁸ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 285.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 176.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 506.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 539.

que ela aporta. É, aliás, na obra de A.F.A. cujo título remete para tal região que as referências à folha são mais abundantes (“meus olhos até ao fim abertos, esses que nada esperam / nada viram senão / o simples sopro, a folha – recebe-me, alegria sem / idade de razão, inteira vida a cada instante eterno, (pousava dor e mágoa, / a luz dos instrumentos na espessura; / e retomava a pena:”)”⁵⁴²; “recebe-me / folha clara do ar / morada inteira”⁵⁴³; “cola-se ao peito a folha azul do pano”⁵⁴⁴; “plantarei a árvore das minhas folhas ao vento”⁵⁴⁵). O “eu” declara não ter visto nada mais além da folha, pois ela constitui a sua “morada inteira”, a sua derradeira morada, porque, através dela, o “eu” pode percorrer não só primeiras, segundas ou terceiras moradas, mas infinitas. A folha, o papel, correspondem ao lugar de exílio do “eu”, espécie de desterro constante de um espaço físico para um espaço abstrato e autónomo que é aquele onde se situa a escrita literária. Ademais, o exílio opera de forma dupla: ele é a deportação de um espaço para o outro, mas é também o retiro, lugar de recolhimento, que, de acordo com Blanchot, constitui elemento fundamental à escrita. O “eu” recolhe-se, assim, nesse espaço literário que, curiosamente, escorraça a entidade que o escreve: “aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado”⁵⁴⁶. A desterritorialização daquele que escreve face à própria obra abre espaço à territorialização do “eu” e, conseqüentemente, do seu leitor, neste microespaço com leis próprias que não pode deixar de se reportar ao macroespaço que é o mundo real, nem que seja pelo uso da língua que dele advém. O mundo literário deporta todos os lugares, ficando, assim, a verosimilhança dos mesmos comprometida não só pela dispersão do lugar interior do próprio sujeito poético que se coloca em sucessiva falência para se potenciar, mas também pela própria génese da literatura, que permite essa volubilidade do espaço.

⁵⁴² *Ibidem*, pp. 313-314.

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 328.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 345.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 346.

⁵⁴⁶ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 11.

A poesia não comporta a necessidade do lugar, já que ela é considerada como um gênero literário que se diferencia de outros por nela ser primordial a expressão dos sentimentos do “eu”, secundarizando-se o mundo exterior face à interioridade que se pretende revelada plenamente através do uso de uma linguagem à qual, da mesma forma, embora nomeando o real empírico, é retirada a função primordial da comunicação. Estamos, portanto, num campo muito volúvel em que o leitor se encontra igualmente vulnerável por se posicionar num domínio que subverte a generalidade daquilo a que se refere. Mas, se se invalidam noções como tempo, espaço e linguagem, então como subsiste o “eu”? O “eu” sustenta-se, precisamente, na folha, através dos versos, da própria poesia, da qual se subtraem as referências temporais, espaciais e linguísticas acopladas ao mundo, porque o território poético é outro. A enigmática figura do sujeito poético, de difícil clarificação, é uma construção fictícia que apenas existe dentro do discurso, entidade irreal e incorpórea incapaz de escapar à sua condição poética, que não poderá ocupar um lugar, cuja natureza unicamente ocorre extra discurso, a não ser o espaço literário.

Os espaços operam ao serviço poético e não o contrário, pois não é o espaço brasileiro que o incita a escrever nessa variante da língua portuguesa, antes o lugar é pretexto para o experimento linguístico, que não deixa de se tratar igualmente de uma desterritorialização da língua.

Em *Quatro Caprichos*, o “eu” refere que uma língua estrangeira nunca é falada com exatidão:

Os estrangeiros nunca falam a língua francesa
com a desejada exatidão, com a clareza
típica da língua francesa falada por uma boca
igualmente francesa [...]
[...]
Os emigrantes nunca falam perfeitamente
a língua estrangeira onde vivem, onde talvez
acabem por morrer, nunca são exatos e claros [...]⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 363-364.

O emigrante, enquanto ser que se desterritorializou e reterritorializou, tem esta dificuldade, na medida em que a língua estrangeira não é a sua língua mãe, conseguindo aprendê-la, mas sem deter o seu total domínio. Poder-se-ia dizer que a linguagem poética é uma mistura entre ambas, pois é língua mãe, porque se constrói da linguagem que é familiar e que se adquiriu desde o nascimento, mas é sempre estrangeira, porque há qualquer coisa que nela escapa, porque ela detém algo de impercetível, sobre o qual não se tem total domínio.

A linguagem poética é desterritorializada daquilo que ela nomeia, isto é, da sua função prática, para se reterritorializar no tal mundo com leis próprias de que faz parte a poesia (“há uma terra dentro das palavras, / o erro musical. / Saberás que a linguagem não começou ainda”⁵⁴⁸). O território poético não tem limites, é livre de quaisquer fronteiras (“em terras livres me criei”⁵⁴⁹), daí que a inverosimilhança se transforme, no universo poético, em interminável versatilidade: “permanentemente floresce o horizonte em colinas”⁵⁵⁰. Acrescenta Blanchot, ainda a propósito da palavra essencial, a poética:

A palavra poética já não se opõe apenas à linguagem comum, mas também à linguagem do pensamento. Por meio desta palavra já não somos remetidos para o mundo, nem para o mundo enquanto abrigo, nem para o mundo enquanto lugar de objetivos. Nela o mundo recua, terminam os objetivos; nela o mundo cala-se; os seres e as suas preocupações, os seus desígnios e a sua atividade já não são, por fim, quem fala.⁵⁵¹

A palavra poética é essencial porque, como defendido por Blanchot, excede o mundo, que perante ela recua, na medida em que ocupa um espaço próprio, uma órbita diferente. A desterritorialização do lugar, a transferência de todos os espaços físicos e concretos para o espaço do papel que, embora materializado, desmaterializa qualquer

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 204.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 579.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 275.

⁵⁵¹ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Op. Cit., p. 45.

território, dá-se pela desterritorialização da própria linguagem poética que, como notado anteriormente, fala por si própria:

Uma frase não se limita a desenrolar-se linearmente: abre-se; através dessa abertura escalonam-se, desprendem-se, espaçam-se e estreitam-se de novo, a diferentes níveis de profundidade, outros movimentos de frases, outros ritmos de palavras, que se relacionam entre si segundo firmes determinações de estrutura, embora estranhas à lógica comum – lógica de subordinação –, que destrói o espaço e uniformiza o movimento⁵⁵².

É por essa abertura que “escrever nada tem a ver com significar, mas com calcorrear, cartografar, mesmo terras por vir”⁵⁵³, ação que, se finda, afastará o “eu” de todos os espaços que pretende percorrer: “a ameaça separa-me / de todos os lugares. [...]”⁵⁵⁴. A ameaça que o separa de todos os lugares é a possibilidade do seu desaparecimento poético, a interrupção da escrita. O duende, recordamos, não aparece a não ser que a morte lhe ronde a casa e é por isso que o “eu” se coloca em constante abismo, porque é nesse abismo que ele aparece. Mas esse abismo é, simultaneamente, a folha branca que se quer ver preenchida. O serpentear do traço é o verdadeiro movimento que não pode cessar, porque é dele que o “eu” se alimenta, imperativo à sua pretensão poética, porque o seu coração é de folhas feito:

De coração nas mãos
debruço-me para ver o seu corpo de árvore estremecendo ao vento Ó /
[dá-me, melodia, /
A terra onde nasceu louvor E barro E céu /
E a golfada de sangue que possua /
O coração das folhas para sempre⁵⁵⁵.

⁵⁵² Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Op. Cit., p. 264.

⁵⁵³ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2*. Op. Cit., p. 23.

⁵⁵⁴ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 124.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 354.

10. O caráter rizomático da obra de Franco Alexandre

Deleuze e Guattari debruçam-se na obra *Mil Planaltos, capitalismo e esquizofrenia 2*, obra subsequente a *Anti-Édipo*, sobre o conceito de rizoma enquanto princípio diferenciador e fundamental na estruturação de um livro, rejeitando por oposição a concepção do livro raiz. O livro raiz apresenta uma natureza binária, no sentido em que um se torna invariavelmente dois, estrutura que não encontra relação com a natureza, pois a “natureza não age assim: as próprias raízes são aprumadas, com ramificação mais abundante, lateral e circular, não dicotômica”⁵⁵⁶. Esta concepção revela-se desfavorável, na medida em que impede a multiplicidade, pois mesmo que um dê origem a três e que, partindo destes três, se continue a divisão binária, a possibilidade de se alcançar a multiplicidade será sempre limitada a esta divisão bipartida e havendo sempre a sujeição das várias ramificações a uma unidade principal que as originou e que se mostra sempre perceptível. Pelo contrário, na raiz fasciculada (rizoma) torna-se impossível distinguir o eixo principal dos secundários, assistindo-se antes a uma anulação constante do mesmo: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e tem de sê-lo. É muito diferente da árvore raiz que fixam um ponto de ordem”⁵⁵⁷. Este sistema não rasura a unidade, mas esta unidade “não para de ser contrariada e impedida no objeto, enquanto um novo tipo de unidade triunfa no sujeito”⁵⁵⁸, crescendo em forma de círculo ou ciclo, fazendo com que o sujeito deixe de poder fazer apenas a dicotomia, acedendo a uma dimensão superior, a um “cosmos

⁵⁵⁶ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2. Op. Cit.*, p. 23.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

radícula”⁵⁵⁹. Acrescentam ainda os autores que “num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou de segmentaridade, estratos, territorialidades; mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e de destratificação”⁵⁶⁰, devendo o livro operar de forma contínua essa desterritorialização, para que o mesmo se possa expandir nas suas multiplicidades.

Ora parece ser precisamente este processo de desvinculação em relação à raiz que se encontra de modo transversal na obra de Franco Alexandre que, pautada por uma peculiar diversidade de características difíceis de aglomerar, acaba por se promover e procurar.

A Distância, embora tendo sido, mais tarde, excluída das duas coletâneas poéticas que se publicaram, já podia deixar antever algum do caráter rizomático da obra de Franco Alexandre, pela ordenação dos seus poemas, cuja datação se mostra anacrónica, que rompe com uma disposição ordenada da mesma.

Também *Cartucho*, mesmo não sendo da autoria exclusiva de A.F.A., acaba por ilustrar o rizoma através da forma como se apresenta esta publicação – se assim se poderá chamar –, já que se trata de um conjunto de vinte folhas impressas de um só lado, amarrotadas dentro de um cartucho de mercearia fechado e atado com um fio, cujas pontas eram seladas por um selo de chumbo, tendo como folha de rosto apenas uma etiqueta colada com o nome dos autores. E se é questionável denominar como livro tal manifestação, que mais parece tratar-se de uma instalação artística, optando Fiamas Hasse Pais Brandão por a ele se referir como *aquilo*⁵⁶¹, Rosa Maria Martelo atesta a sua categorização, tal como o próprio João Miguel Fernandes Jorge:

O meu pai deu-nos os cartuchos, o cordel e os chumbos que os fechavam. Lá dentro ficaram poemas bem amarrotados. Mandámos imprimir um rótulo com os nossos nomes na tipografia «Proletariado Vermelho», que ficava no meu bairro. Não esquecer que corriam os gloriosos dias de 76! De resto, quando eu e

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁶¹ Brandão, Fiamas Hasse Pais. [recensão crítica a [Poesia] de António Franco Alexandre, Hélder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães]. *Revista Colóquio / Letras*, nº 33, setembro de 1976, p. 91.

o Joaquim vínhamos da Consolação com a mala do carro cheia de cartuchos acabados de fazer, fomos intercetados por uma operação stop das vigilâncias populares, à entrada da Calçada de Carriche. Ao mandarem abrir a mala do carro e ao verem os cartuchos perguntaram: — «O que é isto?» O Joaquim respondeu-lhes: — «São livros!» Como se de rosas se tratasse! Acharam coisa acertada para a revolução em curso. (Seria este o motivo para o seu poema «28 de setembro» de *Os dias, pequenos charcos*) [...].⁵⁶²

A designação a atribuir a esta “metáfora não-livro”⁵⁶³ encontra-se eivada de hesitação pela circunstância de, embora composta por poemas, os mesmos estarem dispersos, desordenados e amarrotados, o que rompe com o objeto a que se chama, habitualmente, livro. Mas aquilo que faz do livro um livro não é a forma como ele é apresentado, mas sim tudo o resto que dele emana. E se dele emana poeticidade, então não pode deixar de ser um livro de poesia. Mais, o facto de todas os poemas surgirem em folhas amarrotadas e atiradas aleatoriamente para o cartucho permite ao leitor uma leitura igualmente aleatória, porque os pode extrair, desamarrotar e ler conforme lhe aprouver. Esta aleatoriedade da leitura só se vislumbra possível pela própria poeticidade dos textos que, por ser totalmente aberta e disponível, afasta qualquer estagnidade que a limite, e é por quebrar com qualquer prenúncio de hierarquia que se constitui como rizoma.

Esse fenómeno encontra lugar na obra de António Franco Alexandre, já que com a maior parte da mesma se poderia impor o mesmo exercício, amarrotando-se os poemas e fazendo-se a sua leitura de forma aleatória. É certo que esta proposta se revela um pouco radical, arriscada até, na medida em que os livros passam por uma determinada disposição que estará relacionada com a intencionalidade do autor, mas o próprio A.F.A. admitiu que *A Pequena Face* foi composta por um processo semelhante:

A minha geração começou toda por escrever à mão, depois houve um momento em que se passou a escrever à máquina, e, hoje, ao reler *A Pequena Face*, isso sente-se logo. Não só foi escrito à máquina como, na altura, eu fazia fotocópias

⁵⁶² Jorge, João Miguel Fernandes. *Obra Completa*, vol. III, Lisboa, Presença, 1988, pp. 145-146.

⁵⁶³ Brandão, Fiama Hasse Pais. [recensão crítica a [Poesia] de António Franco Alexandre, Hélder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães]. *Op. Cit.*, p. 91.

e cortava os versos, as estrofes e depois voltava a montar. Nunca mais voltei a fazer isso.⁵⁶⁴

Embora não tendo sido repetido pelo poeta, pressente-se de forma generalizada na obra a possibilidade de o leitor proceder a este processo de montagem e desmontagem dos versos, dos poemas. Em *Aracne*, por exemplo, o posicionamento do poema de abertura funciona como um ponto de partida à restante obra, no sentido em que dá conta da transformação do “eu” em aranha, transformação essa a partir da qual se parte para o restante enredo. Contudo, esse posicionamento não parece determinante para o entendimento da obra, até porque, como evidenciado nos capítulos anteriores, não se pode esperar desta poesia qualquer tipo de entendimento linear, já que ela não se presta a isso. Tendo em conta a poética alexandrina, não seria de modo algum surpreendente se, nessa obra, o poema de abertura fosse posposto. Mais, a maior parte das obras que apresentam uma numeração dos poemas não parece propor qualquer ordem concreta, porque os poemas poderiam ser, igualmente, recolocados. Atentemos, a título de exemplo, ao poema “De um Bicho”, composto por cinco estrofes e do qual se extraem a terceira e a quarta:

3
um bicho abre no azul
o lugar de guardar-se: em concha, em osso,
em móvel crueldade.
rasga nos dentes o lugar dos ossos.
interminavelmente oculta
a ocupação dos astros.
em seu lugar se guarda. mistura
no sangue e na saliva o azul, a carne.
faz, ocupado, o tempo: e ocupa
enterrado as palavras, em seu osso.

mas os olhos. nossos um bicho guarda,
intactos em seu tempo, intermináveis.

⁵⁶⁴ Alexandre, António Franco. «Sinto-me ok no meio das galáxias», entrevista conduzida por Diogo Vaz Pinto, Jornal i. [<https://ionline.sapo.pt/2021/10/11/antonio-franco-alexandre-sinto-me-ok-no-meio-das-galaxias/>], outubro de 2021.

4.
um bicho perde (em osso) o tempo todo.
de lado a lado o prende nos seus dentes,
de lado a lado o perde. mas na terra.
em seu lugar se enterra, e não ocupa
mais sítio que ocultar-se.
vive (talvez) ao fundo de perder-se, no seu osso.⁵⁶⁵

Os dois conjuntos de estrofes, ainda que numerados, poderiam apresentar-se na ordem inversa, já que o sentido das mesmas não seria posto em causa por tal alteração. Este constitui apenas um exemplo da permeabilidade dos poemas que, na sua grande maioria, dispensam uma exigência organizativa.

Aliás, a renovada coletânea da poesia de Franco Alexandre atesta isso mesmo, na medida em que coube ao poeta essa operação, que passou pela alteração de títulos (*Terceiras Moradas* deu lugar a *Post Scriptum*, que resultou da junção de alguns poemas que faziam parte do primeiro com poemas originais), pela supressão não só de poemas como de segmentos (a *Quatro Caprichos* foi retirada a terceira parte, “Eco”, que se fundiu com “Epimítio”, operando-se uma supressão de vários poemas e passando “Epimítio” a constituir uma mistura das duas) e pela inserção de poemas que não faziam parte da primeira coletânea. A reedição de antologias poéticas é movida por diversas razões, mas ela não deixa de constituir uma operação rizomática, permitida pela plasticidade da própria obra.

Para além de tal fenómeno se verificar entre poemas e, por vezes, entre versos, uma característica que se aponta à obra de Franco Alexandre é, precisamente, o facto de ela não funcionar como um todo contínuo, pois embora algumas obras apresentem uma matéria ou tom mais próximo entre si, cada uma se afirma de forma independente: “Em cada novo livro, sempre António Franco Alexandre deu sinais de que podia começar tudo de novo ou, pelo menos, integrar o imprevisível nos seus cálculos, sem grande

⁵⁶⁵ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, p. 51.

respeito por questões de continuidade ou normas de coerência”⁵⁶⁶. A composição poética de A.F.A. tanto apresenta um itinerário de viagem, como dá lugar a versos delineados por uma aranha, tanto é palco de destruição como de versos de amor. António Ramos Rosa atesta essa propriedade da obra, pautada pelo constante movimento: “o movimento da poesia franco-alexandrina origina-se numa infinidade que torna as relações entre as coisas aleatórias. O centro está em toda a parte e a periferia em parte alguma: nada se deixa situar numa cadeia única, onde todos os pontos se equivalem e se anulam”⁵⁶⁷. Esta condição que a obra oferece é somente possibilitada pela circunstância de ela desenhar um mapa fluído, em constante movimento, como acontece com os livros rizomáticos: “O rizoma é diferente, mapa e não decalque”⁵⁶⁸; “Um mapa tem entradas múltiplas, contrariamente ao decalque que volta sempre «ao mesmo»”⁵⁶⁹.

É essa sucessiva movimentação que dificulta também a identificação do poeta com qualquer tipo de escola, tentação à qual alguns não resistem, ao vincularem Franco Alexandre a um fim do século marcado pelo regresso ao real. Rosa Maria Martelo, no entanto, ao discorrer sobre *Cartucho*, e em particular a este estigma do regresso ao real por parte desta geração de poetas de 76, rejeita esse vínculo:

nenhum dos autores promove um protocolo de leitura de tipo realista. Muito pelo contrário, esse efeito é até cuidadosamente evitado, ao menos se aceitarmos, como propõe Nelson Goodman, que o realismo assenta no hábito, isto é, no reconhecimento por parte do leitor tanto do sistema de representação como daquilo que é representado. [...] Em vez disso, os textos parecem apostados em gerar um recorrente efeito de desfocagem, que é comum aos quatro poetas.”⁵⁷⁰;

⁵⁶⁶ Guerreiro, António. “Quase uma fantasia”. *Expresso Cartaz*, p. 55.

⁵⁶⁷ Rosa, António Ramos. “António Franco Alexandre ou a íntima violência do exterior”. *Incisões Oblíquas. Estudos sobre poesia portuguesa contemporânea*. Caminho, 1987, p. 159.

⁵⁶⁸ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2. Op. Cit.*, p. 32.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁷⁰ Martelo, Rosa Maria Martelo. “Cartucho e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”. *A forma Informe. Op. Cit.*, p. 165.

[...] trata-se de fazer emergir, através da escrita, um real totalmente diferente daquele que poderíamos fazer coincidir com um mundo habitual, capaz de produzir um contrato de leitura de tipo realista.⁵⁷¹

É certo que António Franco Alexandre bebe influências do real, mas subverte esse mesmo real. O real é entendido como o verdadeiro, concreto e factual, e essa presença é visível na linguagem do “eu” e no espaço tantas vezes por ele ocupado que invoca referências urbanas da Modernidade, mas a essência da linguagem por ele usada, mesmo que para nomear o real, é completamente assíncrona e inversa ao real. Há uma recusa do mistério, porque a poesia é muito real, mas a linguagem utilizada só nos remete para tal, para um mistério que nos é facultado pela constante evasão de sentido: “há como que o pudor ou repugnância de tudo quanto apareça viscosamente dotado de sentido, ou como razão [...]”⁵⁷².

E se, por um lado, A.F.A. admite, em entrevista concedida ao *Jornal i*, que apresenta alguma convergência com o Surrealismo, logo de seguida afasta essa familiaridade: “Quando falei do surrealismo foi para dizer que é aquilo que na minha filiação existe de comum com a do Cesariny e do Herberto. [...] Mas nunca me senti muito próximo, como poeta, do surrealismo.”⁵⁷³ Joaquim Manuel Magalhães vai ao encontro deste afastamento de Franco Alexandre em relação aos traços surrealistas, no sentido em que se procura deliberadamente a prosódia e o ritmo do verso:

É precisamente esta a razão pela qual nada, na aparente desconexidade lógica deste discurso, nos pode fazer falar de influências surrealizantes, com que às vezes perseguem autores, nacionais e não, que dentro desta linha se coloca. A associação imaginística nunca se fundamenta na torrente automática, na tentativa de transposição do inconsciente, na demanda onírica. Ao contrário, esta associação, por mais abrupta ou a-lógica, organiza-se numa perseguição ferozmente racional dos encadeamentos sonoros, dos campos ritmicos, da análise dos blocos discursivos, em função de um registo melódico conduzido por

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 167.

⁵⁷² Lopes, Óscar. “Um poema de António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 326.

⁵⁷³ Alexandre, António Franco. «Sinto-me ok no meio das galáxias», entrevista conduzida por Diogo Vaz Pinto, *Jornal i*. [<https://ionline.sapo.pt/2021/10/11/antonio-franco-alexandre-sinto-me-ok-no-meio-das-galaxias/>], outubro de 2021.

uma vontade deliberada de evitar as evidências percetivas desse mesmo caminho que segue.⁵⁷⁴

Atesta-se, mais uma vez, o obstáculo que constitui qualquer iniciativa para inserir este corpo poético em linhas programáticas delineadas, conforme ressaltado por João Barrento: “[...] domina aqui, como em geral na poesia de Franco Alexandre, um sistemático desinvestimento em que um não-saber programático gera um saber-outro”⁵⁷⁵. Não se procuram quaisquer parentescos com movimentos literários específicos, como assumido pelo poeta (“E nesse aspeto é que digo que não estou assim tão interessado na literatura, porque se estivesse estaria talvez muito mais interessado nos movimentos, nesses grupos...”⁵⁷⁶), e é resultante desse desprendimento que nasce a absoluta liberdade criativa que, consequentemente, impele esse “saber-outro”.

Testemunha-se esta liberdade criativa não apenas através da miscelânea de sentidos que ela inviabiliza e, simultaneamente, propõe, mas igualmente pela arquitetura formal dos poemas, em incessante metamorfose, por vezes dentro do mesmo livro. Em *Uma fábula*, tanto existem poemas escritos em redondilha maior, como o caso de “Poema Simples”, como em versos decassilábicos (“Duplo”) e em verso livre no “Epimítio”; *Oásis* abre com um poema cujas quatro primeiras estrofes apresentam uma estrutura profundamente irregular: monóstico, dístico, terceto e monóstico; a determinado momento, no mesmo livro, há uma sequência de estrofes que parecia antever uma espécie de estrutura fixa, composta maioritariamente por tercetos, logo interrompida por estrofes assimetricamente longas; a rima é quase sempre inexistente, não pondo jamais em causa a prosódia. Rosa Maria Martelo chega mesmo a comparar esta alteração da estrutura formal do poema a uma viagem no

⁵⁷⁴ Magalhães, Joaquim Manuel. “António Franco Alexandre”. *Op. Cit.*, p. 239.

⁵⁷⁵ Barrento, João. “O poema 16 de [Dos Jogos de Inverno]”, in Osvaldo Silvestre e Pedro Serra (org). *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do século XX*. Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 2002, p. 434.

⁵⁷⁶ Alexandre, António Franco. «Sinto-me ok no meio das galáxias», entrevista conduzida por Diogo Vaz Pinto, *Jornal i*. [<https://ionline.sapo.pt/2021/10/11/antonio-franco-alexandre-sinto-me-ok-no-meio-das-galaxias/>], outubro de 2021.

tempo, pela volatilidade nela implicada, porque, de facto, se percorre uma variedade de tempos, espaços, matérias e literaturas difíceis de delimitar.

Mas é isso que faz de um livro um rizoma, que “pode ser interrompido, quebrado num sítio qualquer”⁵⁷⁷, que “retoma segundo esta ou aquela das suas linhas e segundo outras linhas”⁵⁷⁸, e que rasga qualquer unidade:

a unidade não para de ser contrariada e impedida no objeto, enquanto um novo tipo de unidade triunfa no sujeito. O mundo perdeu o prumo, o sujeito já não pode mesmo fazer dicotomia, mas acede a uma unidade mais alta, de ambivalência ou de sobredeterminação, numa dimensão continuamente suplementar à do seu objeto. O mundo tornou-se caos, mas o livro continua imagem do mundo, caosmos-radícula, em vez de cosmos-raiz. Estranha mistificação, a do livro, tanto mais total quanto fragmentado.⁵⁷⁹

Não obstante o pendor que a poesia de Franco Alexandre apresenta para certas linhas temáticas que consubstanciam a sua composição e que se transformam, por vezes, nas tais obsessões, as linhas são de tal forma maleáveis e difusas que constroem esse caos rizomático de que é feita. Esta renovação constante da obra é trazida, igualmente, pela presença do duende, já que “é impossível, porém, que alguma vez ele se repita. O que é muito interessante sublinhar. O duende não se repete, como não se repetem as formas do mar na tempestade”⁵⁸⁰. O duende por quem se clama para o fazer poético aporta esta propriedade de ser irrepetível, porque um poema não se repete, um livro rizomático não se repete: “Preciso / repetir, porventura, que nada se repete?”⁵⁸¹.

⁵⁷⁷ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2*. Op. Cit., p. 28.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁸⁰ Lorca, Federico García. “Jogo e Teoria do Duende” in *Anjo e Duende*. Op. Cit., p. 70.

⁵⁸¹ Alexandre, António Franco. *Poemas*. Op. Cit., p. 316.

CONCLUSÃO

Sustentam Deleuze e Guattari que a literatura se afigura como um campo de absoluta abertura, assentando a sua virtude, precisamente, nessa potência por ela possibilitada:

Não se vai exigir nunca o que quer dizer um livro, significado ou significante, não se vai procurar nada para compreender num livro, perguntar-se-á com que é que funciona, em conexão com quê é que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos faz ele próprio convergir o seu.⁵⁸²

De facto, o leitor ilude-se, e inevitavelmente desilude-se, se tiver a mínima pretensão de, aquando da leitura de uma obra, chegar a uma conclusão acerca da mesma. Tal se passa com aqueles que, para além de serem leitores, se proponham a escrever sobre as obras, especialmente quando se trata de poesia. A poesia, sobretudo a de António Franco Alexandre, pelo profundo carácter rizomático que apresenta, deporta toda a significância, adiando-a indefinidamente, dificultando tal tarefa. É por esse motivo que a elaboração de uma tese não pode compreender jamais tal desígnio, tratando-se antes de uma aproximação hermenêutica, mitigada de um exercício criativo, ambos permitidos e proporcionados por uma leitura crítica da obra deste poeta. Não se pode almejar a constituição de um estudo estruturado através de uma árvore, mas sim a construção de um rizoma, composto por múltiplas linhas de fuga e de abertura.

⁵⁸² Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2. Op. Cit.*, p. 22.

Foi esse o objetivo do estudo apresentado, que se propôs a pensar a obra poética de António Franco Alexandre sob a alçada do conceito filosófico de potência, que se alcança, nos versos, por meio de um movimento inverso – o de uma simulada impotência do “eu” –, instigado pela própria poeticidade através da qual se constrói. Nesse sentido, procurou-se construir um caminho de leitura que demonstrasse quanto a poesia de Franco Alexandre é a expressão viva de todas as fragilidades expostas pelo sujeito da enunciação – estejam elas relacionadas com a sua rarefeita identidade, com a dificuldade de se chegar ao outro, com a própria linguagem ou com os lugares por si percorridos –, e o quanto esta visão da sua obra anuncia uma poética da impossibilidade. Procurou-se ainda repensar como estas fragilidades são promovidas para que, no confronto com o diferimento da concretização de quaisquer intenções, se perpetuem todas as procuras, se acionem todos os movimentos, para se gerar o mover da pena e se potenciar o fazer poético, que sem o contributo da inspiração e do próprio leitor se revelam difíceis de alcançar.

Daí que convide o seu leitor a com ele dançar o “pas de deux”:

1.

O que será de ti quando eu deixar
esse planeta só na sua elipse
e me for às galáxias imperfeitas
ditar da criação o último eclipse.
Que outros corpos terão na tua sede
a fonte inacessível e primeira;
que gesto nunca antes concebido
traga ao mundo a terra verdadeira.
Não há no universo outra casa assim
habitada por bichos com ideias;
talvez em vez de gente melhor fôra
entregá-la ao descaso e ao proveito
de uma etérea companhia.
A ti confio a feira; volte um dia,
e com asas nos pés esteja refeito
o divino baloiço das estrelas,
apreenderei contigo a impaciência
que em ti não use, para bem servir-te;
e então não serei mais, nos teus desenhos,
ausente das imagens e paisagens,
o caracol que pousa na moldura;

e enfim no carrocel terei lugar seguro.

2

Às vezes fica o mundo vagaroso
e pousa nos retratos, na moldura,
um caracol simbólico que irrita.

É certo que aceleram as galáxias
no fim do universo: o espaço cresce;
e em cada coisa flui, sempre diverso, o tempo.
Não te distraias: dessa matéria és feito;
és quem demora.⁵⁸³

Embora, em entrevista, Franco Alexandre tenha referido que este livro não se apresenta como um desfecho ou conclusão, não deixa de ser curioso que o último poema do livro, constituído por duas partes, pareça tratar-se de uma despedida entre duas entidades, que poderão ser o próprio “eu” e a escrita, aquela que constitui a sua “casa habitada por bichos com ideias”, deixando-a entregue a si própria (“a ti confio a feira”), fazendo-se valer a ela própria, sem a sua interferência. Se aquilo por que se espera impacientemente é o descanso, simbolizado pela já referida imagem do caracol, e pela sua associação ao sábado, visto como um acontecimento messiânico, poderá especular-se que se anseia pelo silêncio das palavras, pelo cessar do movimento da mão que escreve, o que incorria na suspensão da sua potência poética. No entanto, ao mesmo tempo, é no carrocel que encontra o seu lugar seguro, e esse carrocel, para além de simbolicamente ligado à jornada e evolução espiritual, sugere uma ideia de continuidade, não pela sua circularidade, mas sim pelo movimento que o caracteriza. Este afastamento parece, então, não ser definitivo, estando apenas sujeito ao tempo (“és quem demora”) e, igualmente, à inspiração de que se depende. Mais, o carrocel pode, ainda, ser a própria escrita, que se pretende continuar a servir e que se desenha “ausente das imagens e paisagens”, o tal lugar seguro do “eu”.

⁵⁸³ Alexandre, António Franco. *Poemas. Op. Cit.*, pp. 594-595.

Mas conjectura-se, também, a possibilidade de estas duas entidades que se apartam serem o “eu” e o seu leitor, entregando-se ao outro a “feira”, a desordem da sua poesia, para que a continue a desbravar. Joga-se aqui, mais uma vez, com a presença e a ausência, com a distância e a proximidade entre a figura que espera e a que é esperada, numa relação pautada pela impaciência à qual se subjugam, ao mesmo tempo, leitor e “eu”, não se percebendo a qual deles cabe a maior demora.

Se for o leitor aquele que é sujeito à espera do fecho do livro, esse momento corresponderá, por um lado, ao repouso, mas corresponderá, igualmente, à angústia do vazio trazido por esse movimento. Ainda que esse movimento se possa fazer no sentido contrário, o virar da última página traz-lhe inevitavelmente um dissabor: por um lado, está cumprido o ato da leitura e satisfeita a avidez de quem lê; por outro experimenta-se a sensação de abandono, resultante de uma relação que, através dos versos se fundou e que, agora, se suspende. Não finda esta ligação, quando o livro potenciou de tal forma o seu leitor, que transcendeu o seu limite material, perpetuando-a.

Portanto, o único anseio do leitor pela conclusão de um livro será justificado pela expectativa do virar da primeira página do próximo, para entrar novamente no caracol poético. O caracol messiânico pelo qual se aguarda é o verso vindouro e essa sede advém da armadilha que o poeta nos montou:

Quando descer à teia derradeira,
não se verá no mundo alteração, ou só
talvez alguma mosca mais contente.
Em noites de luar, na alta esquina,
ficará a brilhar, mas sem ser vista,
a estrela que tracei como armadilha.⁵⁸⁴

Em tese, diríamos que a poesia de Franco Alexandre é essa abertura, essa teia que se tece e que se desmancha inúmeras vezes, que prende e que liberta o seu leitor

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 533.

em múltiplas “armadilhas” de propostas de leitura. Como constatámos, tal leitura em rizoma potencia diversos caminhos de possíveis discursos. Aqui, tentou-se abrir um desses possíveis caminhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BIBLIOGRAFIA ATIVA

1.1. De António Franco Alexandre

ALEXANDRE, António Franco. *A Distância*. ed. autor [distribuído por Publicações D. Quixote]. 1969.

—. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, setembro de 1996.

—. *Quatro Caprichos*. Lisboa: Assírio & Alvim, abril de 1999.

—. *Uma Fábulas*. Lisboa: Assírio & Alvim, outubro de 2001.

—. *Duende*. Lisboa: Assírio & Alvim, setembro de 2002.

—. *Aracne*. Lisboa: Assírio & Alvim, setembro de 2004.

—. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, setembro de 2021.

1.2. Entrevistas e Depoimentos

“Somos todos um pouco sobreviventes”, entrevista conduzida por António Guerreiro, *Expresso*, suplemento *Revista*, fevereiro de 1993, pp. 53-54.

“Como Falar de Poesia”, *Relâmpago*, nº 6, abril de 2000, pp. 13-14.

“António Franco Alexandre: entrevista”, entrevista conduzida por Américo Lindeza Diogo e Pedro Serra, *Inimigo Rumor*, nº 11, 2º semestre de 2001, pp. 46-52.

“«Depoimento?» para um Apeadeiro”, *Apeadeiro*, nº 2, primavera de 2002, pp. 22-31.

“António Franco Alexandre. «Sinto-me ok no meio das galáxias”, entrevista conduzida por Diogo Vaz Pinto, *Jornal i*. [<https://ionline.sapo.pt/2021/10/11/antonio-franco-alexandre-sinto-me-ok-no-meio-das-galaxias/>], outubro de 2021.

1.3. De outros autores

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Carlos Humberto Gomes. Edições 70, junho de 2021.

ESPINOSA. *Ética*. Trad. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e António Simões. Relógio d'Água, 1992.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. de Gabriela Fragoso. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

LORCA, Federico García. *Anjo e Duende*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

PLATÃO. *O Simpósio ou Do Amor*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

—. *Apologia de Sócrates*. Trad. António Monteiro. 2ª. Editora Mar-fim, 1987.

—. *Íon*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, LDA, 1988.

—. *Fedro ou Da Beleza*. Trad. Pinharanda Gomes. 5ª. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

—. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

2.1. Sobre António Franco Alexandre

ALVES, Ida. “Poesia de língua portuguesa e identidade plural: dois exercícios antropofágicos”. *Cadernos de Literatura Comparada*, nº16 – Paisagens do Eu: Identidades em Devir, junho de 2007, pp. 63-85.

AMARAL, Ana Luísa e MARTELO, Rosa Maria. “Aranhas e musas: Representações de Poeta, Subjectividades e Identidades na Poesia”. *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 14/15, 2006, pp. 31-63.

AMARAL, Fernando Pinto do. “A fala impercetível de António Franco Alexandre”. *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, pp. 106-117.

—. “A luz que nasce das palavras”. *Público*. Suplemento Mil Folhas, 10 de novembro de 2001, p.10.

ANTUNES, David. “Identidade, metamorfose e fantasmas em *Uma Fábulas de amor*”. *A Phala*, nº 90, dezembro de 2001, pp. 112-113.

—. “O Sopro do Sentido na Poesia Muda de António Franco Alexandre”. [http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1312/1/O_sopro_sentido_poesia_muda_antonio_franco_alexandre.pdf, 2008 em abril de 2024].

AURÉLIO, Diogo Pires. “A Pequena Face”. *O Próprio Dizer*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 65-70.

BARRENTO, João. “O astro baço: A poesia portuguesa sob o signo de Saturno”. *Revista Colóquio / Letras*, nº 135/136, janeiro de 1995, pp. 157-168.

- . “O poema 16 de [Dos Jogos de Inverno]”, in Osvaldo Silvestre e Pedro Serra (org). *Século de Ouro : Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do século XX*. Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 2002, pp. 431-436.
- . *A Chama e as Cinzas. Um Quarto de Século da Poesia Portuguesa (1974-2000)*. Lisboa: Bertrand, 2016. Versão e-book.
- BASTOS, Jorge Henrique. “Experiências contemporâneas”. *Expresso*. Suplemento Cartaz, 22 de maio de 1999, p.33.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. [recensão crítica a [Poesia] de António Franco Alexandre, Hélder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães]. *Revista Colóquio / Letras*, nº 33, setembro de 1976, pp. 91-92.
- CATTANEO, Carlo Vittorio. [recensão crítica a *A Pequena Face* de António Franco Alexandre]. *Revista Colóquio / Letras*, nº 76, novembro de 1983, pp. 77-78.
- . “O «viver impreciso» de António Franco Alexandre”. *Expresso*, 27 de agosto de 1983, p. 34.
- COELHO, Alexandra Lucas. “O poeta que experimenta”. *Público*, 14 de setembro de 2000, p. 30.
- COELHO, Eduardo de Prado. “Até ao centro opaco onde desejam”. *Público/Leituras*, 5 de junho de 1999, p. 8.
- CORTEZ, António Carlos. “António Franco Alexandre - Metamorfose, mutação, ardência”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, novembro de 2021 [consultado em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/76958/4/Ant%3fb3nio%20Franco%20Alexandre.%20Metamorfose%2c%20muta%3fa7%3a3o%2c%20ard%3aancia.pdf>, em fevereiro de 2024].
- CRUZ, Gastão. *A vida da Poesia. Textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- DIOGO, Américo A. Lindeza. *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos. Para uma História da Poesia Portuguesa Recente*. Lisboa: Cosmos, 1995.

- . *Aventuras da mimese: na Poesia de Carlos de Oliveira e na Poesia de António Franco Alexandre*. Braga: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1996. 94.
- . “O diabo na caixa (António Franco Alexandre), *Menos que um: Uma História Literária Por Intermittência*. Braga: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1996, pp. 141-158.
- . “Sem família: Sobre *Quatro Caprichos* de António Franco Alexandre”. *Ave Azul*, nº 4 – António Franco Alexandre e a Sobrevivência da Poesia. Verão de 2000/inverno de 2001, Viseu, pp. 15-31.
- DUARTE, João Oliveira. «António Franco Alexandre. Em tom baixo e silencioso». *Electra*, n.º 1, 2008, pp. 56-63.
- EIRAS, Pedro, “A Língua Excluída do Poema – Sobre «Le tiers exclu, fantasia política» de António Franco Alexandre, [consultado em <http://www2.let.uu.nl/solis/PSC/P/PVOLUMETWOPAPERS/EIRAS-P2.pdf>, em outubro de 2023].
- FERREIRA, António Manuel. “*Uma Fábula*, de António Franco Alexandre”. *Forma Breve*, nº 3, 2005, pp. 205-210.
- GUERREIRO, António. “Caminhar no Incêndio”, *Expresso*. Suplemento Cartaz, 5 de outubro de 1996, pp. 20-21.
- . “O livro debaixo do braço”. *Expresso*. Suplemento Cartaz, 5 de outubro de 1996, pp. 20-21.
- . “Imagens de silêncio”. *Expresso*. Suplemento *Cartaz*. 10 de novembro de 2001, pp. 48-49
- . “Quase uma fantasia”. *Expresso*. Suplemento Cartaz, 10 de novembro de 2001, p. 55.
- . “Imagens de silêncio”. *Expresso*. Suplemento Cartaz, 16 de novembro de 2002, pp. 48-49.
- . “Fantasmas de Eros”. *Expresso*. Suplemento Cartaz, 6 de novembro de 2004, p. 62.

- . “Como quem atravessa o mundo”. Público online [https://www.publico.pt/2021/12/17/culturaipsilon/critica/atravessa-mundo-1988520], dezembro de 2021.
- . “Poesia da razão nómada”. *Electra*. Nº 15, inverno 2021-2022, pp. 200-202.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1992.
- . *A Poesia Portuguesa Contemporânea Portuguesa. Do final dos anos 50 ao ano 2000*. Edições Quasi, nov. 2008.
- HATHERLY, Ana. [recensão crítica a *Sem Palavras Nem Coisas*, de António Franco Alexandre]. *Revista Colóquio / Letras*, nº 26, julho de 1975, p. 87.
- JOAQUIM, A.C. “Amor filosófico, amor poético: conformações do pensamento em António Franco Alexandre”. *Gragoatá, Niterói*, v.27, n.57, 2022, .p. 304-328.
- JÚDICE, Nuno. *O processo poético. Estudos de teoria e crítica literária*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, set. 1992.
- LEITE, Ana Mafalda. “Visitação” in *Afecto às Letras: Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 61-67.
- LOPES, Óscar. “Um poema de António Franco Alexandre”. *Cifras do Tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990, pp. 325-330.
- LOURENÇO, Frederico. “António Franco Alexandre: Pense quem lê”. *Os meus livros*, julho de 2002, pp. 27-30.
- . “Catafonia visível: *Uma Fábula* de António Franco Alexandre”. *Grécia Revisitada*. Lisboa: Livros Cotovia, 2004, pp. 273-279.
- . “Insectos gregos”. *Público*. Suplemento Mil Folhas, 8 de janeiro de 2005, p. 14.
- MAFFEI, Luiz. “Situações do amor no Duende de António Francisco [sic] Alexandre”. *Revista Camoniana*, nº 18, 2005, pp. 323-337.

- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. “António Franco Alexandre”. *Os Dois Crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, pp. 245-250.
- . [recensão crítica a *As Moradas 1 & 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987], *As Escadas Não Têm Degraus*. Publicação não periódica, nº 1, janeiro de 1989, pp. 155-161.
- . “António Franco Alexandre”. *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Ed. Presença, 1989, pp. 233-241.
- MARTELO, Rosa Maria. “Metamorfose e repetição”. *Relâmpago*, nº 10 – *A poesia no Ensino*, abril de 2002, pp. 143-149.
- . “Poesia, experiência urbana e desfocagem [relendo os primeiros livros de António Franco Alexandre]”. *Telhados de Vidro*, nº 12, maio de 2009, pp. 121-139.
- . “O especialista em sublimação e os usos da linguagem (acerca da poesia de António Franco Alexandre)”. *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 20 – *Artes da Perversão*, junho de 2009, pp. 261-281.
- . *A Forma Informe*. Leituras de Poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, nov. 2010.
- MEXIA, Pedro. “Evidente Enigma”. *Expresso* online [https://leitor.expresso.pt/semanario/semanario2560/html/revista-e/culturas/livros/evidente-enigma], nov. 2021.
- MIRANDA, José Gomes. “Um pouco mais de assombro”. *Público*. Suplemento Leituras, 5 de junho de 1999, p. 4.
- NAVA, Luís Miguel. [recensão crítica a *As Moradas 1 & 2*, de António Franco Alexandre]. *Revista Colóquio / Letras*, nº 101, janeiro de 1988, pp. 113-114.
- . *Ensaio Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- PEREIRA, Edgard. “A Poesia Portuguesa Contemporânea”. *Revista do centro de estudos portugueses*, vol. 18, nº 23, 1998, pp. 125-137.
- . [recensão crítica a *Poemas*, de António Franco Alexandre]. *Revista Colóquio / Letras*, nº 147/148, janeiro de 1998, pp. 338-340.

- ROSA, António Ramos. “António Franco Alexandre ou a íntima violência do exterior”. *Incisões Oblíquas*. Lisboa: Caminho, 1987, pp. 157-161.
- SAN-PAYO, Patrícia. [recensão crítica a *Aracne*, de António Franco Alexandre]. *Românica*, nº 14, pp. 235-238.
- . «As moradas 1 & 2: do exterior de qualquer morada». *Blanchot: A Possibilidade da Literatura*. Lisboa, Vendaval, pp. 187-193.
- SERRA, Pedro. “Bífida língua azul”. *Relâmpago*, nº 5 – António Ramos Rosa, outubro de 1999, pp. 170-174.
- . “Tópicos deleuzianos para uma leitura de António Franco Alexandre”, Professor Basilio Losada – Ensinar a pensar com liberdade e risco, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000, pp. 651-658.
- . “A poesia e o colosso em António Franco Alexandre”, *Inimigo Rumor*, nº 11, 2º semestre de 2001, pp. 53-56.
- . “Suburbia alexandrinos”, *Ave Azul*, nº 4 – António Franco Alexandre e a sobrevivência da poesia, Verão de 2000/Inverno de 2001, Viseu, pp. 52-70. 97.
- . “Sodré sem Cais: António Franco Alexandre e a cidade sobre-exposta”, *Ángulo Recto*, Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, vol. 1, núm. 2. 2009. [consultado em <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-2/varia06.htm>, em Outubro de 2023]
- . “Arqueofonia e língua do império na poesia pós-25 de abril: o caso de António Franco Alexandre”. *Relâmpago*, nº 29/30, 2012, p. 19.
- SILVA, João Amadeu O. C., “A poesia de António Franco Alexandre ou o «signo de uma ausência no fundo das imagens», *Revista Portuguesa de Humanidades*, nº 11/12, Tomo 2, 2007, pp. 97-126.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da, “Mimese & Luto”, *Expresso*, suplemento Cartaz, 5 de Outubro de 1996, p. 21.

SILVESTRE, Osvaldo, “Anos Magros”, *Expresso*, suplemento Revista, 30 de Dezembro de 1999, p. 26.

SOEIRO, Ricardo Gil. *A sombra que ilumina. A Poesia de António Franco Alexandre*. Lisboa: Tinta da China. 2020.

SOUSA, João Paulo, “As dobras do poema”, *Apeadeiro*, nº 2, Primavera de 2002, pp. 120-133.

SOUSA, Martim de Gouveia e, “Um pouco da vida e a voz de António Franco Alexandre”, *Ave Azul*, nº 4- António Franco Alexandre e a sobrevivência da poesia, Verão de 2000/Inverno 2001, pp. 41-51.

—. «A poesia simples de António Franco Alexandre». *Ave Azul*, n.º 5/6, 2002, pp. 137-138.

—. «Uma Cama de árvore e de lume: a poesia de António Franco Alexandre». António Manuel Ferreira (ed.), *Percursos de Eros: Representações do Erotismo*, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 209-221.

—. «Uma Fábula: a alteração material em António Franco Alexandre». *Forma Breve*, n.º 3, pp. 212-214. 2005

—. «Erotismo e Metamorfose na Poesia de António Franco Alexandre». *Desassossego*, n.º 8, pp. 137-147. 2012

—. «Um Canto em Modo Menor na Discreta Voz de António Franco Alexandre». *Darandina Revisteletrônica*, pp. 1-11. 2012

—. “Sobre a Possessão erótico-lírica ou a palavra silêncio na poesia de António Franco Alexandre”. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 4, n.º 8, Abril de 2012, pp. 131-140

—. «Do Mundo de António Franco Alexandre e o Problema do ‘Regresso ao Real’». *Pensares em Revista*, n.º 2, pp. 180-198. 2013.

—. «O lugar-comum da poesia de António Franco Alexandre: Um Corpo de Sentidos e outras Fantasias Políticas». *Interfaces*, n.º 19, vol. 2, pp. 173-188. 2013

2.2. Outros textos

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Ensaios e Conferências. Trad. António Guerreiro. Relógio d'Água, nov. 2013.

—. *O aberto e o animal*. Lisboa: Ed. 70., 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, Relógio d'Água editores, Lisboa, trad. Maria Regina Louro, out. 2018.

—. *O espaço literário*. Trad. André tavares Marçal, editora Snob, 2024. Coleção Nómada.

CHEVALIER, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles, e Guattari, Félix, *O que é a filosofia?*. Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

—. *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Edição nº 403. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

—. *Mil Planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, out 2007.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIAS, Sousa. *O que é Poesia?*. Lisboa: Documenta, 2014.

GARRETT, Almeida. *Lyrical de João Minimo*. 1ª. Ed. Londres: Sustenance e Stretch, 1829.
[consultado em https://purl.pt/44/4/l-1640-v_PDF/l-1640-v_PDF_24-C-R0150/l-1640-v_0000_1-260_t24-C-R0150.pdf, em março de 2024.]

- GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2010, p. 14.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *Obra Completa*, vol. III, Lisboa: Presença, 1988.
- LOPES, Silvina Rodrigues Lopes, *A anomalia poética*. Língua morta, março de 2023, 2ª ed.
- MARCOS, Maria Lucília. *Sujeito e Comunicação. Perspetiva tensional da alteridade*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Trad. Bruno Duarte. Edições Vendaval. 2005.
- O'NEILL, Alexandre. *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, junho de 2012, 6ª ed.
- OVÍDIO, *Metamorfoses*, trad. de Domingos Lucas, Lisboa, Vega, Col. «Biblioteca Clássica», Vol. I, 2006.
- REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Vol. IX. Editorial Verbo, 1993.
- REYNAUD, Maria João, *Sentido Literal. Ensaios de Literatura Portuguesa*. Campo das Letras editores, 1ªed. Out. 2004
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Lisboa: Estampa, 1972. 2ª ed.
- VERDE, Cesário. *Poesia completa – 1855 – 1886*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- WEBER, Max. “A Ciência como Vocação”. *Três tipos de poder e outros escritos*. Lisboa: Tribuna da História, 2005. [consultado em <https://www.marxists.org/portugues/weber/1917/mes/ciencia.pdf>, em janeiro de 2022.]

2.3. Teses académicas sobre António Franco Alexandre

PAIXÃO, Marta. *Metamorfose(s) em Aracne de António Franco Alexandre*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2012.

SOUSA, Raquel. *Distância (Lendo Aracne, de António Franco Alexandre)*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, ramo de Estudos Românicos e Clássicos, variante de Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras – Universidade do Porto. Porto, 2010.

SOUSA, Paulo. *O Poeta que poderia ter sido: António Franco Alexandre*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa. Instituto de Letras – Universidade Federal Fuminense. Niterói, 2013.

