

Raquel Rodrigues da Costa Gomes de Sousa

**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 da Universidade do Porto  
Porto, 2010

**DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELA  
PROF. DOUTORA ROSA MARIA MARTELO**

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Rosa Maria Martelo, pela paciência, atenção e dedicação com que me orientou neste trabalho.

À minha família e aos meus amigos que foram, como sempre, mais do que precisam de ser.

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| 1. LEITURA, DESORIENTAÇÃO, ESTROBOSCOPIA .....            | 9   |
| 2. ARACNE, UM LIVRO SOBRE A DISTÂNCIA.....                | 14  |
| <b>2.1 Intersubjectividades</b> .....                     | 21  |
| <b>2.2 Metamorfoses</b> .....                             | 41  |
| <b>2.3 O poeta e a sua obra</b> .....                     | 52  |
| 3. A INSCRIÇÃO DA DISTÂNCIA NO FUNCIONAMENTO DA LINGUAGEM | 62  |
| <b>3.1 Subasserção e ironia</b> .....                     | 67  |
| <b>3.2 Som <i>versus</i> sentido</b> .....                | 75  |
| <b>3.3. Diferença ontológica e linguagem</b> .....        | 84  |
| CONCLUSÃO .....   | 97  |
| BIBLIOGRAFIA .....  | 103 |

## INTRODUÇÃO

Basta atentar nos títulos dos estudos dedicados a António Franco Alexandre para verificar que muitos ensaístas têm usado formulações que acentuam a ideia de mudez na obra do Poeta. Fernando Pinto do Amaral, por exemplo, dá a um dos capítulos de *O Mosaico Fluído* o título “A fala imperceptível de António Franco Alexandre”; David Antunes é autor de um ensaio intitulado “O sopro do sentido na poesia muda de António Franco Alexandre”; João O. C. Silva, remetendo para um verso de *Duende*, assina o estudo “A Poesia de António Franco Alexandre ou «o signo de uma ausência no fundo das imagens»”. Por sua vez, Ricardo Gil Soeiro, indo beber directamente às linhas de *Aracne*, dá a um ensaio seu o título “Um lugar secreto, onde as palavras falam, sem barulho”; finalmente, António Guerreiro é autor de “Imagens de silêncio”. Todos estes

títulos são advertências para uma certa dificuldade intrínseca à poesia franco-alexandrina, porquanto descrevem uma obra que efectivamente confunde os modos de ler, colocando o leitor perante a possibilidade de o discurso desta poesia nada querer *dizer* aos seus leitores.

As perplexidades expressas nos títulos acima referidos evidenciam que se está perante uma obra estruturada segundo concepções de linguagem e de poesia muito específicas. Uma obra que usa a linguagem para não dizer, ou para dizer que nada poderá dizer, gera um processo de leitura muito particular, no qual o leitor se sente sempre posto à distância. E é precisamente essa experiência de leitura que está na origem da presente dissertação. Com este trabalho pretendo compreender a obra de António Franco Alexandre na sua ligação com o que me parece ser a pedra basilar da sua estruturação: a noção de distância, que surgia já enfatizada no primeiro livro do Poeta, significativamente intitulado *A Distância* (1968), e que não é, aqui, uma noção estanque, que se possa descrever, como num dicionário, mas sim uma noção dinâmica, que vive dos fluxos da própria Obra e que se explica e compreende ao longo da sua leitura.

Para o fazer, centrar-me-ei no último livro publicado pelo Autor, *Aracne* (2004), partindo da sua análise para melhor compreender em que consiste e como funciona a distância nos livros de António Franco Alexandre. Começarei por pensar as dificuldades de leitura desta obra poética, partindo da minha primeira experiência enquanto leitora do Poeta. Assim, o capítulo 1 – “Leitura, desorientação, estroboscopia” – corresponde a uma tentativa de encontrar um modo de ler adequado à obra em estudo, pelo que pode ser considerado como uma espécie de movimento prévio, embora ele venha a determinar os capítulos subsequentes. Seguidamente, no capítulo 2 – “*Aracne*, um livro sobre a distância” –, procuro compreender diferentes modulações da distância através da análise de *Aracne*, ainda que não exclusivamente. Se, aqui, o ponto de partida é este livro, ele não é, no entanto, isolado da obra – os textos, contextos, noções, serão sempre analisados de forma transversal. No ponto 2.1 – “Intersubjectividades” –, procura-se compreender de que forma a distância se imprime nas relações interpessoais, no amor, na sexualidade; no subcapítulo 2.2 – “Metamorfoses” –, a distância é analisada em função da ideia de *duende*, tal como é entendida por Garcia Lorca, e do conceito de *devoir-animal*, de Deleuze e Guattari, na medida em que ambas traduzem formas de desestabilização da experiência do *eu*. O ponto 2.3 – “O poeta e a sua obra” – é lugar de

uma reflexão acerca da relação que o sujeito poético (no caso, um sujeito-poeta-aranha) estabelece com a sua obra, relação esta que é recorrentemente analisada pela poesia de António Franco Alexandre. Através deste primeiro percurso de leitura e análise procurarei compreender de que forma as tentativas de aproximação (o amor, a metamorfose, o texto/teia) resultam sempre em geradores de distância.

Por fim, no capítulo 3 – “A inscrição da distância no funcionamento da linguagem” –, analisarei as estruturas linguísticas da distância e as formas como esta se inscreve na poesia de António Franco Alexandre, tanto no plano semântico como no plano expressivo, tentando compreender e descrever a ideia de linguagem que transparece do e no texto. Este capítulo divide-se em três subcapítulos, que tratam de três estruturas em que a distância se inscreve: a primeira, observada no ponto 3.1 – “Subasserção e ironia” –, trata das oscilações de sentido observadas no plano semântico, que assentam em mecanismos de ruptura da sequencialidade da leitura, como a ironia, e numa forma de discurso que apouca a voz que fala, isto é, que a dá a ver como uma voz fraca; em 3.2 – “Som *versus* sentido” –, o foco da reflexão está nas oscilações entre o plano semântico e o plano de expressão do texto, procurando-se compreender de que forma esta oscilação entre som e sentido acontece e o que é que significa numa poética da distância. No último subcapítulo, 3.3 – “Distância ontológica e linguagem” –, pretende-se pôr em evidência a concepção de linguagem que subjaz a todas estas oscilações de sentido, isto é, pretende-se destacar as ideias acerca da relação entre linguagem e mundo que subjazem a todo este sistema de distâncias e de oscilações, pequenas e maiores. Para tal, servir-me-ei principalmente de *Investigações Filosóficas*, de Wittgenstein, e de *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, de Jean-Jacques Rousseau, procurando chegar à maior de todas as distâncias: a distância originária entre as palavras e os *objectos* que nomeiam.

A divisão dos capítulos foi feita de forma a abranger três estádios diferentes da distância na obra de Franco Alexandre sendo o primeiro, tratado no capítulo 1., o estádio da distância que surge na leitura dos textos de Franco Alexandre, que parecem exigir uma reformatação dos modos de ler; o capítulo 2 centra-se nas distâncias tematizadas na obra; o ponto 3 pretende, como já foi dito, abranger as distâncias intrínsecas à obra, isto é, as distâncias *fundamentais*, que são alicerces sobre os quais a obra se constitui e estrutura. Passemos, então, ao primeiro capítulo, onde tratarei o

primeiro lugar onde a distância aparece: a leitura simples, directa, do texto franco-alexandrino.



## 1. LEITURA, DESORIENTAÇÃO, ESTROBOSCOPIA

O meu primeiro contacto com a poesia de António Franco Alexandre deu-se de modo indirecto, através de uma peça de teatro<sup>1</sup>. Um actor dizia o texto de “rosencrantz, episódio dramático”:<sup>2</sup> *deslumbrante, estroboscópico, fantástico, exacto, perfeito*, estas palavras repetiam-se num turbilhão quase encantatório. Mais tarde, ao ler o poema, senti que não conseguia fixar uma interpretação, que ficava de fora. Li-o outra vez, e outra, mas quando me parecia que estava a encontrar um sentido, ou, às vezes, uma história, uma narrativa, acabava sempre por perder-me. Continuei a ler outros textos do Autor, e fiquei sempre com esta sensação de que tinha sido deixada de fora. Talvez porque, na obra de António Franco Alexandre, a lógica é a do dizer e desdizer, as formas de a ler parecem sempre desajustadas. Era como se eu lesse a partir de um lugar onde o poema não se deixa ver. Tentei aproximar-me, concentrar-me nos equenos fragmentos de sentido que iam surgindo: não chegava. Tentei afastar-me e olhar de longe, mas não

---

<sup>1</sup> *Teatro Escasso*, encenação de Ricardo Pais, Teatro Nacional de São João, 2006.

<sup>2</sup> António Franco Alexandre, *Quatro Caprichos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, pp. 51-62.

conseguia integrar o sentido dos versos que lia. Parecia, sempre, haver um problema de iluminação: a luz ou era parca ou ofuscava.

Um dos motivos pelos quais então não conseguia fixar o sentido prende-se com o facto de a escrita de António Franco Alexandre explorar essa oscilação semântica. Surgem a cada momento antíteses (“a aparição e o desaparecimento, cénicos, do corpo de G.”), oxímoros (“no corpo viril, feminino, de W. ”), paradoxos (poucos versos depois de falar da “morte de G.”, o sujeito diz estar à “espera de G.”), litotes (“Espantar não me espantava”<sup>3</sup>). João Paulo Sousa fala de uma “fundamental linhagem de paradoxos que se constitui neste poema”,<sup>4</sup> evidenciando, assim, o carácter fundacional destas figuras. Refere, também, que o registo dominante é a palinódia: o texto parece contradizer-se verso a verso, a escrita enreda-se e desenreda-se, sempre com uma musicalidade quase encantatória, ainda que o sentido permaneça velado por estas estratégias que não querem clarificar, que não querem dizer absolutamente, apenas mostrar indícios, fragmentos que funcionam como pistas que não apontam para nenhum lugar preciso.

Por vezes, parece surgir um fio narrativo no poema, que se perde e se reencontra a cada verso. Há simulacros de histórias que se perdem e que dinamitam as categorias da narrativa, já de si apenas esboçadas: a acção é interrompida por outras acções, outros tempos, momentos em que o espaço se dissipa e se transforma numa rua do Reno, numa praia do Chipre. Os personagens aparecem e desaparecem, são adjectivados contraditoriamente e surgem em espaços e tempos a que parecem não pertencer, ostensivamente distantes e obscuros para o próprio sujeito de enunciação, que é uma voz confusa e nublada, já que, muitas vezes, nem sequer se tem a certeza das coisas mais elementares, como o seu sexo. João Paulo Sousa, acerca de “rosencrantz, episódio dramático”, diz que “[a] utilização de uma retórica da palinódia é conduzida a um tal extremo que o leitor se vê confrontado com a necessidade de questionar todo o seu suposto conhecimento sobre as personagens desse *capricho*”.<sup>5</sup> Se há uma história para contar, não interessa que ela seja compreendida, porque ela surge de forma intermitente, infixa, dificultando o acesso aos seus elementos básicos.

---

<sup>3</sup> *Idem*, respectivamente pp. 59, 62, 61, 62 e 57.

<sup>4</sup> João Paulo Sousa, “As Dobras do Poema”, p. 124.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 131.

Ora, com uma escrita que parte da palinódia e com este tratamento das narrativas (impossíveis), os temas dos poemas, mesmo quando são temas de grande tradição, como a paixão ou a poesia, são desfeitos, tornados mais pequenos e até quase risíveis. É o que observa Óscar Lopes:

A sua figura estilística mais importante [da poesia de António Franco Alexandre] é talvez, por isso, o lítotes, ou subasserção (*under-statement*), pois aquelas emoções ou acontecimentos, aqueles dados objectivos ou subjectivos cuja importância ou intensidade os poetas tradicionalmente encarecem — surgem, em A.F.A., como algo pequeno, breve, modesto, de simples, de pouco, de quase e até de mesquinho, frívolo e fútil.<sup>6</sup>

Os grandes discursos do amor ou da identidade são esburacados, a fragilidade destes absolutos é exposta, exibida em formulações irónicas e contraditórias. Quando leio os poemas de Alexandre, sinto que o texto não diz tudo, que o texto me deixa à parte: escrever aparece ao leitor como uma forma de falar e não de dizer; como se o que há a dizer estivesse à distância do que é escrito, e o que há a ler estivesse à distância do que está escrito, ou, talvez, como se não houvesse sequer algo a dizer ou a ser lido.

Quando leio “rosencrantz, episódio dramático”, parece-me que a repetição das palavras *exactidão* e *concisão* é uma forma de mostrar ao leitor o absurdo de tentar ler este poema de forma exacta e concisa porque, afinal, a leitura possível do texto é sempre feita à luz estroboscópica: alternando entre a escuridão e a luz ofuscante, nunca a uma mesma luz exacta, concisa. João Paulo Sousa mostra, ainda, outra forma de ver a estroboscopia, referindo-se à perspectiva do sujeito de enunciação: “se a estroboscopia é um modo de observação que se funda na persistência das impressões luminosas da retina e permite estudar um corpo em movimento como se estivesse imóvel, ela prefigura os propósitos que irão conduzir o sujeito do poema na tentativa de apreender G. por completo”.<sup>7</sup> É, então, possível tomar esta estroboscopia como “estudo de um corpo em movimento” e usar este processo, tal como o sujeito de enunciação o usa tentando apreender G., como caminho para chegar ao poema: não é possível uma leitura completa ou definitiva, mas sim uma abordagem que percebe o texto partindo dos

---

<sup>6</sup> Óscar Lopes, *Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 326.

<sup>7</sup> João Paulo Sousa, “As Dobras do Poema”, p. 124.

movimentos que lhe são intrínsecos e os fixa. Ou seja, se é possível aceder ao que é dito, é compreendendo que as oscilações constantes produzidas pela retórica da palinódia são o modo de aparecer do sentido, isto é, são cristalizações estroboscópicas do movimento que subjaz ao texto.

Fernando Pinto do Amaral observa que o discurso do poeta “(...) permanece num limbo de (in)apreensibilidade que sabiamente envolve esta poesia numa indefinível e muito sua *translucidez* — e a palavra deve ser entendida, aqui, seja na acepção visual mais corrente, seja no sentido seja no sentido psicológico e quase metafísico de *translucide*”.<sup>8</sup> Com efeito, sente-se o rumor que está no fundo das palavras: “Aqui, o registo é bem mais impuro e procura escutar uma fala, uma voz, uma «*pequena tosse do outro/lado das palavras*» (...). Saber ouvi-la pode ser difícil, mas só dela se colhe o pensamento, um sopro que mal se ouve, uma quase mensagem pressentida (...)”.<sup>9</sup> O facto de, na obra de Alexandre, não se chegar à interpretação absoluta, leva à compreensão da distância a que se fica de qualquer absoluto.

Américo António Lindeza Diogo, no seu livro *Aventuras da Mimese*, faz aos seus leitores a seguinte advertência:

(...) os meus procedimentos interpretativos supõem o poema como um espaço visitado pela *anamorfose*, e (...) concedem centralidade e sentidos laterais ou oblíquos. O resultado é que não só encontro constelações discursivas em *double blind* (os seus termos constitutivos permitem virá-las do avesso), mas também nexos de sentido que, por um lado, se encontram razoavelmente soltos uns dos outros, e que, por outro, são materialmente indiscerníveis. Uma imagem concorrente seria a leitura estereoscópica que, apreciando volumes, separa coerências ou tão só congruências *da coesão*. Os textos aparecem como *todos múltiplos*. Mas trata-se sobretudo de admitir (e de aceitar as consequências dessa admissão) que o «espaço» textual não é «contrôlé par le système de la perspective monoculaire, mais par celui de l’anamorphose, c’est-à-dire, par un système de perspective double où deux points de vue concurrentiels, l’un de face et l’autre de côté, se font écran réciproquement».<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Fernando Pinto do Amaral, “A fala imperceptível de António Franco Alexandre”, *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, p. 117 [o excerto citado pelo autor é de António Franco Alexandre, *A Pequena Face*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1983, p. 87].

<sup>9</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>10</sup> Américo A. Lindeza Diogo, *Aventuras da Mimese: na Poesia de Carlos de Oliveira e na Poesia António Franco Alexandre*, Braga, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1996, pp. 104 e 105. [A

Ora, se se pensar, portanto, nesta ideia de leitura estereoscópica, percebe-se que tudo se situa num registo de alternância entre superfície e profundidade: a estereoscopia é uma leitura dos relevos e, no texto, torna mais sensível o rumor que subjaz ao que se lê. Nesta mesma perspectiva, e como se referiu na introdução, David Antunes fala d’ “O sopro do sentido na poesia muda de António Franco Alexandre”<sup>11</sup> e Fernando Pinto do Amaral, em *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea*, intitula um capítulo sobre o autor de “A fala imperceptível de António Franco Alexandre”. As duas formulações (escolhi estas, mas outras haveria) são sintomas da experiência de leitura desta complexa obra: a poesia do autor de *Quatro Caprichos* parece ser muda ou imperceptível, mas é linguagem. É feita de palavras e estas, irremediavelmente, dizem. E dizem — mesmo se não apontam uma mensagem clara — da distância do leitor em relação ao texto, da distância das palavras em relação às coisas. No fundo da poesia de Alexandre existe uma distância que chega ao texto como rumor e de formas muito diferentes: ao nível do contacto do leitor com os poemas, ao nível dos temas, etc.

Eis, portanto, os motivos pelos quais o meu trabalho parte das dificuldades da minha primeira experiência de leitura do autor. Ler e reler António Franco Alexandre nunca permite que se encontre o lugar confortável junto ao texto onde o texto se dá a ver porque o escritor põe sempre o leitor onde tem de estar: longe do texto. Esta distância que sinto ao tentar chegar ao texto, que é a mesma da primeira leitura, é o sintoma de uma outra distância que percorre toda a obra de Alexandre, que vem de dentro dela, e que pretendo explicitar partindo de *Aracne*, livro-poema publicado por António Franco Alexandre em 2004.

---

citação de Diogo diz respeito a Rosalind Krauss, *Le Potographique. Pour une Théorie des Écart*, trad. De Marc Bloch e Jen Kempf, Paris, Macula, 1990, p. 81.]

<sup>11</sup> David Antunes, “O sopro do sentido na poesia muda de António Franco Alexandre”.

## 2. ARACNE, UM LIVRO SOBRE A DISTÂNCIA

Em *Metamorfoses*, Ovídio conta a história de Aracne, uma jovem tecelã, exímia no seu ofício, que negava dever a sua arte às divindades. Tendo sabido desta ousadia, Palas desceu à terra, vestida de velha, e aconselhou-a a pedir perdão aos deuses pela sua falta de modéstia. Recusando-se a jovem a retractar-se, e tendo desafiado a deusa a aparecer em pessoa, Palas revela-se e começam ambas a tecer ao mesmo tempo, vertiginosamente. Palas borda as nobres histórias dos deuses enquanto Aracne expõe os deuses nas suas falhas e fraquezas, como exemplos da máxima concupiscência. A deusa fica furiosa e destrói todo o trabalho da jovem, atirando-lhe, depois, uma lançadeira, mas quando Aracne, humilhada, tenta enforcar-se com um laço, Palas compadece-se, e decide condená-la a viver suspensa, tecendo para sempre: transforma-a numa aranha.

O acto de tecer está ligado a uma ideia de beleza, a um fruir estético que passa pelo próprio acto de construção: “e não eram só os vestidos feitos, gostavam também de observá-los / enquanto se iam fazendo, tal era a beleza da sua arte!”, sublinha Ovídio.<sup>12</sup> Palas inverte esta lógica do belo quando condena a pobre Aracne a ser um animal repelente, feio e peludo. Apesar disso, apesar de a jovem perder a forma humana, o seu novo corpo é mais apto para a tecelagem, tem mais *mãos*, permite um trabalho mais intrincado. Mas, mesmo se mantém a facilidade na execução de tapeçarias, Aracne é condenada ao nojo dos humanos, a ser eternamente diferente e repelente. A metamorfose que a faz ser melhor na sua arte é a mesma que a afasta de tudo o que é humano.

O mito de Aracne foi usado muitas vezes pela tradição literária como metáfora do trabalho do escritor, que, ao escrever, teceria uma espécie de teia. Como mostram Ana Luísa Amaral e Rosa Maria Martelo, em “Aranhas e musas: Representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia”, “[a]s representações da aranha em ligação com a ideia de criação artística dialogam (...) com este mito fundador, podendo dele convocar diferentes facetas e interpretações, como o reconhecimento de uma relação de indissociabilidade entre poeta e obra ou a hipervalorização da tessitura poética”:<sup>13</sup> poeta e obra são carne da mesma carne, há uma relação sanguínea e visceral do artista e da obra, que se “(...) tece (...) dos fios da memória de uma tradição antiquíssima: a do desejo paradoxal de igualar os deuses sem abdicar da dimensão humana; a da ambição sem medida de um poder de criação que excede o próprio criador”.<sup>14</sup>

Escrever seria, então, uma forma de competir com os deuses, isto é, de ultrapassar a condição limitada de humanos de perceber, ao mesmo tempo, que a obra foge das mãos, excedendo o poder do próprio autor. *Aracne*, de António Franco Alexandre, vive, de certa forma, desta dicotomia, já que o sujeito de enunciação vê a sua identidade fendida por um trágico dilema: “(...) este aranhão procura uma saída

---

<sup>12</sup> Ovídio, *Metamorfoses*, traduzido por Domingos Lucas Dias, Lisboa, Vega, 2006, p. 263.

<sup>13</sup> Ana Luísa Amaral e Rosa Maria Martelo, “Aranhas e musas: Representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 14/15, Tomo 2, 2006, p. 32.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 58.

que o transporte além da sábia arquitectura que criou,” mas, simultaneamente, sabe que só em função dela merece “o estatuto de «arquitecto»”.<sup>15</sup>

A identidade do sujeito de enunciação, que começa por dizer que se fez aranhão para terminar dizendo que quer ser humano, desfaz-se na impossibilidade de associar estas duas condições ao mesmo tempo: pensemos que alguém se olha ao espelho e que o reflexo lhe devolve esse olhar. Ao contemplar-se, o sujeito quer ser a sua imagem virtual, especular; mas, ao ver-se *do* espelho, quereria ser a imagem real, no mundo. Este espelho pode ser visto, aqui, como metáfora do texto, o lugar onde o autor se faria menos humano, mais próximo dos deuses, com a sua “figura fixa e sem idade”,<sup>16</sup> sendo o extratexto um lugar onde ele é só humano, solitariamente. Mas onde também mantém “o sábio coração de um aranhão”,<sup>17</sup> o que não lhe permite a vida comum — “A teia sem enredo é minha ideia fixa”,<sup>18</sup> diz o aranhão. Para resolver estes problemas, o sujeito de enunciação, “(...) de forma ambivalente, coloca-se ora fora ora dentro do seu texto-teia, lamentando o drama de apenas no poema, e apenas através dele, ser capaz de se fazer amar”.<sup>19</sup> E não lhe interessa, ainda assim, a simultaneidade: “Ser homem-aranha não me tenta”.<sup>20</sup> Transforma-se em aranha, para criar as teias que fazem com que seja amado, mas apenas pelas suas criações: “em mim, do que mais gostas é da baba”,<sup>21</sup> constata decepcionado.

Já Baudelaire incluía em *Les Fleurs du Mal* um poema, "L'Albatros", que mostrava o isolamento do poeta através de um paralelismo com a imagem do albatroz. Ora, esta ave, no céu, voa imponentemente, até que os homens, por divertimento, a caçam. Então, “(...) ces rois de l’azur, maladroits e honteux, / Laisent piteusement

---

<sup>15</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>16</sup> António Franco Alexandre, *Aracne*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 32.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>19</sup> Ana Luísa Amaral e Rosa Maria Martelo, “Aranhas e musas: Representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia”, p. 56.

<sup>20</sup> António Franco Alexandre, *op. cit.*, p. 10.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 18.



leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux ".<sup>22</sup> E Baudelaire terminava o poema da seguinte forma:

Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.<sup>23</sup>

Tal como o albatroz, o poeta mostra um lado grandioso, de longe, quando voa no “leve voo frio”<sup>24</sup> da poesia; mas, na terra, junto dos humanos, ele é um enfermo, tropeça nas asas que o fizeram grandioso, condenado a uma condição dúplice. O mesmo acontece em *Aracne*, onde o ser humano e a aranha vivem juntos no mesmo corpo, desfazendo-o, de certa forma. Observa Patrícia San-Payo:

[o] que se consegue com esta aproximação vertiginosa entre a vida humana e a vida de uma aranha é, por um lado, a possibilidade de equacionar um problema que diz respeito a esta intersecção de «mundos» e portanto, por extensão, compreende a questão da linguagem encarada como o lugar desocupado dessa (im)possível intersecção, e, por outro lado, a possibilidade de se reinventar e diversificar as bases processuais e retóricas de que vivem os poemas.<sup>25</sup>

Parece, então, que o texto reporta esta impossibilidade de coincidência, ou seja, dá a ver, pelo menos nos mesmos versos, mundos que são, infinitamente, distantes. Só no poema se pode mostrar a tensão identitária deste pobre sujeito que se desfaz entre humanidade e *aracnidade*. Isto porque a linguagem, mesmo que não consiga dizer dizendo, diz mostrando oscilações do seu sentido: voltando à leitura estroboscópica ou estereoscópica observada no capítulo anterior, pense-se no texto como algo que dá ver o movimento do que diz, e não exactamente o que diz: a maneira fragmentada como o

---

<sup>22</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Œuvres Complètes*, org. crítica de F.-F. Gautier, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1918, p. 199.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> António Franco Alexandre, *A Pequena Face, Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 218.

<sup>25</sup> Patrícia San-Payo, [Recensão crítica a *Aracne*], *Românica*, nº 14, 2005, p. 236.

sujeito conta a sua confusa história é um modo de nos dar a sentir a metamorfose. Ainda segundo San-Payo,

[o] facto de se partir da ideia de metamorfose, de se construir uma narrativa da metamorfose, funcionando este princípio como o centro que, semelhante ao centro da teia, assegura a solidez e a coesão das partes ao mesmo tempo que sugere que a teia possa ser, desde o centro, constantemente refeita e infinitamente continuada, coloca este livro em diálogo com a tradição literária (...).<sup>26</sup>

Ora, junte-se ao jogo de espelhos do atrás referido esta ideia de que a metamorfose é o fulcro, o centro do texto: a metamorfose é a distância que vai de um lugar ao outro do espelho, é a diferença entre a imagem real e a imagem virtual, vítrea, que, no caso do aranhão, se reflecte na teia. Assim sendo, o sujeito de enunciação dilacerado entre as duas identidades está, portanto, na distância, adoptando “um estranho ponto de vista que, porque provém de algures, de entre homem e animal, coloca em primeiro plano o problema de um desajuste ou desadequação entre a linguagem e a expressão, porque o sujeito que por ela se constitui existe em plena divisão a partir dos jogos de espelhos que ela encena”.<sup>27</sup>

Estar sobre a distância que vai do humano ao aracnídeo, do homem comum ao poeta, ou do poeta à obra, provoca o aparecimento de uma identidade desfeita, que o sujeito que tece quer desligar da sua existência, mesmo se é uma das facetas da sua subjectividade. “Porém, esta é uma subjectividade que, inconformada com o seu recolhimento ao centro de verso, reivindica a exterioridade do texto, tanto mais que o aranhão aproveita a sua condição de leveza e a sua extrema mobilidade para se aproximar fisicamente do ser amado”.<sup>28</sup>

No fundo, o gatilho é o amor: é o amor que despoleta este processo, é a consciência de que o amigo é outro, fora dele, que leva o poeta-aranha a compreender a sua identidade bífida. Começa tornando-se aranhão: seria humano? Termina querendo fazer-se humano, já que o amigo não se quer metamorfosear, não quer transformar-se

---

<sup>26</sup> *Idem* p. 235.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 236.

<sup>28</sup> Ana Luísa Amaral e Rosa Maria Martelo, “Aranhas e musas: Representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia”, p. 56.

em insecto.<sup>29</sup> o outro é, irremediavelmente, outro. Está, irremediavelmente, à distância. Mesmo se se transformar em humano, a distância há-de manter-se no “sábio coração de um aranhaço”.<sup>30</sup>

Pense-se que mesmo a proximidade física foi sempre apenas um sinal mais óbvio da lonjura a que se encontravam: no cinema, mesmo tendo o amigo uma “t-shirt antiga de bom pêlo”,<sup>31</sup> assemelhando-se, assim, ao pêlo do aranhaço, que se senta “na poltrona do [s]eu ombro”,<sup>32</sup> as diferenças aparecem nas suas preferências pela discoteca ou por “mais concreta companhia”,<sup>33</sup> que são sinais de quão longe estão um do outro; quando o aranhaço observa o amigo, espreitando pela porta do armário, cria-se uma ilusão de compreensão que se desfaz quando ele mata um mosquito; quando fala da sua obra, ainda que a admire, o amigo também se enoja à despedida, como o aranhaço reconhece: “Triste sina porém é não poderes / suportar os contactos animais, / fazer-te comichão, teres alergias”.<sup>34</sup> Estas aproximações relativas põem em evidência a distância que os separa, da mesma forma que, passeando pelas lentes polidas pelo seu mestre, a aranha compreende que a lonjura do céu é quase superada pela lente, e avista “um mar de mundos”, enquanto a proximidade do grão de areia se torna obtusa, gigante, imperscrutável: “e o grão de areia, ou a gota de orvalho, / são montanhas, escarpas, outro abismo”.<sup>35</sup> Da mesma forma, no poema “Dunas”, Carlos de Oliveira mostra - quando o sujeito poético diz “contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos” – a infinitude desta pequenez, confirmada, depois, quando o inventor de jogos responde: “«o que lhe falta é um

---

<sup>29</sup> António Franco Alexandre, *op. cit.*, p. 24.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 38.

microscópio. Arranje-o depressa, transforme os grãos imperceptíveis em grandes massas ortográficas, em astros, e instale-se num deles»<sup>36</sup>.

*Aracne* é um livro acerca da distância e construído *sobre* a distância: não só fala da distância, como se escreve e lê sobre ela. O leitor e a sua leitura estroboscópica, o escritor e a sua relação tensiva com a sua obra, desmancham qualquer imagem de uma identidade unívoca, e produzem a estrutura oscilatória do próprio texto.

---

<sup>36</sup> Carlos de Oliveira, “Dunas”, *Sobre o Lado Esquerdo, Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, p. 222.

## 2.1 Intersubjectividades

*não sabes que te perdes, quando te perdes de mim?*

António Franco Alexandre, *Aracne*

A teia da aranha transforma-se em fio de Ariadne para chegar ao outro. Para falar acerca da alteridade na obra de António Franco Alexandre, vou servir-me da noção matemática de limite. Sendo que uma função é uma equação que associa matematicamente dois valores variáveis, isto é, que define como um varia em relação ao outro, o limite é o valor para que o argumento de uma função tende, mas que nunca chega a atingir.

Pensar o outro implica pensar na forma como se faz a diferenciação entre *mim* e *ele*. Intuitivamente, *ele* está aí, está fora de *mim*, e *ele* é um *objecto* a apreender. No entanto, quando tento esta apreensão apercebo-me de que não se deixa ver facilmente: olhá-lo implica que construa algo acerca dele, isto é, que o construa linguisticamente. Assim, relaciono-me com o outro em *mim*, isto é, com uma construção minha acerca do que ele é. No seu cerne, o outro permanece um segredo, não deixa nunca de ser um

mistério. A relação intersubjectiva é feita sobre a linguagem, e a linguagem está longe do cerne do outro, já que constrói uma cadeia de codificações e descodificações em que se perde o que o outro é: o problema do conhecer, ou seja, o problema de conhecer como linguagem aquilo que não é, essencialmente, linguístico, está na base desta questão. O outro está aí, ostensivamente fora de mim, requer de mim relação, mas a única forma de o pensar é em mim: o mistério mantém-se.

O outro abre também a questão do *eu*, na medida em que me obriga à diferenciação: por um lado, quero estabelecer a diferença entre o que é *eu* e o que é *tu*; por outro lado, e conseqüentemente, exijo que neste exercício, nesta interacção, me seja devolvida a consciência de mim próprio. Em “O sopro do sentido na poesia muda de António Franco Alexandre”, David Antunes, partindo de *Quatro Caprichos e Uma Fábula*, afere esta questão:

(...) [o] que se passa é a silenciosa consciência de uma solidão e de um cepticismo que irrompe da sistemática tentativa do sujeito querer acreditar que não está só e que os outros existem e lhe devolvem uma consciência da sua própria existência. Como se pode realmente ter uma certeza de si próprio se cada vez que se espera do outro uma confirmação, se espera poder dizer «tu», se reconhece que esse outro não é autónomo ou diferente e, portanto, num certo sentido, é impossível dizer «eu»? Que certeza posso ter de mim se a cada momento sinto que sou outro? Como se pode amar, realizar a vontade de amar, se o objecto do amor se reduz e apenas se deixa traduzir nas palavras de desejo de quem ama, não possuindo identidade ou sequer as marcas de um rosto?<sup>37</sup>

Os outros põem em xeque a identidade do próprio sujeito porque começam por aparecer como a total diferença, intuitivamente, para depois serem percebidos como construção sua, analiticamente. Por outro lado, o eu experiencia-se mas, se se pensa, tem de se *outrar*.<sup>38</sup> O outro surge como a diferença absoluta que eu absorvo construindo-o em mim: não posso vivê-lo, por isso ele *acontece-me* e eu tento compreendê-lo. “Sucederás em mim. Serei eu mesmo / a sucessão só tua nos meus

---

<sup>37</sup> David Antunes, “O sopro do sentido na poesia muda de António Franco Alexandre”.

<sup>38</sup> O termo é de Fernando Pessoa. Falando dos heterónimos e explicando o fingimento e o que ele implica de alterização, Pessoa diz que “[e]m prosa é mais difícil de se outrar” (Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, s/ d, p. 106).

dedos (...)”:<sup>39</sup> o outro chega-me na minha pele. Mas, quando chega, não é, mesmo assim, vívido: chega-me como algo que tenho de categorizar linguisticamente. João Amadeu Silva observa, na poesia de António Franco Alexandre, “[a] ausência e a impossibilidade de se criarem laços, o desenraizamento humano, a anulação da comunicação, o vazio dos sentidos ou a sua perda (...)”:<sup>40</sup> de certa forma, o outro está ausente do discurso, da vida. É, irredutivelmente, inapreensível. Não comparece às minhas categorizações acerca dele.

No início da obra, o sujeito de enunciação interpela com frequência o seu leitor recorrendo à 3ª pessoa e ao termo “você”. Este tratamento aumenta também o sentimento de distância do leitor perante o texto, já que é uma forma impessoal de se dirigir a quem lê, embora, ao mesmo tempo, também faça com que o espaço do leitor possa ser preenchido por qualquer pessoa que lê, como acontece com as formas de interpelação usadas na publicidade. É o que faz notar David Antunes, ao constatar:

(...) verifica-se a indeterminação relativamente aos destinatários do discurso, cuja indefinição condiciona também a configuração do *eu*. (...) Assim, é perfeitamente plausível (...) que, por exemplo, num poema onde se parece partilhar o embaraço semântico do leitor, demitindo-se o poeta de uma posição privilegiada face ao que é dito, não se determine o género do destinatário recorrendo-se à alternativa o/a para assinalar essa indecisão e essa distância formal.<sup>41</sup>

Com efeito, esta forma de tratamento é um sintoma da não comparência do outro. Em *Visitação*, a mesma questão é aprofundada. Ao longo do poema, o português vai-se deixando contaminar pela sua variante brasileira, o que “ (...) significa o desafio de experimentar o outro no próprio tecido linguístico que os une e separa (...)”.<sup>42</sup> Isto pode ser uma forma de aproximação, ou, como refere ainda Ida Alves, uma forma de

---

<sup>39</sup> António Franco Alexandre, *A Distância*, Lisboa, Edição de autor e Publicações D. Quixote, 1969, p. 63.

<sup>40</sup> João Amadeu O. C. Silva, “A poesia de António Franco Alexandre ou «o signo de uma ausência no fundo das imagens»”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, nº 11 e 12, 2007, pp. 108 e 109.

<sup>41</sup> David Antunes, “O sopro do sentido na poesia muda de António Franco Alexandre”. A mencionada indecisão “o/a” surge em *Os Objectos Principais, Poemas*, ed. cit., p. 87.

<sup>42</sup> Ida Alves, “Poesia de língua portuguesa e identidade plural: Dois exercícios antropofágicos”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 16 – *Paisagens do Eu: Identidades em Devir*, Junho de 2007, p.71.

“experimentar o outro”; contudo, o sujeito torna-se uma espécie de estrangeiro dentro da sua própria língua. Ao aproximar-se, num certo sentido, afasta-se: o “tu” passa a “você”, criando uma espécie de confusão que oscila entre os dois tratamentos. Pode isto funcionar como emblema do grande problema da alteridade: a aproximação não anula necessariamente a distância — aumenta-a, por vezes: a familiaridade brasileira do “você” faz com que se lembre o “você” vazio, *impessoal*, do início da obra, do tratamento do outro em distância *ostensiva*. No fundo, o problema do uso dos vocativos é a forma de expor ostensivamente, em linguagem, a distância. Como, por exemplo, quando se diz “e a cada um suavemente direi: You belong to You: / também Tu crescerás para Tu (...)”.<sup>43</sup> A familiaridade do tratamento por “tu”, a aproximação que esse tratamento supõe, exhibe, nestes versos de *Oásis*, a distância a que estou do outro. Por isso, no final de *Uma Fábula*, diz-se: “numa noite de audácia incomparável / passo a tratar-te por tu”.<sup>44</sup> É uma aproximação que se faz a medo, uma tentativa de superar a distância, de chegar ao outro, que escapa ao *eu*, quase desaparecendo sempre na evidência da sua inelutável lonjura, tal como no *fading* cinematográfico. Como refere Roland Barthes, “[o] *fading* do outro, quando se produz, angustia-me, porque parece não ter causa nem termo. Eis uma triste miragem, o outro afasta-se, dirige-se ao infinito e eu canso-me tentando alcançá-lo”.<sup>45</sup> Em António Franco Alexandre, o regime da relação intersubjectiva é o *fading*.

Ora, quando se fala de amor, o caso piora:

Para Barthes, aquilo que pode ser positivo no texto — a multiplicidade de vozes, a sua sobreposição e conseqüente apagamento ou desfocagem — torna-se insuportável quando acontece no contexto da relação amorosa: nesse caso o *fading* do outro, implicando o desvanecimento, não apenas da voz mas também da imagem, só poderá constituir uma experiência negativa e inquietante.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> António Franco Alexandre, *Oásis, Poemas*, ed. cit., p. 402.

<sup>44</sup> *Idem, Uma Fábula*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 73.

<sup>45</sup> Roland Barthes, *Fragments de um Discurso Amoroso*, trad. de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 150.

<sup>46</sup> Rosa Maria Martelo, “Metamorfose e Repetição”, *Relâmpago*, nº 10 – *A Poesia no Ensino*, Abril de 2002, p. 143.



O outro, enquanto irremediavelmente diferente, foge sempre das categorizações acerca dele. O amor caminha no sentido de diminuir a diferença (que *rima* com distância) até ao zero, aquele momento em que o encontro com o outro faz o sujeito esquecer a sua alteridade, ou seja, o amor tem como limite positivo da diferença a total identificação, isto é, a fusão do par, a união completa e pacífica. Dos três *tipos* de amor (*eros*, *ágape* e *philos*), interessa *eros*, o amor paixão, sensual, mesmo se, por vezes, se confunde (“já me parece, amor, amor a densa / fraternidade indócil que nos prende”<sup>47</sup>). Mas tratarei esta questão mais adiante. Por ora, pense-se qual seria o limite negativo da diferença, o outro lado para que ela tende: a exclusão. Isto é, em relação à *função* diferença, o amor tende para a fusão, que seria o seu limite positivo, por um lado; mas a rejeição caminha para a exclusão, seu limite negativo. Recordando um excerto já citado anteriormente, compreende-se melhor este novo limite:

Triste sina porém é não poderes  
suportar os contactos animais,  
fazer-te comichão, teres alergia<sup>48</sup>

No contacto, na proximidade física máxima, a reacção alérgica aparece como sinal de repulsa, constata o sujeito de enunciação. Mais à frente, dirá ainda: “não me escapou, porém, o gesto de repulsa / com que me deste a mão à despedida. / O meu corpo redondo, a pata estreita, / não vão bem com a tua fantasia”.<sup>49</sup> Esta repulsa, este nojo são o terror do amor, são os sinais *óbvios* da rejeição, que caminha no sentido contrário ao do amor, ou seja, que não procura reduzir a distância, mas antes aumentá-la. Por exemplo, se uma vela incomoda, em cima de uma mesa, tenta-se pô-la no ponto mais longínquo que se conseguir; o ideal seria que desaparecesse: a rejeição procura, desta mesma forma, anular, apagar; diz, ostensivamente, *não te quero, sai daqui*. A rejeição é a expressão ostensiva da distância que o outro impõe ao sujeito, como se dissesse que não tem relação com nada do que nele acontece: “crescerás livre, no teu

---

<sup>47</sup> António Franco Alexandre, *Uma Fábula*, ed. cit., p. 41.

<sup>48</sup> *Idem*, *Aracne*, ed. cit., p. 10.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 17.

corpo todo / diverso do meu, tão alheio ao meu”.<sup>50</sup> É como se o outro dissesse *sou inelutável e completamente alheio a ti*.

Diz Frederico Lourenço, acerca do primeiro verso de *Aracne*, – “Gregor transformou-se em barata gigante”<sup>51</sup> –, que “a alusão kafkiana (...) não passa de arenque vermelho, como dizem os ingleses: algo que serve para desviar a atenção do assunto verdadeiro”.<sup>52</sup> No entanto, é certamente importante a evocação inicial de Gregor Samsa,<sup>53</sup> transformado por Kafka no símbolo da repugnância, da rejeição, e, no fim, da exclusão, quando jaz morto, e o pai diz, com alívio: “podemos dar graças a Deus!”.<sup>54</sup> Citar *A Metamorfose* é uma pista: dá o tom do livro, diz que o livro fala de distância e de diferença. Em *Aracne*, o que faz o amigo rejeitar o sujeito lírico é o seu corpo de aranhão, que é, simultaneamente, o que lhe permite a elaboração das belas teias que o amigo tanto admira. Resume o poeta-aranha, atento aos mais pequenos sinais de afastamento:

Enfim, a obra foi do teu agrado  
(...)  
e embora, cauteloso, não quisesses  
pousar sequer um pé na minha teia,  
vieste visitar o arquitecto,  
ignorando tratar-se de um «insecto».  
(...)  
não me escapou, porém, o gesto de repulsa  
com que me deste a mão à despedida.  
O meu corpo redondo, a pata estreita,  
não vão bem com a tua fantasia;<sup>55</sup>

Num depoimento, António Franco Alexandre toca o tema da expressão e rejeição no amor:

---

<sup>50</sup> *Idem*, *Uma Fábula*, ed. cit., p. 36.

<sup>51</sup> *Idem*, *Aracne*, ed. cit., p. 7.

<sup>52</sup> Frederico Lourenço, “Insectos gregos”, *Público*, suplemento *Mil Folhas*, 8 de Janeiro de 2005, p. 14.

<sup>53</sup> Personagem principal de *A Metamorfose*, de Franz Kafka.

<sup>54</sup> Franz Kafka, *A Metamorfose*, trad. de Breno Silveira, Lisboa, Livros do Brasil, 2002, p. 124.

<sup>55</sup> António Franco Alexandre, *op. cit.*, p. 17.

Os afectos, os afectos apaixonados sobretudo, exigem expressão. O resultado são gestos inconsequentes, «bullying», maus versos. Mas certamente é uma experiência extraordinariamente dolorosa amar e não «dizer» (...), exprimir, agir. Que as palavras nos faltam, é evidente. Que do outro lado se ouça um pedido, uma exigência, não uma oferta (mas como poderia ser oferta sem nada pedir? só na Web...), é aterrador. Isto é bem pior que qualquer «rejeição», a estupidez pática: que rapidamente nos transforma em imagem, descartável.<sup>56</sup>

Talvez por isto Joaquim Manuel Magalhães diga, acerca de *As Moradas 1 & 2*, que “[e]stamos perante, porque não dizê-lo, obsessivos, obscuros poemas de amor”.<sup>57</sup> há um certo desespero obsessivo na expressão do amor. Ainda assim, pior seria ficar calado, mesmo que expressar-se possa levar à rejeição (“que nesta vida, somente, te perco, no meio de cada verso”<sup>58</sup>) que, como já foi dito acima, “transforma em imagem”. Que transformação é esta?

A rejeição faz da voz que fala, que expressa, uma voz solitária, que observa o outro, como em *Aracne*. O outro aparece como imagem, como visão, no sentido barthesiano: “Eis, enfim, a definição da imagem, de toda a imagem: a imagem é isso de que sou excluído. Ao contrário desses pitorescos desenhos em que o caçador é secretamente desenhado no emaranhado de uma folhagem, eu não estou em cena (...)”.<sup>59</sup> Enquanto ser que ama e que é posto à distância, o sujeito é espectador de um outro ser, que lhe chega através dos olhos, dos ouvidos, do tacto, do paladar e do cheiro. Não há identificação, nem há forma de experienciar o outro em si mesmo: mesmo o corpo tangível é um mistério, é a face do segredo absoluto que o outro é. Mesmo ao observá-lo, ao conversar, mesmo ao tocá-lo, o sujeito está, irredutivelmente, só: “A solidão do apaixonado não é uma solidão de pessoa (o amor confia-se, fala-se, conta-se), é uma solidão de *sistema* (talvez porque sou incessantemente batido pelo solipsismo do meu discurso)”.<sup>60</sup> Ora, em *Aracne*, o outro é esta imagem de que se é excluído.

---

<sup>56</sup> *Idem*, “«depoimento?» para um apeadeiro”, *Apeadeiro*, nº 2, Primavera de 2002, p. 26.

<sup>57</sup> Joaquim Manuel Magalhães, “António Franco Alexandre”, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Edições Presença, 1989, p. 240.

<sup>58</sup> António Franco Alexandre, *Oásis, Poemas*, ed. cit., p. 400.

<sup>59</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 168.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 238 (itálico meus).

Acima de tudo, a aranha observa e tece: é o exprimir, o “bullying” dos versos, que a faz tão diferente, tão descartável, como se verifica na ostensão da rejeição e do nojo de que é alvo. Só pela sua “baba” se faz amar<sup>61</sup>. Em *Autografia*, filme de Miguel Gonçalves Mendes, Mário Cesariny refere-se a esta contradição com alguma ironia:

A chamada consideração, não quero dizer glória, consideração literária, ou artística, para mim não tem significado. Nenhum!

Queres ver como é?

Também há-de ter isso, quando começares a receber grandes prémios, de curta-metragem na Alemanha. É assim, eu estou assim num pedestal, muito alto, a dizer versos: blá blá blá.

Depois está uma data de malta cá em baixo: eeehhhh.

Depois deixam-me ir para casa sozinho.<sup>62</sup>

Se, por um lado, o aracnídeo é admirado pelas teias que constrói, por outro lado, ele é rejeitado pelos outros, provoca até nojo. Nojo e rejeição que são os sinais óbvios do distanciamento do outro.

Mesmo quando o outro está perto, quando o sujeito fala dele, quando expressa algo acerca dele, ele está ausente das palavras, já que, como foi dito acima, ele permanece à distância. Barthes fala acerca da ausência *material* no texto — isto é, nos textos em que o sujeito poético fala directamente para alguém ausente — de uma forma que me parece útil para compreender uma espécie de paradoxo que surge, a outro nível, em António Franco Alexandre. Em *Aracne* e noutras obras do Autor, o presente angustiado é o texto. Como neste excerto de Barthes, no qual o cerne da angústia é que se fala para alguém que não está:

(...) situação estranha, na verdade; o outro está ausente como referente, presente como interlocutor. Desta singular distorção nasce uma espécie de presente insustentável; estou preso entre dois tempos: o tempo da referência e o tempo da alocação: partiste (por isso me lamento), e estás aí (pois falo contigo). Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um puro pedaço de angústia.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> “em mim, do que mais gostas é da baba”. *Aracne*, ed. cit., p.18.

<sup>62</sup> Mário Cesariny, in Miguel Gonçalves Mendes, *Autografia*, 2004, transcrito em *A Phala*, nº 1, Janeiro de 2007, pp. 10-11.

<sup>63</sup> *Idem*, pp. 54 e 55.

Este presente angustiado a que Barthes se refere, mais especificamente em relação ao ser amado que parte, também é *paradigma* do poema franco-alexandrino, onde o problema não é o partir, físico, do outro, mas envolve uma idêntica impossibilidade de chegar a ele: a ligação que se faz, intuitiva e imediatamente, entre outrem, ou a coisa, e a linguagem é tornada vazia pela evidência de que esse outrem não comparece no discurso que se possa fazer sobre ele. O sujeito está excluído do outro, que é imagem, e que também se exclui do discurso do sujeito ao não comparecer, tornando-o vazio. Se a ausência de que Barthes fala é uma ausência alocutória, esta ausência, este “presente angustiado”, é estrutural na obra de Franco Alexandre.

Apesar de tudo, “É mais fácil assim, saber-te ausente,”<sup>64</sup> diz-se em *Duende*. Porquê? “É mais fácil de longe imaginar / o que seria ter-te aqui presente”.<sup>65</sup> Com efeito, a presença do outro, a comparência do outro no meu discurso, não poderiam ser *discursivas*: se o outro comparecesse exactamente, não haveria discurso, tanto mais que é na linguagem que ele se faz distante. Assim sendo, importa retomar a noção de limite: o limite negativo da distância em relação ao amor é a ausência, a lonjura completa; o limite positivo seria a comparência absoluta, que é impossível. Ora, se se pensar que o limite positivo da diferença seria a fusão e o negativo a exclusão, percebendo o limite como um valor para que a função tende mas que nunca chega a atingir, compreende-se que os valores de limite positivos são, aqui, indizíveis, e os negativos, implicam a total ausência de relação. Este é o cerne da questão da discursivização das relações interpessoais: elas tendem, no seu caminho positivo, para o indizível, para o não discursivo, como se pode perceber no final de *Uma Fábula*:

(...) no fresco ar condicionado  
de um quarto onde a luz não dá para ler, recito  
estrofes e mitos; beijo-te, não é? Nada estava escrito,  
nenhuma verdade comum aos planetas,  
éramos só nós sem nenhum segredo,  
vivos e completos, serenos, mortais.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> António Franco Alexandre, *Duende*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 14.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>66</sup> *Idem*, *Uma Fábula*, ed. cit., p. 73.

No momento em que o sujeito e o seu interlocutor se beijam, deixa de haver palavras, segredos, luz para ler. No texto, nas palavras, surge sempre a ausência do outro. Inversamente, na união, tudo seria indizível.

“As dissonâncias provocadas pelo sentimento amoroso no sujeito lírico, portador consciente das contradições do amor, têm o seu fim com a morte e esbatem-se e matam com a ausência”.<sup>67</sup> Há, de certa forma, a noção das causas perdidas: a fusão, que sararia toda a distância numa união perfeita, é impossível. Não existe um todo dual, porque o outro permanece imagem:

Na forma dual em que fantasio, quero que haja um ponto sem *lugar*, suspiro (não é muito moderno) por uma estrutura *centrada*, ponderada pela consistência do Próprio: se *tudo* não está nos dois, para quê lutar? Mais vale remeter-me à busca do múltiplo. Este *tudo* que desejo, basta para o realizar (insiste o sonho) que um e outro não tenhamos lugar: que possamos magicamente substituírmo-nos um pelo outro: que venha o reino de «*um pelo outro*». (...) Esta união seria sem limites, não pela amplitude da sua expansão, mas pela indiferença das suas permutas.<sup>68</sup>

Esta união impossível, o todo, a completude para que só se consegue tender, funciona como limite da relação amorosa: a paixão, o amor, o sexo, são formas de tentar superar a distância que existe sempre entre *mim* e o *outro*, são vectores de aproximação ao outro.

Pense-se no mito platónico da união amorosa. No seu discurso, no *Simpósio* (ou *Banquete*) de Platão, Aristófanes fala acerca dos primórdios da humanidade:

A princípio, havia três espécies de seres humanos, e não duas, como agora: o masculino e o feminino e, além destes, um terceiro, composto pelos outros dois, que veio a extinguir-se. Apenas nos resta a sua designação, pois a espécie desapareceu. Era a espécie andrógina, que tinha a forma e o nome das outras duas, masculina e feminina, das quais era formada: hoje, já não existe e não passa de uma designação pejorativa. Cada homem, no seu todo, era de forma arredondada, tinha dorso e flancos arredondados, quatro mãos, outras tantas pernas, duas faces exactamente iguais sobre um pescoço redondo e, nestas

---

<sup>67</sup> João Amadeu O. C. Silva, “A poesia de António Franco Alexandre ou «o signo de uma ausência no fundo das imagens»”, pp. 114 e 115.

<sup>68</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 250.

duas faces opostas, uma só cabeça, quatro orelhas, dois órgãos sexuais, e tudo o resto na mesma proporção. (...) [E]stas três espécies eram assim conformadas, porque o masculino tinha origem no Sol, o feminino na Terra, e a espécie mista provinha da Lua que, como se sabe, participa de ambos.<sup>69</sup>

Tendo a espécie Andrógina tentado escalar o céu e confrontar os deuses, Zeus decidiu dividi-los ao meio, de forma a impor a sua autoridade.

Ora, depois de assim ter sido dividido o corpo, cada uma das partes, lamentando a outra metade, foi à procura dela e, abraçando-se e enlaçando-se uma às outras, no desejo de se fundirem numa só, iam morrendo de fome, por inacção, pois nada queriam fazer, uma sem as outras<sup>70</sup>.

Começou, assim, a extinção da espécie. Zeus “transpôs os órgãos de geração para o lado da frente (...) e fez com que os homens procriassem uns com os outros, isto é, o macho com a fêmea”.<sup>71</sup> “A partir deste momento aparece o amor inato que os seres têm uns pelos outros. O amor tende a reencontrar a antiga natureza, esforça-se por se fundir numa só, e por sarar a natureza humana”.<sup>72</sup>

“A razão deste facto consiste em que a nossa antiga natureza era tal, que constituíamos um todo uno. O amor é a ânsia desta plenitude!”<sup>73</sup>: ora, o amor seria, assim, a procura da completude originária, uma busca pelo todo; cada ente seria, portanto, incompleto. Em “rosencrantz, episódio dramático”, de *Quatro Caprichos*, G. representa, até certo ponto, a possibilidade do andrógino, mas apenas no teatro, onde se vê “(...) a concisão / exacta e precisa do Hamlet de G., da Ofélia de G”.<sup>74</sup> O corpo deslumbrante de G., que “revelava / estroboscopicamente a natureza de todas as coisas”, é, no teatro, o lugar da expressão concisa do feminino e do masculino, até que aparece

---

<sup>69</sup>Platão, *O Simpósio ou do Amor*, trad., prefácio e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa, Guimarães Editora, 1986, pp. 49 e 50.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>74</sup> António Franco Alexandre, *Quatro Caprichos*, ed. cit., p. 57.

W., com o seu “corpo viril, feminino”,<sup>75</sup> jogando basket: o corpo de W. conseguia ser ainda mais poderoso, já que exprimiria o andrógino gestualmente, enquanto que G. teria de cindir em dois personagens, o masculino Hamlet e o objecto do seu amor, Ofélia. No mundo das relações, minadas pela intersubjectividade linguística, o andrógino como expressão perfeita não tem lugar: surge apenas no teatro, no palco, como representação aporética, e expressa-se na gestualidade do desporto, mas não se concretiza nunca.

Barthes refere também este mito, dizendo: “[o] andrógino, figura desta «antiga unidade cujo desejo e continuação constituem aquilo a que chamamos amor», o andrógino é-me infigurável; ou, pelo menos, não consigo obter senão um corpo monstruoso, grotesco, improvável”.<sup>76</sup> A fusão de dois indivíduos não se pode fazer por síntese, pois anular-se-ia, desta forma, o indivíduo; não poderia também, no entanto, ser uma junção, uma colagem dos dois, ou seria uma aberração, uma forma desumana. Mas voltando ao *Simpósio*, para procurar alguma luz no discurso de Sócrates, recorde-se o momento em que este conta a conversa que teve com Diotima, acerca da natureza de Eros. Diz-lhe ela que Eros não é nem um deus, nem um mortal, mas um demónio: “o demónio interpreta e leva aos deuses o que é próprio dos seres humanos e traz aos homens o que é próprio dos deuses”.<sup>77</sup> Conta, também, que Eros é filho de Poros, o engenho, e Pénia, a pobreza. Herdou dos pais várias características. “O que adquire escapa-lhe sem cessar, de maneira que nunca se encontra nem na pobreza, nem na opulência”.<sup>78</sup> Ora, Diotima formula, ao falar da filiação do deus do amor, a hipótese do *fading*. Por outro lado, aponta um aspecto acerca da sua natureza: Eros não é, ontologicamente, um absoluto. Não é um ente estanque, mas sim uma espécie de trânsito entre o divino e humano.

Para o autor de *Aracne*, o amor também é algo parecido: “Sou inteiramente clássico ao pensar que o amor, os amores (sem plural tudo isso fica idiota), são por

---

<sup>75</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>76</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 249.

<sup>77</sup> Platão, *op. cit.*, p. 76.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 78.



definição ascese e criação”:<sup>79</sup> de certa forma, o amor não é algo que simplesmente é; o amor é algo que subsiste *entre*. É uma relação.

Em *O «há» da Relação Sexual*, Jean-Luc Nancy reflecte sobre a natureza da relação, esclarecendo que ela não é relação-de, mas relação entre. Nancy refere que, em filosofia, o termo designa algo que não é precisamente uma entidade, mas sim o que se passa de uma coisa a outra, o entre. Ontologicamente, não é um ente, mas antes o que acontece entre entes. De certa forma, determina a separação dos corpos. “Relacionando-se, o distinto distingue-se, abre-se e fecha-se ao mesmo tempo”,<sup>80</sup> esclarece Nancy. A relação é *duel*:<sup>81</sup> dual, a nível de polarização, e um duelo, já que separa dois entes. Ainda que não seja, distingue. A ser, é uma coisa entre dois, “abre o *entre-dois*”.<sup>82</sup> Nancy sublinha que, na escolástica, era-lhe atribuído um valor ontológico mínimo, *minus ens*. A questão da relação insinua-se, em Franco Alexandre, na perplexidade perante a mudez do que é a intersubjectividade, no sentido em que é uma ligação que não é captável em si, mas que tem efeitos tanto no reconhecimento do total mistério que o outro é, como na imagem de mim que desta relação ressoa. Não estão delineados os limites do eu, isto é, não há uma unidade perfeita e rígida que se ofereça ao relacionamento com outro uno, e esta ideia é reforçada: o eu não é uma unidade fechada, pronta. “De maneira geral, a não-unidade e a não-unicidade do um é a condição absoluta para que haja um: quer dizer, para que haja um e outro, ou um *singuli* (sempre no plural) e não o um *unus*”,<sup>83</sup> sublinha o filósofo francês, dando a ver que a distância permanece no cerne da relação, já que esta se faz no plural. O um não é *um* completo, não é *uno*, e também não se completa no outro, ainda que se nutra através dele: os dois são separados e dividem-se, refazem-se e representam-se. Como é possível, então, dizer a relação se ela não existe como ente?

Pense-se, então, o amor partindo do verbo. Diz Barthes:

---

<sup>79</sup> António Franco Alexandre, “«depoimento?» para um apeadeiro”, p. 25.

<sup>80</sup>Cf. Jean-Luc Nancy, *O «há» da relação sexual*, trad. e notas de Pedro Eiras, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2008, p. 27.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 34.

*Amar* não existe no infinito (salvo por artifício metalinguístico): o sujeito e o objecto atingem a palavra ao mesmo tempo que esta é proferida, o *eu-amo-te* deve ouvir-se (e ler-se) à húngara, por exemplo, que diz, numa só palavra, *szerelek*, como se a nossa língua, renunciando à sua bela virtude analítica, fosse uma língua aglutinante (e é realmente de aglutinação que se trata).<sup>84</sup>

E Barthes diz ainda:

*Eu-amo-te* não tem lugar. É a palavra da dualidade (maternal, apaixonada); nela, nenhuma distância, nenhuma deformidade vem dividir o signo; não é metáfora de nada.

*Eu-amo-te* não é uma frase: não transmite um sentido, mas prende-se a uma situação limite: «aquela em que o sujeito está suspenso numa relação especular com o outro» é uma holo-frase.<sup>85</sup>

O *eu-amo-te* funciona como sinal da relação: sendo uma holo-frase, transmite a relação especular com o outro. Une linguisticamente dois sujeitos através de uma relação. No entanto, permanece infável. Esta expressão faz coincidir a relação e os dois entes, o que é impossível a nível material. Com uma visão mais clássica do *eu-amo-te*, precisamente aquela que António Franco Alexandre põe em causa, Edgar Morin diz o seguinte:

Este texto intitula-se: «O complexo de amor». A palavra complexo deve ser tomada no seu sentido literal: complexus, o que é tecido juntamente. O amor é qualquer coisa de «um», como uma tapeçaria que é tecida de fios extremamente diversos e de origens diferentes. Por detrás da unidade evidente de um «amo-te», existe uma multiplicidade de componentes e é, justamente, a associação destes componentes inteiramente diferentes que faz a coerência do amo-te.<sup>86</sup>

A unidade que Morin refere não existe, nesta poesia. Veja-se: “meu puro amor de *noitarder*, de som / bra pequena em *muramor*, murmúrio, / meu morro corpo nu, meu

---

<sup>84</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 137 e 138.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>86</sup> Edgar Morin, “O Complexo de Amor”, *Amor Poesia Sabedoria*, trad. de Ana Paula Viveiros, Lisboa, Piaget Editora, 1999, p. 18.

*cegamante*”.<sup>87</sup> Ao falar de amor, a linguagem começa a fundir-se, mas só na linguagem é possível esta fusão, esta fusão tentada. Por isso, em *A Distância*, lê-se “como dizer que te amo sem mentir aos lábios”.<sup>88</sup> Na poesia de António Franco Alexandre o *eu-amo-te* não é a fusão, não é unidade: é um artifício de linguagem, é um termo vazio. Faz coincidir *eu*, *tu* e o verbo amar, mas sem a coerência de que Morin fala. É dito em linguagem: *eu* e *tu* são puramente linguagem. Outros autores, olhando para a “palavra” *eu-amo-te*, vêem unidade; Franco Alexandre dá a ver os hífens, sinais da distância.

Observando o seu amigo, o aranhaço julga compreendê-lo, até que o vê matar um mosquito que o picava. Decide então quebrar o seu vegetarianismo e alimentar-se do corpo do pobre insecto: “dar-me todo à fome, e devorar-te / Sem teia, nem fio, nem arte”.<sup>89</sup> Mesmo aqui, sem teia, sem fio, sem arte, chega-se ao outro através do corpo do mosquito, e não directamente: para chegar ao sangue do amigo, a aranha tem de esperar que um insecto o pique, já que o corpo que lhe serve para tecer não lhe serve para lhe sugar o sangue.

Fazendo um pequeno balanço do que foi dito até agora, é de assinalar que as relações interpessoais são marcadas pelo *fading*, já que só é possível apreender o outro linguisticamente, mesmo se a sua natureza não é linguística. O outro não comparece ao meu discurso, que denota a sua ausência. E a própria relação é essa entidade mínima, esse quase ente silencioso, que relaciona, sem valor ontológico absoluto, é o que vai de um ao outro, o que os diferencia, bem como a sexualidade. A sexualidade é este diferenciar: o que se partilha, a intimidade, não subsiste. Mas será não mediada?

Em entrevista, o autor diz:

O amor é directamente 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.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> António Franco Alexandre, *A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 215, (itálicos meus). Este excerto será retomado mais adiante. Ver *infra*, capítulo 3.2.

<sup>88</sup> *Idem*, *A Distância*, ed. cit., p. 55.

<sup>89</sup> *Idem*, *Aracne*, ed. cit., p. 20.

<sup>90</sup> *Idem*, “«depoimento?» para um apeadeiro”, p. 28.

A sexualidade é corpo, é fruição, não é reportável. Assim, “(...) depois da relação sexual, o tempo não permanece, sendo o instante somente recordado, tudo se dilui após o contacto entre corpos. Nesta perspectiva, distinguir-se-ia o puro contacto sexual da relação amorosa permanente”.<sup>91</sup> O tempo do sexual é só recordável, mas não na sua natureza: a sexualidade não é discursiva, e isso faz com que mesmo a recordação esteja longe do tempo do sexo, que é o tempo sem tempo, o tempo indizível do profundo agora. Este momento zero é o sinal de uma proximidade intemporal e indizível: a recordação é já linguística, e o sexual não. De certa forma, o sexual é transparente, é o limite da relação: ou seja, é a intimidade, o interface mais puro, limpo da linguagem, da temporalidade, mas que é, mais uma vez, impossível. Neste sentido: o sexo é o limite da relação na sua fruição absoluta e pura, e deixa de sê-lo quando é verbalizado ou, até, mais simplesmente, pensado: o discursivo seria, então, o avesso do sexual.

Contudo, a intimidade não é a fusão. Para Nancy, o sexo é o ente diferindo-se: é a relação, o relacionar-se: “o sexo diferenciando-se/diferindo-se é o espaçamento da intimidade”.<sup>92</sup> E o sexual não é mais substância que a relação, é a sua própria diferença, a sua distinção. “O sexo (...) é o processo infinito, em cada vez, da sua diferenciação”.<sup>93</sup> “O sexo, em si mesmo, não faz nada senão abalar um em-si-mesmo: mas este «um» não existe antes do sexo”.<sup>94</sup> O filósofo defende, então, que a relação, tida como aproximação do par é, na verdade, o processo de diferenciação, já que “[o] que se partilha e se espaça é precisamente o que não subsiste para si”.<sup>95</sup> Assim sendo, a intimidade só existe no momento em que é *exercida*, e é a expressão da diferença dos dois. A intimidade é, assim, o momento de proximidade máxima que se faz distância, já que, por um lado, é a diferenciação e, por outro, não subsiste. Quando vem à memória, em recordação, surge em regime de *fading*. “Do nosso amor fica sempre / um gosto a coisa deixada”.<sup>96</sup> não há

---

<sup>91</sup> João Amadeu O. C. Silva, “A poesia de António Franco Alexandre ou «o signo de uma ausência no fundo das imagens»”, p. 113.

<sup>92</sup> Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 36.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 36.

outro remédio. “Nada ficará da viagem a dois pelas ruelas de lisboa”,<sup>97</sup> nada vai permanecer, do acontecido, porque “éramos só nós sem nenhum segredo”,<sup>98</sup> e isso não é recuperável:

O amor  
não tem tempo, e dura no que amaste  
(...) dura mansamente sem  
palavras nem coisas (...)  
(...) aquilo  
que amastes perdura  
(...)  
enquanto escreves, lêes, os tiros vão caindo  
sobre o que amaste.<sup>99</sup>

Se a linguagem, a poesia são criadoras de distância das coisas que se amam, o aranhão, que alterou a sua forma para poder tecer a teia, abdica do seu corpo tecelão para se fazer amar, para viver, simplesmente, o amor do outro, como se pode verificar neste excerto:

eu teimo em ser humano por um dia  
para que possa ver-me tal qual sou:  
um grão, de fina areia, que se move  
no dourado rumor da tua pele,  
o breve estremecer que te percorre,  
a preguiçosa vida dos sentidos;  
e depois, teu igual, talvez te vença  
ou me deixe vencer, e te pertença  
com a vaidade que me vem de ter  
o sábio coração de um aranhão<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> António Franco Alexandre, *Uma Fábula*, ed. cit., p. 15.

<sup>97</sup> *Idem*, *Oásis, Poemas*, ed. cit., p. 397.

<sup>98</sup> *Idem*, *Uma Fábula*, ed. cit., p. 73.

<sup>99</sup> *Idem*, *Sem Palavras Nem Coisas, Poemas*, ed. cit., p. 16.

<sup>100</sup> *Idem*, *Aracne*, ed. cit., p. 47.

No fundo, a poesia de António Franco Alexandre dá a ver, como pretende Eduardo do Prado Coelho, que “[t]udo roda em torno da «força do amor» (que é a experiência da sua força e da sua impotência): «Ah a força do amor devia tornar / os corpos transparentes, até ao centro opaco / onde desejam». Através dela, introduz-se uma diferença invisível, branca, rasurada (...)”.<sup>101</sup> Esta impotência e força do amor, tudo o dito acima, levam à expressão mais trivial do amor, à qual é dada aqui uma forte densidade ontológica: a vontade de mudar, de ser outro.

Vale a pena voltar a uma frase de António Franco Alexandre citada anteriormente: “Sou inteiramente clássico ao pensar que o amor, os amores (sem plural tudo isso fica idiota), são por definição ascese e criação”.<sup>102</sup> Se, segundo a interlocutora de Sócrates, Diotima, Eros faz o trânsito entre o humano e o divino, do humano ao divino, vai a ascese. Mas o que vai do divino ao humano?

Um cisne, por exemplo, feito signo  
do amor incendiário que conduz  
deuses à terra, procurando gente;<sup>103</sup>

Zeus desce à terra para se aproximar de Leda. Mas não só: transforma-se, cria uma nova identidade para se aproximar dela e viola-a, como cisne.<sup>104</sup> A pulsão erótica leva a uma metamorfose: esta metamorfose é a passagem de uma espécie a outra. Em *Aracne*, o amor é a engrenagem da metamorfose: “(...) peço, / que o amor me dê outro nome e aspecto / e, como em mim demora, more no meu canto”,<sup>105</sup> “(...) poderei crescer / até figura de homem, se me der / para ser a ti mesmo semelhante”.<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> Eduardo do Prado Coelho, “Até ao centro opaco onde desejam”, *Público*, suplemento *Leituras*, 5 de Junho de 1999, p. 8.

<sup>102</sup> António Franco Alexandre, “«depoimento?» para um apeadeiro”, p. 25.

<sup>103</sup> *Idem*, *Aracne*, ed. cit., p. 15.

<sup>104</sup> Este mito é já referido em *Uma Fábula*. Veja-se, por exemplo, os versos seguintes: “Sexagenário, e trôpego da fala, / de pêlo branco e bico mal usado / a tanto coçar penas e papel”(p. 31); “fica cinzenta a pele, e as penas com que me cubro / a «cisão primitiva» natural: (...)” (p. 62).

<sup>105</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>106</sup> *Idem*, p. 23.

Olhar dentro do espelho deu-me ideias  
do que seria um animal perfeito;  
já penso transformar-me, ter maneiras  
asas talvez, ou tromba vigorosa;<sup>107</sup>

O primeiro momento da ideia de metamorfose, é o olhar ao espelho: olhar o eu como outro é uma forma de se olhar, já que há uma devolução da imagem própria. A metamorfose é um processo que começa na consciência da alteridade, que surge, também, do processo de tecer a teia: “ser outro é privilégio de quem tece / na face do destino um transparente / véu, e ao vão casulo prefere a superfície de uma folha; / com muito estudo, poderei crescer até à figura de homem, se me der / para ser a ti mesmo semelhante”.<sup>108</sup> O acto criativo faz oscilar, também, a identidade. Termino, então, abrindo caminho para o próximo capítulo. Num texto acerca de *Duende*, diz João Amadeu Silva:

O duende perturba a superficialidade quotidiana, exige uma ruptura no âmbito das relações entre seres e concretizada entre corpos, provoca situações limite para que se possam desnudar ou purificar os sentimentos e os sentidos, de algum modo representa a violentação dos estereótipos sociais, fazendo desacreditar o previsível e jogando constantemente na área do imprevisível, na área do incoerente e da metamorfose.<sup>109</sup>

De certa forma, a metamorfose é uma das formas de tentar superar as distâncias que separam os sujeitos: ao “exigir uma ruptura no âmbito das relações entre seres”, exige uma transformação da relação. Deseja-se uma aproximação, que acaba por ser infrutífera, já que, como se viu, as diferenças e distâncias são incolmatáveis: a diferença entre o *eu* e o outro, a diferença entre o discurso da relação e a natureza da relação, a distância entre o *eu* e o amado que o rejeita, a distância que a admiração do amigo pelas teias do aranhaço provoca, ao deixá-lo de fora. Se a relação com o outro se faz em regime de *fading*, porque a estruturação linguística que se faz do mundo não é poderosa o suficiente para abranger a natureza da relação amorosa, a aproximação que se tenta

---

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> *Ibidem.*

<sup>109</sup> João Amadeu O. C. Silva, “A poesia de António Franco Alexandre ou «o signo de uma ausência no fundo das imagens»”, p. 101.

com a metamorfose mostra, pela proximidade, que as distâncias são ainda maiores do que pareciam no início.



## 2.2 Metamorfoses

*Ser homem-aranha não me tenta*  
António Franco Alexandre, *Aracne*

O problema da distância, em *Aracne*, aparece também na diferença das espécies. O aranhão ri-se do amigo que, procurando participar da espécie do aracnídeo, tenta “escalar os edifícios / com ventosas e outros artificios”,<sup>110</sup> que escreve um diário, “com patas firmes, o pêlo luzidio, / e versos, onde porém há sempre / uma sílaba a mais, presa por fios”.<sup>111</sup> O sujeito poético admira o corpo belo do amigo, mas, por outro lado, está ainda reticente em relação à metamorfose, porque ser insecto lhe dá uma perspectiva única, específica: “E quem me diz que, belo então que fosse, / conservaria ainda o privilégio / de me sentar no teu joelho, e ver / os exactos mistérios do teu sexo?”.<sup>112</sup> Paralelamente, a diferença de espécies é um problema para a coincidência num mesmo mundo, uma forma de distância. É uma questão que surgia já em *Duende*:

---

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 11.

“Tal como és, assim te quero, e sempre / diverso cada dia do que foste”,<sup>113</sup> “O mesmo sou que tu outrora foste, / e amanhã serás tu quem sou agora”.<sup>114</sup> Da leitura desse livro fica um gosto a falência, no sentido em que não se consegue a coincidência temporal: “Transformo-me nas coisas que tocaste”,<sup>115</sup> mas não nas coisas que tocas. Isto também acontece, por exemplo, em *Uma Fábula*:

Sempre nos separaram as circunstâncias, e a essência  
mesma dos dias, (...)  
(...) Marcávamos férias  
em meses diferentes. O fim do ano, a Páscoa, calhavam sempre  
em outros dias. (...)  
(...) E mais: a minha idade,  
a tua, não poderiam nunca encontrar-se no mundo.<sup>116</sup>

O registo temporal da relação é, portanto, o *tarde*. A coincidência dos dois nunca acontece, mesmo se há uma relação de co-dependência entre sujeito e interlocutor. Vivem um dentro do outro, o outro é o suporte da própria existência: “misturado comigo é quando existes”.<sup>117</sup> Mas, como se viu, misturar e fundir são coisas diferentes: na mistura, o diferente permanece diferente, enquanto que, na fusão, o limite inatingível que tratei no capítulo anterior, dois entes diferentes transformar-se-iam num só corpo, numa nova entidade.

“Olha-me agora, que me tens vencido / e sou nas tuas mãos pobre veludo, / (...)  
/ Fala-me agora, que não tenho boca / e sou na tua pele mero ouvido”.<sup>118</sup> Há nestas frases uma certa ideia de reversibilidade, mas bem consciente de que está fora de tempo, de que a coincidência não acontece. É de notar, também, que aqui a metamorfose implica uma certa morte de si, isto é, implica que se perca o *eu*, ao caminhar para o *tu*, que é, em *Duende*, um outro lado do *eu* alheio: “Um dia hei-de surgir, num sonho teu, /

---

<sup>113</sup> *Idem*, *Duende*, ed. cit., p. 57.

<sup>114</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>116</sup> *Idem*, *Uma Fábula*, ed. cit., p. 49.

<sup>117</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 10.

perder eu a vida para ver-te”.<sup>119</sup> O outro, neste processo, vai-se tornando, também, mais e mais real: “Cada dia és real como não eras, / (...) / o corpo que puseste não tem nada / da milagrosa carne em que te via”.<sup>120</sup> Portanto, a aproximação exhibe as diferenças, exhibe as falhas, exhibe quanto de logro há no amor. “[S]e me dás de beber vou ter a sede / incessante da fonte mais impura”.<sup>121</sup> Novamente, aproximação resulta em distância:

Se a cada aparição perdes um pouco  
do fluído astral que te percorre as veias,  
(...)  
se te tornas mortal quando acontece  
um de nós acordar e não ter medo  
de te dar a beber água terrestre<sup>122</sup>

De certa forma, quanto melhor se vê o outro, mesmo se esse outro é parte do eu, aqui, mais tangível ele se torna, mais se percebe a fragilidade. Perde-se a aura do mistério, e o outro passa a ser tristemente *vulgar*.

“Meu duende real, que não és meu, / meu chão silencioso e verdadeiro, / por ti tenho sentido não ser mais / o vago sonho humano que antes fui”.<sup>123</sup> É deste modo que Franco Alexandre se refere ao duende, envolvendo, propositadamente, o termo numa multiplicidade de sentidos, mas levando a ter presente que, quando Lorca fala do duende (adiante falar-se-á mais aprofundadamente desta noção), o apresenta como desestabilizador, como algo que engendra uma intensificação do humano. Esta ideia de intensificação pode ser identificada, a título ilustrativo, através do poema “Identidade”, de Luís Miguel Nava, onde se lê: “Há momentos em que «sou» mas do que noutros, em que, se assim pode dizer-se, tenho a minha identidade acelerada”.<sup>124</sup> O duende confronta o ser humano com os seus limites, e vive dentro dele, desafiando as categorizações de

---

<sup>119</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>120</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>122</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>124</sup> Luís Miguel Nava, *O Céu Sob as Entranhas, Poesia Completa 1979-1994*, org. e posfácio de Gastão Cruz, prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, p. 180.

espécie, nesta aceleração da identidade que altera a experiência do *eu*. É outro dentro do *eu*, mesmo se é o mesmo *eu* acelerado, é uma fenda de alteridade na identidade, já que surge como algo que ainda não é linguístico, que ainda não se sabe apreender. Daí toda a luta pela coincidência, e daí o chegar-se sempre tarde, neste livro em que Franco Alexandre joga com a intensificação da identidade que, ao ser tão “acelerada”, parece até ser outra, parece até ser o alvo do amor do sujeito que fala em *Duende*. De certa forma, o Poeta serve-se da ideia de que há uma intensificação do *eu* para fazer, mais uma vez, oscilar os absolutos acerca da identidade, mostrando que, neste processo, o amor que o sujeito vota ao duende, enquanto ele próprio se *aduenda*, não é mais do que uma história de narciso na estroboscopia das oscilações de sentido que não deixam ver exactamente onde o sujeito começa e acaba, e que fazem da aceleração da identidade uma forma de alterização, pela porta que se abre a uma experiência do *eu* mais longe do discurso.

“Mas eu, quando me cubro do teu rosto / e sou somente de água e fogo feito, / melhor ainda te conheço e quero, / e nada no teu corpo me é alheio”.<sup>125</sup> o duende, que é força criadora, faz com que o *eu* seja “somente de água e fogo feito”, não de palavras, fugidio, não linguístico. Faz com que a alteridade se jogue num aparecer e desaparecer: desaparece um pouco do *eu*, para surgir o duende, que é o cerne do sujeito numa versão intensificada que fica escondida quando meramente se é. Se faz parte do sujeito, também é diferente do sujeito, isto é, também exige um esforço, um combate, pois não aparece de forma pacífica.

“Alheio, insolente, como ficas bem / assim de repente ou duende ou gente / com dentes a brilhar”.<sup>126</sup> em *Duende* o sujeito começa por querer transformar-se nas coisas que o outro toca, passa pelo sentimento de rejeição, aproxima-se do interlocutor e começa a vê-lo melhor, comum, sem interesse, preferindo-o ambivalente, “duende ou gente”. No fundo, aqui declara-se o amor da ambivalência, do flutuante, do oscilante. Esta presença de algo mais que humano no humano deixa ver laivos de uma fuga à discursividade. A metamorfose surge, então, como rumo a alguma coisa fora da categoria *humanidade*, mesmo se se dirige ao outro, se procura igualar-se, como se pode perceber nos seguintes versos de *Aracne*:

---

<sup>125</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>126</sup> *Idem*, *Duende*, ed. cit., p. 60.

e depois, teu igual, talvez te vença  
ou me deixe vencer, e te pertença  
com a vaidade que me vem de ter  
o sábio coração de um aranhaço<sup>127</sup>

Em António Franco Alexandre, a metamorfose surge como movimento que abre mundos possíveis. Carrega, sempre, a promessa da aproximação. Quando decide transformar-se em humano, o sujeito de *Aracne* procura uma aproximação ao amigo, mesmo que esteja consciente de que conservará o “coração de um aranhaço”. Lendo *Kafka – Para uma Literatura Menor*, de Deleuze e Guattari, percebe-se que a metamorfose é o percorrer da linha de fuga de um devir-animal (como se explicará adiante), mas é, também, a nível amoroso, a hipótese de uma segunda oportunidade, de conhecer novamente com uma forma diferente. Pense-se, no entanto, o que acontece ao sujeito com o devir-animal.

“Que poderemos chamar de humano no homem? A miséria inicial da sua infância ou a sua capacidade de adquirir uma «segunda» natureza que, graças à língua, o torna apto a partilhar da vida comum, da consciência e da razão adultas?”<sup>128</sup> se assim for, o que é dito humano, no homem, é o discursivo, o instituído. A poesia subverte a linguagem, o discurso. Lyotard sublinha:

Em 1913, Apollinaire escrevia ingenuamente: «Os artistas são, antes de mais, homens que pretendem tornar-se inumanos». E em 1969, se bem que com um pouco mais de prudência, Adorno escrevia ainda: «A arte mantém-se fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade para com eles».<sup>129</sup>

Joaquim Manuel Magalhães, em *Consequência do Lugar*, fala acerca desta poesia que se faz contra o discurso, da qual Lyotard fala:

---

<sup>127</sup> *Idem*, *Aracne*, ed. cit., pp. 46 e 47.

<sup>128</sup> Jean-François Lyotard, *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p. 11.

<sup>129</sup> *Idem*, p. 10.

Quando quem escreve se perde das palavras atinge os sentidos sem significação, sem símbolo. Aí, o inconsciente torna-se um domínio rigoroso e o atento lençol de água da linguagem explode como lâmpada contra pedra. Dessa ordenação da racionalidade esquecida, das emoções sem sentimento, da inteligência em combustão sem cultura, a mente oculta dos discursos irrompe.<sup>130</sup>

A poesia faz-se contra o discurso, no sentido de *logos*:

O termo *λόγος*, de *λέγειν*, entrou na linguagem filosófica numa fase avançada da sua evolução semântica, quando já era sobejo o seu valor de *palavra, discurso, argumento e razão*. Ulteriores aprofundamentos e aplicações que veio a conhecer ao longo da história do pensamento reflectem, no entanto, de forma mais ou menos velada, uma dupla série de significações expressas na raiz de *λεγ*, do verbo *λέγειν* e de que *λόγος* é apenas a conclusão ou resultado: mais sintética a primeira – *reunir, recolher, juntar*; mais analítica a segunda – *discernir, escolher, enumerar*. Deste complexo originário logo se destacou a actividade de *contar*, tanto no seu sentido de relatar factos e feitos esforçados ou heróicos dignos de ser contados (as *histórias* e a *fama* de quem se fala ou conta), como no sentido de *pensar e calcular*, próprio de quem tem de fazer ou prestar contas. E não tardou que o próprio pensar e calcular viessem a transformar-se em *reflexão, discussão, argumentação e justificação*, com as especializações sucessivas de *relacionar e apreciar*.<sup>131</sup>

A poesia que surge desta intensificação do humano e que é, ao mesmo tempo, uma fuga ao humano. Mesmo se feita de palavras, vai contra o discurso neste sentido: ela é verbal, mas não é discursiva. Ora, mesmo se o acto de escrever está ligado ao verbal, o poeta-animal surge, de certa forma, como o lugar do não dizível, do a-discursivo. O animal aparece contra o discurso, é uma forma de “desterritorialização”:<sup>132</sup> a língua, o discurso, são formas de dizer territorializadas nos

---

<sup>130</sup> Joaquim Manuel Magalhães, *Consequência do Lugar*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001, p. 100.

<sup>131</sup> Manuel da Costa Freitas, “Logos” in AA. VV., *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, 3.º Volume, Lisboa/ S. Paulo, Verbo, 1991, p. 475.

<sup>132</sup> Deleuze e Guattari dão um exemplo de desterritorialização quando se referem aos judeus de Praga e à sua “impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira”. Dizem os dois Autores que qualquer língua é afectada por “um forte coeficiente de desterritorialização”, que vem desta impossibilidade de as minorias escreverem, por a sua “consciência nacional” não estar territorializada. A impossibilidade de os judeus de Praga escreverem noutra língua que não o alemão, é, para eles, “o sentimento de uma distância irreduzível em relação à

discursos da razão; a poesia, de certa forma, *procura* a desterritorialização, uma forma de dizer menos humana. “[U]m bicho abre no azul / o lugar de guardar-se: em concha, em osso, / em móvel crueldade”.<sup>133</sup> O duende de Federico Garcia Lorca está, também, fora da categoria do humano, mesmo se não funciona como uma espécie, mas como um caminho. Em “Teoría y juego del Duende”, diz Lorca: “Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar.(...) Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto”.<sup>134</sup> enquanto o anjo e a musa dão inspiração, fazem as palavras aparecer, o duende, alinguístico, espera luta, “hay que despertarlo en las ultimas habitaciones de la sangre”.<sup>135</sup> O duende surge ao poeta como algo que é difícil expressar, ao contrário das outras entidades *inspiradoras* acima referidas, que dão palavras: o duende aparece de alguma forma como linguagem em devir. Ora, se assim é, ele vem desestabilizar o discurso, torná-lo difícil, já que, enquanto contraponto da musa, o duende está do lado de uma linguagem embrionária de onde a poesia irrompe: “[d]essa ordenação da racionalidade esquecida, das emoções sem sentimento, da inteligência em combustão, a mente oculta dos discursos irrompe”, como refere Joaquim Manuel Magalhães, em *Vestígios*.<sup>136</sup> Ora, o discurso com duende é, portanto, menos imediato, no sentido em que é um aparecimento completamente diferente da linguagem. “Hemos dicho que el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles”.<sup>137</sup> Talvez seja, na sua essência, força pura, e, por isso, “(...) es imposible repetirse nunca, (...). El duende no se repite”.<sup>138</sup> Manuel Gusmão refere-se ao surgimento de um outro da linguagem, isto é, a algo que surgiria num “anhelo superior a sus expresiones visibles”, como dizia Lorca, aqui como algo

---

territorialidade checa” (Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka- Para Uma Literatura Menor*, trad. e prefácio de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pp. 38 e 39).

<sup>133</sup> António Franco Alexandre, *Sem Palavras Nem Coisas, Poemas*, ed. cit., p. 59.

<sup>134</sup> Federico Garcia Lorca, “Teoría y Juego del Duende”, *Obras Completas*, org. e notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1972, p. 110.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>136</sup> Joaquim Manuel Magalhães, *Vestígios, Alguns Livros Reunidos*, Contexto, Lisboa, 1987, p. 85.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 118.

<sup>138</sup> *Idem*, pp. 118 e 119.

que ainda não é articulável. No fundo, este outro é o que exhibe a linguagem nos seus limites:

Há várias versões desse outro: o mundo, o pensamento, a comunidade, o corpo, o sujeito. Ser um outro da linguagem quer aqui dizer que esse algo não é ainda, nem é já, ou não é já só linguagem e entretanto não se pode articular sem linguagem. Dito de outro modo, esse outro é algo que não pode ser concebido sem linguagem e que entretanto lhe é de certa forma ou em certa medida irredutível. Neste sentido, esse outro é algo que permite apontar os limites da linguagem sem que isso implique uma acusação da linguagem por ter limites, por ser um mau instrumento, ou uma mediação insuportável.<sup>139</sup>

O sujeito de *Duende*, enquanto se vai *aduentando*, vai ficando só: “Não tenho companhia nos humanos / por este cheiro mau, por esta cauda”.<sup>140</sup> Quanto mais próximo de ser duende, mais longe fica do que lhe é familiar, do que é humano. Da mesma forma, a aproximação em *Aracne* denota a distância: quando o sujeito de enunciação observa o amigo e lhe parece que o compreende, vê-o dar “uma palmada / num secreto mosquito impertinente”;<sup>141</sup> passeando nas lentes que o seu mestre “calculou e poliu exactamente”,<sup>142</sup> a aranha vê que o céu, ao longe, fica mais próximo, mas os grãos de areia, que estão tão perto, parecem montanhas, “outro abismo / onde, mais do que vejo, eu imagino / terras, e céu, e talvez gente”.<sup>143</sup>

Pense-se, então, a metamorfose em *Aracne*. “Gregor transformou-se em barata gigante. / Eu não: fiz-me aranhão, / tão leve que a brisa o faz / oscilar no seu fio de baba lisa”:<sup>144</sup> note-se que, enquanto Gregor Samsa se transforma independentemente da sua vontade, o aracnídeo que diz ter-se feito assim, outrando-se, refere-se a si próprio

---

<sup>139</sup> Manuel Gusmão, “Rimbaud: Alteridade, singularização e construção antropológica”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 5 – *Contextos de Modernidade*, Julho de 2002, p. 114.

<sup>140</sup> António Franco Alexandre, *Duende*, ed. cit., p. 54.

<sup>141</sup> *Idem*, *Aracne*, ed. cit., p. 19.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 7.



dizendo que “uma brisa o faz”<sup>145</sup> oscilar, sublinhando que o fazer-se aranhão dá a ver um outro em si. Parece que, afinal, tudo neste livro começou, também, com uma metamorfose, com um fazer-se aranha, que é uma pele confortável, ainda, no início do livro para se procurar, “(...) no final ter desenhado esse lugar exacto / onde em segredo posso ser humano”,<sup>146</sup> mesmo se se conhece a fragilidade do humano, como o aranhão assegura:

Bem sei que o corpo humano é frágil, imaturo,  
um tanto mole, e pouco colorido;  
nem o jeito frugal do escaravelho;  
mal chega a florescer, logo envelhece,  
e o pouco que se constrói cedo parece,  
transfigurado em sombra, não ter sido.  
Assim serei também; por mais que digam  
que nesta mutação me desperdiço  
e arrisco até burlesca queda,  
eu teimo em ser humano por um dia  
para que possas ver-me tal qual sou:  
(...)  
e depois, teu igual, talvez te vença  
ou me deixe vencer, e te pertença  
com a vaidade que me vem de ter  
o sábio coração de um aranhão<sup>147</sup>

O aracnídeo que fala está inadaptado tanto no mundo do humano, como no das aranhas. Como pode, então, mostrar-se, sair do escuro canto onde tece, e fazer-se humano: “mas pode um aracnídeo inadaptado / mascarar-se de humano, descer da teia ao palco, / cantar, ao clássico balcão, a serenata?”<sup>148</sup> Nem ser aranha nem ser humano são lugares confortáveis, há um estado entre estes dois, que é uma tensão: “(...) a poesia de António Franco Alexandre ensaia a voz possível entre o homem e o animal, e por isso a sua língua ocupa o espaço vazio que se abre para o pensamento de cada vez que

---

<sup>145</sup> Itálico meu.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>147</sup> *Idem*, pp.46 e 47.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 43.

de outro modo se tenta pensar aquela correlação”.<sup>149</sup> O animal, a pulsão animal surge, na poesia franco-alexandrina, não como uma categoria estanque, mas como uma forma de devir, de instabilização das identidades pessoais.

A ideia de devir-animal, tão bem desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, aparece como desestabilizadora, “libertadora de puros conteúdos que poderão confundir-se com as expressões numa mesma matéria intensa”.<sup>150</sup> Não é uma meta, mas um caminho, um vector: “O animal (...) tenta encontrar uma saída, traça uma linha de fuga”.<sup>151</sup> É uma saída, não a liberdade. O devir-animal é o motor da metamorfose, é a saída do discurso: é o que torna o poeta poeta, um pouco menos humano, é uma forma de falar mais longe da linguagem, de dizer rasgando o discurso.

A metamorfose é um conjunto de duas desterritorializações: aquela que o homem impõe ao animal, forçando-o a fugir ou subjugando-o, mas também aquela que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga que o homem nunca teria pensado sozinho (fuga esquizo): cada uma das desterritorializações é imanente à outra.<sup>152</sup>

A metamorfose altera, portanto, a natureza do humano e a natureza do animal: o sujeito nunca se torna um animal perfeito, absoluto, e deixa de ser apenas humano. Enquanto trânsito, ela permite ao poeta experimentar, na sua humanidade, a inumanidade. “O devir-animal mostra efectivamente uma saída, traça realmente uma linha de fuga, mas que é incapaz de seguir ou ele próprio tomar”.<sup>153</sup> O homem não é feito animal, porque há sempre humanidade a prendê-lo. Assim sendo, a metamorfose, esta oscilação entre animal e humano, não aproxima, realmente, o homem do estado para o qual tende: desestabiliza-o, mas não consegue neutralizar a distância que o fez mover-se em primeiro lugar. O poeta, seguindo o devir-animal de que linguagem poética frui, isto é, fugindo do discurso, que surge distante das coisas, fica ainda assim à

---

<sup>149</sup> Patrícia San-Payo, [Recensão crítica a *Aracne*], p. 238.

<sup>150</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka — Para uma Literatura Menor*, trad. e prefácio de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 57.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>152</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>153</sup> *Idem*, p. 71.

distância da verdade do mundo, isto é, nunca atinge a completa desterritorialização. O sujeito poético de *Aracne* fez-se aranha, tecendo teias intrincadas e perfeitas, mas isso acaba por fazê-lo desejar, simplesmente, ser humano.

Devir-animal é precisamente, fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, os significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes.<sup>154</sup>

Mas não se atinge este fim, esta a-significância, não se chega ao estado de pureza a-linguística: o poeta-aranha fica-se pela poesia.

---

<sup>154</sup> *Idem*, p. 34.

### 2.3 O poeta e a sua obra

(...) ou só um véu  
que ao esconder nos mostra o que escondeu  
António Franco Alexandre, *Aracne*

De certa forma, a tradição clássica já dá a ver a dimensão poética como desestabilizadora do humano, já que o poeta-rapsodo era um ser inspirado, participando, assim, do sagrado, que falava através de si, como se aquele que dá voz à poesia fosse mera caixa de ressonância da palavra divina. Em *Íon*, Platão expõe ideia de poético, caracterizando a poesia como algo que não deriva imediatamente do ser humano, mas dos deuses: “Hasta el momento de la inspiración, todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos”.<sup>155</sup> Assim, atrás do poético está um sussurro divino, que dá a ver: “(...) si bien estos poemas son humanos y hechos por la mano del hombre, son, sin embargo, divinos y obra de los dioses, y que los poetas no son más que sus

---

<sup>155</sup> Platão, *Íon, Obras Completas de Platón*, trad. de D. Patricio de Azcárate, Tomo I, Buenos Aires, Ediciones Florida 251, 1946, p. 433.

intérpretes, cualquiera que sea el dios que los posea”.<sup>156</sup> Esta forma de entender o acto poético põe o acento, mesmo se desprestigiando o trabalho do rapsodo, numa certa deificação do humano: o poeta está, mais do que qualquer outro homem, próximo dos deuses, ou seja, a poesia é dita em estado de inspiração, perto do divino.

Com o Romantismo, esta exterioridade da inspiração é adentrada, como referem Ana Luísa Amaral e Rosa Maria Martelo no ensaio “Aranhas e musas: Representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia”: “A imaginação é, para o poeta romântico, a fonte de onde nasce a poesia, produzida num estado de possessão que não decorre já de uma qualquer força exterior, porque pressupõe a indistinção entre interioridade e exterioridade”.<sup>157</sup> A imagem do poeta-aranha concretiza esta ideia, inscrevendo-a na tradição instaurada por Ovídio:

Podemos entrever neste tipo de formulações a afirmação de um sincretismo que a imagem da aranha, tecendo os fios da teia a partir da sua própria substância, simbolicamente exprime, assim se reiterando uma relação de absoluta reciprocidade, passível de ser projectada retrospectivamente na incapacidade de sobrevivência de Aracne à desvalorização da sua obra.<sup>158</sup>

Voltemos a *Duende*, e à citação de Garcia Lorca que abre este livro. Quando fala do duende, e da luta com esta entidade, Lorca traz a arte para o campo do humano, já que a inspiração não é soprada por uma entidade exterior, mas é recebida na luta com algo que vive dentro de quem escreve. A poesia surge, portanto, de uma luta visceral, interior, o que torna a ligação do poeta com a obra identitária, tal como acontece com o poeta que tece, como uma aranha, pacientemente, a sua obra. É inevitável o “reconhecimento de uma relação de indissociabilidade entre poeta e obra ou [uma] hipervalorização da tessitura poética”,<sup>159</sup> já que, tal como a teia é feita da matéria da aranha, a poesia seria feita da matéria do poeta. Passando directamente às palavras de António Franco Alexandre:

---

<sup>156</sup> *Idem*, p. 434.

<sup>157</sup> Ana Luísa Amaral e Rosa Maria Martelo, “Aranhas e musas: Representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia”, p. 33.

<sup>158</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 32.

Eu, como qualquer outro poeta imagino, vivo materialmente o que escrevo. Quere dizer, não há nenhuma emoção ou pensamento nos meus poemas que eu não tenha realmente vivido ou pensado (...), por muito distantes que eles sejam de «mim», do que sinto e penso «usualmente». 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.<sup>160</sup>

Franco Alexandre diz ainda: “(...) [os poemas] são partes da experiência, misturam acontecimentos reais, ficções, coisas roubadas a outros livros, pessoas que conheço outras que imagino ou conheço imaginando, ideias, margens, retratos, é isso a literatura”.<sup>161</sup> Que quer isto dizer? Apesar de toda a distância, apesar de a poesia ser poesia, ser obra, há, atrás dela, uma mão que a tece, e que a alimenta. Convocam-se para o poema “os próprios *corpora* nomeados «poeta» ou «poema», «arte» ou «mundo»”.<sup>162</sup> “O que faleceu foram as *formas* estáveis”,<sup>163</sup> sublinha Pedro Serra, já que, nas figurações de poeta presentes na obra de Franco Alexandre não existe nenhuma diferença absoluta entre um sujeito poético que tece e a sua obra, mas também não existe nenhuma coincidência. As formas estáveis (o poeta, o poema, a exterioridade do mundo) são postas em tensão, e essa tensão é exibida, em *Aracne*, quando o sujeito que fala é um aranhão que tece belas teias mas que quer, no fundo, ser humano.

No início do livro – “creio que tenho peso negativo, / e me elevo no ar se me não prendo / ao canto mais escuro desta ilha” –, o aranhão ganha peso negativo, como se desaparecesse, se não se agarra, ao canto mais escondido da sua teia. O poema sai das mãos do poeta e tem uma existência independente da vida do poeta. A mão que escreve, no poema, fica camuflada, desaparece. No entanto, a aranha funciona como figuração de um criador, poeta, que existe, e a teia é nutrida por essa existência, mesmo se ela é esquecida. Ora, na poesia, os textos são escritos por um autor, mas o estatuto do autor é apenas funcional, desde que é entendido como “função «autor»”, conceito de Michel

---

<sup>160</sup> António Franco Alexandre, “«depoimento?» para um apanhador”, p.24.

<sup>161</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>162</sup> Pedro Serra, “A poesia e o colosso em António Franco Alexandre”, *Inimigo Rumor*, nº 11, 2º Semestre de 2001, p. 53.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

Foucault, em *O que é um autor?*:<sup>164</sup> nada acerca do homem, por exemplo, nada acerca de António Franco Alexandre é acessível em *Aracne*, mesmo se é António Franco Alexandre quem escreve o poema. Tal como o aranhaço, o autor, quando publica a obra, quando a dá ao mundo, “ganha peso negativo”. No mundo pesa, existe, é uma pessoa. Enquanto função da sua obra, o autor funciona, não como ser empírico, mas como entidade que se liga a ela mas que não pesa: ou seja, o autor empírico é mortal, vive; mas, como função autoral ele é imortal, nessa condição também se limita a pairar sobre o texto como entidade apenas *classificativa*.

O aranhaço de *Aracne* faz-se amar pelas suas teias, mas existe para além delas. “Quando em tranquilo pouso assim medito, / *peso*, e calculo tudo aquilo / que não fiz, e não tive, e não alcanço / com o rosto extravagante que me deram”:<sup>165</sup> tal como o albatroz de Baudelaire,<sup>166</sup> que perde a grandiosidade com que voa quando chega ao solo e tropeça nas asas, o aranhaço, fora da teia, pesa, perdendo a leveza que ganha na teia. Pesa e pensa no que não teve por ser aracnídeo, por tecer, por ser diferente tanto dos humanos como dos insectos. Ora, esta ideia de peso, de gravidade, é uma forma de compreender a relação do poeta com a sua obra: na teia acabada, parece perder peso na obra, não interessar, enquanto que, na obra em execução, o seu peso é que lhe permite tecer. É tudo uma questão de presença e ausência do poeta no seu texto, e o problema é que o texto é fora de si, mas faz-se de si, da sua *baba*. Por isso, pensando novamente nas palavras de Franco Alexandre em entrevista, percebe-se que o Poeta mostra coisas da sua vida, mas nesse refúgio que é o dizer poético: é de sua substância que a teia é feita, mas numa reorganização que a torna indiscernível. “À falta de melhor, (...) / que ande lá fora, a pouca e perecível / alma que tenho”,<sup>167</sup> mas irreconhecível, porque desfeita e reorganizada como texto poético.

Em *Aracne*, quando se fala da obra e da forma como ela é vista e mostrada, refere-se “o preço / das minhas teias, que no centro têm / um grão de terra doce e

---

<sup>164</sup> Michel Foucault, *O que é um autor?*, trad. de António Fernando Casais e Eduardo Coelho e prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Casais, Lisboa, Vega, 2000, p. 46.

<sup>165</sup> António Franco Alexandre, *Aracne*, ed. cit., p. 32 (itálico meu).

<sup>166</sup> Cf. *supra*, capítulo 2.

<sup>167</sup> António Franco Alexandre, *op. cit.*, pp. 36 e 37.

verdadeira”:<sup>168</sup> o preço das teias é uma medida que o leitor aplica na distância da sua observação ou avaliação exterior, uma forma de classificação da obra que parece ignorar que há uma ligação ao autor que se não desfaz. A questão, no seu cerne, é esta: o poeta escreve um poema, que vive independentemente dele, e ganha este estatuto porque o escreve, ainda que este fuja completamente da sua mão, autonomizando-se, paradoxalmente.

O poema é, assim, um trabalho, um labor de poeta que não deixa de reflectir o ser humano que o escreve: mesmo se o poema pode ser descrito como um trabalho de tecelagem, ele não deixa de pressupor uma força viva, a sombra do poeta. No ensaio “Le danseur de corde: portrait du poète funambule”, Maulpoix mostra que o texto é esta tecelagem viva, ligando-a ao processo da sua produção:

Qu'est-ce donc que le poème, sinon une affaire de trame et de filage, avec des mots «tirés de soi(e)» : le fil horizontal des vers croise le fil vertical des rimes. Le vers est l'en allée, la solitude de la phrase. La rime est le retour, le mouvement de navette, le noeud de l'identité. Le poème inscrit jusque dans sa forme la fièvre du départ, le désir de l'envol, et le principe de réalité avec lesquels ces aspirations doivent composer, jusqu'à produire un objet dansant et pensant qui cadastre, ajointe, relie et prend la mesure juste du désir et de son défaut.<sup>169</sup>

E, no entanto, como já foi observado, a pobre aranha é rejeitada pelos que admiram as suas teias, mas não se interessam por quem as constrói. Que remédio senão reconhecer que é assim: “depois recolho ao centro do meu verso / com esta reflexão modesta e triste: / de tudo quanto viste e mal ouviste, / em mim, do que mais gostas é da baba”.<sup>170</sup> A existência do poeta fica, no mundo, separada da existência da teia, já que a mão que faz o poema se perde e dissolve no poema escrito, como a aranha:

**Texto** quer dizer **Tecido**; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido,

---

<sup>168</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>169</sup> Jean- Michel Maulpoix, “Le danseur de corde: portrait du poète funambule”, <http://www.maulpoix.net/danseur.html>, (consultado em Setembro de 2010).

<sup>170</sup> António Franco Alexandre, *op. cit.*, p. 18.



o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma **hifologia** (**hyphos** é o tecido e a teia de aranha).<sup>171</sup>

Aqui, e em *Aracne*, o grande drama é, de certa forma, este: o leitor vê a teia como produto acabado, para ele o autor dissolve-se na obra, que se tece e retece na leitura de cada um que chega. Para o leitor, o autor existe em ausência, esquecido fora do texto. *Aracne* surge, assim, *sobre* a distância que vai do poema ao poeta, já que esta ligação se desfaz na publicação.

Diz-se, com efeito (e estamos ainda em presença de uma tese muito familiar), que a função da crítica não é detectar as relações da obra com o autor, nem reconstruir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve, sim, analisar a obra na sua estrutura, na sua arquitectura, na sua forma intrínseca e no jogo das relações internas.<sup>172</sup>

Se o que interessa na obra é a arquitectura (e lê-se várias vezes o termo “arquitecto” neste poema) o autor empírico desaparece, para dar lugar ao que Foucault chamou a função autor. Da mesma forma, o amigo do aranhão interessa-se pelo arquitecto, mas só na sua função autoral, como se mostra neste excerto:

e embora, cauteloso, não quisesses  
pousar sequer um pé na minha teia,  
vieste visitar o arquitecto,  
ignorando tratar-se de um insecto.<sup>173</sup>

Em *A Pequena Face*, esta questão já fora tratada de forma bastante explícita: “a viva sombra te protege, enquanto / invades / me descobres me / desterras / em margem branca absorto”:<sup>174</sup> este *tu* parece ser o leitor, que acede à obra, à alma fora do corpo da

---

<sup>171</sup> Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, trad. de Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70, 1974, p. 112.

<sup>172</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 37.

<sup>173</sup> António Franco Alexandre, *op. cit.*, p. 17.

<sup>174</sup> *Idem*, *A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 221.

aranha de *Aracne*, deixando o autor empírico à margem, ou na margem do papel, remetido à sua existência como mera função autoral. Ainda que a lógica da teia seja a da caça, o outro rasga a teia. Em *A Distância*, o predador é o receptor do poema:

Então  
chega um leitor, desconfiado e hostil (...)  
(...) e vai  
com a atenção dos olhos e dos dedos e  
sobretudo do entendimento lúcido e cruel,  
percorrer o desenho em todos os sentidos, descobrir-lhe  
as falhas, as ausências, o  
sítio onde a palavra se separa do gesto íntimo da escrita (...)<sup>175</sup>

Note-se que o leitor executa esta separação, procura tirar a aranha da sua teia, encontrar a palavra sem o ruído do autor, sem a sua sombra, mesmo se procura a mão que escreve no texto, isto é: o leitor deixa o autor na margem, o autor que escreve, mas precisa dele enquanto figura, precisa de sentir que o texto é *verdadeiro*, como refere Barthes:

Como instituição, o autor morreu: a pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre a sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham por função estabelecer e renovar a narrativa; mas no texto, de um certo modo, **eu desejo** o autor: tenho necessidade da sua figura (que não é nem a sua representação nem a sua projecção), tal como ele tem necessidade da minha (...).<sup>176</sup>

Mas, como mostra o sujeito que fala em *Aracne*, deseja-se o autor virtualmente (como disse Foucault, “[o] anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma”),<sup>177</sup> mas não em presença: como já foi observado, quando surge, a aranha é rejeitada, é vista como nojenta. As teias são bonitas, mas o tecelão só interessa ao leitor como mera virtualidade.

---

<sup>175</sup> *Idem*, *A Distância*, ed. cit., p. 49 (itálicos meus).

<sup>176</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 66.

<sup>177</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 49 e 50.

(...) um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si (...).<sup>178</sup>

O autor existe como função da obra e, como diz Foucault, “(...) a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita”.<sup>179</sup>

“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”,<sup>180</sup> lê-se em *Aracne*: apesar de a ligação que o autor e a obra têm se perder quando a obra chega ao outro, o outro vivifica a obra, ao lê-la, quando, como Barthes refere, a retece perpetuamente. Ainda assim, “[o] texto tem necessidade da sua sombra: essa sombra é **um pouco** de ideologia, **um pouco** de representação, **um pouco** de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias: a subversão tem de produzir o seu próprio **claro-escuro**”.<sup>181</sup> A mão que escreve e esconde, “ao esconder mostra o que escondeu”,<sup>182</sup> e isso é o que faz a inteligibilidade e a não inteligibilidade do texto, esta oscilação que em Franco Alexandre se acelera, tornando o claro-escuro uma estroboscopia onde o poeta-aranha surge, desaparece, o texto surge e desaparece, o sentido surge e desaparece. A subjectividade do poeta está no texto, mesmo se não o representa, mas camuflada e reinventada nos jogos da linguagem. Em *Aracne* esta ligação entre a aranha e a teia não é tão linear assim, como mostram Ana Luísa Amaral e Rosa Maria Martelo:

(...) esta é uma subjectividade que, inconformada com o seu recolhimento ao centro do verso, reivindica a exterioridade do texto, tanto mais que o aranhão aproveita a sua condição de leveza e a sua extrema mobilidade para se aproximar fisicamente do ser

---

<sup>178</sup> *Idem*, pp. 44 e 45.

<sup>179</sup> *Idem*, pp. 36 e 37.

<sup>180</sup> António Franco Alexandre, *Aracne*, ed. cit., p. 28.

<sup>181</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 72.

<sup>182</sup> António Franco Alexandre, *op. cit.*, p. 42.

amado. Num regresso nostálgico à condição romântica de pretender fazer da experiência da poesia uma forma de religação absoluta, mais vivencial do que textual, algo que o poema cristalizasse mas que de algum modo o excedesse, este aranhão procura uma saída que o transporte além da sábia arquitectura que criou e que, simultaneamente, lhe conferiu o estatuto de «arquitecto», ou poeta. Se, por um lado, ao reconhecer-se preso na teia do poema, este arquitecto/poeta dialoga com a tradição da Modernidade, por outro lado, ele não deixa de reconhecer também que essa teia lhe faculta uma espécie de alargamento de mundo. E, de forma ambivalente, coloca-se ora fora ora dentro do seu texto-teia, lamentando o drama de apenas no poema, e apenas através dele, ser capaz de se fazer amar.<sup>183</sup>

Novamente, tal como o duende se faz do aparecer e não aparecer, a ligação do poeta com a obra é um jogo de *dentro* e *fora* que faz com que esta seja percebida, pelo leitor, em estroboscopia.

Ora, se se pensar que a voz que fala neste livro se fez aranha para poder tecer as teias, percebe-se que o poeta é tido como diferente do homem comum. No entanto, esta voz reclama que existe, fora da poesia, no mundo: “lamento que não saibas que se esconde / uma princesa em cada feia aranha”.<sup>184</sup> A teia que recebe a aranha, o papel que recebe o poeta, embrulham o sangue de uma existência verdadeira, como já se dizia em *Oásis*: “recebe-nos, sangue embrulhado no papel, com quem / de vez em quando engano, / por ser azul vermelho («como de princesa»:) igual // a fim e a cabo, a tantos. (...)”.<sup>185</sup> No fundo da obra, alguém existe, uma aranha que se quer aproximar de um humano, fisicamente, ou um homem comum, “igual a fim e a cabo, a tantos”.

Ao tecer, a aranha fica à distância do humano; ao viver, ficaria à distância das palavras. Se por vezes apanha, com os fios, “algum bicho menor, algum mosquito, / a consumir, de preferência, em verso”,<sup>186</sup> quando se quer transformar em ser humano ela parece não lamentar perder a sua condição de poeta: interessa “dar-me todo à fome, e devorar-te / Sem teia, nem fio, nem arte”.<sup>187</sup> O livro termina com uma metamorfose em

---

<sup>183</sup> Ana Luísa Amaral e Rosa Maria Martelo, “Aranhas e musas: Representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia”, pp. 56 e 57.

<sup>184</sup> António Franco Alexandre, *op. cit.*, p. 18.

<sup>185</sup> *Idem*, *Oásis, Poemas*, ed. cit., p. 371.

<sup>186</sup> *Idem*, *Aracne*, ed. cit., p. 13.

<sup>187</sup> *Idem*, p. 20.

que a aranha se quer fazer ser humano, e este movimento é sinal de uma vontade de viver, simplesmente viver. Porque esta aranha não se sente parte do mundo dos insectos (explora-se, até, a diferença entre insecto e aracnídeo), está longe de viver confortavelmente na sua pele e no seu meio e, por isso, conclui “Assim hei-de ficar até ao fim dos dias, / objecto de temor e fria troça, / sujeito à condição que não alcanço”.<sup>188</sup> Esquece-se toda a vida dos insectos, todo o privilégio e a beleza das teias, “Antes queria ter lugar à mesa / onde se senta gente prazenteira, / comer o mesmo pão que a vida amassa, / e sem ardor simbólico nenhum”,<sup>189</sup> diz o aranhaço, mostrando que o ardor simbólico, na sua tentativa de dizer de forma mais plena, é um enorme gerador de distâncias.

---

<sup>188</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>189</sup> *Idem*, p. 27.

### 3. A INSCRIÇÃO DA DISTÂNCIA NO FUNCIONAMENTO DA LINGUAGEM

O sujeito poético de *Aracne*, mesmo se no fim procura transformar-se em humano, mantém as questões acerca do percurso que escolheu:

(...)  
fico a pensar se não teria sido  
melhor ter construído uma doutrina  
em duro nylon ou arame fino,  
(...)  
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.<sup>190</sup>

Trabalha a seda das teias, frágeis e delicadas. Em comparação com o trabalho em aço ou em pedra, que constrói estes grandes edifícios, dirá:

(...) a teia que eu teço é um tenda,  
rede modesta e fácil que se ajusta

---

<sup>190</sup> António Franco Alexandre, *Aracne*, ed. cit., pp.41 e 42.

a um arbusto qualquer bem rente ao chão;  
ou nem sequer: só um véu  
que ao esconder nos mostra o que escondeu.<sup>191</sup>

Como se viu, a teia mostra escondendo, em estroboscopia, explora os espaços vazios de que é feita. Este modo de falar entrelaçado joga com as distâncias e os espaços vazios, os silêncios, os interstícios. Ao escrever, o poeta-aranha constata:

A teia sem enredo é minha ideia fixa  
puro cristal, como os da neve, abstracto,  
tão claro como o mero abecedário  
onde as palavras falam, sem barulho;  
a recta, a espiral, e o nada  
que só à filigrana se consente,  
são todo o meu orgulho, e no final  
ter desenhado esse lugar exacto  
onde em segredo posso ser humano.<sup>192</sup>

Esta ideia de que se tece um “nada que só à filigrana se consente”, é a ideia do tecer usando o vazio. Põem-se as palavras a falar, mas sem barulho. Note-se que, na filigrana e no tecer das teias, a construção é feita de linhas, é delineada na finura, quase em transparência. Joga-se com o ínfimo, com o fio a tender para a espessura mínima: “não desejando as puras, incorruptas / palavras, mas o sopro / transparente da boca”,<sup>193</sup> um falar pequeno, o “livre voo frio: poema”.<sup>194</sup> Este não é o lugar de uma poesia grandiloquente, mas o da poesia soprada, sussurrada. Caminha-se quase para o não dizer, talvez porque a concepção de poder da linguagem do autor se alterou com o tempo:

Quando comecei a escrever, lá para os dez anos, acreditava na onipotência da linguagem! hoje acredito na sua extrema impotência; queimava tudo o que escrevi, por

---

<sup>191</sup> *Ibidem.*

<sup>192</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>193</sup> *Idem*, *A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 218.

<sup>194</sup> *Ibidem.*

muito pouco, e fico às vezes, nihilisticamente, a considerar se não preferiria um mundo sem a «Recherche» ou a «Montanha Mágica», até mesmo sem Sófocles e sem Shakespeare, mas com aquele pequeno gesto, aquele dia, aquela pequena palavra, um pequeno copo de água.<sup>195</sup>

Nestas palavras de António Franco Alexandre encontra-se um traço constante da sua poesia, uma poesia que fala, procurando não fazer barulho, porque não acredita já na onipotência da linguagem. Nestes poemas, usa-se a linguagem para se exhibir os seus limites, para se mostrar que a linguagem é impotente, que não consegue transformar o mundo nem, sequer, dizê-lo, que “não há, no mundo, modos / de dizer o movimento e o imóvel, / o surgir repetido (...)”.<sup>196</sup>

(...) como se fora apenas  
uma exacta confusão, uma troca de corpos e de nomes,  
e uma vespa pousada e pobre Mrs. Poesy  
avançassem para um lugar robusto: a mansidão  
dos atletas no momento em que lançam  
uma pequena pedra.  
só eles devemos imitar, aprendendo da sua perfeita  
futilidade, uma paixão sem melancolia.<sup>197</sup>

O gesto do atleta, que interessa em si e por si, é esta “perfeita futilidade”. A poesia, como se fosse esta “exacta confusão”, uma “troca de corpos e de nomes” (“substituo por palavras: por estas palavras, / um minúsculo círculo no copo”<sup>198</sup>), é a “pobre Mrs. Poesy” sem a grandiloquência de dizer o mundo, sendo, como o gesto do atleta, um falar intransitivo, simplesmente. No mesmo poema, diz-se: “deixei toda a aspiração da poesia / presa nas mãozinhas metálicas com que se estende a roupa”.<sup>199</sup> O pouco valor atribuído à poesia fica claro em versos como estes: “sem outro fim entregue

---

<sup>195</sup> *Idem*, “«depoimento?» para um apeadeiro”, p. 31.

<sup>196</sup> *Idem*, *A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 226.

<sup>197</sup> *Idem*, *Dos Jogos de Inverno, Poemas*, ed. cit., p. 243.

<sup>198</sup> *Idem*, *A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 192.

<sup>199</sup> *Idem*, p. 243.



a duplicata / o rascunho, o remendo, enfim, o verso”.<sup>200</sup> O verso não é sequer final em termos de assertividade, no fundo, escrever é apenas essa futilidade de fazer a “exacta confusão”, porque

enquanto escreves, lêes, os tiros vão caindo  
sobre o que amaste, e as luzes  
dividem o silêncio,  
(...)  
enquanto divides, separas os animais  
e as árvores.<sup>201</sup>

Percebe-se, assim, que, para António Franco Alexandre, escrever é perder tempo: enquanto se escreve e se lê, o que acontece morre. A linguagem só funciona “dividindo, separando, escolhendo”,<sup>202</sup> sem nunca chegar à natureza real das coisas, porque “as coisas justamente dilaceram / o verniz da violência, (...) / (...) / (...) vão perfurando / o céu que por palavras se fez boca”.<sup>203</sup>

A expressão “céu da boca”, que pode ser considerada, na linguagem comum, uma *metáfora morta*,<sup>204</sup> ganha aqui uma nova força: ao estar no poema, as palavras são empurradas pelas coisas que existem, ou seja, a expressão regressa ao seu sentido literal, e ao seu poder de catacrese. Ao desfazer esta metáfora lexicalizada, Franco Alexandre dá a ver uma imagem nova, já que se, por palavras, o céu se faz boca, este órgão da fala denota sempre a distância incolmatável a que fica do céu *real*. E compreende-se, deste modo, que o poder transfigurador da poesia trai, de certa forma, o dito, ou seja: se o Poeta vinha dizendo que escrever é, de certa forma, perder tempo, agora mostra, com as suas palavras, o poder transfigurador da poesia:

---

<sup>200</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>201</sup> *Idem*, *Sem Palavras Nem Coisas, Poemas*, ed. cit., p. 16.

<sup>202</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>203</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>204</sup> Segundo Ricœur, as metáforas mortas “na realidade, e falando com propriedade, já não são metáforas”: “Por metáfora morta entendo expressões como «o pé da cadeira» ou «de uma montanha»”. Paul Ricœur, *Teoria da Interpretação*, trad. Artur Morão, introd. e comentários de Isabel Gomes, Porto, Porto Editora, 1995, p. 100.

folha na folha se levantam  
do fundo da neblina, do sangue  
imóvel do silêncio,  
do meio da penumbra se levantam, as  
coisas justamente, entre escrevê-las<sup>205</sup>

Escrever não muda o mundo através da linguagem, mas mostra os limites de um dizer que não consegue chegar exactamente às coisas, que irrompem contra a língua, não se deixam dizer. Esta poesia, que escreve e dá a ver a impotência da linguagem na mudez que explora, nos espaços vazios que a compõem em estrutura, é consciente desta inutilidade, mas continua a existir, continua a falar, a servir-se da linguagem para mostrar os limites da linguagem, o que é uma forma de, afinal, indicar o papel da poesia:

Sei que se escrevo é mais inútil que  
lançar violento pedras ao ar fresco  
sem destino sem fim e sem motivo  
Sou distante. É vazio este esforço  
de desenhar vertigens no papel:  
distante, não ausente. Só longínquo.

E acaricio a frase, distraído.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>206</sup> *Idem*, *A Distância*, ed. cit., p. 37.

### 3.1 Subasserção e ironia

Há como que um pudor ou repugnância de tudo quanto apareça viscosamente dotado de sentido, ou como razão; por vezes as associações evocativas ou significantes parecem aleatórias, mas, simultaneamente, múltiplas, e aparentemente aleatórias são as razões que disparam aquilo que se não sente só quando se sente, ou outras frases que ficam para quando, razões próximas de nada mas capazes de dar outro sentido.

Daí que a subasserção, ou o apoucamento assertivo, se ligue à conjunção inexplicável entre certas meditações que no conjunto do poema parecem ser básicas e evocações avulsamente concretas ou vividas da palpável experiência quotidiana, cíclica (...).<sup>207</sup>

A noção de apoucamento assertivo parece-me especialmente pertinente quando se refere António Franco Alexandre, já que toda a estrutura sintáctica da sua poesia caminha para um deslizamento das leituras definitivas, para uma oscilação de sentido que não permite a concepção de uma noção de razão, que foge às regras do discurso. As figuras de retórica que predominam são figuras que propiciam a experiência da condição infixa do sentido. A ironia é um dos tropos mais mencionados, quando se fala desta obra, já que desestabiliza os modos de ler. Assim, a leitura torna-se difícil: “O acto da ironia, como agora o entendemos,” — afirma Paul De Man — “revela a existência de uma temporalidade que definitivamente não é orgânica, na medida em que se relaciona com a sua fonte apenas em termos de distância e de diferença e não permite fim algum,

---

<sup>207</sup> Óscar Lopes, “Um poema de António Franco Alexandre”, *Cifras do Tempo*, ed. cit., pp. 326 e 327.

totalidade alguma”.<sup>208</sup> A inorganicidade temporal da ironia faz com que o sentido do texto deslize, fugindo do leitor, tornando impossível encontrar um sentido único, uma totalidade de sentidos explicáveis.

Em António Franco Alexandre, João Amadeu Silva observa:

A película de ironia (e por ser ténue exerce mais profundamente a sua função) não permite uma compreensão linear ou delimitação das vozes, porque se lê o que se afirma, embora se possa ou deva entender o seu inverso: as tradicionais «penas do pavão» se são imposição formal não deixam de queimar e queimado fica o sujeito lírico entre a aceitação e a impossibilidade de negação do sofrimento, sendo ainda a tradição o que era.<sup>209</sup>

De certa forma, pode-se dizer que a ironia abre o campo de uma duplicidade: entre a leitura literal e o sentido efectivamente apreendido na leitura instala-se um profundo desfasamento. O resultado desta oscilação, desta possibilidade dupla do texto, é a insegurança do leitor.

Pensando a ironia, Paul De Man refere que em Baudelaire e Schlegel ela “aparece como um processo instantâneo que tem lugar rapidamente, num único momento”: “(...) a ironia é instantânea como uma «explosão», e a queda é súbita”, comenta.<sup>210</sup> Em António Franco Alexandre a ironia é uma das formas de fugir ao assertivo, ao profundamente afirmativo, provocando a ideia de que o sentido se esconde debaixo das oscilações e deslizamentos que o texto dá a ver: de certa forma, o autor de *Aracne* é exímio em defraudar as expectativas da leitura. O leitor, preocupado com pisar com firmeza um chão de sentido, é surpreendido por deslizamentos que o fazem voltar a perder essa segurança.

Porém, mais do que compreender o leitor, neste capítulo tento compreender de que é sintoma esta ironia. O que procuro é analisar o que ela pode querer dizer. “A *componente assertiva* desta poesia recai especialmente sobre a ironia, enquanto espaço

---

<sup>208</sup> Paul De Man, *O Ponto de Vista da Cegueira*, trad. de Miguel Tamen e introdução de Wlad Godich, Lisboa, Edições Cotovia, 1999, p. 243.

<sup>209</sup> João Amadeu O. C. Silva, “A Poesia de António Franco Alexandre ou «o signo de uma ausência no fundo das imagens””, p. 107.

<sup>210</sup> Paul De Man, *op. cit.*, p. 247.

de afirmação pela negativa (...).<sup>211</sup> Note-se que a expressão “componente assertiva” está aqui, de certa forma, como paradigma da ironia, no sentido em que a componente assertiva, em António Franco Alexandre, é *des-assertiva*, isto é, caminha para longe da asserção enquanto afirmação categórica. Uma das formas de fuga à assertividade é precisamente a ironia, como lugar da ostensão da distância, na medida em que diz desdizendo, dando vários níveis de sentido ao texto, os quais, como placas tectónicas, provocam oscilações na sua solidez. De Man diz, acerca deste tropo, que ele partilha com a analogia o facto de ser uma estrutura em que “a relação entre signo e significado é descontínua e implica um princípio extrínseco que determina a intensidade e o modo de articulação daquela relação”.<sup>212</sup> A ironia, como a alegoria, abre uma falha, e depende de algo que a garanta. Ou seja: a frase “Ela é linda!”, servindo para descrever uma pessoa muito feia, não funciona enquanto ironia em si; no mundo da linguagem, em termos estritos, “Ela é linda!” não pode depender unicamente da dimensão linguística estrita como ponto de *verofuncionalidade*, já que, se se acredita no que se lê, deixa de existir ironia. Logo, têm de se pressupor uma tensão entre o sentido literal e as condições discursivas que o subvertem — com a dificuldade acrescida de, sendo a poesia uma linguagem que existe em papel, o escrito estar fora de qualquer *legenda* circunstancial. Assim, esta frase joga-se entre dois pólos.

Voltemos às considerações de Paul De Man, em *O Ponto de Vista da Cegueira*. De Man fala da noção de “comique absolu”, de Baudelaire,<sup>213</sup> que exige que haja dois seres em presença, de modo a que haja sempre um espectador, lugar necessário do riso e do cómico. No entanto, enquanto que, para Baudelaire, no cómico esta relação funciona entre dois seres ontologicamente semelhantes, no *comique absolu* é necessária a diferença ontológica, ou seja, este género de cómico, que por vezes se identifica com a ironia, dá-se “entre o homem e aquilo a que chama de natureza, isto é, duas entidades que são diferentes na sua essência”.<sup>214</sup> No cómico entre dois homens semelhantes

---

<sup>211</sup> João Amadeu O. C. Silva, “A poesia de António Franco Alexandre ou «o signo de uma ausência no fundo das imagens»”, p. 123.

<sup>212</sup> Paul De Man, *op. cit.*, p. 229.

<sup>213</sup> *Idem*, p. 232.

<sup>214</sup> *Idem*, pp. 232 e 233.

estabelece-se uma relação de “superioridade de um sujeito em relação ao outro”<sup>215</sup>. Esta superioridade, que surge também no “comique absolu”, assenta, unicamente, na distância:

[...] quando o conceito de «superioridade» é usado a respeito de um eu envolvido numa relação, independentemente de outros sujeitos, com algo que não é exactamente um eu, a chamada «superioridade» limita-se a designar a *distância* constitutiva de todos os actos de reflexão. Superioridade e inferioridade tornam-se então apenas metáforas espaciais para indicar uma descontinuidade e uma pluralidade de níveis num sujeito que gradualmente se conhece a si próprio mediante uma diferenciação crescente face àquilo que não é.<sup>216</sup>

Assim, o cómico absoluto é sintoma de uma diferença profunda entre o *eu* e o mundo (que não é *eu*). É uma descontinuidade que faz que o sujeito, quando se relaciona ironicamente com o mundo, se descubra e se questione na distância, num desdobramento a que De Man se refere nos seguintes termos:

O *dédoublement* designa assim a actividade de uma consciência mediante a qual o homem se diferencia do mundo não-humano. A capacidade de tal duplicação é rara, diz Baudelaire, mas pertence especialmente àqueles que, como os artistas e os filósofos, lidam com a linguagem. A sua ênfase num vocabulário profissional, num “*se faire un métier*”, acentua o carácter técnico da sua acção, o facto de a linguagem ser o seu material tal como a pele é o material do sapateiro ou a madeira do carpinteiro. Na existência quotidiana corrente, não é assim que a linguagem funciona; aí, funciona muito mais como o martelo do sapateiro ou do carpinteiro, não como material em si mas como uma ferramenta através da qual se torna mais ou menos adequado o material heterogéneo da experiência. A disjunção reflexiva não só ocorre *por meio da* linguagem como categoria privilegiada, como igualmente transfere o eu do mundo empírico para um mundo constituído a partir da, e na, linguagem — uma linguagem que o eu encontra no mundo como entidade entre outras, mas que é única na medida em que é a única entidade através da qual se pode diferenciar em relação ao mundo.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> *Idem*, p. 233.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

Note-se, então, que a figura da ironia é um sintoma de algo que surge de uma concepção de linguagem mais profunda: é um processo que, servindo-se da linguagem como seu meio, exprime, enfim, a diferença profunda entre o homem e o mundo, diferença essa que vive da linguagem. Rorty, em *Contingência, Ironia e Solidariedade*, estabelece o perfil da pessoa ironista da seguinte forma:

Defino uma «ironista» como sendo alguém que satisfaz três condições: 1) tem dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, por ter sido impressionada por outros vocabulários, vocabulários tidos por finais por pessoas ou livros que encontrou; 2) apercebe-se de que a argumentação formulada no seu vocabulário presente não poderá subscrever nem dissolver tais dúvidas; 3) na medida em que filosofa sobre a situação, não pensa que o seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros, nem que esteja em contacto com um poder que não seja ele próprio.<sup>218</sup>

Ora, introduzindo esta noção de ironista, percebe-se que o problema da ironia é que, ao pôr em evidência a linguagem, servindo-se dela para se distanciar do mundo e, até, do outro, ela mostra que há uma profunda desconfiança do sujeito em relação à linguagem que usa para distanciar-se. Isto faz com que a linguagem, que, como se referiu anteriormente, deixa de ser usada como instrumento para ser usada como matéria, se torne o centro de uma desconfiança que é estrutural, e que provoca essa incerteza em relação a todo vocabulário, ou, pelo menos, em relação à sua *finalidade* ou assertividade.

Voltemos, então, a Rorty, para chegar, depois, a António Franco Alexandre:

Chamo a este tipo de pessoas «ironistas» porque a sua percepção de qualquer coisa pode ganhar um aspecto positivo ou negativo ao ser redescrita e a sua renúncia à tentativa de formular critérios de escolha entre vocabulários as colocam na posição a que Sartre chamou «meta-estável»: nunca muito capazes de se levarem a sério por estarem sempre conscientes de que os termos em que se descrevem a si próprias estão sujeitos a

---

<sup>218</sup> Richard Rorty, *Contingência, Ironia e Solidariedade*, trad. de Nuno Fonseca, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 103.

mudança, por estarem sempre conscientes da contingência e da fragilidade dos seus vocabulários finais e, portanto, dos seus eus.<sup>219</sup>

Em António Franco Alexandre, o registo irónico é um sinal de que a poesia, que acontece em linguagem, é uma utilização consciente desta fragilidade da sua própria matéria, isto é, é um edifício que se sabe corroído pela incerteza acerca da finalidade dos elementos que o constituem, os seus termos. Escrever poesia é uma forma de distanciar as palavras do seu uso instrumental e eficiente, pondo em evidência as diferenças e distâncias entre mundo e linguagem que, sendo uma entidade entre outras, como dizia De Man, é a única “através da qual [o eu empírico] se pode diferenciar em relação ao mundo”.<sup>220</sup>

Ora, resumindo, se a linguagem diferencia o sujeito do mundo, quando é tirada da sua função comunicativo-instrumental surge como um campo de incerteza e de oscilação do sentido: as palavras, no mundo, são esses instrumentos, como o “martelo do sapateiro”, que interessam na sua funcionalidade comunicativa; na poesia, as palavras surgem como matéria em si<sup>221</sup>. O uso da ironia, que mostra a distância entre o dito e o que haveria a dizer, e que é o instrumento de António Franco Alexandre para mostrar a linguagem, quando escreve, *em* distância, é a forma de mostrar que a própria ideia da linguagem já não é uma ideia de onipotência, mas sim uma consciência das falhas e limites que se exibem, aqui, quando a poesia se serve de uma maneira de dizer que comprova até que ponto o sentido é sempre diferido do próprio acto de dizer. Abre-se, assim, um espaço vazio dentro do texto, que é o espaço que fica entre o sentido literal e o contextual:

«Sou certamente um grande especialista em sublimação, hélas», disse António Franco Alexandre, ao encerrar uma entrevista concedida à revista *Inimigo Rumor* [...]. É uma afirmação que pode fazer-nos pensar nas estéticas do sublime, ou na sublimação tal

---

<sup>219</sup> *Idem*, p.104.

<sup>220</sup> Paul De Man, *op. cit.*, p. 233.

<sup>221</sup> Mallarmé também diferencia estes dois usos da linguagem, quando diz: “Language, in the hands of the mob, leads to the same facility and directness as does money. But, in the Poet’s hands, it is turned, above all, to dream and song; and, by the constituent virtue and necessity of an art which lives on fiction, it achieves full efficacy”. Stéphane Mallarmé, *Crisis in Poetry*, trad. de Bradford Cook, in *Toward the Open Fields: Poets on the Art of Poetry, 1800-1950*, org. de Melissa Kwasny, EUA, Wesleyan University Press, 2004, pp. 158 e 159.



como Freud a descreveu, mas, com respeito à obra deste Poeta, talvez se imponha, sobre todos os outros, o sentido conferido pela química ao termo *sublimação*, que é o de passagem directa do estado sólido ao estado gasoso, pois a escrita de António Franco Alexandre parece muitas vezes votada a fazer desaparecer, a volatilizar, aquilo que tematiza.<sup>222</sup>

Esta volatilização assenta em estruturas como a ironia, que exploram os espaços de distância que vão das palavras às coisas, exibindo o problema da finalidade do que é dito, especialmente num meio *especial*, como é a linguagem poética, em que existe despragmatização, ou seja, em que a linguagem deixa de ser simplesmente instrumento, antes de mais, para se tornar matéria.

Falando de Michaux, Jean-Michel Maulpoix afirma :

Se mouvoir à distance, telle est la conduite de Michaux, aux prises avec l'espace, explorant les «lointains intérieurs», toujours déplaçant les bornes et les appuis, dérangeant les ordres, multipliant dans l'écriture ellipses et courts-circuits, tendu entre lyrisme et ironie, faisant l'éloge de la lacune, de la vacance et de l'inadaptation contre la fossilisation du style et l'enrégimentement des signes et des savoirs.<sup>223</sup>

Esta descrição também se aplicaria a Franco Alexandre, na medida em que todas as oscilações e as volatilizações dos sentidos, todos os deslizamentos, exploram uma poética do espaço vazio, da distância, ou seja, na medida em que o Autor constrói uma poética que se apoia no lado menos assertivo, ou menos *final* da linguagem, já que se nutre, tal como Maulpoix refere a propósito de Michaux, de curto-circuitos, de lacunas, do espaço vazio entre o lirismo e a ironia. Isto faz com que, ao exhibir a linguagem, se mostre que esta não é um sistema seguro e completo: feita de fios, não seria um tecido, mas uma renda, que vive e explora a ocupação e desocupação do espaço vazio. Em *Aracne*, exhibe-se este cuidado da lacuna, já que o tecelão se serve igualmente da sua *baba* e dos espaços vazios, que são, também, matéria da obra. Voltando às palavras de Rosa Maria Martelo,

---

<sup>222</sup> Rosa Maria Martelo, “O especialista em sublimação e os usos da linguagem”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 20 – *Artes da Perversão*, Junho de 2009, p. 262.

<sup>223</sup> Jean-Michel Maulpoix, “Henri Michaux, À Distance”, <http://www.maulpoix.net/adistance.htm>, (consultado em Setembro de 2010).

Eis, portanto, o que o aracnídeo poeta de *Aracne* verdadeiramente valorizaria. Não o fio de que é feita a filigrana, o contínuo discursivo, mas os vazios que esse fio cria quando dobrado sobre si próprio e tecido numa «teia sem enredo»: «o nada que só à filigrana se consente», o lugar «onde as palavras falam, sem barulho», ou seja, os intervalos, entre os fios da sintaxe.<sup>224</sup>

A ensaísta diz, ainda:

De um certo ângulo, isto é, a partir de alguns poemas, dir-se-ia, portanto, que António Franco Alexandre desvaloriza o discurso e por isso lhe prefere, como antes referi, os espaços vazios, os intervalos entre as palavras, os pequenos silêncios que elas geram entre si.<sup>225</sup>

Estes silêncios, estas explorações do vazio, são lugares de distância, lugares onde se dá a ver uma poética que não vive da univocidade de um sentido de pedra, antes “(...) aponta / Um buraco azul mudo nas paredes da pedra (...)”.<sup>226</sup> O dizer desta poesia é “um dizer que tentativamente passa entre as falhas, que desliza nos interstícios da evidência e da gramática”<sup>227</sup>. Muitas das figuras de retórica apoiam-se no deslizamento do sentido, um sentido que não existe como algo sólido, mas como um fluído que passa e não passa entre estas pequenas e grandes distâncias abertas na poesia pelas suas estratégias retóricas.

---

<sup>224</sup> Rosa Maria Martelo, “O especialista em sublimação e os usos da linguagem”, p. 267.

<sup>225</sup> *Idem*, p. 269.

<sup>226</sup> António Franco Alexandre, *Dos Jogos de Inverno, Poemas*, ed. cit., p. 252.

<sup>227</sup> Rosa Maria Martelo, “Poesia, Experiência Urbana e Desfocagem [Relendo os Primeiros Livros de António Franco Alexandre]”, *Telhados de Vidro*, nº 12, Maio 2009, p.133.

### 3.2 Som *versus* sentido

No ensaio “Poesia e pensamento abstracto”, Paul Valéry fala acerca de algumas especificidades da linguagem poética, defendendo que, num poema, as ideias “(...) [se ] acham (...) *musicalizadas* (...) tornadas ressonantes uma pela outra, e como que harmonicamente correspondentes”.<sup>228</sup> Esclarece, ainda, esta ideia de *musicalização* com uma imagem, que viria a tornar-se muito importante – a de que a linguagem poética pode ser vista, no seu funcionamento, como um pêndulo:

Gostaria de dar-vos uma imagem simples. Pensai num pêndulo que oscila entre dois pontos simétricos. Supondo que uma dessas posições extremas representa a forma, os caracteres sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, os acentos, o timbre, o movimento — numa palavra, a *Voz* em acção. Associai, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado com o primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as ideias, os estímulos do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formas de compreensão — numa palavra, tudo o que constitui o *fundo*, o sentido de um discurso. Descobrireis que a significação que se produz em vós a cada verso, longe de destruir a forma musical

---

<sup>228</sup> Paul Valéry, *Discurso Sobre a Estética — Poesia e Pensamento Abstracto*, trad. e prefácio de Pedro Schacht Pereira, Lisboa, Vega, 1995, p. 62.

que vos foi comunicada, torna a exigí-la. O pêndulo vivo que desceu do *som* ao *sentido* tende a remontar ao seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido que se propõe ao vosso espírito encontrasse outra passagem, outra expressão, outra resposta que essa mesma música que lhe deu vida.<sup>229</sup>

Vou servir-me, então, desta imagem para compreender o peso da musicalidade na poesia de António Franco Alexandre. Na obra deste poeta, percebe-se muito nitidamente uma música que vem da linguagem. Trata-se de uma poesia de *Voz* forte (isto é, que se serve fortemente dos “caracteres sensíveis da linguagem”, apoiando-se em estruturas como “o som, o ritmo, os acentos, o timbre, o movimento”, seguindo a definição de Valéry. Atente-se, novamente, na citação de João A. O. C. Silva: “[a] componente assertiva desta poesia recai especialmente sobre a ironia, enquanto espaço de afirmação pela negativa, e sobre a sonoridade verbal, enquanto desvalorização dos sentidos das palavras”.<sup>230</sup> Junte-se, agora, esta afirmação à imagem de Valéry: Valéry une, ainda que através de um pêndulo, dois lados que parecem opor-se poeticamente. Quando Silva nos fala de desvalorização dos sentidos, esta visão parece poder ser fundamentada por alguns excertos da poesia franco-alexandrina, por exemplo, de *Uma Fábula*:

Por vão cuidado de rima  
ter descuidado o legado  
que devia fazer meu  
e não ter usado a lima  
dos versos para dizer  
ao mundo imundo seu fim<sup>231</sup>

Ao só cuidar da rima, parece ter-se deixado um *legado ideológico* por fazer, por dizer. Há uma certa ironia, aqui: a poesia poderia ter revelado, ao *mundo imundo*, o seu fim, mas perdeu-se nos cuidados de rima, na beleza musical das palavras, em vez de dizer da *imundície*. Este cuidado da rima é sinal de uma mão que escreve, caprichosa,

---

<sup>229</sup> *Idem*, pp. 76 e 80.

<sup>230</sup> João Amadeu O. C. Silva, “A poesia de António Franco Alexandre ou «o signo de uma ausência no fundo das imagens»”, p. 123.

<sup>231</sup> António Franco Alexandre, *Uma Fábula*, ed. cit., pp. 21 e 22.

atenta, briosa, que descuida, na sua tarefa de *compor*, a sua outra tarefa de transmitir uma mensagem. É uma mão que quer moldar a língua às suas vontades, brincar com ela. Mais à frente, diz-se: “A língua submetida a meus caprichos”,<sup>232</sup> estes caprichos são tanto os cuidados de rima do *compositor*, no sentido de caprichar na linguagem, como as exigências, o *mimo* de quem escreve, talvez, até, simplesmente porque escreve: de certa forma, escrever é um capricho de alguém que vive no mundo, mas exhibe a língua fazendo-a comunicar de outro modo. Por outro lado, é uma fantasia, é liberdade de pensamento. Mas não só isto: um capricho é uma composição musical de forma livre, sem outra regra que a fantasia, vivo e animado. Com isto, pode a poesia franco-alexandrina, quando fala da *língua submetida aos seus caprichos*, ou quando publica quatro composições poéticas sob o título de *Quatro Caprichos*, querer dizer que a linguagem se submeteu à musicalidade, e que é essa a sua única regra. Se é esta a única regra, a linguagem submete-se a ela.

Ora, o capricho, a música, conquistaram, como é dito acima, o poeta, até ele se esquecer de transmitir o seu legado. Diz-se, em *A Pequena Face*: “e me tomaste todos os sentidos / ó insensato ouvido”.<sup>233</sup> Ou seja, seguindo a imagem de Valéry, o pêndulo estaria suspenso do lado da *Voz*, e tendo esquecido o pólo do *fundo* (tal como defende João Amadeu Silva no excerto citado acima), já que o ouvido é insensato. O “insensato ouvido”, que o sujeito lírico reconhece dominar sobre todos os outros sentidos, domina porque representa o sentido de musicalidade que aparece quando se escreve e que passa a determinar a escolha das palavras em função dos significantes. Se é a musicalidade que interessa, como já se disse, descure-se o “legado”. De resto, note-se que a relação com o ouvido pode fazer-nos lembrar a inspiração, quando a musa e o anjo murmuram ao ouvido do poeta e lhe ditam o que escrever. No entanto, a audição é aqui o sentido para que se apela e não o meio de inspiração poética. E quererá isto, realmente, significar uma “desvalorização do sentido das palavras”?

Voltemos a um excerto de *A Pequena Face* já citado anteriormente. Ao falar de amor, e pela maneira como o faz, o poema mostra que a almejada fusão com o outro só pode acontecer em linguagem, e não na vida: “meu puro amor de noitarder, de *som / bra*

---

<sup>232</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>233</sup> *Idem*, *A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 178.

pequena em muramor, murmúrio, / meu morro corpo nu, meu cegamante”.<sup>234</sup> Por um lado, a aglutinação das palavras neste excerto pode ser uma forma de vergar a língua aos caprichos de alguém que escreve e a quem não basta o léxico disponível; por outro lado ainda, note-se que as rimas internas, as aliteraões, a musicalidade do excerto são algo inebriantes. Poderia ver-se, aqui, uma desvalorização do plano semântico, no entanto, o sentido destes versos está inscrito na forma. A maneira como as palavras retomam os sons nasais imita o murmúrio, a aglutinação de vocábulos exprime o desejo de fusão. De certa forma, o sentido está, até, intensificado. A palavra *sombra* aparece dividida, partida pelos versos (e note-se que é uma estrutura da poesia que rompe a palavra, dando a ver o jogo entre som e sombra): o som de uma palavra é a forma mais sensorial do seu significante. Em poesia, o som é investido de sentido, e, ao destacar, na palavra “sombra”, o “som”, ao desfazer o primeiro significante (*sombra*), o poema ganha capacidade de significância, produzindo-a tanto no plano estritamente semântico quanto ao nível da utilização dos significantes. Vejamos o que Maurice Blanchot diz acerca de *Crise de Vers*, de Mallarmé:

Writing never consists in perfecting the language in use, rendering it purer. Writing begins only when it is the approach to that point where nothing reveals itself, where, at the heart of dissimulation, speaking is still but the shadow of speech, a language which is still only its image, an imaginary language and a language of the imaginary, the one nobody speaks, the murmur of the incessant and interminable which one has to silence if one wants, at last, to be heard.<sup>235</sup>

Este excerto pode clarificar o sentido deste jogo entre som e sombra, nos versos citados acima: de certa forma o som, no poema, é como as sombras da caverna platónica, na medida em que é parte de uma imagem que, tal como Blanchot diz, é apenas imagem de si própria, o que faz com que, no seu fundo, as coisas desapareçam. Em *A Pequena Face*, lê-se: “só pouco a pouco afastado das palavras / o som que importa / pobre de quem ouviu e não entende / pobre quem entendeu e já não ouve”.<sup>236</sup> Mais uma

---

<sup>234</sup> *Idem*, p. 215.

<sup>235</sup> Maurice Blanchot, “Mallarmé’s Experience”, *The Space of Literature*, trad. e introdução de Ann Smock, EUA, University of Nevada Press, 1995, p. 47.

<sup>236</sup> *Idem*, p. 197.

vez, parece haver aqui um problema de falta de simultaneidade, já que ouvir e entender nunca surgem juntos. Joga-se, aqui, parece-me, com o verbo *entendre*, que significa simultaneamente “ouvir, escutar” e “compreender, perceber, entender”.<sup>237</sup> ouvir, mesmo que seja ouvir a voz escrita, implica entender: ler poesia é entender e ouvir, a poesia faz-se do jogo entre som e sentido, dos ecos da significância produzida no poema.

“A rima o ritmo o / balancear do verso poderão talvez / adormecer-lhe [ao leitor] a lâmina (...) / (...) Então / terá perdido voz a poesia”, escreve Franco Alexandre.<sup>238</sup> Com efeito, a musicalidade do poema pode, de certa forma, adormecer o leitor, bem como fazê-lo perder o sentido que corre no texto, e aqui é possível observar mais uma oscilação: se o sujeito convida, tantas vezes, a esquecer o que é dito em função de como é dito, ele também recorda que quem se deixa inebriar pela rima, pelo ritmo, pelo balancear do verso, arrisca perder a voz da poesia. Ora, se assim é, quando o leitor se deixa *embalar* pelo que *ouve* na poesia franco-alexandrina, imediatamente se desorienta ao nível do plano semântico, e é obrigado, várias vezes, a esquecer um pouco a musicalidade quase encantatória para tentar colmatar as descontinuidades sintáticas.

não consegues ouvir o que aqui ouves  
é uma coisa sem princípio ou fim  
são meios de metades intervalos  
(...)  
não consegues ouvir ouves somente<sup>239</sup>

Na verdade, como já foi referido anteriormente, a poesia de António Franco Alexandre desfaz a possibilidade de encontrar um sentido uno, uma totalidade explicável. “[N]ão consegues ouvir” implica o *entender* do termo francês. Voltemos, então, às palavras de David Antunes acerca da experiência de leitura deste poeta:

(...) quando não conseguimos perceber nada ou quase nada de um texto, esta recusa infrutífera do cepticismo, que, paradoxalmente, não encontra sequer um objecto conceptualmente estável acerca do qual possa duvidar, tem como sintoma uma

---

<sup>237</sup> *Dicionário de Francês-Português*, 2ª Edição, Porto, Porto Editora, 2000, p. 345.

<sup>238</sup> *Idem*, *A Distância*, ed. cit., p. 49.

<sup>239</sup> *Idem*, *A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 180.

angústia e desânimo extremos e o subsequente desespero semântico resulta numa espécie de lesão da nossa integridade ontológica. Sistemáticas discontinuidades referenciais, sintácticas e semânticas correspondem não só a dificuldades e perplexidades interpretativas, mas também a discontinuidades mnésicas e biográficas, num sentido amplo, e estas são factores de instabilidade na construção de uma identidade do poeta e do leitor, i. e., são factores que impossibilitam a formulação fiável das tão importantes *linhas de sentido*.<sup>240</sup>

Veja-se, então, um exemplo desta dificuldade de encontrar um sentido na poesia “muda” de Franco Alexandre:

saíste de manhã sem dizer quem  
vestido de cidade  
sabe a cimento o ombro mais discreto  
é o chão segredado<sup>241</sup>

O fio do sentido destes versos parece enredar-se noutros sentidos, ganhando um sentido novo, para depois se perder novamente. Os versos parecem cortar os indícios de frase, parece faltar pontuação. No fundo, aqui já não se procura o fio, porque apenas se encontram novelos de sentido, vagamente intuídos, que são muitas vezes pistas de outros sentidos. Recorde-se a definição de isotopia, tal como é proposta por Greimas:

(...) on distinguera l'**isotopie grammaticale** (...) avec la récurrence de catégories y afférentes, et l'**isotopie sémantique** qui rend possible la lecture uniforme du discours, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés qui le constituent, et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche d'une lecture unique.<sup>242</sup>

Partindo deste conceito, facilmente se percebe que, na poesia franco-alexandrina, as isotopias não são fixáveis já que, mais do que interseccionar-se, elas emaranham-se, impossibilitando, precisamente, a leitura uniforme, que Greimas diz ser garantida por estas continuidades semânticas:

---

<sup>240</sup> David Antunes, “O Sopro na Poesia muda de António Franco Alexandre”.

<sup>241</sup> António Franco Alexandre, *A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 196.

<sup>242</sup> Algirdas Julien Greimas "Isotopie", *Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage: Compléments, Débats, Propositions*, Paris, Hachette, 1986, p. 197.



aproximo-me de falar, mas ambiciono  
guardar o silêncio;  
é duvidoso que lhe agrade  
a simplicidade deste paradoxo.<sup>243</sup>

Neste versos pode-se supor um sujeito de enunciação que se aproxima de dizer, de dar a ver um sentido, mas cuja voz se perde. No fundo, a poesia procura um dizer que não revele, que não seja interpretável numa linha de sentido única e consistente. O dizer da poesia é um dizer mudo: parece que, mais do que dizer, se quer falar. Veja-se como Fernando Pinto do Amaral descreve o processo construtivo subjacente à obra de Franco Alexandre:

Ainda no que concerne à organização da linguagem, salientaria a grande diversidade de *construção* destes poemas, o que, por motivos óbvios, não analisarei aqui. Chamaria, em todo o caso, a atenção para um processo menos sensível nas obras recentes, mas que em outras assumiria papel fundamental e consistia em, ao longo de cada sequência de poemas numerados, ir descobrindo formas de explorar, desenvolver e recriar elementos que de texto para texto se recombina *a partir de um núcleo fundamental*, levando a efeitos de recorrência, ressonância e sobreposição ecoante.<sup>244</sup>

Com efeito, sente-se, na obra do Autor, a recorrência de temas, de elementos constitutivos do poema, como estudos, como pautas. A questão da familiaridade, do eco, está sempre presente. Parece que se encontram citações de outros textos do Poeta, obsessões (como a cor azul), recorrências que propiciam uma sensação de identificação e de familiaridade, o que é, novamente, uma falsa compreensão: a repetição, a recorrência, a metamorfose dos temas e dos elementos não são progressivas, isto é, não os explicam, não os dão a ver melhor: se Joaquim Manuel Magalhães dizia que, em *Moradas*, se está perante “obsessivos poemas de amor”,<sup>245</sup> na obra, completa, de Franco Alexandre, estamos perante obsessivos poemas de amor, obsessivos poemas de sexo,

---

<sup>243</sup> *Idem*, p. 203.

<sup>244</sup> Fernando Pinto do Amaral, “A fala imperceptível de António Franco Alexandre”, ed. cit., pp. 108 e 109.

<sup>245</sup> Joaquim Manuel Magalhães, “António Franco Alexandre”, *Um Pouco da Morte*, ed. cit., p. 240.

obsessivos poemas de poesia, obsessivos poemas de cidade, obsessivos poemas de azul. Parece, ao leitor, que se encontra um léxico, que se desenvolvem os meios de criar uma chave que abra o sentido que a Obra esconde: no entanto, este é apenas no lugar de um universo muito particular, que exhibe as suas recorrências, e que usa as isotopias, não como Greimas refere, como guias para uma leitura única, mas ao serviço desta chamada de atenção para a experiência de um sentido infixo, ou seja, para tornar óbvio que é possível usar a linguagem não para dizer algo, no sentido forte, mas para falar, para dar apenas indícios de sentido e não imagens de um sentido único e imediatamente compreensível.

Atente-se nas palavras de Rosa Maria Martelo, em “O Especialista em sublimação e os usos da linguagem”:

(...) julgo poder concluir que a escrita de Franco Alexandre hesita, como o seu leitor, entre dois movimentos que faz coexistir, sem nunca abandonar nenhum deles: inventar, seguindo «a indicação de caminhos no som», a auto-suficiência assertiva da emoção estética, que os seus versos partilham com o leitor (mantendo-se ciosamente poesia), e recusar à poesia a implicação de por isso ser autónoma e textualista, desdizendo-lhe a auto-suficiência, denunciando-lhe os limites e as limitações. No discurso desta poesia, quando o som flui como na filigrana o fio se prolonga, esse fluir ora coincide com uma intensa assertividade metafórica, ora acontece exactamente ao invés dos sucessivos reflexos e vazios em que, onda após onda, a assertividade das suas imagens poéticas se desmorona. 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.<sup>246</sup>

Percebe-se, assim, que a poesia franco-alexandrina enquanto, por um lado, assegura a poeticidade através da musicalidade e do cuidado do discurso, parecendo autonomizar este último da necessidade de dizer, por outro lado, faz depender a poeticidade do que, afinal, é dito, do que passa entre os espaços da distância. Assim sendo, e voltando à imagem do pêndulo, de Valéry, compreende-se que todas as formas de quase dizer, quer sejam a ironia, quer sejam a musicalidade – formas essas que são, ao mesmo tempo, formas de confundir e de pôr em xeque o que é dito – correspondem a

---

<sup>246</sup> Rosa Maria Martelo, “O especialista em sublimação e os usos de linguagem”, p. 281.

um uso muito pensado e fundamentado desta oscilação pendular entre a *voz* e o *fundo*, que são dois lados da poesia que se põem aqui, igualmente, a serviço de uma poética da distância. Porque, na base de todas estas oscilações, está uma concepção de linguagem que imprime a distância na própria experiência da linguagem, que se faz e que vive da distância face ao que é tematizado. Por isso, a linguagem poética é, para além de uma forma de denúncia desta lonjura e deste vazio que é estrutural ao sistema linguístico, uma réstia de esperança de encontrar uma nova forma de dizer. Como mostra Valéry, no seguinte excerto:

Por conseguinte, a perfeição de um discurso cujo único objectivo é a compreensão consiste evidentemente na facilidade que a palavra que o constitui tem de se transformar noutra coisa, e a *linguagem* desde logo em *não-linguagem*, e, seguidamente, se o quisermos, numa forma de linguagem diferente da primitiva forma.

Noutros tempos, nos usos práticos ou abstractos da linguagem, a forma, isto é, o sensível, e o próprio acto de discurso não se conserva; actuou — cumpriu a sua função; fez compreender, viveu.

Pelo contrário, logo que essa forma sensível pelo seu efeito toma uma importância tal que se imponha e se faça de alguma forma respeitar; e não apenas verificar e respeitar, mas desejar e, portanto, retomar — então alguma coisa de novo se declara: ficamos insensivelmente transformados, e dispostos a viver, a respirar, a pensar segundo um regime e sob leis que já não são as da ordem prática — quer dizer, que nada daquilo que se passará nesse estado será resolvido, terminado ou abolido por um acto bem determinado. Entramos no universo poético.<sup>247</sup>

Torna-se, então, possível identificar o que está no fundo de todas as distâncias que foram sendo observadas: a concepção de linguagem evidenciada pela obra de António Franco Alexandre.

---

<sup>247</sup> Paul Valéry, *op. cit.*, pp. 69 e 70.

### 3.3. Diferença ontológica e linguagem

Uma das obsessões da poesia de António Franco Alexandre é a palavra “azul”, que surge constantemente ao longo da obra,<sup>248</sup> culminando, em *Quatro Caprichos*, com a impressão a tinta azul de parte de “syrinx, ficção pastoral”. Parece-me que esta impressão é uma pista acerca do significado do termo *azul* ao longo da obra. A palavra surge, muitas vezes, em contextos em que esta cor é associada à tinta da caneta: “um papel muito branco e / um traço azul”,<sup>249</sup> “papéis azuis de linhas”,<sup>250</sup> “recebe-nos / papel, com quem a vida arde e não consome / a linha azul com que entretece a luz”,<sup>251</sup> por exemplo. Interessa, portanto, pensar a hipótese de estas referências aludirem ao azul da caneta que escreve, já que o poeta “te[m] este rosto de tinta / e nenhum outro real”.<sup>252</sup>

---

<sup>248</sup> De *Sem Palavras Nem Coisas* até *Quatro Caprichos*, as menções foram exaustivamente enumeradas por Martim de Gouveia e Sousa, em “Um Pouco da Vida: A Vez e a Voz de António Franco Alexandre”, *Ave Azul*, nº 4 – *António Franco Alexandre e a Sobrevivência da Poesia*, Verão/Inverno 2000/2001, pp. 48 e 49.

<sup>249</sup> António Franco Alexandre, *A Distância*, ed. cit., p. 23.

<sup>250</sup> *Idem*, *Oásis, Poemas*, ed. cit., p. 392.

<sup>251</sup> *Idem*, pp. 387 e 388.

<sup>252</sup> *Idem*, *Uma Fábula*, ed. cit., p. 15.

Se assim é, se o azul remete para esse “veneno riscado”,<sup>253</sup> esse “(...) azul veneno de palavras limpas”,<sup>254</sup> o termo, que surge dentro da poesia franco-alexandrina, tantas vezes, a adjectivar objectos, remete para a palavra de cor azul, ou seja, para a palavra escrita no papel, para o próprio significante enquanto mancha manuscrita, para a materialidade da palavra escrita. Por isso, quando se diz “em frio azul separas-te dos corpos”,<sup>255</sup> o que se afirma é que no papel, ao ser escrita, a palavra torna-se auto-referencial, ou, pelo menos, surge em vez das coisas. Observe-se, a título de explicação, os versos “fico aguardando telegramas, os azuis / recados”:<sup>256</sup> os telegramas são recados azuis porque recados escritos, isto é, o adjectivo “azul” remete para a materialidade do texto. Veja-se, ainda, outro exemplo:

recebe-nos, sangue embrulhado no papel, com quem  
de vez em quando engano,  
por ser azul vermelho («como de princesa»:) igual

a fim e a cabo, a tantos. (...) <sup>257</sup>

Este “sangue embrulhado no papel” é um sangue que é azul porque textual, porque escrito com o sangue da caneta que é a tinta, mas, ao mesmo tempo, ele é vermelho, porque se alimenta do sangue da mão que escreve, como a teia da aranha é feita da sua baba.<sup>258</sup> De certa forma, o poeta é “uma cabeça que fala / azul perfeitamente”.<sup>259</sup> Este uso do termo é uma forma de desligar o discurso poético do uso funcional da linguagem no mundo, já que, no poema, o uso da linguagem é circunscrito à sua existência em papel: por exemplo, pense-se que “luz azul”,<sup>260</sup> em vez de se referir a uma luz de cor azul, se refere à luz enquanto palavra escrita (a azul) no texto, isto é, a

---

<sup>253</sup> *Idem, A Pequena Face, Poemas*, ed. cit. p. 204.

<sup>254</sup> *Idem, A Distância*, ed. cit., p. 70.

<sup>255</sup> *Idem, A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 205.

<sup>256</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>257</sup> *Idem, Oásis, Poemas*, ed. cit., p. 371.

<sup>258</sup> Cf. *supra*, capítulo 2.3.

<sup>259</sup> *Idem, Visitação, Poemas*, ed. cit. p. 142.

<sup>260</sup> *Idem, Dos Jogos de Inverno, Poemas*, ed. cit., p. 255.

luz que acontece no poema. Esta forma de guiar o olhar para a palavra escrita chama a atenção para a diferença entre o discurso poético e o uso comum da linguagem.

Leia-se parte do parágrafo 38 das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, uma das epígrafes que abrem os *Objectos Principais*:

“Porque os problemas filosóficos surgem quando a linguagem *tem um momento de festa*. E então podemos de facto imaginar que dar um nome é um acto notável da alma, quase um baptismo do objecto. E assim podemos também dizer ao objecto a palavra «este», dirigirmo-nos a ele com esta palavra — um uso singular desta palavra, que de facto só ocorre ao fazer-se filosofia”.<sup>261</sup>

Ao mostrarem ostensivamente este acto de baptismo dos objectos, os deícticos tornam óbvia a ligação arbitrária que vai da palavra ao objecto. No início da obra de António Franco Alexandre, especialmente em *Os Objectos Principais*, os deícticos surgem constantemente. Rosa Maria Martelo diz, em “O especialista em sublimação e os usos da linguagem”:

Quando um livro como *Os Objectos Principais* repete exhaustivamente os deícticos até que possamos ver que, no contexto despragmatizado do poema, é sempre no plano da abstracção promovida pelo texto que devemos entender sintagmas como “*estas vitrinas*” (81); “*estas ondas*” (85); “*estas algumas horas*” (90); “*estas cidades*” (97); “*estas ligeiras coisas*” (107); “*estas minúsculas intempéries*” (109), também vemos que, para António Franco Alexandre, nunca a poesia é uma resposta ao que falha ou falta, como o tem pretendido ser a poesia de tradição moderna: ela também é propriamente *isso* que nos mostra ou deixa ver. E não esconde os limites que observa na linguagem.<sup>262</sup>

Em “Poesia, experiência urbana e desfocagem [Relendo os primeiros livros de António Franco Alexandre]”, a ensaísta refere ainda que os deícticos que surgem muitas vezes nos poemas “acabam por conter sempre o sentido de uma remissão para as

---

<sup>261</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico & Investigações Filosóficas*, trad. e prefácio de M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 204. Na epígrafe de *Os Objectos Principais* lê-se, numa versão ligeiramente diferente: “For philosophical problems arise when language goes on holiday. And here we may indeed fancy naming to be some remarkable act of mind, as it were a baptism of an object. And we can also say the word «this» to the object, as it were *address* the object as «this» — a queer use of this word, which doubtless only occurs in doing philosophy”.

<sup>262</sup> Rosa Maria Martelo, “O especialista em sublimação e os usos da linguagem”, pp. 280-281. A paginação apontada no excerto citado refere-se a *Poemas*, ed. cit.

próprias palavras do poema, e para o acto de nomear”.<sup>263</sup> Rosa Maria Martelo refere ainda Wittgenstein, no supracitado parágrafo #38, mostrando que quando o filósofo repete, apontando ostensivamente, um deíctico, o objecto se espectraliza, numa espécie de sublimação química. E, de facto, tal como o *azul* mostra uma linguagem auto-referencial, os deícticos também dão a ver ostensivamente que a linguagem, nestes poemas, tem uma denotação diferente da habitual: *este* passa a aparecer sempre como rastro ou sombra do poema. De certa forma, é um levar *ad absurdum* a precariedade da ligação da palavra com o que refere: quando se utiliza o demonstrativo *este* no contexto despragmatizado do poema, o termo ganha o estatuto de emblema desta lonjura a que a linguagem se encontra dos objectos que denota, na medida em que, dentro do contexto do poema, *este* funciona operacionalmente, mas perde a possibilidade de indicar os objectos que supostamente designaria, pois a poesia de Franco Alexandre não os contextualiza de nenhuma maneira.

Quando se começa um livro com uma citação de Wittgenstein, dá-se o tom, isto é, diz-se, de certa forma, que a poesia é, também ela, um jogo de linguagem, embora um jogo muito específico. Veja-se: Wittgenstein é uma presença que paira sobre *Os Objectos Principais* tanto nesta recorrência dos deícticos, que remetem na poesia para a própria materialidade da palavra dentro do poema, como na ideia de que se usa a linguagem como se usam os instrumentos. Diz Wittgenstein:

Pensa nas ferramentas numa caixa de ferramentas: lá está um martelo, um alicate, uma serra, uma chave de parafusos, uma régua, um frasco de cola, cola, pregos e parafusos. Tão diferentes quanto são as funções destes objectos são as funções das palavras. (E há semelhanças em ambos os casos).<sup>264</sup>

A noção supracitada de “função das palavras” é uma constante na poesia franco-alexandrina, e não é por acaso que as ferramentas surgem frequentemente ao longo da obra: “(...) Com alicates / e dedos finos fabriquei futuros”,<sup>265</sup> “fabricar parafusos ou /

---

<sup>263</sup> *Idem*, “Poesia, experiência urbana e desfocagem [Relendo os primeiros livros de António Franco Alexandre]”, p. 134.

<sup>264</sup> Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, p. 180.

<sup>265</sup> António Franco Alexandre, *Uma Fábula*, ed. cit., p. 33.

rodízios, sem nenhum / fim ainda evidente”;<sup>266</sup> “os instrumentos / / talhados sobre / a boca”.<sup>267</sup> Os deícticos são uma ferramenta que mostra *ostensivamente* o acto de nomear, na medida em que exige um lado *performativo* do discurso da linguagem que indique qual é o objecto que nomeia. Assim, na poesia de Franco Alexandre, os deícticos funcionam como lugares de, mais do que distância, ausência, no sentido em que o *gesto* que aponta desaparece. Como se a palavra *este*, por exemplo, dada a condição despragmatizada do poema, não pudesse adquirir a função que lhe é própria de marcar a relação do sujeito com um determinado objecto. Ora, sendo assim, a palavra *este* está desinstrumentalizada quando é usada dentro do poema, como se perdesse a sua função. Mostra-se, portanto, que a ligação da palavra com o *objecto* que refere é arbitrária, e, tal como o *este* do poema nada refere, no mundo as palavras ficam longe dos objectos que nomeiam. Wittgenstein lança alguma luz sobre esta questão:

Quando, por exemplo, uma pessoa diz que a proposição «Isto está aqui» (ao apontar para um objecto diante de si) faz para ela sentido, então pode perguntar-se sob que condições especiais é que se usa de facto esta proposição. É nestas que ela faz sentido.<sup>268</sup>

E diz ainda Wittgenstein: “[a]pontar-se-á para lugares e coisas — mas aqui o apontar tem lugar também no *uso* das palavras e não apenas durante a aprendizagem do uso”,<sup>269</sup> ou seja, os deícticos funcionam constantemente com um acto de baptismo de um objecto, na medida em que são nomes que servem qualquer propósito (qualquer denotação). “E a denotação de um nome explica-se, por vezes, ao apontar-se para o seu portador”.<sup>270</sup> “este” é um nome sem a coisa que denotaria, se se perde a performatividade ostensiva do apontar. É um nome que serve qualquer *objecto*, o que mostra a vacuidade e a arbitrariedade que liga palavras e coisas. Fora do mundo, desinstrumentalizado, um deíctico é um termo condenado a um insuperável vazio. E é

---

<sup>266</sup> *Idem, A Distância*, ed. cit., p. 33.

<sup>267</sup> *Idem, A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 177.

<sup>268</sup> Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, p. 259.

<sup>269</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>270</sup> *Idem*, p. 207.



por este motivo que os deícticos assumem uma função tão importante nos poemas de Franco Alexandre. *Ad absurdum*, eles servem para mostrar que, embora a poesia surja do desejo de trazer à presença, ela sempre se confronta com a ausência do que procura apresentar, porque esta é uma condição inelutável da forma como a linguagem funciona. A poesia é uma forma de vida ontologicamente diferente do que tematiza. É por este motivo que a poesia franco-alexandrina se serve dos deícticos para mostrar que, no lugar da coisa que o deíctico mostraria, ou indicaria, não há senão o azul da palavra escrita.

Pense-se, então, o que é um jogo de linguagem.

Chamarei também ao todo formado pela linguagem com as actividades com as quais ela está entrelaçada o «jogo da linguagem».<sup>271</sup>

A expressão *jogo* de linguagem deve aqui realçar o facto de que falar uma língua é uma parte de uma actividade ou de uma forma de vida.<sup>272</sup>

Para uma *grande* classe de casos — embora não para todos — do emprego da palavra «sentido» pode dar-se a seguinte explicação: o sentido de uma palavra é o seu uso na linguagem.<sup>273</sup>

Ora, se assim é, a poesia é um jogo de linguagem muito específico, que está ligado a uma forma de vida que acontece no papel. Logo, a linguagem está em condições diferentes das habituais, porque não há um contexto vivencial que denote, não há um jogo de circunstâncias que lhe dê consistência. A abstracção poética traz, de certa forma, as palavras para a visibilidade máxima, e, como foi dito acima, no jogo específico de linguagem que é a poesia, mais do que interessarem como instrumentos com funções específicas, as palavras interessam como matéria, e a referência é um sentido geral do poema. O discurso poético é um discurso despragmatizado, que mostra e valoriza a palavra longe do seu uso instrumental e mostrando, de alguma forma, os limites da linguagem enquanto discurso acerca do que existe. Em poesia, quando a palavra é usada tanto em função do seu *fundo* (Valéry) como da sua *voz*, a linguagem é

---

<sup>271</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>272</sup> *Idem*, p. 189.

<sup>273</sup> *Idem*, p. 207.

desvalorizada ao nível das estratégias discursivas comuns. Este facto faz com que as palavras interessem desligadas da sua funcionalidade habitual, no contexto interpretativo, no jogo, e mostra que a falha da discursividade é um problema de fundo. O uso do termo *azul*, mais do que referir a palavra à sua existência dentro do texto, como os deícticos, refere o discurso à sua existência em papel, à sua existência fora do uso onde a linguagem vive como instrumento. Compreende-se, então, que estes termos funcionam como sinais ostensivos de que o discurso poético é um discurso cuja denotação não é obviável ou explicável, já que ele existe e sobrevive fora da actividade que o produz, isto é, a sua forma de vida é uma forma de vida descontextualizada.

Ao escrever poesia apontando para as falhas da escrita poética, Franco Alexandre aponta, também, os limites da linguagem: as palavras e as coisas estão, terrivelmente, infinitamente distantes, já que aquelas servem, funcionalmente, a comunicação, deixando, no fundo, a essência dos *objectos* por dizer. O problema é que, mesmo se a linguagem funciona no contexto de formas de vida que exigem comunicação, ela falha do ponto de vista da explicação do mundo:

a série das palavras (seja qual for a intensidade  
dos seus nomes, como as razões que nos vestem  
de grandes corolas) não esgota nunca os seus objectos,  
assim dispostos na aguarela ao lado  
dos buracos esborratados.<sup>274</sup>

A questão é, aqui, ontológica: a linguagem e as coisas são entidades com densidades ontológicas diferentes, terrivelmente distantes umas das outras. Mas há alguns indícios de que já houve uma forma de dizer em que esta distância ontológica não estava tão presente. Por exemplo, encontra-se, em *Aracne*, uma ideia vaga de uma voz diferente e já perdida do amigo. Veja-se:

(...)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

---

<sup>274</sup> *Idem, Os Objectos Principais, Poemas*, ed. cit., p. 113.

Parece, com este excerto, que António Franco Alexandre quer dar a ver que, na sua origem, a voz humana era “doce”, mas foi estragada pelos instrumentos. Para compreender o que se pode querer dizer aqui, revisitarei algumas das referências de *A Distância*, como a *Gramatologia*, de Derrida, citado directamente em epígrafes, e, principalmente, Rousseau, que é uma referência indirecta, já que é o alvo da análise de na obra de Derrida. Jean Jacques Rousseau, em *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, trata o assunto da fala e do canto. Diz ele que, na origem das línguas, não estiveram as necessidades ou carências sentidas pelos homens, mas as “necessidades morais, as paixões”.<sup>275</sup>

Os frutos não nos fogem as mãos, podemo-los comer calados; é também em silêncio que se persegue a presa que se pretende abater — mas para conseguir comover um coração ainda inocente ou afastar um agressor injusto é a natureza que nos dita os seus acentos, exclamações ou lamentos. Estas é que foram as primeiras e as mais antigas palavras a ser inventadas: é por essa mesma razão que as primeiras línguas, antes de se tornarem simples e metódicas, foram cantantes e apaixonadas.<sup>276</sup>

E Rousseau acrescenta, ainda:

Não tenho dúvidas de que a primeira língua, se ela ainda existisse, para lá do seu vocabulário e da sua sintaxe, ainda conservaria alguns dos seus caracteres [traços] originais, que serviriam para a distinguir de todas as outras. Não seriam apenas as suas formas de expressão [tours] a assentar em imagens, sentimentos e figuras, mas mesmo na sua parte mecânica ela deveria corresponder ao seu primeiro objecto e apresentar tanto nos sentidos como no entendimento as impressões quase que fatais da paixão que ainda se procura fazer compreender.<sup>277</sup>

O canto nasceria, então, directamente das paixões, exprimindo perfeitamente o que quer exprimir. A correspondência entre o canto e o seu *objecto* seria absoluta. No entanto, é do canto que nasce a fala, e Derrida diz, em *Gramatologia*, que “o canto

---

<sup>275</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, trad. e notas de Fernando Guerreiro, Lisboa, Editorial Estampa, 2001, p. 48.

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> *Idem*, p 51.

apresenta a vida a si mesma”,<sup>278</sup> no sentido em que é a fala, que deriva do canto, que “institui a relação com a morte”.<sup>279</sup> “O animal (...) não tem relação com a morte, está do lado da morte”.<sup>280</sup> É a fala que deixa o homem perante a consciência de que é humano e de que é uma entidade viva, que pode morrer.<sup>281</sup> Nesse sentido, e ainda segundo Derrida, a fala diferenciaria o homem do animal, que pertence ao mundo das coisas mortas, pois não tem noção de que é um ser vivo nem de que vai morrer. Quando a fala “institui a relação com a morte”, dá-se uma quebra na vivência imediata que o Homem fruía, para se passar a um pensamento de algo que está à distância do sujeito. *A Distância* diferencia, do mesmo modo, homem e animal:

também o verme, ou o  
plácido boi que nunca dorme,  
ou o peixe dourado (...)  
(...)  
e a erva, a couve, a flor  
de laranjeira e o dióspiro, e  
a víbora calada, até o vírus,  
também o verme e o pássaro  
como nós nasceram, e  
respiram, e procuram não ter  
mais fome e sede do que aquela  
que nos é pouco a pouco acostuada.  
Mas só nós morremos. Mas só

---

<sup>278</sup> Jacques Derrida, *Gramatologia*, trad. de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, p. 239.

<sup>279</sup> *Idem*, p. 240.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> Não posso deixar de referir Heidegger, que trata este assunto, nomeadamente, em *Ser e Tempo*: “ (...) si el Dasein existe, ya está *arrojado* también en esta posibilidad [da morte]. Que esté entregado a su muerte y que, por consiguiente, la muerte forme parte del estar-en-el-mundo, es algo de lo que el Dasein no tiene inmediata y regularmente un saber expreso, ni menos aun teórico. La condición de arrojado en la muerte se le hace patente en la forma más originaria e penetrante en la disposición afectiva de la angustia. La angustia ante la muerte es angustia «ante» el más propio, irrespectivo e insuperable poder-ser. El «ante-qué» de esta angustia es el estar-en-el-mundo mismo. (...) La angustia ante la muerte no debe confundirse con el miedo a dejar de vivir (...) sino, como disposición afectiva fundamental del Dasein, la apertura al hecho de que el Dasein existe como un arrojado estar *vuelto hacia* su fin.” Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, trad., prólogo e notas de Jorge Eduardo Rivera C., Santiago de Chile, Editorial Trotta, 2003, p. 271.

nós estamos morrendo dia a dia.<sup>282</sup>

Articulando estas noções com a noção de devir-animal referida em 2.2, compreendemos que, de alguma forma, quando o aranhaço-poeta, de *Aracne*, segue o devir de uma linha de fuga animal, ele procura, talvez tentando mimetizar o que acontecia na imediaticidade do canto, esse “mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, os significantes e os significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes”.<sup>283</sup> Inversamente, poderíamos pensar como Rousseau, que quando o ser humano adquire, nos primórdios da civilização, esta consciência da morte que o define e diferencia do animal, ele leva o canto a transformar-se em fala e, à medida que esta vai evoluindo, o começo, esse começo em que o canto exprimiria as paixões perfeitamente, a “voz *toda-harmoniosa*”,<sup>284</sup> vai sendo esquecido. E o canto degenera em música. Diz Rousseau:

À medida que a língua se aperfeiçoava, a melodia, impondo a si próprias novas regras, foi perdendo insensivelmente a sua antiga energia. (...) [À] medida que se multiplicou o número das regras da imitação, a língua imitativa tornou-se mais fraca.  
O estudo da filosofia e o desenvolvimento do pensamento, ao aperfeiçoarem a gramática, subtraíram à língua essa tonalidade viva e apaixonada que de início a tinha tornado tão cantante.<sup>285</sup>

Nas palavras de Derrida, “[o] esquecimento do começo é um cálculo que põe a harmonia no lugar da melodia, a ciência do intervalo no calor do acento”,<sup>286</sup> e algo análogo acontece com a fala, que passa também a submeter-se a regras e convenções, fazendo com que a voz da natureza seja esquecida gradativamente no cálculo dos intervalos, que se faz consoante as convenções harmônicas musicais. Parece que, para Rousseau, o aparecimento da fala *civilizada* não é senão o “nascimento lento de uma

---

<sup>282</sup> António Franco Alexandre, *A Distância*, ed. cit., p. 27.

<sup>283</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka – Para uma Literatura Menor*, ed. ut., p. 34.

<sup>284</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 242.

<sup>285</sup> Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, pp. 118 e 119.

<sup>286</sup> Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 243.

doença da linguagem”<sup>287</sup> na medida em que em vez de trazer o *ser*, a *natureza*, à presença, apenas se afasta nas racionalizações discursivas dos cálculos de intervalos, que são, em Rousseau, sinais de ausência, quando contrapostas à imediaticidade da vivência e expressão das paixões: “Dizer e cantar, antigamente, eram a mesma coisa (diz-nos Estrabão) (...)”<sup>288</sup> Quando se começa a desenvolver a música em função da harmonia, que “não possui senão um encanto que assenta em convenções [, pelo que] é insensível a ouvidos que não tenham aprendido a apreciá-la”,<sup>289</sup> perde-se a imediaticidade musical originária da melodia, para se *discursivizar* a música “de acordo com as relações de força e os intervalos convenientes para que seja transmitido o carácter mais harmónico [de um] som”.<sup>290</sup> Assim, assente em convenções, a música, contemporânea da fala enquanto degeneração do canto, significaria a instauração da arbitrariedade nos mecanismos expressivos dos povos já que se estabelece através de regras instituídas que não são – passe qualquer possível abuso do termo – *immediatas*.

“À medida que crescem as necessidades (...), a linguagem muda de carácter: torna-se mais precisa e menos apaixonada, os sentimentos são substituídos pelas ideias e ela em vez de se dirigir ao coração passa a dirigir-se à razão”.<sup>291</sup> Esta racionalização exige que a linguagem seja escrita, e se, por um lado, “[e]m consequência (...) a língua torna-se mais exacta, mais clara, mas ao mesmo tempo mais pesada, mais velada, mais fria”,<sup>292</sup> por outro, a escrita vem servir de emblema da mediação, na medida em que é uma forma de dizer *em ausência*, já que que é um suporte da linguagem que a dispensa da sua ligação ao sujeito que se exprime. Por isso mesmo, “[a] escrita, que parecia dever fixar a língua, é precisamente o que a altera (...)”.<sup>293</sup>

Paul De Man diz, acerca da escrita e de Rousseau, que

---

<sup>287</sup> *Idem*, p. 244.

<sup>288</sup> Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 97.

<sup>289</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>292</sup> *Idem*, pp. 53 e 54.

<sup>293</sup> *Idem*, p. 60.

[n]a sua relação com a escrita, Rousseau não é dominado pelas suas próprias necessidades e desejos, mas por uma tradição que define a totalidade do pensamento ocidental: a concepção de toda a negatividade (o não-ser) como ausência e por isso da possibilidade de uma apropriação ou de uma reapropriação do ser (sob forma de verdade, de autenticidade, de natureza, etc.) como presença. Esta suposição ontológica condiciona e ao mesmo tempo depende de uma determinada concepção da linguagem que favorece a linguagem oral ou a voz em relação à linguagem escrita (*écriture*) em termos de presença e distância: a presença não mediatizada do eu em relação à própria voz, oposta à distância reflexiva que separa este eu da palavra escrita.<sup>294</sup>

Rousseau mostra, portanto, que a linguagem escrita se edifica sobre uma ausência, que é sua *essência*, no sentido em que é a sua estrutura ontológica. No seu cerne, a distância entre o *eu* que escreve e a palavra escrita, ou seja, o diferimento entre, voltando ao termo wittgensteiniano, a *forma de vida* da palavra escrita e a sua legenda circunstancial, é uma questão de densidade ontológica: o suporte escrito da língua é o emblema da distância a que se está desse canto primordial, dessa imediatidade, onde a diferença entre a linguagem e o que exprimia seria quase nula. Todo este percurso do canto até ao cálculo dos intervalos e à escrita pode trazer alguma luz sobre estes versos de Franco Alexandre:

ouvir que voz repete  
a tua voz dormida  
junto ao pão  
os instrumentos

talhados sobre  
a boca<sup>295</sup>

A linguagem, enquanto forma de expressão mediada e longe da *natureza*, do que exprime, é, no fundo, um instrumento talhado sobre a boca, que obriga a voz que antes cantava a ficar adormecida. Esta diferença ontológica constituinte da fala imprime a distância que se sente na poesia franco-alexandrina, que exhibe uma ausência no fundo das palavras. Mesmo se a poesia tenta trazer à presença, o sujeito poético de *A Distância*

---

<sup>294</sup> Paul De Man, *op. cit.*, p. 138.

<sup>295</sup> António Franco Alexandre, *A Pequena Face, Poemas*, ed. cit., p. 177.

reconhece: “(...) em vão repito os nomes, brandos, completos. / E o canto ainda prossegue: mas ausente.<sup>296</sup> Talvez, no fundo, a linguagem poética procure recuperar – ainda que apenas em parte, porque este caminho se faz através da linguagem – esse canto originário, através de uma forma de dizer que não é assertiva, mesmo se verbal. Apesar de todas as falhas da linguagem, talvez se tente trazer algo desse canto à presença, mesmo sabendo que, inelutavelmente, há distâncias e ausências para ultrapassar.

---

<sup>296</sup> *Idem, A Distância*, ed. cit., p. 54.



## CONCLUSÃO

A poesia de António Franco Alexandre leva a experimentar e a pensar a distância de muitas maneiras e a diferentes níveis. A minha reflexão sobre esta noção dividiu-se em três estádios, que me parecem abranger a densidade do conceito de distância no contexto da obra em estudo: o da leitura, o da temática e o das estruturas discursivas. Ao seguir este percurso, cheguei a diferentes conclusões que irei agora recapitular e sintetizar.

Da leitura de António Franco Alexandre decorre, inevitavelmente, um sentimento de insegurança em relação ao que se lê, daí que tenha optado por falar de dois tipos de leitura: a estereoscópica, leitura dos relevos que se dão a ver na superfície de um texto, e a estroboscópica, que é a análise de um corpo em movimento através de flashes de luz, de cristalizações. Ora, estas novas estratégias de leitura vêm substituir a leitura confortável e linear que segue um sentido que se dá ver facilmente, porque, neste caso, a distância mina a hipótese de se encontrar uma leitura unívoca do texto, uma

leitura que o desse a ver de forma absoluta. Os momentos fugazes em que se apreende o sentido fazem procurar construir uma linha unívoca, mas esta linha é percebida sempre em *estroboscopia*. Estas dificuldades reflectem-se, obviamente, a nível da temática dos poemas, que acaba por se desenvolver, dinamitando os vários temas que aborda.

Num plano mais específico, observa-se, por exemplo, que a intersubjectividade é posta em causa, já que o outro aparece sempre como entidade inatingível. A única forma de pensar o outro é em *mim*, o que me obriga à distinção e devolve uma imagem do *eu*. Da mesma forma, ao pensar o *eu*, é necessário vê-lo como outro, já que o pensamento funciona de forma discursiva, por distinções e separações, por categorizações. O problema é que estas categorizações são linguísticas, e o outro não é apenas linguagem. Logo, o outro não comparece às categorizações, fica sempre à distância do que eu possa pensar em relação a ele: conhecê-lo seria experienciá-lo. Como não o posso fazer, sofro a distância a que a intersubjectividade me obriga. O amor é uma tentativa de superar esta distância e de eliminar a diferença entre *eu* e o outro. Como forma de aproximação, no entanto, falha, porque só a união total seria de uma proximidade sem distância, e essa união é indizível: por exemplo, a relação sexual não é reportável.

A metamorfose surge, então, como uma nova forma de aproximação, que trataria de igualar o outro, dando conta de uma possibilidade de transformação no plano de uma *alteridade* que existe no sujeito. A metamorfose, frequentemente tematizada na obra de Franco Alexandre, interessa principalmente como forma de compreender que o *eu* carrega um promessa de alterização, que pode ser, por exemplo, uma intensificação da experiência do *eu*, que, como é uma forma de apresentação diferente do *eu*, isto é, como é um surgimento a-discursivo, obriga à tentativa de colmatação dessa distância que vai do *eu* no seu estado normal a esse eu intensificado, a esse *duende*, a essa “identidade acelerada”. De certa forma, esta experiência do *eu* segue uma espécie de devir-animal, que é um aparecer de intensidades significantes que não correspondem ao uso normal da língua. Ora, na obra de António Franco Alexandre, a poesia surge, então, como lugar de uma subversão do discurso, enquanto também muda a experiência do *eu* do poeta em processo de devir-animal. Em *Aracne*, o poeta-aranha percebe que não se relaciona funcional e acriticamente com a língua, mas também não consegue seguir completamente a linha de fuga animal, o devir-animal, ficando pela poesia, que não opta pela *humanidade* nem pela *animalidade*. Hesita entre as duas categorias, nunca se

*desterritorializando* totalmente, já que a verbalidade permanece, mas longe do discurso comum: na poesia.

Daqui que a própria relação do sujeito-poeta com a sua obra seja minada, já que se é da poesia que lhe vem esta dupla natureza, também é por causa da poesia que não consegue viver nenhuma das naturezas em pleno. O poeta-aranha não é só humano, nem só inumano: não pode excluir da sua forma de vida a poesia, mesmo quando se quer separar da sua obra, nem consegue viver plenamente através da poesia. Esta duplicidade põe dificuldades, também, pela relação que instaura com os outros: é pelo trabalho que é amado, e a obra é feita da sua *baba*, mas ao ser apreciada pelos admiradores, que ignoram que esta é uma relação visceral e vêem o autor como *acessório* da sua obra, isto é, como entidade que só interessa como função, é deixado de parte da obra que criou. Ora, o poeta *vive*, na poesia franco-alexandrina, na distância entre os dois pólos da sua natureza e entre a sua obra e a sua vida, numa condição que faz com que, no fim de *Aracne*, o aranhão se queira transformar em humano para, simplesmente, viver, reconhecendo que a arte, a poesia, são fortes geradores de distâncias.

A poesia franco-alexandrina constrói-se sobre uma poética em que as distâncias não são desprezáveis: são constitutivas. Daí que a metáfora escolhida seja a teia, que se tece dos espaços vazios e das lacunas, que são parte constituinte da sua arquitectura. Esta constituição sobre as falhas mostra uma concepção de linguagem que está minada por um devir-animal que é, também, o devir de uma a-discursividade da própria língua, que deixa de ser terreno de passagem *clara* de informação, simplesmente, para ser terreno de inseguranças várias.

O registo da escrita de António Franco Alexandre apoia-se na subasserção e na ironia, deixando perceber um certo descolamento da linguagem em relação ao que diz. Ambas as estratégias tornam a leitura do texto inorgânica, pois dinamitam a leitura linear: a primeira, por incentivar um sentimento de que nada é dito, no leitor, quando minimiza tudo o que tematiza e diz; a ironia, por cultivar o deslizamento do sentido através de uma exposição que diz desdizendo. De certa forma, o dizer irónico explora a distância que vai do escrito ao sentido, pondo em causa o vocabulário de que se serve, por isso mesmo. Estas duas estratégias retóricas apequenam o sentido, no plano semântico, dando a experimentar ao leitor a distância. Por outro lado, a exploração da insegurança mostra que, no fundo, o texto não é um ponto de verofuncionalidade,

porque é linguagem, e a linguagem está longe do sentido do que expressa: tanto que é possível escrever e não passar uma mensagem absoluta, facilmente esquematizável.

Ora, se assim se mina o plano semântico, por um lado, o plano expressivo é extremamente cuidado, por outro, na poesia franco-alexandrina. Muitas vezes parece que se escolheu dizer mais através da sonoridade do que através do plano semântico estrito, hipótese que é corroborada por poemas (citados no ponto 3.2) que sugerem que se descurou um legado em prol destes cuidados do lado mais sensível das palavras (e não deixa de ser curioso que um poema diga no plano semântico que negligenciou o plano semântico em função do plano expressivo). No entanto uma avaliação mais atenta rapidamente percebe que, na poesia franco-alexandrina, o crescendo da atenção no plano expressivo vem intensificar o sentido, já que chama a atenção do leitor para uma forma diferente de leitura e compreensão da poesia: *entender* deixa de ser, então, algo que se faz só do lado do significado, para se transformar num compromisso entre o que se lê e o que se *ouve* – se se escolher um destes caminhos, perde-se o sentido da poesia, que é um sentido que se dá a ver através de intuições e de sinais não discursivos: é um caminho *musical* da linguagem. As isotopias que surgem em António Franco Alexandre não estão, portanto, ao serviço de uma leitura única, porque essa leitura não existe. Ora, assim, a poesia depende tanto do seu lado *musical* como do seu lado semântico (que, de resto, integra a sugestão musical), já que nem se vive só da música, porque o plano semântico chama a si, constantemente, nem se pode ignorar, mesmo se o registo é subassertivo ou irónico, o que se diz, pois aí se percebem fluxos de sentido. De certa forma, o que se procura é uma nova forma de dizer, um dizer diferente. Sai-se do discursivismo, através da linguagem, do verbal. De certa forma, pretende-se reduzir a arbitrariedade que subjaz à formação das palavras, escolhendo-as tanto em função da sua denotação como do seu *corpo*, isto é, como da sua forma material.

A denotação é, na obra deste Poeta, uma pista importantíssima para que se compreenda a distância mais fundamental. Por exemplo, quando se serve do termo *azul* ou dos deícticos para tornar a linguagem auto-referencial, Franco Alexandre faz valer as palavras dentro do campo de significância do texto. O uso dos deícticos funciona, nesta poesia, como emblema da distância, na medida em que, dependendo a sua denotação de condições de ordem pragmática, a recorrência dos deícticos nos poemas conduz o leitor a uma experiência de esvaziamento semântico; por outro lado, o termo *azul* refere-se à existência das palavras dentro do poema, e mostra ostensivamente que a poesia é um

jogo de linguagem, uma forma de vida circunscrita ao plano verbal: se no uso comum as palavras são ferramentas, na poesia, elas são uma matéria que exhibe a falha constituinte da linguagem, a distância a que está do que pretende nomear.

Rousseau, no *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, dá pistas acerca das razões desta ausência, ao falar de um canto primordial que nasceria directamente das paixões, exprimindo-as perfeitamente, correspondendo-lhes directamente. Em sua opinião, na origem da humanidade, a relação do canto com o sentimento não teria sido mediada, ou seja, a diferença ontológica a que nos referimos acima não existiria. No entanto, com o canto surge a discursivização, a fala, que mostra ao ser humano a vida em si própria, bem como a morte. E é a fala que faz com que o canto se degenera em música, perdendo para sempre a ligação originária que mantinha com o que expressava. A expressão directa, pura, a-discursiva, é esquecida, e a música passa assentar em convenções, calculando os intervalos. Da mesma forma, a escrita foi também uma grande instauradora de distância, na medida é uma forma de comunicação onde se perde a imediaticidade do que se procura dizer. Portanto, a escrita seria um edifício construído sobre uma ausência, e a poesia um uso da linguagem que exhibe a ausência que lhe está no fundo.

Assim sendo – e ao contrário da ordem seguida na demonstração –, a hipótese discutida desta dissertação é a de a concepção de linguagem como diferença ontológica estar subjacente a todos os outros planos em que a distância se torna visível na obra de Franco Alexandre. Assim, procurei mostrar que este problema de diferença essencial entre linguagem e mundo se dá a ver numa poesia que, no plano semântico, se apoia em jogos de ironia e subversão, impossibilitando uma leitura organizada de afirmação categórica em afirmação categórica. Os temas que trata – a intersubjectividade, o amor, a metamorfose, a relação do poeta com a sua obra – são dinamitados por esta poética da distância, e dados a ver, na leitura, de forma estroboscópica, já que, na obra de António Franco Alexandre, se exibem as falhas da linguagem: é nesse sentido que é uma obra *sobre* distância.

Ora, percebe-se, no entanto, que não só de denúncia das falhas da linguagem se faz a poesia: a poesia, como mostrei no subcapítulo 3.2, inaugura uma forma de dizer que, de certa forma, recupera a voz que surgia no canto, ainda que não totalmente: se a linguagem se fez sobre o cálculo de intervalos, perdendo, segundo Rousseau, a sua ligação originária em presença, a poesia faz vir à presença uma nova forma de dizer, já

que, quando se torna auto-referencial, explora a capacidade de significância da palavra no poema, e não o seu significado no uso comum. As palavras surgem em vez das coisas, e são escolhidas tanto em função do seu significado, como em função do seu significante. Paradoxalmente, Franco Alexandre parece acreditar, ainda, no poder da poesia, que é, de algum modo, um discurso que recorre à *música* que vem das palavras e intensifica os seus sentidos, os quais passam nos interstícios como intuições de leitura. A poesia ficaria, então, mais perto desse canto original que, segundo Rousseau, teríamos tido antes de falarmos, embora o use para nos falar dos limites da linguagem. Os versos que encerram o primeiro livro de Franco Alexandre, *A Distância*, já alertavam para que a poesia tem de ter consciência desses limites, mas, ao mesmo tempo,

(...) saber ao fundo um sol que merece  
uma longa marcha  
que vamos  
agora  
começar.<sup>297</sup>

---

<sup>297</sup> António Franco Alexandre, *A Distância*, ed. cit., p. 72.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. António Franco Alexandre

#### 1.1 Poesia

*A Distância*, Lisboa, ed. autor [distribuído por Publicações D. Quixote], 1969.

*Sem Palavras Nem Coisas*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1974. Ed. ut.: *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

*Os Objectos Principais*, Coimbra, Centelha, 1979. Ed. ut.: *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

*Visitação*, Porto, Gota de Água, 1983. Ed. ut.: *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

*A Pequena Face*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1983. Ed. ut.: *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

*As Moradas 1 & 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987. Ed. ut.: *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

*Oásis*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992. Ed. ut.: *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

*Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

*Quatro Caprichos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

*Uma Fábula*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

*Duende*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

*Aracne*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

#### 1.2 Poemas Publicados em Revistas

“Relatório Um”, *Nova*, nº 1, 1975-76, pp. 17-19.

“Cartão-Postal”, *A Terceira Margem*, nº 2, 1982.

“Duas Canções”, parcialmente publicado [canção 2] em *Colóquio/Letras*, nº 76, Novembro de 1983, p. 52.

“Dos Jogos de Inverno”, parcialmente [poemas 5, 6, 7 e 8] publicado em *Via Latina*, nº 3, 1991.

“Terceiras Moradas” [excepto 22], *A Phala*, nº 27, 1994.

### **1.3 Entrevistas e depoimentos**

“Somos todos um pouco sobreviventes”, entrevista conduzida por António Guerreiro, *Expresso*, suplemento *Revista*, Fevereiro de 1993, pp. 53-54.

“António Franco Alexandre: Entrevista”, entrevista conduzida por Américo Lindeza Diogo e Pedro Serra, *Inimigo Rumor*, nº 11, 2º Semestre de 2001, pp. 46-52.

“Depoimentos para um Apeadeiro”, *Apeadeiro*, nº 2, Primavera de 2002, pp. 22-31.

“Como Falar de Poesia”, *Relâmpago*, nº 6 – *Como Falar de Poesia*, Abril de 2000, pp. 13 e 14.

## **2. Sobre António Franco Alexandre**

### **Alves, Ida**

“Poesia de língua portuguesa e identidade plural: Dois exercícios antropofágicos”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 16 – *Paisagens do Eu: Identidades em Devir*, Junho 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 – *Textos e Mundos em Deslocação*, Tomo 2, 2006, pp. 31-63.



**Amaral, Fernando Pinto do**

“A fala imperceptível de António Franco Alexandre”, *O Mosaico Fluído: 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 Fábula» de amor”, *A Phala*, nº 90, Dezembro de 2001, pp.112-113.

“O Sopro do Sentido na Poesia Muda de António Franco Alexandre”, <http://www.ples.umassd.edu/ples7texts/Antunes.doc.>, (consultado em Abril de 2009).

**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*, org. Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 2002, pp. 431-436.

“Um quarto de século de poesia portuguesa”, *Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, nº 4, [consultada em [http://www.lettas.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem\\_19.html](http://www.lettas.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_19.html), em Setembro de 2010].

**Bastos, Jorge Henrique**

“Experiências contemporâneas”, *Expresso*, suplemento *Cartaz*, 22 de Maio de 1999, p. 33.

**Brandão, Fiamma Hasse Pais**

[Recensão crítica a [Poesia], de António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães], *Revista Colóquio/Letras*, n.º 33, Setembro de 1976, p. 91-92.

**Cattaneo, Carlo Vittorio**

[Recensão crítica a *A Pequena Face*, de António Franco Alexandre], *Revista Colóquio/Letras*, n.º 76, Novembro de 1983, p. 77-78.

“O «viver impreciso» de António Franco Alexandre”, *Expresso*, 27 de Agosto de 1983, p. 34.

**Coelho, Alexandra Lucas Coelho**

“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.

**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.

“O diabo na caixa (António Franco Alexandre)”, *Menos que Um: Uma História Literária Por Intermitência*, Braga, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1996, pp.141-158.

*Sem Família: Sobre a Poesia de António Franco Alexandre*, Braga, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 2001.

“Sem família: Sobre *Quatro Caprichos* de António Franco Alexandre”, *Ave Azul*, nº4 – *António Franco Alexandre e a Sobrevivência da Poesia*, Verão de 2000/Inverno de 2001, Viseu, pp. 15-31.

**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, p. 20-21.

“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.

**Hatherly, Ana**

[Recensão crítica a *Sem Palavras nem Coisas*, de António Franco Alexandre], *Revista Colóquio/Letras*, n.º 26, Julho de 1975, p. 87.

**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, nº1, Janeiro de 1989, pp. 155-161.

“António Franco Alexandre”, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Ed. Presença, 1989, pp. 233-241.

### **Miranda, José Gomes**

“Um Pouco Mais de Assombro”, *Público*, suplemento *Leituras*, 5 de Junho de 1999, p.4.

### **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 2009, pp. 121-139.

“O especialista em sublimação e os usos da linguagem”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 20 – *Artes da Perversão*, Junho de 2009, pp. 261-281.

### **Nava, Luís Miguel**

[Recensão crítica a *As Moradas 1 & 2*, de António Franco Alexandre], *Revista Colóquio/Letras*, nº 101, Janeiro de 1988, p. 113-114.

“Alguns d’Os *Objectos Principais*”, *Ensaio Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 264-278.

“O Poliedro transparente: sobre *Oásis* de António Franco Alexandre”, *Ensaio Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 279- 284.

### **Pereira, Edgard**

[Recensão crítica a *Poemas*, de António Franco Alexandre], *Revista Colóquio/Letras*, nº 147/148, Janeiro de 1998, pp. 338-340.

“A Poesia Portuguesa Contemporânea”, <http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/%281998%2907-A%20poesia.pdf>, (consultado em Setembro de 2010).

### **Rosa, António Ramos**

“António Franco Alexandre ou a íntima violência do exterior”, *Incisões Obliquas*, Lisboa, Caminho, 1987, pp. 157-161.

### **San-Payo, Patrícia**

[Recensão crítica a *Aracne*, de António Franco Alexandre], *Românica*, nº14, 2005, pp. 235-238.

### **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.

“*Suburbia alexandrinus*”, *Ave Azul*, nº 4 – António Franco Alexandre e a *Sobrevivência da Poesia*, Verão de 2000/Inverno de 2001, Viseu, pp. 52-70.

“A Poesia e o Colosso em António Franco Alexandre”, *Inimigo Rumor*, nº 11, 2º Semestre de 2001, pp. 53-56.

**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.

“Para uma Releitura da «Vontade de fazer literatura brasileira» no diálogo entre poetas do Brasil e de Portugal hoje: *Visitação* ou «O amor em visita» segundo AFA, in *Célia Pedrosa e Ida Alves (org.), Subjectividades em Devir: Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, pp. 156-163.

**Silvestre, Osvaldo**

“Anos Magros”, *Expresso*, suplemento *Revista*, 30 de Dezembro de 1999, p. 26.

**Soeiro, Ricardo Gil**

“Um lugar secreto, onde as palavras falam, sem barulho”, [http://www.revistaaautor.com/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=445:um-lugar-secreto-onde-as-palavras-falam-sem-barulho-&catid=22:cultura-e-sociedade&Itemid=41](http://www.revistaaautor.com/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=445:um-lugar-secreto-onde-as-palavras-falam-sem-barulho-&catid=22:cultura-e-sociedade&Itemid=41), consultado em Setembro de 2010.

**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: A vez e a voz de António Franco Alexandre”, *Ave Azul*, nº 4 – *António Franco Alexandre e a Sobrevivência da Poesia*, Verão/Inverno 2000/2001, pp. 41-51.

“António Franco Alexandre: O Sopro de eros entre os ossos e o chão”, *Jornal do Centro*, 25 de Outubro de 2002, p. 21.

“Uma cama de árvores e de lume: a Poesia de António Franco Alexandre”,  
in *Percursos de Eros: Representação do Erotismo*, org. de António Manuel Ferreira,  
Universidade de Aveiro, 2003, pp. 209-221.

“Uma Fábula: A alteração material em António Franco Alexandre”, *Forma Breve*, nº 3, 2005, pp. 211-214.

### **3. Bibliografia Geral**

#### **Baudelaire, Charles**

*Les Fleurs du Mal*, 1857. Ed. ut.: *Œuvres Complètes*, org. crítica de F.-F. Gautier, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1918.

#### **Barthes, Roland**

*Fragments d'un discours amoureux*, 1977. Ed. ut.: *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, trad. de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 1987.

*Le Plaisir du Texte*, 1973. Ed. ut.: *O Prazer do Texto*, trad. de Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70, 1974.

#### **Blanchot, Maurice**

“L’expérience de Mallarmé”, *L'Espace littéraire*, 1955. Ed. ut.: *The Space of Literature*, trad. e introdução de Ann Smock, EUA, University of Nebraska Press, 1982, pp. 38-48.

#### **Deleuze, Gilles e Guattari, Félix**

*Kafka — Pour une Littérature Mineure*, 1975. Ed. ut.: *Kafka — Para uma Literatura Menor*, trad. e prefácio de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

#### **Derrida, Jacques**

*De La Grammatologie*, 1968. Ed. ut.: *Gramatologia*, trad. de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

**De Man, Paul**

*Blindness and Insight, Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, 1971. Ed. ut.: *O Ponto de Vista da Cegueira*, trad. de Miguel Tamen e introdução de Wlad Godich, Lisboa, Edições Cotovia, 1999.

**Freitas, Manuel da Costa**

“Logos”, in AA. VV., *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, 3.º Volume, Lisboa/ S. Paulo, Verbo, 1991.

**Foucault, Michel**

*Qu'est-ce qu'un auteur?*, 1969. Ed. cit.: *O Que é um Autor?*, trad. de António Fernando Casais e Eduardo Coelho e prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Casais, Lisboa, Vega, 2000.

**Greimas, Algirdas Julien**

*Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette, 1986.

**Gusmão, Manuel**

“Rimbaud: Alteridade, singularização e construção antropológica”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 5 – *Contextos de Modernidade*, Julho de 2002, pp. 91-124.

**Heidegger, Martin**

*Sein und Zeit*, 1927. Ed. ut.: *Ser y Tiempo*, trad., prólogo e notas de Jorge Eduardo Rivera C., Santiago de Chile, Editorial Trotta, 2003

**Kafka, Franz**

*Die Verwandlung*, 1912. Ed. ut.: *A Metamorfose*, trad. de Breno Silveira, Lisboa, Livros do Brasil, 2002.



**Lorca, Federico Garcia**

“Teoria y Juego del Duende”, 1933. Ed. Ut.: *Obras Completas*, org. e notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 109-121.

**Lyotard, Jean-François**

*L'inhumain*, 1988. Ed. ut.: *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

**Magalhães, Joaquim Manuel**

Consequência do Lugar, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

**Mallarmé, Stéphane**

“*Crise de Vers*”, *La Revue Blanche*, 1895. Ed. ut.: *Crisis in Poetry*, trad. de Bradford Cook, in *Toward the Open Fields: Poets on the Art of Poetry, 1800-1950*, org. de Melissa Kwasny, EUA, Wesleyan University Press, 2004, pp. 151-159.

**Maulpoix, Jean- Michel**

“Le Danseur de Corde: Portrait du Poète Funambule”, <http://www.maulpoix.net/danseur.html>, consultado em Setembro de 2010.

“Henri Michaux, À Distance”, <http://www.maulpoix.net/adistance.htm>, consultado em Setembro de 2010.

**Morin, Edgar**

*Amour, Poésie, Sagesse*, 1997. Ed. ut.: “O Complexo de Amor”, *Amor Poesia Sabedoria*, trad. de Ana Paula Viveiros, Lisboa, Piaget Editora, 1999, pp. 15-34.

**Nancy, Jean-Luc**

*L'« il y a » du rapport sexuel*, 2001. Ed. ut.: *O «Há» da Relação Sexual*, trad. e notas de Pedro Eiras, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2008.

**Nava, Luís Miguel**

*Poesia Completa*, org. e posfácio de Gastão Cruz, prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

**Oliveira, Carlos**

*Sobre o Lado Esquerdo*, 1968. Ed. ut.: *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho, 1992, pp. 199-228.

**Ovídio**

*Metamorfoses*, trad. de Domingos Lucas Dias, Lisboa, Vega, 2006.

**Pessoa, Fernando**

*Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, s/d.

**Platão**

*O Simpósio ou do Amor*, trad., prefácio e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa, Guimarães Editora, 1986.

*Íon, Obras Completas de Platón*, trad. de D. Patrício Azcárate, Tomo I, Buenos Aires, Ediciones Florida 251, 1946, pp.427-443.

**Ricoeur, Paul**

*Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, 1976. Ed. ut.: *Teoria da Interpretação*, trad. de Artur Morão, introdução e comentários de Isabel Gomes, Porto, Porto Editora, 1995.

**Rorty, Richard**

*Contingency, Irony and Solidarity*, 1989. Ed. ut.: *Contingência, Ironia e Solidariedade*, trad. de Nuno Fonseca, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

**Rousseau, Jean-Jacques**

*Essai sur l'origine des langues*, 1749. Ed. ut.: *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, trad., introdução e notas de Fernando Guerreiro, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.

**Valéry, Paul**

“Poésie et pensée abstraite”, *Variétés V*, 1944. Ed. ut.: *Discurso Sobre a Estética; Poesia e Pensamento Abstracto*, trad. e prefácio de Pedro Schacht Pereira, Lisboa, Vega, 1995, pp. 53- 91.

**Wittgenstein, Ludwig**

*Philosophische Untersuchungen*, 1953. Ed. ut.: *Tratado Lógico-Filosófico & Investigações Filosóficas*, trad. e prefácio de M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

## ERRATA

p. 9: onde se lê “equenos” deve ler-se “pequenos”.

p. 10: na nota de rodapé nº 4 falta “*Apeadeiro*, nº 2, Primavera de 2002”.

p. 28: na nota de rodapé nº 63, onde se lê “*Idem*”, deve ler-se “Roland Barthes, *op. cit.*”.

p. 49: falta o terceiro verso, no excerto do poema citado e recolhido: “não tem o corte puro do besouro,”.

p. 56: onde se lê “ligando-a ao processo da sua produção” deve ler-se “ligando-o ao processo da sua produção”.

p. 72: na nota de rodapé nº 221, onde se lê “ir” deve ler-se “it”.

p. 76: onde se lê “segundo a definição de Valéry” deve ler-se “segundo a definição de Valéry)”.

p. 77: onde se lê “e tendo esquecido o pólo do *fundo*” deve ler-se “tendo esquecido o pólo do *fundo*”.

p. 93: onde se lê “significantes” deve ler-se “significantes”.

p. 93: na nota de rodapé nº 283, onde se lê “ed. ut.” deve ler-se “ed. cit.”.