

## O sopro do sentido na poesia muda de António Franco Alexandre

David Antunes

... skepticism's "doubt" is motivated not by (not even where it is expressed as) a (misguided) intellectual scrupulousness but by a (displaced) denial, by a self-consuming disappointment that seeks world-consuming revenge. (*Disowning Knowledge* 6)

What are the roots that clutch, what branches grow  
Out of this stony rubbish? Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats,  
(T. S. Eliot, *The Waste Land*)

Escrever sobre António Franco Alexandre, poeta português, nascido em Viseu em 1944, e professor de Filosofia na Universidade de Lisboa, é certamente uma tarefa difícil por três motivos de relevância desigual. Em primeiro lugar, trata-se de um poeta acerca do qual críticos portugueses influentes falam de um modo «provavelmente» superlativo. Por exemplo, Américo A. Lindeza Diogo, o crítico que, aparentemente, mais tem escrito sobre Franco Alexandre, discute com Joaquim Manuel Magalhães em *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos* (1993) acerca da propriedade ou não de se falar em “o maior poeta,” em relação à literatura de um país ou a uma determinada

época, afirmando, a propósito de António Franco Alexandre, que “se não é o maior dos poetas dos últimos tempos, talvez seja...porque não se deve saber qual deles o é” (23) e que *Os Objectos Principais* (1979) “é...o livro de poesia pós-25 de Abril” (33). Óscar Lopes considera *Moradas 1 & 2* (1987) como sendo “provavelmente o melhor livro de poesia do decénio...com que, a nível da poesia, hoje mais se pode aprender” (“Alguns Nexos” 223).

Em segundo lugar, António Franco Alexandre cria alguma instabilidade em descrições de índole periodológica, assentes geralmente em critérios que registam homologias de interesses temáticos e de procedimentos literários. De facto, se os anos 70/80, da poesia portuguesa do século passado, são panoramicamente descritos como denunciadores de um *regresso ao sentido*— que se observa no “retorno a processos de escrita apoiados num fio condutor, isto é, menos voltados para malabarismos verbais do que para a simples afirmação de *linhas de sentido*,” na “retoma de um lirismo assumido sem complexos e de uma emocionalidade relativamente explícita, o que nos dá a ilusão de um discurso *mais sentido*” e na “exploração de áreas semânticas ligadas à fisicidade” (“O Regresso ao Sentido” 161) — então é, como se vai ver, claro que, ou esta descrição de *regresso ao sentido* pode sofrer modulações excepcionais para incluir a poesia de Franco Alexandre, ou o poeta dificilmente nela se enquadra, atendendo ao que se observa nos seus poemas, pelo menos até ao livro *Quatro Caprichos* (1999). Felizmente, tais discordâncias só podem suscitar um alargamento da extensão conceptual da expressão *regresso ao sentido*. O mesmo autor, cujas palavras acabei de transcrever, é imediato a citar um texto de Franco Alexandre, em que o poema é definido como “a sombra que ilumina / o lugar onde nada se vê” (321),<sup>1</sup> para acautelar o lugar deste poeta e para sustentar agora que “estas escritas, embora perseguindo a ideia de representação, se dissolvem muitas vezes numa magma de imagens onde é impossível distinguirmos as causas dos efeitos e onde a cómoda perspectiva *Sujeito / Objecto* se fluidifica até deixar de existir” (“O Regresso ao Sentido Anos 70 / 80” 161). Concordo que esta é certamente uma boa descrição do muito que se passa em muitos poemas de António Franco Alexandre, mas só com alguma flexibilidade teórica é que a percebo como uma descrição visivelmente complementar e contígua das primeiras definições de *regresso ao sentido*.

Finalmente, e este é provavelmente o motivo fundamental que determina as eventuais dificuldades e riscos ao escrever-se sobre Franco Alexandre, registre-se o modo tão perturbante como este poeta parece frustrar uma espécie de

recusa do cepticismo que o leitor pretende experimentar perante qualquer texto, por mais hermético que este se considere. Esta recusa do cepticismo é proporcional à qualidade da experiência epifânica que resultou da leitura do texto e que as nossas teorias poéticas mais disponíveis enquadram conceptualmente ou resolvem nos casos mais dramáticos. O preenchimento desta condição de leitura é importante, porque sustenta a convicção feliz de que nós e os outros existimos e de que existe uma reciprocidade epistemológica decorrente dos enunciados que produzimos.

Inversamente, 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 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*.

O interesse e originalidade da poesia de António Franco Alexandre não se situam apenas no problema ontológico que acabo de referir, sendo esse problema apenas um efeito colateral desta poesia. Antes se afigura, desde logo, como essencial o modo como se contesta a ideia segundo a qual a importância de certas coisas deriva da invisibilidade daquilo a que, geralmente, se chama a sua essência, implicando-se, no entanto, com isso que o poeta é ou deva ser um tradutor de sinais que denunciam esse conteúdo essencial. Deste ponto de vista, o poema é avaliado em função de um delicado equilíbrio indicial que reúne no mesmo lugar da indecisão, dilema e vazio semânticos a chave destes tesouros literários. É por esta última razão que muitas pessoas pensam que o sentido da poesia não pode ser, desde logo, evidente, nem, sobretudo, sistematicamente diferido, e é também este aspecto que torna especiais as coisas e o poeta e faz dos leitores seres que, depois de tão dolorosa via-sacra e deserto hermenêuticos, recebem, mesmo que por instantes, a devida recompensa sob a forma de iluminação semântica e ganho cognitivo. Nada disto, no entanto e como já se percebeu, é realmente lisonjeiro para as coisas, o poeta e os leitores, uma vez que se demonstra que nem as coisas são suficientemente invisíveis, nem os poetas são necessariamente videntes do

oculto, nem as perplexidades interpretativas dos leitores são realmente intransponíveis e decisivas. Um segundo aspecto relacionado com o anterior, que a poesia de Franco Alexandre parece interrogar, é a presunção segundo a qual existe um interesse naturalmente filosófico pelas coisas e principalmente, já se vê, pelo seu interior que, supostamente, reclama uma exposição e confere ao poeta o estatuto mais digno de filósofo. É que nesta poesia de uma “radicalidade negativa” (“Alguns Nexos” 223), como lhe chama Óscar Lopes, a dificuldade e o desespero nunca são o não se pressentir o sentido ou um sentido, ou um sopro de sentido, no intervalo de tantas descontinuidades morfológicas, sintácticas e semânticas. A crítica situação hermenêutica é o depararmo-nos com o facto de, precisamente porque pressentimos esse sentido etéreo, ser impossível formular raciocínios e proposições sintacticamente coerentes e sustentados por evidência textual suficiente que lhes credite alguma fiabilidade não especulativa. O que alguma poesia de Franco Alexandre descreve é uma espécie de impossibilidade da linguagem, algo congénita, de por ela e nela se cumprirem promessas semânticas, por parte de quem começa por enunciá-las ou sugeri-las. Este é, penso eu, um aspecto essencial porque transfere a discussão do poema de tópicos que habitualmente relacionamos com a mimese e o modo como o texto se relaciona com a realidade ou com outros textos, indiciando de forma mais ou menos evidente a sua própria leitura, para a questão, aparentemente prévia, da natureza da própria linguagem, enquanto suporte físico de uma coisa chamada poesia e do sentido. Como nos diz o poeta no poema 6 de *Moradas 1 & 2*, aquilo que resulta dos pedidos que lhe fazemos é uma “nódoa” de tinta e um “desalinho” prosódico, numa folha, que é o “tapete” das nossas relações infelizes e intempestivas, em que não podemos abrigar as nossas dúvidas e anseios:

que queres de mim esse saber surpreso  
 que o retrato de ti te não parece  
 que outra razão de ser mais desejável  
 ...  
 a equação celeste do destino? no tapete  
 fica depois a nódoa, o desalinho.  
 ...  
 não te respondo. não te repito. invento  
 o vento que te arrasta a desabrigo. (280)

António Franco Alexandre (ao contrário de Alberto Caeiro, por exemplo) não nega o interior das coisas, antes se revolta contra a visibilidade por vezes fácil de mais, tanto do exterior como do interior, e pela materialidade violenta destas coisas na maneira como ostentam o seu estar perante o sujeito, exigindo dele a atenção e a voz, uma narrativa. Franco Alexandre ora se angustia com o mutismo obstinado das coisas ora se horroriza com a transparência e, sobretudo, com a presença do mundo e dos seus objectos, i.e., com a sua ausência de mistério e invisibilidade.

Na impossibilidade de se furtar à presença das coisas, o ofício do poeta e das palavras é então, para desespero dos leitores, ocultar aquilo que o mundo exhibe e revoltar-se contra o modo como o mundo impõe essa presença. A poesia corresponde assim não tanto a um acto de criação e representação, muito menos de esclarecimento, mas sobretudo de negação e apagamento, de rasura. A poesia enuncia uma teoria do conhecimento que precisamente está consciente de que a apreensão e nomeação do objecto se constituem sempre como uma *reductio* da presença deste e um encolhimento morfológico do que, à falta de melhor expressão, chamo a sua extensão ontológica.

Se aquilo que constitui motivo de inquietação, para Franco Alexandre, é, deste ponto de vista, a persistência obstinada e irreverente de certas coisas, palavras e conteúdos mentais: “de tudo o que esqueci me inquieta / uma memória outra” (20), não é de admirar que a poesia seja, como se diz no poema de 1974, com o sugestivo título “L’Oubli,” a consequência de uma espécie de exposição nefasta ao mundo e peso da memória e corresponda simultaneamente a um (infeliz) exercício de esquecimento e à enunciação explícita ou implícita de um desejo de evasão, inconsciência e conversão ou metamorfose:

ó somente não ter  
 mais nada que lembrar, mais palavras a arder  
 dentro do crânio quando as folhas crescem,  
 acordar em Rapallo ou Santa Bárbara  
 dentro de um corpo, colado, coincidente  
 ...  
 acabar, desistir, fechar o ouvido ao arrastar das unhas  
 nas paredes, não falar outra língua  
 que a da madeira ardida no cimo da água, (25, 26)

Neste ensaio sobre a poesia de António Franco Alexandre, proceder-se-á, essencialmente, à demonstração desta hipótese de leitura explorando-se, necessariamente, tópicos aos quais a mesma conduz e com os quais se relaciona. Antes de mais e, como já referi, encontramos a recusa de uma poesia que permita a construção estável de uma referência, de uma presença e de uma identidade. Nesta poesia de negações e de uma *reductio* da realidade, obtém-se e acontece, não raras vezes, uma imagem inabitável do mundo, sintacticamente desordenada, cuja disposição dos objectos nem sequer obedece a uma racionalidade labiríntica, que suscitasse ou desafiasse a interpretação. Denuncia-se uma concepção do poema e da leitura como espaços de uma viagem errática, sem destino definido nem protagonistas identificáveis, por imagens aparentemente aleatórias e convocadas por estímulos vários e imponderáveis. A arbitrariedade calculada de quaisquer coordenadas corresponde, na rede semântica do poema, à perda da visibilidade e presença do sujeito lírico, dos personagens e objectos, o que coincide com o abandono, não complacente, dos leitores a uma sintaxe improvável, a citações inesperadas e associações semânticas tornadas abstractas pela implausibilidade dos elementos concretos que as formam, e resultantes, acima de tudo, de preocupações prosódicas e formais não convencionais. A sugestão de imagens e histórias, que indiciam a índole transaccionável e límbica da existência dos homens, das coisas e das suas relações, contribuem para a impossibilidade de uma definição da sua natureza e para a possibilidade do seu ocultamento e *travestimento* sistemáticos e repetidos. Mas há quase sempre, como diz Gastão Cruz a propósito de *Oásis*, um indício “do sentido outro” (180) que, tanto apazigua momentaneamente a angústia semântica do leitor, como inibe a interpretação. A imperatividade desta voz indecisa, imprecisa, subterrânea e caprichosa trai-se e coincide às vezes com a presença de momentos em que se suplica e ambiciona a perfeição e a perenidade do canto poético e de um espaço vazio, escuro e despojado em que cada um pertença a si mesmo, mesmo que isso passe pela citação das palavras do outro:

hei-de gritar até que a eternidade  
devore a coisa vil que nos devora  
ou se apague do eterno o dia em que nasci  
...  
finalmente partir, na manhã de ruas nitidas e frias,  
passar este deserto até às portas do mar, onde reis violentos

se alimentam de sal, aí  
 plantarei a árvore das minhas folhas acesas ao vento  
 e a cada um suavemente direi: «You belong to You:  
 também Tu crescerás para Tu: eis o teu nome. (394, 402)

A relevância dos tópicos alexandrinos que acabo de enunciar parece-me extrema na medida em que aquilo que Franco Alexandre propõe, no contexto da poesia portuguesa contemporânea, é uma radical redefinição do género lírico enquanto lugar que convencionalmente associamos à possibilidade de construção de um identidade enunciativa que polariza e modula uma percepção identificável do mundo, pese embora as peculiares mudanças e idiossincrasias dos diferentes textos. Em cada poema, são experimentadas possibilidades de destituir o texto de um sentido coerente e localizável e duas consequências disso são o desaparecimento do mundo dos sujeitos e dos objectos, num vórtice de sugestões semânticas (que não são propriamente polissémicas), e uma espécie de restituição da linguagem a si mesma, enquanto sistema gráfica e prosodicamente abstracto e inútil, do ponto de vista instrumental, i.e., comunicativo. A iterabilidade irrestrita dos signos e contextos linguísticos—que define a natureza da própria linguagem, como sugere Derrida<sup>2</sup>—suspende e impossibilita a formulação sintáctica de uma ordem promotora de uma leitura que resgatasse o *eu* e as coisas das metamorfoses a que são remetidos no texto que supostamente os nomeia e refere. Trata-se portanto, como o poeta sugestivamente implícita, através da epígrafe que lemos no seu último livro, *Uma Fábula* (2001), de adquirir aquele saber que permite explicar *how bodies are changed into different bodies* (7) ou, como o maior poeta da literatura portuguesa disse um dia, se transforma, “o amador na cousa amada.”

A deflação do discurso filosófico na poesia de António Franco Alexandre não se deve tanto à convicção da sua putativa ineficácia no processo de conhecimento, mas antes à suspeita e, diria mesmo, irritação originadas pela percepção do seu sucesso, relativo ou não, na explicação do mundo e na definição de estratégias epistemológicas. A mera sugestão desta hipótese deve pelo menos colocar o leitor de sobreaviso relativamente a um entendimento glorioso do valor da poesia, como alternativa epistemológica. Na realidade, como percebemos pelo último livro de Franco Alexandre, tanto filosofia como literatura se encontram plausivelmente no mesmo plano que, embora não saibamos qual é, não é certamente cognitivo: “Já me não serve de nada a

poesia, / a literária ‘arte de chiar.’ E quanto a pensamento: esse schelling / já me moeu o siso. Desisti de entender / a ‘identidade.’ Pense quem lê” (*Uma Fábula* 53).

E no entanto, no primeiro livro que o autor considera essencial para a definição da sua obra, observa-se ainda, a par do que julgo serem já as linhas de força desta poesia, a presença do persistente vocabulário filosófico que, ora sofre tratos de polé na submissão que lhe impõe o violento fazer poético, ora parece surgir como instrumento conceptual e epistemológico. Em “Sem Palavras nem Coisas,” poema epónimo do livro a que pertence e onde se ouve, desde logo, Foucault, percebe-se, por exemplo, que o ofício das palavras e do pensamento se expressa pelos actos perigosos e *demónicos* de dividir, separar e escolher. Em versos como “(neste perigo mudo de escolher dividindo / o som de tiros altos em volta do corredor)” (14), “divido separo escolho, / de pé no corredor entornando os cabelos” (14), “dividindo o granito, acendo / o cenário e as pálpebras separam / os ramos dos braços” (15), “dividindo, separando, escolhendo as balas dos / projectores,” (15), “deste perigo mudo de escolher / dividindo, cai no azul e alarga-se, cai / devagar, acendo / o ramo e a folha cai nos dedos” (15), observa-se uma espécie de implosão do sentido das palavras a que só resiste a percepção dos actos e operações mentais—dividir, separar, escolher—que permitem essa implosão e que, desde já, propomos como procedimentos poéticos recorrentes em Franco Alexandre. Dividir, separar e escolher são tanto estratégias da mente habituada ao rigor sintáctico do pensamento filosófico e discursivo, em geral, como actos de expansão poética ilimitada, no sentido que Riffaterre dá ao conceito de expansão<sup>3</sup> e, possivelmente, o seu interesse reside no facto de estes dois aspectos coincidirem no mesmo texto e ser impossível distingui-los. Aliás, na intersecção destes dois modos de dividir, separar e escolher considere-se, ainda que de um modo figurativo, a violência inerente a cada um destes actos. Daí que, na realidade, a única coisa que se lhes pode furtar seja aquilo que é objecto do amor que “perdura” no que se divide e separa:

sem tempo para escolher, separar,  
dividir, perdura de repente dentro das asas,  
vê, perdura na minúcia dos pulsos,  
o que amaste perdura, não tem tempo  
para se perder,  
palavras que dividam, vê, coisas que te separem. (18)

A enunciação sistemática das estratégias que parecem permitir a produção do texto elide possibilidades de abordagem ou identificação surrealistas e considerações acerca de uma arbitrariedade não controlada. De facto, o texto progride numa encenação de si mesmo e representa-se a si mesmo e às suas possibilidades enquanto suporte e resultado dos actos de dividir separar e escolher, a partir de uma matriz lexical identificável, relativamente reduzida e nada abstracta. Como se diz em *Oásis* (1992), de um modo que, metonimicamente, cria uma identificação entre texto e realidade, e um espaço, a floresta, que se pode percorrer e onde nos podemos perder e perder coisas ou pessoas:

Dessa experiência, que combinara a estranheza das coisas muito próximas  
e o ar franco dos desaparecidos [...]—sem perder  
a perfeita coesão de todas as partes do espaço—nasceu  
a certeza que a simples realidade contém o aberto de todas as  
ramagens, que sobrepostas e enlaçadas, são o chão sucessivo da floresta. (401)

Sejam quais forem as estratégias de produção textual de Franco Alexandre, o seu propósito não é nunca o de sugerir um núcleo semântico suficientemente forte, sustentado eventualmente por “uma temática obsessiva ou muito específica,” que permita a definição de uma “ideia forte para esta poesia” (*O Mosaico Fluido* 108). Pelo contrário, e como temos vindo a sugerir, o movimento é sempre o de uma recusa de que as palavras possam, de alguma forma, esclarecer ou representar a realidade, como se a poesia fosse uma vingança em relação ao modo visível como o mundo se apresenta e se manifesta na suposta ligação entre o mundo e as palavras. Mais do que uma recusa, diria que se trata de uma espécie de trabalho de Penélope em que, no entanto, a quantidade de tecido que se desfaz é superior à que se elabora, como se o único fundamento do pouco que se tece fosse o muito que, depois ou no mesmo instante, se pode destecer. É interessante notar por exemplo, ainda em *Sem Palavras Nem Coisas* e a propósito do que se acabou de dizer, o diálogo que se estabelece entre dois poemas: “Minhas Pequenas Dúvidas, E A Guerra” e “As Coisas Justamente.” Aquilo que, desde logo, se observa, quando os dois poemas se lêem como um só, é que o modo como as coisas “nos rodeiam” e “nos penetram” (43) encontra evidente paralelo no *modus operandi* das dúvidas de “Minhas Pequenas Dúvidas”:

1  
 minhas pequenas dúvidas estabelecem  
 habitação violenta. furam pelos ossos,  
 espalham os dedos em volta, os caules  
 aquecidos do vento, roem  
 lentamente os pátios inertes,  
 instalam a dobra azul dos cotovelos,  
 resistem. [...] mexem  
 os dedos na gaveta,...  
 minhas pequenas dúvidas multiplicam os dentes,...  
 furam pelos dedos, as vísceras  
 intensas do vento, estabelecem  
 cotovelos completos.  
 têm  
 a violência constante dos ossos  
 resistem, dobram lentamente  
 a trela das estrelas, ferem as vísceras  
 inertes do silêncio. (31-32)

Considere-se agora o poema “As Coisas Justamente”:

1  
 as coisas justamente dilaceram  
 o verniz da violência, o sebo  
 prematuro das coxas, junto  
 ao resistente pêlo das mulheres.  
 ...vão perfurando  
 o céu que por palavras se fez boca...  
 batem no mundo com suor inútil...  
 as coisas como nascem assim cobrem  
 a face prematura, o olho  
 erétil da manhã...  
 as coisas justamente nos contemplam  
 & sorriem.

2  
 nos rodeiam. ameaçando

a tempestade fria dos arbustos, o pêlo  
 inclinado do gesso  
 a mansidão ardente das madeiras...  
 roem de sangue a melancia imóvel  
 chamam o tempo ao tempo e acordam,  
 terríveis, do fulgor das chamas...  
 vigiam o rumor  
 atento dos anéis  
 batem, perfuram, disseminam  
 o peso da neblina, penetram...  
 invadem o silêncio, e nas palavras  
 têm reinado imóvel.  
 nos rodeiam, nos pesam,  
 nos demoram.  
 devoram na cabeça a mão mais dura. (41-44)

Seria portanto fácil, mas relativamente ingénuo, supor simplesmente que “minhas pequenas dúvidas” são o legítimo antídoto para as coisas e seus métodos invasores, para a presença, mas isso não parece ser plausível se entendermos a dúvida como método filosófico ancilar e provisório da busca da verdade e, portanto, de um sentido. De facto, as dúvidas são também elas objecto da disrupção poética e não apenas o seu agente provisório e metódico relativamente à violência impositiva das coisas. A armadura bélica, que estas dúvidas parecem proporcionar, dispersa-se, anulando-se na sua dedicação mais do que hiperbólica e não metódica, no sentido de não selectiva e desordenada. O sujeito que duvida é elidido por uma espécie de autonomia não deliberativa e precipitada que as dúvidas adquirem, mas que as esgota. É talvez por isso que o momento do seu adormecimento, cansaço e desaparecimento coincide com o momento da exposição pornográfica do corpo e das coisas:

minhas pequenas dúvidas cansadas  
 adormecem num bolso, e estamos nus.  
     abraço-te  
 devagarinho, com as costas dos ossos,  
 dobrando os cotovelos na gaveta...  
 minhas pequenas  
     dúvidas, minhas telas miúdas,

sufocam numa névoa de granadas...

dói-me na mão direita

uma falta de dedos, uma falta

de rios.

pornograficamente

adormecemos. (36-37)

No entanto, percebe-se que é, quando a guerra das dúvidas termina e somos iludidos só pela aparente visibilidade dos corpos e das coisas, que se consegue a preclusão absoluta do sentido, e se coarcta, de certo modo, o dogmatismo irreverente das dúvidas que, por outro lado, não são senão tão ditatoriais quanto as outras coisas. Isto acontece não porque o poema termine nos versos que acabei de citar, mas porque a pornografia é essencialmente motivo de reacções somáticas e não semânticas. A pornografia é um *medium* que dilui os corpos e os sentidos, uma vez que opera por sinédoque e localiza numa parte a irrelevância do todo, (amputando?) despromovendo as outras partes para a categoria do meramente acessório, cobrindo-as com uma sombra.

As coisas parecem ser, assim, mais resistentes e recalcitrantes do que o autismo e o cepticismo de que, aparentemente, o poeta se protege relativamente a elas, à sua existência e ao que, por prosopopeia, lhe ditam. As coisas conseguem (só podem) habitar a forma sedutora dos instrumentos que são utilizados para nos furta-à sua presença, i.e., nós próprios, enquanto dotados de vontade, as dúvidas, a linguagem e próprio silêncio. É uma espécie de metamorfose não em função do amor que nos têm, mas em virtude da indiferença e ódio que lhes manifestamos e da sua existência frágil, mas inevitável e necessária: “frágeis as coisas justamente duram / instantes só: o tempo / de queimar-se” (44). As coisas, como se diz no final do poema “As Coisas Justamente,” são, além disto, o último refúgio dos deuses mortos, os mais hábeis em disfarces e metamorfoses, e nada dados a manifestações epifânicas, mesmo vivos:

nos convidam e traem. dos olhos nos retiram

o olhar que nos cederam.

violentas e precisas dilaceram

o céu que por palavras as fez boca

intensamente falam

até poder surgir. então se calam.  
 justamente não cedem: perscrutam  
 a sombra do silêncio. e vigiam  
 do imóvel pêlo os deuses que suplicam  
 detrás das coisas justamente, mortos. (47)

Se é nas palavras que as coisas têm “o seu reinado imóvel,” então é mais ou menos claro que o modo da sua consumpção terá de ser também um modo verbal e que o cepticismo não pode já ser expresso numa e pela dúvida, mas pela recusa, por uma retracção, eventualmente obstinada e arbitrária. O poema é o lugar dessa consumpção e dessa recusa céptica e cega do sentido evidente e transparente.

Entenda-se, deste ponto de vista, que a tão perturbante questão da dirisão do sentido na poesia de António Franco Alexandre, que muitos críticos assinalam,<sup>4</sup> é, antes de mais, um efeito de uma perplexidade pela avassaladora presença das coisas e dos objectos e, sobretudo, por uma espécie de insolente reclamação que fazem do poeta e assalto que perpetram à linguagem. Não julgo por isso que a questão essencial seja uma espécie de incorporação das coisas ou dos objectos pelo poeta e, mesmo admitindo que isso acontece num livro como *Objectos Principais*, como sugere Américo Lindeza Diogo, creio apenas que esse é um estado transitório da relação entre as coisas e o poeta. O fim último é, como sustentarei, a dissolução pela e na linguagem quer do poeta quer das coisas. Trata-se de fazer do poema uma espécie de enunciação muda, o vestígio gráfico de um sem número de conseguidas ausências e poder dizer: “o poema traz consigo um fresco calor escuro / é um pouco cão, miserável e mudo” (239). Não me parece que exista qualquer melancolia nestas palavras, apenas a convicção de que já se restitui a linguagem à sua condição de mera coisa sem significado. Pelo exercício da poesia, descobre-se que a linguagem existe enquanto evidência material cega e muda. Como contraprova do cepticismo, a linguagem remete, no entanto, para uma recusa e um vazio.

Os poemas de *Os Objectos Principais* (1979) desiludem a possível expectativa de registo lírico e confessional, que eventualmente se adivinha e suspeita no qualificativo “principais” do título. *Os Objectos Principais* denotam assim a falência de uma crença em ícones modernos e ou pós-modernos e, por extensão, a descrença em narrativas totalizadoras e definidoras de um *zeitgeist*. Assinala-se por inteiro a disponibilidade ancilar

do sujeito, que julgo identificar-se como um “Legatário Universal,” um dos títulos de uma série de poemas deste livro, para receber uma herança hiperbólica e insuportável de textos e coisas já feitas.

De facto, os objectos de *Os Objectos Principais* não são principais para o *eu*, porque não se percebe exactamente quem é o *eu*, não são certamente objectos de uma operação electiva que justificasse a sua caracterização de principais e, por isso, dificilmente podem ser entendidos como principais para alguém. Eles são principais sobretudo no sentido de primeiros, i.e., prévios à linguagem e ao sujeito que os nomeia. São principais na medida em que são absolutamente incharacterísticos, do ponto de vista do valor, e portanto assumem uma autonomia colectiva indistinta que os faz presentes e principais de um modo absoluto, não sujeitos a hierarquias e igualmente disponíveis à linguagem. Como simplesmente existem, verifica-se, na e pela linguagem de que dependem para se fazer notar, a virtualidade de os referir num complexo de contextos lexicais e semânticos e relações materiais tão improváveis que perdem a possibilidade de individuação, não podendo por isso ser tomados como objectos de eleição relacionáveis com um temperamento lírico particular, ou metonímias evidentes de uma realidade outra que não se pretendesse referir. Como Américo Lindeza Diogo diz em *Modernismos Pós-Modernismos, Anacronismos*, a existência destes objectos verifica-se na vastidão informe e o facto de serem principais não torna a sua “co-ocorrência com camiões, armazéns, museus, gavetas” (34) paradoxal, acentuando pelo contrário a sua disponibilidade irrestrita e existência colectiva.

Mais do que sujeito de preferências, o poeta é, então, o que recebe, e não o que incorpora, de forma quase indiscriminada. Recebe-se portanto também o que não se pediu, aquilo em que não se crê e considera-se interrogativamente a possibilidade de serem conjugados os elementos de uma realidade tão disseminada e pulverizada pela linguagem.

Abrindo com uma epígrafe de Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*, parágrafo 38, em que se associa o acto de nomear ao do baptismo de um objecto, *Os Objectos Principais* é, por um lado, um livro sobre o modo de nomear as coisas, quer dizer, de infelizmente não conseguir esgotá-las pelas palavras, “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,” (113)—e, por outro, é também uma obra onde surgem interrogações constantes acerca da plausibilidade e possibilidade de existência

hermenêutica em paisagens e contextos de relações semânticas e materiais tão difusos, enigmáticos e insensatos. Na segunda epígrafe, de Lévi-Strauss a propósito dos Wotjobaluk, diz-se que “a vida de um morcego é uma vida de homem” e, no primeiro poema de *Os Objectos Principais*, ficamos a saber que “o rumo / dos grandes navios japoneses à entrada da doca” depende destas estranhas “questões ignorantes”:

poderemos, um dia, amar estas vitrinas  
 como quem ama uma ideia imperdoável ou uma  
 breve hesitação dos condutores  
 a meio do percurso? quero dizer,  
 estaremos vivos para o desbotar destas  
 folhas de plástico que brilham  
 uma vez cada noite; e para  
 o assobio das nuvens  
 ao passar sobre a roupa? (81)

À indefinição morfológica, que o sujeito lírico adquire pela provável condição de herdeiro hiperbólico, de “Legatário Universal,” correspondem uma particular dissolução ontológica desse sujeito no texto, uma constante indecisão no modo de agir e a insistente expressão de uma recusa do que se manifesta fantasmaticamente na poesia. De facto, reconhecendo-se como um recipiente informe e universal de coisas imprevisíveis, como armazém não mensurável, elide-se a possibilidade de reunir um conjunto identificável de interesses que confira uma forma definível à voz de *Os Objectos Principais* que, no entanto, acumula referências, metonímicas ou não, a fantasmas, à memória, a um passado e a outras vozes. É o que parece acontecer no poema que passo a citar e onde metaforicamente julgo poder ler-se aquilo que Harold Bloom designou por *anxiety of influence*.

esse fantasma levantou os ladrilhos do corredor, entornando  
 à passagem o balde de geleia azul. foi esta  
 a primeira lembrança? ou seria  
 violeta; violenta; violentada; verde?  
 as nódoas do passado nunca se calam, apesar  
 de colocadas debaixo do aparador, junto à tua  
 cabeça maior.

ou teremos, um dia, medo  
 de lhe arremessar objectos grosseiros, alguma  
 espinha de água verde, ou azul, conforme  
 o ditarem as circunstâncias? receamos  
 o nosso destino, e o destino dos nossos  
 arbustos sem flor. esse fantasma  
 devorou as sementes, só nos resta  
 abatê-lo à socapa das mesas. e depois  
 viveremos na infâmia, no pavor e no nojo. (88)

A indecisão ou deliberada confusão acerca do espaço lírico, que se ocupa, compromete as decisões e a acção e em *Os Objectos Principais* as coisas não são na realidade feitas ou ditas. As coisas e o texto acontecem de um modo muitas vezes considerado impertinente e violento: “irrita-me transportar estas palavras, a elas / me obriga a sua mão coberta de alicates / esta é a nossa ignorância. decerto colhemos / o efeito de outras horas” (106); “estas ligeiras coisas me acontecem: o copo azul, o azul, as / tartarugas luminosas; e ainda assim a ausência / dos navios se agita nas gavetas” (107). O passado assume assim uma função inibidora, geologicamente sedimentada, e, em vez de funcionar como enquadramento conceptual fiável do presente, promove a revolta, a interrogação relativamente ao que fazer e o desejo de uma existência surda às palavras, aos sentidos e apenas sensível à lucidez de um tropel caótico:

e de repente deparamos com vastos armazéns  
 geológicos, como deuses que dormem:  
 como nos surpreende o seu triunfo! como nos pesa  
 o áspero rumor dos telefones! não acredito  
 sequer no que me diz. como  
 viver na dúvida insensata dos seus  
 variados usos? e assim  
 nos esquecemos pouco a pouco, frequentemente  
 mais jovens, mas também mais selvagens.  
 não conheço este campo, este vidro, esta porta. não ouço  
 sequer o que me diz. apenas o tropel  
 dos búfalos, ao fundo,  
 nos elucida: e então. (112)

Co-extensiva da indecisão relativamente ao que fazer e como viver—que se expressa pela formulação de desejos vagamente impossíveis ou por sugestivas interrogações: “como viver com estas minúsculas / intempéries, a régua sobre a mesa, a chuva / pendurada nos altos telégrafos da paciência?” (109) ou “como / obedecer ao requerimento das cortinas, quando / ao erguê-las a brisa avistamos o passado / de unhas redondas junto à balaustrada?” (110)—verifica-se a indeterminação relativamente aos destinatários do discurso, cuja indefinição condiciona também a configuração do *eu*. *Eu e você* (mas também *nós* e *vós*) coincidem, não hierarquizados, num mesmo plano lírico, não sendo mais possível tomá-los como índices textuais de uma coesão lírica convencional, determinada pela diferença entre sujeito lírico e destinatário e, desde logo, condicionada por expectativas semânticas mais ou menos definidas e previsíveis. Assim, é perfeitamente plausível que o poeta viva dentro de quem é o alvo do seu discurso, “vivo dentro de si, como um vulgar morcego...ardo dentro de si” (82) e 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:

...creia-me: compartilho  
da sua pena, da branca espuma  
do seu seio mais alto, dos elevados  
sentimentos que *o/a* atormentam. não é fácil  
contemplar em silêncio estes piões lançados ‘à rapaz’ no insensato convés  
da sua tolerância. vélos imóveis  
custanos o preço de alagados cimentos, de acções  
judiciais seguramente favoráveis.  
mas não foi essa a escolha  
que a si mesmo/*a* tinha prometido? e o prazer  
está nestas mesas nuas, neste ardor, nesta chuva. (87)

Nos sete poemas que fazem parte de “A Questão Urbana,” a dispersão e dissolução dos seres e dos objectos, em virtude de uma espécie de replicação, sistematicamente diferente, das suas relações, é reduzida, penso eu, a uma única imagem, o “grés animal”: “estas cidades, grés animal, as garrafas de sangue nos passeios / prenunciam devagarmente um acordar translúcido”

(97). Em “grés animal” condensam-se todas as equações e inequações possíveis entre o mundo animado e inanimado, racional e irracional. O “grés animal” é um novo ser improvável que irrompe de um cruzamento bizarro, proclama a morte dos progenitores e retém alguns dos seus predicados: “ombros de grés;” “recobertas de grés permanecem sentadas” (99). É por isso um elemento que é preciso ler e decifrar e que pode prenunciar “um acordar translúcido,” “algum afastamento decisivo” ou “o ronco insuportável de uma boca.” A qualidade animal do grés corresponde também a uma concepção do espaço como ser vivo, constituído por partes indeterminadas e acções aleatórias. O nomadismo, tão presente na poesia de Franco Alexandre, não pode ser assim entendido do mero ponto de vista da errância num espaço físico, com fronteiras mais ou menos definidas, mas como errância num espaço (animal) ele próprio em movimento e em mutação e, portanto, sem qualquer ponto de ancoragem ou relação com um mapa. Aliás, deste ponto de vista, pode ser uma errância que não logra qualquer movimento ou percorre seja o que for, porque o movimento espacial anula e contraria os esforços de quem percorre esse espaço. As acções deste ser vivo espacial, que se percorre e nos percorre e transporta, são narrativamente expressas, nos poemas de “A Questão Urbana,” através de verbos na terceira pessoa do plural, cuja relação com um sujeito estável e exactamente determinável há muito se perdeu, como se pode observar no poema 2 da série:

2

movem nos muros, a vagina mineral das mães  
 adormecidas, entre os apitos trémulos do aço  
 e lenços verdes onde ocultam a cara. prenunciam, é certo,  
 algum visível afastamento das madeiras, algum  
 pensamento violentado, porisso as coisas permanecem sentadas  
 e compreensíveis, afastadas de súbito pelo vento oco. (97)

Na realidade, percebe-se que este aliterante espaço urbano, longe de conferir um enquadramento contextual e uma unidade a esta narrativa sobre objectos e vozes principais, é mais um espaço de aniquilação da identidade e do sentido ou de uma estrutura, pela hipérbole das suas virtualidades paradoxais, sendo a “animal” a mais surpreendente. A enigmática frase final de *Os Objectos Principais*—“assim em vós vos perderei, enfim” (119)—motiva possibilidades, relativamente inesgotáveis, de substituições pronominais de

“vós” e “vos,” inclusivamente aquelas em que “vós” e “vos” são a mesma coisa, porque, na realidade tudo se conseguirá realmente perder e tudo se perde nestes poemas, excepto a sua tão evidente manifestação enquanto manchas gráficas e sistemas prosódicos, como aliás é tão claro num enunciado como “assim em vós vos perderei, enfim.”

Não são imediatamente visíveis os propósitos (talvez se trate mais de consequências) desta tão sublime, melancólica e, às vezes, irada, *ars poetica* de inibir a presença, a visibilidade e a transparência das coisas e dos corpos—“dedico-me unicamente / a uma cólera incessante, / este horror da tua transparência / desaparecerá, como as mais coisas que as palavras / tornaram invisíveis” (74)—pela iterabilidade de combinações linguísticas, através das quais essas coisas e corpos são sugeridos e diferidos para um espaço não cartografado de imprecisão contextual e de indecisão semântica.

A propósito de *Sem Palavras Nem Coisas*, diz Joaquim Manuel Magalhães que o contributo essencial de Franco Alexandre é o de nos fazer participantes de um “*requiem* urbano que nos faz ouvir, na mágoa dos corpos perdidos que nos faz partilhar, no desalento com que nos faz contemplar os objectos de um erotismo fatigado e infeliz” (*Os Dois Crepúsculos* 248-49). Mas aquilo que, na sequência do que já se disse, pretendo afirmar como de extrema relevância na poética alexandrina, é o modo tão obsessivo como se impugna o facto surpreendente e incontornável de dependermos da linguagem e do sistema de correspondências que esta pressupõe—“esta dependência imediata da linguagem / esta radical correspondência das coisas visíveis / nunca perde o poder de afectar-nos” (291). Consequência desta impugnação é uma determinada concepção do poema como objecto inútil, o que só ilusoriamente e momentaneamente poderá parecer uma convicção desinteressada ou melancólica. O poema é o lugar de uma linguagem que se furta à correspondência, onde a linguagem funciona como mera coisa composta de sons e riscos e por isso “o poema é inútil como uma criança, / que as águas afagam” (330), ou, numa formulação mais determinada, “o poema não existe” (356). O que de um poema se conhece pertence ao domínio do inexpressivo: “Digam que me conhecem, / assim mudado, a tinta permanente” e, num outro momento, o poeta diz-se vestígio bolorento do antigo bardo e a poesia uma “garatuja” do que o buraco sujo da memória dita:

Ouvi quem sou, pardo bolor sonoro  
de horas perdidas no hangar, quieto

e cego ao esplendor da natureza.  
 Todas as frases vinham do passado, o sujo  
 buraco da memória. E já por prova  
 se fixe no papel a garatuja. (364)

Na sequência do que se está a dizer, Joaquim Manuel Magalhães refere, de forma enfática e com propriedade, “a qualidade da atenção prosódica envolvida nos poemas do autor” (*As Moradas, 1 & 2* 157) como uma das linhas de força desta poesia, o que, sem surpresa, o leva a classificar a escrita de Franco Alexandre como “fechada sobre si mesma,” sujeita a uma “circularidade entre prosódia e prosódia” onde “temos sempre de aceitar as referências concretas como um ponto de partida para sequências que as enigmatizam” (158). Mas, enquanto Joaquim Manuel Magalhães, que entende este poeta, o poeta como alguém que, sem qualquer pretensão de impessoalidade, não quer contudo confessar-se, parece subsumir os dois aspectos anteriores na consideração conclusiva de que, em *Moradas 1 & 2*, “Estamos perante, por que não dizê-lo, obsessivos, obscuros poemas de amor” (159), o meu entendimento da condição prosódica e, por vezes, meramente gráfica dos poemas de Franco Alexandre relaciona-se mais com o delicado tratamento poético que o espaço e a consciência do espaço adquirem nesta poesia.

Por um lado, é como se as imagens e percepções espaciais de Franco Alexandre fossem sobretudo de natureza prosódica e como se uma das condições de transcendência do espaço fosse também de índole musical. São inúmeros os versos onde, por sinestesia, o som é objecto da visão ou afecta este sentido e não a audição, pelo que, deste ponto de vista, o privilégio que as imagens visuais adquirem em situações descritivas é substituído pela ênfase em imagens auditivas, que são vistas ou provocam uma cegueira preenchida de lucidez: “quando se vê a música então é fácil” (115); “nenhuma das nossas palavras mudará a altura / precisamente calculada do som que cega, / ninguém chorará as imaginações maliciosas e cruéis / que animam o progresso dramático, a intenção do verso” (329). Por outro, é como se o poema fosse, pela sua substância essencialmente prosódica, umas vezes, e quase estritamente gráfica, outras vezes, o espaço escuro e inabitado de sentido e de sentidos de onde é possível partir. De facto, basta a simples consideração dos títulos de algumas das suas obras—*Visitação* (1983), *Moradas 1 & 2*, “Terceiras Moradas” e *Odisis* (1992)—para ser obrigatório

pensar na relevância que o espaço adquire nesta poesia.

Consideremos em primeiro lugar a tão estreita relação entre movimento, espaço e uma espécie de construção de imagem musical do espaço. A compreensão da questão espacial relaciona-se previamente, penso eu, com uma específica concepção do movimento, que Franco Alexandre sugere logo no primeiro poema de *Sem Palavras Nem Coisas*, “Universo Animal.” Este poema, que é uma homenagem a Charles Olson, começa com os versos “there is a tide in a man / movendo as pálpebras da carne, a vaga / genital, sopro que as mãos debruçam / sobre a rosa dos rios...” (9). Inscreve-se assim no homem um movimento que o percorre, um ritmo pendular de fluxo e refluxo que configura uma viagem circular e ininterrupta, mas uma viagem que, em última análise, não depende de um exercício planificador da vontade e deliberação humanas. Daí que o destinatário deste poema seja o próprio movimento circular, como coisa autónoma e estruturante do próprio espaço habitado pelo sujeito: “o wheel, draw / that truth / to my house / para que a pedra se encoste contra a pedra, muro / a muro, noite sobre noite, no rumor das cidades” (9). As consequências mais visíveis deste movimento involuntário, mas constante, são a aparente descoordenação presente nas supostas descrições espaciais que se fazem nesta poesia, como se o sujeito se confrontasse sistematicamente com destinos falsos, em movimento ou não escolhidos, e uma espécie de apresentação do espaço como se fosse o espaço que percorresse o sujeito e não inversamente. Por exemplo, em “Tríptico Nómada” é a figuração das cidades de Nova Iorque, Paris e Veneza que é nómada e não propriamente o sujeito que eventualmente experimentou esses lugares. Ora, essa figuração do nomadismo das próprias cidades no interior do sujeito—que nos concede, em “Tríptico Nómada,” alguns índices mínimos que convocam imagens suficientemente convencionais e neutras dessas cidades—não só torna todos os lugares visitáveis, visíveis e passíveis de sobreposição ou intersecção na mente do poeta e no poema—o lugar da sua visitaçãõ acaba por ser determinado pela caótica cartografia que o próprio poema lhes confere—como se revela sobretudo em complexas imagens musicais e gráficas a que, no entanto, não escapa um sussurro de uma história pessoal. Considere-se o poema 6 da série II, “Paris, Sumário,” de “Tríptico Nómada,” onde julgo serem perceptíveis grande parte dos aspectos que acabei de referir:

6

asa sem paz(aro), migrante: de empire  
 state no bolso azul de cheviote,  
 édipo duro dura, assobiando  
 madra-goa em chicago, bar-d(o)  
 e máfia.  
 paris, ocasional: pele da pele, e-  
 terna. Acaso um salto:  
 a dança: íris de riso, um rio. (54)

É contudo em *Visitação* que a questão da percepção e concepção musical do espaço, em detrimento de uma descrição que sugerisse um entendimento fotográfico de um determinado percurso, surge de forma mais evidente. A Parte III deste livro é composta por vinte e sete poemas que supostamente evocam uma viagem ao Brasil. Rapidamente percebemos que, se “...viajar / é ser penetrado pelo sempre presente / sentimento de coisas / precocemente duradouras” (134), então aquilo que desde logo invade o poeta, que imediatamente percebe um tão vasto conteúdo num tão reduzido continente, “ó neste autocarro, um continente” (134), é a própria língua brasileira, enquanto expressão genuína do lugar (num certo sentido enquanto lugar) na sua tão clara diferença prosódica, lexical e sintáctica, em relação ao português padrão do poeta:

4

português quando chega compra garrafa,  
 compra e vende garrafa, logo  
 abre um barzinho no Rio.  
 o Brasil é uma coisa  
 genital..  
 japonês todo tem carro.  
 português quando chega,  
 já sabe do comércio  
 e de navio. (136)

A experiência do lugar é também uma experiência, sobretudo, mediada por referências a conhecidos textos da literatura brasileira—é o caso, por exemplo, da alusão a “No Meio do Caminho” de Carlos Drummond de Andrade, no

poema 15; a *Iracema* de José de Alencar, no poema 21; a *Macunaíma* de Mário de Andrade, no poema 9 e a Jorge Amado em vários poemas. Esta tão recorrente dependência de outros textos, para uma caracterização de um determinado lugar, não só introduz particulares instabilidades na especificação do tipo de viagem que se deve supor, como toma o texto como o único espaço totalmente visitável e audível, onde felizmente, contudo, as coisas e os sentidos não são facilmente visíveis, porque sobretudo audíveis. Quer dizer, o texto constitui-se como lugar em que visitar e ver se desencontram. O poeta contraria, de certo modo, o nexó etimológico, pragmático e semântico que une visitar e ver, permitindo-se assim a acção de visitar, claramente positiva, sem que isso implique suportar a irritante visibilidade das coisas: “...não existe / coisa nenhuma que se não visite; / a pastilha do ar dá-nos o grito / certo no som, no gosto, no ruído; / já as coisas visíveis aborrecem” (277).

O tão firme percurso de negação e recusa do sentido adquire em livros como *A Pequena Face* (1983) uma autonomia que, no entanto, não dispensa a afirmação desse propósito logo no primeiro poema: “em silêncio me muro me demoro / no cálculo de rotas inexactas” (175). A indefinição e mistério da “pequena face” determinam diferentes possibilidades de consideração metonímica ou metafórica da expressão, que, muitas vezes, se afigura ser um oblíquo eufemismo da morte e, outras vezes, uma metáfora do exíguo rosto de um precursor, do poeta e até do poema, e inibe a atribuição de um sentido minimamente estável aos textos. Em poemas de metro irregular, mas geralmente breve, em que, por vezes e algo ironicamente, se evoca a forma convencionalmente assertiva do soneto, não se observa já a violência do recurso a estratégias de expansão e derivação lexical, na criação de ambientes semânticos tão improváveis que o sentido das palavras se impossibilita e cinde. Antes se acentua uma atenção a ritmos interiores ao próprio verso, marcados frequentemente por aliteraões subtis, *enjambements* e rimas, internas e finais, que se percebem sempre retrospectivamente dada a sua imprevisibilidade: “a língua é vagarosa sabe / um sabor de saibro / então acontece pensar, é // uma corola, é o sol, é / um muito elementar milagre, / um favor exaltado” (223). Outras vezes, parece verificar-se o propósito de conjugar este rigor fonético e musical, que conduz o verso, com a visibilidade estritamente *grafemática* dos signos linguísticos, motivando-se, de certo modo, uma percepção mnemónica do espaço textual: “meu pouco amor de noitarder, de som / bra pequena em muramor, murmúrio, / meu corpo nu, meu cegamante” (215).

A compreensão de que, como tenho sustentado até aqui, pelo e no poema se pode chegar “ao campo aberto onde começa o escuro / passado dos sentidos” (281) não só contribui para um entendimento do poema como lugar da cegueira, da mudez e do vazio semânticos, situações de que julgo já ter dado exemplos suficientes, mas também para a consciência de que a existência nesse espaço, a que se chega por regressão e negação mnésica, só é possível se esse lugar for também o da sua transcendência.

Deste ponto de vista, a concepção do poema e da palavra, como lugar de vazio e de transcendência desse vazio, resulta, em Franco Alexandre, de uma espécie de consciência judaica do espaço. Não é por isso casual a referência e citação de poetas judaicos, em *Visitação* e *Moradas 1 & 2* e a presença constante dos *Salmos*, seja pela evocação de certos salmos, que é possível identificar com alguma certeza, seja pela recuperação de um ritmo e estrutura salmódicos. É o que penso acontecer neste poema de “Primeiras Moradas”:

estamos chamando, clamando, somos todos ouvidos  
para a tua boca de silêncio,  
poderíamos avançar se nos coubesse  
uma resposta, uma pergunta, a hesitação  
instantânea do gesto, quando armados  
erguemos o destino sobre as quatro paredes da terra.

...

como julgas poder  
ficar mudo no escuro, ameahando a terra  
e o sopro dos ventos, como podes pensar  
que nos assusta o pequeno rumor da eternidade?  
Se nenhuma memória nos basta. Se estamos chamando, clamando,  
E em nossas mãos te levamos; tu nos levas. (296)

O modo como vejo esta consciência judaica do espaço corresponde a uma redescoberta interior do significado da passagem e permanência no deserto e no desespero das perguntas sem resposta, que, sem abdicar do desejo pela Terra da Promessa, descobre que o lamento e a transcendência são possíveis e coincidentes, na ausência muda do Verbo e de quaisquer coordenadas. Transcender um determinado espaço denuncia, num certo sentido, a convicção última da inexistência de uma morada, de destinos e, portanto, da possibilidade de fazer coincidir no lugar, que se pretende transcender e que

não é certamente um destino, todos os lugares, todas as moradas, o deserto e a Terra Prometida.

Este percurso pelo espaço ausente e árido dos sentidos, lugar de um despojamento ambicionado, mas a que corresponde também uma indefinição de um conteúdo ontológico e de um sentido teleológico da vida, assume proporções bíblicas e épicas no livro *Oásis* (1992), constituído aparentemente por um só poema.

*Oásis* é um poema pautado por uma estrutura em que se alterna a formulação de diferentes pedidos com a enunciação performativa e prospectiva de compromissos e promessas. Trata-se, portanto, da actualização de uma forma comum de oração, muito presente nos Salmos, por exemplo, onde coincidem a prece, a súplica, e a enunciação do propósito, resultante da aliança que entretanto se supõe ou lembra. Como, no entanto, é difícil, em *Oásis*, decidir se o sujeito que pede é o mesmo que promete, uma vez que muitas das estrofes em que se promete são delimitadas por aspas (é a voz de outro), é, pelo menos, legítimo especular que o mesmo *eu* que pede e promete corresponde, num certo sentido, a duas diferentes pessoas (ou mais), o que, não surpreendentemente, se enquadra nas consequências e efeitos ontológicos de determinados tipos de oração. Não é também fácil determinar, no contexto deste poema, a quem se pede e a quem se promete, tal como não é transparente quer o conteúdo do pedido quer a matéria da promessa, dada a extensão hiperbólica do pedido e da promessa. É como se o que fosse realmente importante fosse abstractamente pedir e prometer que, no entanto e deste ponto de vista, parecem ser actos falsos e infelizes de pedir e prometer e transformam o texto num exercício ilimitado de retórica.

Consideremos o acto de pedir, os seus eventuais destinatários e o que possivelmente se pede. Em primeiro lugar, em *Oásis*, há essencialmente dois tipos de pedido: o de se ser recebido e o de que ao *eu* seja dada qualquer coisa. São muitos os versos que começam e terminam, uma vez que um dos procedimentos formais mais utilizadas neste livro é o *enjambement*, por “recebe-me” e “dá-me” e justamente o poema começa por “recebe-me, coração espesso de sangue,” (369) e termina com “...Ó dá-me, melodia, // A terra onde nasceu louvor E barro E céu / E a golfada de sangue que possua // O coração das folhas para sempre” (411). Quer dizer, enuncia-se o desejo de habitar um determinado espaço, de aí se ser recebido, e de, posteriormente, aí ser concedido algo ao poeta. Avaliar os lugares onde se quer e por quem se quer ser recebido poderá elucidar acerca dos espaços que se habitam e

permitir previsões acerca do que se pretende. Além do verso já citado, temos, por exemplo: “Recebe-me // folha que o tempo dobra ao fim da tarde...” (369); “...recebe-me, alegria sem / idade de razão,” (370); “recebe-nos, sangue embrulhado no papel,...” (371); “recebe-me / terra, toda imersa / no bafo da eternidade Aqui // reúne-nos em livro folha a folha / e pisa docemente nos meus sonhos / traduzidos a língua verdadeira” (383); “recebe-nos na sombra prometida” (383); “recebe-me / folha clara do ar / morada inteira” (384).

Interessantemente, em *Oásis*, a alternância entre pedidos e promessas de natureza tão abstracta, antitética e paradoxal é quebrada por versos que sugerem um errático percurso por Lisboa, sem qualquer sentido ou conexão lógica. Referem-se diferentes locais, como o “Sodré sem cais,” Campolide, a Calçada do Combro, a Rua do Rosário, e portanto era como se se quisesse permitir a ilusão de que os locais, onde se pretende ser recebido, se encontram disponíveis no mundo do próprio sujeito que solicita a hospedagem. Este mundo, no entanto, parece ser vazio e branco, como sugere a referência arbitrária daqueles locais concretos e a recorrência da palavra “folha” neste poema. Em certos momentos, referem-se também outros lugares, percorridos heroicamente por Whitman nas folhas de *Leaves Of Grass*—Arizona, California, Mississippi, Louisiana—e a propensão é interpretá-los como destinos alternativos de uma existência poética. A ausência de coordenadas espaciais é de tal ordem que o sujeito, sem propósitos identificáveis, não sabe, ainda a muitas estrofes do fim de *Oásis*, quando termina ou deve terminar a viagem, “(ou será que cheguei ao fim da viagem?)” (389), como se, na realidade, fosse conduzido pelo poema e pelo espaço, mas não pela sua vontade.

Mas que viagem é realmente esta e que mundo é este? Já percebemos que o mundo é, num certo sentido, o mundo da poesia, o mundo enquanto poesia e a poesia enquanto mundo. Se assim for, então o percurso, que em *Oásis* se sugere, é um percurso por imagens poéticas disponíveis, existentes, num certo sentido, fora do sujeito e às quais o mesmo pretende aceder. É um percurso por folhas. Quer dizer, *Oásis* é um poema em que Franco Alexandre pretende definir a sua identidade poética e construi-la a partir de um vazio semântico a que, no entanto, só se chega por recusa e exposição do que nos forma enquanto voz, antes de reclamarmos a nossa identidade: “...vou correr velozmente // no aparelho da tromba luminosa, e esclarecer de vez / o nascimento, a morte, e o fim das / delicadas membranas que nos cobrem” (398).

Definir uma identidade poética ou pretender possuí-la corresponde à percepção de que a identidade poética é uma coisa que não existe, i.e., é uma identidade que só existe enquanto usurpação da identidade dos outros. Essa usurpação pode disfarçar-se por um pedido ou denunciar uma aceitação sem quaisquer reservas, sem vergonha, uma identificação, uma metamorfose, uma confusão de identidades e perspectivas: “Acusador, ó companheiro já // comigo, pequena coisa, te confundes?” (57).

Ironicamente, em *Oásis*, o sujeito que solicita ser recebido é visitado, por quem aparentemente não se desejava ser recebido: “...um dia / visitou-me satã, em vestes condizentes; tratou // de mim como um igual, amavelmente. Inquiritos, já sabe, burocráticos, / enviados de além para recados, / coisas de gente boa, mas rupestre. Nós entretanto os dois // tão quietos ficamos, que nos tomam / por pedestais que esperam; depois / farão de nós os pedestais que espetam—esse é o ganho” (372-373). Quem pode ser este satã que visita o *eu* de *Oásis*, que o trata por igual e partilha o seu destino? Cesário Verde, um século antes de Franco Alexandre, insurgira-se num poema, sobre um passeio a Lisboa, que, “num recinto público e vulgar,” estivesse vagamente esquecido num pilar “um épico doutro,” “Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras” (*O Sentimento dum Ocidental*). Em *Oásis*, Franco Alexandre parece, ecoando Cesário, lamentar o destino de pedestal, de petrificada mudez e sustentação dos outros, do satã, que o visita e tem pelo menos dois nomes, Camões e Cesário Verde, e dele próprio, enquanto entidade poética que já pode ser tratada como igual. Percebe-se então que esta viagem caótica e alucinada, realizada em *Oásis*, é talvez uma viagem épica de confronto e identificação com dois poetas maiores da literatura portuguesa. Assumir e transcender o próprio lugar poético, que aqueles dois poetas permitem habitar, equivale tanto à sua citação sistemática (e, por exemplo, Camões ouve-se algumas vezes em *Oásis*), a fazer pedidos, a estabelecer pactos com este(s) diabo(s), como ao estabelecimento de alianças diferentes e ao desejo da sua derrogação definitiva, da sua expulsão: “...Fecho // a porta com selo e baba de palavras esgueiras-te / na multidão silenciosa enrodilhado de folhas sem sequer / um aceno a enxofre Cansei-te / cansaste-te de mim velha canção // vencite? nada ficará da viagem a dois pelas ruelas de lisboa” (397).

Este modo tão estranho de, tendo sido visitado (não só por Camões e Cesário), ter sido recebido e acompanhado nesta viagem ao inferno, que é aliás o único sítio poeticamente habitável é, no entanto, mais perene do que a ilusão da separação ou da vitória de uma das partes, que se suspeita nos

versos que acabei de citar. É que, se é verdade que, depois da suposta separação, se diz “vou inventar o outro lado de todas estas folhas que caem” (397), os pedidos continuam, no entanto, a realizar-se: “Dá-me por esta noite a carne escura do poema / a canção junto ao muro que separa / as águas” (399) e a consciência (melancólica) de que é no poema que tudo se perde faz-se ouvir sempre: “...vejo / que neste mapa te perco, / que nesta vida, somente, te perco, no meio de cada verso” (400). Aquilo que se promete, aquilo que se vai fazer, denunciará sempre a consciência de uma dívida em relação a quem se pediram coisas, e a existência “livre, num arizona descarnado,” só parece possível “com a memória destes panos que uma sombra estremece” (399). Proclamar religiosamente “...Ó seja // teu louvor no lábio do trombone, meu senhor Adonai” (406) não corresponde ao estabelecimento de uma fidelidade poética, que impeça todas as infidelidades e oblitere relacionamentos anteriores, uma vez que “— enquanto a mão direita ajeita a nota certa, a esquerda a contramão / insolente e ligeira—infel a toda imagem—apontará, no vento, / o buraco vazio da tua face!” (407). É por isso que, mesmo que o sujeito dessa dívida já tenha sofrido várias metamorfoses e seja já parte integrante do *eu*, mesmo que não tenha nomes e seja uma “canção,” continua a ser à “melodia” a quem se pede “a golfada de sangue,” que anima o próprio poeta, e possui “O coração das folhas para sempre” (411). Como diz Harold Bloom de uma outra forma:

A negação do precursor nunca é possível, já que nenhum efebo pode permitir-se ceder, mesmo que por um momento, à pulsão de morte. Com efeito, a divinação poética visa a imortalidade literal, e todo o poema pode ser definido como um evitar de uma morte possível. (118)

Se *Oásis* é um sublime exercício de ocultação e identificação poéticas, que contribuem para a definição de uma identidade, contra um vazio espaço semântico que se procurou, quase com o propósito de se transcender, então não é surpreendente que, no livro que se segue a *Oásis*, não só pela primeira vez Franco Alexandre nos queira contar histórias, como essas histórias se digam resultantes de caprichos. De facto, em *Quatro Caprichos* (1999), encontramos quatro histórias que, de imediato, estabelecem uma clara diferença com a produção poética anterior, pelo facto de serem habitadas por corpos (não diria propriamente personagens) que supostamente fazem coisas e têm uma voz. Estas histórias são: “le tiers exclu, fantasia política”—uma narrativa, na primeira

peessoa, de uma só estrofe, em que dilemas e descobertas morais, políticas e ontológicas, se devem a circunstanciais escolhas espaciais—“corto viaggio sentimentale, capriccio italiano,” constituído por trinta e nove pequenos poemas, onde o impulso sentimental determina a possibilidade de metamorfose irrestrita do poeta—“rosencrantz, episódio dramático,” uma estrutura narrativa, de uma só estrofe, em que se aritectam modos de dissolução dos corpos na vertigem das suas virtualidades dramáticas e da sua existência linguística—“syrinx, ficção pastoral,” ficção lírica para duas vozes, um cliente e um prostituto, tipograficamente diferenciadas por duas cores: dez poemas a negro e dez poemas a azul.

Na impossibilidade óbvia de comentar minuciosamente cada uma destas histórias, torna-se, no entanto, imperativa a referência a um aspecto essencial que julgo não só constituir um núcleo de sentido comum aos poemas de *Quatro Caprichos* como também aos poemas de *Uma Fábula*, o último livro de Franco Alexandre.

Correndo o risco de ser inconsequente e estar errado, penso que uma das questões fundamentais de *Quatro Caprichos* reside no modo tão abrupto como o problema da identidade e diferença, que, em última análise, confere substância à crença na existência de mim mesmo e dos outros, é anulado pela consciência de que, no processo linguístico e poético de identificação e distinção, tudo o que nos pode acontecer são metamorfoses.

De facto, o mundo das histórias de *Quatro Caprichos* é composto por seres cuja existência intermitente se manifesta em sistemáticas descontinuidades ontológicas, não necessariamente morfológicas. Estas descontinuidades são, num certo sentido, resultantes da própria linguagem e preservadas por ela, sob a forma de registo ou rasto de uma série de transformações. O signo linguístico é uma espécie de prosopopeia ilimitada, que suplementa a morte e revela o aparecimento do mundo, sucessivos e quase simultâneos. Como tão enfaticamente se diz em “le tiers exclu: fantasia política”:

quase invisível de tão transparente! o mundo  
 não cessa de nascer, de aparecer e desaparecer  
 no meio das mais inúteis palavras, transforma-se  
 o corpo dos amantes nas palavras amantes inúteis,  
 transforma-se o corpo de B. no amor a todas  
 as coisas amantes amadas, e esta é  
 a minha certeza, a minha verdade, a minha virtude teologal. (25)

Por exemplo, as personagens do primeiro e terceiro poemas de *Quatro Caprichos* são apresentadas por iniciais, A., B. e G., W., cuja utilização não denuncia essencialmente o pudor de uma exposição lírica ou de uma revelação “biográfica,” mas sobretudo, penso eu, uma amnésia, uma impossibilidade em relação à atribuição do ser. Um nome próprio tornaria eventualmente mais visível a identidade, uma inicial é a disponibilidade insignificante de um continente informe, inútil, um *grafema*, aberto a quaisquer ou nenhuma possibilidades ontológicas, sempre provisórias: “Na memória do corpo de G. havia a memória / de todas as coisas, de todos os seres” (58). Justamente G., o corpo indefinido e infinito de G.—pelo qual o director do grupo de teatro do liceu F. e treinador da equipa de basket do mesmo liceu, embora “demasiado incompetente para uma e para outra” (53), supostamente se apaixona—sucumbe, repete-se, é parasitado e renasce sistematicamente no vórtice da sua iterabilidade linguística e das suas potencialidades dramáticas. Estas virtualidades de G., do “corpo de G.,” incluem representar o Hamlet e a Ofélia de *Hamlet* ao mesmo tempo e em todos os lugares; ser amado, num único acto de amor, “com o amor do Hamlet de G. e com o amor da Ofélia de G. / e com o amor de G. pelo corpo do Hamlet de G. / e com o amor de G. pelo corpo da Ofélia de G. / e com o amor de todas as pessoas humanas” (58); ser objecto do deslumbramento dos “jovens actores” que “devoram o corpo de G. ‘deslumbrante’” (60) e “transformam a morte de G. no corpo de G., transformam / o corpo de G. na morte de G. no corpo / dos jovens actores” (61).

Estes instantâneos dos corpos, com uma possibilidade, ilimitada e não selectiva, de ser qualquer ser, são tão rápidos quanto o acender e apagar frenético das “luzes psico-analíticas, as radiações laser, / as esferas estroboscópicas que apagavam e acendiam” (54) nem sequer as faces ou os corpos, mas o casulo ou pele de virtualidades irrestritas e insuspeitas que os contém e alimenta, i.e., “o fantástico desenho da minha t-shirt / acabada de estrear, do bar *Solaris*” (54). No entanto, como também seria de prever, esta “t-shirt de fantástica fantasia” (53, *itálico meu*) é perdida “na lavandaria automática, entre outra roupa suja” (54), dias depois. No mundo de “rosencrantz, episódio dramático,” a que pertence a história de G., não há surpresas e, portanto, não há a certeza de haver pensamentos—são as luzes que são “psico-analíticas”—uma vez que não há a consciência (surpresa) de conteúdos mentais anteriores e diferentes:<sup>5</sup> “Espantar não me espantava, ver agora / o corpo de G. junto ao balcão do *Solaris*, na véspera / do primeiro

treino de basket, da primeira aula de teatro” (57). Na “coincidência espacial do ginásio e do palco” (60), que é o mundo inteiro, os corpos andróginos são tão ilimitados, na aprendizagem simultânea de basket e de teatro, na interpretação perfeita e deslumbrante das suas competências que, na consciência de quem os vê aparecer e desaparecer e apresenta, não causam qualquer surpresa. Os corpos valem enquanto objectos de revelações e epifanias constantes, mas sempre relativamente iguais, aparecem e desaparecem, sem restrições espaciais e temporais, apenas arquitectónicas, quer dizer, fruto de “decisões” administrativas e técnicas<sup>6</sup> de quem termina por nos dizer que anda a ler o clássico “Espaço, Tempo, Arquitectura” (62).

Aparentemente, tanto em “rosencrantz, episódio dramático” como em “le tiers exclu, fantasia política,” as epifanias dos corpos saturados de ser, e por isso despojados de uma identidade e de uma história constituída por factos passíveis de alinhar num eixo sintagmático, contribuem para uma espécie de compensação epistemológica e ontológica do narrador do episódio e da fantasia, que se encontra inicialmente numa posição desfavorável. “Rosencrantz,” o jovem inexperiente e incompetente treinador de teatro e director de basket, aproxima-se do corpo de G., “com a hesitação e com a insolência de um encenador / jovem e inexperiente” (54), realiza uma digressão “pelos palcos e arenas e estádios do mundo” (61), é aclamado e termina, “à espera de G., que mais uma vez se atrasara / em campo de ourique, na livraria desportiva” (62), proferindo displicentemente: “Dias depois, desinteressei-me do teatro” (62).

Com o “corpo de emigrante mal vestido” (17) e morada nos subúrbios, A., o narrador do primeiro capricho, embora admita que “seria diferente e fácil o curso da minha vida / se tivesse, esse dia, essa noite, virado à direita / como era normal!”(25), confessa que, exactamente porque não virou à direita, se reconhece a si mesmo em cada um dos corpos da sua história. Se tivesse voltado à direita, diz A. que:

visitaria o mártir no museu, fechado, *des Augustins*,  
sem me reconhecer. Encontraria B.  
numa esplanada da praça Wilson,  
sem me reconhecer. Encontraria, outra vez, o homem  
suíço menos jovem, teólogo, sem me reconhecer.  
Encontraria A., o amigo talvez inocente de B.,  
sem me reconhecer. Encontraria o corpo de B.,

encontraria a nudez do corpo de B. no meu corpo,  
sem me reconhecer. (25)

Ao contrário do homem todo inteiro, “aberto só na mesa final” (25), A. é uma espécie de transposição gráfica homoerótica da imagem do “mártir varado de flechas” (16), S. Sebastião, do “museu *des Augustins*.” Atravessado, penetrado anatomicamente por todos os seres, cheio de cicatrizes e assinaturas e, assim, esvaziado de si mesmo, A. é um mártir de textos. (Aos olhos de A., B. pode, por isso, “transformar-se / num pedaço cortado do seu corpo emigrante, / isto é, numa víscera, um rim suplementar!” (21), ser um excerto da autobiografia de A.)

“Le tiers exclu, fantasia política” é assim uma história que, expondo alguns índices, conducentes a uma leitura autobiográfica—desde logo a identificação da inicial A. com o nome do poeta—demonstra a impossibilidade narrativa de toda a autobiografia, a sua vacuidade enquanto texto que contribui para o estabelecimento de uma entidade autónoma e coerente, i.e., “the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions” (de Man, “Autobiography” 71).

Tudo indica que, em *Quatro Caprichos*, não se acredita que o amor e a arte resgatem os seres “sem família,” que povoam estes caprichos, da perda de ser, da metamorfose e do cepticismo, embora não se perceba se isto é necessariamente mau. Quer dizer, embora, como diz Américo A. Lindeza Diogo, o amor se afaste das “exigências e desapontamentos do cepticismo” (*Sem Família* 22), o contacto dos corpos faz-se pela “imaginação” e pelo toque equívoco das “línguas”: “não havendo limite ao que podemos / imaginar, as bocas facilmente se tocam / e duas diferentes línguas se / respondem, con dolce violenza” (*Quatro Caprichos* 31). Como julgo poder concluir-se de “corto viaggio sentimentale, capriccio italiano,” o amor realiza-se por uma espécie de inconsciência adolescente e “sem razão” (34), de distração, de cuidado em relação ao corpo amado, do qual nada se quer, porque nada há a querer, nada se pode querer, uma vez que isso implica o seu desaparecimento, a sua redução fantasmática e destino de candidato a prosopopeia. Incompatível com a preservação da alteridade do outro, da diferença, o amor não se quer realizar e, portanto, aquilo que possivelmente morre, mesmo antes de acontecer, “há-de tudo morrer sem nunca / ter acontecido?” (36) é o desejo que se centra nos sujeitos e não pode ser liberto: “...Lembrei-me / como gritava, como havia grades

contra a boca quando / gritava o lume animal” (33); “e só aconteceu o desejo do lume.” Daí que, na realidade, o amor seja uma *performance* dramática de uma personagem que se monta e desmonta—“serei eu, fantasia, outro pessoa, novo / amável montale desmontável? / e tu existirás de facto, na manhã mais fria? / assim nos enganamos, nos engana / a verdade que em lume nos desata” (39)—ou se especializa na arte do travestimento, “mi travesto ancora. Vou dividido” (17), “já também desta imagem me separo” (44). Na indecisão que se joga entre ser este um amor narcísico, que não se dá porque não há ninguém a quem se dar, ou um sacrifício e artifício do desejo para preservar a existência do outro, que cria dentro de si mesmo, intocada do sentimento, localiza-se a angústia e a solidão do(s) amante(s).

Em “Syrinx, ficção pastoral,” o último dos caprichos, a observância fria das leis do mercado e a imunidade sentimental salvaguardam a higiene do coração mas, como são falíveis e utilizadas como pretextos de aprendizagem poética e musical, não subtraem também, os que se envolvem no processo comercial, da metamorfose amorosa e estética, que anula as suas existências mercantilistas. Um suposto Pã, cliente heróico e presunçoso, põe anúncio no jornal “pedindo carne fresca pouco atlética / e nobres sentimentos de paixão” (64). Como seria de esperar, os seus propósitos não são apenas os do amor de ocasião e do desejo, mas os de pretender assegurar uma certeza quanto à sua existência: “E espero ao telefone que me digam / se sou feliz, real, ou simplesmente / uma espuma de cinza em muitas mãos” (64). Obtém-se a resposta de um quase Syrinx, prostituto que tem debaixo do colchão “o coração mais limpo desta terra” (65), mas que não sabe qual é o corpo com que cada dia acorda, “Acordo cada dia com um corpo / que não aquele com que me deitei” (65). Rapidamente percebemos que os objectivos de Pã não correspondem às respostas do produto e às expectativas deste. Surpreendido por ter ficado “preso à voz / não sei de quem, que me ouvia” (66), no outro lado do telefone, Pã mais surpreso fica quando descobre que o desejo e o amor rompem o cinismo do contrato, que já não tem coragem de anular, embora lhe tenha cabido um “caso problema que se droga e vende / e tem de todo errada a identidade” (74) e é capaz de lhe negar a existência e tirar tudo o que tem. De facto, Syrinx gere habilmente os seus interesses musicais e compromissos profissionais, continua a guardar “o coração em sítio seco / e fresco, e longe das palavras” (79) e a “vender, comprar, trocar, a vida toda acesa” (65), no único espaço provável tanto da inexistência de Pã como de Syrinx, “ali além das pontes.” Mas a recusa de Syrinx dura apenas o tempo

que a aprendizagem da plenitude do canto poético exige. Mais do que o amor de Pã é o que Pã ensina, “Já tudo te ensinei” (82), que despoja Syryn de si, enquanto prostituto cínico e aprendiz de poeta. O novo ser estético, resultante do amplexo entre o amor, o cinismo comercial e a educação artística, parece, curiosamente, mais humano, mas sem ninguém para dialogar:

Um sopro humano, a boca, um coração,  
me tocam e alimentam, como antes  
águas de chuva no lazer do pântano  
quando o vento passava nos pinhais;  
sou teu igual, não mais, e no meu corpo  
inteiramente novo é que perdura  
a liberdade, glória do teu canto.  
Desejo meu, em tua sede habito;  
meu mestre, escravo, amante, pois servimos  
no mesmo chão o mesmo antigo lume. (83)

Se este comentário for plausível, o que os poemas de *Quatro Caprichos* e também de uma *Uma fábula*, que a extensão de este ensaio proíbe comentar, colocam em questão é, num certo sentido, a possibilidade de se pensar o problema da identidade pessoal e da existência dos outros, na impossibilidade de ver os outros fora de mim mesmo. Para Franco Alexandre, metamorfosear-se, transformar-se e reconhecer-se múltiplo não correspondem necessariamente, penso eu, a uma ilusão de onisciência por parte do poeta, a uma progressão para um posicionamento mais dramático do que lírico ou a uma espécie de osmose cósmica, em nome da poesia. 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?:

Não tinhas, reparei, 'identidade.' Faltarate, ou perderas, identikit, umbigo de fabrico, carte de séjour; só ficaram as marcas distintivas de um humano rosto, e depois também elas se apagaram ou multiplicaram nos humanos gestos amados, e na cegueira do humano desejo desejado, da palavra "tu." Como posso agora começar a falar-te? Ninguém melhor conhece o amor, e o desprezo do amor. (*Uma Fábula* 57)

Como não pensar que a poesia seja uma fábula, uma pequena conversa privada, sem certeza de resposta e possíveis efeitos e, se assim for, como ter a certeza de que as palavras realmente possuem sentido? Talvez a certeza de existirmos e o amor não sejam compatíveis com "a serradura memorial, dísticos, lápides" (69), as palavras que apenas nos deixam habitar os textos como fantasmas e espíritos.<sup>7</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Foi utilizada a antologia *Poemas* (1996) sempre que se citaram passagens dos primeiros seis livros do poeta e de outros poemas aí reunidos inéditos ou publicados previamente. Nas indicações das obras citadas aparece, no entanto, a referência bibliográfica da primeira edição dessas obras, caso tenha havido uma, e as páginas que ocupam em *Poemas*.

<sup>2</sup> Em momentos pontuais deste ensaio utilizo, como meus, alguns termos empregues por Derrida no ensaio "Signature Événement Contexte" (1972), por exemplo, iterabilidade e *grafema*. Embora pense que a compreensão suficiente destes conceitos e os propósitos deste ensaio não exigem um comentário do léxico e dos argumentos de Derrida, cito duas passagens, que podem denotar minimamente a sua argumentação e esclarecer o significado daqueles termos: "Cette possibilité structurelle d'être sevrée du référent ou du signifié (donc de la communication et de son contexte) me paraît faire de toute marque, fût-elle orale, un graphème en général, c'est-à-dire,.... la *resistance* non-présente d'une marque différentielle coupée de sa prétendue 'production' ou origine" (378); "Cela ne suppose pas que la marque vaut hors contexte, mais au contraire qu'il n'y a que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu. Cette citationnalité, cette duplication ou duplicité, cette itérabilité de la marque n'est pas un accident ou une anomalie..." (381).

<sup>3</sup> Refiro-me aqui a um dos processos responsáveis pela produção do texto, segundo Riffaterre em *Sémiotique de la poésie* (1978; tradução francesa, 1983): "L'expansion transforme les constituants de la phrase matrice en formes plus complexes" (68). Riffaterre considera que a passagem da mimese à semiótica se opera por uma necessária suspensão das considerações referenciais relativamente à poesia, em virtude das agramaticalidades referenciais que o texto manifesta e que perturbam a nossa presunção de referência. Perante uma agramaticalidade, do ponto de vista mimético, verifica-se um esclarecedor impasse interpretativo que implica o abandono da convicção de que, no poema, se assiste a uma relação entre as palavras e um estado de coisas e permite a descoberta de que afinal o que se observa é uma rede semiótica de relações entre signos. Assim, o texto progride por expansão e ou conversão dos seus próprios dados

textuais, próprios ou alheios, e não por constrangimentos de natureza referencial. O poema é, última análise, um *continuum* de tautologias, paradoxos e paráfrases. São conhecidas as objecções a este modelo de criação poética e também de leitura. As mais pertinentes encontram-se em Paul De Man, em “Hipograma e Inscrição” de *A Resistência à Teoria* (1989), que assinala a confiança inabalável de Riffaterre na descoberta e decifração dos dados textuais de base que permitem a progressão do texto e, portanto, na crença das virtualidades cognitivas e epistemológicas da linguagem e da interpretação. Riffaterre parece confirmar de facto a objecção de De Man, quando numa frase infeliz diz o seguinte: “...la poésie doit défier toute interprétation, mais ce n'est qu'un défi d'un instant” (204).

<sup>4</sup> Por exemplo, além dos já citados Gastão Cruz e F. Pinto do Amaral, considere-se Óscar Lopes em *As Cifras do Tempo* em que se diz o seguinte: “Os seus poemas (e as suas *palavras* ou *nomes*) pretendem fazer sentir, não um sentido mas como que um fugaz pré-sentido, ou pré-percepção, um breve *indício de sentido*, talvez um mero (ou mesmo *nenhum*) *sopro* ou *voz*.... Há como que o pudor ou repugnância de tudo quanto apareça viscosamente dotado de sentido, ou como razão...” (326). Este modo de existir da linguagem poética de Franco Alexandre encontra assim, segundo Óscar Lopes, na lítotes ou subasserção o seu procedimento estilístico mais privilegiado.

<sup>5</sup> Este é um argumento que D. Davidson apresenta e desenvolve em “Rational Animals,” *Dialectica* 36, 1982. 318-327.

<sup>6</sup> Um arquitecto é na Atenas clássica tanto um desenhador e construtor de edifícios como um administrador do teatro.

<sup>7</sup> Esta nota constitui uma adenda deficiente acerca do que, entretanto, importante se passou, relacionado com António Franco Alexandre. Dois livros novos foram publicados pelo autor: *Duende* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2002), que recebeu o Prémio de Poesia D. Dinis da Casa de Mateus, e *Aracne* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004). Correndo o risco de uma leitura necessariamente apressada, diria que em ambos são explorados os dois tópicos essenciais da poesia de António Franco Alexandre, depois de “Syrinx, ficção pastoral,” o quarto poema de *Quatro Caprichos*, a saber: o exercício da ficção amorosa como correspondente à arte de aquisição de uma voz poética, que aproxima o poeta da lírica camoniana; a exploração do mistério da metamorfose como algo operado pela teia textual, na qual talvez se pretenda enredar o principal objecto do sentimento amoroso, i.e., o leitor: “Gregor transformou-se em barata gigante. / eu não: fiz-me aranhão, / tão leve que uma leve brisa o faz / oscilar no seu fio de baba lisa. / Até que, contra a lei da natureza, / creio que tenho peso negativo, / e me elevo no ar se me não prendo / ao canto mais escuro desta ilha. / Quando descer à teia derradeira / não se verá no mundo alteração, ou só / talvez alguma mosca mais contente. / Em noites de luar, na alta esquina, / ficará a brilhar, mas sem ser vista, / a estrela que tracei como armadilha” (*Aracne* 7).

## Obras Citadas

- Alexandre, A. Franco. *Sem Palavras Nem Coisas*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1974. *Poemas*. 7-68.
- . “Relatório Um.” *Nova 1* (1975-76). *Poemas*. 69-75.
- . *Os Objectos Principais*. Coimbra: Centelha, 1979. *Poemas*. 76-119.
- . *Visitação*. Porto: Gota de Água, 1983. *Poemas*. 121-66.
- . *A Pequena Face*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983. *Poemas*. 171-236.
- . “Dos Jogos De Inverno.” *Poemas*. 237-70.
- . *As Moradas 1 & 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. *Poemas*. 271-342.
- . “As Terceiras Moradas.” *Poemas*. 343-66.
- . *Oásis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992. *Poemas*. 367-411.
- . *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- . *Quatro Caprichos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- . *Uma Fábula*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- Amaral, Fernando Pinto Do. *O Mosaico Fluido—Modernidade E Pós-Modernidade Na Poesia Portuguesa Mais Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- . “O Regresso ao Sentido Anos 70 / 80.” *A Phala—Um Século De Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. 159-67.
- Bloom, Harold. *A Angústia da Influência—Uma Teoria Da Poesia*. Trans. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.
- Cavell, Stanley. *Disowning Knowledge In Six Plays Of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.
- Cruz, Gastão. *A Poesia Portuguesa De Hoje*. Lisboa: Relógio de Água, 1999.
- Derrida, Jacques. “Signature Événement Contexte.” *Marges De La Philosophie*. Paris: Minuit, 1972. 365-93.
- Diogo, Américo António Lindeza. *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.
- . “Sem Família—Sobre *Quatro Caprichos*. De António Franco Alexandre.” *Ave Azul 4*, 2000/2001. 15-31.
- Lopes, Óscar. *As Cifras do Tempo*. Lisboa: Caminho, 1990.
- . “Alguns Nexos Diacrónicos Na Poesia Novecentista Portuguesa.” *A Phala—Um Século De Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. 208-23.
- Magalhães, Joaquim Manuel. *Os Dois Crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições, 1981.
- . “António Franco Alexandre, *As Moradas 1 & 2*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1987.” *As Escadas Não Têm Degraus 1*. 1989. 155-61.
- Man, Paul De. “Autobiography As De-Facement”. *The Rhetoric Of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984. 67-81.
- Riffaterre, Michael. *Sémiotique De La Poésie*. Trans. par Jean-Jacques Thomas. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

**David Antunes** licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas, Estudos Portugueses, na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, onde obteve também o grau de Mestre (1996) e de Doutor (2003) em Teoria da Literatura. É professor adjunto de dramaturgia no Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema. Publicou vários artigos sobre poesia, filosofia e teatro; traduziu para Português *Friends Of Interpretable Objects*, de Miguel Tamen (Harvard UP, 2001) e é autor de *A Magnanimidade da Teoria* que se encontra no prelo (Assírio & Alvim, 2005). Trabalha regularmente na dramaturgia de espectáculos. Email: nevesnanet@netcabo.pt