

O “especialista em sublimação” e os usos da linguagem

(acerca da poesia de

António Franco Alexandre)*

Rosa Maria Martelo
Universidade do Porto

RESUMO:

O leitor de António Franco Alexandre é frequentemente colocado perante situações de indecidibilidade. Encontra fios narrativos que perde logo a seguir, ou que vê trocados por outros fios, hesita perante as construções identitárias que lhe são propostas, reconhece vozes que vê trocadas noutras vozes, mundos que se dissipam noutros mundos. Identifica fragmentos de discurso que migraram de diferentes autores, mas suspeita que eles foram alterados ou integrados em contextos que os alteram drasticamente, e assim por diante. E quando se confronta com um discurso que explicita e recorrentemente desvaloriza a poesia, o leitor verifica ainda que essa desvalorização é veiculada em poemas nos quais a ostentação de sinais de poeticidade não é menos nítida do que aquela que pode encontrar, por exemplo, em António Ramos Rosa ou Herberto Helder, talvez aqueles poetas que, sendo de uma geração diferente, mais se atêm, no período em que escreve Franco Alexandre, a uma afirmação forte da dimensão heurística da palavra poética. E no entanto, se António Franco Alexandre escreve como se usasse as mesmas armas, parece obter resultados muito diferentes. Dir-se-ia que a sua escrita consegue fazer desaparecer até essas armas, quando as usa. Mas será mesmo assim?

ABSTRACT:

António Franco Alexandre's reader is often faced with situations of undecidability. The reader finds narrative threads which are almost immediately lost or which are replaced by other threads, he hesitates before the identity constructions which are offered, he recognises voices that are switched to other voices, worlds that fade

PALAVRAS-CHAVE:

sublimação, intervalo,
significância, “caminhos
no som”

>>

KEYWORDS:

sublimation, interval,
significance, “sound
paths”

into other worlds. The reader identifies fragments of discourse that have migrated from different authors, but, he suspects they have been altered or integrated into contexts that dramatically change them, and so forth. And when he is put before a discourse that explicitly and repeatedly devaluates poetry, the reader understands that that devaluation is conveyed in poems in which the display of the signs of poeticity is no less clear than the one we can find, for instance, in António Ramos Rosa or Herberto Helder. These are maybe the poets who, though belonging to a different generation, stay closer, in the time span during which Franco Alexandre writes, to a stronger assertion of the heuristic dimension of the poetic word. And yet, if António Franco Alexandre writes as if he has used the same weapons, he seems to obtain very different results. One could say that his writing makes those weapons vanish, even when he uses them. But is this really the case?

*Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio
é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos –
(...)
– e ofereço à perscrutação apenas uma frase com buracos
assinalando uma cabeça escritora*
Herberto Helder

“Sou certamente um grande especialista em sublimação, hélas”, disse António Franco Alexandre, ao encerrar uma entrevista concedida à revista *Inimigo Rumor* (Diogo e Serra, 2001: 52). É uma afirmação que pode fazer-nos pensar nas estéticas do sublime, ou na sublimação tal 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.

As reflexões que proponho a seguir centram-se em determinados usos da linguagem que contribuem para esse efeito de volatilização, usos esses que procuro articular com as descrições da poesia presentes em vários livros de Franco Alexandre. Assim, do conceito de perversão — tema aglutinador deste número dos *Cadernos de Literatura Comparada* — irei reter apenas o sentido etimológico da palavra, lembrando que *pervertere* significava alterar, mudar de uma maneira drástica alguma coisa de um para outro lado, virar às avessas. Interessa-me esse modo de agir (discursivamente), bem como me interessam alguns sentidos afins contidos no adjectivo latino *perversus*, que o dicionário define como *posto às avessas, transtornado, desregrado*. Deixarei portanto de parte o juízo que a palavra *perversão* viria a conter, na sequência do seu uso eclesiástico, que a articulou com questões de ordem moral e teológica, assim como porei de lado a estreita relação com a sexualidade que o termo viria a adquirir nos estudos de Freud. O que me interessa descrever é uma forma de usar a linguagem virando-a contra si própria, um uso em que a linguagem se muda drasticamente, um uso contra esse próprio uso, digamos assim, e não simplesmente um uso que subverte a norma linguística, ou que a distende.

>>

1.

Na obra poética de António Franco Alexandre são muitos os momentos em que a poesia se auto-representa através de imagens que a desvalorizam ou que sugerem ser escasso o poder das palavras e da escrita. Em “As Moradas (1 a 3)”,¹ a poesia chega mesmo a ser referida como “a garatuja” (275, 364) e, através da imagem do “trombone” ou da “tuba”, é confrontada com uma tradição que lhe conferiria um perfil excessivamente altissonante, quando, na obra de Franco Alexandre, ela pode ser tão-só “(...) a duplicata, / o rascunho, o remendo, enfim, o verso”, como é dito em *A Pequena Face* (201). Em “Dos Jogos de Inverno”, numa formulação ironicamente arcaizante, a poesia é simplesmente a “pobre Mrs. Poesy” (243), uma

senhora, portanto, talvez demasiado digna, talvez com qualquer coisa de anacrónico. E uma das vozes de *Uma Fábula* chegará mesmo a constatar: “(...) Já não me serve de nada a poesia, a literária ‘arte de chiar’” (Alexandre, 2001: 53).

Recordemos uma definição de poema que o texto alexandrino sublinha ser exacta, sem nada inquirir, por agora, acerca do âmbito dessa exactidão:

é altura de definir, precisamente, o poema: um arco,
a sombra que ilumina
o lugar onde nada se vê,
(...)
(321)

264>265

Sem nos deixar decidir se “o lugar onde nada se vê” inclui, ou não, o próprio poema, esta formulação é suficientemente ambígua para não excluir essa leitura, tanto mais que o texto de “Segundas Moradas” que estou a citar termina com uma referência à distração do poema, “(...) pois enquanto / mudavam os cenários ele ouvia, / surdo, uma pequena melodia” (322), assim se sugerindo o seu auto-comprazimento. Ainda na mesma perspectiva, Franco Alexandre chama à poesia “arte ensimesmada” (401) e lembra “o passo a passo coxo das palavras” (407) ou “o delicado verso com uma perna mal torcida” (392). Mas talvez em nenhum momento seja tão claro, isto é, tão claramente ambivalente, como no último poema de “Terceiras Moradas”:

Julgavas, então, que a poesia era um discurso
de palavras em sentido? Sei quanto a musa aprecia
glória, poder e uniforme, quanto aguarda
o cavaleiro que produz.
A vida, afinal, anda lá fora, antes da folha
ter passado a prensa;
a mais pequena árvore é verde eterna, comparada ao arbusto
que, mal tocada a haste, se desvai em fumo.

Por isso eu fico lendo as crónicas, as lendas,
o jornal que, bem ou mal, cruza as palavras com o tempo,
e contudo! quando o lábio se engana, solta
a mais aguda fífia do trombone,
e de repente o corpo sabe a gente, e então se diz: eis
a verdadeira e pura poesia! pois seria, talvez,
somente a tua mão, cobrindo a folha.
(366)

Da relação entre a musa e o sério cavaleiro de uniforme, no qual facilmente reconhecemos o poeta investido dos sinais de um poder que não teria, não parece, como se vê, ter nascido nada de muito significativo. Como podemos observar, a mão que escreve mantém-se exterior à folha, mesmo quando “de repente o corpo sabe a gente” e se exprime através de um som desajustado mas muito audível – essa “aguda fífia” que anunciaria, sobre a folha, “a verdadeira e pura poesia”. E todavia, o certo é que o texto refere essa mão que escreve, e, o que é mais significativo, só através de um poema – aquele que estamos a ler – podemos saber da sua existência. Como se o poema nos mostrasse, afinal, embora muito dubitativamente, aquilo (aquele?) que também diz deixar de fora.

Nada me impede de propor esta leitura, mas também nada assegura que seja esta a leitura que o poema promove, ou apenas esta. Em rigor, se tiver em conta a dubitativa formulação que o encerra – “seria, talvez” – o leitor de Franco Alexandre estará, aqui, confrontado com uma situação hermenêutica que conhece muito bem: a indecidibilidade. Em “Primeiras Moradas”, é possível relacionar, transversalmente, sinais de duas vozes. Uma delas é associável a uma maior presença da palavra, do som, da invenção; a outra, à prevalência das “coisas visíveis” (291). Mas o que dizem nunca chega para sabermos se o diálogo representa uma identidade fracturada e especular ou esboça a tensão entre duas subjectividades diferenciadas. O que os poemas mostram, ou contam, é sempre pouco, sempre demasiado lacunar: o leitor dispõe de muitas hipóteses hermenêuticas,

>>

mas dificilmente uma delas prevalece sobre as outras.

Precisamente por isto, as recorrentes desvalorizações da poesia na obra de Franco Alexandre também nos deixam alguma incerteza. E talvez valha a pena observá-las um pouco mais de perto.

2.

À desconfiança que os poemas de António Franco Alexandre repetidamente deixam transparecer relativamente à poesia, junta-se o facto de esses poemas assumidamente produzirem um discurso que diz descrer do discurso e que, por isso, procuraria mover-se nos intervalos da escrita, tentando determinar algo que passa entre as palavras e escapa à lexicalização, ou mesmo à discursivização. Logo em *Sem Palavras Nem Coisas* (1974) nos é dito que “do meio da penumbra se levantam, as / coisas justamente, entre escrevê-las” (46), formulação que por um lado sugere uma estratégia de escrita que exploraria os intervalos, mas por outro lado não exclui a possibilidade de essas “coisas” se manterem, mesmo assim, inacessíveis.

Para Franco Alexandre, trata-se sempre menos de escrever do que de entre-escrever, de criar e explorar vazios. Para retomar as formulações alexandrinas, trata-se de “falar no vão do vento” (123), “na fenda das palavras soletradas” (180), de “tecer um rumor em muros de água” (175): “as palavras existem no intervalo das palavras”, lê-se no primeiro poema de “Segundas Moradas” (299).

Se estas formulações ocorrem em livros da década de 80 (em *Visitação*, *A Pequena Face* e *Moradas 1 & 2*), elas serão recordadas, num registo de auto-ironia, também em *Aracne*, texto mais recente e de mais enredo no qual regressam pela voz do aranhaço-poeta-arquitecto que nesse livro tem honras de protagonista:

A teia sem enredo é a 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, (...)
(Alexandre, 2004: 16)

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. Dito de outra maneira, não um uso da linguagem que criasse uma ilusão de presença ou epifania, mas, pelo contrário, um uso da linguagem capaz de volatilizar qualquer efeito desse tipo – capaz de *sublimar* qualquer ilusão de presença, e uso a palavra *sublimar* nesse sentido que lhe é dado pela química, ao descrever a passagem de uma substância directamente do estado sólido ao estado gasoso. Um tal efeito de sublimação, diga-se desde já, apanha o leitor desprevenido, porque a linguagem de Franco Alexandre, sendo intensamente imagética e metafórica, não deixa de activar uma tradição de modernidade que atribuíra à palavra poética uma larga capacidade de descoberta, assente no processo de significância. Ora, a poesia de Franco Alexandre funciona, como tentarei mostrar, às avessas, usando a significância para lhe expor a in-significância, assim assumindo uma posição perversa relativamente a uma tradição que, sem deixar de actualizar, drasticamente modifica, se bem que para a reposicionar.

Já no poema “16” de *Dos Jogos de Inverno* pudéramos encontrar uma valorização do vazio idêntica àquela que é feita pelo aranhão de *Aracne*. Nesse outro texto, que começa por prescindir de “todas as imagens” e do “redondo panorama do mundo”, as palavras apenas “são o efêmero hálito no instante da partida” (265). Mais do que elas vale “o intervalo das palavras”, e tanto mais quanto o que verdadeiramente importará conquistar é um “grande vazio”. “[N]o grande vazio fixarei os pequenos pontos

>>

luminosos porventura estrelas restos de nebulosas”, lemos no mesmo poema (265), sendo esse “grande vazio” associado a uma “precária brancura luminosa” (266), expressão cujo sentido a palavra “folha”, usada pouco depois, parece vir esclarecer.

Há entre as duas formulações, esta e a do aranhão de *Aracne*, claros pontos de contacto. Se bem que a segunda vagamente integre uma célebre imagem de Pound, ambas podem ser articuladas com a figuração mallarmeana do poeta, tal como consta de uma carta a Théodore Aubanel, de 1866, na qual Mallarmé escreve:

268>269

(...) je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai *aux points de rencontre* de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la beauté.²
(Mallarmé, 1995 : 316)

Sabemos quanto, na poesia mallarmeana, esses “points de rencontre” são determinados por um jogo orquestral de sonoridades e por efeitos de alusão ou sugestão que levam Mallarmé a aproximar a poesia da música. E sublinho este aspecto, recordando que, em *A Pequena Face* – segundo o próprio Franco Alexandre, um livro que “brincava a ser insignificante do seu próprio ponto de vista, ou a testar até onde pode ir a insignificância” (in Diogo e Serra, 2001: 51) –, são recorrentes as referências ao som e ao seu descolamento relativamente ao sentido: “não consegues ouvir o que aqui ouves”, “não consegues ouvir ouves somente” (180), repete o poema. E o processo de escrita surge explicado assim:

só pouco a pouco afasto das palavras
o som que importa
pobre de quem ouviu e não entende
pobre quem entendeu e já não ouve.
(197)

E todavia, há aqui uma grande diferença a sublinhar, pois na poesia de Franco Alexandre existe uma suspeição em relação às palavras que excede em muito o desprezo mallarmeano pelo

“universal reportage” e que alastra para a própria poesia. A secção 17 de “Primeiras Moradas”, intitulada “Emersoniana”, lembra que “(...) os selvagens, que não têm mais / que o necessário, / conversam em figuras”. E acrescenta: “esta dependência imediata da linguagem / esta radical correspondência das coisas visíveis nunca perde o poder de afectar-nos” (291).

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. É por essa razão que, em *A Pequena Face*, o poeta (?) fala como se preferisse não falar?

>>

aproximo-me de falar, mas ambiciono
guardar o silêncio; é duvidoso que lhe agrade
a simplicidade deste paradoxo.
(203)

Deste paradoxo resulta uma estranha condição de leitura, notoriamente marcada, como já sugeri, pela incerteza hermenêutica, ou talvez mais justamente por uma hermenêutica da incerteza. Luís Miguel Nava descreveu o leitor de Franco Alexandre como alguém que se sente “desarmado”, em estado de “afasia”, e, reportando-se a *Os Objectos Principais*, sublinhou o modo como através desse livro “se vão fazendo ir pelos ares todas as hipóteses de discurso” (Nava, 2004: 264). Ainda a propósito do mesmo livro, acrescentava: “o facto de a possibilidade de falar ser tão radicalmente posta em causa nos seus textos leva a que, à primeira vista, seja igualmente posta em causa a de falar sobre eles” (*ibidem*). Nava abria assim um texto seu datado de 1980, mas em 1988 recomençaria de modo idêntico uma recensão a *Moradas 1 & 2*, descrevendo a sua leitura do livro como um acto crítico comparável a um “corpo-a-corpo” com a obra a criticar. O “carácter proteico dos seus elementos derrota qualquer veleidade de leitura”, concluía (*idem*: 269).

3.

De forma muito sugestiva, Luís Miguel Nava usou a imagem do laço e a do buraco negro para descrever a escrita de António Franco Alexandre.³ Tentarei, por minha vez, descrevê-la através da imagem da onda, isto é, enfatizando um movimento de conquista e de retracção, de fluxo e de refluxo, que me parece determinante na escrita do Poeta. Naturalmente, não poderei, neste contexto, descrever exaustivamente esse movimento discursivo, mas tentarei exemplificar algumas das suas ocorrências e a intermitência semântica de que é feito.

270>271

Da imagem da onda, interessa-me reter uma representação apenas esquemática e destacar a violência do movimento ascendente da onda em formação, a sua capacidade de envolver e conquistar, e depois o desmoronamento e apagamento numa retracção continuada e muito menos expressiva, embora capaz de arrastar ou tomar para si uma parte daquilo que perdeu. Portanto, interessa-me também esse segundo movimento, que dará lugar à formação de novas ondas, após uma espécie de tempo morto, de paragem ou de intervalo. Creio haver movimentos idênticos no discurso de António Franco Alexandre, e tanto mais quanto o que nele podemos surpreender de concreto, em termos denotacionais, é sempre da ordem do fragmento, ou do estilhaço, partes que parecem simplesmente arrastadas, apon-tamentos, cintilações do que falta, ou fica ausente, ou não é susceptível de se constituir como objecto. Américo Lindeza Diogo chamou a atenção para a decepção das expectativas abertas por um título como *Os Objectos Principais*. “Não há Objecto, não há Principal”, observa (Diogo, 1993: 33). E justifica:

É aqui possível aproximarmo-nos da concepção heideggeriana da técnica moderna, segundo a qual se passou da era da objectividade à da disponibilidade, deixando os objectos, em rigor, de existir, para serem dados em fundos ou *stocks*, nos quais essa disponibilidade se configura.

(idem: 34)

Com efeito, à disponibilidade concreta das mercadorias, parece corresponder a inacessibilidade do objecto num plano abstracto, como esta poesia insistentemente irá mostrar. E também dos versos de Franco Alexandre se poderia dizer o que eles dizem das coisas, em “As coisas justamente”:

intensamente falam
até poder surgir. então se calam.
justamente não cedem: perscrutam
a sombra do silêncio.
(47)

>>

Vejamos de perto esta tensão entre “surgir” e “calar-se”, através de uma frase como a que forma estes dois versos: “o poema é inútil como uma criança / que as águas afagam” (330). É possível detectar nesta frase um movimento forte inicial, intensamente assertivo: “o poema é inútil”. Mas a comparação — “como uma criança” — logo modaliza essa asserção, levando-a a retrair-se sobre si própria. E num terceiro momento, a oração relativa, “que as águas afagam”, acentua essa espécie de refluxo e leva-nos a rever com empatia a ideia de inutilidade tão afirmada no início da frase. Finalmente, no silêncio que a esta frase se segue, o que se inscreve é uma interrogação: o poema é deveras inútil? Uma criança é deveras inútil? Ou: até que ponto e em que medida é o poema (ou a criança) inútil? — “cravar, nestas palavras, intervalo”, diz Franco Alexandre (303). E escrever sobretudo aí, entre fluxo e refluxo, entre uma e outra onda, poder-se-ia acrescentar.

Em “Dos Jogos de Inverno”, para dar mais um exemplo, o dispositivo que permite este duplo movimento é muitas vezes o pronome indefinido *nenhum/nenhuma*. Assim, nesta longa sequência, é possível detectar um movimento de fuga, por parte do sujeito, relativamente a um mundo concentracionário, um “inferno”, com alguns laivos dantescos, em que “os homens morrem aos pedaços” (239): “(...) O meu inferno / é de onze meses, basta” (258), lemos numa das secções, e o leitor reco-

nhece, por fragmentos, destroços que o discurso arrasta, um inferno de “repartições”, o “cinzento fato completo” (267), “os corredores, dispostos / em colunas compactas” (254), “as máquinas onde os dedos repetidos batem / na produção de parafusos” (257). Mesmo se não é este o único inferno tematizado. Entretanto, o poema, que “é um pouco cão, miserável e mudo” (239), parece servir de lugar de acolhimento. Mas, nele, “tudo começa / no cais de água nenhuma” (240), e o sujeito descreve-se “a morrer como se fosse coisa nenhuma cheia de pressa” (246), ou “na beira do penhasco”, “baço de nenhuma asa” (252), e fala “da neve eternamente caindo sobre coisa nenhuma” (254), do “bafo impaciente [da terra], que a luz azul mistura” (254). Para logo acrescentar:

que a luz azul mistura, é uma coluna onde o céu pausa. Só que
o céu
em nenhuma coluna pausa, (...)
(255)

Deste modo, o discurso começa por avançar através de uma grande e dominadora assertividade, que retoma o investimento na produtividade da linguagem, tal como o concebera a tradição da poesia moderna – veja-se a explicitação da imagem “que a luz azul mistura”, logo retomada em “que a luz azul mistura, é uma coluna onde o céu pausa”⁴. Mas logo a seguir reflui, restringindo ou desfocando aquilo que antes afirmara, e a assertividade da primeira frase desfaz-se na segunda: “Só que o céu / em nenhuma coluna pausa, (...)”. Para terminar naquele registo de subasserção irónica que é característico de António Franco Alexandre:

talvez o destino tenha sido escrito mas estas palavras não
o pouco que avanço a largura do mundo
(270)

Tudo acontece como se a valorização da significância envolvida na construção metafórica dos versos aqui estivesse destinada

a apenas descobrir e revelar a in-significância. Ou seja, como se Franco Alexandre usasse os poderes atribuídos à linguagem pela poesia de tradição moderna – e desde logo pelo textualismo mallarmeano – para mostrar que *o poder epifânico da metáfora e da imagem não produz um terceiro que a linguagem descobriria, mas sim a descoberta de que esse terceiro, afinal, não se produz.*

Há alguns sintomas retóricos deste entendimento discursivo, feito de um movimento de onda, de fluxo e refluxo. Por exemplo, a frequência do oxímoro, ou da antítese, que o texto de *As Moradas* utiliza em evidente diálogo com Camões, ao falar do “que se não sente só quando se sente” (278) ou ao citar “o fogo frio” (281); por exemplo, a frequente modalização que relativiza ou mesmo impossibilita a assertividade inicialmente assumida em muitas frases. Por exemplo, ainda, um certo uso dos parênteses, sobretudo nos primeiros livros, concretamente no poema “De profundis”, de *Sem Palavras Nem Coisas*, onde o parêntese “(digamos)” é usado para relativizar as imagens centrais no poema – “rosas (digamos rosas)”; “lanternas (digamos)” (10-11). Ou em “De um bicho”, no mesmo livro: “vive (talvez) no frágil oscilar / dos astros (...)”; “vive (talvez) ao fundo de perder-se, no seu osso.”; “morre (talvez) em osso. mas os olhos.”; “vive (talvez) no eterno. mas os olhos: // nossos aguarda, de dizê-lo morto.” (58, 60, 61). A própria construção serial dos poemas, apesar de muito discreta, jogando com pequenas permutas, ligeiras variantes retomadas muito subtilmente, como as que se surpreendem entre os versos que acabo de citar, concorre para a modalização do que neles é dito. De resto, a repetição lexical comparece por vezes a uma distância tão larga que dificulta o reconhecimento da comutação dos contextos. E poderíamos acrescentar o recurso a frases interrogativas, normalmente sem resposta.

5.

E no entanto seria equívoco supor que a desvalorização das palavras e mesmo da poesia se resolve assim, pois a verdade é que a importância do poema, enquanto “livre voo frio” (218),

>>

e o apelo da “teia sem enredo” permanecem e convivem com esta desvalorização. Mesmo se António Franco Alexandre aproxima com calculada displicência a palavra *soneto* da palavra *sono* (191), e mesmo se chega a escrever “sorneto” onde esperaríamos ler *soneto* (278), a “cadência da escrita”, a “atenção prosódica” dos seus versos, para retomar duas expressões usadas por Joaquim Manuel Magalhães a propósito de *Moradas 1 & 2* (1988: 157), a todo o tempo desmentem essa aparente desvalorização do verso, do poema ou da poesia, pois acentuam uma diferença específica, um uso da linguagem que nenhum leitor hesitaria em classificar como poético.

Há dois aspectos que a poesia de Franco Alexandre liminarmente desvaloriza no discurso – que ele fique preso à “insensatez da língua” (208), limitando-se a reiterar “a tão minuciosa convenção / das palavras e do necessário / sentido em que dormitam” (208), e que ele se deixe enfeitiçar pelo “som que cega” (329), sugestivamente desvalorizado na imagem do “vão pavão das penas consonantes” (157), na qual a eficácia da aliteração é questionada pelo sentido do próprio sintagma a que está associada.

Em contrapartida, há um outro caminho para o som (e através dele para o sentido). Apontam-no os versos que passo a citar:

a experiência da gramática
trouxe consigo silenciosos prazeres, estreitos
de mar junto ao sensível estuário,

o mais exacto modo
de servir nuvens, lenços escarlates,
o sonho de muitos dias absortos

e misteriosamente recentes, como o golfo
e o irresistível silvo das flechas,
ou seja: *a indicação de caminhos no som, aonde*
não chegámos às primeiras horas, e o vento
está traduzindo nas madeiras,

disciplinado, minucioso, percorrido
pelo frêmito de a
morais figuras:
(...)
(209)⁵

Com efeito, o “irresistível silvo das flechas” indica caminhos que implicam o som, mas naquele outro modo que une, por exemplo, duas palavras que são fundamentais em *Visitação*, *A Pequena Face* e *As Moradas*, uma das quais contida na outra: o substantivo *vento* e a forma verbal *invento*: “não te respondo. não te repito. invento / o vento que te arrasta a desabrigo”, diz uma das vozes em “Primeiras Moradas” (280). E já antes, em *Visitação*, podíamos ler: “suponha que (...) / aprendi a falar no vão do vento” (123); ou, mais radicalmente, sob a forma de sinestesia: “eu simplesmente ouvi a luz do vento” (124).

No segundo poema de “Segundas moradas” que anteriormente citei reencontramos este mesmo léxico: o vento e a flecha sugerem o transporte, numa subtil evocação dos místicos à qual vem juntar-se o sentido retórico de “transporte”, contido na ideia de tropo, e sobretudo o movimento semântico determinado pelo som, pela cadeia fónica.

Como não associar, de facto, a força sinestésica do verso “eu simplesmente ouvi a luz do vento” à recorrente instabilização da frase nestes poemas, isto é, ao deslocamento semântico (ao descolamento) implicado no tropo, e sobretudo ao movimento determinado pelo som, pela cadeia fónica, uma vez que é ao ouvido que esta poesia faz tantas vezes apelo, e uma vez que, no plano do significante, esta poesia exhibe um encadeamento que nela não tem equivalente no plano semântico? Naquela maneira muito indirecta de produzir um refluxo de sentido que atrás me fez propor a imagem da onda para descrever o movimento discursivo desta poesia, Franco Alexandre convoca reconhecíveis fragmentos de Camões, para dizer:

>>

a terra reúne-se à volta do monte
seco, estéril (é no tenessee)
e exclamo: até quando, etc.
amo essas vozes que te fazem
voar sem sentido.
(306)

“[V]oar sem sentido” é uma imagem que podemos aproximar de mover-se “no intervalo das palavras”, ou “no vão do vento”. Mas também de um verso que antes citei: “pouco a pouco afasto das palavras / o som que importa” (197).

276>277

Vale a pena convocar aqui certos ecos de Pessanha presentes em Franco Alexandre e observar o modo como eles surgem reelaborados através da “indicação de caminhos no som”. O “engano breve / das rosas e da neve despertadas” (184) que encerra um dos poemas de *A Pequena Face*, como o atesta a associação dos lexemas *engano*, *rosas* e *neve* e os sons destacados pela rima, consiste numa reelaboração muito livre do tema, do léxico e das sonoridades do poema de Pessanha “Floriram por engano as rosas bravas”. É, provavelmente, pelo mesmo processo que António Franco Alexandre reelabora o decassílabo de Pessanha “Na fria transparência luminosa”,⁶ retomando-o no sintagma “na precária brancura luminosa”, que dele retém o metro do decassílabo e uma notória coincidência com o tema, o léxico e as sonoridades do soneto matricial:

Agora a chuva abre minúsculos infinitos buracos na *precária*
brancura luminosa
cairei pela certa antes de chegar à beira dos abismos Vertido
no áspero lugar de coisa alguma Basta virar a folha e nada
aconteceu
a lisa pista intacta espera E os corredores, atentos à partida,
compactos se misturam vibrantes velozes alheios como quem
se ignora
como quem nunca conheceu o limite redondo da paisagem
(266)⁷

Mas a precariedade alastra, agora, para a própria folha do poema. E talvez seja de estabelecer uma relação entre este “limite redondo da paisagem”, que os corredores ignoram, e a “perfeita esfera dos versos” (299) de que fala um outro poema de Franco Alexandre, pois eles apontam para dois tipos de circularidade, de fechamento, que esta poesia recusa, contrapondo-lhes esse discurso que avança e reflui sobre si mesmo, mas sem nunca se fechar numa resolução unívoca: como uma onda, até desaparecer e dar lugar a um novo avanço.

6.

>>

Só em registo irónico pode o leitor de Franco Alexandre, o “irmão leitor” interpelado em “Terceiras Moradas” (359) (seu “semblable”, portanto) ler versos como estes: “Cada letra é um sino! (pensava); / cada tijolo (krazy kat), uma mensagem” (358). E tanto mais quanto a figura de Krazy Kat aponta para o erro hermenêutico, para a leitura equivocada. Para Franco Alexandre nunca há vias de “sentido único”, expressão que de resto usa com evidente ironia:

um dia, de repente, ao cruzar da esquina apareceu-me
uma filosofia da história, em percalina verde. Atraíu-me
pelo fino andar, o calcanhar de prata,
o fio de luz doirada nos cabelos.
Era a poesia, toda, num soneto! Uma mão
cheia de abismos, arcas insonoras!

tudo fazia, subitamente, sentido único
a rumar para o crepúsculo,
sentida gente. Mas quando se deitava
tinha o seu ar de vaga sibilina
e a chávena de chá de dedo em riste.
Foi-me esquecendo a hora da visita,

apareceu rasgada nas cortinas, E nessa esquina
fiquei eu só, de brusco olhar perdido.
(360)

Nem a história, nem a filosofia, e menos ainda a poesia poderiam proporcionar essas vias – que, como lembra o poema, rumam para o crepúsculo. E em lugar algum valeria a pena procurá-las: “nem terei nunca, na arte ensimesmada, / a certa razão do sentido do mundo” (401), lemos em *Oásis*. O poema não só não é exceção como pretende ser o grande intérprete dessa impossibilidade.

E todavia, o poema também parece estar para essa não-razão como um certo parêntesis a meio de uma outra página de *Oásis*, na qual surge uma referência ao “glaciar luminoso com as figuras humanas congeladas” (402). Essa frigidez congelada é depois especificada através de uma série de títulos de pinturas e esculturas – representações artísticas da figura humana ao longo da História (da escultura clássica à pintura de Van Eyck e Matisse, entre outros). E, no meio dessa série, surge um parêntesis: “(a leve cal caindo)” (402). Não *a neve caindo*, mas “a leve cal caindo”, e a passagem da equação que apenas se entrelê, “a neve caindo”, a esta, “a leve cal caindo”, onde a palavra *cal* é gerada como um intervalo, irrompendo no meio das palavras *neve* e *caindo*, é outro exemplo de como o poema segue “o irresistível silvo das flechas, / ou seja: a indicação de caminhos no som, aonde / não chegámos às primeiras horas (...)”. Veja-se como uma das vozes do texto alexandrino segue essa “indicação de caminhos no som”, quando as palavras lhe faltam e o seu caminho passa a ser orientado pela aliteração:

agora precisamente que as palavras me
faltam com as pequenas baratas
correndo no chão de pedra suja,
mesa de fórmica, parede
cuidadosamente luminosa;
agora precisamente gostaria de dizer
(como ainda há pouco) “os peixes
exóticos, marambaia, guamá,
quem era macunaíma?
(...)”
(139)

7.

Poderemos concluir que o poema contrapõe os “caminhos do som” ao efeito de volatilização decorrente de a significância revelar a in-significância?

Talvez o grande tema de António Franco Alexandre estivesse já contido no título do seu primeiro livro: *A Distância*. O tema da distância entre um *eu* e um *tu* interpelado é recorrente em toda a obra poética de Franco Alexandre, umas vezes em relação com a paixão, outras vezes em relação com a tensão entre a tematização do outro em conformidade com a tradição lírica amorosa e o diferimento provocado por essa mediação discursiva. Outras vezes ainda, a distância está presente através da tematização de uma dissociação entre aquele que fala a partir da escrita e o outro que persiste não escrito, num jogo de reflexos entre uma subjectividade especularmente dividida e evanescentemente multiplicada. Creio ser neste último contexto que, num dos poemas que aqui me serviram de ponto de partida, a mão que escreve se mantém exterior à folha, mesmo quando “de repente o corpo sabe a gente” e se exprime através da mais “aguda fífia do trombone”. E um livro como *Duende* (2002) também poderia ser integralmente lido sob essa perspectiva.

>>

Vejamos o contexto imediato do verso “as palavras existem no intervalo das palavras”:

as palavras existem no intervalo das palavras.
nenhuma imagem é o permanente futuro dos corpos
quando se enlaçam, quando se sonham
a colina e a água,
a cidade e o rosto
móvel da multidão apaixonada,
que se afasta correndo para o lado da terra
onde jamais arderam.
(300)

É que, a ser assim, os versos que seguem “a indicação de caminhos no som”, mesmo se permitem chegar “aonde / não chegámos às primeiras horas”, têm que incluir *o refluxo que, no*

plano semântico, lhes desfaz a perfeição, têm que conter o contra-discurso em que se auto-avaliam e se desvalorizam como coisa nenhuma. Por isso, o seu movimento semanticamente mais assertivo sempre se desmorona a seguir. E, nesse sentido, como também nos é dito, eles não deixam de ser “mudos” e “surdos” (239, 322), mesmo quando seguem “a indicação de caminhos no som”. Porque eles sempre arrastam restos. Arrastam, desde logo, os destroços de uma longa tradição lírica e do seu discurso amoroso, cujos paradoxos maneiristas citam recorrentemente. Mas também convocam pedaços de desenraizamento urbano, denunciam a veloz cegueira de um mundo global e pós-industrial, acusam as suas tão apressadas como mistificadoras comunicações (por exemplo, o telefone, esse ambivalente emblema da comunicação e da distância, ao qual tantas vezes alude Franco Alexandre), transportam rastros de vozes à deriva numa babel desorientada e exprimem uma nostalgia que já não pode sequer falar da ausência da natureza porque esta deixou de ser o contraponto da cultura, tal como a cultura deixou de ser o contraponto do mercado. E acima de tudo vêem-se enquanto réplicas (mas como as dos sismos, não como respostas). Por isso mesmo, trazem a imagem do poeta que deambula (como Baudelaire e Cesário nos alvares de uma Modernidade já então problemática) para os “bairros periféricos”, sem campo nem cidade, entre linhas de distensão urbana, de desordem, como bem observou Pedro Serra (2001: 69).

Quando um livro como *Os Objectos Principais* repete exaustivamente 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 falta 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.

Pelo que 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 autonómica 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 refluxos 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. <<

>>

NOTAS

* Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

[1] Reporto-me ao conjunto de três secções que, em *Poemas* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1996), retoma o livro *As Moradas 1 & 2* (1987), acrescido da secção "Terceiras Moradas", quase integralmente inédita. Todas as referências aos livros reunidos em *Poemas* remetem para esta edição, indicando-se, nesses casos, apenas a paginação, entre parênteses.

[2] Itálico conforme a obra citada.

282>283

[3] A imagem do laço surge na recensão de Nava a "*As Moradas 1 & 2*" (Nava, 2004: 275-6): "(...) se quisermos eleger, na teia de signos onde estes poemas nos enredam, aquele que destes mesmos poemas possa dar-nos uma imagem, seja o laço o que imediatamente nos ocorre. De todas as referências que obsessivamente se cruzam nestes textos, o laço é, com efeito, aquela a que no nosso espírito primeiro se associa a ideia desse mesmo cruzamento, onde não raro, (...) dois conceitos contraditórios se cruzam num oxímoro". Já a imagem do buraco negro ocorre em "O poliedro transparente", a recensão de Nava a *Oásis* (cf. 2004: 279): "Trata-se de um discurso onde o sentido se suspende ou se não chega nunca a formular, para que no vazio dessa incompletude se crie um espaço de ressonância, densamente musical e carregado de energia. Qualquer palavra que, cedendo à tentação de formular o que ela deixa em aberto, aspire a colmatar tal brecha é, assim, inelutavelmente sorvida por esse buraco negro (...)".

[4] Destaque meu.

[5] Destaques meus.

[6] Refiro-me a um verso do célebre soneto de Pessanha que começa "Singra o navio. Sob a água clara", por vezes apresentado como parte do díptico "Vénus".

[7] Destaque meu.

BIBLIOGRAFIA ∨

Alexandre, António Franco (1996), *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2001), *Uma Fábula*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2002), *Duende*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2004), *Aracne*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Diogo, Américo António Lindeza (1993), *Modernismos, Pós-modernismos, Anacronismos. Para Uma História da Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Cosmos.

Diogo, Américo Lindeza e Serra, Pedro (2001), "António Franco Alexandre: entrevista", *Inimigo Rumor*, nº 11, 2º semestre.

Magalhães, Joaquim Manuel (1988), "António Franco Alexandre, *As Moradas 1 & 2*", *As Escadas Não Têm Degraus*, nº 1, Lisboa, Cotovia, 1988: 155-161.

Mallarmé, Stéphane (1995), *Correspondance Complète 1862-1871. Suivie de Lettres sur la poésie 1872-1898*, ed. de Bertrand Marchal, prefácio de Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard.

Nava, Luís Miguel (2004), *Ensaio Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Serra, Pedro (2000-1), "Suburbia alexandrinos", *Ave Azul*, Verão-Inverno: 53-70.

>>