

Paulo Braz\*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Usos do coração

**Resumo:** António Franco Alexandre propõe, em sua escrita, uma articulação entre corpo e linguagem, a qual podemos nomear de uma poética dos sentidos. Por meio de uma investigação crítica que perpassa as discussões geracionais em torno do “regresso ao real”, propostas por Joaquim Manuel Magalhães, buscamos compreender a contemporaneidade do autor de *Aracne* a partir do páthos característico de sua poesia, que implica uma particular configuração de alteridade na inscrição de um tu como modo de construção de sentido.

**Palavras-chave:** António Franco Alexandre, poesia portuguesa contemporânea, poética dos sentidos

**Abstract:** António Franco Alexandre presents, in his work, a deep articulation between body and language, which we can denominate a poetics of the senses. Through a critical investigation that crosses the discussions around the “return to real”, proposed by Joaquim Manuel Magalhães, we try to understand the contemporaneity of the author of *Aracne* in a view of the passion inscribed in his poetry, which implies a particular configuration of alterity in the inscription of a you as a way of constructing senses.

**Keywords:** António Franco Alexandre, contemporary Portuguese poetry, poetics of the senses

*Mas é um grande poeta – aqui o admito –,  
se é que há grandes poetas neste mundo  
fora do silêncio de seus próprios corações.*

(Pessoa 1999: 251)

Gostaria de começar um texto sobre António Franco Alexandre citando um comentário de T.S. Eliot acerca da poesia de Kipling que encontro em um ensaio de Joaquim Manuel Magalhães. Peço a paciência do leitor diante dessa profusão de referências que, espero, será justificada ao longo da explanação aqui desenvolvida. Feita a ressalva, a frase que me interessa é a seguinte: “*People are exasperated by poetry which they do not understand and contemptuous of poetry which they understand without effort.*” (Eliot *apud* Magalhães

1999: 18, grifos do autor). Em resumo, para Magalhães, a argumentação eliotiana expõe um grave problema do panorama em que se encontrava (seria o caso de se avaliar se ainda se encontra) a poesia portuguesa de fins dos novecentos. Calcada majoritariamente na eleição de uma vertente estética romântica que privilegia o discurso elíptico, a “alusão”, a “aflição da identidade”, em uma palavra, para deixar tudo bem entendido, o *fingimento*, a poesia portuguesa do século XX selou com um rótulo de “fácil”, relegando, portanto, a um espaço de inferioridade, toda uma tradição poética (de matriz igualmente romântica) caracterizada por um lirismo autoexpressivo e marcada por uma veemente força comunicativa, que justamente fez de Florbela Espanca – o caso ali em questão – a poeta, entre mulheres e homens, mais lida em Portugal.

O exemplo de Florbela serve, entre outras razões, como caso emblemático para discutir a marginalidade de uma tradição que já marginal se constatava em princípios do século XX, mas que, em contrapartida, estará no cerne do desejo de mudança do paradigma poético português a partir dos anos 1970. O que Magalhães designará como “regresso ao real” pode ser compreendido à luz dessas reflexões. A dita exasperação diante de uma poesia que não se compreende é reflexo de uma convenção poética que, exigindo o apagamento do eu, se converte no panegírico da forma autônoma, cada vez mais alheada daquele “universo de palavras justas e emocionadas que declaram os sentimentos que procura exprimir” (Magalhães 1999: 21). Por outro lado, o desdém em relação a esse lirismo sentimental, que caracteriza o gosto da crítica moderna, em muito se fundamenta na suposta facilidade de leitura que os seus textos revelam. Penso que é sobretudo contra essa acepção preconceituosa, de que uma poesia que se faz legível é fácil e consequentemente inferior, que Magalhães se coloca, manifestando o desejo de “regressar ao real” como abertura de possibilidades críticas e criativas que apontam para sendas inexploradas de uma mesma tradição que enforma o nosso tempo.

António Franco Alexandre,<sup>1</sup> poeta que começa a publicar em finais dos anos 1960<sup>2</sup> mas que consolida a sua produção a partir da década de 70, partilha dessa ânsia por renovação, não obstante as particularidades que o fazem se distanciar de certos princípios defendidos, sobretudo, por Magalhães, que, na condição de poeta-crítico, espécie de teórico dessa geração, acaba por projetar a sombra do seu pensamento em especial sobre a atividade poética daqueles que participaram do *Cartucho* (1976).<sup>3</sup> De início, parece equívoco pensar a obra de AFA em um contexto geracional, uma vez que a escrita alexandrina se destaca do conjunto dos seus contemporâneos, talvez pelas afinidades que ela também guardava com o surrealismo e com algumas experiências estéticas de vanguarda que avultaram na década de 60. Mas é também verdade que a obra do autor de *Sem Palavras nem Coisas* (1974) explora imagens, temas e questões que se sintonizam com o espírito do seu tempo: como a insistente presença de paisagens urbanas, a acentuada descrença no poder transformador da poesia e a constante busca de uma alteridade que se manifesta na inscrição de um *tu*, no mais das vezes assinalando o melancólico sentimento de desamparo e desencontro.

Em *A Sombra que Ilumina: a Poesia de António Franco Alexandre*, ensaio indispensável para uma leitura de fôlego dessa obra, Ricardo Gil Soeiro descreve essa oscilação como “uma fértil tensão que se joga entre um pendor textualista de profundo zelo face à matéria verbal [...] e uma atenção à realidade que, na formulação célebre de Joaquim Manuel Magalhães, marca, sem ciladas jubilatórias, um regresso ao real [...]” (Soeiro 2020: 17). Sob essa perspectiva, poderíamos avaliar, por exemplo, *Duende* (2002). O livro é composto por 52 sonetos, forma poética que acusa uma inegável vocação clássica. Os versos apresentam-se, majoritariamente, como decassílabos, recusando em geral a rima, ainda que abundem os recursos prosódicos que atestam a profunda intenção musical dessa poesia. Em resumo, *Duende* expõe uma clara preocupação formal com a materialidade da composição poética e, no entanto, aponta simultaneamente uma radical afirmação do corpo e da realidade sensível nesses poemas.

Não sei se é só por prazer meu que rasgas  
as folhas de papel de que sou feito,  
e me tapas à noite o candeeiro  
com mãos impenetráveis e brutais.  
Prefiro que não vejas como fui  
em mero corpo humano transformado,  
nem sequer do modelo mais recente  
nem pela tua griffe autenticado.  
Como um santo de pedra mutilado  
é que melhor eu fico, ou desenhado  
na superfície baça de um vitral.  
Pois me dispo de tudo, até de mim,  
por isso julgarás que sou, rasgado,  
uma modesta imagem virtual. (Alexandre 2021: 503)

Da leitura do poema citado, fica-nos uma figuração cindida (rasgada, para utilizar o verbo em destaque nos primeiro e penúltimo versos) de uma subjetividade que vacila entre “as folhas de papel de que sou feito” e o “mero corpo humano” em que se vê transformado. Trata-se, com efeito, da construção de uma imagem de poeta que, com desabrida ironia, supostamente prefere a canonização (em sentido religioso, inclusive) que lhe imobilizará em condição pétreo de totem – “Como um santo de pedra mutilado/ é que melhor eu fico” –, do que a idolatria do mercado das letras que lhe autenticaria a *griffe* de artista consagrado. O poema, entretanto, parece encerrar-se em tonalidade dubitativa, relegando ao *tu* a quem se dirige (o leitor?) o julgamento que, afinal, não podemos asseverar ser ou não o mais adequado: “Pois me dispo de tudo, até de mim,/ por isso julgarás que sou, rasgado,/ uma modesta imagem virtual.” O autossacrifício performado no poema leva-nos a crer que o sujeito “rasgado”, “mutilado”, enfim “transformado”, não

passa de “uma modesta imagem virtual” – a projeção da subjetividade do autor como eu lírico no texto.

Nesse ponto, poderíamos recuperar as reflexões levantadas por Joaquim Manuel Magalhães a respeito da realidade e da legibilidade em poesia. Em *Os Dias, Pequenos Charcos*, obra de 1981, Magalhães formula os princípios de uma arte poética que nos ajuda a esclarecer um pouco o seu ponto de vista. O poema a que me refiro, intitulado justamente “Princípio”, afirma o seguinte:

No meio de frases destruídas  
de cortes de sentidos e de falsas  
imagens do mundo organizadas  
por agressão ou por delírio  
como vou saber se a diferença  
não há de ser um pacto novo,  
um regresso às histórias e às  
árduas gramáticas da preservação.  
Depois dos afetos de recusa  
se dissermos não, a que diremos  
não?  
Que cânones são hoje dominantes  
contra que tem de refazer-se  
a triunfante inovação?  
Voltar junto dos outros, voltar  
ao coração, voltar à ordem  
das mágoas por uma linguagem  
limpa, um equilíbrio do que se diz  
ao que se sente, um ímpeto  
ao ritmo da língua e dizer  
a catástrofe pela articulada  
afirmação das palavras comuns,  
o abismo pela sujeição às formas  
directas do murmúrio, o terror  
pela construída sintaxe sem compêndios.  
Voltar ao real, a esse desencanto  
que deixou de cantar, vê-lo  
na figura sem espelho, na perspectiva  
quase de ninguém, de um corpo  
pronto a dizer até as manchas  
a exacta superfície por que vai  
onde se perde. Em perigo. (Magalhães 1981: 13)

Há muito a se considerar diante da leitura desse poema, sobre a qual também já se plasam muitas outras leituras críticas, que, ao longo dos anos, vêm rastreando os sentidos do que porventura significa o tal “regresso ao sentido” ou “regresso ao real”.<sup>4</sup> A polêmica, que se inscreve em um contexto de embate geracional e disputa por espaço no estreito campo de circulação de poesia em Portugal, alarmou especialmente a crítica e um ou outro poeta que, na condição de crítico (Gastão Cruz é o caso mais exemplar desse imbróglio<sup>5</sup>), deu pano para manga a uma discussão que parece nunca ter acertado o passo. Não é o nosso intuito reconstituir uma genealogia dessa discussão; interessa-nos antes focalizar em um aspecto preciso da reflexão de Magalhães, que sobretudo cabe à sua poesia, mas pode ser alargado a AFA.

“Voltar junto dos outros, voltar/ ao coração [...]”: o movimento retrospectivo (“voltar”) conserva, paradoxalmente, a orientação progressiva que caracteriza a modernidade como contínuo gesto de ruptura da tradição. Afinal, o poeta ainda carrega consigo o fardo do novo: “Que cânones são hoje dominantes/ contra que tem de refazer-se/ a triunfante inovação?”. Em outras palavras, é preciso regressar para avançar, ou se quisermos, é preciso reconhecer que *o regresso é o avanço*, ao menos nesse caso peculiar. Aquilo que Magalhães destaca no ensaio dedicado à poesia de Florbela Espanca, citado no início deste texto, mais uma vez remonta a essa questão. O autor de *Rima Pobre* é peremptório: “O que em Florbela é inovação é o alheamento estilístico com que joga a radical temática da interioridade” (Magalhães 1999: 28). E “a radical temática da interioridade” era, segundo os ditames críticos que caracterizavam o gosto do seu tempo, o que havia de menos inovador. Salta aos olhos o como a leitura de Magalhães reconhece em Florbela o mais veemente sinal de contemporaneidade, naquele sentido em que se fala do contemporâneo como o intempestivo.

Magalhães, poderíamos afirmar, busca a contemporaneidade, deseja-a violentamente, na articulação de um sentido que constitua a sua própria tradição de vozes comunicantes. Por isso ele principia o seu volume com Florbela – e, antes dela, Pessoa, mais precisamente Álvaro de Campos, logo, um Pessoa radicalmente confrontado com as contrariedades do seu tempo. Sob certo ponto de vista, Florbela nos ensina a “[v]oltar junto dos outros, voltar/ ao coração [...]”, porque a sua poesia, marcada por um sentimentalismo patético, remonta a uma tradição majoritariamente preterida pelos poetas portugueses do século XX, em larga medida devedores da lição pessoana do fingimento. Pessoa, como sabemos, preferia não usar o coração. No entanto, todos nós conhecemos o poema de cor: “Dizem que finjo ou minto/ Tudo que escrevo. Não./ Eu simplesmente sinto/ Com a imaginação./ Não uso o coração.” (Pessoa 1999: 165).

O que há de incomum entre Florbela e Pessoa é decerto o coração. Nela, o uso do coração inscreve-se como essa coisa pujante e desesperada que, nas profundezas do eu, anseia a alteridade, um encontro jubiloso com o outro... que afinal é o *mesmo*: o indefinidamente oculto que caracteriza a ipseidade. Em comum entre ambos, a resposta obtida: o nada. Seja pela interioridade subjetiva de Florbela, seja pela exterioridade

objetiva de Pessoa, os distintos percursos conduzem a um mesmo destino que é o impiedoso vazio do coração das coisas. Por vias diametralmente opostas, ambos os poetas forjam a sua contemporaneidade, que pode ser traduzida como uma maneira peculiar de *habitar* o tempo, o que resulta na possibilidade de existência de temporalidades plurais em um mesmo momento histórico. E sob um ponto de vista crítico, é isso também que permite a um poeta de hoje, Magalhães, constituir com uma poeta de ontem, Florbela, esse imprevisito laço de comunhão que estabelece entre eles alguma con-temporaneidade.

Quando Magalhães fala em “voltar à ordem/ das mágoas por uma linguagem/ limpa, um equilíbrio do que se diz/ ao que se sente”, evoca o sentido de uma intimidade, tão cara a uma poeta como Florbela, mas que a tradição pessoana do fingimento se esforçou por superar e apagar. Curiosamente, o autor dos heterônimos – que se arroga o direito, não da sinceridade, mas de um efeito de realidade porventura mais apurado em virtude do poder de transfiguração poética que o ato de fingir até mesmo “a dor que deveras sente” é capaz de produzir – contrapõe-se a Florbela, que, no entanto, expando o íntimo do seu eu, diz ser, ela mesma, aquela que mente! A mentira, entretanto, resultaria da melancólica consciência da impossibilidade de dizer “o que vem do coração”.<sup>6</sup> Magalhães enxerga na autora do *Livro de mágoas* a intempetividade que permite não só situá-la como sua contemporânea, mas também a ele se fixar no contexto de uma renovada modernidade de que os poetas de 1970, em geral, seriam os principais representantes.

Já é hora de voltarmos a tratar do poeta de cuja obra desejamos nos ocupar. AFA é decerto um poeta contemporâneo, não só porque é um poeta vivo, da atualidade, mas (e pelo contrário) porque revela em sua escrita um desconcertante sentido do inatural, sob aquele viés mesmo em que Giorgio Agamben assinala o seu entendimento acerca de “O que é o Contemporâneo?”:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (Agamben 2009: 58-59)

Se por “seu tempo” consideramos os “princípios” poéticos formulados por Magalhães, com efeito, AFA “não coincide perfeitamente” com eles. Mas também não se afina plenamente com os da geração sua precedente, o que torna a sua poesia um objeto estranho à análise. A escrita alexandrina diz “qualquer coisa de intermédio”, é um objeto a meio caminho entre a afirmação epifânica da linguagem e a descrição acachapante de um real onde essa mesma linguagem falha. Tal dinâmica, como já apontamos, é observável na reiterada construção de uma alteridade a partir da qual o poeta experimenta um frutuoso exercício de interlocução.

Para efeitos de análise de parte da obra alexandrina, interessa-me pensar especialmente como a recorrente inscrição de um tu implica a elaboração de uma poética dos sentidos, em que a palavra enunciada no poema ocupa o lugar tenso entre o conceito e o sensível. A partir da ambivalência semântica da palavra *sentido*, é possível formular o que na poesia de AFA constitui uma zona de indecidibilidade entre as palavras e as coisas, mas não só. É Rosa Maria Martelo quem reconhece esse caráter na poesia alexandrina, destacando como tais efeitos de suspensão das certezas se espriam ao largo de toda a sua produção, manifestando-se sob os mais diversos aspectos:

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 noutras mundos. (Martelo 2010: 199)

Poderíamos afirmar que essa dissipação dos limites que circunscrevem os corpos e os discursos constitui uma das propriedades mais marcantes da poesia de AFA. Lemos, por exemplo, em *Uma fábula* (2001): “Sou-te fiel mude embora/ nome corpo rosto e acto/ sei-te na sombra o exacto/ rumor do tempo previsto/ assim é que nasces e/ mal me encontro me perdi” (Alexandre 2021: 429). A lei da metamorfose que rege essa escrita é sobretudo o que nos impõe tal condição de indecidibilidade. Ser fiel à mudança, que não só altera cada elemento em si (“nome corpo rosto acto”), mas os confunde uns nos outros, é um índice característico da poética alexandrina – vide a sua impressionante versatilidade, que, ao longo de décadas, parece ter experimentado estilos bastante diferentes entre si. De fato, cada novo livro de AFA parece iniciar um novo ciclo criativo, conseqüentemente alterando a coesão do conjunto de sua obra que, para utilizar uma expressão cunhada por Luís Miguel Nava, revela-se como um “poliedro transparente”.

O aspecto poliédrico da poética alexandrina observa-se, naturalmente, nas infinitas possibilidades de leitura a que a sua obra se submete. Nava destaca que o caráter inapreensível dessa poesia resulta de uma “suspensão de sentido” por ela mesma provocado, dado que transtorna a percepção do leitor, uma vez lançado a esse universo de palavras em que “[t]udo é, mas toscamente, signo/ de uma ausência no fundo das imagens;” (Alexandre 2021: 520). O desejado encontro com o outro é encenado, nesse contexto, em meio a uma vertiginosa experiência de desorientação. Aliás, tal experiência de desorientação é o que garante a abertura do texto e sua propiciação a uma legibilidade que se queira criativa. Nesse caso, poema e leitor se dão um ao outro, como generosa oferta no ato de construção do sentido (que falta).

Em sua tentativa de formular o efeito produzido pela experiência de leitura da obra alexandrina, Nava reconhece que essa escrita “[t]rata-se dum 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.” (Nava 2004:

279). Em função desse movimento suspensivo, o olhar crítico inexoravelmente vacila e facilmente se perde diante da miríade de possibilidades interpretativas que a ele se revela. Em especial nas obras dos anos 70 e 80, a escolha pela produção alucinatória das imagens aliada a um arranjo dodecafônico de diferentes vozes (muitas vezes em variadas línguas, indicando múltiplas referências) e à força sedutoramente sugestiva de uma peculiar prosódia, conduzem à figuração daquilo que poderíamos nomear de poema-ouriço. Nesse passo, fica, portanto, evidente que a poesia de AFA se distancia dos preceitos elencados por Magalhães, sobretudo se temos em vista uma questão de legibilidade. Mas seria o caso de sentenciarmos que essa escrita não “volta junto dos outros”, não “volta ao coração”?

Talvez seja oportuno avaliar o problema sob outro ponto de vista, pois, embora, em rigor, essa poesia se afaste inequivocamente de qualquer coisa similar a um “transbordar espontâneo de poderosos sentimentos” (Wordsworth 2017: 33) – para falarmos na língua dos românticos ingleses tão referidos por Magalhães –, seria errôneo afirmar que ela não explora certa dimensão patética da linguagem, de que resulta a elaboração de um discreto lirismo sentimental. No verbete “coração”, presente em *Fragments de um Discurso Amoroso*, Roland Barthes assinala que “[e]ssa palavra vale por todas as espécies de movimento e de desejos, mas o que é constante, é que o coração se constitui em objeto de dom – seja ignorado, seja rejeitado.” (Barthes 1981: 60). O comentário barthesiano amplia a nossa percepção acerca das significações que a palavra “coração” pode indicar, alargando a sua definição para que a observemos como “objeto de dom – seja ignorado, seja rejeitado”. Mas poderíamos também acrescentar, como “objeto acolhido”.

Tendo em vista a poesia de AFA e o modo como elabora o contínuo diálogo com uma alteridade inscrita por um *tu* a quem a subjetividade lírica se dirige, penso que o coração é, aqui, não tanto uma imagem, mas antes um gesto: palavra que performa o movimento do encontro por meio da busca pelo outro. De fato, nessa obra, a palavra poética é antes de tudo palavra ofertada, “objeto de dom”, diz Barthes. E aquilo que desejamos designar por uma *poética dos sentidos* está intimamente aliada a essa noção de entrega à alteridade. Essa operação é notável especialmente no desejo de que as palavras se consubstanciem em verdadeiros afetos: “enquanto escutas falas vive a língua/ doce desejo de água o corpo aberto” (Alexandre 2021: 207). O apelo ao som da linguagem é característico dessa escrita e pode indicar, não apenas um mero gosto pela musicalidade, frívolo prazer prosódico, mas um veemente anseio de referir a tangibilidade das palavras – aquilo que no verbo é matéria sensível. A língua viva da poesia é aquela que se anima na prática interlocutória, no jogo de fala e escuta que encarna o dom da palavra.

Esse desejo de encarnação, fazer da palavra corpo, tocá-la em sua dimensão sensível para que ela possa tocar o seu interlocutor, é formulado, por exemplo, em um poema de *Duende*: “Fica dentro de mim, como se fosse/ eterno o movimento do teu corpo,/ e na carne rasgada ainda pudesse/ a noite escura iluminar-te o rosto.” (Alexandre 2021: 481). O gesto aqui encenado implica o *páthos* de ambos os agentes, *tu* e *eu*, em um movimento



de entrega que, segundo um ensaísta como Emmanuel Levinas, configura justamente a prática ética. O corpo que penetra outro corpo (a sugestão erótica da “carne rasgada” reforça a ideia de que tal movimento é, antes de tudo, corporal, ainda que tal encontro ultrapasse o plano meramente sexual) há de também abrir-se, ofertando ao desejo do corpo penetrado a sua própria vulnerabilidade. Amador e coisa amada intercambiam-se em seus papéis ativos e passivos, ao se entregarem a uma mesma paixão no espaço do poema.

Referir o “espaço do poema” é, aqui, um modo de pensar um lugar comum, e a comunidade instaurada pela poesia é, sobretudo, a da diferença. A linguagem instaura um espaço de troca e mútua transformação, porque é uma zona de encontro, o plano em que se entrecruzam o eu e o outro. Levinas, em seu *Totalidade e Infinito*, aponta que

Reconhecer outrem é, pois, atingi-lo através do mundo das coisas possuídas, mas instaurar simultaneamente, pelo dom, a comunidade e a universalidade. A linguagem é universal porque é a própria passagem do individual ao geral, porque oferece coisas minhas a outrem. Falar é tornar o mundo comum, criar lugares comuns. A linguagem não se refere à generalidade dos conceitos, mas lança as bases de uma posse em comum. Abole a propriedade inalienável da fruição. O mundo no discurso já não é o que é na separação – o ‘em minha casa’ em que tudo me é dado –, é aquilo que eu dou, o comunicável, o pensado, o universal. (Levinas 2011: 66)

Torna-se urgente pensar uma ética da poesia alexandrina, a partir do que nos expõe o pensamento levinasiano. A palavra dirigida a outrem é o que funda a dimensão ética dessa escrita, visto que “[a] linguagem supõe interlocutores, uma pluralidade” (Levinas 2011: 62), e, no caso de AFA, essa pluralidade é vivenciada no limite da metamorfose, da indiscernibilidade entre os corpos que, no entanto, nunca se deixam encerrar em uma unidade: “Transformo-me nas coisas que tocaste,/ crescem-me seios com que te alimento/ o coração demente e mal fingido;/ depois serei a forma que deixaste/ gravada a lume com sabor a cio/ na carícia de um gesto fugidio.” (Alexandre 2021: 481). Aqui, mais uma vez, somos lembrados de que não se atravessa incólume a experiência poética, porque a ela somos convocados, interpelados pela força de um verbo que dirige um apelo a nossa percepção sensível. As palavras, como seios, alimentam “o coração demente e mal fingido” do leitor, que, por sua vez, pousa a mão sobre a página do livro “na carícia de um gesto fugidio”. Como podemos confirmar, no âmbito da poesia alexandrina, a ética demanda a presença do corpo como elemento distintivo da alteridade, de forma que o erotismo é um aspecto dessa obra sob diversas perspectivas abordado.

Considerando a articulação entre o poético e o erótico, um dos casos mais curiosos é a série de poemas que constitui o volume *Aracne* (2004) – discreta narrativa lírica que, ao longo de vinte episódios amorosos, relata o *affair* entre um “poeta-aranhão” e um ser humano. O tema das metamorfoses (que, no contexto dessa obra, com *Uma Fábula* e *Duende*, compreende uma espécie de trilogia) é nessa obra explorado a partir de um

conjunto de citações que vão desde Ovídio a Kafka, para assumir as feições de uma aguda crítica pós-antropocêntrica. Sobre esse tema, Ricardo Gil Soeiro expõe a maneira “como *Aracne* põe em cena um posicionamento pós-humanista, servindo-se do dispositivo metamórfico para minar a máquina antropológica em que, efectivamente, repousa um conjunto de dicotomias que opõem o homem ao animal, o humano ao inumano.” (Soeiro 2020: 26). No texto de AFA, *Eros* é, portanto, a potência disruptiva que borra os limites entre identidade e alteridade, no caso, por meio de um devir-animal que se projeta na imagem do poeta-aracnídeo. O fenômeno metamórfico, entretanto, apresenta-se também no limiar entre as palavras e as coisas, como podemos ver em muitos casos em que a linguagem se faz (ou ao menos deseja fazer-se) o veículo do sensível.

Em um curiosíssimo poema de *Aracne*, o poeta-aranhiço descreve os prazeres de acompanhar o seu amado a uma sessão de cinema, episódio que resulta, para além de uma série de reflexões acerca desse suposto convívio sentimental, em apontamentos acerca da produção de imagens, destacando precisamente os des-limites entre o mundo e a linguagem, o real e a representação.

Ir ao cinema, na caverna escura,  
sentar-me na poltrona do seu ombro  
numa t-shirt antiga de bom pêlo,  
é o prazer mais certo que me resta.  
Que bom deixar-me estar na oscilação discreta  
que nasce do teu corpo e me transporta  
a essa embriaguez chamada rima;  
sentir o cheiro limpo do cabelo,  
adivinhar-te o gosto da saliva.  
Pois, embora eu veja a multidão compacta  
(que a imagem tornou inofensiva)  
estremecer e rir e comover-se  
à imprecisa luz da narrativa,  
eu sei que é tudo só um mero acto  
de magia vulgar vinda do tecto  
onde o olhar obscuro do arquitecto  
ao longo da sessão vigia e julga;  
e mesmo a clara forma da paisagem  
é tosco véu de uma ilusão sensível,  
metáfora ou reflexo de outro mundo  
perfeito e puro, onde não entra gente  
(mas entra, vê tu bem, a miserável pulga).  
Tu porém és real, sentes lá dentro  
um coração pulsar, e até parece

que tens em ti a inclinação secreta  
a seres dono de ti, e partilhar  
a vida verdadeira de um insecto.  
Assim eu sonho e penso, já suspenso  
por fino fio, à altura do teu peito;  
mas já, impaciente, tu murmuras  
que perdes o teu tempo em desgraçada fita;  
melhor seria, em quente discoteca,  
toda a noite dançar (uma invenção maldita,  
alheia à condição de quem medita),  
ou regressar à casa, onde de graça  
te aguarda mais concreta companhia.  
Ficar por aqui só, sem o mistério  
da tua carne branca bem cheirosa,  
é uma perspectiva que me assusta;  
como dizer-te que também eu quero  
afinal conhecer o nó do enredo?  
De poucas horas feita a longa vida,  
são estas as melhores e as mais justas;  
está o filme a acabar, fica comigo até ao fim;  
não sabes que te perdes, quando te perdes de mim? (Alexandre 2021: 544-545)

O problema que o poema de AFA nos apresenta concentra-se na reflexão desenvolvida em torno da questão da imagem. No cinema, a imagem projetada na tela constitui uma dimensão da realidade como representação que possui alguma afinidade com a tessitura da teia poética do aranhaço: “Pois, embora eu veja a multidão compacta/ (que a imagem tornou inofensiva)/ estremecer e rir e comover-se/ à imprecisa luz da narrativa,/ eu sei que é tudo um mero acto/ de magia vulgar vinda do tecto [...]”. Ora, aquilo que é nomeado como “mero acto/ de magia vulgar” é naturalmente relacionável ao modo como, tantas vezes na obra de AFA, é referida a poesia. Rosa Martelo explicita que “[n]a obra poética de António Franco Alexandre são muitos os momentos em que a poesia se autorrepresenta através de imagens que a desvalorizam ou que sugerem ser escasso o poder das palavras e da escrita” (Martelo 2010: 200). Uma desconfiança em relação ao poder heurístico da palavra revela-se, entretanto, no desprezo talvez retórico em relação ao próprio fazer poético, uma vez que essa mesma poesia se utiliza de recursos que investem na intensificação da linguagem figurada.

De todo modo, o que mais nos chama atenção no caso do poema em questão é a maneira pela qual a desvalorização da poesia (“tosco véu de uma ilusão sensível,/ metáfora ou reflexo de outro mundo/ perfeito e puro [...]”) é contraposta a um enaltecimento da “vida real”, especialmente apreciável em sua dimensão sensível: “Tu porém és real,

sentés lá dentro/ um coração pulsar [...]”. Todo o esforço do poeta-araniço consiste em dar acesso ao verso para o coração – “Assim eu sonho e penso, já suspenso/ por fino fio, à altura do teu peito;” (grifos nossos) –, mas, embora essa poesia refira uma profunda imbricação entre palavra e corpo por meio de uma atenção dirigida ao sensível (“Que bom deixar-me estar na oscilação discreta/ que nasce do teu corpo e me transporta/ a essa embriaguez chamada rima;”), essa mesma atenção parece converter-se em uma melancólica constatação da impossibilidade do verbo fazer-se carne. Ou, se não se trata de uma impossibilidade, trata-se de uma situação ameaçada, cujos meios de realização estão condicionados pelo encontro erótico-lírico entre o poeta-araniço e seu amado (hipotético leitor): “não sabes que te perdes, quando te perdes de mim?”.

Em seu ensaio “L’écrit”, Jean-Luc Nancy descreve os modos particulares de uma experiência de escritura e leitura que buscam justamente essa espécie de extravio do sentido capaz de comunicar o sensível: “La vraie lecture avance sans savoir, elle ouvre toujours un livre comme une coupe injustifiable dans le continuum supposé du sens. Il faut qu’elle s’égare sur cette brèche” (Nancy 2013: 317). A “brecha” a que se refere Nancy é justamente essa abertura na linguagem que permite aceder ao “coração das coisas”, a dimensão sensível do nosso conhecimento empírico do mundo a que nos habituamos chamar de real. O escrito, como o designa o ensaísta francês, é, em outras palavras, o fora da linguagem, mas o fora que somente a linguagem pode significar: “Écrivain, lisant, j’excris la chose même – l’existence, le ‘réel’ – qui n’est qu’excrute, et dont cet être fait seul l’enjeu de l’inscription” (*idem*: 318).

Trata-se, com efeito, de uma experiência excessiva e que, na poesia de AFA, assume o caráter de um transbordamento erótico na alteridade. Na sua mais recente recolha de poemas, intitulada “Carrocel”, publicada junto da última edição de sua obra reunida – *Poemas* (2021) –, mais uma vez AFA explora a inscrição de um tu como possibilidade de encontro e produção de sentido, na tensão entre o corpo e a linguagem: “Há um incêndio no papel, na alma;/ vai-se o fabrico em fumo [...]// Vamos a ver se dois incêndios se juntam,/ se a folha do corpo fica a arder.” (Alexandre 2021: 584). Fazer pulsar o coração da palavra para aceder ao coração das coisas, incendiar o papel para que se ateie o fogo na pele – é essa a lição que nos ensina a poética dos sentidos alexandrina.

Na ambivalência entre o conceito e o sensível, o *escrito* rompe o silêncio (aquele mesmo para além do qual Pessoa suspeitava não haver poetas, como referido na epígrafe deste texto) para comunicá-lo, silenciosamente, por meio da linguagem desejante da poesia. Nancy (2013: 319) afirma que “cette jouissance si absolue qu’elle n’accède à sa propre joie qu’em s’y perdant, en s’y renversant, et qu’elle se présente comme le coeur absent (l’absence qui bat comme un coeur) de la présence. C’est le coeur des choses qui est écrit.”. É preciso perder-se no outro, nessa “ausência que bate como um coração”, para *fazer sentido*. A poesia de AFA nos apresenta uma série de bons exemplos desse exercício sensível da linguagem – prática tão intempestiva quanto necessária em uma atualidade que, sob os mais variados aspectos, quer nos submeter a uma anestesia dos

afetos. Tendo em vista esse quadro, os usos do coração não devem desempenhar um ato sentimental de melancólica derrota perante a força imperativa do controle dos corpos e do imaginário pela máquina burocrática que rege os códigos de sociabilidade. Nesse caso, como em outros em que está em jogo a criação poética, usar o coração é também um gesto de resistência.

## NOTAS

\* Paulo Braz é Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (2018). Graduiu-se em Letras pelo Centro Universitário Plínio Leite (2009), e possui Especialização (2011) e Mestrado (2013) em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia portuguesa contemporânea, estudos da religião, sagrado e ética. Coordenador do projeto de pesquisa “Deus e o Diabo em Herberto Helder”. Atualmente é também coeditor da *Metamorfoses*, Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiro, Cátedra Jorge de Sena, UFRJ.

<sup>1</sup> A partir desse momento, passo a referir o autor António Franco Alexandre pela sigla do seu nome AFA.

<sup>2</sup> *Distância* (1969) é o primeiro livro publicado por AFA, posteriormente renegado pelo autor, mas sempre referido em suas edições de obra reunida: *Poemas* (1996 e 2021).

<sup>3</sup> A publicação coletiva *Cartucho* é assinada por AFA, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães e Helder Moura Pereira. O “livro” consistia em uma embalagem de mercearia dentro da qual figuravam cinco poemas de cada autor distribuídos em folhas de papel soltas e amassadas.

<sup>4</sup> Remeto o leitor a apenas dois textos que reputo fundamentais na abordagem do problema levantado por Magalhães: “O regresso ao real – Anos 70/80”, de Fernando Pinto do Amaral, e “*Cartucho* e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, de Rosa Maria Martelo.

<sup>5</sup> No ensaio “‘Nova poesia’ e ‘poesia nova’”, comentário que se debruça sobre a produção de novos poetas vinda à lume em princípios do século XXI (muitos deles, claros herdeiros da geração de 1970), Gastão Cruz, que sai em defesa de um trabalho poético que invista no poder da imaginação proveniente da “invenção verbal”, declara que “[o] desejo de querer tornar os textos *acessíveis*, de poupar esforço ao leitor, tem dado, por vezes, origem a uma poesia *light*, constituída por apontamentos ligeiros, pequenas piadas, observações inócuas do quotidiano, com o conseqüente definhamento da linguagem poética.” (Cruz 2008: 371, grifos do autor). Excertos como esse (e poderíamos citar outros) deixam nítido o posicionamento crítico de Gastão

relativamente ao tipo de poesia legado, em tese, por alguns poetas de 70, sendo Magalhães o mais destacado dentre eles.

<sup>6</sup> Lembro do soneto “Tortura”, uma poderosa arte poética, presente na recolha Livro de mágoas:

Tirar dentro do peito a Emoção,  
A lúcida Verdade, o Sentimento!  
– E ser, depois de vir do coração,  
Um punhado de cinza esparso ao vento!...

Sonhar um verso d’alto pensamento,  
E puro como um ritmo d’oração!  
– E ser, depois de vir do coração,  
O pó, o nada, o sonho dum momento!...

São assim ociosos, rudes, os meus versos:  
Rimas perdidas, vendavais dispersos,  
Com que eu iludo os outros, com que minto!

Quem me dera encontrar o verso puro,  
O verso altivo e forte, estranho e duro,  
Que dissesse, a chorar, isto que sinto!! (Espanca 1996: 135)

O lamento de Florbela diante da impossibilidade de dizer “a chorar, isto que s[ente]”, assim como a torturante busca pelo “verso puro” que exponha a “Emoção”, a “Verdade”, o “Sentimento”, “depois de vir do coração”, encontram alguma ressonância nas palavras de Magalhães.

<sup>7</sup> Em entrevista recente concedida a Diogo Vaz Pinto, AFA deixa clara a influência que o surrealismo (em especial referido na figura de Mário Cesariny) desempenhou na sua formação. Ao ser questionado sobre “a capacidade de deslumbramento” desencadeada pela experiência da leitura de poesia em sua juventude, AFA responde:

[...] ia à Baixa para comprar revistas internacionais, sendo a mais importante a *Mecânica Popular*. Mas depois entrei numa daquelas livrarias esquisitas da Rua do Carmo e encontrei uns livrinhos do Cesariny, *A Antologia em 1958*, incluindo o *Alguns mitos maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor*. Depois também havia uma revista minúscula, de capa verde, chamada *Pirâmide*. Não fazia ideia do que era aquilo, mas folhee, e li essa frase fantástica: ‘A sol dado não se olha os dentes’. Comprei aquilo e foi essa a minha entrada no surrealismo. Essas grandes descobertas feitas na adolescência e na juventude são as que nos marcam a fogo (Pinto 2021).

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2009), *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*, tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos.
- Alexandre, António Franco (2021), *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Barthes, Roland (1981), *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, tradução de Hortênsia dos Santos, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- Cruz, Gastão (2008), *A Vida da Poesia: textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Espanca, Florbela (1996), *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes.
- Levinas, Emmanuel (2011), *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1981), *Os Dias, Pequenos Charcos*, Lisboa, Editorial Presença.
- (1999), *Rima Pobre: poesia portuguesa de agora*, Lisboa, Editorial Presença.
- Martelo, Rosa Maria (2010), *A Forma Informe: leituras de poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Nancy, Jean-Luc (2013), “L'excrit”, *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 312-320, jul.-dez.
- Nava, Luís Miguel (2004), *Ensaio Reunidos*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando (1999), *Obra Poética*, Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- Pinto, Diogo Vaz (2021), “António Franco Alexandre: ‘Sinto-me ok no meio das galáxias’”, < [https://ionline.sapo.pt/artigo/748955/antonio-franco-alexandre-sinto-me-ok-no-meio-das-galaxias?seccao=Mais\\_i](https://ionline.sapo.pt/artigo/748955/antonio-franco-alexandre-sinto-me-ok-no-meio-das-galaxias?seccao=Mais_i) > (último acesso em 15/03/2023).
- Soeiro, Ricardo Gil (2020), *A Sombra que Ilumina: a Poesia de António Franco Alexandre*, Lisboa, Tinta-da-China.
- Wordsworth, William / William Hazlitt / Persy Byshe Shelley / John Stuart Mill (2017), *Poéticas Românticas Inglesas*, organização, tradução, apresentação e notas de Roberto Acízelo de Souza, São Paulo, Filocalia.