

DO MITO AO POEMA: A BURLESCA QUEDA DE ARACNE

Paulo Ricardo Braz de Sousa¹

RESUMO: Este artigo objetiva uma leitura da obra *Aracne*, de António Franco Alexandre, tendo em vista o aspecto do rebaixamento desencadeado pela desmedida do desejo como manifestação da liberdade criadora. A partir do diálogo com o mito clássico homônimo, presente nas *Metamorfoses* de Ovídio, observamos como a ideia de excesso ainda se articula à questão do erotismo.

PALAVRAS-CHAVE: António Franco Alexandre; rebaixamento; desmedida; erotismo; metamorfose.

FROM MYTH TO POEM: THE BURLESQUE FALL OF ARACNE

ABSTRACT: This article proposes a reading of António Franco Alexandre's work *Aracne*, noting the out of measure desire issue as a manifestation of the creative freedom. From the dialogue with the homonym classical myth, in this book of Ovid, *Metamorphosis*, we observe how the idea of excess is also linked to eroticism and debasement.

KEYWORDS: António Franco Alexandre; debasement; out of measure desire; eroticism; metamorphosis.

¹ Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Para a análise de um texto que mantém intrínseco diálogo com a tradição helênica, cumpre, antes de mais, rever o mito o qual batiza a obra de António Franco Alexandre – *Aracne* (2004) –, para que, então, possamos levantar alguns problemas pertinentes ao estudo pretendido. Segundo a narrativa mitológica, Aracne era uma hábil e caprichosa fiandeira de grande reputação, ao ponto mesmo de suas teceduras provocarem, não só a admiração de seus pares, como a inveja dos deuses. Palas Atena, divindade protetora das tecelãs, ao saber que Aracne proclamava que seu talento advinha de si própria, sente-se ultrajada quando esta desafia a própria deusa a produzir uma tapeçaria mais bela que as suas. Aquela, metamorfoseada em velha bordadeira, aconselha-a a ter mais modéstia e a temer a cólera divina. Entretanto, Aracne responde a tais admoestações com insultos, despertando a fúria da deusa que, então, abandona o seu disfarce e inicia o concurso. Atena representa em sua tela os doze deuses do Olimpo em toda a sua majestade, figurando ainda o malfadado caminho daqueles que ousaram desafiar o poder dos imortais; Aracne, em contrapartida, borda com extrema destreza sobre a obra de Atena as paixões de menos honra destes mesmos deuses imputando-lhes, ainda, suas falhas. É quando, muito ofendida, a filha de Zeus rasga toda a tapeçaria e fere a sua rival com a lançadeira. Aracne, desesperada, enforca-se. Num último momento, Atena não a deixa morrer, transformando-a numa aranha condenada a fiar continuamente.

A partir deste mito, podemos descrever um tópico de fundamental importância para o desenvolvimento de uma leitura do texto alexandrino. A narrativa, que comparece às *Metamorfoses* ovidianas, é retomada pelo poeta português sob alguns aspectos, não somente em explícito intertexto, mas na recuperação de temas que são reelaborados e discutidos em torno de outras perspectivas e referências. Neste artigo, pretendemos articular a ideia de desmedida do desejo (como manifestação da subjetividade independente) com o próprio fazer poético. Para tanto, as noções de erotismo e rebaixamento são de fundamental importância para a elaboração deste estudo.

Circunscrevendo um universo lírico-amoroso, em nossa cultura ocidental, os domínios humanos inferiores tradicionalmente correspondem a um espaço preciso: o corpo. Há muito da influência cristã nesta perspectiva, a qual encerra as manifestações da corporeidade num âmbito pecaminoso. Neste sentido, não custa enquadrar as expressões da sexualidade junto à ordem de atitudes e comportamentos considerados desviantes de acordo com uma muito determinada moral de costumes assente na vida dedicada ao espírito. Portanto, quando lemos uma obra como a de Georges Bataille, em específico o seu título *A literatura e o mal*, devemos ter em conta uma abordagem crítica que suplanta o problema do sexo, tal qual é entendido pela doutrina do cristianismo, para deslocá-lo a um plano de discussão cujos limites acerca de um entendimento de desvio são reelaborados numa dinâmica de transgressão. Falamos, antes de tudo, de *rebaixamento*. Já, desde o princípio, é necessário articular tal noção de acordo com a ideia de metamorfose. Queremos, com isto, não só afirmar que a noção de queda que procuramos contornar assume rugosidades, oscilações, tornando imprecisa a determinação de um movimento exato na obra de Franco Alexandre, mas que este gesto corresponde a transformações operadas no/pelo texto. São transformações dadas no/pelo corpo do poema, pois assinalam, no plano do enunciado, correntes temáticas que abordam a questão do

rebaixamento do sujeito lírico enamorado, enquanto que, num âmbito formal, empreendem uma encenação de estruturas decalcadas do cânone lírico-sentimental.

Concentramos, portanto, as nossas atenções na presença do corpo em *Aracne*. É preciso destacar que compreendemos a ideia de rebaixamento na medida em que é desenvolvida como busca por um conhecimento. A condição do sujeito lírico nesta obra é, desde o primeiro verso, de trânsito para um outro estado de corporeidade: “Gregor transformou-se em barata gigante. / Eu não: fiz-me aranha” (ALEXANDRE, 2004, p. 7). Ressalta-se que a operação se dá como vontade deliberada, porquanto afirmação do eu – embora tal evidência seja desestabilizada pela própria natureza desejante que está na raiz deste processo –, assim como observamos no uso dos verbos na forma reflexiva, portanto uma ação que se incide sobre o próprio sujeito. Tal recurso é marca de um eu lírico que se revela no seio da fruição do gozo, de forma que é este ímpeto volitivo o que move a sua ação no mundo. Um primeiro impasse é-nos colocado neste ponto: se falamos de desejo, logo estamos a tratar de falta, carência. Muito de acordo com a narrativa mitológica que dá nome ao livro de Franco Alexandre, Edgard Pereira, citando Marilena Chauí, pode nos elucidar este argumento apontando para a etimologia da palavra desejo – *desiderium*: “sidera, conjunto de estrelas, constelações” e “desiderare, cessar de olhar os astros” (CHAUÍ apud PEREIRA, 1999, p. 79) –, como lemos em seu *Portugal: Poetas do fim de milênio*. Assim, afirma que

Cessando de olhar para os astros, *desiderium* é a decisão de tomar nossos destinos em nossas próprias mãos, e o desejo chama-se, então, vontade consciente nascida da deliberação. (...) Deixando de ver os astros, porém, *desiderium* significa uma perda, privação do saber sobre o destino, queda na roda da fortuna incerta. (CHAUÍ apud PEREIRA, 1999, p. 79).

Estamos diante de dois movimentos contíguos operados pela assunção do desejo como princípio da ação humana. Não isentos de riscos, poderíamos dizer que há uma perspectiva positiva, a qual se fundamenta na afirmação da vontade independente, e outra, negativa, associada à perdição que este mesmo processo demanda, embora os limites entre ambas sejam tênues, posto que descrevem articulações interdependentes. A relação com o mito de Aracne é inevitável. Afinal, o gesto da vaidosa tecelã, ao representar as paixões dos deuses *sobre* a tela de Atena, não é senão este de “cessar de olhar os astros”, ser agente da trajetória de sua própria vida?

Há, contudo, nesta mesma afirmação de independência, a sua contrapartida, que solapa a ilusão de consciência perante a ação no mundo: seria esta margem de desconhecimento relativa ao destino, uma falta indiciadora da própria sujeição a uma eterna busca. Neste caso, referimo-nos a uma busca por um sentido que abrange a dimensão existencial humana que, inadvertidamente, se processa como “*queda* na roda da fortuna incerta (*grifo nosso*).” Assim, a inexorável condição de rebaixamento associa-se ao caráter aleatório da experiência de vida, com todo o seu fator de incerteza intrínseco ao transcorrer do tempo. À volubilidade da passagem das horas corresponde uma mesma oscilação das vontades, o que, conseqüentemente, aponta para a inescapável fragilidade da obra humana, em nada segura.

Talvez outra consequência desta privação seja ainda mais cruel. Ao que concerne à desmedida do desejo, nota-se o descontrole; e a loucura é a face que se apresenta ao sujeito

que se experimenta em plena potência. Plena carência, igualmente. Neste ponto, a partir das observações de Edgard Pereira e a leitura do mito clássico, podemos afirmar que tal desmedida configura-se enquanto insubordinação, portanto transgressão de uma norma, desvio. Há loucura, já que saio de mim, pois sou acometido de um *pathos* (amoroso) que, inelutavelmente, é desejo de me projetar no corpo do outro, o ser amado: “Ser outro é privilégio de quem tece / na face do destino um transparente / véu, e ao vão casulo / prefere a superfície de uma folha;” (ALEXANDRE, 2004, p. 23). Tem de se ressaltar o estudo de Roland Barthes em seus *Fragments de um discurso amoroso* quando, acerca da loucura, propõe que o enamorado (em oposição ao que dita a tradição literária que reconhece como louco o movimento de despersonalização) experimenta, justamente, a radical consciência de sua identidade e a fatal diferença relativamente ao ser amado. É, portanto, a distância que os separa o motivo do desarrazoamento: “o que me deixa louco é tornar-me um *sujeito*, não poder me impedir de sê-lo. “*Eu não sou um outro*”: é o que constato assustado.” (BARTHES, 1981, p. 145). A contrapartida desta constatação é o desejo de possuir, que, curiosamente, não é muito diferente do anseio por diluir-se, aniquilar-se, ao tentar preencher esta carência fundamental.

Verifica-se uma radical contradição nos termos de que a experiência de reconhecimento da própria subjetividade prescinde da relação com outrem. É apenas na alteridade que posso me aperceber de mim, posto que em diferença com um outro, o qual, naturalmente, não sou eu. Concomitantemente, a minha identificação deste *tu* se dá em mim, engendrada a partir de uma dada elaboração linguística, o que impõe uma aproximação entre ambos, embora parca, já que a relação entre a linguagem e o real determina, também, uma diferença, uma distância. Ocorre que, precisamente nesta fratura, anseia o sujeito abismar-se. A aniquilação experimentada por deixar-se envolver num campo volúvel de fluxos e intensidades, o qual desarticula qualquer noção de integridade subjetiva, é esta do aranhão enamorado de Franco Alexandre, pois justamente neste meio de vertiginosas flutuações é que se conforma o *ser* do amor. Assim, o sujeito acometido do *pathos* amoroso só pode vir ao *ser* através do encontro com outrem, em relação. Nada é capaz de oferecer a certeza da fixidez de sua subjetividade; ontologicamente, torna-se impraticável a concepção de um eu, pois não há *ser*, mas *não-ser*, *devir*. Neste âmbito, espreitamos os domínios do que se pode conhecer como o *mal*. De acordo com Marilena Chauí,

o mal há de ser o não-ser. Pura privação e negação, o diabo é essa paradoxal não-entidade que só vem ao ser pela mediação de outrem, carecendo que alguém lhe faça a doação de si para que venha à existência (...). (CHAUI, 1987, p. 40-41).

Dá-se o *ser* somente na relação. Ocupa o ente, portanto, um lugar entre tensões, e o desejo manifesta-se como possessão. “Fica dentro de mim como se fosse / eterno o movimento do teu corpo” (ALEXANDRE, 2002, p. 11). Na linguagem, a possibilidade de configuração de uma retomada da experiência sexual é sempre precária, posto que há inexoravelmente uma margem de sentido inacessível aos expedientes linguísticos. Assim, a vivência do corpo processa-se como um mistério, um saber outro, secreto; tal qual o sentido poético está sempre por vir. A eternidade suposta nos versos do poema de *Duende* é a tentativa de deslocamento desta experiência corpórea para o corpo do texto. Neste

sentido, é necessário salientar que, sobretudo em *Aracne*, o erotismo se manifesta de forma discretamente velada, como uma tensão subterrânea ao texto; não como exteriorização de um êxtase no plano do conteúdo, mas como insistente potência latente no plano da expressão.

Assim, na poética alexandrina, o diálogo entre amantes figurado no texto pode ser notado, quase que exclusivamente, como encenação do encontro obra/leitor a partir da imagem de uma possessão erótico-lírica. À maneira de uma manifestação diabólica no corpo textual, o *espaço ovo* do poema anseia por ser colmatado, marca indiscutível de uma falta que caracteriza seu aspecto desejante. O sujeito privado de um pleno sentido do mundo o tece como busca incessante. E este saber adivinhado no corpo de outrem é desejo de posse, vontade de poder que, como somente exercida no campo dual da relação amorosa, recai sobre o fluxo de forças contraditórias que a revolvem contra si mesma. “É louco aquele que está isento de todo poder – O quê, o enamorado não fica excitado pelo poder? No entanto, meu problema é a escravidão: estou sujeito, querendo sujeitar, experimento ao meu jeito a vontade de poder” (BARTHES, 1981, p. 145). Ora, é justamente o discurso amoroso um espaço de desterritorialização, porque não fundamenta uma voz hegemônica, pelo contrário, desarticula os posicionamentos ideológicos estanques. As múltiplas entradas, que uma obra como *Aracne* possibilita ao seu leitor, é marca, precisamente, de sua imperfeição; não digo relativamente a um domínio estético, mas imperfeito no sentido de que é um discurso consciente de que agencia um sistema precário no limite de seus usos.

A aptidão para o despoter revela-se como índice fulcral do aspecto diabólico deste discurso, pois se lança contra si próprio. Já Rosa Martelo havia ressaltado que a poética alexandrina poderia ser compreendida, justamente, por meio da imagem da onda, com seus movimentos de fluxo e refluxo, erguimento e destruição do edifício lírico, que remonta da tradição enquanto o altera (MARTELO, 2010, p. 207). A corrupção, ou desvio, relativamente ao cânone compõe-se como fala que prolifera de dentro do discurso, uma língua estrangeira dentro da própria língua mãe e que faz o aranhaço renegar o estatuto de prógono: “Mau aprendiz, não mereço ser mestre; / é árduo o que conheço, e não é meu, / nem nunca nesta estrada, apareceu / um fantasma celeste que me desse / o mapa da verdade revelada;” (ALEXANDRE, 2004, p. 42). A condição de rebaixamento deste eu lírico o condena ao labor que o impossibilita o acesso à “verdade revelada”; enquanto modo de fazer, não propicia o desvelamento de uma verdade, o que nos sugere um desacordo com o princípio clássico de *poiesis*. O trabalho operado na obra de Franco Alexandre é mais afim ao conceito de *práxis*; Giorgio Agamben assim afirma que

A raiz da *práxis* se fundava, de fato, segundo Aristóteles, na condição mesma do homem enquanto *animal*, ser vivente, e não era, portanto, outra coisa senão o princípio do movimento (a vontade, entendida como unidade de apetite, desejo e volição) que caracteriza a vida. (AGAMBEN, 2012, p. 118).

É esta, talvez, a manifestação por excelência de uma expressividade maldita na obra alexandrina. A pulsão erótica, que na maior das vezes fica relegada a um espaço recôndito nos versos de Franco Alexandre, pode ser observada com maior nitidez nesta postura de importância capital para a compreensão deste texto. O devir-aracnídeo do eu lírico de

Aracne traz em seu bojo a recuperação de toda uma tradição cultural da imagem da aranha a qual remonta, não só ao mito de que já tratamos, como também a figurações que, sobretudo na literatura ocidental, são associadas ao fazer poético. Este modo de fazer, como muito bem explicam Rosa Maria Martelo e Ana Luísa Amaral em importante ensaio denominado *Aranhas e musas: representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia*, é nascido da vontade humana, uma força interior.

As ensaístas esclarecem esta questão partindo, precisamente, do mito clássico e perpassando toda uma história desta figuração nas literaturas portuguesa e mundial. Fica evidente que, se o trabalho da musa correspondia a uma força exterior ao poeta, o da aranha é caracterizado por uma potência interior. É esta, afinal, a razão pela qual *Aracne* é punida; o seu crime decorre de “sua presunção de autonomia criadora e da subestimação do papel dos deuses como verdadeiros detentores dos talentos conferidos aos humanos.” (AMARAL, MARTELO, 2006, p. 32). Como a partir de um estado de possessão, o fazer poético se processa por meio da despersonalização, projeto do eu criador que se dissolve nos fluxos em que se manifesta enquanto subjetividade lírica. Há, evidentemente, uma separação neste movimento a qual acaba por instituir a dissociação entre o poeta criador e sua autoconstrução ficcional no texto, e que remonta, na poesia portuguesa, inequivocamente à poética do fingimento de Pessoa como uma das propostas mais bem acabadas desta postura estética. Sendo assim, o fragmento já recolhido “Ser outro é privilégio de quem tece / na face do destino um transparente / véu (...)” (ALEXANDRE, 2004, p. 23) inunda-se de um sentido outro. Há, aqui, um paradoxo: associa-se a alteridade experimentada no encontro amoroso com uma precisa reconfiguração estilística no campo textual, que, finalmente, acaba por reduzir a vivência erótica a um efeito ilusório proporcionado por muito bem calculado jogo de linguagem. A herança pessoana na poesia alexandrina revela uma de suas faces mais perversas muito precisamente quanto a este aspecto: a instauração de distâncias aparentemente intransponíveis que supostamente desatam toda e qualquer tentativa de enlace amoroso insinuado nesta obra.

Todavia, a consciência das distâncias reconhecidas na linguagem não faz com que o aranhão resigne-se quanto ao seu intento de transformar-se em humano nem sequer anula o fato de que a sua teia é tecida por uma força intrínseca à sua vontade independente. A expressão do desejo no seio da atividade humana recobra este caráter de animalidade que reconhecemos no poema-livro estudado. Retomemos, novamente, os primeiros versos da obra: “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.” (ALEXANDRE, 2004, p. 7). O movimento realizado por esta subjetividade lírica revela, desde já, um apequenamento concernente ao outro componente da relação comparativa: Gregor, barata gigante/ eu, aranhão. Antes de comentarmos o claro jogo intertextual com a obra de Franz Kafka, *A metamorfose*, é preciso destacar o fato de que a recuperação da narrativa mitológica como que opera inversamente o intento de *Aracne* que, se antes desejava superar os deuses elevando-se até seus estados imortais, agora descreve a possibilidade de uma queda, rebaixamento vislumbrado em suas pequenas dimensões físicas.

A concepção de um devir-animal, insinuada na obra de Franco Alexandre, curiosamente aponta para um projeto de humanidade o qual é demarcado por este confluir de intensidades que não possibilita a determinação de uma entidade fixa. Talvez por um

severo entendimento da híbrida condição humana, em meio a tensões entre um ser natural e cultural, seja tácito situar esta proposição do que seja o *humano* nesta obra. Uma pista do que se pode compreender acerca desta condição instaura-se sob o signo da indecidibilidade, como já nos ensinou Rosa Martelo. A “baba lisa” em que “oscila” o aranhão demonstra esta propriedade escorregadia e ao mesmo tempo pendular em que se apresenta a sua subjetividade. A impossibilidade de fixar este eu no texto decorre, justamente, de uma noção de metamorfose a qual Gilles Deleuze e Félix Guattari leem na obra kafkiana.

Acerca dos usos da linguagem do romancista tcheco, os ensaístas descrevem tal processo de significação como um legítimo movimento metamórfico, pois o que se observa na prosa de Kafka é algo similar a uma dissolução das construções significativas estáticas. Não se trata, como no âmbito da metáfora, de uma intersecção de conceitos que propiciam um terceiro e novo termo, mas de incessantes movimentos de desterritorialização de sentido que acabam por transportá-lo a zona a-significante de uma primitiva musicalidade da palavra. Como já sabemos, a atenção ao som possui um importante papel na lírica alexandrina e talvez quanto a este quesito seja possível delinear algum ponto de encontro entre os dois procedimentos estéticos. Afirmam Deleuze e Guattari que:

A metamorfose é o contrário da metáfora. Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. A coisa ou as outras coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga. Não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem; e muito menos de um jogo de palavras. Já não há homem nem animal, visto que cada um desterritorializa o outro, numa conjunção de fluxos, num continuum reversível de intensidades. Trata-se de um devir que compreende, pelo contrário, o máximo de diferença enquanto diferença de intensidade, transposição de um limiar, subida ou descida, queda ou ereção, tônica de palavra. (DELEUZE, GUATTARI, 2002, p. 47-48).

O entendimento do que seja uma literatura menor perpassa por estas sendas, na medida em que compreende a radical destituição de um discurso fixo e hegemônico. Pelo contrário, a insubordinação reconhecida pelos ensaístas nos usos da linguagem de Kafka se processa por meio desta aguda ambivalência de que é tomada a palavra e que, enfim, desloca os sentidos sempre em diferença para outro lugar. A concepção de devir corrobora esta perspectiva, posto que assinala, em sua radicalidade, não só os constantes desvios de sentido, mas, como decorrência deste movimento, o seu conseqüente apagamento. Rosa Martelo assinala a ideia de um efeito de sublimação (tomando do conceito a acepção que possui na química: de passagem imediata do estado sólido para o gasoso) na linguagem de Franco Alexandre (MARTELO, 2010, p. 199) o que, aqui, parece pertinente para ilustrar o processo antes descrito por Deleuze e Guattari.

Tal efeito de sublimação é observável a partir dos mesmos procedimentos de elaboração discursiva/contra discursiva de que já tratamos e que revelam das faces mais perversas desta poesia. A impressão de que apenas seguimos “a indicação // de caminhos no som” (ALEXANDRE, 1996, p. 209) é alusiva em *Aracne* por meio da figuração do canto, ao qual, se o eu lírico não se prende, suspende-se no ar: “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.” (ALEXANDRE, 2004, p. 7). Há uma obscuridade neste canto de difícil apreensão. A própria imprecisão lexical cambiante entre o ato de cantar e o recanto (lugar) dá margem para que a afirmação oscile em sua própria cadência rítmica, já antes claramente expressa nas repetições e aliteraões do verso “(...) tão leve que uma leve brisa o faz oscilar / em seu fio de baba lisa.”

Repensando a noção de recanto como espaço íntimo, de experiência dos afetos, deve-se assinalar que o ambiente frequentado pelo aranhão de Franco Alexandre é “um universo essencialmente doméstico, o que opera uma redução de escala e uma espécie de concreção do jogo de limites.” (AMARAL, MARTELO, 2006, p. 38). Também aqui a menoridade deste discurso pode ser salientada; apequenamento o qual, entretanto, indica um corrosivo caráter transgressor, marca de um rompimento normativo notado na referência a um gesto criminoso realizado “*contra a lei da natureza*” (*grifão nosso*). Ora, a inversão operada pelo poema relativamente ao mito de Aracne concerne ao fato de que, enquanto neste o crime se caracteriza pela transgressão de uma lei divina, naquele rompe-se com uma lei natural. Mas que lei natural? Podemos falar de um princípio físico o qual dita que toda massa possui um dado peso, ou, da mera constatação de que o homem precisamente se distingue dos animais por ser um ser de cultura. Como sabemos, o eu lírico de *Aracne* manifesta-se em seu devir-aranha e, portanto, ocupa este entre lugar em que não é nem homem nem animal. A expressão desterritorializada desta configuração subjetiva no texto alexandrino se faz marca inequívoca de uma menoridade assente em um teor lírico-amoroso, o que sugeriria, nos intervalos deste discurso, um desejo de queda. “Quando *descer* à teia derradeira / não se verá no mundo alteração, ou só / talvez alguma mosca mais contente.” (ALEXANDRE, 2004, p. 7, *grifão nosso*).

Articulando as ideias de Deleuze e Guattari às escritas de Franco Alexandre e Kafka, podemos observar as marcas da metamorfose nestes dois autores a partir de uma muito cuidadosa atenção aos efeitos provocados pelo som na elaboração do sentido poético. N’*A metamorfose*, dos primeiros indícios da transformação sofrida por Gregor Samsa são, notadamente, sentidos por si mesmo e pelos familiares, atrás da porta de um quarto fechado onde se encerrava o caixeiro-viajante, através das alterações de sua voz.

Que voz suave! Gregor se assustou quando ouviu sua própria voz responder, era inconfundivelmente a voz antiga, mas nela se imiscuía, como se viesse de baixo, um pipilar irremediável e doloroso, que só no primeiro momento mantinha literal a clareza das palavras, para destruí-las de tal forma quando acabavam de soar que a pessoa não sabia se havia escutado direito. (KAFKA, 1997, p. 11).

A voz como marca identitária a delir-se no texto de Kafka produz um profundo estranhamento, ausência de reconhecimento de si mesmo que se desenvolve a partir da destruição da própria fala. A condenação a que a metamorfose de Gregor também responde relega-o a um afastamento provocado pelo asco sentido pelo outro, tema que será recobrado em *Aracne*, quando o *tu* do poema, neste caso, um apreciador de sua obra, o vai visitar pessoalmente: “não me escapou, porém, o gesto de repulsa / com que me deste a mão, à despedida.” (ALEXANDRE, 2004, p. 17). Há, no contexto do livro-poema de Franco Alexandre, uma radical dissociação entre o criador e a sua obra – “Enfim, a obra foi

do teu agrado” (ALEXANDRE, 2004, p. 17) –, a qual faz contrastar o fascínio relativo aos fios do aranhão e a repulsa sentida ao contato físico, quando se descobre que se trata de ser um inseto o criador da teia: “preferias alguém menos ligeiro, / carne menos subtil, pele rosada, / forma de gente, não de bicho abjecto.” (ALEXANDRE, 2004, p. 18).

Retomando a novela kafkiana, o canto obscuro de Gregor acaba por se conformar, não só à distorção que sofre a sua voz, então animalizada – “– Era uma voz de animal! – disse o gerente, em voz sensivelmente mais baixa, comparada com os gritos da mãe.” (KAFKA, 1997, p. 21-22), mas ao cárcere de seu quarto, sítio que, progressivamente, torna-se um espaço onde se acumulam resíduos de toda ordem: “Haviam se habituado a introduzir naquele quarto as coisas que não se podia colocar em outro lugar (...)” (KAFKA, 1997, p. 66). A ideia de rebaixamento como punição coaduna-se a de isolamento. O espaço a que é confinado o personagem metamorfoseado é também o de um aglomerado de restos os quais não possuem utilidade. Gera-se, assim, o afastamento da vida comum e o consequente pertencimento a um submundo de que a obscuridade do quarto é das imagens mais pertinentes. Nesta pequena cena da qual recortamos um fragmento, é evidente a separação em dois planos: o de um resignado aprisionamento de Gregor e o de um convívio à mesa entre os inquilinos de sua casa. Progressivamente a este movimento de clausura nota-se a não percepção da família que ignora (ou quer ignorar) a condição de Gregor:

Visto que os inquilinos jantavam às vezes em casa, na sala de estar comum, a porta desta ficava fechada várias noites, mas Gregor renunciou com grande facilidade à porta aberta; ele não a tinha usado já diversas noites em que ela havia permanecido assim, pois, sem que a família percebesse, ficara deitado no *canto mais escuro* do seu quarto. (KAFKA, 1997, p. 67-68, *grifo nosso*).

Tal deslocamento que sofre Gregor pode ser lido à medida da concepção deleuze-guattariana de desterritorialização. Tanto as manifestações de sua voz como o espaço em que se situa parecem conformar uma radical distopia a qual acaba por descrever a dissolução subjetiva deste personagem. Também o aranhão de Franco Alexandre, como já sabemos, aproxima-se, e muito, desta propriedade a-significante que resulta de procedimentos estilísticos os quais insinuam uma sonoridade primitiva da palavra.

Em outro registro da tradição literária, o cantar deste eu lírico dialoga com o cancionero medieval. É notória a escolha do poeta por jogos intertextuais que recuperam o trovadorismo galaico-português, por uma série de razões que podemos explicitar com alguma atenção a partir do poema-livro estudado. O primeiro dos fatores, talvez dos mais relevantes que possamos salientar, diz respeito às raízes de tradição oral desta literatura, o que, naturalmente, faz remontar a uma grande preocupação com a sonoridade. António José Saraiva e Óscar Lopes, em seu incontornável *História da literatura portuguesa*, no capítulo dedicado às cantigas medievais, fazem questão de pontuar a origem etimológica do verbo *trovar*, “que afinal vem de *tropare*; isso reforça as ligações históricas já conhecidas entre a lírica profana medieval e os *tropos*, desenvolvimentos musicais e depois também versificados (estróficos e rimados) (...)” (LOPES, SARAIVA, 1997, p. 50). Lembremos que *tropo* também pode designar, gramaticalmente, um desvio linguístico, o uso figurado de uma dada expressão.

Sem que se force demasiadamente esta interpretação, poderíamos conjugar ambos os sentidos para a compreensão dos usos da linguagem de Franco Alexandre em *Aracne*. Lemos em um de seus poemas: “Formoso amigo meu, podes cantar à lua / e amar outros mais lesto do que eu, / roer um osso, admirar as estrelas, / seres sábio e humano, além de belo.” (ALEXANDRE, 2004, p. 9). A recuperação de um cantar de amigo nos impõe algumas questões acerca do poema alexandrino, a começar por uma problematização de gênero. Sabemos que as cantigas de amigo medievais eram compostas, por trovadores homens, em voz lírica feminina, portanto, eram cantigas de mulher, o que era corroborado por um veemente imagético feminil muito bem elaborado, desde hábitos domésticos – em alguns casos – à perita experiência em jogos de sedução. No poema estudado, recuperam-se expedientes desta tradição lírica, reformulados a partir do labor ficcional na construção do sujeito lírico e de uma cambiante indeterminação de gênero, os quais são empregados com propósitos que, embora sejam similares, são reatualizados para a conformação de um sentido outro.

A condição desviante do canto alexandrino é proposta na figura do amado que, também animalizado, ocupa um lugar entre a beleza e a ferocidade. A imprecisão relativa à identidade do outro neste texto oscila entre a de um trovador e a de um animal (um cão, possivelmente, já que sabemos que pode “roer um osso”), marca observável em sua voz, seu canto. Acerca deste tópico, a linguagem aproxima-se de sua propriedade a-significante; deve-se ressaltar, não in-significante. A distinção opera no âmbito de que as palavras não são desprovidas de sentido linguístico, como a noção de in-significância pode sugerir, mas bordejam certa desarticulação que desloca o discurso para um sentido outro, espaço tenso entre o rumor e o silêncio, “(...) onde as palavras falam, sem barulho;” (ALEXANDRE, 2004, p. 16). A própria retomada de um universo poético pertencente a uma espécie de proto-história literária portuguesa, cuja língua em que era transmitida era claramente bífida, constitui um interessante indício para que perscrutemos a condição mutante e embrionária em que se apresenta esta linguagem. Deleuze e Guattari afirmam, acerca da questão do devir-animal, que

O animal não fala “como” um homem, mas extrai da linguagem as tonalidades sem significação; as próprias palavras não são “como” animais, mas trepam por sua própria conta, ladram, fervilham, por serem cães, insectos ou ratos propriamente linguísticos. Fazer vibrar sequências, abrir a palavra às intensidades interiores inéditas; em suma, uma *utilização intensiva* a-significante da língua. (DELEUZE, GUATTARI, 2002, p. 48).

Ora, o que observamos é um “desajuste ou desadequação entre a linguagem e a expressão, porque o sujeito que por ela se constitui existe em plena divisão a partir dos jogos de espelhos que ela encena.” (SAN-PAYO, 2005, p. 236), como bem faz notar Patrícia San-Payo em exemplar recensão crítica à *Aracne*. Tal desajuste, além de refletir um ininterrupto *delir-se* do sujeito lírico, retoma, num registro perverso, a dicção trovadoresca no que nela mais se aproxima de uma potência relativa a seu encantamento mágico. Estes cantares de amigo “levam-nos a uma fase da poesia em que o poema não passa de um esboço, uma letra, para musicar, sem autonomia em relação ao canto e à dança.” (LOPES, SARAIVA, 1997, p. 59). Natural que observemos que, neste movimento, impera,

sobretudo, um desejo de liberdade o qual seria conseguido através de um rompimento dos limites da linguagem. Este gesto corresponde, em certa medida, à aproximação de um primitivismo a que as repetições e cadências musicais executadas pela palavra poética dariam a forma mais bem acabada. Ora, a ideia de transgressão normativa – transgressão da *lei*, esta que é fundada no pensamento racional sobre o mundo – afina-se ao que Georges Bataille concebe como manifestação do Mal em literatura, posto que tal procedimento se associa a um desgaste excessivo de energia na manutenção de um trabalho supostamente desinteressado da vida prática, como se apresenta o labor poético. “A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo.” (BATAILLE, 1989, p. 22).

Em *Aracne*, sabemos que a violência que altera as relações da linguagem com o mundo são muito bem medidas, a teia do aranhão é um fazer deveras preciso que parece camuflar um extravasamento ainda mais recôndito, inconsciente. Todavia, assim como nos ensina Bataille, este eu lírico apenas experimenta o seu ser na relação, no encontro conseguido ao projetar-se no outro: “O que me faz diferente / (além, está bem de ver, do exoesqueleto) / é talvez não ter alma interior;” (ALEXANDRE, 2004, p. 36). Só neste movimento pode se reconhecer em diferença, ao constatar que a formação de corpo e alma, que ora se confundem, se processa fora de si mesmo. Portanto, o que podemos conceber como encantamento mágico metamorfoseado no texto alexandrino diz respeito a este êxtase da subjetividade a diluir-se no texto, assim como aquela mesma proposição barthesiana da aranha que se dissolve na própria teia (BARTHES, 2008, p. 74-75). Pensar a atenção prosódica dos versos da obra estudada nos dá a ver a preocupação deste poeta àquilo que podemos designar como uma naturalização da linguagem. Assim como nas cantigas de amigo, tal musicalidade aproxima esta poesia de algum animismo, tendência a regressar a um mundo em que as palavras e as coisas participavam de uma afinidade mágica e liavam-se por uma ordem de correspondência, o que, todavia, em Franco Alexandre, não passa de fugaz ilusão a que responde com ironia.

Há um rompimento da subjetividade no gesto do riso o qual, historicamente, remonta também a uma prática transgressora. As próprias cantigas de escárnio e maldizer encenam um cotidiano de figuras reconhecidamente marginais que, levando uma vida boêmia, permitiam-se liberdades que a moral instituída não permitia. Bataille reconhece na manifestação artística esta abertura para a morte que a razão repressora interdita na vida prática. Portanto, há uma marca de desobediência correspondente a esta permissão da experiência de liberdade no erotismo a qual, também em poesia, assimila-se ao Mal. Estando o desejo no seio da atividade humana, a sua manifestação é projeto em direção ao outro, pois nela se encerra uma carência. A vontade do eu lírico – que a princípio se fez aranhão – de se metamorfosear em humano descreve, insistentemente, a possibilidade da queda: “Assim serei também; por mais que digam / que nesta mutação me desperdiço / e arrisco até uma burlesca queda” (ALEXANDRE, 2004, p. 46). A destituição de uma ideia de totalidade que Patrícia San-Payo já assinalou corresponde também a este anseio de metamorfose. A abertura à morte em que o riso lança o sujeito não deixa de ser expressiva de um natural extravasamento do homem a romper os limites de sua subjetividade:

A este objetivo nos servem as artes, cujo efeito, nas salas de espetáculo, é nos levar ao mais alto grau possível de angústia. As artes – pelo menos algumas entre elas – incessantemente evocam diante de nós estas

desordens, estes dilaceramentos e estas quedas que nossa atividade inteira tem por objetivo evitar. (Esta proposição é também verificada na arte cômica). (BATAILLE, 1989, p. 58).

Esta angústia experimentada na aniquilação subjetiva por meio da pequena-morte erótica, enquanto exerce um profundo movimento de rebaixamento, posto que se manifesta a partir da afirmação das potências do corpo em excesso, também articula, em *Aracne*, o contraponto desta queda: o desejo de elevação até ao encontro com o sagrado. Retornamos, portanto, ao ponto de onde partimos. A narrativa mitológica de *Aracne* reconhece como peculiar qualidade da tecelã a sua vaidade, com a qual acaba por desafiar os deuses. Neste sentido, o regresso ao humano desejado pelo eu lírico aracnídeo aproxima-se de uma concepção de humanidade outra. O eu lírico de *Aracne* busca, portanto, uma nova re-ligação aprovada em sua liberdade e que fará nascer o leitor por vir. E talvez, por meio de uma reconciliação entre natureza e espírito, envolto em ciclos metamórficos, poderá, enfim, o enamorado aranha converter seus versos em atos amorosamente enlaçados à vida.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Poiesis e práxis. In. *O homem sem conteúdo*. Tradução, notas e posfácio de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- ALEXANDRE, António Franco. *Aracne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Duende*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- _____. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- AMARAL, Ana Luísa e MARTELO, Rosa Maria. Aranhas e musas: Representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia. *Cadernos de Literatura Comparada, 14/15 – Textos e Mundos em Deslocação*, Tomo 2, 2006, p. 31-63.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In. *Os sentidos da paixão*. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Caronte. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Excertos traduzidos por Bocage. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.
- PEREIRA, Edgard. *Poetas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

SAN-PAYO, Patrícia. Recensão crítica a *Aracne*, de António Franco Alexandre. *Romântica*, nº. 14, 2005, p. 235-238.

SARAIVA, António José e LÓPES, Óscar. A Poesia dos Cancioneiros. In. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1997.

Artigo recebido em 03 de Abril de 2013.

Artigo aprovado em 14 de Junho de 2013.