

Amor filosófico, amor poético: conformações do pensamento em António Franco Alexandre*

Ana Cristina Joaquim^a 

*Agradeço enormemente a Luís Manuel Gaspar pela gentileza e pelo cuidado na disponibilização de material de difícil acesso (entrevistas e resenhas críticas publicadas em jornais e revistas portuguesas).

RESUMO

*Trata-se de perceber o modo pelo qual António Franco Alexandre se coloca diante do discurso poético, levando em consideração a filosofia como instituição discursiva que não detém a exclusividade do exercício do pensamento. Com esse objetivo, importa desenvolver um debate acerca das disciplinas filosófica e poética, a partir de pensadores (Lucrecio, Nietzsche, Derrida) que se ocuparam de complexificar as fronteiras que demarcam as atividades discursivas entre a diferença e a repetição, entre a alteridade e a identidade. Procuramos, por fim, de expor um pensamento sobre o amor com foco no livro de poemas *Duende*, publicado em 2002, em diálogo com a conferência de Federico García Lorca *Teoría y juego del duende*, de 1933.*

Palavras-chave: *filosofia; poesia; António Franco Alexandre; Federico García Lorca.*

Recebido em: 31/08/2021

Aceito em: 01/10/2021

^aUniversidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, Brasil.

E-mail: wiquen@gmail.com

Como citar:

JOAQUIM, A.C. Amor filosófico, amor poético: conformações do pensamento em António Franco Alexandre. *Gragoatá*, Niterói, v.27, n.57, p.304-328, 2022. <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.51438>>

'Desde que conheço melhor o corpo' – disse
Zaratustra a um de seus discípulos – 'o espírito é,
para mim, apenas espírito, por assim dizer [...]'
Friedrich Nietzsche

*My coarse imagination has never been able to
conceive of the creative spirit without genitalia.*¹

Johann Georg Hamann *apud* James C. O'Flaherty

¹ António Franco Alexandre menciona esse trecho de J. G. Hamann na terceira parte de *Uma fábula*, intitulada "eco": "[...] entendias de terra e de árvores/ e de gente; rias, citando hamann: 'a minha rude/ imaginação não imagina pensadores sem genitália'" (ALEXANDRE, 2001, p.58).

Apresentação

"a) alguns factos da nossa vida exigem uma teoria/ que os confunda [...]" (ALEXANDRE, 1996, p. 71). Esses versos que dão início a "Relatório um", segundo conjunto de poemas constante na reunião de livros do autor publicada em 1996, colocam em cena três termos que me interessa ressaltar: a menção a fatos da vida, a menção ao pensamento teórico e a enunciação poética que os conforma. O contexto do poema explicita-se parcialmente no último verso: "estes, camaradas [grifo meu], são os factos. dez de julho, Lisboa" (ALEXANDRE, 1996, p. 75), e ao pé da última página: "Refs.: D. Hockney; D. Bowie; A. Nobre; Trotsky, *La Revolución desfigurada*, Madrid 1929; Marx, *A Ideologia Alemã*." (ALEXANDRE, 1996, p. 75). Os elementos mais evidentes a uma primeira leitura levam a crer que não se trata de um poema de amor: "dedico-me/ à história actual, à política,/ o desatar dos nomes, à oblíqua precessão/ dos telefones./ estes são os factos, e a sua indecisão não me permite recusá-los." (ALEXANDRE, 1996, p. 73). A sugestão de leitura que, entretanto, apresento é fruto de uma suspeita e redundante numa hipótese: em António Franco Alexandre, a aquisição de uma *voz poética* corresponde, frequentemente, ao exercício de um *pensamento sobre o amor*. De acordo com essa hipótese seria possível ler grande parte da sua escrita sob esse prisma, permitindo que os ecos, os exaustivos reenvios poéticos, filosóficos e cartográficos, de que a sua poesia se vale, estivessem subsumidos em um *pensamento sobre o amor*.

Assim, proponho um desvio de leitura nos seguintes versos de "Relatório um": "c) só com a actividade revolucionária é que a transformação de si/ coincide com a transformação das coisas/ e a transformação das coisas é, talvez, o lugar/

de uma coincidência obscura/ reunindo a transparência” (ALEXANDRE, 1996, p. 74), versos que fazem ecoar o célebre soneto de Camões: “Transforma-se o amador na cousa amada” (1972, p. 109), bem como a leitura que Herberto Helder fez desse soneto, acentuando a convergência – já requisitada na última estrofe camoniana – entre o amor idealizado e o amor sensível:

“Transforma-se o Amador na coisa amada com seu/ feroz sorriso, os dentes, / as mãos que relampejam no escuro [...]// E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito/ de amador. E ela é batida, e bate-lhe/ com seu espírito de amada./ Então o mundo transforma-se neste ruído áspero/ do amor [...]” (HELDER, 2014, p. 13-14).

Versos que ecoam, sobretudo, a sua própria voz, seis anos depois, no terceiro soneto de *Duende*: “Fica dentro de mim, como se fosse eterno o movimento teu corpo,/ [...]// Transformo-me nas coisas que tocaste,/ crescem-me seios com que te alimente/[...]// depois serei a forma que deixaste” (ALEXANDRE, 2002, p. 11), também no oitavo soneto: “Tão casta é a maneira que nós temos/ de ficar embrulhados um no outro,/ que já o deus em cima se diverte/ a separar-nos só conceptualmente.” (ALEXANDRE, 2002, p. 16); ou no décimo segundo: “[...] O mesmo que tu outrora foste,/ e amanhã serás tu quem sou agora.” (ALEXANDRE, 2002, p. 20). Ecoam ainda, com ênfase para o aspecto sensível/estético, na epígrafe de Ted Hughes escolhida para *Uma fábula*: “Now I am ready to tell how bodies are changed into diferente bodies” (ALEXANDRE, 2001, p. 7).

Dos três termos ressaltados acima e das relações que eles assumem na poesia de António Franco Alexandre, a conformação poética de um pensamento sobre o amor é o ponto de partida para a reflexão que desejo desenvolver sobre *Duende*, publicado em 2002.

Circunstâncias filosóficas, circunstâncias poéticas

Na seção “Notas e Comentários” da revista *Colóquio/Letras*, publicada em setembro de 1984, António Franco Alexandre introduz sua recensão sobre o então recém-publicado *Poesia 1961-1981*, de Gastão Cruz, da seguinte maneira:

Escrever é pensar; o poema pensa. Há poema (lição de Mallarmé), sempre que na linguagem há afirmação de estilo – apreensão singular do mundo, imposição singular de nomes e valores, juízo e instauração do mundo. A poesia é por isso, das artes da linguagem, o lugar do rigor, da precisão, da forma sensível organizada intelectualmente, da inteligência feita corpo, ‘mão do espírito’. (ALEXANDRE, 1984, p. 65).

Esse trecho importa por vários motivos. É, ele próprio, um pensamento que se dobra às modalidades do pensamento; é ainda a afirmação da escrita poética como uma forma singular de exercício do pensamento que se realiza por meio dos sentidos (a “mão do espírito”). É, portanto e sobretudo, uma adesão a uma concepção de poesia que abarca as singularidades do intelecto e da sensação – no sentido do sensível, no sentido de que há um apelo aos sentidos, uma estética, uma forma. Matemático, professor de Filosofia da Universidade de Lisboa desde 1975, e poeta, António Franco Alexandre exerce, ele mesmo, as várias modalidades que o ato de pensar abrange, desafiando os protocolos da homogeneidade, desafiando a semelhança morfológica suposta entre tudo aquilo que possui uma mesma ascendência. Ele não apenas entende como sendo distintas as modalidades a que o pensamento se dispõe, como defende essa distinção, conforme lemos em resposta à questão colocada por Manuel Hermínio Monteiro:

[MHM] Pensas que, depois de Wittgenstein e de Pound, filosofia e poesia se cruzam mais vezes nos corredores do conhecimento e da expressão?

[AFA] Eu creio que, à partida, filosofia e poesia divergem nos seus objetivos e nos seus processos, e há vantagens em acentuar essa divergência. Depois sim, pode haver correspondências e influências indirectas; pode a poesia brincar com os filosofemas, como pode alguma filosofia ensinar a ler melhor, ou ensinar a ser livre, coisas sem as quais nenhuma poesia é possível. Ao contrário, desconfio de todas as aproximações que ignorem ou anulem a divergência de princípio. A poesia não argumenta, nem explica, nem visa consensos; e a filosofia não é tudo o resto que não tem nome quando se acabam as ciências. E, contudo, é extraordinário como poetas e filósofos se dão bem, frequentemente dentro da mesma pessoa. Eu acho que, por paradoxal que pareça, há uma impessoalidade comum a uns e a outros. O poema, no seu melhor, é impessoal como a filosofia. Mas em tudo o resto diferem. (ALEXANDRE, 1986, p. 2).

Essa resposta revela, antes de tudo, uma posição valorativa. António Franco Alexandre considera vantajoso que filosofia e poesia existam como diferentes formas de exercício do pensamento. Também Jacques Derrida reconhece, nas distinções de partida,² uma operacionalidade que interessa sob muitos aspectos, quando fala acerca dos limites que se colocam

²Embora nesse contexto Derrida não se pronuncie especificamente acerca da distinção entre filosofia e literatura ou entre filosofia e poesia, ou ainda entre literatura e poesia, há mais de um momento em que essas questões serão debatidas ao longo de seu trabalho. A esse respeito, importa destacar *Essa estranha instituição chamada literatura*. (Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014), pelo modo como esse debate está aí concentrado.

(...) entre a literatura e seus outros, entre a literatura, Onipotência-outra, e seus outros, e o não-literário, entre a matéria e a forma, o privado e o público, o secreto e o não-secreto, o decifrável e o indecifrável, o decidível e o indecidível. Tantos pares conceituais que vivem num desentendimento perpétuo, bem pior que a oposição, o conflito, a hierarquia opressiva ou o rechaço. (DERRIDA, 2005b, p. 27-28).

Não é, de fato, difícil reconhecer essas vantagens sobre as quais se pronuncia Franco Alexandre, inclusive (e especialmente), se temos em vista que essa divergência é justamente o que possibilita – não só na esfera das distinções absolutas mas também na esfera das distinções relativas – que haja filosofia e que haja o outro da filosofia, na medida em que há a poesia e que há o outro da poesia (e assim por diante em relação a todas as formações da linguagem que são necessariamente tocadas pelo exercício do pensamento). É inquestionável que distinções tais contribuem para delimitar problemas de ordem hermenêutica, de ordem ética e eventuais problemas de ordem jurídica, se levarmos em conta, por exemplo, que a poesia, mas também a literatura (desde que não haja censura), diferentemente de outras formas discursivas, é o lugar de um acontecimento livre de qualquer compromisso com o certo e com o errado, do ponto de vista do conhecimento científico, filosófico, mas também do ponto de vista de uma conduta moral. A relação de *alteridade* entre as diferentes formas de exercício do pensamento (o *outro* da filosofia, o *outro* da poesia) é, entretanto, responsável por possibilitar que o seu oposto correlato – a *identidade* (o *mesmo* da filosofia, o *mesmo* da poesia) – esteja a todo momento se deparando com os limites de sua conformação, adquirindo consciência sobre a sua fragilidade, em termos da impossível permanência de seus contornos, e se repensando enquanto forma(s) e procedimento(s). Se Deleuze dirá, filosoficamente, que “todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um

“efeito” ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição” (2006, p. 15), António Franco Alexandre, dirá, por sua vez, poeticamente:

Não tinhas, reparei, “identidade.” Faltara-te, ou perderas.
identikit, umbigo de fabrico, carte de séjour; só ficaram
as marcas distintivas de um humano rosto, e depois
também elas se apagaram ou multiplicaram
nos humanos gestos amados, e na cegueira
do humano desejo desejado, da palavra “tu”

(ALEXANDRE, 2001, p. 57).

Não é de forma desinteressada que reproduzo aqui esses versos que retomam a ideia camoniana da transformação do amador pela coisa amada. Dirá Derrida a propósito das potencialidades inscritas no contato entre alteridades: “Quando alguém se lança ao outro, seja para o amor ou para o assassinio, sempre se encontra com o lançamento do outro, que acontece ter sido lançado ali a sua frente.” (DERRIDA, 2005b, p. 52). Que a alteridade seja qualidade transitória desempenhada pela filosofia ou pela poesia, ao se depararem com sua própria instabilidade identitária, não me parece nenhuma surpresa, e surpreende ainda menos que o amor seja um dos termos possíveis desse acontecimento. Pensar de que modo o amor opera é tarefa do pensamento filosófico, sem deixar de ser tarefa do pensamento poético.

Importa ainda resgatar: a resposta de António Franco Alexandre supramencionada faz, entretanto, algo mais do que revelar uma postura ou afirmar um valor. Ela justifica essa “divergência de princípio”, ao dizer o modo como a filosofia opera, por meio do modo como a poesia não opera: “a poesia não argumenta, nem explica, nem visa conceitos”. Essa justificativa não deixa de ser uma sugestão da situação de certos trânsitos possíveis em relação às instituições discursivas e ao modo como elas nos afetam conforme suas convenções, mas também conforme as possibilidades de rasura das convenções (convenções em muitos aspectos contingentes, sobretudo no que tange à questão formal), sem, no entanto, que se perca a dupla camada, isto é, sem que se torne ilegível a base sobre a qual a rasura se inscreve.

A propósito dos dois trechos supramencionados, em que António Franco Alexandre discorre sobre as modalidades do pensamento na poesia e na filosofia, interessa-me esboçar uma série desdobrável de questões, às quais importa menos responder – embora haja respostas disponíveis, respostas que, entretanto, encurtariam o caminho já imensamente longo que essas questões suscitam, seja do ponto de vista diacrônico, seja do ponto de vista sincrônico – do que tomá-las como guia para uma reflexão acerca do pensamento e suas atitudes variáveis. No que a singularidade e o estilo se distinguem da personalidade? O que seria, afinal, uma explicação? Em que medida o impessoal e o consenso participam de uma mesma cadeia processual?

Essas questões atravessam toda a história da filosofia (diga-se de passagem, grande parte da história da poesia também). As notícias que nos chegam dos primeiros “filósofos/poetas” são atestado dessa permanência, ainda que haja impermanências quanto ao modo de situá-las, como não poderia deixar de ser.

De rerum natura, o maior poema filosófico de todos os tempos, escrito pelo romano Tito Lucrécio Caro, no século I a.C., foi recebido, desde a Antiguidade, como um texto díspar. O sublime poético evidenciado por Cícero numa carta do ano 54, em que elogia a criatividade e o talento artístico de Lucrécio, contrasta com o silêncio que *De rerum natura* recebe nos seus tratados filosóficos (REALE, 1994, p. 239). Por meio de São Jerónimo, somos informados de que “Lucrécio enlouqueceu por ter bebido um filtro amoroso, e que compôs o seu poema nos intervalos de lucidez que a loucura lhe concedia.” (REALE, 1994, p. 239). A disparidade frequentemente sublinhada entre os leitores de Lucrécio parece estar assente sobre a dificuldade de se pensar, de modo convergente, o furor poético que confere o tom da sua forma expressiva e certa asepsia afetiva da doutrina epicurista a qual se filiou e que, contrariamente a qualquer espécie de furor, defendia a *ataraxia* (Ἀταραξία), isto é, a ausência de perturbação provocada pelos afetos. As oposições, nesse caso (e em mais de um sentido), assentam sobre si mesmas como disputa, basta notar que a loucura de Lucrécio é atribuída ao fato de o filósofo ter tomado um filtro amoroso. Ao disponibilizar essa informação, São Jerónimo não faz mais do que confirmar uma certa tendência que

considera incompatíveis a afecção amorosa e o uso benéfico da razão, exatamente como ocorre no livro IV de *De rerum natura*, momento do poema de Lucrecio em que ele oferece as bases pedagógicas da contenção do amor pela razão:

Uma ferida, na verdade, agrava-se e se fortalece com o alimento,
todos os dias o furor se desenvolve e a inquietação piora,
se não perturbas as primeiras chagas com novos golpes
e, errante, cuidas no início das recentes por meio de uma
Vênus
inconstante, ou mudas os movimentos do espírito para outra
direção.
Nem aquele que evita o amor carece dos frutos de Vênus,
mas antes toma o que é cômodo sem tormento.

(Da Natureza IV, 1068-1074).

Lucrecio, no entanto, soube também complexificar a relação entre as oposições não apenas mediante a intersecção proposta entre filosofia e poesia, da qual a sua obra resulta, mas sobretudo entre amor e pensamento, conforme uma certa adesão mítica, herança grega comum ao seu tempo, ao invocar a deusa romana do amor, no próêmio do Livro I, o famoso “Hino a Vênus”, com o objetivo de que ela possa contribuir com sua tarefa poético-filosófica:

Visto que sozinha vais governando a natureza e que, sem ti,
nada surge nas
divinas margens da luz e nada se faz de amável e alegre, eu
te procuro, ó
deusa, para que me ajudes a escrever o poema que, sobre a
natureza das
coisas, tento compor para o nosso Mêmio, a quem tu, ó deusa,
sempre
quiseste conceder todas as qualidades, para que excedesse
aos outros. Dá
pois a meus versos, ó Vênus divina, teu perpétuo encanto.

(Da Natureza I, 23-28).

A questão das distinções, que já ocupava gregos e romanos, é retomada na modernidade por Nietzsche, sob uma nova constelação discursiva. Ele próprio, filósofo que deu novos contornos a um certo *tom* discursivo filosófico, se

dedicou inclusive a sublinhar esse *tom* na abordagem que fez da história da filosofia. No prefácio para *A filosofia na idade trágica dos gregos*, Nietzsche sintetiza seu propósito de publicação da seguinte maneira:

Vou fazer a narração de uma versão simplificada da história desses filósofos: de cada sistema quero apenas extrair o fragmento de *personalidade* que contém e que pertence ao elemento irrefutável e indiscutível que a história deve guardar (...). A tarefa consiste em trazer à luz o que devemos amar e venerar sempre e que não nos pode ser roubado por nenhum conhecimento posterior: o grande homem (...) escolheram-se as doutrinas em que ressoa com maior força a personalidade de cada filósofo, ao passo que uma enumeração completa de todas as teses que nos foram transmitidas, como é costume nos manuais, só leva a uma coisa: ao total emudecimento do que é pessoal. É por isso que esses relatos são tão aborrecidos: pois em sistemas que foram refutados só nos pode interessar a personalidade, uma vez que é a única realidade eternamente irrefutável. (1995, p. 5-6).

Ao longo do livro, quando se refere ao primeiro filósofo grego, Tales de Mileto, Nietzsche discorre sobre a filosofia como uma “potência alheia, lógica, a fantasia [...] a fantasia tem o poder de captar e iluminar como um relâmpago as semelhanças: mais tarde, a reflexão vem trazer seus critérios e padrões [...]” (NIETZSCHE, 1995, p. 26-27); a propósito de Heráclito: “Foi a mim mesmo que eu procurei e investiguei”, dizia ele [Heráclito] de si próprio [...]”. (NIETZSCHE, 1995, p. 65-66). Sobre Parmênides, especificamente, no que respeita ao amor – no escopo da cosmologia mítica grega – e a sua intersecção com a argumentação e conceituação filosófica, afirma:

Mas como colaboram o positivo [o ser] e o negativo [o não-ser]? Eles não deviam ao contrário repelir-se constantemente como contraditórios, fazendo assim todo vir-a-ser impossível? Aqui, Parmênides lança mão de uma *qualitas occulta*, de uma mística tendência dos contraditórios a aproximarem-se e atraírem-se, simbolizando aquela oposição pelo nome de Afrodite, através da conhecida relação mútua e empírica entre masculino e feminino. O poder de Afrodite é ligar os contraditórios, o ser e o não-ser. (NIETZSCHE, 1995, p. 73-74).

Quando discorre, por fim, sobre Anaxágoras, a intersecção entre pensamento e atividade artística parece encontrar seu

ponto máximo de coincidência. Uma moral que se converte numa estética, muito a propósito de como a filosofia contemporaneamente opera a conversão da esfera moral à esfera ética (da obediência ou do destino que se deve cumprir à presentificação de uma escolha):

Segundo Anaxágoras, o espírito é um artista, é o gênio mais poderoso da mecânica e da arquitetura, que cria com os meios mais simples as formas e os caminhos mais grandiosos e que também cria uma espécie de arquitetura móvel, mas sempre em virtude dessa arbitrariedade irracional, que jaz no fundo da natureza do artista. Parece que Anaxágoras aponta para Fídias e que, face à obra de arte prodigiosa que é o cosmos, brada como se se encontrasse perante o Partênon: 'O devir não é um fenômeno moral, é apenas um fenômeno estético'. (NIETZSCHE, 1995, p.132-133).

Não seria a escolha (domínio ético por excelência) que possibilita a criação de formas (uma estética)? *Inventar o pressuposto* que atravessaria essa experiência discursiva nos primeiros filósofos gregos seja talvez o gesto est(ético) melhor desempenhado por Nietzsche, que, de resto, filiou sua própria enunciação (seu pensamento filosófico) ao nome que ele próprio deu a uma herança fabricada. O seu pensamento é a continuidade de uma tradição inventada por si próprio. Nesse mesmo sentido, ele é o criador de uma tradição da qual somos herdeiros e com a qual dialogamos sempre que se trata de se perguntar pela fantasia (Tales/Nietzsche), pelo personalismo (Heráclito/Nietzsche), pelo amor como pensamento (Parmênides/Nietzsche), ou pela *arbitrariedade irracional* que presidiria uma ideia mais ou menos heterodoxa do pensamento filosófico (Anaxágoras/Nietzsche).

“Num traço autobiográfico mínimo,” afirma Derrida em sentido semelhante, “pode estar reunida a maior potencialidade da cultura histórica, teórica, linguística e filosófica – eis o que realmente me interessa.” (DERRIDA, 2014, p. 61-62).

Novamente em diálogo com Manuel Hermínio Monteiro a propósito de *Oásis* (1992), Antônio Franco Alexandre dirá algo que me parece relevante para uma reflexão sobre a personalidade, a autobiografia e a pessoalidade, termos que rondam o desenvolvimento da presente reflexão, desde o verso que propus como abertura para este ensaio, retomo: “a)

alguns *factos da nossa vida* [grifo meu] exigem uma teoria/ que os confunda [...]”:

[MHM] [...] É um livro ‘biográfico’ no sentido mais intenso da palavra?

[AFA] Não é nem mais nem menos biográfico que outro poema qualquer; ou são todos ou não é nenhum. O que talvez seja é mais obviamente narrativo: os meus poemas, mesmo os mais líricos, tendem sempre a ser fragmentos de narrativa, estorinhas, só que nem sempre é óbvio. Aqui é porque as narrativas são mais extensas, e mais explícitas e dramáticas, como tu dizes. Mas há vários personagens, várias vozes, e não me interessa identificar-me especialmente com nenhuma delas.

(ALEXANDRE, 1992, p. 117).

Parece haver um caminho de confluência entre a impessoalidade – traço comum que António Franco Alexandre sugere haver entre o discurso filosófico e o discurso poético (retomo a referência anterior): “[...] é extraordinário como poetas e filósofos se dão bem, frequentemente dentro da mesma pessoa. Eu acho que, por paradoxal que pareça, há uma impessoalidade comum a uns e a outros. O poema, no seu melhor, é impessoal como a filosofia.” (ALEXANDRE, 1986, p. 2), ou: “há vários personagens, várias vozes, e não me interessa identificar-me especialmente com nenhuma delas” (ALEXANDRE, 1986, p. 2) – e algo da ordem do biográfico, que, em conformidade com a perspectiva de Nietzsche ou de Derrida, se confundem, num sentido bastante peculiar, com a personalidade, a personalidade e o autobiográfico. Trata-se, claro está, de reconhecer a singularidade, ou o gênio, conforme Derrida: “[...] a genialidade dos gênios de qualquer gênero deixa de pertencer à família homogênea da gênese, do gênero e da genealogia” (2005b, p. 47) . O impessoal do qual nos fala Franco Alexandre não me parece se contrapor ao pessoal e ao autobiográfico dos quais falam Nietzsche e Derrida: “[os livros] ou são todos [biográficos] ou não é nenhum”. Esses traços requisitados por Nietzsche e por Derrida, ao que me parece, são, ao contrário, perspectivados por ambos mediante uma não intencionalidade biográfica. Há certamente uma recusa da adesão ingênua em relação às possibilidades discursivas da (auto)biografia. A ingenuidade

estaria precisamente em acatar a noção corrente da escrita autobiográfica que pressupõe não apenas uma relação de causa e efeito (e, portanto, um encadeamento temporal hierarquizado em termos de precedência e consequência, uma *motivação transparente*, portanto) mas também a concepção de uma linguagem neutra e totalizadora, que seria capaz de reencenar a vida ou de repeti-la. O pessoal e o autobiográfico são ainda perspectivados mediante uma constatação de que a biografia é uma categoria de leitura que pode abranger todo e qualquer gesto de escrita, seja ele da ordem do filosófico ou do poético, desde que se suspenda o seu rastro na atividade de leitura. Uma outra maneira de dizer que não interessa percorrer determinado pensamento filosófico ou formação poética do ponto de vista de sua coincidência com “a) alguns factos da nossa existência”. Coincidência que jamais pode haver, uma vez que qualquer evento vivido extrapola as formações discursivas que, por descuido ou ingenuidade, se colocam a serviço da transparência, da reprodução neutra, da verdade, em suma. Interessa, por outro lado, uma teoria que “confunda” “alguns factos da nossa existência”.

Nada disso, me parece, está em desacordo com o discurso de Nietzsche a propósito de Tales, Heráclito, Parmênides ou Anaxágoras, ao contrário: a invenção da personalidade, da autobiografia, a invenção de uma herança, de um sistema filosófico ou de uma dicção poética seja talvez o traço mais impessoal (a despeito da singularidade posta de partida, caso a caso) que qualquer atividade discursiva necessariamente mobiliza. Impessoal justamente por se tratar de um gesto comum a todo aquele que se lança, entre a diferença e a repetição (DELEUZE, 2006), à formalização discursiva. A todo aquele portanto que profere um discurso ou, mais precisamente, que o conforma.

“Ter duende”, lutar com o duende

Em 20 de outubro de 1933, por ocasião de sua segunda visita à América, Federico García Lorca profere, pela primeira vez, sua mais célebre conferência em Buenos Aires (PASTENA, 2012, p. 27), *Juego y teoría del duende*, da qual reproduzo este longo trecho inicial:

³Tradução de Roberto Mallet: “Desde 1918, quando ingressei na Casa de Estudantes de Madri, até 1928, quando a abandonei, ao terminar meus estudos de Filosofia e Letras, ouvi naquele refinado salão – para onde acorria a velha aristocracia espanhola com o fim de corrigir sua frivolidade de praia francesa – cerca de mil conferências. No desejo de ar e de sol, me aborreci tanto que, ao sair, me sentia coberto por uma leve cinza, quase a ponto de se transformar em pó-de-mico. Não. Eu não gostaria que entrasse na sala essa terrível mosca do aborrecimento que costura todas as cabeças com um fio tênue de sono e põe nos olhos dos ouvintes pequenos tufos de pontas de alfinete. De um modo simples, com o registro que, em minha voz poética não tem luzes de madeiras, nem curvas de cicuta, nem ovelhas que subitamente são facas de ironias, tentarei dar a todos uma simples lição sobre o espírito oculto da dolorida Espanha. Quem se encontra na pele de touro que se estende entre os rios Júcar, Guadalete, Sil ou Pisuerga (não quero citar as torrentes junto às ondas cor de juba de leão que agitam o Plata), se ouve dizer com certa frequência: ‘Este tem muito duende’. Manuel Torres, grande artista do povo andaluz, dizia a alguém que cantava: ‘Tu tens voz, conheces os estilos, mas jamais triunfarás, porque tu não tens duende’. Em toda Andaluzia, rocha de Xaém e búzio de Cádiz, as pessoas falam constantemente do duende e o descobrem naquilo que sai com instinto eficaz. O maravilhoso cantor

Señoras y señores:

Desde el año 1918, que ingresé en la Residencia de Estudiantes de Madrid, hasta 1928, en que la abandoné, terminados mis estudios de Filosofía y Letras, he oído en aquel refinado salón, donde acudía para corregir su frivolidad de playa francesa la vieja aristocracia española, cerca de mil conferencias.

Con ganas de aire y de sol, me he aburrido tanto, que al salir me he sentido cubierto por una leve ceniza casi a punto de convertirse en pimienta de irritación.

No. Yo no quisiera que entrase en la sala ese terrible moscardón del aburrimiento que ensarta todas las cabezas por un hilo tenue de sueño y pone en los ojos de los oyentes unos grupos diminutos de puntas de alfiler.

De modo sencillo, con el registro que en mi voz poética no tiene luces de maderas, ni recodos de cicuta, ni ovejas que de pronto son cuchillos de ironías, voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España.

El que está en la piel de toro extendida entre los Júcar, Guadalete, Sil o Pisuerga (no quiero citar a los caudales junto a las ondas color melena de león que agita el Plata), oye decir con medida frecuencia: “Esto tiene mucho duende”. Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: “Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfaras nunca, porque tú no tienes duende”.

En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la Debla, decía: “Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo”; la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: “¡Ole! ¡Eso tiene duende!”, y estuvo aburrída con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud. Y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su Nocturno del Generalife, esta espléndida frase: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”. Y no hay verdad más grande.

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”.

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. (LORCA, 1962, p. 36-37).³

A extensão do trecho supracitado permite fazer ver uma série de posturas com relação ao impulso criativo que, de

El Lebrijano dizia:
"Nos días em que canto
com duende não há
quem possa comigo".
À velha bailarina
cigana La Malena
exclamou um dia,
ao ouvir Brailowsky
tocar um fragmento
de Bach: 'Olé! Isso tem
duende!' e se aborreceu
com Glück, com
Brahms e com Darius
Milhaud. Manuel
Torres, o homem com
maior cultura no
sangue que conheci,
disse, escutando o
próprio Falla tocar
seu 'Nocturno del
Generalife', esta
esplêndida frase: 'Tudo
o que tem sons negros
tem duende'. E não há
nada mais verdadeiro.
Esses sons negros são
o mistério, as raízes
que penetram no limo
que todos conhecemos,
que todos ignoramos,
mas de onde nos chega
o que é substancial em
arte. Sons negros, disse
o homem popular da
Espanha, que coincidiu
com Goethe. Goethe
define o duende ao
falar de Paganini,
dizendo: "Poder
misterioso que todos
sentem e nenhum
filósofo explica". Assim
pois o duende é um
poder e não é um mero
'fazer', é um lutar e não
um pensar." (2020, s/p).

uma perspectiva lorquiana (filiada a uma tradição artística, literária, poética, que opõe valorativamente uma certa prática do pensamento à prática criativa), deve muito mais a um poder misterioso (o duende) do que a uma prática erudita de exercício do pensamento. No discurso de Lorca, a "divergência de partida", conforme expressão de António Franco Alexandre, é exaltada de modo passional em nome de uma defesa irrestrita do misterioso impulso criador, que não admite compromissos com o modo de operação do entendimento, que não faz concessões a qualquer forma de erudição conquistada mediante o labor e a disciplina: "el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar". Sob o pretexto de dar "una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España", Lorca não faz mais do que evidenciar o *inevidenciável*, por assim dizer. Em outras palavras, com o objetivo declarado de dar a ver uma Espanha que se *oculta* ao olhar estrangeiro, Lorca "revela" a força de *ocultação*, num gesto que guarda semelhanças com a revelação apocalíptica (DERRIDA, 1997), no sentido de que aquilo que se revela não é exatamente o segredo, ou o acontecimento revelador a que este segredo estaria vinculado, mas sim o fato de que há segredo, de que há *ocultação*. Essa força de *ocultação* presidiria a eficácia do acontecimento artístico em toda sua potência. Retomo:

Estos sonidos negros son el *misterio* [grifo meu], las raíces que se clavan en el limo conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es substancial en el que todos arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "*Poder misterioso* que todos sienten y que *ningún filósofo explica* [grifo meu]". (LORCA, 1962, p. 37).

Talvez seja essa mais uma porta de entrada para se considerar aquilo que Nietzsche ou Derrida exaltam como motivo de relevância no traço da personalidade, no rastro autobiográfico, ou, em termos menos estigmatizados pela cristalização semântica, na singularidade criadora que distingue o gênio como aquele que "*dá sem saber* [grifo meu], acima do saber, [acima] da consciência do que dá e do fato, do acontecimento performativo que constitui o dom (...)" (DERRIDA, 2005b, p. 76). É ainda Derrida que sugere a relação

entre essa potência de marca singular com o mistério, o indizível, o segredo:

O que separa a genialidade de tudo o que poderia ligá-la continuamente a uma gênese, a uma genealogia ou a um gênero, não é pois esse acontecimento absoluto que designa o limite indizível entre o segredo e o fenômeno do segredo, entre o segredo e o aparecer fenomenal do segredo como tal? (DERRIDA, 2005b, p. 49).

“[...] é justo que esperemos/ transparentes respostas; e que algures/ se acabe a transparência, e fique/ uma parede lisa; que nos doa/ a memória do enigma.” (ALEXANDRE, 1979, p. 36). Nesses versos de *Os objectos principais*, testemunhamos a cena da perpétua negociação entre a promessa de revelação que o pensamento filosófico traz consigo (aqui inscrita sob o signo da “transparência” como expectativa que se cumpre, paradoxalmente, como impedimento da visão, da passagem, e da variação, mediante a imagem de uma “parede lisa”) e a memória do enigma – algo que escapa ao presente, algo como a memória de haver enigma – que o acontecimento artístico habilmente conforma, estiliza ou torna sensível. Algo como a enunciação do enigma, sua conformação em enunciado, sua revelação, portanto: dar a ver o enigma que há, ou a sua memória como experiência (experiência estética, importa frisar). Não é paradoxal, entretanto, que, em resposta à António Guerreiro, António Franco Alexandre recuse a ideia de que no percurso de busca pelo poema – que *Oásis* efetua como resultado poético: o poema é em si mesmo a sua busca, a busca é poética, é poema – não haja qualquer coisa de iniciático: “Iniciático é [...] um termo que eu não utilizaria. Receio o patético desse termo ou a sua conotação de mistério” (1993, p. 54R). Não é paradoxal, uma vez que o mistério não estaria ali para ser revelado, como num percurso iniciático, mas para ter sua existência colocada diante dos olhos. Essa é a sua revelação poética, a sua conformação em ritmo e tom. Postura já presente em *Visitação*: “escrevo do que sei, eis o que ignoro” (ALEXANDRE, 1982, p. 76).

Já em *As moradas 1 & 2*, lemos a propósito do enigma que a figura do gnomo (ou do duende, voltarei a isso adiante) comporta: “estou-me envenenando, na aresta do dia,/ na neve paisagem,/ sonha o gnomo, diz,/ é hoje o enigma, é agora a

hora,/ o gnomo se esquece, o gnomo medita,/ viaja no espaço,/ nos gomos da água,/ na terra dos lábios, na fonte ferida.” (ALEXANDRE, 1987, p. 23).

Com frequência na poesia de António Franco Alexandre, o amor é o centro e o horizonte desse enigma:

Não tem nome nenhum esta figura
que ainda agora tracei no quadro escuro
nem há lugar na terra onde fique
bem esse objecto que ninguém conhece.
Na história humana não há sinal disto
nem nos sacros anais da neuropsique;
declaram-se venais os tribunais
e vãos, de não saber em que consiste.
Para irritar o mundo, chamo-lhe amor,
às vezes; mas não quero
confundi-lo com outro, por mais puro.
Pouco importa o que escrevo, o que interdito.
Um verso valerá por uma letra
e seremos duendes para sempre.

(ALEXANDRE, 2002, p. 32)

Enigma que é dado a ler em muitas variações: “Como posso eu amar-te, se nem sei/ como à porta te chamam os vizinhos,/ nem visitei a rua onde nasceste,/ nem a tua memória confessei.” (ALEXANDRE, 2002, p. 21), ou: “[...] esse amor que não ousa/ dizer o nome que tem” (ALEXANDRE, 2001, p. 68), ou: “Amado amor, e derradeira imagem,/ como te ris agora desta boca/ solene e filosófica que faço!” (ALEXANDRE, 2001, p. 43); ou: “E quem me diz que, belo então que fosse,/ conservaria ainda o privilégio/ de me sentar no teu joelho, e ver/ os exactos mistérios do teu sexo?” (ALEXANDRE, 2004, p. 11); ou ainda: “a recta, a espiral, e o nada/ que só à filigrana se consente,/ são todo o meu orgulho, e no final/ ter desenhado esse lugar exacto/ onde em segredo posso ser humano.” (ALEXANDRE, 2004, p. 16). O amor que ri diante da filosofia é o amor que se furta à qualquer *explicação*, *conceito* ou *consenso*, é o amor que se expressa por meio do segredo, do enigma, do mistério, do obscuro que é:

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales. (LORCA, 1962, p. 44).⁴

⁴Tradução minha:
 “A virtude mágica do poema consiste em estar sempre enduendado para batizar com água obscura a todos os que o veem, porque com duende é mais fácil amar, compreender, e é certo ser amado, ser compreendido, e essa luta pela expressão e pela comunicação da expressão adquire às vezes, em poesia, caracteres mortais.” (LORCA, 2020, 44).

A obscuridade com que se oferece ao olhar é do amor a maior revelação, mas também a maior potência, no sentido que inventa para si uma maneira própria de compreensão e reciprocidade, uma forma, um estilo (o poema). Talvez seja essa, justamente, a maior contribuição do amor como pensamento, e veremos de que modo o *Duende* (2002), de Franco Alexandre, o atualiza.

Na conferência de Lorca, o embate entre o pensamento de viés sistemático e a força criativa espontânea resulta na afirmação lorquiana da arte popular espanhola (especialmente a música e a dança andaluza, flamenca) e, sobretudo, resulta na afirmação de um mistério insondável que, de acordo com uma certa tradição a qual Lorca se filia, condiciona o fenômeno poético. Dessa conferência, António Franco Alexandre, anos mais tarde, retira a epígrafe de *Duende*: “La verdadera lucha es cone el duende” (LORCA, 1962, p. 39 *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 7).

“O Duende, diabrete espanhol [...] segundo Covarrubias, é uma contração de *dueño de la casa*, o dono da casa.” (PLANCY, 2019, p. 307). Conforme o texto de García Lorca, e conforme os poemas de António Franco Alexandre, duende e gnomo se equivalem: os gnomos são “espíritos elementais amigos do homem, compostos pelos mais sutis elementos da terra, cujas entranhas eles habitam, segundo os cabalistas” (PLANCY, 2019, p. 424). Lorca faz, frequentemente, referência à qualidade telúrica do duende, em acordo com a definição do gnomo, o que ocorre também em Franco Alexandre, no soneto de abertura (“1”) de *Duende*:

Foste tu deus, seria eu santo
 alimentado a areia e gafanhotos,
 sem cessar meditando o único nome
 que o horizonte deserto não contém.
 Sonho que acordo dentro do meu sonho
 para o saber mais certo e mais real;

como o místico leio nas entranhas
da ausência a tua sombra desenhada.
E no entanto és gente, sangue e terra,
corpo vulgar crescendo para a morte;
incerto no que fazes, no que sentes,
e cioso do tempo que me dás.
Porque sei que me esqueces é que lembro
cada instante o que perco e não vem mais. (ALEXANDRE,
2002, p. 9)

O duende não é deus, mas, sendo objeto do desejo (o ser amado), existe na ambiguidade da desejada hipótese da onisciência e da sua frustração (“Sonho que acordo dentro do meu sonho/ para o saber mais certo e mais real”); da onipresença e da sua frustração (“cioso do tempo que me dás”). Essa ambiguidade que a sua condição de ser a um só tempo “[...] gente, sangue e terra,/ corpo vulgar crescendo para a morte”, e encarnação do amor – de resto, impossível no absoluto que a sua ideia carrega como promessa – é talvez aquilo que permita a todo poema, a todo o gesto poético (ao menos como potência) “ter duende”: forma, materialidade e estilo que, entretanto, o ultrapassam: “[el duende] se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.” (LORCA, 1962, p.45)⁵.

Conforme Pastena, a propósito da conferência lorquiana:

In modo analogo a quanto aveva fatto in *Immaginazione, ispirazione, evasione*, nel 1933 Lorca distingue tre modalità di creazione, presidute dal duende, dall’angelo, dalla musa. Ognuna di esse può costituire una tappa diversa nella traiettoria di ciascun artista o, piuttosto, un loro tratto caratterizzante. A sua volta, il duende viene qualificato come una forza misteriosa e *tellurica* [grifo meu]. Laddove angelo e musa discendono dal cielo e sono esterni a colui che crea, *il duende è spirito della terra e degli elementi* [grifo meu] (credenza antica, se un lessicografo dei Secoli d’Oro, Sebastián de Covarrubias, registra che i duendes erano ritenuti abitanti del mondo sotterraneo). Il duende, poi, abita il *corpo* [grifo meu] del demiurgo risalendo dalla pianta dei piedi, poiché i piedi sono le radici che collegano l’individuo alle forze oscure della natura. Non a caso per Lorca la fecondità proviene dalla terra: l’omonima protagonista di *Yerma*, ossessionata da una maternità irraggiungibile, usciva scalza nel cortile di casa per cercare inconsapevolmente sollievo alla sua inquietudine, e alla bailaora di Jerez, scrive

⁵Tradução de Roberto Mallet: “se aproxima dos lugares onde as formas se fundem em um anelo superior a suas expressões visíveis.” (LORCA, 2020, s/p)

⁶Tradução minha: À semelhança do que fizera em *Immaginazione, ispirazione, evasione*, de 1933 Lorca distinguiu três modos de criação, presididos pelo duende, pelo anjo e pela musa. Cada um deles pode representar uma etapa diferente na trajetória de cada artista ou, antes, um traço caracterizador deles. Por sua vez, o duende é qualificado como uma força misteriosa e telúrica. Se anjo e musa descem do céu e são externos ao criador, o duende é o espírito da terra e dos elementos (antiga crença, se um lexicógrafo dos Séculos de Ouro, Sebastián de Covarrubias, registra que os duendes eram considerados habitantes do mundo subterrâneo). O duende, então, habita o corpo do demiurgo surgindo da planta dos pés, pois os pés são as raízes que conectam o indivíduo às forças sombrias da natureza. Não é por acaso que, para Lorca, a fertilidade vem da terra: a protagonista homônima de *Yerma*, obcecada por uma maternidade inatingível, saiu descalça no quintal para, sem querer, buscar alívio de sua inquietação e do granizo de Jerez, escreve o autor, apenas um pouco mais do que um pé no chão é suficiente para levar a melhor sobre os rivais. A “corporeidade” do duende é confirmada pela necessidade de despertá-lo no sangue, uma vez que é uma potência que habita o sangue.

l'autore, basta poco più d'un piede battuto a terra per avere la meglio sui rivali.

La «corporeità» del duende viene confermata dalla esigenza di doverlo risvegliare nel sangue, perché è un potere che il sangue abita. (2012, p. 31-32).⁶

É, entretanto, o seu vínculo telúrico, a sua mortalidade e a promessa de imortalidade que carrega consigo (“Sua alma é mortal, mas podem obter a imortalidade contraindo alianças com os homens.”, diz Plancy sobre os gnomos (2019, p. 425)), que fazem do poema, mas também do amor, objetos encarnados em perpétua ameaça de desencarnação pelo pensamento, conforme os últimos versos do soneto “43”, de *Duende*: “[...] pensar em ti é ter seguro/ outro universo onde não estou.” (ALEXANDRE, 2002, p. 51).

“Ángel y musa vienen de fuera; [...]. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre.” (1962, p. 38-39)⁷, diz Lorca, afirmando a carnalidade dessa experiência e opondo – talvez a despeito da complexidade que o duende, como fenômeno, exige – o fora e o dentro, conforme aquilo que Derrida nomeia criticamente de a pureza do centro (num trecho que, certamente, vem acrescentar uma reflexão de interesse sobre os limites que demarcam o discurso filosófico e o discurso poético): “A pureza do centro só pode ser restaurada, desde então, *acusando* a exterioridade sob a categoria de um suplemento, inessencial e no entanto nocivo à essência, de um excedente que não se deveria ter acrescentado à plenitude impenetrada do dentro.” (DERRIDA, 2005a, p. 93).

Uma vez que é terreno e corpóreo, o duende é mortal e carrega consigo a consciência da morte:

[...] el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo. Con idea, con sonido o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre. (LORCA, 2020, p.44)⁸.

A luta que se estabelece com o duende, a verdadeira luta, da qual nos falou Lorca e, a seguir, António Franco

⁷Tradução de Roberto Mallet: "Anjo e musa vêm de fora; [...]. Ao contrário, o duende tem que ser despertado nas últimas moradas do sangue." (LORCA, 2020, 38-39).

⁸Tradução de Roberto Mallet: "[...] o duende não chega se não vê possibilidade de morte, se não sabe que ela há de rondar sua casa, se o duende não tem segurança de que há de balançar esses ramos que todos carregamos e que não têm, que não terão consolo. Com ideia, com som ou com gesto, o duende gosta das bordas do poço em franca luta com o criador. Anjo e musa escapam com violino ou compasso, e o duende fere, e na cura dessa ferida, que não se fecha nunca, está o insólito, o inventado da obra de um homem." (LORCA, 2020, p. 44).

⁹Tradução minha: "[...] o duende ama a beira, o limite, a ferida".

Alexandre, talvez encontre no amor a mais perfeita simulação da imortalidade pela mortalidade:

Já a luz se apagou do chão do mundo,
deixei de ser mortal a noite inteira;
ofensa grave a minha, que tentei
misturar-me aos duendes na floresta.
De máscara perfeita, e corpo ausente,
a todos enganei, e ninguém nunca
saberia que ainda permaneço
deste lado do tempo onde sou gente.
Não fora o gesto humano de querer-te
como quem, tendo sede, vê na água
o reflexo da mão que a oferece,
seria folha de árvore ou sério gnomo
absorto no silêncio de uma rima
onde a morte a cessasse para sempre.

(ALEXANDRE, 2002, p. 38).

"[...] el duende ama el borde, el límite, la herida"⁹ (LORCA, 1962, p.45), borda ou limite sobre o qual assenta sua existência ambígua, sua duplicidade de viver na fronteira entre a afecção amorosa e o pensamento, entre o poema e o filosofema, entre o particular e o universal, entre a vida e a morte. É essa, justamente, a sua ferida, abertura na carne que permite o trânsito (a transformação) entre exterior e interior, amador e coisa amada, experiência estética, sensível e experiência intelectual, identidade e alteridade, em suma, sopro de vida acompanhado pela sombra da morte. Que o amor absoluto ou o poema absoluto sejam possíveis horizontes do impossível, entretanto, não exime o duende de sua força, na luta com o criador: "ainda um dia terás o rosto humano,/ que te possa beijar sem ser ferido." (ALEXANDRE, 2002, p. 59). A criação por sua vez é um dos termos de que o poeta se vale para definir o amor: "Sou inteiramente clássico ao pensar que o amor, os amores (sem plural tudo isso fica idiota), são por definição ascese e criação." (ALEXANDRE, 2002, *apud* MARTELO, 2010, p. 192). Também nessa definição é onde se localiza o duende de Lorca:

¹⁰ Tradução de Roberto Mallet: "O duende... Onde está o duende? Pelo arco vazio entra um ar mental que sopra com insistências sobre as cabeças dos mortos, em busca de novas paisagens e acentos ignorados; um ar com cheiro de saliva de menino, de erva pisada e véu de medusa que anuncia o constante batismo das coisas recém-criadas." (LORCA, 2020, s/p).

El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados: un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.¹⁰ (LORCA, 1962, p. 48).

Referências

ALEXANDRE, António Franco. *Aracne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

ALEXANDRE, António Franco. *Duende*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

ALEXANDRE, António Franco. Entrevista [cedida a António Guerreiro]. *Expresso*, Lisboa, 6 de fev. 1993, p. 53R-54R.

ALEXANDRE, António Franco. *Uma fábula*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

ALEXANDRE, António Franco. *As moradas 1 & 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

ALEXANDRE, António Franco. Notas e Comentários. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 81, p. 65-68, set. 1984. Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=81&p=65&o=p&fbclid=IwAR0dCKmBN2A-ckBWnz2N2mDH3gSvupzOg3ImwMtFKg0p1FSi4qDXZ30MZI8&n=81&p=65&o=p&fbclid=IwAR0dCKmBN2A-ckBWnz2N2mDH3gSvupzOg3ImwMtFKg0p1FSi4qDXZ30MZI8>. Acesso em: 27 ago. 2021.

ALEXANDRE, António Franco. *Os objetos principais*. Coimbra: Centelha/Poesia, 1979.

ALEXANDRE, António Franco; MONTEIRO, Manuel Hermínio. Perguntas a António Franco Alexandre. *A Phala*, vol. II, n. 3, p. 1-2, out./dez, 1986.

ALEXANDRE, António Franco. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

ALEXANDRE, Antônio Franco; MONTEIRO, Manuel Hermínio. Quatro perguntas e 5 respostas a respeito de *Oásis*. *A Phala*, vol. I, n. 31, p. 117, out./nov./dez., 1992.

ALEXANDRE, Antônio Franco. *Visitação*. Porto: Gota de água, 1982.

CAMÕES, Luís de. *Lírica* – seleção, introdução e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1972.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia*. Tradução Carlos Leone. Lisboa: Vega, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005a.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005b.

O'FLAHERTY, James C. *Johann Georg Hamann*. Boston: Twayne Publishers, 1979.

HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

LORCA, Federico García. Teoría y juego del duende. *Obras completas*. Madrid: Aguillar, 1962, p. 36-48.

LORCA, Federico García. Teoria e prática do duende. Tradução Roberto Mallet. *Sibila* – revista de poesia e crítica literária, São Paulo, ano 21, s/p, 25 de maio de 2020. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/teoria-e-pratica-do-duende/13786>. Acesso em: 26 ago. 2021.

LUCRÉCIO. Da natureza. In: EPICURO *et al.* Antologia de textos, da natureza, da república, consolação a minha mãe Heelvia, da tranquilidade da alma, Medeia, Apocoloquintose

do divino Claudio, meditações. Tradução Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 21-135.

MARTELO, Rosa Maria. António Franco Alexandre: poesia, experiência urbana e desfocagem. *A forma informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, 181-219.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Tradução Maria Inês Vieira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1995.

PASTENA, Enrico di. Postfazione. In: LORCA, Federico García. *Gioco e teoria del duende*. Milano: Adelphi Edizione, 2012.

PLANCY, J. Collin de. *Dicionário Infernal*. Tradução Angela Gasperin Martinazzo. São Paulo/Brasília/Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Universidade de Brasília; Arquivo Nacional, 2019.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*, Vol. III: Os sistemas da era helenística. Tradução Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1994.

ABSTRACT

Philosophical love, poetic love: conformations of thought in António Franco Alexandre

*It is about understanding the way in which António Franco Alexandre stands before the poetic discourse, taking into account philosophy as a discursive institution that does not have the exclusivity of the exercise of thought. With this purpose, it is important to develop a debate about the philosophical and poetic disciplines, starting from thinkers (Lucretius Nietzsche, Derrida) who were concerned with complexifying the borders that demarcate discursive activities between difference and repetition, otherness and identity. Finally, we aim to expose a thought about love with a focus on the poetry book *Duende*, published in 2002, in dialogue with the conference by Federico García Lorca *Teoría y juego del duende*, in 1933.*

Keywords: *philosophy; poetry; António Franco Alexandre; Federico García Lorca.*

Ana Cristina Joaquim atualmente é Professora Doutora no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal Fluminense. Foi pesquisadora bolsista de pós-doutorado (FAPESP) em Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, com período de estágio BEPE/ pós-doutorado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2019). Concluiu doutorado no programa de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (financiamento CAPES), onde desenvolveu pesquisa sobre a poesia de Herberto Helder, Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas. Cumpriu estágio doutoral na Universidade Nova de Lisboa (2013-2014). É mestre em filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (2011), onde desenvolveu uma pesquisa relativa à questão da recepção da obra do Marquês de Sade de acordo com a polêmica noção de estabelecimento dos gêneros filosófico e literário/ficcional (financiamento CNPq). Possui graduação em Letras/Português pela Universidade de São Paulo (2009), licenciatura pela mesma Universidade (2011) e graduação em Filosofia pela Universidade São Judas Tadeu (2007).