

Suzy Zapparoli

**MOLDURAS POÉTICAS:
AS DOBRAS DE FRANCISCO ALVIM**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestra em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pela autora,
através do Programa de Geração Automática da
Biblioteca Universitária da UFSC.

Zaparoli, Suzy
Molduras Poéticas : As dobras de Francisco Alvim
/ Suzy Zaparoli ; orientador, Jair Tadeu da
Fonseca, 2019.
144 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura brasileira. 3.
Poesia contemporânea. 4. Francisco Alvim. I.
Fonseca, Jair Tadeu da . II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.


“MOLDURAS POÉTICAS: As dobras de Francisco
Alvim”

Suzy Zapparoli

Esta DISSERTAÇÃO foi julgada adequada para a obtenção do título

Mestre EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de
Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)
ORIENTADOR(A)



Profª. Drª. Patricia Peterle Figueiredo Santurbano
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)
PRESIDENTE



Profª Drª Patricia Peterle Figueiredo Santurbano
(UFSC)



Profª Drª Cristiane Maria da Silva – via Skype
(Colégio Franciscano Stella Maris - São Paulo)

Profª Drª Patricia Peterle Figueiredo Santurbano
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em
Literatura - CPCLIT/CCE
Universidade Federal de Santa Catarina
MASIS nº 141962 - SIAPE nº 1379717
Portaria nº 1.454/GR/2018

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que me ensinaram a caminhar e ver as armadilhas no labirinto.

À UFSC que me ensinou a criar os instrumentos para percorrê-lo.

Ao Jair que desenrolou a linha para que eu não me embaralhasse em meus próprios passos.

À Cristiane, Susana e Patrícia que desdobraram e ampliaram meu olhar para o mapa.

À Ailê, Ana e Mariany por caminharem ao meu lado e tornarem o peso mais leve.

Ao Cláudio que me ensinou que *se perder* no labirinto não é o mesmo que *estar destruído*.

À Márcia que, com as conversas filosóficas, me ajudou a destruir alguns muros.

Ao Luis pelo olhar que serena meu coração e pelo descanso para meus pés fatigados.

Ao Moisés que, como um mago, me ofereceu uma poção para continuar a caminhar.

...

Caminhei até o centro do labirinto e, ao ver o *minotauro*, sentei e escrevi.

*As coisas se dizem,
os conceitos se armam*

Francisco Alvim

RESUMO

Nesta dissertação, propomos tecer uma análise das obras poéticas do poeta Francisco Soares Alvim Neto, a saber, *Sol dos cegos* (1968), *Passatempo* (1974), *Dia sim, dia não* (1978), *Lago, montanha* (1981), *Festa* (1981), *Amostra Grátis* (1957-1963), *Exemplar Proceder* (1978), *Elefante* (2000) e, sua mais recente produção, *O Metro nenhum* (2011), através do movimento entre interior e exterior, entre o *dentro* e *fora*. Dessa forma, buscamos perceber, em um primeiro momento, a transgressão da poética de Francisco Alvim no âmbito da construção de seus poemas que aparecem como gêneros outros, havendo, portanto, um trânsito entre o gênero poema e outros gêneros que estão fora daquilo que tradicionalmente conhecemos como poesia. Em um segundo momento, observamos, na construção poética das obras, o entrelaçamento de momentos históricos que se desdobram até à cena atual, pensando, conforme Walter Benjamin (2012), o conceito de história como ruína, sendo ela mesma, como a própria poesia, dobrável, ou seja, contendo várias camadas e fragmentos. Buscamos analisar, sobretudo, a (re)ação poética ao contexto sociopolítico da época em que o poeta iniciou seu fazer poético, mais especificamente, à ditadura militar (1964-1985), a qual criou um sistema de censura e repressão, para conter os sujeitos que se marcavam contra o regime. Também procuramos pensar os poemas-vozes, como destaca Flora Süssekind (2002), em que Francisco Alvim capta vozes de *fora* e traz para *dentro* do poema e relacioná-los com conceitos de teatralização, através da palavra como “partilha de vozes” em diálogo com Nancy (2006) e com a teoria antropofágica de Oswald de Andrade (1928), em que há uma deglutição do outro, do diferente, para a criação de algo novo. Por fim, ao querermos captar os sons que Francisco Alvim traz em sua poesia, nos deparamos com outro elemento importante para a construção de sua poética: o olho. O último capítulo discute, portanto, a imagem que se abre como uma paisagem em uma janela, no sentido daquilo que se dá a ver ao poeta e o toca para que construa poemas que partem do *dentro* para *fora*. Esse movimento, entre interior e exterior, não pode ser lido como algo unidirecional, mas devemos pensar em um “ser singular plural”, como proposto por Nancy (2006), que, para usar um termo de George Larossa Bondía (2002), atua no *confim* entre esses dois limites.

Palavras-chave: Poesia. Poema. Francisco Alvim. Ruína. História. Dentro. Fora. Transgressão.

ABSTRACT

In this dissertation, we propose an analysis of the poetic works of Francisco Soares Alvim Neto: *Sol dos cegos* (1968), *Passatempo* (1974), *Dia sim, dia não* (1978), *Lago, montanha* (1981), *Festa* (1981), *Amostra Grátis* (1957-1963), *Exemplar Proceder* (1978), *Elefante* (2000) and, his more recent work, *Metro Nenhum* (2011), through the movement between *inside* and *outside*. So, we try to realize, in first moment, the poetic transgression of Francisco Alvim in the scope of the construction of his poems that appear as other genres, happening, therefore, movement among poem genre and other discursive genres that, traditionally, we don't know how poetry. In a second moment, we observe, in the poetic construction, entanglement of historical moments that unfold to actual scene, thinking, in accordance with to Walter Benjamin (2012), the concept of history as ruin, that like poetry, is foldable, containing layers and fragments. We seek to analyses, mostly, the poetic (*re*)action to the sociopolitical context of the time in which the poet began his poetic making, specifically, to the Brazilian military dictatorship (1964-1985) that created a system of censorship and repression to restrain subjects that marked against the regime. We also seek to think of the poems-voices, as Flora Süssekind (2002) highlights, in which Francisco Alvim captures voices from outside and brings into the poem and relate them with dramatization concepts, through the word like "sharing voices", in dialogic with Nancy (2006) and with anthropophagic theory of Oswald de Andrade (1928), in that there deglutition the other, for the creation of new something. Finally, when we want to capture the sounds that Francisco Alvim brings in his poetry, we come across another important element for the construction of his poetic: the Eye. The last chapter discusses, therefore, the image that opens up as a landscape in a window, in the sense of what is seen to the poet and the plays him for that he builds poems that depart from the inside for out. This movement, between *interior* and *exterior*, cannot be read as unidirectional something, but we must to think of a "being singular plural", as proposed by Nancy (2006), who, to use a term of George Larossa Bondía (2002), acts in the *confim* between these two limits.

Keywords: Poetry. Poem. Francisco Alvim. Ruin. History. Inside. Out. Transgression.

MAPA DO LABIRINTO

1. O LABIRINTO	15
2. HIBRIDIZAÇÃO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS: A DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS ENTRE FORA E DENTRO	25
2.1 O FORA NO DENTRO	25
2.2 QUEDA	36
2.3 CORTE	45
2.4 INTERIORES	51
3. ENTRELAÇAMENTO DE TEMPOS E VOZES: O FORA	55
3.1. POESIA ENTRE-TEMPOS	55
3.2. AS VOZES DO POETA: O OUTRO NO INTERIOR DO POEMA	81
4. MOLDURAS POÉTICAS: O OLHAR PARA FORA	97
4.1 JANELAS: CONFIM ENTRE DENTRO E FORA	97
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS OU DOS SINAIS DEIXADOS PELO CAMINHO	129
REFERÊNCIAS	135

1. O LABIRINTO

*Não haverá nunca uma porta. Estás dentro
E o alcácer abarca o universo
E não tem nem anverso nem reverso
Nem externo muro nem secreto centro.*

Jorge Luís Borges

Ao final de 1968, é promulgado, dentro do regime militar brasileiro, o Ato Institucional nº 5 (AI-5), constituindo o golpe dentro do golpe, que permitia ao presidente fechar o Congresso, cassar mandatos e suspender as garantias dos cidadãos. Inicia-se, assim, na terra dos tupiniquins, o desenvolvimento de um sistema de censura e repressão mais organizado, para conter os sujeitos que se marcavam contra a ditadura. Nesse mesmo ano, em meio à escuridão¹ dos sujeitos apagados e daqueles que não queriam enxergar o sistema repressivo do regime, é lançado *Sol de cegos* (1968), pelo nosso poeta, Francisco Soares Alvim Neto (1938), mais conhecido como Chico Alvim e a quem, neste trabalho, tomamos a liberdade de nos referir simplesmente como Francisco Alvim. Sendo sua primeira obra poética, *Sol de Cegos* apresenta uma referência não apenas ao momento histórico da ditadura, mas também, se nos aproximarmos de suas dobras, um trabalho com a palavra que *põe a nu* a ideologia entranhada na linguagem, processo de desvelamento que será radicalizado nos livros posteriores, através da “poesia-para-várias-vozes”², conceito em que nos aprofundaremos mais adiante. Assim, se toda “a língua é fascista”³, como destaca Barthes, o poeta irá trapacear a língua, desestabilizando-a.

Tendo em vista o entrecruzamento do momento histórico da ditadura militar em sua poética desde seu primeiro livro, julgamos necessário discutir, apenas neste capítulo introdutório, a relação de Francisco Alvim com a *poesia marginal*, como foi chamado um momento ou cena cultural que procurava transgredir as leis impostas

¹ Lembramos, aqui, de uma passagem de Daniel Reis Filho sobre o grande confronto ideológico que permeava o espaço político brasileiro: “De um lado o reformismo revolucionário das esquerdas. De outro, as direitas e os movimentos conservadores, contra-reformistas e contra-revolucionários. Ganharam desta vez as direitas [...]. A partir de 1º de Abril de 1964, o país entrava na longa noite de ditadura militar.” (REIS, 2004, p. 39, *grifos nossos*).

² SÜSSEKIND, 2002, p. 352.

³ BARTHES, 1996, p.14.

pela censura da época e que teve o envolvimento de vários artistas que estavam realizando suas produções poéticas no início da década de 70. O segundo livro alviniano, *Passatempo* (1974), é lançado pela coleção *Frenesi*, um dos desdobramentos da geração marginal, juntamente com os poemas de Cacaso, Chacal, Roberto Schwarz e Geraldo Carneiro. Aqui, se faz necessário um longo parêntese, pois, para entendermos o conceito de *marginal*, recorreremos ao poeta Glauco Mattoso (1981) que reflete sobre as várias significações da própria palavra, a qual vem de empréstimo da área das ciências sociais para denominar o sujeito que vive um conflito entre duas culturas e não consegue se integrar nem em uma, nem na outra, vivendo, portanto, à *margem*. Nesse sentido, a explicação do marginal se encontra na esfera comportamental daquele que não se enquadra no padrão estabelecido. Mattoso também aponta para outra significação do conceito, que teria como base as condições de produção da poesia, já que, para não criar conflitos com o governo e não ter seus livros retidos pela censura, as editoras não aceitavam nenhum tipo de material com conteúdos considerados perigosos, tais como pornografia, violência e críticas ao regime. Assim, os poetas e artistas buscavam burlar o sistema da censura, estipulada pela ditadura militar, produzindo o seu próprio material e criando uma nova relação poesia/poeta, poesia/leitor e poeta/leitor. Afastando-nos um pouco dessa perspectiva que situa diferentes poéticas no mesmo baú e, ao mesmo tempo, buscando refletir as singularidades do poeta Francisco Alvim, ousamos afirmar que, em nossa percepção, o poeta mineiro só pode ser dito como *marginal* no sentido da forma como dispõe de sua escrita, transgredindo a linguagem cotidiana e uma determinada tradição poética em seus versos – e, com isso, queremos dizer de uma determinada tradição de como escrever poemas. Essa transgressão irá ser discutida mais aprofundadamente no primeiro capítulo deste trabalho. Ainda, sobre essa questão, em uma de suas entrevistas, Francisco Alvim nos dá uma pista para o entendimento do caminho da relação da sua poética com a geração marginal que, segundo o poeta,

[...] têm elementos comuns a todos e um deles, aquele que realmente me uniu muito com esse pessoal, inclusive de coração, não só pela afetividade que foi muito importante naquele período, um período sinistro, que eu estava voltando para o país, encontrando uma realidade totalmente opressiva e aquele pacto que se armou e que deu uma alegria de vida extraordinária, que você encontra seus semelhantes e que diminuiu

muito aquele componente de medo, a capacidade de ver a vida com humor, com ironia que é a coisa da *experiência* que essa poesia tem, quer dizer a confiança na experiência, por pior que seja, a experiência de cada um. *A experiência como matéria de poesia*. [...] Esse elemento deu muita liga naquele período.⁴

Dessa forma, Francisco Alvim destaca a *experiência* como um dos elementos integrantes desta chamada poética marginal, a qual vai ser trabalhada de formas distintas por cada artista. Aqui, já podemos destacar que essa *experiência*, no nosso poeta, vai ser, sobretudo, uma *experiência do outro*, que será desdobrada por meio das *falas* coletadas e recriadas a partir do cotidiano, refletindo e refratando as realidades que transpassam o poeta, discussão que será desenvolvida no decorrer deste trabalho, mas que adiantamos não se dá em uma relação direta. Francisco Alvim monta uma cena com a linguagem poética, em que observamos uma construção de um quadro. Nesse sentido ele é *um poeta dissimulado*⁵, pois se esconde⁶ sobre a linguagem dando uma aparente sensação de transparência de vivências concretas em seus poemas. Não se trata, portanto, de uma relação direta com um ponto de partida definido, mas uma tensão aberta entre proximidade e distanciamento entre vivido e escrito, como o poeta destaca em entrevista para o jornal *Rascunho*.

Eu acho que eu tenho na literatura uma espécie de anteparo, um distanciamento, uma instância, vamos dizer assim, que me permite refletir sobre a minha experiência vital — aquilo que a vida me traz, aquilo que a vida me proporciona. Esse vínculo que é essencial entre o que eu vivo e aquilo que eu transformo em literatura — ou o que eu absorvo como literatura de outros autores. Ela forma uma instância de reflexão, uma instância que me permite entender, compreender e sentir melhor a vida. É curioso, porque ao mesmo tempo em que estabelece um distanciamento

⁴ Trecho transcrito de entrevista com o poeta Francisco Alvim, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dpbXxwRPI5s>, *grifos nossos*.

⁵ BASTOS, 2014.

⁶ A palavra *dissimulação* vem do latim *dissimulare*, “fingir”, formado pela desinência *dis*, “para fora”, mais *simil*, “igual, parecido, semelhante”.

refletivo, de reflexão, tem muito a ver com a proximidade, porque o elemento fecundante é a vida. Eu não concebo a literatura dissociada da vida.⁷

É interessante pensarmos nos desdobramentos da palavra *instância* que pode ser traduzida como *espaço de tempo* e também como *lugar*. Aproximando-nos de sua origem, ela se constitui em uma *presença*⁸ que, seguindo a linha disposta pelo poeta, se instaura a partir de um jogo entre aquilo que o poeta vive e aquilo que ele elabora – o poema. É este movimento, entre o *fora* e o *dentro*, em que submerge essa presença (do poeta? do real?) que gostaríamos de explorar neste labirinto. Partindo de outros olhares, a palavra *instância* como tempo/lugar também nos remete àquilo que Laíse Bastos chamou de “dois modos principais de manifestação da linguagem poética de Francisco Alvim.”⁹ Assim, enquanto “um deles se dá no âmbito espacial, em que prevalece o procedimento do olhar; o outro, predominante, no âmbito do tempo, em que prevalece o procedimento de escuta.”¹⁰ É que na poesia de Francisco Alvim, o olhar se mostra através de uma suspensão do tempo, enquanto que a escuta é a captação de um instante – que pode carregar, dentro de si, o tempo passado.

Ainda sobre a relação Francisco Alvim-poesia marginal, encontramos, em *26 Poetas Hoje*, antologia publicada em 1976 e que abre com o poeta mineiro, a seguinte fala de Heloísa Buarque de Hollanda: “os novos poetas voltam-se agora para o modernismo de 22”¹¹ em que há “a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico”¹². Hollanda, ainda, expõe que

o flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência

⁷ Disponível em <<http://rascunho.com.br/francisco-alvim/>>

⁸ A palavra *instância* do latim *instantia*: “presença, urgência”, “ato de ficar perto”.

⁹ BASTOS, 2014, p. 221.

¹⁰ Ibidem, p. 221.

¹¹ HOLLANDA, 2007, p. 11.

¹² Ibidem, p. 11.

direta ou da transcrição de sentimentos comuns frequentemente traduz um dramático sentimento do mundo. Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real. Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político.¹³

Observamos essas nuances destacadas por Hollanda, na poética de Francisco Alvim, na qual encontramos o cotidiano fragmentado e *devorado* pelo poeta, linha seguida pelo caminho aberto por Oswald de Andrade, já que concordando com Mello,

[...] como os modernistas, Alvim percebeu nelas [nas falas vivas] a possibilidade de ampliar sua aproximação e representação poética da vida cotidiana. Mas não somente isto: também a possibilidade de se autoconhecer por meio dessas falas [...].¹⁴

Seguindo essa linha disposta, pensamos, assim, que o poeta também se vê submerso na linguagem que constitui e constitui-se através da interação humana.¹⁵ Por outro lado, acreditamos que Francisco Alvim se aproxima não apenas do coloquialismo, brevidade e humor do modernismo de 22, mas também do outro modernismo, de 45, principalmente da poética de Drummond, relação que será explorada, neste trabalho, apenas de forma breve, através do elemento da paisagem vista através da *moldura da janela*, presente em ambas as poéticas e que possuem uma potência de construção de imagens.

Este trabalho, portanto, configura-se diferentemente da dissertação muito perspicaz de Heitor Ferraz Mello, *O Rito das calçadas*, leitura que recomendamos para aqueles que querem aprofundar-se, em que observamos uma síntese da obra poética de Francisco Alvim e suas relações com os poetas da chamada geração do modernismo de 45, mas cujas produções já estão presentes

¹³ Ibidem, p. 11.

¹⁴ MELLO, 2001, p. 80.

¹⁵ BAKHTIN, 2009.

anteriormente. O pesquisador tece uma relação não apenas com Carlos Drummond de Andrade, mas, também, com a poética de João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, bem como os distanciamentos e aproximações de cada livro alviniano. Ainda sobre a poética de Francisco Alvim e suas afinidades com Drummond e Cabral, sugerimos também a leitura da tese *Mas é limpinha*, de Laíse Ribas Bastos, da qual tomamos de empréstimo, entre outras coisas, o conceito de *dissimulação*. Apoiando-nos nesses dois estudos, levando em consideração suas diferentes nuances, observamos que Francisco Alvim se aproxima da poética cabralina na objetividade e clareza, buscando em Drummond o *eu do poema* e o olhar desgastado sobre o mundo. Dessa forma,

o que distingue Francisco Alvim na sala de aula construtiva de Cabral é a resistência à “petrificação”, ou seja, ele aprendeu com o poeta pernambucano a objetividade, o rigor e a clareza na construção poética, mas não afastou a presença mediadora do ‘eu lírico’.¹⁶

Era necessário, portanto, um novo olhar, ou novas vozes, como destaca o poeta Francisco Alvim em entrevista:

Eles [Mário Faustino e os concretos] tinham uma visão da subjetividade que eu instintivamente sentia que não me favorecia. Ao mesmo tempo, eles chamavam a atenção para as coisas que realmente eram interessantes, ou seja, falavam do sujeito lírico gasto, ultrapassado na enunciação objetiva, na enunciação do eu. Eu acho que essas vozes na minha poesia partiram dessa necessidade. Lendo Pound, eu via um pouco esse esfacelamento. Ao mesmo tempo, tinha de manter as vozes, eu achava que era essencial. Não concordava com ele [Faustino] de que era preciso eliminar o eu, nem dar às coisas uma voz própria. Sentia que tinha de encontrar outras vias. Assim, as vozes foram se armando. Eu não inventei a roda, aquilo estava em Bandeira e Drummond.

¹⁶ MELLO, 2001, p. 30.

Era só olhar esses referenciais e se fortalecer com eles.¹⁷

Porém, concordando com Laíse Bastos, essa construção de um sujeito dentro dos poemas será sempre de forma dissimulada. “Assumir a cicatriz, na poesia de Alvim, é expor a marca que atravessa sua escrita através de artifícios de *dissimulação do sujeito* e do próprio lirismo, bem como do olhar cabisbaixo e fatigado para o mundo”¹⁸, operação que será “realizada a partir de um modo especialmente drummondiano de olhar para o tempo e para o desconcerto do mundo.”¹⁹

Dito isso, é hora de voltarmos para nosso confuso labirinto. Os poemas analisados, nesta dissertação, são colhidos dos livros *Passatempo e outros poemas* (1981), uma coletânea construída pela editora Brasiliense que reúne os poemas *Sol dos cegos* (1968), *Passatempo* (1974), *Lago, montanha* (1981), *Festa* (1981), *Amostra Grátis* (1957-1963) e *Exemplar Proceder* (1978). Os poemas pertencentes a esses livros e que ganham destaque neste trabalho, não serão referenciados com o número da página, pois o livro não possui numeração de página em seu projeto gráfico. Também tivemos acesso ao livro *Poesias Reunidas 1968-1988* publicado pela editora *Claro Enigma*, que também se configura como coletânea dos livros compostos no período de 1968-1988 e traz em seu corpo uma novidade em relação à coletânea da Brasiliense, pois, além de incluir o livro *Dia sim, dia não* (1978), montado junto com o poeta Eudoro Augusto e publicado anteriormente, mas que Francisco Alvim opta por reunir na nova edição, é lançado *Corpo fora* (1988). Sobre esses poemas, ainda deve ser observado que optamos deixar a data em que foram originalmente publicados para que se faça um diálogo com os acontecimentos históricos, principalmente no segundo capítulo, dispostos e problematizados em conjunto com a obra poética, não seguindo uma forma cronológica. Também, debruçamo-nos nos livros mais recentemente publicados pelo poeta. Trata-se de *Elefante* (2000) e *Metro nenhum* (2011), ambos lançados pela Companhia das Letras. Portanto, os poemas irão configurar-se, neste trabalho, de forma integral,

¹⁷ Tomamos a liberdade de utilizar um trecho da entrevista realizada por Heitor Ferraz Mello, concedida pelo poeta Francisco Alvim, em resposta para a pergunta “E passatempo, o que ele representa em sua poesia?”. MELLO, 2001, p. 267, *grifos nossos*.

¹⁸ BASTOS, 2014, p. 136.

¹⁹ *Ibidem*, p. 136.

contendo ao final em *itálico*, o nome do livro, no qual foi primeiramente publicado e o ano da primeira publicação, para que o leitor possa fazer essa costura histórica mais intensamente. Devemos, sobretudo, à amizade e companheirismo do educador e orientador Jair Tadeu da Fonseca que não só incentivou a caminhada na pós-graduação, lançando alguns feixes de luz sobre a obscuridade tão natural ao labirinto da poesia, como emprestou dois livros fundamentais para essa pesquisa e que constituíram o primeiro contato com o poeta Francisco Alvim, *Passatempo e outros poemas* e *Elefante*.

Este trabalho, sabemos bem, exige fôlego e foco para lidar com um corpo de pesquisa tão extenso, afinal de contas, é uma vida poética aberta que se debruça sobre nós. Demanda, também, alguns cuidados do pesquisador e da pesquisadora que se vê dentro desse labirinto em construção. Portanto, precisamos marcar, de antemão, algumas linhas no mapa dessa dissertação. Essas linhas, que serão expostas aqui, devem ser vistas como ponto de partida, possuindo aspecto de desdobramento *rizomático*, tal como Deleuze e Guattari o pensaram.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza [...]. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas.²⁰

Como no *labirinto*²¹ borgiano, o nosso caminho teórico “teimosamente se bifurca em outro”²², como o mapa rizomático que “não cessaria de conectar cadeias semióticas”²³. Não seria justamente esse *o metro nenhum* da poesia? Essa libertação da escrava de Arat²⁴?

Primeiramente, é necessário deixar claro que optamos por realizar uma análise poética das obras de Francisco Alvim, costurando os poemas na medida em que os pensamos propícios para tanto. Este trabalho, portanto, não é um estudo das mudanças e transformações do fazer poético de Francisco Alvim, apesar da realização de alguns comentários nesse sentido. O que pode ser uma abertura, mas também

²⁰ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22.

²¹ BORGES, 2000, p. 29.

²² *Ibidem*, p. 29.

²³ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16.

²⁴ ANDRADE, 1980.

uma perda no labirinto poético alviniano. Para penetrarmos nesse labirinto, escolhemos um inconstante fio para guiarmo-nos. Trata-se do deslocamento dentro/fora que observamos na poética de Francisco Alvim. Portanto, o que buscaremos desdobrar neste trabalho é os dois movimentos que o poeta realiza em sua obra poética. Se de um lado, o poeta parte de dentro para fora, através do *olhar*, ele é absorvido pelo fora que penetra no interior através da *voz*. Mas, é necessário atentarmos para que não limitemos esse movimento. Aquilo que parte de dentro ou de fora é sempre um movimento que reverbera, ou seja, que não é linear, mas ecoa. No momento em que as falas são escritas, o movimento natural da oralidade, o esquecimento, não é mais possível, pois o que foi falado está grafado no branco do papel, constituindo, portanto, um movimento que parte do fora e que não fica no interior do poeta, mas, justamente, vai para fora, através da escrita. Do mesmo modo, quando o eu-poético olha pela moldura da janela, também é visto, isto é, tocado pelas coisas que vê, sendo assim, o movimento que parte do eu-poético e vai para fora, retorna para dentro novamente.

Eis o principal motivo para o uso da primeira pessoa no plural que acreditamos ser fundamental na escrita deste trabalho, pois somos feitos através de olhares, de motivações e de pensamentos outros. Dessa forma, aquilo que nos referimos como *eu* é uma costura inacabável de retalhos feitos por *outros*. Somos também essa construção rizomática que se abre. Na medida em que somos tocados pelo outro, também agimos sobre ele. Se fazemos o uso do *nós*, portanto, não é porque buscamos uma isenção de posicionamentos, nos revestindo de neutralidade – como se tem criticado em alguns trabalhos²⁵, mas por que temos consciência que nossas ideias não possuem uma fronteira muito clara com as ideias que nos rodeiam e que fazem parte de nosso pensar/agir sobre o mundo.

Na primeira parte, *Hibridização dos gêneros literários: o apagamento das fronteiras entre fora e dentro*, iremos refletir sobre como há uma mudança que parte de dentro do próprio conceito de poema como gênero, movimento que percebemos também na atitude de trazer falas para o corpo do poema, transgredindo os limites do mesmo, havendo assim um apagamento das fronteiras entre o que é um poema

²⁵ Crítica muitas vezes realizada tendo em vista um “modelo” norte-americano de pesquisa, comparação com a qual não concordamos de maneira alguma, pois a figura do pesquisador na área de conhecimento humano é pensada neste trabalho através de uma construção contínua e de singularidades de seu pensar e agir sobre o “objeto” analisado.

ou não, deslocamento que se faz cada vez mais forte na contemporaneidade, da qual Francisco Alvim faz parte. Na segunda parte, *Entrelaçamento de tempos e vozes: o fora*, que tem como mote o movimento que parte do fora para dentro, o leitor irá descobrir duas subpartes. Na primeira, iremos desdobrar o conceito de tempo histórico e como Francisco Alvim trabalha em sua poética os acontecimentos fragmentados que partem do mundo concreto, enquanto que na segunda será exposto e analisado o uso das vozes, que o poeta coleta no cotidiano e reinventa no papel, em forma de poesia. Por fim, o terceiro capítulo, *Molduras poéticas: o olhar para fora*, que gira em torno do movimento de dentro para fora: em um primeiro momento refletimos sobre a construção de imagens na poesia de Francisco Alvim para, em seguida, discutir o papel da moldura e do lugar ocupado pelo eu poético na poesia alviniana.

Visto o labirinto, sigamos o fio.

2. HIBRIDIZAÇÃO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS: A DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS ENTRE FORA E DENTRO

2.1 O FORA NO DENTRO

Talvez a palavra ideal para designar o fio que escolhemos para iniciarmos a caminhada, *entre* as paredes do corpo poético de Francisco Alvim, seja *transgressão*, pois essa palavra acolhe dentro de si o sentido de *atravessamento* que queremos seguir aqui, já que, etimologicamente, encontramos a palavra latina “*transgressio, transgressione*”, a qual designa “ação de passar além ou por cima de. Transpor, atravessar. Hipérbato.”²⁶ É um *atravessar* fronteiras de dois lugares particulares e distintos que designamos, neste trabalho, de *fora* e *dentro*. É que Francisco Alvim ao buscar a voz dos outros, *do fora*, e colocá-las em cena poética, cria um leque aberto de diálogos poéticos *dentro*, desestabilizando o gênero poema ou pelo menos uma determinada forma de pensar esse gênero. O poeta mineiro também desestrutura outros gêneros (teatro, textos jornalísticos, verbetes, etc.) trabalhando o poético que eles acolhem dentro de si, transformando-os em poemas *contaminados*, já que eles são invadidos por outras formas literárias. Sabemos, contudo, que Francisco Alvim não foi o primeiro a realizar uma *transgressão* da forma do poema. Ele é herdeiro de uma comunidade de poetas que causaram, cada um na sua maneira singular e particular, uma ruptura na configuração tradicional do gênero poema, que abarca um determinado sistema de regras de métrica e verso.

Essa costura entre aquilo que está *dentro* (a forma do poema) e *o fora* (outros gêneros)²⁷ realizada pela construção poética de Francisco Alvim só pode ser compreendida se nos debruçarmos sobre a linguagem que, aqui, é entendida como forma de controle, já que toda a palavra é ideológica²⁸. No entanto, “não há pensamento sem linguagem, tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz com uma

²⁶ BIANCHET; REZENDE, 2014, p. 432.

²⁷ Essa perspectiva de *dentro* e *fora*, pensada através da estrutura do gênero poema é levada em consideração neste primeiro capítulo, ou seja, aquilo que é visto como a forma do poema, aquilo que está *dentro* desta configuração e aquilo que está *fora*, não possuindo um determinado formato pensado como poema. Ainda no âmbito da estrutura, poderíamos pensar essa relação de tensão entre *dentro/fora* também como uma dicotomia entre conteúdo/forma, respectivamente, proposta que neste trabalho.

²⁸ BAKHTIN, 2012.

realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. O que ignoramos é o inominado.”²⁹ Dessa forma, não há como “escapar da linguagem [...] as palavras não vivem fora de nós. Nós somos o mundo delas e elas, o nosso. Para capturar a linguagem não temos outra saída senão empregá-las.”³⁰ Ao *desestabilizar* a linguagem, re-criando-a, o artista nos dá novas formas de ver realidades. Assim, a linguagem também é potência que se abre na multiplicidade de significações, já que a “palavra em si mesma é uma pluralidade de sentidos”³¹ que o jogo poético busca aprofundar. “Escavamos na sombra onde afunda o sentido. Escavamos para trazer dali estilhaços de luz e estilhaços de escuridão. Esta é a tarefa da arte, confrontar o nada, e transformar o nada em sombra, e mover-se na sombra para colher o sentido que se mostra somente no momento em que esse se torna forma, se torna obra.”³² Refletindo sobre as cercas que marcam os limites do campo, como fronteiras marcadas pela mudança de plantações e de solos, Jean-Luc Nancy destaca que “há necessidade de limite, de partilha. Não há sentido único e ininterrupto. O que, aliás, pode ser traduzido por: não há sentido do todo. [...] Sentido vertido, eis a poesia. O verso corta e retorna aí onde para a apropriação que poderíamos ter acreditado infinita do sentido.”³³

Seguindo essa linha, acreditamos que a “poesia não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido cada vez ausente, e reportado para mais longe. O sentido de poesia é um sentido sempre a se fazer.” Essa ideia – do poema como abertura de significações – tem reverberações no conceito de devir como algo inacabado e que está em constante transformação.

Decerto que escrever não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. A literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o inacabado, como diz Gombrowicz e como o fez. Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida.³⁴

²⁹ PAZ, 2012, p. 38.

³⁰ Ibidem, p. 39.

³¹ Ibidem, p. 55.

³² RELLA, 2009, p. 3.

³³ NANCY, 2016, p. 175.

³⁴ DELEUZE, 2004, p. 11.

Essa busca da abertura da linguagem – que Octavio Paz chama de retorno ao “tempo original” da palavra, mas que preferimos pensar em processo de desestabilização da utilização da palavra como algo linear e estagnado – produz novas experiências, criando novos modos de ver o mundo. Dessa forma, é necessário “ver com olhos livres”³⁵, desconfiando de nossas crenças e linguagens. Assim,

Os meios que temos para organizar nossa experiência de mundo e estruturar nossos pensamentos – nossas linguagens – são o ar que inspiramos e o mar em que nadamos. Linguagens são excelentes instrumentos para explorar as profundezas ainda maiores da nossa compreensão. Apesar de toda sua força, contudo, as linguagens também podem virar armadilhas. Ao confundir seus limites com a realidade, nós nos vemos, tal como os planolandeses³⁶, cegos às possibilidades que ficam além destas fronteiras artificiais e nos falta tanto consciência quando os recursos para escapar. O meio no qual pensamos define o que podemos ver. Conforme a descrição de S. I. Hayakawa: “somos prisioneiros de orientações arcaicas incrustadas nas linguagens que herdamos.”³⁷

Falta-nos consciência, pois estamos imersos em uma determinada forma de pensar/agir/medir (n)o mundo. Tal maneira não é a única, mas vemos como tal, aprisionados em uma linguagem estabelecida, a qual segue o fluxo de um determinado pensamento. Dessa forma, concordamos com Santaella, que “toda a definição acabada é uma espécie de morte, porque, sendo fechada, mata justo a inquietação e a curiosidade que nos impulsionam para as coisas que, vivas, palpitam e pulsam.”³⁸ Deve ser com um pensamento semelhante que Maurice Blanchot afirma que a palavra é mortal, pois, ao nomear, ela mata o objeto³⁹. A tradição nos faz ver o que é convenção como regra, aquilo que foi construído como algo natural, que se materializa na

³⁵ ANDRADE, 1924.

³⁶ Referência ao romance *Planolândia – Um romance de muitas dimensões* de Edwin A. Abbott.

³⁷ SOUSANIS, 2017, p. 51-52-53.

³⁸ SANTAELLA, 1994, p. 12.

³⁹ BLANCHOT, 2005.

fórmula “sempre foi assim”. E é assim que desembocamos na história do metro.

A ideia do *metro* como medida pode nos parecer natural – talvez até cause certa surpresa saber que essa linguagem unificadora criada para medir a realidade é muito recente na história da humanidade, cerca de dois séculos. Anteriormente, a medida que se utilizava no ocidente, linguagem desenvolvida e difundida pelos egípcios⁴⁰, era baseada em partes do corpo (pés, palmos e dígito), o que a tornava imprecisa e pouco prática para determinar seus submúltiplos. Com os avanços da humanidade, ficou cada vez mais claro que havia a necessidade de um sistema de medida universal entre/inter povos. Após a revolução francesa, Charles-Maurice de Talleyrand, membro da Assembleia Constituinte, propôs a criação de uma equipe de cientistas que perseguissem as medidas exatas que serviriam como base para um novo sistema de unidades. Foi então que surgiu a ideia do metro. O metro foi definido como a décima-milionésima parte de um quadrante do meridiano terrestre que passa por Paris e coube a Jean-Baptiste Delambre e Pierre-François Andre Méchain medir o comprimento exato do metro, coisa que se deu depois de dez anos de estudos. Em 1799, a ideia tomou forma: “‘Para todos os tempos, para todos os povos’ foi o lema com que a Assembleia Nacional [...] anunciou o nascimento do sistema métrico decimal”⁴¹, o qual se difundiu pela Europa através das conquistas napoleônicas, chegando ao Brasil apenas em 1862 com Dom Pedro II, mas até hoje não foi completamente implantado no país – espaço de ideias fora do lugar⁴². A história do metro é a história de uma mudança de ponto de vista que criou uma nova linguagem, isto é, novas formas de interpretação da realidade. Mas, ao se transformar, rapidamente, em um sistema unificado, ou seja, em regra, o sistema do metro também nos obriga a ver sob um determinado padrão,

⁴⁰ “Em restos arqueológicos e referências literárias antigas aparecem as primeiras unidades de medida na bacia mediterrânea oriental. [...]. Na civilização egípcia, o alto grau de avanço e precisão nas medidas geométricas se verifica na exatidão das proporções de suas pirâmides e demais construções arquitetônicas. Obrigados a desenvolver toda uma técnica de medição de suas terras, cujas divisas desapareciam periodicamente em consequência das enchentes do rio Nilo, os egípcios empregaram como unidade básica de comprimento o cúbito real (equivalente a 452mm), subdivididos em dígito e palmos.” (ENCICLOPÉDIA BARSA, 2002, p.489).

⁴¹ Ibidem, p. 488.

⁴² SHWARZ, 2000.

desconsiderando outras formas de medir o mundo. Por isso, essa quebra do metro, essa procura pelo metro nenhum é a medida da poesia.

A poesia

Houve um tempo
em que Schmidt e Vinicius
dividiam as preferências
como maior poeta do Brasil
Quando por unanimidade ou quase
nesse jogo tolo
de se querer medir tudo
Drummond foi o escolhido
ele comentou
alguém já me mediu
com fita métrica
para saber se de fato sou
o maior poeta?

Estava certo
Pois a poesia
quando ocorre
tem mesmo a perfeição
do metro –
nem o mais
nem o menos
- só que de um metro nenhum
um metro ninguém
um metro de nada

O metro nenhum, 2011, p. 53

Escrito por Francisco Alvim e carregando a significação do título de seu novo livro, *O metro nenhum* (2011), *A poesia* é construída por duas partes. Na primeira estrofe, nos é mostrado um acontecimento, enquanto na segunda estrofe há um breve comentário sobre o episódio. O poema inicia como uma narrativa de prosa romântica, “Houve um tempo”, já apontando para uma contaminação prosa-poema. Essa contaminação de outros gêneros está presente também na fala de Drummond, a qual Francisco Alvim desloca para o interior do poema: “alguém já me mediu / com fita métrica / para saber se de fato sou / o maior poeta?”. Além disso, é importante destacar que o poema é construído através da ocorrência de palavras que contém os fonemas /m/

e /n/, movimento que amplia – ou que se estica, para continuarmos com a imagem da fita métrica – ao final do poema.

Estava certo
 Pois a poesia
 quando ocorre
 tem mesmo a perfeição
 do metro –
 nem o mais
 nem o menos
 - só que de um metro nenhum
 um metro ninguém
 um metro de nada

Esse poema nos abre um leque de conexões. Primeiramente, podemos observar a desumanização indicada pelos versos “nesse jogo tolo/de se querer medir tudo”, até o ser humano, que, no caso do poema, é Carlos Drummond de Andrade. Esse controle das “medidas”, com fim organizacional, do sujeito é feito através de forças garantidas pelas instituições do Estado, dentro de um sistema, o qual nós não conseguimos perceber, pois, como já dito, estamos imersos nele. Outra ponta solta que encontramos em *A poesia é o que vínhamos discutindo até aqui, a des-metrificação*, ou seja, a *des-padronização* de pensamento que o uso poético das palavras pode gerar. A poesia possui um metro “só que de um metro nenhum/ um metro ninguém/ um metro de nada”. Ela apenas “ocorre” como uma *presença*, um instante, para resgatar uma ideia já apresentada neste trabalho. Podemos pensar também a poesia sendo um metro nenhum como uma aceitação da impossibilidade de captar a totalidade da experiência vivida, podendo apenas alcançar um momento fragmentado. Porém, é importante destacar que esse vazio do metro nenhum também é potência, pois é pura possibilidade de criação. Essa linha interpretativa nos lembra de Octavio Paz, quando esse destaca o aspecto libertário do poema. Assim,

o poema é a possibilidade aberta a todos os homens [...]. Pois bem, o poema é apenas isto: *possibilidade*, algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte. Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual, eles nunca seriam poesia: a participação.⁴³

⁴³ PAZ, 2012, p. 33, *grifos nossos*.

Direção de pensamento que indica “a partilha do sensível”⁴⁴ que se dá no *com-partilhamento* de uma obra de arte.

Por fim, um terceiro fio que podemos seguir é a costura entre o metro e a métrica poética. A métrica, técnica muito antiga para a memorização de versos, já se encontra na *Poética*, um dos primeiros textos filosóficos sobre os processos da arte da palavra. Aristóteles não destaca a métrica como uma exigência para o *fazer poético*, ao contrário, nos diz que “além da métrica, nada há de comum entre Homero e Empédocles; por isso, o certo seria chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista do que poeta”⁴⁵ e, mais adiante,

[...] não é [o processo de] metrificicar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada, não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que poderiam acontecer. Por isso a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História.⁴⁶

Para Aristóteles, portanto, não é tanto *como*, mas *o quê* o poeta diz – “fatos que poderiam acontecer” – que faz um poeta ser poeta. Já o filósofo romano Horácio, em contraste com o grego, fala de “ritmo apropriado”⁴⁷ para cada gênero e em seguida destaca em sua *Arte Poética*, “Se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta? por que a falsa modéstia de preferir a ignorância ao estudo?”⁴⁸ Assim, começa a aparecer um determinado caminho linear que o poeta deve seguir em sua arte. O artista deveria seguir determinado ritmo/métrica de acordo com o gênero que escolhesse se quisesse se tornar “apropriado”. Reflexos e refrações que se entrecruzam em outra *Arte Poética*, escrita pelo filósofo Boileau-Despréaux, já no século XVII, em que se faz uma distinção do versificador e do poeta, como em Aristóteles, mas, por outro lado, o pensador francês destaca que a poesia deve ser escrava da razão:

⁴⁴ RANCIÈRE, 2005.

⁴⁵ ARISTÓTELES, 1980, p. 20.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁷ HORÁCIO, 1980, p. 57.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 57.

A rima é uma escrava e deve apenas obedecer. Quando desde o início, nos esforçamos por bem procurar a rima, o espírito facilmente se habitua a encontrá-la, ela se curva, sem dificuldades, ao jugo da razão e, longe de perturbá-la, serve-a e, com isso, a enriquece⁴⁹

Nuances do pensamento de Horácio, já que para este, o “princípio e a fonte da arte de escrever é o bom senso”⁵⁰, ou seja, a arte, para Horácio e Boileau-Despréaux deve sustentar-se na razão. Dessa forma, cada momento histórico carrega consigo sua verdade, seu sistema de medição. Sob a ótica da criação literária, cada época criou sua própria roupagem, transformando a convenção em regra. Cada sociedade buscou vestir a poesia de acordo com suas regras e medidas:

...e Adão viu Iavé tirar-lhe da costela um ser que os homens se obstinam em proclamar a coisa mais perfeita da criação: Eva. Invejoso e macaco o primeiro homem resolveu criar também. E como não soubesse ainda cirurgia para uma operação tão interna quanto extraordinária tirou da língua um outro ser. Era também – primeiro plágio! – uma mulher. Humana, cósmica e bela. E para exemplo das gerações futuras adão colocou essa mulher nua e bela no cume de Ararat. Depois do pecado, porém indo visitar sua criatura notou-lhe a maravilhosa nudez. Envergonhou-se. Colocou-lhe uma primeira coberta: a folha de parra. Caím, porque lhe sobrassem rebanhos com o testamento forçado de Abel, cobriu a mulher com um velocino alvíssimo. Segunda e mais completa indumentária.

E cada nova geração e as raças novas sem tirar as vestes já existentes sobre a escrava do Ararat sobre ela depunham os novos refinamentos do trajar. Os gregos enfim deram-lhe o coturno. Os romanos o peplo. Qual lhe dava um colar, qual uma axorca. Os indianos, pérolas; os persas, rosas; os chins, ventarolas.

⁴⁹ BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 16.

⁵⁰ HORÁCIO, 1980, p. 64.

E os séculos depois dos séculos...

Um vagabundo genial nascido a 20 de Outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez de Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar de sedas, cetins, chapéus, joias, botas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo queria ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênuo, sincera.

A escrava de Ararat chamava-se Poesia.

O vagabundo genial era Artur Rimbaud.⁵¹

Essa parábola, como chamou Mário de Andrade, nos mostra que a poesia surgiu antes da indumentária que lhe impuseram. “Os ritmos preconcebidos, as rimas vieram posteriormente”⁵², confundindo a configuração do gênero poema metrificado com a própria poesia. É essa poesia, livre das indumentárias que a prendiam, *o metro nenhum*, o verso livre, que Francisco Alvim demanda em *Literatura*.

Literatura

Não é a moderna e contemporânea

é a antiga e medieval

Posso trocar?

Lago, montanha, 1981

Em *Literatura* entrevemos um modo de construção poética de Francisco Alvim muito presente em sua obra, em que o *título* opera dentro do corpo do poema, dando-lhe a significação que falta. Observamos esse movimento, neste poema, principalmente no verso final, “posso trocar?”, que remete ao título. Assim, para a pergunta “posso trocar o quê?” se dá a resposta, “literatura”, havendo um movimento de circularidade. Dessa forma, aquilo que se fala no corpo do poema está contido no seu próprio título. Esse procedimento poético será explorado em outros poemas mais adiante.

⁵¹ ANDRADE, 1980, p. 202.

⁵² Ibidem, p. 204.

Qual seria essa literatura moderna e contemporânea que Francisco Alvim busca? Ou seria a poesia antiga, medieval que ele estaria buscando? Difícil de dizer qual delas o poeta possui e quer trocar, já que o poema possui um elemento de ambiguidade. O poeta poderia estar se referindo ao não querer a moderna e contemporânea (aquela poesia objetiva que desconsidera o *eu* no poema) e almejar a antiga e medieval (uma poesia mais próxima da oralidade⁵³). Ao mesmo tempo, o sujeito do poema pode ter em suas mãos a antiga e medieval e querer trocar pela moderna e contemporânea, em que há o elemento do verso livre. A poesia que Francisco Alvim procura, seria aquela em que o poeta constrói *o metro nenhum*? E, aqui, entendemos que o metro nenhum não é a ausência do metro, mas a sua negação como medida exata e abertura para um “metro ninguém/metro de nada”, funcionando como a folha branca e/ou o silêncio que, por suspenderem o sentido, possuem abertura para uma multiplicidade de significações. Mas a transgressão do metro vai além do verso livre. Na poética alviniana, observamos uma mescla das formas dos gêneros literários que se *atravessam*. É importante levarmos em conta que o gênero não é algo imóvel, já que, concordando com Bakhtin, nenhuma palavra é neutra, contendo “mil faces secretas sob a face neutra”⁵⁴ escondidas sobre a intenção do falante, que através de uma escolha do modo discursivo, expressa o seu modo de ver e agir no mundo.

Um discurso não é feito de frases, mas de frases enunciadas, ou, resumidamente, de enunciados. Ora, a interpretação é determinada, por um lado, pela frase que enuncia, e por outro, por sua própria enunciação. Esta enunciação inclui um locutor que enuncia, um alocutário a quem ele se dirige, um tempo e um lugar, um discurso a que precede e que se segue; enfim, um contexto de enunciação. Ainda em outros termos, um discurso é sempre e necessariamente um ato de fala.⁵⁵

Dessa forma, esse *modus operandi*, o qual configura os enunciados concretos é o que chamamos de gênero do discurso. “É por que os gêneros existem como instituição, que funcionam como ‘horizonte de expectativa’ para os leitores, como ‘modelos de escritura’

⁵³ E, aqui, estamos pensando, especialmente, nas cantigas trovadorescas.

⁵⁴ ANDRADE, 2003, p. 25.

⁵⁵ TODOROV, 1980, p. 47.

para os autores.”⁵⁶ Assim, todo gênero é um tipo relativamente estável de enunciados concretos dentro de uma esfera marcada histórica e socialmente.

Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. [...]. Nunca houve literatura sem gêneros; é um sistema em contínua transformação e a questão das origens não pode abandonar, historicamente, o terreno dos próprios gêneros: no tempo não há nada anterior aos gêneros. Saussure já não dizia que “O problema da origem da linguagem não é outro senão o de suas transformações.”?⁵⁷

Portanto, os gêneros, tecidos por enunciados concretos, transformam-se, seguindo os desenvolvimentos no interior da sociedade na qual atuam. Ao pensar a poesia desprendida da forma fixa do gênero poema, os poetas modernos, na esteira de Rimbaud, não apenas transgrediram, desnudando a poesia, mas reivindicaram e trouxeram para a consciência o valor escorregadio que o gênero carrega dentro de si. É necessário, porém, sabermos que cada poema é singular.

A dispersão da poesia em mil formas heterogêneas poderia incitar-nos a construir um tipo ideal de poema. O resultado seria um monstro ou fantasma. A poesia não é a soma de todos os poemas. Cada criação poética é uma unidade autossuficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irredutível e inigualável.⁵⁸

Mas, se podemos encontrar a poesia em gêneros tão diversos entre si, faz-se necessário perguntarmos o quê realmente caracteriza a poesia, ou melhor, o que faz um poema ser poético. Concordando com Octávio Paz, acreditamos que “a unidade da frase, que na prosa se dá pelo sentido ou significação, no poema se obtêm graças ao ritmo”⁵⁹ e é através dele que a poesia se constrói no poema ou em outros gêneros, escritos ou orais. É importante destacarmos que o ritmo difere do metro,

⁵⁶ Ibidem, p. 49.

⁵⁷ Ibidem, p. 46.

⁵⁸ PAZ, 2012, p.23.

⁵⁹ Ibidem, p. 73.

no sentido de que enquanto o segundo é uma medida vazia de sentido, o primeiro “contêm em si a imagem e constitui, real e potencialmente, uma frase poética completa.”⁶⁰

2.1 QUEDA

Ao reelaborar falas do cotidiano, do *fora*, e deslocá-las no interior do poema, Francisco Alvim desestabiliza o gênero da poesia lírica, vinculado historicamente ao canto de problematizações do eu do poema, aproxima-se, assim, de outros gêneros que trabalham o diálogo como o teatro, por exemplo. Falas que o poeta ouviu ou fingiu ouvir⁶¹, nunca teremos certeza, são inscritas em forma de poema-diálogo, ou melhor, poema que é monólogo-para-diálogo, no qual “há quase diálogo, há quase monólogo”⁶², como iremos explicar mais adiante. Assim, as falas no interior do poema “podem ser colecionadas como anedotas da vida real, podem ser reduzidas a diagrama, formando módulos e variações, com potência de revelação, e podem ser inventadas e construídas, de modo a explorar as possibilidades extremas da idéia. O poeta, que tem um ouvido diabólico para elas, fez de tudo isso um pouco.”⁶³ No entanto, é necessária paciência para não tropeçarmos. Sob o risco de perder o fio de Ariadne, comentaremos essa característica da poesia alviniana mais adiante. Por ora, escolhemos o poema *Oráculo* para iniciarmos uma reflexão sobre a dissolução de fronteiras entre poema e outros gêneros.

O poema desdobra-se em duas colunas: a primeira parte, marcada em itálico funciona como *rubricas*⁶⁴ indicando, não o funcionamento da ação como no teatro, mas o enquadramento da cena, aproximando-se, assim, com o gênero cinematográfico. Dessa forma, há uma relação de contaminação no poema de elementos teatrais e cinematográficos. Os espaços, abismos, entre as estrofes configuram como cortes para dar sequência a novos planos. Assim, temos quatro indicações: *fora no jardim; primeira visão do pai; o filho em meio à queda; fecho no jardim.*

⁶⁰ Ibidem, p. 76.

⁶¹ Ou seria esses dois movimentos?

⁶² SANTIAGO, 2017, p. 63.

⁶³ SCHWARZ, 2001, p. 2.

⁶⁴ Rubrica ou *didascália*: termo que designa as instruções de como realizar determinada cena, inscritas na peça teatral ou roteiro cinematográfico.

ORÁCULO

*fora no
jardim*

Ladram os cães
suspensos no ar
escasso da tarde
Coroadas de espinhos
de urze adornada
a paisagem
sangra no olhar

*primeira visão
do pai*

Não tema o olhar
a imagem do pai –
o justicado inculcado –
à beira do abismo

A água que cega
os olhos nas faces
de todos os amigos
e inimigos

A água que cai
no centro dos dias
e apaga das horas
o sol

A água só perda
a água só queda
de teu coração
dimana

Uivam, uivam os cães
suspensos no céu
violeta

(os vegetais se associam
E abrem para o filho
os umbrais do abismo)

*o filho em meio
à queda*

Este é o labirinto
dos ouvintes laboriosos
eco de muitas vozes
procuro minha voz

Nem mais um passo
penses dar

rumo ao céu
 rumo ao mar
 Tampouco na fuga
 penses – deste perigo
 não podes escapar
 deixa-te estar
 neste lugar

Súbito um caminho
 surge dentre as plantas
 (porém como explicá-lo
 a quem sempre os abriu
 para si?)

Minha voz modelo
 em frágil argila
 que mergulho no poço
 do coração –
 de onde retiro
 límpida sonora
 a linfa das horas

Se a água
 é queda também
 é o poço
 que a ti e aos
 outros
 dessedenta

fecho no jardim Os cães mastigam
 pedras

Amostra grátis, 1957-1963

O poema é corroído de palavras que evocam um leque de significações, possuindo um sentido simbólico, por elas estarem presentes no nosso imaginário, através da tradição – água, poço e jardim. A *água* como sinal de vida, de fertilidade – sem água não sobrevivemos – mas, também, sinal de esquecimento, *re-lembrando* o rio de Lete, a deusa do esquecimento; o *poço* como o lugar de abandono, sopros da história judaico-cristã de José, e, ao mesmo tempo, de conservação da memória, poço de Mnemosine; e, por fim, o *jardim*, lugar secreto, um *fora* que está *dentro*, possui um sentido de

tranquilidade e refúgio. “Essa forma que os romanos levaram à perfeição”⁶⁵ é um *fora*, mas também um *dentro*:

É papel do jardim estabelecer e manter distinção entre os terrores naturais e os benefícios dessa *parens mater*. Se o jardim se separa da cidade, ele também se separa de uma natureza furiosa, tempestuosa ou desértica. Nessa dupla condição, só o jardim é ameno, prazenteiro. É preciso, pois, fugir da confusão de Roma e de seu clima insalubre, passar setembro fora, nesse fora que é um pequeno dentro. O jardim oferece, com efeito, esse paradoxo amável de ser um fora dentro.⁶⁶

O título, *Oráculo*, também indica um elemento bastante presente na tradição. Ao escavarmos esse vocábulo, encontramos sua ligação com dois mundos, entre o mortal e o divino e entre presente e futuro: “oraculum, -i (n): Oráculo, resposta de um deus. templo em que são proferidos oráculos. Predição, profecia. Sentença, adágio.”⁶⁷ Palavra na qual, vista de outra forma, encontramos ligações já esquecidas, mas que sempre retornam: “uaticinium, -i (n): Oráculo, predição, vaticínio”⁶⁸, a qual deu origem ao verbo “uaticinor, -aris, -ari, -atus sum: vaticinar, profetizar. Exortar, advertir. Cantar como poeta, celebrar. Delirar.”⁶⁹ Assim, a palavra oráculo nos conduz ao ato de profetizar, o qual está presente na figura do sacerdote, do louco e do poeta que podem nos mostrar o futuro. Porém, o *Oráculo* de Francisco Alvim não nos diz nada sobre aquilo que nos aguarda (futuro) – seria porque o poema está acabado e com ele sua significação, se constituindo assim em um oráculo que nada diz? O oráculo também nos leva a pensar no elemento da água, elemento que irá aparecer no final do poema, já que as sacerdotisas de Apolo, as *pitonisas*, bebiam a água de uma fonte e mascavam folhas de louro. Resquícios de Hamlet: “há mais coisas no céu e na terra do que sonha a tua filosofia.”⁷⁰

O poema se abre em um jardim – “*fora no jardim*” – que possui uma paisagem “coroadada de espinhos/de urze adornada” que “sangra o

⁶⁵ CAUQUELIN, 2007, p. 62.

⁶⁶ Ibidem, p. 63.

⁶⁷ BIANCHET; REZENDE, 2014, p. 262.

⁶⁸ Ibidem, p. 440.

⁶⁹ Ibidem, p. 440.

⁷⁰ SHAKSPEARE, 2011, p. 40.

olhar”. A partir disso, podemos pensar no contraste urze/espinho como elementos destoantes, mas que complementam-se no terreno do jardim. Essa visão fere o olhar. Retornamos, então, à palavra “tarde”, cuja luz cega – *o sol de cegos*. Voltando-nos, novamente, para a rubrica que abre o poema, percebemos que o sujeito-lírico, aquele que olha a cena e, portanto, aquele que nos empresta o olhar – a câmara fotográfica – está dentro, pois o ponto de partida do seu olhar é o “*fora no jardim*”. Iniciamos, portanto, a nossa visão por meio de uma abertura – porta ou janela – de onde vemos o *fora*.

*fora no
jardim*

Ladram os cães
suspensos no ar
escasso da tarde
Coroadas de espinhos
de urze adornada
a paisagem
sangra no olhar

Em um segundo momento, observamos a “*primeira visão do pai*” em meio às imagens líquidas que iniciam o terceiro, quarto e quinto parágrafo: “a água que cega”, “a água que cai” e “a água só perda”. O pai que é indicado no poema, como o justificado inculcado, ou seja, aquele que foi punido sem ter culpa, se encontra à beira de um abismo. Ele vê o filho em queda. Provavelmente seja esse o seu castigo sem culpa, a perda do filho. As imagens líquidas possuem um leque de interpretações que se embrenham em cada segmento. Diluição da visão, da luz e do próprio ser.

*primeira visão
do pai*

Não tema o olhar
a imagem do pai –
o justificado inculcado –
à beira do abismo

A água que cega
os olhos nas faces
de todos os amigos
e inimigos

A água que cai
no centro dos dias
e apaga das horas
o sol

A água só perda
a água só queda
de teu coração
dimana

Uivam, uivam os cães
suspensos no céu
violeta

No terceiro parágrafo, observamos a imagem das lágrimas, indicando o transbordamento da emoção, “a água que cega/os olhos nas faces”, fazendo com que o sujeito olhe de forma diferente – embaçada – a realidade. O quarto parágrafo carrega o sentido da escuridão dos dias de chuva, a água que apaga o sol. Por fim, os versos remetem na fluidez líquida, em que a água que percorre um rio nunca retorna – é necessário avançar até o mar ou evaporar e cair em outras paisagens. Essa fluidez que tem como origem o coração, símbolo de nossas percepções afetivas, evoca a ruína do próprio ser, através da diluição das emoções que, aqui, aparecem como água: “A água só perda/ a água só queda”. A última estrofe da “*primeira visão do pai*” prepara para a passagem do ponto de vista do pai para o olhar do filho. Essa passagem, destacada do restante do texto poético através do uso de parênteses, nos mostra o filho na margem de um abismo, que, logo em seguida, associamos como algo vertical – poço ou torre – pois a terceira *rubrica* indica queda.

(os vegetais se associam
E abrem para o filho
os umbrais do abismo)

Os vegetais remetem ao início do poema, “coroadas de espinhos/de urze adornada”, produzindo a sensação labiríntica de retorno ao ponto de partida. Nesta parte, nos lembramos do poema *Ismália*, escrito por Alphonsus de Guimaraens. *Ismália*, em uma torre, “Queria subir ao céu,/Queria descer ao mar...”⁷¹. A torre nos chama atenção, pois ela se constitui, como o poço, em coluna vertical, em que também há queda. *Ismália* cai como o filho.

*o filho em meio
à queda*

Este é o labirinto
dos ouvintes laboriosos

⁷¹ GUIMARAENS, 1973, p. 322.

eco de muitas vozes
 procuro minha voz

Nem mais um passo
 penses dar
 rumo ao céu
 rumo ao mar
 Tampouco na fuga
 penses – deste perigo
 não podes escapar
 deixa-te estar
 neste lugar

Súbito um caminho
 surge dentre as plantas
 (porém como explicá-lo
 a quem sempre os abriu
 para si?)

Mas o quê, em uma primeira leitura, julgávamos a cena de um pai assistindo a queda do filho em um poço no interior de um jardim, mostra-se com nuances que nos escapa: O que é afinal “este labirinto/dos ouvintes laboriosos/ eco de muitas vozes/procuro minha voz” e como explicar os seguintes versos?

Minha voz modelo
 em frágil argila
 que mergulho no poço
 do coração –
 de onde retiro
 límpida sonora
 a linfa das horas

Se a água
 é queda também
 é o poço
 que a ti e aos
 outros
 dessedenta

Poderíamos explicá-los através da imagem de abafamento do som do grito silenciado que o pai mergulha “no poço do coração”, através da imagem da queda do filho. A última estrofe da terceira parte pode ser vista como uma reflexão sobre a experiência ser queda,

perdição, mas, ao mesmo tempo, fonte, lugar em que os outros saciam sua sede. Essa experiência teria sua substância na dor de perder um filho. O poema *Oráculo* se abre e se fecha, completando um círculo, em forma circular de *O*, com a imagem de cães que, em um primeiro momento, o eu do poema ouve “*fora no jardim*” – essa imagem que é sonora e como tal se encontra imóvel no ar.

A imagem da suspensão dos cães no início, “Ladram os cães/ suspensos no ar”, e final do poema, “Uivam, uivam os cães/ suspensos no céu”, desdobra-se na *queda*, já que a origem do termo traz dentro de si a preposição *sub* que significa *de cima para baixo*⁷², já prevendo o destino do filho. O poema fecha com a imagem dos cães mastigando pedras.

Há, no entanto, outro caminho. Ao nos questionarmos sobre a direção que esse poema se lança, buscamos sentidos outros. Encontramos no poço a chave de nossa segunda leitura. O poço, como fenda sob a terra, se mostra como abismo vertical que também liga dois lugares, o que está à cima e o que está a baixo, resgatando a origem da palavra, “puteus, -i (m): Poço. Cova, buraco. Subterrâneo.”⁷³ O poço, assim, poderia ser pensado como o próprio poema em verso, já que este também se constitui como precipício, queda vertiginosa. Ao mesmo tempo, ele também é passagem entre o poeta e a palavra líquida. A voz do eu no poema, portanto, se torna uma voz contaminada por outros ecos. Um som que pode ser moldado: “Minha voz modelo/em frágil argila/que mergulho no poço/do coração”. Dizemos isso, pois ao pensarmos o poço como passagem para a materialização da voz do poeta, como forma que dá corpo à poesia, nós estamos prontos para deciframos o processo poético alviniano, desta vez, sob outro percurso. Agora, não mais pensamos o filho como um ser feito de carne, mas um corpo mais fugidio, a própria voz do poeta que se mostra como argila, como pedra, ou seja, material que pode ser moldado, transformado pelas mãos do artesão (sopros de João Cabral de Melo Neto?). Dessa forma, o filho pode ser lido como criatura e o pai, como criador que o observa em queda. Não mais um acidente, mas, agora, uma intenção: atirar a palavra no solo da realidade onde há urzes e espinhos, o horrivelmente belo⁷⁴ que as flores do mal⁷⁵ contêm, e que, no caso de Francisco Alvim,

⁷² Suspendere tem origem na palavra latina *suspendere*: pendurar, formado por *sub-*, de cima pra baixo, mais *pendere*, manter pendurado.

⁷³ BIANCHET; REZENDE, 2014, p. 334.

⁷⁴ HUGO, 2002.

⁷⁵ BAUDELAIRE, 1985.

ousaríamos dizer, vozes outras que se escondem no subterrâneo da realidade. Nesse poço, fonte das palavras (realidade?), o poeta retira a voz líquida do tempo para devolvê-la transformada.

Há, então, dois movimentos: a retirada da palavra do poço, movimento *fora-dentro*, mas, também a devolução desta palavra, movimento *dentro-fora* – queda do filho. O poeta vê sua criatura retornar ao terreno da realidade. É interessante pensarmos, também, que o filho, criação poética, se encontra em um labirinto (seria ele o próprio labirinto?), no qual procura sua voz perdida: “Este é o labirinto/dos ouvintes laboriosos/eco de muitas vozes/procuro minha voz.” Podemos pensar a partir daqui, em vozes que se entrelaçam na composição do poema. Dessa forma, cada criação será composta de *ecos de vozes-outras*, que o poeta busca no terreno da realidade. Assim, “o poema se alimenta da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões”⁷⁶, materializa-se em palavras concretas. Francisco Alvim mostra-se, assim, como colecionador de palavras, as quais ele *re-cria* em seus poemas. Esse olhar que lançamos para as poesias de Francisco Alvim dialoga com o “leitor ativo”⁷⁷, já que “o leitor é transformado em detetive: formula hipóteses, levanta possibilidades, estabelece associações, investiga indícios”⁷⁸, pois o entendimento do poema se dá através da participação entre leitor e palavra poética. Assim, *Oráculo* nos mostra o fazer poético, movimento entre *dentro e fora*.

A criação poética tem início como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões misteres e habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se estivessem acabado de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se transforma em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desarraigamento, que arranca a palavra da linguagem; outra da gravidade que a faz voltar. O poema é criação originária e única, mas também é leitura e recitação: participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria. Poeta e

⁷⁶ PAZ, 2012, p. 48.

⁷⁷ MELLO, 2001, p. 135.

⁷⁸ BRITO, 1988, p. 141.

leitor são dois momentos da mesma realidade. Alternando-se de uma forma que não é incorreto chamar de cíclica, sua rotação engendra a faísca: a poesia.⁷⁹

Por fim, a imagem do pai, do poeta também nos interessa aqui, na medida em que ele é “justiçado inculpado”, aquele que sofre um castigo sem ter culpa. O poeta seria, como em Baudelaire, o albatroz que é capturado pelos homens.

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As assas de gigante impedem-no de andar.⁸⁰

2.3 CORTE

Outro texto poético que nos chama a atenção por sua transgressão do gênero poema é *Serrote* que, além de constituir-se prosa poética, joga com o gênero *verbete* que se configura como breve anotação sobre uma determinada palavra ou, então, como explicação dos sentidos que uma determinada palavra possui para aquele que está escrevendo:

verbete s.m. 1 nota ou comentário que foi registrado, anotado; apontamento, nota, anotação, registro 2 pequeno papel em que se escreve um apontamento 3 ficha de arquivo 4 em lexicografia, o conjunto de acepções, exemplos e outras informações pertinentes contido numa entrada de dicionário, enciclopédia, glossário, etc.⁸¹

Porém, é necessário observarmos que, como é apontado em seu início, estamos diante de um “verbete com *envoi*”, ou seja, um verbete que possui uma característica da configuração do gênero poema. O poeta pode ou não empregar *envoi* ao final do texto poético, reforçando a mensagem marcada ou evocando o destinatário, ao qual o poema se destina.

⁷⁹ PAZ, 2012, p. 46.

⁸⁰ BAUDELAIRE, 1985, p. 111.

⁸¹ HOUAISS, 2009, p. 1933.

Serrote

(Verbete com *envoi*)

Um arabesco delicado e paradoxal de dentes pontiagudos dispostos em única fileira sobre material rijo ou flexível. De aplicação extremamente variada, serve, antes de outras, para a manipulação de mentes doentes em noites acordadas, quando se debatem com os *deficits* morais de suas patéticas existências. Nada nele agrada. Seu riso de jacaré espatifa as alegrias. Registrem-se também referências bizarras ao culto do serrote nas comarcas perdidas de Minas (temei, penhas!). Manipulado por mãos tenras e juvenis, pode introduzir, na vida dos delfins, um arremedo de felicidade. A ilusão do beijo nasceria nesse instante. Há, porém, um porém muito bem assinalado: com a carne não se brinca! Razão por que outros, da corriola dos descrentes, elegem-no como patrono dos emasculados filhos de Adão e classificam-no no grupo das tesouras abissais.

ENVOI

Às vezes, no calor do dia, soa o telefone e uma voz em frangalhos passa a encomenda: me traga um! Por que estavas ali e não aqui? Ou aqui e não ali? Desespero! A sombra do verbete se projeta: em seu pretume, o gume e o corte na ferida viva. Não há como escapar. *Sic transit gloria mundi!* Mas oh, tu, meu assemelhado, que tudo almejas e desejas desde o Grande Século! Não te enganes: antes que a alcances é preciso transitar.

O metro nenhum, 2011, p. 22-23

Publicado, primeiramente na revista que carrega o mesmo nome do poema⁸² e, posteriormente, incluído em *O metro nenhum, Serrote* é um verbete às avessas, pois, ao invés de destrinchar a palavra em seus múltiplos significados em “estado de dicionário”⁸³, a palavra multiplica-se até ficar incompreensível. Em um processo antropofágico, Francisco Alvim utiliza vários ecos nas colunas de seu verbete como, por exemplo, “(temei, penhas!)”, empréstimo de um poema do mineiro (de origem portuguesa) Cláudio Manuel da Costa, “*Sic transit gloria mundi!*”, cuja tradução é “toda glória do mundo é transitória”, que pode ser encontrada no texto medieval *Imitação de Cristo* escrito por Tomás de Kempis, *Envoi* é um poema de Ezra Pound. Dessa forma, as significações do verbete acabam se esparramando, construindo uma palavra que escapa, assemelhando-se, assim, a um verbete afuncional, lembrando a descrição de um chapéu que Gustave Flaubert inscreveu em seu romance *Madame Bovary*:

Era um daqueles barretes compostos por elementos de boina de feltro, boné turco, chapéu redondo, gorro de peles e carapuça de algodão; uma coisa medíocre, enfim, daquelas cuja fealdade muda tem profundidades de expressão semelhantes às do rosto de um imbecil. Ovóide e armado com barbas de baleia, o boné começava por três chouriços circulares; depois alternavam-se, separados por uma tira vermelha, losangos de veludo e pele de coelho; vinha depois uma espécie de saco que terminava num polígono cartonado, coberto por um complicado bordado a sutache, donde pendia, na extremidade de um cordão demasiado fino, uma pequena borla de fios de ouro, à maneira de bolota.⁸⁴

Se o romancista não tivesse dito, anteriormente, que o elemento descrito era um chapéu, provavelmente nós não adivinharíamos que coisa é essa. Essa afuncionalidade, resultante, neste caso, da descrição minuciosa, mostra a pluralidade que a palavra possui, a qual Francisco

⁸² Verbetes que pode ser acessado no *website* da revista *Serrote*. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/s-de-serrote-por-francisco-alvim/>>.

⁸³ ANDRADE, 2003, p. 25.

⁸⁴ FLAUBERT, 2001, p. 12.

Alvim explora em seu poema, desdobrando-a. Ao percorrermos as colunas labirínticas do dicionário, encontramos as definições de *serrote*:

serrote s.m. 1 qualquer serra manual portátil, operável com uma mão, composta de lâmina de aço serrilhada e presa a um cabo por uma das extremidades 2 pequena serra ou monte. serrota 3 dança em que homens e mulheres, separados, vão dando pequenos pulos e, ao se encontrarem , apertam-se as mãos 4 polquinha dançada como marcha, arrastando os figurantes os pés na areia imitando um serrote 5 instrumento em forma de serrote, constituído por uma lâmina de aço especial, que vibra quando friccionada por um arco ou percutida por uma baqueta.⁸⁵

Mas a definição não se limita a apenas essas fronteiras de significações. A *idade do Serrote* de Murilo Mendes, outro mineiro, pode ser compreendida como a idade da masturbação, por conta da duplicidade do signo *serrote*, o qual pode ser lido como uma gíria mineira que aproxima o movimento de serrar com o de masturbar. Assim, podemos ler *serrote* tanto “no sentido masturbatório, utilizado como termo e gíria, remetendo ao prazer’ como no de ‘instrumento torcinário, significando desprazer.”⁸⁶. Colocado dessa maneira, podemos ler o verbete poético com outros olhos.

Ao mesmo tempo, nos perguntamos se o poema não esconde novas significações e, tal como *Oráculo*, não se desdobra em uma possível leitura do próprio fazer poético. É interessante pensarmos nisso quando nos deparamos com a primeira frase do poema “Um arabesco delicado e paradoxal de dentes pontiagudos dispostos em única fileira sobre material rijo ou flexível.” Arabesco, entrecruzamento de linhas que escapam. Rizoma⁸⁷ delicado, mas, feito de dentes pontiagudos, urzes e espinhos, as palavras que são dispostas “em uma única fileira”, que ousamos ver como a linha vertical do poema que se dispõe em uma folha branca, “material rijo ou flexível”. Eis, então, nessa primeira frase,

⁸⁵ HOUAISS, 2009, p. 1736.

⁸⁶ VALERIANO apud LOUREIRO, 2009, p. 50.

⁸⁷ DELEUZE; GUATTARI, 1995.

a fissura da significação aberta. Lâmina de aço ou alumínio (serrote), falo (masturbação) ou folha em branco (poema), potência em aberto⁸⁸.

Ao continuarmos o percurso de nosso poema, encontramos frases que ora nos remetem para as três significações da palavra serrote, ora evocam apenas duas ou até uma das interpretações. É o caso da última frase da primeira parte que lemos apenas como o segundo sentido, a masturbação, e *entre-vemos*, ao final, uma referência à castração: “Há, porém, um porém muito bem assinalado: com a carne não se brinca! Razão por que outros, da corriola dos descrentes, elegem-no como patrono dos emasculados filhos de Adão e classificam-no no grupo das tesouras abissais.” Francisco Alvim joga com o tabu da masturbação – “com a carne não se brinca” – e a crença de que a masturbação causa impotência sexual. Dessa forma, a masturbação estaria ao lado da castração, simbolizada pelas tesouras abismais. Também, poderíamos pensar esse sinal presente nos descendentes de Adão como a escrava de Arat, recordando a parábola de Mário de Andrade. O serrote, no sentido do poema, se colocaria ao lado das tesouras abissais, referente a abismos, mas que podemos ler como algo oculto ou desconhecido. Assim como o corte é necessário para a castração, é necessário, para o *fazer poético*, as pausas e silêncios que fazem parte do ritmo – o *enjambement* corte sintático em favor do ritmo poético.

Na segunda parte, *ENVOI*, que, como já dito, estando dentro do texto poético, possui o objetivo de marcar a mensagem inscrita, abre para a terceira interpretação e inicia com um pedido para a construção de um serrote-poema.

Às vezes, no calor do dia, soa o telefone e uma voz em frangalhos passa a encomenda: me traga um!

Em seguida, o eu do poema se queixa de algo que está fora do lugar. Seria, talvez, a palavra móvel e escorregadia? “Por que estavas ali e não aqui? Ou aqui e não ali?” Uma palavra que, diferentemente daquela empregada no verbete, não possui fechamento. Entretanto, d’“a sombra do verbete” “não há como escapar”, pois é desta palavra que o

⁸⁸ Retornamos à introdução deste trabalho para comentarmos, novamente, que a palavra poética é escorregadia e, por isso mesmo, não descartamos, aqui, sentidos outros. Ao contrário, acreditamos ter outras formas de ler o poema, que sempre nos olha à espreita.

poeta se alimenta, da palavra gasta do cotidiano e que possui a ilusão de um exato significado.

A sombra do verbete se projeta: em seu pretume,
o gume e o corte na ferida viva.

O poeta deve descer pelo poço até o subterrâneo e recolher a palavra-viva das falas dos homens. Porém, a relação entre palavra e poeta não se dá de maneira tranquila, mas mostra-se uma luta entre palavra-verbete e palavra-poesia que produz um corte, uma fissura entre palavra falada e palavra escrita. Essa ferida que se abre no corpo do poema, esse “corpo sem órgãos”⁸⁹, faz parte do procedimento para que se constitua versos poéticos. Assim,

a literatura apresenta dois aspectos, na medida em que ela opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também opera a invenção de uma nova língua na língua, por criação de sintaxe.⁹⁰

Ao final de “*ENVOI*”, observamos a retomada da ideia de que o poeta é um ser da multidão⁹¹. Nela, ele coleta fragmentos da palavra viva para transformá-la em poeticidade.

Não te enganes: antes que a alcances é preciso transitar.

Observamos, nesses versos, um jogo que Francisco Alvim realiza com os versos de Fernando Pessoa “Navegar é preciso, viver não é preciso”⁹². Processo antropofágico que desdobra o poema em possibilidades outras.

⁸⁹ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.12.

⁹⁰ DELEUZE, 2004, p. 12.

⁹¹ BENJAMIN, 2008.

⁹² Trata-se de uma citação latina do general Pompeu, “*Navigare necesse, vivere non est necesse*”, a qual, mais tarde, foi (trans)formada por Petrarca que modificou a palavra *necessário* para *preciso* dando dois sentidos para a mesma. Assim, podemos ler o verbo conjugado “preciso” tanto no sentido de necessidade, quanto de exatidão. Esses versos são conhecidos através de Fernando Pessoa e chega em uma canção de Caetano Veloso, *Os Argonautas*.

2.4 INTERIORES

Na prosa poética *Quarto e sala*, encontramos a relação entre *dentro* e *fora*, movimento essencial para a tecitura deste texto. Do quarto, âmbito privado na era moderna, para a sala, lugar de encontros da família e dos visitantes, portanto, lugar de encontro com o outro. Em nossa leitura, esse texto poético, portanto, é um apagamento das fronteiras entre gêneros – prosa e poema –; das fronteiras entre *dentro* e *fora* e também dos segmentos sintáticos que não são marcados por pontuação, havendo, assim, um fluxo interruptível, dando-nos a leve sensação que eles estão unidos, mesmo sem pontuação, pertencendo, assim, à mesma esfera de sentido. Dessa forma, cada segmento do poema faz parte de uma pintura que possui os mesmos tons.

Quarto e sala

Usando o mesmo banheiro com a sua empregada
você já está doente qualquer hora acaba pegando
ainda a doença de uma negra dessas depois da
tragédia que o acometeu nunca mais se viu frente
ao espelho e a suas fantasias homossexuais a
melhor arma para assaltar banco é o fuzil e a
baioneta você acha que vai morrer de quê do
coração e eu de câncer do pulmão.

Passatempo, 1974

Sob as matizes da violência, é construído o quadro *Quarto e sala*, no qual Francisco Alvim recolhe do subterrâneo, ou seja, do interior do âmbito privado, os medos e desejos dos sujeitos, desnudando a violência que permeia o dia-a-dia. No primeiro segmento, observamos a violência verbal devido ao preconceito racial, em que o(a) negro(a) são vistos como sujeitos a parte, que possuem suas próprias doenças.

Usando o mesmo banheiro com a sua empregada
você já está doente qualquer hora acaba pegando
ainda a doença de uma negra dessas

Dessa forma, observamos a construção social brasileira firmada historicamente em um sistema escravocrata e que possui reverberações na atualidade, em que há continuação da ideologia racial entranhada no

Brasil colonial e que se mostra no poema, no fato da empregada ser dita negra, detalhe que a diferencia. Dessa forma, o poema traz à superfície a realidade, em que a maioria das mulheres trabalhadoras domésticas são negras⁹³. Esse dado nos interessa aqui, na medida em que o poema foi escrito anteriormente ao direito, conquistado pelas trabalhadoras domésticas, do registro da carteira de trabalho⁹⁴. Isso significa que antes de 2015, data em que foi aprovada a lei, os trabalhadores e trabalhadoras dessa categoria não tinham acesso formal a uma série de direitos trabalhistas, tais como: aviso prévio de pedido de demissão, seguro desemprego, décimo terceiro, férias, salário base, intervalo para refeições, licença maternidade... Com isso, não queremos dizer que o trabalho doméstico anteriormente à lei constituía-se em trabalho escravo, mas que aquele sistema trabalhista é reflexo de uma determinada forma de pensar que é resquício do sistema escravocrata, em que o trabalhador e trabalhadora doméstico, os(as) quais em sua maioria eram negros e negras, não possuía direitos básicos.

Observamos, então, que Francisco Alvim não apenas nos mostra a intimidade de uma conversa entre amigas em uma *sala*, mas também o interior das ruínas ideológicas construídas no terreno da história. Esse movimento se dá também no segundo momento da prosa poética, em que observamos outro preconceito, desta vez de gênero, que permeia todo um edifício histórico cultural ocidental regularizado por uma determinada moral, a qual foi difundida pela ideologia da igreja católica.

depois da tragédia que o acometeu nunca mais se viu frente ao espelho e a suas fantasias homossexuais

O medo de ver sua imagem no espelho poderia representar o medo de ver esse *outro*⁹⁵ que é ele mesmo – seus desejos, aqui vinculados às fantasias homossexuais. O receio de ver a si mesmo no espelho decorre “depois da tragédia” que podemos interpretar de várias maneiras, mas que está ligada, de alguma forma, às fantasias.

⁹³ A pesquisa mostra também que as mulheres negras recebem menos que as mulheres brancas e pode ser lida em meio digital através do site <www.dieese.org.br/estudosetorial/2013/estPesq68empregoDomestico.pdf>

⁹⁴ O direito foi garantido em 2013 com a Emenda Constitucional nº 72, mas apenas em 2015 foi regularizada pela Lei Complementar nº 150.

⁹⁵ LACAN, 1998.

Dando continuidade ao percurso do fio disposto pela prosa poética, também observamos a violência na sua forma mais concreta sob a fórmula de um assalto. Novamente, é retirado, do interior de uma conversa, um conselho ou avaliação e colocado na prosa poética. Recordamos, aqui, o contexto dessa poesia, publicada em *Passatempo* em 1974, e os diversos assaltos realizados por grupos guerrilheiros contrários à ditadura militar brasileira, para financiar suas ações e chamar a atenção do exterior para a situação política do país.

a melhor arma para assaltar banco é o fuzil e a
baioneta

Assim, a vida é marcada por experiências que permeiam a violência. A morte, experiência indizível, não é diferente em meio a esse ritmo de vida. O poema finaliza com uma pergunta, *(re)formulação* de uma conversa ou uma pergunta do próprio poeta para o leitor.

youê acha que vai morrer de quê do coração e eu
de câncer do pulmão.

As opções são um câncer de pulmão; apodrecimento do sujeito por dentro devido ao que ele respira – ambiente tóxico em que já nos acostumamos a viver; ou, então, a morte do coração, significando um ataque cardíaco devido à forma como vivemos nas sociedades modernas atuais ou, poderíamos pensar também, na metáfora do coração como lugar de sentimentos e assim *(re)traduziríamos* isso para “morrer de tristeza”. Novamente, o interior, a própria morte a qual só pode ser experimentada pelo próprio sujeito, é colocado diante dos olhos espantados das visitas.

Dessa forma, esse movimento entre quarto e sala se constitui em jogo entre *dentro* e *fora*, não apenas brincando com o apagamento dos limites entre poema e prosa, mas também entre o que é interior e exterior ao próprio sujeito, forças que se formam e que atuam sobre ele e provocam uma atitude de resposta que parte do próprio ser. Como o leitor deve ter suspeitado, esse movimento entre *fora* e *dentro* é um fio que *dá pano pra manga* e não se reduz apenas à mescla entre o interior da configuração do gênero poema para outros gêneros, característica que buscamos desenvolver neste primeiro capítulo. É um movimento que permeia não apenas a estrutura, mas também o seu conteúdo semântico

– as vozes que encontramos em Francisco Alvim e que buscaremos olhar com mais cuidado no próximo capítulo.

3. ENTRELAÇAMENTO DE TEMPOS E VOZES: O FORA

3.1 POESIA ENTRE-TEMPOS

Retornamos ao nosso fio, materializado no ato de *transgressão*, que, como já vimos no primeiro capítulo, é notado estruturalmente nos poemas de Francisco Alvim que se fundem com outros gêneros. Esse aspecto transgressivo também é sentido na poética alviniana, quando observamos o *atravessamento* entre tempos e na própria linguagem cotidiana, desvelando as ideologias entranhadas na própria língua que “é fascista”⁹⁶. Apesar de analisarmos, neste segundo capítulo, separadamente, essas duas tensões, do tempo histórico e da linguagem, acreditamos que elas são parte do mesmo *minotauro* quando pensadas sob a luz do conceito de poder.

Benjamin, em seu texto *Para uma crítica à violência*, destaca que o Estado se funda no discurso de leis que instauram e se mantêm através da violência. Esse direito está a serviço, historicamente, dos poderosos que controlam os oprimidos e que são assegurados pelo Estado. A pergunta que Benjamin suscita e que fazemos é “Por que não há uma revolta do oprimido contra esse sistema que mantém os poderosos?” Para Benjamin, essa força de imposição dos vencedores e, conseqüentemente, a sujeição dos vencidos só é possível, pois ela é *inscrita* historicamente pelos vencedores e tem como pilar a linguagem que carrega, dentro de si, as ideologias dominantes. Barthes destaca isso de forma magnífica quando nos diz que “a linguagem é uma legislação e a língua é seu código”⁹⁷ e, por isso, ela é fascista, pois detêm uma *ordem* e, portanto, uma exclusão. Como na *Colônia penal*, conto kafkiano, a linguagem é como uma máquina que tortura, através da escrita, que inscreve a culpa *do* e *no* sujeito que só vai saber da sua sentença através da tatuagem, da escrita em seu corpo. A linguagem, portanto, aparece como forma de controle, possuindo *poder* sob aqueles corpos.

Seguindo a pista de Bakhtin, acreditamos que somos, sobretudo, seres linguísticos e, portanto, ideológicos, pois não existimos fora da linguagem, pois *é pela* e *na* linguagem que eu inter-ajo com o outro e com a sociedade.

Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros

⁹⁶ BARTHES, 1996, p. 14.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 12.

termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. [...] O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.⁹⁸

Nessa arena da linguagem, em que os signos lutam entre si⁹⁹, todo o signo é ideológico, pois “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios.”¹⁰⁰ A linguagem, assim, aparece como sujeição, através dos sistemas de poder, em que “em cada signo dorme este monstro: um estereótipo”¹⁰¹. Dessa forma, sob o manto do discurso (o labirinto?), o estereótipo esconde uma ideologia (o minotauro?) enquanto o falante se encontra em condição passiva no fluxo inconsciente da linguagem. Porém, se por um lado não podemos ficar fora da linguagem que instaura o poder, por outro ângulo, podemos desestabilizá-la, desconstruindo-a. É aqui que entra em jogo o elemento da *transgressão*, que apontamos anteriormente, que pode ser observada como um atravessamento de discursos outros em alguns poemas de Francisco Alvim, que inscreve algumas falas cotidianas, desvelando as ideologias entranhadas na linguagem - nos debruçaremos nesses poemas mais adiante.

Voltamo-nos para a entrada do labirinto. Não podemos esquecer o aspecto do tempo histórico, pois é através dele que vamos iniciar a caminhada adentro das colunas poéticas alvinianas. A história, ou melhor, uma determinada forma de pensar a história, de forma fixa e progressista que possui, portanto, uma origem, também mantém os sistemas de poder intactos, pois a história é contada pelos vencedores, em que se esquece de que “nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie”¹⁰². Aqui, nos lembramos da parábola de Kafka, contada por Hanna Arendt:

Ele tem dois adversários: o primeiro acossa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o

⁹⁸ BAKHTIN, 2009, p. 30.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 40.

¹⁰¹ BARTHES, 1996, p. 15.

¹⁰² BENJAMIN, 2012, p. 245.

caminho, à frente. *Ele luta com ambos*. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas os dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto – e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi nenhuma noite –, saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si.¹⁰³

Nessa pequena historietta, encontramos três tensões que existem conjuntamente: entre o homem e seu passado, entre o homem e seu futuro e entre passado e futuro. Assim, como Arendt destaca, o passado não é visto como um “fardo”¹⁰⁴, um peso inalterável carregado pelo homem, nem tão pouco o futuro é um vazio incerto. Eles são tensões oscilantes que só fazem sentido através da luta do homem. Percebemos, também, que o passado não é algo que arrasta o sujeito para trás, mas, ao contrário, compele-o para frente, para o futuro, o qual, por sua vez, exige que o sujeito se volte para o passado. Encontramo-nos nesse pequeno intervalo histórico-temporal, em que

o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão; é partido ao meio, no ponto onde “ele” está; e a posição “dele” não é o presente, na sua acepção usual, mas, antes, uma lacuna no tempo, cuja existência é conservada graças à “sua” luta constante, à “sua” tomada de posição contra o passado e o futuro.¹⁰⁵

Diferentemente do pensamento de que a origem é uma marca específica no espaço temporal e, portanto, uma vez começada, ela acaba, Benjamin pensa que a origem possui uma potencialidade. Dessa forma, algo que se origina, não cessa de lampejar em meio à escuridão¹⁰⁶. As

¹⁰³ KAFKA, apud ARENDT, 2011, p. 33, *grifos nossos*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 37.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 37.

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, 2014.

coisas e o evento, assim, se abrem para novas visões e possibilidades, apresentando-se em um turbilhão de acontecimentos. Nesse sentido, a origem não constitui um fechamento, mas uma dinamicidade. Nesse sentido, é necessário observar as várias costuras realizadas no tecido da história e atravessá-las.

Nesse sentido, Francisco Alvim rompe com uma determinada forma de olhar para a história, em que o progresso caminha “no interior de um tempo vazio e homogêneo”. Assim, dentre as várias maneiras de pensarmos o tempo, destacamos, aqui, aquela que surge enquanto fragmentação *costurável*, em que um acontecimento não possui um lugar fixo e estipulado através de suas dobras, criando uma imagem fixa, mas pode ser unido com outros acontecimentos, desdobrando-se em várias imagens. Dessa forma, um acontecimento não será visto dentro de uma linha lógica e progressista entre passado, presente e futuro, já que ele se mostra como *ruína*, o visível do invisível. Lembramos, aqui, do anjo de Paul Klee, pensado por Benjamin: “O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.”¹⁰⁷. Os acontecimentos, portanto, são *ruínas* que permanecem, sendo que o tempo não é homogêneo e estagnado, mas algo que está em constante movimento. Francisco Alvim, em *Um corredor*, destaca essa dinâmica temporal:

UM CORREDOR

Um corredor enorme
este que vejo todos caminhando
que todos me vêem caminhando

Um enorme corredor enorme
este que tanta gente caminha
eu todos caminham

um corredor que caminha
eu todos a gente
um corredor que caminha

Passatempo, 1974

¹⁰⁷ BENJAMIN, 2012, p. 246.

Nesse poema, observamos a marcação de um ritmo rápido, realizada através da repetição dos elementos (corredor/enorme), (caminhando/caminha/caminham) e, simultaneamente, o embaralhamento sintático e semântico (que vejo todos/que todos me vêem/tanta gente/todos/todos a gente). As palavras, portanto, se movem juntamente com o corredor, que pode ser lido/visto como o próprio tempo que devora os caminhantes e a si próprio, já que ele é “um corredor que caminha”. Dessa forma, o poema mostra que o tempo não é algo fixo, na medida em que é passagem e movimento, sendo ele próprio um corredor, isso é, um meio por onde *eu todos caminham* de um ponto à outro, constituindo um *traço*, assemelhando-se ao nosso labirinto rizomático, como destacado por Deleuze e Guattari:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. [...] É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra reciprocamente, mas em direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outras, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.¹⁰⁸

Dessa maneira, buscamos, nesse começo do labirinto, refletir a poética de Francisco Alvim relacionando-a com as memórias – também de esquecimentos, de silêncios – de uma época em que as condições políticas e sociais eram (*im*)*postas* pela ditadura militar, não pensando o tempo e os acontecimentos apenas como passagem, mas enquanto espaço com várias aberturas para diálogos. Para dar concretude a essa memória que é fragmentada, entra em cena a linguagem, já que ela

tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a prospecção do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas.¹⁰⁹

¹⁰⁸ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37, *grifos dos autores*.

¹⁰⁹ BENJAMIN, 2012, p. 245.

Portanto, a língua é pensada como esse lugar de entrecruzamento dos tempos, um espaço de memória e imagens, se constituindo como uma *ruína*, ou seja, algo em constante incompletude, um *de-vir*, pois ela é um traço do passado no presente que nos remete para algo que já foi, um *resto* que permanece, mas, ao mesmo tempo, em que existe uma *falta*. A *ruína*, portanto, está fora da história, já que ela é uma construção do homem que perdeu sua função, deixando-se dominar pela natureza ao seu redor¹¹⁰. Ao mesmo tempo, a *ruína* precisa do sujeito que a veja e que seja olhado por ela¹¹¹, para criar um sentido singular para além da natureza. Da mesma forma, a linguagem será sempre esse processo de *(re)construções*, em que há *lacunas* para serem preenchidas. Assim, a palavra-ruína é o *inacabado*, pois pressupõe um olhar, do leitor, que completa os vazios com suas próprias experiências e sensações, como o arqueólogo que *olha* os vestígios de uma civilização e, através deles, dos resquícios, reconstrói um passado.

Dessa maneira, pensando na história e na linguagem como essa *(re)construção* circular a partir da *ruína* e refletindo sobre o tempo e espaço em que o poeta Francisco Alvim iniciou seus escritos poéticos, encaramos o golpe militar de 1964 como *ruína sobre ruína*, em que observamos, nos percalços de nossa história, a presença militar no poder legislativo, que aparece na forma de repressão e censura em nome da *ordem social*. Se por um lado o exército se mostra revolucionário e progressista em alguns fragmentos de nossa história, por outro ele se constitui em um aparelho conservador e repressivo com relação às organizações populares. Aqui, é necessário mencionar os grupos criados durante o regime, tais como OBAN, DOI-CODI e DOPS¹¹² que eram verdadeiros órgãos de tortura do aparelho militar, investigando, prendendo e torturando sujeitos que eram considerados inimigos políticos do regime. Além disso, também foram criados os chamados *esquadrões da morte*, nome dado para grupos policiais que tinham como objetivo o extermínio de sujeitos marginais pobres.

Desse modo, nos lembramos do poema *Aquela tarde*, em que observamos o tratamento que o poeta dá à violência do regime militar brasileiro com os sujeitos, através da estrutura da tortura, que aparece naturalizada no poema, como se fosse algo cotidiano que destrói e

¹¹⁰ AUGE, 2003.

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN, 2010.

¹¹² Respectivamente: Operação Bandeirantes, Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna e Departamento de Ordem Política e Social.

silencia vozes, ao mesmo tempo em que pode ser percebida a palavra fragmentada como a própria memória de quem foi torturado(a), produzida através do trauma. O próprio poema é construído em torno do dito e do não dito, ou seja, do silêncio: “Parecia que ia falar. Não falou.” Dessa forma, “existe excesso e falta”¹¹³ na poesia de Francisco Alvim, no sentido de que sempre há um fio solto que leva o leitor a indagar sobre (o que ele ia falar?), o que exige a leitura atenta e um “leitor ativo”¹¹⁴, que é importunado com os espaços vazios do poema, Dessa relação, concretizada pela leitura, prevalece

o sentimento de um certo mal-estar. Mal-estar de quem, de simples leitor, foi transformado, à revelia, em testemunha e cúmplice. Mas uma testemunha cheia de indagações e dúvidas. O que aconteceu logo antes? E logo depois? E durante? Em que pé as coisas ficaram? Em torno dessas perguntas todas, o silêncio, as reticências, a impossibilidade de aprofundar as investigações, de seguir uma pista até o fim. [...]. Apesar do aspecto literal e transparente de suas vozes, a verdade do poema parece flutuar sobre um poço sem fundo, vertiginoso e sugestivo.¹¹⁵

Retornando para *Aquela Tarde*, observamos que o poema é constituído por dois momentos: primeiramente há uma contextualização através do que o poeta *ouvii*, “disseram-me”, e, em seguida, marcado por parênteses, o que ele *viu*. Essa segunda parte atua como se fosse uma película, ou seja, imagens do que se passou naquela tarde. Observamos também que enquanto a primeira parte é construída através de uma ordem de acontecimento, em que temos informações mais pontuais; a segunda parte é composta por uma visão mais subjetiva, onde o sujeito, que entrevê a cena, percebe que “parecia que [o padre] ia falar. Não falou”.

AQUELA TARDE

Disseram-me que ele morrera na véspera.
Fora preso, torturado. Morreu no Hospital do Exército.

¹¹³ BRITO, 1988, p. 143.

¹¹⁴ MELLO, 2001, p. 135.

¹¹⁵ BRITO, 1988, p. 142.

O enterro seria naquela tarde.
 (Um padre escolheu um lugar de tribuno.
 Parecia que ia falar. Não falou.
 A mãe e a irmã choravam.).

Exemplar Proceder, 1978

Recordamo-nos, aqui, do poema *O resto da vida*, o qual, concordando com Melo, mostra uma “cotidianização da experiência daqueles anos de ditadura”¹¹⁶, frase que pode ser deslocada para o entendimento de *Aquela tarde*, como já destacamos. Em *O resto da vida*, observamos a vontade singular dos sujeitos representada, no poema, como o poder de escolha que constitui uma democracia, ou seja, *legendas partidárias*, serem apagadas em detrimento do interesse do regime militar, destacado no primeiro verso: *a segurança nacional*.

O RESTO DA VIDA

A segurança nacional
 está acima de legendas partidárias
 o azar é o dele
 que quis enfrentar o Governo
 só entra nessa quem quer
 se um dia acontecer qualquer coisa aqui
 vou morar na Suíça
 onde tenho dinheiro para viver -
 e muito bem -
 o resto da vida

Lago, Montanha, 1981

Assim, observamos, nesse poema, um movimento de perseguição aos sujeitos que não concordam e enfrentam o sistema repressivo (*im*)posto pelo governo, o qual, por sua vez, não respeita a democracia¹¹⁷ e não cumpre o seu papel de proteção do cidadão, se mostrando um sistema violento. O sujeito, dessa forma, não se percebe parte do Governo, mas *fora* dele, marginalizado, e, no caso da ditadura, não possuindo direitos que, nas sociedades modernas, são garantidos pelo Estado. A violência imposta pelas leis do direito para garantir e

¹¹⁶ Ibidem, p. 96.

¹¹⁷ Gostaríamos de lembrar que essa palavra vem do grego *demokratia*, formada pela junção de *demos*, povo e *kratos*, poder, domínio.

manter uma *ordem social*, na ditadura, é radicalizada até o extremo da situação em que temos Estado contra o sujeito. Assim, o governo que deveria representar o interesse dos cidadãos, volta-se contra eles, individualizando-os, como podemos perceber nos seguintes versos:

o azar é dele
que quis enfrentar o Governo
só entra nessa quem quer

Por outro lado, podemos notar, através do poema, uma conformidade e, ao mesmo tempo, uma *fuga* da situação política-histórica do país, tanto no aspecto social, do não-enfrentamento da situação, resultando na conformidade, quanto no aspecto físico, a saída do próprio país, recusando-se ao enfrentamento. *O resto da vida* traz consigo também o processo do uso de um *dizer* e o deslocamento dessa fala (ouvida? criada? reformulada?) submersa no corpo do poema, onde há um *eu* que julga e nos diz para onde é preciso ir.

se um dia acontecer qualquer coisa aqui
vou morar na Suíça
onde tenho dinheiro para viver -
e muito bem -
o resto da vida

Também observamos que a escolha do país de destino, a nosso ver, não é aleatória, mostrando a ironia entrelaçada na linguagem do poema, processo presente, também, no modernismo de 22 e que Francisco Alvim resgata em vários poemas. Acontece que, *Suíça* abre um novo sentido nesse poema, pois criamos a consciência de que há uma grande possibilidade de que o sujeito que *fala* é corrupto – pode ser um sonegador de impostos ou ter desviado uma quantia de dinheiro que esconde nos bancos suíços. Essa relação faz sentido, se pensarmos a Suíça como um país que é conhecido como um verdadeiro paraíso fiscal, justamente pelo fato de que os bancos suíços possuem sigilo absoluto e uma taxa tributária dos impostos abaixo da taxa cobrada pelos outros países, incluindo o Brasil, e que, por conta disso, se torna um dos destinos de capital com procedência suspeita.

Se *O resto de vida* possui uma procura pela individualização, em uma postura de *tirar o corpo fora*, no poema *Revolução* observamos, de maneira mais sutil, um isolamento do sujeito vinculado à necessidade de afastamento para a sobrevivência no sistema repressivo construído pelo regime. Dito de forma breve, em *Revolução*, o sujeito é obrigado a se

tornar um alienado¹¹⁸. Isso nos leva a refletir sobre o próprio título que nos abre dois caminhos de significações para o poema, por um lado, a revolução pode ser no âmbito comportamental do sujeito, que mudou sua postura política, alienando-se, ou pode ser uma referência, irônica novamente, à *Revolução*, como foi chamado o Golpe de 1964.

REVOLUÇÃO

Antes da revolução eu era professor
Com ela veio a demissão da Universidade
Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
(meus pais eram marxistas)
Melhorei nisso –
hoje já não me maltrato
nem a ninguém

Exemplar Proceder, 1978

Observamos, também, os silêncios produzidos pelo sistema da ditadura, em que o eu do poema nos conta sobre sua situação antes da *Revolução* e sua resistência à ordem (*imposta*, o que gera tormentos. Em frente à máquina da ditadura, só resta aceitar e permanecer em silêncio, ou seja, não se maltratar, “nem a ninguém”, demonstrando uma resignação¹¹⁹ frente à realidade sócio-histórica. Esse movimento lembramos dois poemas, montados na mesma sequência:

OBRIGAÇÃO

Não é questão de gostar
É de ter de ser

Lago, Montanha, 1981

OBRIGAÇÃO

A gente tem é que se acostumar

Lago, Montanha, 1981

¹¹⁸ A palavra *alienar* vem do Latim *alienare*: afastar-se, perder a estima, indispor, transferir algo para outrem, de *alius* que significa *outro*.

¹¹⁹ Do latim *resignare*: cortar fora de uma lista, desistir, cancelar, em que o *re-*significa contra, oposto, enquanto *signare* pode ser traduzido como anotar, fazer um sinal.

Em outro poema, Alvim destaca a figura do burro como aquele que tem que *se acostumar*, desdobrando alguns sentidos para nosso caminho labiríntico. Lido em conjunto com *Obrigação*, pensamos esse animal dócil sob o olhar do próprio sujeito que se vê nessa situação, fazendo algo que não quer, mas precisa (obrigação). Aqui, nos lembramos da expressão popular *trabalhar como burro de carga*, que significa um sujeito sobrecarregado de trabalho pesado, realizando além do seu limite – físico ou/e psicológico – ideia já normatizada na sociedade atual, em que é preciso seguir a roda do sistema.

BURRO

Não amansa, acostuma

Corpo fora, 1988, p. 52

Nesse sentido, não é que ele se amansa, ou seja, que ele é docilizado, domesticado, mas ele simplesmente se acostuma àquela situação, que, aqui, podemos interpretar tanto como o sistema repressivo da ditadura, como também as violências da sociedade capitalista atual, que se constituem como desdobramentos das situações de poder, no interior do processo de capitalismo, que foram desenvolvidas no tecido histórico. Assim, a situação de violência atual perpassa todo um processo histórico de construção de ruínas¹²⁰ em que “uma ideologia que se cristalizou como verdade, pequenas pedras lapidadas pela linguagem de todos os dias, com as quais o poeta topa diariamente ‘no meio do caminho’.”¹²¹ Dessa forma, essa violência vai se normatizando, ou seja, tornando-se norma e normal, e o sujeito condiciona-se.

Refletindo, ainda, sobre esse acostumar-se a uma sociedade, cegando-se para suas contradições, em que há um processo de racionalização tecnicista¹²², nos lembramos de *Ele*, em que observamos, novamente, a ironia alviniana em ação, ao questionar a inteligência militar, que está abaixo da inteligência humana e animal e, portanto, diferenciando-se delas:

Ele

¹²⁰ BENJAMIN, 2012.

¹²¹ MELLO, 2001, p. 175.

¹²² ADORNO, 1985.

Inteligente?
 Não sei. Depende.
 do ponto de vista.
 Há, como se sabe,
 três tipos de inteligência:
 a humana, a animal e a militar
 (nessa ordem).
 A dele é a do último tipo.
 Quando rubrica um papel
 põe dia e hora e
 os papéis
 caminham em ordem unida.

Elefante, 2000, p. 121

Primeiramente, destacamos que em *Ele* há um movimento de fora para dentro, já que o poema é construído a partir da pergunta do primeiro verso, “Inteligente?”, que se trata da repetição de um questionamento feito por outro sujeito – que está *fora* do texto poético e que impulsiona o poema. O poema assim *ocorre*, ou seja, é construído como um instante captado. Além disso, compreendemos esse poema como um jogo título-conteúdo, em que o título está no interior do poema, afinal é sobre *Ele* que o sujeito do poema fala, procedimento que já havíamos analisado em *Literatura*, mas que, aqui, se comporta como peça que também aponta para *fora* do poema, já que o pronome *ele* indica alguém ou um objeto que está longe daquele que enuncia.

Esse poema nos mostra o tipo de inteligência militar que se relaciona com a sabedoria da burocracia – o governo de ninguém –, lembrando-nos de *Eichmann em Jerusalém*¹²³, em que Hanna Arendt assiste ao julgamento de Eichmann, burocrata do sistema nazista, e faz a reflexão de que ele não podia ser definido como um criminoso, mas um servo obediente do Estado, já que “ele [Eichmann] simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo.”¹²⁴ A questão é que Eichmann não era desumano por desobedecer às leis do Estado nazista, justamente as leis é que eram injustas. Deslocando essa ideia para o poema, os militares podem ser pensados como esse ser burocrata que não reflete sobre suas ações, seguindo ordens sem grandes questionamentos.

Quando rubrica um papel

¹²³ ARENDT, 2008

¹²⁴ *Ibidem*, p. 311

põe dia e hora e
os papéis
caminham em ordem unida.

Em *Arrependimento?*, lemos, no corpo do poema, o sujeito respondendo a um questionamento implícito no seu título – se possui um remorso por algo que já tenha feito. Sua resposta não se dá no âmbito daquilo que é *certo* e daquilo que é *errado*, mas do *ter que fazer*, “cumpri com / meu dever.” O sujeito, desse modo, apazigua sua consciência, apelando para o cumprimento do dever, mas não para a certeza de ter agido de maneira certa na sociedade.

Arrependimento?

Nenhum
Acho que
cumpri com
meu dever

Poemas avulsos, 2015, p. 10

Outro poema que nos faz refletir sobre esse tipo de inteligência é *Quase*, no qual observamos uma falta de iniciativa do sujeito que toma uma decisão política – “Pedirei demissão de meu cargo/ em solidariedade ao General,/ caso sua punição seja confirmada”, mas que se vê vacilante diante da ação que deverá ser tomada – “Mas, antes, falarei com o General/ para ver o que ele acha.” Aqui, no âmbito político do regime da ditadura, não é importante a decisão individual, mas aquilo que o sistema da ditadura comporta – importante é o quê a alta patente militar pensa, mostrada, no poema, através da figura do general – inclusive, mostrada visualmente com a inscrição em maiúscula.

Aqui, entra em cena também a ironia alviniana apontada no título que carrega o sentido semântico de proximidade, o qual podemos *entre-ver* a intimidade entre o secretário e o general, mas que também podemos ler ironicamente: o momento em que o sujeito *quase* chegou perto de tomar uma atitude que condizia com seus pensamentos e suas afetividades, a “solidariedade ao General”, mas que não pode se concretizar, pois para o sujeito tomar uma atitude é necessário a permissão desse outro sujeito que é superior.

QUASE

O secretário de Educação de Barbacena
 Sr. Guilherme Marins
 participou aos repórteres
 - Pedirei demissão de meu cargo
 em solidariedade ao General,
 caso sua punição seja confirmada
 Os repórteres confirmam. Ele arremata.
 Mas, antes, falarei com o General
 para ver o que ele acha

O Corpo fora, 1988, p. 31

O sujeito, não podendo mudar essas situações, que são organizadas no cenário do poder, muito bem entranhadas na sociedade e protegidas pelo Estado, como destacamos no início desse capítulo, acaba desistindo de resistir. Esse desejo de desistência aparece em outros poemas alvinianos, como em *Meio do caminho* – sopros da pedra drummondiana –, em que o sujeito se constitui como uma pedra no meio do caminho, *empacando*. Esse entrave também pode ser observado no ritmo truncado do poema, quando lido, por causa da sua forma escrita. Esse travamento é causado pelo corte sintático radical dos versos, em que o sentido não se fecha totalmente em um verso, *caindo* para o próximo – *enjambement*.

Meio do caminho

Dá vontade
 de sentar dar
 nem
 um passo à frente ou
 atrás

Metro nenhum, 2011, p. 64

Assim, não pensando os períodos históricos como algo fixo e progressista, mas como fragmentação, Alvim multiplica as significações em sua poesia. Ao voltarmos os olhos para *Revolução*, observamos que há um diálogo entre o tempo atual (ditadura) e um tempo anterior, movimento que também pode ser analisado, considerando suas diferenças, no poema *Conversa*, em que há uma referência ao golpe que Getúlio Vargas realizou contra o governo do presidente Washington Luís em 1930. O poema é composto por duas partes, uma pergunta e a

resposta, constituindo, assim, uma *conversa* entre um anônimo curioso e o presidente Washington Luís. Esse último explica o motivo de sua ignorância quanto aos acontecimentos: “o Estado Maior das Forças Armadas ofereceu-me um banquete/ Um mês depois, foi o que se viu”. Através dessas palavras, temos consciência do que aconteceu: a tomada de poder de Getúlio através do exército. É interessante refletirmos que, no poema em questão, Francisco Alvim pensa e escreve durante o governo imposto pelo exército – ditadura militar brasileira, levando em consideração que o livro *Passatempo* foi publicado dez anos depois do golpe de 1964. Logo, há duas conversas em jogo aqui: a conversa entre os personagens e entre os tempos, golpe de 1930 (passado) e de 1964 (presente).

CONVERSA

Presidente
 (um homem cortês e distante)
 releve-me a indiscrição
 porque Vossa Excelência
 (num almoço de embaixada)
 atendendo unicamente ao sagrado direito de
 defender o seu governo
 não tomou as medidas que se impunham
 para debelar a conspiração de todos (menos dele)
 conhecida
 Meu prezado professor a 7 de setembro de 1930
 (nunca conversava política)
 o Estado Maior das Forças Armadas
 ofereceu-me um banquete
 findo o qual a oficialidade reunida -
 a alta oficialidade de meu país
 levantou um brinde
 de irrestrita solidariedade ao governo
 e de fidelidade ao presidente
 Um mês depois, foi o que se viu
 Acreditar quem haveria de?

Passatempo, 1974

O poema termina com uma pergunta dirigida para o personagem que questiona no início do poema, mas também para o próprio leitor: “Acreditar quem haveria de?”. Dessa forma, há uma suspensão do poema que aponta para aquilo que está fora do poema, que neste poema,

é o leitor. Entrevemos, novamente, na pergunta anônima (de um jornalista? de um amigo? do próprio poeta?) e no questionamento no fim do poema (para quem?), o fio solto, que Cacaso aponta como característica da poética de Francisco Alvim, construído através de um excesso, mas também de uma falta.¹²⁵

Ao captar um acontecimento anterior para refletir sobre o próprio presente, Francisco Alvim atravessa as *(des)memórias* de um golpe que se desdobra na história. Ruína sobre ruína. Dessa forma, a história consiste em um “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de ‘agoras’”¹²⁶. Desdobramentos sobre uma linha de tempos, como a ave descrita por Didi-Huberman (2013) que, em um passeio por Auschwitz, observa-a entre duas cercas, entre dois limiares do campo de concentração (passado) e do museu (presente): “Mas sinto claramente que o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura.”¹²⁷. Como se houvesse um entrelaçamento dos tempos que possuem singularidades, mas que, apesar disso, dialogam entre si.

Francisco Alvim escreveria, mais tarde, um poema-pergunta, um questionamento destacado pelo ponto de interrogação no título, em que observamos o entrelaçamento de tempos através da lembrança da tortura no passado e como cada sujeito lida com essa memória no presente. Não é por acaso que encontramos a palavra *sujeito*, que remete ao “latim *subjectus*, sujeito, dominado, posto sob comando e ordem”¹²⁸, possuindo, assim, um caráter de submissão.

LEMBRA?

O sujeito que foi torturado e que não escondia
 O que não foi e dizia que tinha sido
 O que tinha sido e negava
 O que foi e escondia

Elefante, 2000, p. 123

¹²⁵ BRITO, 1988, p. 143.

¹²⁶ BENJAMIN, 2012, p. 249.

¹²⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 106.

¹²⁸ SILVA, 2014, p. 439.

Novamente, o sentido do poema é dado através do *título* que se dirige ao leitor, apontando para o exterior, para o *fora* do poema. Ao mesmo tempo, o título *tomba* nos versos, causando um eterno retorno para o título que é recolocado no corpo do poema através de sua quebra: [lembra] o sujeito que foi torturado e que não escondia [?] / [lembra] O que não foi e dizia que tinha sido [?] / [lembra] O que tinha sido e negava [?] / [lembra] O que foi e escondia [?]. O poema é, seguindo essa linha, incompleto e através dessa incompletude é que se dá a completude de seu sentido.

Esse poema também nos interessa, na medida em que mostra, nos dois últimos versos, o processo da tortura como uma forma de anulação da *experiência* e da narração dela para a constituição de uma memória, tal como Benjamin destaca em *O narrador*, em que o filósofo analisa o desaparecimento da figura do narrador de experiências na modernidade, já que, “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável.”¹²⁹. A modernidade ao buscar um esclarecimento através da ciência e da técnica, transformou a cultura em barbárie – razão instrumental¹³⁰. Dessa forma, a experiência da guerra moderna e mecanizada se aproxima da tortura, resultando em silenciamentos. Se antes tínhamos a busca de uma narrativa vinculada à memória de uma identidade¹³¹, agora os homens procuram esquecer suas experiências, construindo um vazio de sentido, um silêncio sobre o ocorrido como podemos observar em *Lembra?* e *Aquela tarde*. Se, por um lado, há uma tentativa de esquecer o ocorrido, pois, no caso da experiência de tortura, constitui-se um trauma, por outro lado, Benjamin, observa um esvaziamento decorrente pela mudança do ritmo das sociedades modernas. Isso converge em outro texto benjaminiano, *Experiência e Pobreza*, em que o filósofo faz uma reflexão sobre a

¹²⁹ BENJAMIN, 2012, p. 198

¹³⁰ ADORNO, 1985.

¹³¹ O melhor exemplo, que nos ocorre no momento, de uma busca da narração como criação de uma identidade é *Odisseia*, em que observamos a busca do jovem Telêmaco por vestígios do pai, Ulisses, instigada pela deusa Athena, pois, todos os heróis que voltaram da Guerra de Tróia tinham seus *nostóis*, suas histórias. Assim, todos os soldados que retornaram eram considerados heróis, através de suas vivências, pois tinham uma memória que era (re)contada oralmente – como a própria *Odisseia*. A busca do retorno de Ulisses à sua casa pode ser entendida também como um reconhecimento através da narração, havendo um vínculo, portanto, entre a experiência e a memória, que pode ser entendida, como uma buscar pelo contar.

diferença entre os conceitos de *vivência* e *experiência*. Enquanto o primeiro conceito seria um acúmulo de conhecimentos pré-formados, o segundo, como nos mostra George Larossa Bondía, se origina da palavra latina *experiri*, havendo uma relação com *periri* que tem a mesma raiz de *periculum* que significa perigo.

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. Em grego, há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. [...] Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo.¹³²

A experiência, desse modo, se desdobra, em um espaço de risco, de *atravessamento*¹³³ que, segundo Benjamin, é impossibilitado na modernidade, visto que a informação descartável e fragmentada preenche nosso cotidiano cada vez mais. A experiência, portanto, é mediada pela ciência, pelo conhecimento, em que o que vale não é a tradição, mas a informação. Assim, nada se prende em nossa memória, pois ela está em constante mudança através da absorção de novos conceitos, buscando-se um saber mais mecanizado, relacionado com as novas formas de trabalho dos *tempos modernos*, em que o homem não vive, mas sobrevive dentro de um sistema fechado na repetição. Há, então, uma impossibilidade do homem nas sociedades modernas de experimentar, de ser *atravessado* por esse perigo, havendo assim uma morte da experiência na contemporaneidade; e com isso, uma morte do narrador (contador de experiências) e um empobrecimento da memória. Assim, acumulamos cada vez mais conhecimentos na modernidade, os quais são cada vez mais descartáveis e não significáveis para o homem,

¹³² BONDÍA, 2002, p. 24.

¹³³ BARTHES, 1982.

que os capta, mas não os fixa na memória, não constituindo uma memória coletiva, não fazendo parte de uma tradição, já que ela não pode mais existir em uma sociedade em que, segundo Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. Essa sensação de esvaziamento da experiência, que será refletida e refratada na linguagem, é captada por Francisco Alvim em alguns de seus poemas, como em *Acontecimento*, em que encontramos um sujeito distraído na rotina de seu dia-a-dia e que utiliza um gesto social, o agradecimento, sem consciência de suas atitudes, expondo, dessa forma, “o peso morto, porém ativo, da tradição sobre a vida presente, onde a tradição vira limite. A poesia do Chico, ao trazer para a cena a questão do hábito socialmente formado, mas individualmente vivido, nos ensina uma coisa preciosa: que é necessário sempre se desabituar do hábito.”¹³⁴

Acontecimento

Quando estou distraído no semáforo
e me pedem esmola
me acontece agradecer

Metro nenhum, 2011, p. 13

Em outro poema, encontramos outra situação, mais complexa, de alienação do sujeito, pista descoberta através da linguagem, em que o sujeito agradece sem motivo, vestígios de sua submissão, que podem ser analisados também nesse corpo que rui para um lado, tendo o sentido de um corpo que se desmancha ou que desaba que pode ser ligado, também, ao título do poema. Os versos se encontram dispostos em falas, marcadas através do sinal de pontuação, (–), enquanto que a caracterização de um dos personagens, ou seja, o que está fora da linguagem, é destacada no interior de parênteses, que funcionam, como no poema *Aquela Tarde*, como um dispositivo para mostrar aquilo que se dá a ver, ou seja, aquilo que é captado pelo *olhar*.

Velhos

- Tudo bem patrão?

(O dedo de leve na pala do boné
O corpo franzino e baixo

¹³⁴ BRITO, 1988, p. 139.

ruindo para um lado)

- Tudo bem, obrigado

- Obrigado

Metro nenhum, 2011, p.11

Dessa forma, tanto em *Acontecimento* quanto em *Velhos*, encontramos uma linguagem mecanizada, em que o sujeito não reflete aquilo que fala. Esse ato é exposto no agradecimento sem razão, desdobrando um acontecimento cotidiano dentro do poema.

Francisco Alvim capta o declínio do homem, que também é o desabamento da própria sociedade e, que ao se transformar em poema, traz o choque, o *atravessamento*, do qual iniciamos essa reflexão. A arte, mais especificamente a poesia, com sua potência de ser-devir, através do trabalho poético de tirar as palavras da ordem, o dito *hipérbato*, destacado como um dos significados etimológicos de *transgressão*, possibilita esse *punctum*¹³⁵, choque que desestabiliza e que se marca na memória, produzindo, assim, experiências. Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire* cita Freud em que: “o consciente como tal não registraria nenhum traço mnemônico. Teria, isto sim, outra função importante, a de agir como proteção de estímulos.”¹³⁶ O consciente, dessa forma, atuaria no esquecimento do choque e no seu amortecimento, através da naturalização do olhar, protegendo a mente do estranhamento causado pelo diferente, pelo perigoso. Nesse sentido, a arte (re)significa o caos de forma que o consciente não pode blindar o choque. O choque, dessa forma, é anestesiado pelo consciente que protegeria a mente dos estímulos externos recalçando vários acontecimentos, não os tornando subjetivos, não os internalizando. A arte, então, atuaria no atravessar desta consciência, (*des*)naturalizando o olhar.

A própria forma sintética com que Francisco Alvim configura o corpo dos poemas que falam *do* outro, ou que são ditos através do outro, desdobra-se da sociedade, onde o “homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.”¹³⁷ Assim, Francisco Alvim aparece como esse narrador benjaminiano que “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande

¹³⁵ Ibidem, p. 139.

¹³⁶ BENJAMIN, 2010, p. 109.

¹³⁷ VALÉRY apud BENJAMIN, 2012, p. 206.

parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer.)”¹³⁸ Dessa forma, o poeta desdobra as relações de poder que se conservam no tecido histórico, ruína sobre ruína, e que estão presentes na sua experiência e na experiência da sociedade. Dessa forma, nos perguntamos “se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a em um produto sólido, útil e único”¹³⁹, metamorfoseado no próprio poema. Experiência não apenas do regime militar, mas, também, da época da escravidão que sopra seus resquícios até os dias atuais, como podemos observar em *Irmão de Leite*, em que entrevemos, através do título e do verso *Eu mamei no peito preto da mãe dele*, as relações de poder construídas e fixadas durante o período da escravidão colonial, em que as negras da senzala serviam como amas de leite para os filhos das senhoras da casa grande.

Irmão de leite

Um saco na mão
 (naturalmente
 com uma rapadura dentro)
 encostado bêbado no barranco
 Eu mamei no peito preto da mãe dele
 Não paramos
 Não voltamos
 Ficou ali
 Meu Deus

Elefante, 2000, p. 115

O poema também descreve o olhar do sujeito para o irmão de leite, que aparece em uma situação marginalizada – excluído da sociedade, reflexões do sistema escravocrata que ainda produz suas ruínas, construindo uma sociedade marcada pela cor da pele, em que os dominadores estão sempre à frente, lendo o poema, agora, juntamente com *Vantagem*:

VANTAGEM

¹³⁸ BENJAMIN, 2012, p. 221.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 221.

E tem mais uma:
é branco

Corpo fora, 1988, p. 58

Esse poema mostra a cor da pele como uma característica para estar socialmente *à frente/à cima* do outro, pensando na própria história da palavra *vantagem*, que nomeia o poema, do francês *avantage*, “proveito, o que faz uma diferença a favor”, desdobrada da palavra *avant*, “antes, à frente”. Esse imaginário é evocado pela escravidão, desenvolvida no seio capitalista, e que possui ainda resquícios que mostram-se na linguagem. Esses desdobramentos mostram como no quadro *A redenção de Cam*¹⁴⁰, *imagem 1*, o imaginário de pureza étnica como um ato de limpeza, que relembra a salvação, presente no quadro, já que, nele, vemos uma mulher mulata segurando uma criança branca, enquanto a avó negra agradece aos céus. Esse elemento de “salvação” está presente também em

ORA VEJA

O guarda era preto
A moça era branca
Queria limpar a família dele
e sujar a dela

Corpo fora, 1988, p. 50

¹⁴⁰ Modesto Brocos (1852-1936): *A Redenção de Cam*, 1895, Óleo sobre tela, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Imagem 1: Modesto Brocos (1852-1936), *A Redenção de Cam*, 1895, óleo sobre tela, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Em *História Antiga*, entrevemos a *com-fusão* entre particular (dentro) e público (fora) – resquícios de nosso passado colonial – em que uma determinada situação privada abre a possibilidade de conquista de um emprego no espaço público, revelando uma ação política de *troca de favores*, atitude que encontramos atualmente. Nesse sentido, Francisco Alvim, ironicamente, chama esse poema de *História Antiga*, sistema que continua perpetuando-se no tempo presente.

História Antiga

Na época das vacas magras
 redemocratizado o país
 governava a Paraíba
 alugava de meu bolso
 em Itaipu uma casa
 do Estado só um soldado
 que lá ficava sentinela
 em dia meio gripado
 que passara todo em casa
 fui dar uma volta na praia
 e vi um pescador
 com sua rede e jangada
 mar adentro saindo
 perguntei se podia ir junto
 não me reconheceu partimos
 se arrependimento matasse
 nunca sofri tanto
 jogado naquela velhíssima
 jangada
 no meio de um mar
 brabíssimo
 voltamos agradeci
 meses depois num despacho
 anunciaram um pescador
 já adivinhando de quem
 e do que se tratava
 dei (do meu bolso) três contos
 é para uma nova jangada
 que nunca vi outra
 tão velha
 voltou o portador
 com a seguinte notícia
 o homem não quer jangada
 quer um emprego público

Elefante, 2000, p. 22

Aqui, nos lembramos de Roberto Schwarz que mostra como Francisco Alvim segue a tradição do olhar aguçado de Machado de Assis, em que o poeta conhece e desloca, para dentro da literatura, “a ligação interna entre os opostos da sociedade brasileira e recusa as fixações estereotipadas. Os sem-direito são capazes de civilidade

peculiar, e também de truculência aprendida com os de cima. Ao passo que os esclarecidos aspiram à malandragem desculpável dos pequenos delinquentes, sem prejuízo dos momentos de altura amorosa ou reflexiva, ou de barbárie.”¹⁴¹

Como dito anteriormente, esse imaginário que se mostra como algo natural, mas que é histórico-socialmente construído, se manifesta através da linguagem, onde, muitas vezes, não percebemos o *veneno*. Ao expor esses poemas, Francisco Alvim não está falando de um pensar/agir atual, mas ele busca costurar os históricos, levando o seu leitor a refletir sobre eles. A linguagem, assim, aparece como um tumor, ou seja, um indicador de um sintoma.

A cobra

Ao zuca

a que continua viva
depois de morta
é a que pica mais forte

Por isso é mister
esconder o pau
(e não mostrá-lo
como pensa o vulgo)

Assim nunca saberá
a cobra
de onde baixa o porrete
eternidade afora

O metro nenhum, 2011, p. 35

Mas o que é essa cobra? Seria ela uma representação da ideologia do *poder*, presente na fragmentação histórica? Ou, talvez, o fascismo, que acreditamos sempre ter apunhalado, mas que sempre retorna? Podemos ler também como a própria linguagem, como aponta Mello¹⁴² e que, como visto anteriormente, mantém as ideologias dominantes. Se pensarmos na origem da cobra em nosso imaginário, nos lembraremos de Adão e Eva e o fruto do conhecimento e como a cobra nos enganou nos retirando do Éden. Ora, se levarmos em conta que, a partir da mordida do fruto, a humanidade começou a significar, ou seja,

¹⁴¹ SCHWARZ, 2002.

¹⁴² MELLO, 2001.

representar, através da linguagem, o mundo¹⁴³, então a cobra ofereceria essa palavra sagrada/profana. Através do jogo de *(trans)formar* a palavra, Francisco Alvim desvela a figura traiçoeira da linguagem, as suas ideologias entranhadas, essa *palavra envenenada*¹⁴⁴.

É interessante notarmos, também, o poema anterior, que se encontra visualmente ao lado de *A cobra*, em que é construído um jogo com ditados populares. No caso do poema *A cobra*, este, além de jogar com um dizer bíblico, flerta com um ditado popular, *matar a cobra e mostrar o pau*, que significa deixar tudo às claras e que Francisco Alvim *inverte*: “Por isso é mister / esconder o pau (e não mostrá-lo /como pensa o vulgo)”; enquanto que em *Bochecha*, temos uma referência ao ensinamento da figura de Jesus Cristo, contada pelo evangelho de São Mateus: “Eu, porém, vos digo que não resistais ao mal; mas, se qualquer te bater na face direita, oferece-lhe também a outra.”¹⁴⁵

Bochecha

ofereça a outra

O metro nenhum, 2011, p. 34

Dessa maneira, observamos que o poeta *(des)monta* a tradição e os dizeres em seus vários níveis (ditado popular / ensinamentos bíblicos), assemelhando-se, assim, ao poeta-criança que brinca com as palavras. A poesia, portanto, se aproxima a um jogo lúdico, que, em que o poeta, *homo ludens*, aquele que joga pelo prazer que o jogo proporciona, realiza uma transgressão do trabalho¹⁴⁶. Oswald de Andrade escreve em *Memórias de João Miramar*: “Aprendi com meu filho de dez anos/ que a poesia é a descoberta/ das coisas que eu nunca vi.” Assim como a criança, o poeta deve brincar com as palavras e a técnica. Aprofundando mais nossa reflexão, podemos pensar que o jogo, a poesia, as *(des)montagens* das palavras pelo simples prazer da brincadeira, é algo inútil, um *inutensílio*, que foge de uma obrigação de

¹⁴³ Um apontamento interessante para pensarmos é justamente o pudor que Adão e Eva começam a construir em relação à nudez de seus corpos e, em consequência, criando vestimentas. Há, portanto, uma primeira interferência do homem na natureza, através do cobrimento de seu corpo e a construção de um artifício.

¹⁴⁴ MELLO, 2001.

¹⁴⁵ EVANGELHO DE SÃO MATEUS, Cap. 5, V. 39.

¹⁴⁶ NANCY, 2008, p. 53.

justificativa ou finalidade. Vemos, como Raul Antelo, que “a dicção infantil tende a um discreto irracionalismo, que não desdenha o enigmático e o hermético. Não há de fato, algo mais difícil, imprevisível e caprichoso que uma criança.”¹⁴⁷ O poema, assim, desdobra-se em múltiplos caminhos rizomáticos.

Aqui, vamos dar mais um passo no nosso labirinto e seguir em um caminho que atravessa nosso percurso. Já *entre-vemos* esse atalho que é o da linguagem e sua transgressão poética construída por Francisco Alvim, essa forma de *baixar o porrete*, jogando com a palavra.

3.2 AS VOZES DO POETA: O OUTRO NO INTERIOR DO POEMA

Ao penetrarmos cada vez mais no interior das colunas poéticas alvinianas, notamos o uso da linguagem cotidiana e naturalizada para desconstruir a ideologia presente em seu interior, como destacamos no início de nossa jornada. Observamos, nos poemas de Francisco Alvim, um exercício de *lapidar* a palavra ouvida. Esse movimento é realizado através da absorção de falas, produzindo uma teatralização construída pelo poeta por meio da multiplicidade de vozes no interior do poema, o que Flora Sússekind (2002) chamou de “poesia-para-várias-vozes”¹⁴⁸. Esse conceito que Sússekind desdobra nos interessa, aqui, pois carrega consigo a ideia das vozes como potência aberta. Para continuarmos, é necessário explorar suas ramificações e, para isso, nos apoiamos nas reflexões de Silvano Santiago que, em sua análise de *Grande Sertão: veredas* de Guimarães Rosa, resgata alguns apontamentos que se aproximam do conceito de Sússekind.

Ao pensar o mundo aberto que se dá ao olhar animal / olhar do homem exposto em Guimarães, Santiago retoma as reflexões em biologia e zoologia por Jacob Von Uexküll¹⁴⁹, que distingue o *umgebung* (espaço objetivo em que vemos um animal se mover) do *umwelt* (mundo-ambiente), espaço marcado por *traços significantes*, em que cada ser sente e compreende aquilo que se dá no mundo de forma particular, desconstruindo a ideia de que o mundo é único para todos os seres vivos, pois “tal mundo unitário não existe, da mesma forma como não existem tempo e espaço iguais para todos os seres vivos. A abelha, a

¹⁴⁷ ANTELO, 1991, p. 12.

¹⁴⁸ SÚSSEKIND, 2002, p. 352.

¹⁴⁹ Santiago vai resgatar as reflexões de dois filósofos a respeito dos estudos de biologia de Uexküll. Primeiramente em Heidegger e, em seguida, em Agamben.

libélula ou a mosca que, num dia ensolarado, vemos voar perto de nós, não se deslocam no mesmo mundo que esse no qual as observamos e não compartilham conosco, nem entre elas, o mesmo tempo e o mesmo espaço”¹⁵⁰. Dessa forma, a “floresta enquanto meio objetivamente determinado não existe: o que existe é a floresta-para [...]. Assim como existe uma floresta onde se perde o Chapeuzinho Vermelho, existe outra por onde se adentra em visita Guimarães Rosa, uma floresta-para-o-romance-de-Guimarães-Rosa, nosso objeto de análise.”¹⁵¹ Seguindo essa linha, a floresta é uma força de potência, através do traço que é abre possibilidades, *floresta-para-*. Da mesma maneira, não existe uma poesia de uma existência concreta na poética de Francisco Alvim, mas de *personas* criadas para ocupar / preencher o espaço da potência. Poesia-para-várias-vozes, mas que, ao mesmo tempo, não possui uma voz, pois não há destinatário e, portanto, não há diálogo, antes existindo uma poesia-para-monólogo-para-diálogo¹⁵². Na construção extrema dessa ideia, na poética alviniana, como já visto, há poemas que *apontam*, através da pontuação – marcas textuais, para *fora* do próprio texto poético havendo, portanto, uma ausência da artimanha de criação de um interlocutor no interior da poesia, que deve ser preenchida pelo leitor, ou melhor, pela construção que o poeta realiza de um *tu do poema*. Dessa forma, concordando com Schwarz, as falas, em Francisco Alvim, “apesar de ocasionais e escolhidas, [e completárfamos: criadas] têm uma existência densa, objetiva, acima da veleidade, que interpela o leitor de maneira também incomum.”¹⁵³

Esse desdobramento poético pode ser observado nos poemas *O resto de vida* e *Conversa*, citados anteriormente, em que no primeiro aparece a fala de um sujeito, enquanto no segundo observamos duas vozes que dialogam, sentido entremeado já em seu título. Também em *Ele*, poema que pode ser lido como uma resposta de alguém para uma pergunta e em *Vantagem* e *Ora veja*, que são encerrados como um dizer solto da sociedade, e, também, *Velhos*, poema visualmente dialógico, já que é construído através da pontuação do *travessão*. Como observa

¹⁵⁰ AGAMBEN, apud SANTIAGO, 2017, p. 106.

¹⁵¹ SANTIAGO, 2017, p. 108.

¹⁵² Como aponta Santiago, em *Genealogia da Ferocidade*, no início de *Grande Sertão: veredas*, entrevemos o personagem Riobaldo que conta sua história para o visitante, nesse sentido é um monólogo, mas um monólogo-para-diálogo, já que ele interage com o visitante, através de marcas da oralidade.

¹⁵³ SCHWARZ, 2002, p. 9.

Roberto Schwarz, as falas se deslocam criando poemas-diálogos, em que:

Do ponto de vista da composição, o elemento-base não são palavras nem versos, mas *falas*, as mais simples e naturais, em cuja coleta e confecção o autor acerta infalivelmente na mosca. Brevidade e naturalidade acentuam, no plano da forma, a similaridade do que se presume diferentes. Em muitos poemas é como se houvesse um microfone circulando.¹⁵⁴

Essa polifonia de vozes relaciona-se com a prosódia, elemento que está ligado à fala¹⁵⁵, já apontada por Francisco Alvim como “um termo mágico, uma coisa excepcional”¹⁵⁶, que liberta o verso do metro. A poesia, portanto, se construiria através de um *ritmo dançante*, diferenciando-se da prosa.

A prosódia não está sujeita à métrica. E aí a grande invenção da poesia, ao meu ver, que essa não conseguem acabar, me desculpem quem pensa ao contrário, com o verso, por que o verso é indestrutível. O verso é o palco da prosódia porque a *prosódia traz para dentro*, através do som, o teatro, a gesticulação, ela traz o ritmo, ela traz o sopro que é exatamente que passa a palavra do poeta e que dá o ritmo. A emissão do som é muito diferente na prosa como é diferente na poesia.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Idem, 1999, p. 206, *grifo do autor*.

¹⁵⁵ “Prosódia s.f. 1 GRAM parte da gramática tradicional que se dedica às características da emissão dos sons da fala, como acento, entoação [...] 2 GRAM LING estudo da acentuação vocabular 3 LING conjunto de características que acompanham o som, mas não é um elemento segmental, como a acentuação tônica, a duração, os tons 4 MÚS adaptação da métrica de um texto à música 5 VRS estudo das particularidades dos sons que afetam a métrica, fundamentalmente os acentos, quantidade e entoação.” HOUAISS, 2009, p. 1564.

¹⁵⁶ Participação de Francisco Alvim na mesa sobre o tema *ofício* durante o Seminário Espaço, Trabalho e História, no dia 24 de maio, em Belo Horizonte no site <https://www.youtube.com/watch?v=daWcxDmFxBU>.

¹⁵⁷ *Ibidem*, *grifos nossos*.

Dessa forma, “a maioria dos poemas do Chico poderiam ser dramatizados, levados ao palco. *Por que são vozes*. É sempre um diálogo, um monólogo, uma cena perfeitamente representável,¹⁵⁸ onde o poeta “se despersonaliza para melhor se personalizar.”¹⁵⁹ Esse aspecto de teatralização dentro dos poemas é destacado pelo próprio poeta, em uma de suas entrevistas:

Esses poemas, eles me chegaram assim, porque eu fui prestando cada vez mais atenção na conversa. [...] A gente metido naquela burocracia infinita, naquela falta de sentido e naquela depressão que esses ambientes... tanto em uma fábrica e quanto em um ministério pode ter. Então eu ficava ouvindo, assim, coisas, telefones e era muito interessante, porque aquilo é ao mesmo tempo um *palco iluminado*.¹⁶⁰

Podemos perceber, em diálogo com essas reflexões, as *(des)montagens* que são produzidas através da palavra, criando cenas e diálogos, como observamos no seguinte poema, em que encontramos duas ou mais vozes – novamente notamos a multiplicidade labiríntica da polifonia presente:

MOÇO, FORTE

Vêm cá
 Você por acaso me chamou de ignorante
 Você é que me chamou
 Chamei a administradora
 Me chame outra vez
 Porque aí sim você vai ver
 A ignorância
 Ora vá andando
 Eu estou aqui trabalhando
 E você
 Atoa um caralho
 Perdi dez mil cruzeiros
 Por culpa de vocês

¹⁵⁸ BRITO, 1988, p. 138.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 143.

¹⁶⁰ Participação de Francisco Alvim na mesa sobre o tema *ofício* durante o Seminário Espaço, Trabalho e História, no dia 24 de maio, em Belo Horizonte no site <https://www.youtube.com/watch?v=daWcxDmFhxU>, *grifos nossos*.

Chiu olha as senhoras
Chiu olha o respeito.

Lago, montanha, 1981

Nesse poema, Francisco Alvim arma uma cena de discussão, entre dois sujeitos ou mais, que se rompe para dar vazão ao momento de silenciamento, nos últimos versos, em prol das aparências exigidas diante da presença das *senhoras*. Esse movimento em que a veracidade da realidade é coberta nesse universo das aparências, é construído em vários poemas alvinianos.

Chiu olha as senhoras
Chiu olha o respeito.

Dessa maneira, nos poemas-vozes, o poeta, que observa de longe, recolhe estilhaços das experiências cotidianas para transformar em poema que *gira* entre várias *personas*, constituindo o que Menezes (2013) chamou de *poesia giroscópica*:

A assombrosa velocidade giroscópica do caleidoscópio alviniano é implacavelmente desestabilizadora. Inclusive porque, nessa poética, irmanar-se é partilhar a híbrida condição de *todos* – de vítimas e algozes –, já que a repetição comportamental em escala, como num fractal, promove o intercâmbio de ambas as categorias.¹⁶¹

Assim, as vozes de donas de casas, agricultores, matadores de aluguel, prostitutas, balconistas, fazendeiros, peões e do próprio poeta se contrapõem no teatro poético. Como Cacaso aponta, na poesia de Francisco Alvim, “a identidade dos personagens em si mesmos não interessa: o que conta é o gesto social, a quantidade de regularidade e constância contidas na singularidade de uma [aparente] cena cotidiana, anônima e próxima.”¹⁶² Sob esse tecido da linguagem ideológica encontramos o estereótipo aquilo que já é dado como acabado, como normal e que nos desestabiliza quando colocado em forma poética, como em *Mas*, em que observamos Francisco Alvim jogar com um pensamento-fala, que se desloca para o poema, fazendo referência ao

¹⁶¹ MENEZES, 2013, p. 40, *grifos da autora*.

¹⁶² BRITO, 1988, p. 139.

preconceito no interior de nossa sociedade, em que há um estereótipo do negro e do pobre estando vinculados à sujeira.

MAS

é limpinha

Elefante, 2000, p. 93

Nesse momento cabe fazermos uma breve pausa para destacar que Alvim desdobra outras camadas de significações, através do título, que ora completa o sentido do corpo do poema, como visto em *Mas*, ora desliza fazendo parte dele. Menezes (2013) destaca sobre a *circularidade*, termo cunhado pela autora, de alguns poemas de Francisco Alvim, em que “o título despenca sobre os versos que, por sua vez, são arremessados para o lugar do título”¹⁶³, em uma espécie de *espiral*. Esse movimento pode ser observado em *Velho*.

VELHO

Todo o velho fica assim
meio
Ah nem sei como ele fica
ele não fica
Um velho não fica

Elefante, 2000, p. 30

Em *Ela*, podemos ler de cima pra baixo, de baixo pra cima, sem interferir na semântica do poema. Os elementos justapostos e o ritmo nos levam a pensar que se trata de uma ordem para bater n*Ela*, feita pela voz poética que, como vimos, funciona como um verdadeiro *flâneur* baudelairiano, vagando pela cidade:

ELA

Soca ela
soca

Elefante, 2000, p. 109

¹⁶³ MENEZES, 2013, p. 48.

Em outros poemas, o título carrega dentro de si o *tom* que os versos serão lidos. Um exemplo já visto é *Lembra?*, no qual a pergunta exposta no título irá se repetir durante a leitura do texto poético, como em *?*, em que o título denota a incerteza presente nos versos que o seguem. Como *Lembra?*, esse poema se dirige para *fora* do texto poético, para um espaço vazio que deverá ser ocupado pelo leitor.

?

quando eu morrer
quem vai tomar conta

Poemas avulsos, 2015, p. 10

Desse modo, concordando com Paz, “o universo verbal de um poema não é feito com vocábulos do dicionário, mas com os da comunidade. O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas.”¹⁶⁴ São vozes que Alvim retira/cria/constrói no interior do poema, vozes que também são devoradas pelo poeta em um ritual antropofágico. Aqui, abrimos uma janela em meio ao labirinto e nos lembramos do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, em que o artista come o outro, transformando-o em algo seu: “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”¹⁶⁵. Assim, como os indígenas antropófagos, que não são catequizados, o artista deve comer o outro, não para destruí-lo, mas com o objetivo de retirar a sua força e sabedoria, já que, na medida em que eu aceito e devoro o diferente, ele faz parte do meu ser. Em seu famoso texto *Talento individual e tradição*, Eliot destaca a importância da tradição para o *fazer* artístico, destacando que o poeta crítico deve se *tatuar* na tradição, *(re)significando* a história do passado e do presente, havendo, assim, uma *(re)montagem* da tradição. Podemos pensar, dessa forma, através da tecitura do poema *Uma cidade*, a possibilidade do eu do poema ver o seu corpo como uma “arquitetura desolada” e/ou se colocar como a própria arquitetura urbana, que devora a tradição, o tempo e a si mesmo para se transformar em algo novo.

UMA CIDADE

Com gula autofágica devoro a tarde

¹⁶⁴ PAZ, 2012, p. 53.

¹⁶⁵ ANDRADE, 1928, p. 1.

em que gestos antigos me modelaram
 Há muito, extinto o olhar por descaso da retina,
 vejo-me no que sou:
 Arquitetura desolada –
 restos de estômago e maxilar
 com que devoro o tempo
 e me devoro

Portanto, não haverá uma poesia unicamente brasileira, mas poesias feitas de colagens com a cultura do *outro*, procedimento que Francisco Alvim leva ao extremo, como no carnaval em que o poeta se disfarça transformando-se no diferente: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi *Carnaval*. O índio vestido de senador do Império.”¹⁶⁶. Nesse sentido, ainda, Bentes (2007) destaca que o “carnaval e antropofagia se aproximam como ritual e processo, solvente capaz de desqualificar uma série de oposições clássicas: eu e o outro, nacional e estrangeiro, bárbaro e civilizado, religioso e profano, uno e múltiplo, caos e cosmo, transgressão e ordem, entre outras.”¹⁶⁷ Essas reflexões nos trazem à memória o poema *Carnaval*, que finaliza com a pergunta “Qual o real da poesia?”, retomando a problematização da representação do real, através da linguagem. A poesia, que é feita de linguagem, irá se disfarçar. No jogo poético, nada é, mas *finje ser*.

CARNAVAL

Sol

Esta água é um deserto

O mundo uma fantasia

O mar, de olhos abertos
 engolindo-se azul

Qual o real da poesia?

Elefante, 2000, p. 9

Em outro poema, encontramos a figura do vampiro que, como o antropófago, também *suga* a vida e o conhecimento de outros sujeitos

¹⁶⁶ ANDRADE, 1928, p. 2, *grifos nossos*.

¹⁶⁷ BENTES, 2007, p. 106.

para sobreviver e possui, justamente por se *esconder*, um aspecto sombrio e obscuro. O vampiro também tem a característica de não ter a representação de sua imagem em espelhos¹⁶⁸, como é destacado nos últimos versos do poema. Nesse sentido, podemos pensar o próprio poeta como esse vampiro que se esconde, ao mesmo tempo, em que o sujeito poético e o próprio poema que é construído por palavras não possuem representação direta, ou seja, há sempre um reflexo distorcido da realidade.

VAMPIRO

Corpo noturno
 com tuas luas viciosas
 acordas o desejo impuro
 apunhalas o tempo
 o entendimento
 debruças
 sobre meu destino
 tuas olheiras e veias
 Tu meu corpo
 meu pobre corpo soturno
 que apagas o sol
 trazes o escuro desejo
 que te conduz ao corrupto
 e à morte –
 espelho em que me vejo:
 jarro obscuro do abandono

Lago, montanha, 1981

Em *Amor*, observamos que o eu, que em *Vampiro* busca ver-se no espelho – ou seja, no seu próprio reflexo, em seu *outro eu* –, buscando uma imagem impossível, está fragmentado nele mesmo, no *outro* e na coisa que vê ele. Dessa forma, o *eu* é constituído pela experiência da relação com o *outro* e com a *coisa*, os objetos, que situam o *eu* no tempo

¹⁶⁸ É interessante pensarmos na análise da *vida sensível* de Emanuele Coccia que irá definir a imagem como aquilo que existe fora do seu próprio lugar, enquanto coisa. Em seu texto, encontramos o espelho como aquilo que possibilita estarmos *fora* de nós mesmos: “No espelho, encontramos-nos sendo pura imagem, descobrimo-nos transformado no ser puro imaterial e inextenso do sensível, enquanto nossa forma, nossa aparência, passa a existir fora de nós, fora do nosso corpo e fora de nossa alma.” (COCCIA, 2010, p. 22).

e espaço. O espaço entre o eu e a coisa/outro, há o sensível, povoações de imagens que se desprendem de seus corpos concretos para que possamos se colocar em relação ao outro/coisa¹⁶⁹. As imagens, assim, nos invadem.

Do ponto de vista do sensível enquanto tal – do ponto de vista da imagem – o espelho ou o fundo do olho são exatamente a mesma coisa. Não passam de superfícies capazes de acolher a imagem, de não lhe opor resistência.¹⁷⁰

Ao final, o elemento morte será o destino dele, do outro e da coisa. Neste poema, a morte, situada na outra ponta do corredor, está em *relação com*, “Diante de”, enquanto que em *Vampiro*, podemos pensar a morte como algo que pressupõem a existência do eu do poema, pensando o vampiro como um morto-vivo, que não possui alma e que tira a força vital dos outros seres para continuar existindo. O Vampiro, assim, por ser uma figura imortal, não está em relação com a morte e com o tempo, mas a morte está dentro dele. Já em *Amor*, a morte está fora do *eu*, do *outro* e da *coisa*. É um elemento que possui força própria e que participa *individualmente* com os elementos do poema.

AMOR

[...]

Estou em mim
 Estou no outro
 Estou na coisa que me vê
 e me situa
 Diante de mim
 Diante do outro
 Diante da coisa
 Está a morte

Sol de cegos, 1968

Assim, com brevidade, Alvim vai “ao mínimo do mínimo”¹⁷¹ e se disfarça em vozes-outras, trazendo para *dentro* do poema *os outros*, o

¹⁶⁹ COCCIA, 2010.

¹⁷⁰ COCCIA, 2010, p. 34-35.

¹⁷¹ MELLO, 2001, p. 232.

fora. Nesse sentido, encontramos, no seu fazer poético, uma pluralidade de vozes, necessária para a construção do próprio ser que se faz através da partilha que é golpe, choque, *atravessamentos*. Portanto, a singularidade do ser se faz através da pluralidade e, concordando com Nancy (2006), o ser singular só pode ser plural.

Ser singular plural quiere decir: la esencia del ser es, y sólo es, como co-esencia. Pero una co-esencia, o el ser-con – el ser-con-varios – apunta a su vez a la esencia del co-, o incluso, y más bien, el co- (el cum) mismo en posición o a la manera de esencia.¹⁷²

Na esteira do dialogismo bakhtiniano, Nancy destaca a existência de um ser que se constrói a partir dos *outros*, relação entre *fora-dentro-fora*, através da linguagem. Essa relação, que é feita através da *abertura do corpo*, espaço das sensações, acaba sendo apagada, esquecida: “La co-esencia pone a la esencia misma en el trazo - ser-singular-plural -, en un trazo de participación que se borra entonces, dejando cada termino en su aislamiento y en su ser-con-outros.”¹⁷³ Encontramos também esse movimento dentro-fora, fora-dentro na poética de Francisco Alvim, em momentos diferentes. No poema *Corpo*, percebemos o diálogo presente na construção do nosso ser/estar no mundo, nos versos “há um fora dentro da gente/ e fora da gente um dentro”; versos que ecoam o poema anterior, “estou em mim/ estou no outro/ estou na coisa que me vê”:

CORPO

quantas cidades
te percorrem passo a passo
antes de entrar nos mil lares
que te aguardam
é mesmo preciso usar sapatos
porque não gastar na pedra

¹⁷² Aqui, arriscamos uma tradução livre: “Ser singular plural quer dizer: a essência do ser é, e somente é, como coessência. Porém uma coessência, o ser-com - o ser-com-vários - aponta por sua vez a essência do co-, o incluso, e melhor, o co- (*cum*), mesmo em posição ou à maneira de essência.” (NANCY, 2006, p. 46).

¹⁷³ “A coessência põe a essência mesma no rastro - ser-singular-plural -, num rastro de participação que se apaga em seguida, deixando cada termo em seu isolamento em seu ser-com-outros.” (NANCY, 2006, p. 53).

uma pele que se lixa longe do
 tacto
 dentro do ônibus os dias
 viajam sentados
 em meio a ombros colados
 túneis esgoto bichos
 sorvetes coxas anúncios
 uma criança um adulto
 modelam a cidade
 na areia
 longe

perto do coração onde
 uma cabeça gira o
 mundo
 correndo na grama a sombra
 de quantos assistem sentados
 enquanto das traves pende
 o corpo de um de todos
 enforcado
 enquanto as orelhas ouvem
 ouvem
 e não gritam
 há um fora dentro da gente
 e fora da gente um dentro
 demonstrativos pronomes
 o tempo o mundo as pessoas
 o olho

Sol dos Cegos, 1968

Para podermos analisar esse poema, é necessário irmos passo-a-passo para não nos perdermos nos caminhos que ele evoca. O poema inicia com uma inversão, ao invés do sujeito percorrer os lugares, são esses últimos que perpassam o sujeito que está em um ônibus lotado, dando a ideia de que o sujeito se encontra em relação passiva ao seu exterior, já que são os lugares, “quantas cidades”, que realizam a ação de percorrer.

quantas cidades
 te percorrem passo a passo
 antes de entrar nos mil lares
 que te aguardam

Essa ideia de amortecimento do corpo é reforçada nos próximos versos do poema, em que encontramos “uma pele que se lixa longe do tacto”. Sentido que irá depender da interpretação que dermos à palavra *lixar*. No dicionário Houaiss da língua portuguesa, encontramos as seguintes definições “1. desbastar, alisar ou polir (madeira, unhas) com lixa [...]; 2. Prejudicar (alguém ou a si mesmo); arruinar-se [...]; 3. Não ligar, não se incomodar, não dar importância [...]”¹⁷⁴ Portanto, temos três sentidos provocados pela palavra:

1. A pele se lixa, polindo a si mesma, longe do tacto.

Nessa primeira interpretação, a pele não precisa do tato para esculpir-se. Além disso, lembramos que o sentido da ação de polir é para um resultado positivo: para limpar, alisar e dar brilho. O que não exclui o processo de desgaste.

2. A pele arruína-se, longe do tacto.

Nesse segundo caminho, temos uma visão parecida com a primeira, mas o sentido de destruição é maior. A pele causa uma espécie de violência contra ela mesma, sem precisar do toque. Aqui, não temos o sentido do resultado positivo da primeira sentença: a pele quer destruir-se, anular-se a si mesma, sem precisar da experiência.

3. A pele não dá importância ao tacto.

Nesse terceiro sentido, a pele aparece no sentido de inércia, não se importando com o contato que vem de *fora*, ela recebe os estímulos exteriores, mas não cria nenhuma significação, ou seja, nenhuma experiência. Nesse contexto, poderíamos retomar as reflexões propostas por Benjamin sobre a *experiência* nas sociedades modernas, desdobradas no começo de nossa caminhada.

é mesmo preciso usar sapatos
 porque não gastar na pedra
 uma pele que se lixa longe do
 tacto
 dentro do ônibus os dias
 viajam sentados
 em meio a ombros colados

¹⁷⁴ HOUAISS, 2009, p. 1190.

Dessa forma, Francisco Alvim abre seu poema construindo *caminhos que se bifurcam*. Para a nossa leitura de *Corpo*, seguiremos a terceira definição, pois ela entremeia-se na nossa linha de pensamento de leitura, que mostraremos adiante.

Em seguida, o poema fragmenta-se para jogar com o quê o sujeito vê no exterior desse ônibus, pedaço dos corpos da cidade - arquitetura - e dos seres que fazem parte dela. O poeta constrói, assim, um movimento *dentro-fora*.

túneis esgoto bichos
sorvetes coxas anúncios
uma criança um adulto
modelam a cidade
na areia
longe

Na segunda estrofe, Francisco Alvim destaca o alienamento desses sujeitos que estão sentados no interior do ônibus, em que a *cabeça gira o mundo*, que, aqui, lemos como se o eu-poético apontasse o pensamento que está em todos os lugares, mas, ao mesmo tempo, em nenhum.

perto do coração onde
uma cabeça gira o
mundo
correndo na grama a sombra
de quantos assistem sentados
enquanto das traves pende
o corpo de um de todos
enforcado

Encontramos, novamente, um indício de devaneio, em que *as orelhas ouvem*, ou seja, recebem a voz que vem o fora, mas *não gritam*, não têm qualquer esboço de reação pelo estímulo externo. Essa ideia vem de encontro ao verso discutido anteriormente, “uma pele que se lixa longe do tacto.”

enquanto as orelhas ouvem
ouvem
e não gritam
há um fora dentro da gente
e fora da gente um dentro
demonstrativos pronomes

o tempo o mundo as pessoas
o olho

Sol dos Cegos, 1968

Por fim, novamente encontramos outra inversão sintática, *demonstrativos pronomes*, que aponta uma abertura de sentido para pensarmos os elementos tempo, mundo, pessoas e olho como possíveis *demonstrativos pronomes*. Assim, percebemos que se houvesse escrito pronomes demonstrativos, nosso imaginário gramatiquero embutido no ensino tradicional de língua portuguesa iria nos remeter a *esse, este, aqueles*, mas, com a inversão, há uma desestabilização do sentido. Nesse momento que buscamos sua significação que é, sobretudo, dêitica: “pronome demonstrativo: pronome adjetivo ou substantivo que tem função dêitica, ou seja, situa (no espaço e no tempo) os seres e as coisas mencionados num enunciado em relação às pessoas que participam da comunicação.”¹⁷⁵ Assim, encontramos, no poema, o tempo, o mundo, as pessoas e o olho como dêíticos do tempo, do espaço, do *outro* e do próprio *eu*. Lembramos que indicadores como *eu* e *tu* são dêíticos, pois eles vão mudar seu significado a cada enunciado, sem mudar a sua forma de inscrição. Assim, quanto eu falo algo para alguém, pronuncio o *eu*, que será proferido pelo outro, quando ele, por sua vez tomar a palavra.

Percebemos também que enquanto as orelhas estão inscritas no plural, o olho é colocado pelo poeta no singular. Isso nos chama a atenção na medida em que os sons do *outro* serão captados pelo poeta e trabalhados dentro da poesia, enquanto que as imagens, que o poeta vê, possuem algo de si nelas, havendo um trabalho poético que busca construir um movimento de *dentro* para o *fora*. O olho seria, portanto, uma extensão do eu, mas que vai além do sujeito. Ele irá fazer a relação entre o *eu* com o tempo, o mundo e as pessoas, em um movimento de *dentro* para *fora*. E é com a figura do *olho* que iniciaremos o nosso próximo trajeto dentro das colunas da poética alviniana.

¹⁷⁵ HOUAISS, 2009, p. 1560.

4. MOLDURAS POÉTICAS: O OLHAR PARA FORA

4.1 JANELA: CONFIM ENTRE DENTRO E FORA

Até aqui vínhamos discutindo o movimento alviniano *fora-dentro-fora*, tecido através da realidade ecoada pelas vozes outras. Nesta terceira parte de nossa caminhada no interior do labirinto, abrimos uma janela para discutir o movimento de *dentro* para *fora* que retorna para *dentro*. Se o primeiro movimento era costurado pelo som, pelo ouvir, esse último movimento é composto pelo olhar. Claro que os dois elementos não estão dissociados, já que concordamos com Bergson quando o filósofo associa os sentidos ao processo de criação de imagens. Dessa forma, “a matéria chega a nós a partir de imagens”¹⁷⁶ evocadas pela experiência do corpo – tato, audição, visão, paladar e olfato. Isso significa que podemos dizer de uma imagem que ela é auditiva. Há, assim, um processo de *correspondências*¹⁷⁷ na construção de memórias, em que as conexões dos saberes que entram em nossa mente são realizadas através da construção de imagens que, por sua vez, deslizam no (in)consciente pelos sentidos. Dessa forma, concordamos com Agamben que “a memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*¹⁷⁸), que é uma afecção, um *phátos* da sensação e do pensamento.”¹⁷⁹ Podemos perceber essas correspondências entre sentidos, no seguinte poema:

Quer ver?

Escuta

Elefante, 2000, p. 76

¹⁷⁶ BERGSON, 1999.

¹⁷⁷ Poema escrito por Charles Baudelaire e publicado no livro *As Flores do Mal*. O poema de Baudelaire mostra as trocas entre as palavras e os sentidos no e através do texto com correspondências entre os significantes, (re)significando os significados, multiplicando-os. Ao construir imagens e um jogo entre os sentidos que se encontram hibridizados, em uma competição e harmonia entre si, evoca imagens em nossa mente, despertando um novo olhar.

¹⁷⁸ “Do grego *phántasma*, de onde migrou para o latim *phantasma*. Significa aparição, espectro, imagem, quimera.” (SILVA, 2014, p.196).

¹⁷⁹ AGAMBEN, 2012, p. 24.

Assim, ao mesmo tempo em que observamos Francisco Alvim construir uma teia de acontecimentos em seus poemas, encontramos neles, também, capturas de momentos como um *flash*, como se houvesse uma parada entre movimentos. O olhar se volta para “a imagem como cabeça de medusa”¹⁸⁰, o *phantasmata* que concentra memórias. O poema se constitui, assim, como uma fotografia de um tempo/lugar instantâneo – paisagens-instantâneos é como Flora Süssekind nomeia essa característica presente na poética de Francisco Alvim – seria, talvez, “a *veduta*¹⁸¹ das casas romanas?” Podemos pensar isso a partir de alguns poemas, como, por exemplo, *Luz*, que traz, já em seu título, um jogo entre palavra e imagem, já que em sua etimologia a palavra *fotografia* é a escrita, desenho da luz, do grego *phos* ou *photo* que significa luz, e *graphein* que pode ser traduzido por marcar, desenhar ou registrar.

LUZ

Em cima da cômoda
 uma lata, dois jarros, alguns objetos
 entre eles três antigas estampas
 Na mesa duas toalhas dobradas
 uma verde, outra azul
 um lençol também dobrado livros chaveiro
 Sob o braço esquerdo
 um caderno de capa preta
 Em frente uma cama
 cuja cabeceira abriu-se numa grande fenda
 na parede alguns quadros

Um relógio, um copo

Passatempo, 1974

A luz que penetra dentro do interior de um lugar (luz natural, vinda de uma janela ou luz artificial de uma lâmpada?) e mostra os

¹⁸⁰ Ibidem, p. 25.

¹⁸¹ De origem italiana, a palavra *veduta* significa *vista*, *panorama*. Essa palavra foi escolhida para nomear uma série de pinturas e gravuras que construíam perspectivas de paisagens. Talvez o trabalho mais conhecido tenha sido os desenhos de Roma feitos por Piranesi, o que fez com que Goethe fosse até Itália para buscar as belezas apontadas pelos traços do artista, porém se decepcionou com a coisa em si.

objetos dispostos nesse ambiente, construindo assim uma sensação de descrição de algum quadro pintado. O poema evoca os quadros de natureza-morta, em que observamos a sobreposição de objetos inanimados. Dessa forma, o poema se constitui em uma fotografia/pintura através da escrita, em que há a captação de um instante de tempo para a criação de uma imagem, através de elementos justapostos, o que nos faz pensar no conceito de *montagem* que é inerente ao discurso fotográfico e poético. Aqui, lembramo-nos do texto de Irene Machado que discute o conceito de *montagem*. Seguindo o fio teórico de Chklóvsky, a autora destaca que “a montagem é, para Chklóvsky, o grande princípio organizador das linguagens artísticas. É a montagem que aproxima e interliga os fragmentos num conjunto, de forma que a mínima alteração de um abala a significação e o valor dos fragmentos restantes¹⁸².” A teórica ainda aponta a montagem como “fenômeno inerente à própria linguagem”.

Essa forma fragmentada, que permite a reconstrução e, portanto, a ampliação das *correspondências* de significados, também pode ser analisada pelos painéis do *Atlas Mnemosyne* do filósofo da arte Aby Warburg. O atlas consiste em um conjunto de faixas de tecido escuro, penduradas na biblioteca pessoal de Warburg, em que estão dispostas gravuras fixadas por prendedores. As imagens podem ser (*re*)colocadas permitindo, assim, uma constante ampliação de sentidos através das relações entre as gravuras. Dessa forma, “o atlas warburguiano forma um ‘quadro’ sobretudo no sentido combinatório – uma ‘série de séries’ como tão bem definiu Michel Foucault –, pois cria um conjunto de imagens, as quais, em seguida, relaciona entre si.”¹⁸³ Desse modo,

não é que o passado lance sua luz sobre o presente, ou o presente sua luz no passado, mas a imagem é aquilo em que o que foi se une fulminantemente com o agora em uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética em uma situação de paralisação, mas um limiar entre a imobilidade e o movimento.¹⁸⁴

Assim, retornamos ao que já vem sendo dito sobre o tempo histórico que não é visto, neste trabalho, como uma linha de sucessão, mas algo que está *suspense*. É a imagem, que, em nosso caso, é

¹⁸² MACHADO, 1989, p. 147.

¹⁸³ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 385.

¹⁸⁴ BENJAMIN, apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 144.

construída através da palavra poética, que nos *olha* e nos *atravessa*. Ao brincar com várias palavras-fragmentos de memórias, Francisco Alvim compõe um quarto-quadro, realizando um processo de descrição rápida em que o sujeito poeta “parece saber que é só um momento, um único instante. Perdida, a sintonia não voltará mais.”¹⁸⁵. Em *Olhar*, observamos, novamente, um *poema-montagem*, que se dá a ver para o leitor, através da *luz* indicada pelo primeiro verso e que, no último, se dilui em breu, naquilo que é inacessível ao olhar:

OLHAR

Banheiro aceso
 box de azulejo
 o armário entreaberto
 fio de breu

Elefante, 2000, p. 29

Observamos também que a *luz* está presente, nesse poema, no próprio título, já que, a palavra *olhar*¹⁸⁶ direciona para a claridade. Ao final, temos “fio de breu” que nos aponta tanto para o material do armário do verso anterior, já que breu branco é o nome popular de uma árvore, quanto para uma linha de escuridão, contrastando assim com a luz presente no poema, sendo, portanto, a moldura que fecha o quadro montado por Alvim. O poema, através do movimento da *montagem*, dá a ver, para o leitor, o visto pelo eu-poético. Mas, o olho que vê também é aquele que não vê, pois é impossível chegar a uma totalidade do visto. Diferentemente do gigante grego Argos Panoptes não temos cem olhos. Quando direcionamos o olho para determinado lugar, há outros lugares/momentos que não conseguimos apanhar. Mesmo, se pensarmos na própria imagem da cena, quando a olhamos, há sempre algo que não conseguimos captar. O olhar, portanto, é fragmentado, sempre há algo *invisível no visível*¹⁸⁷, que preenchemos com a potência de nosso pensamento:

¹⁸⁵ SÜSSEKIND, 2002, p. 353.

¹⁸⁶ “Olhar do latim vulgar *adoculare*, verbo formado pela preposição *ad*, para junto, de, designando aproximação, e *oculare*, esclarecer, dar vista, de *oculus*, olho.” (SILVA, 2014, p. 339).

¹⁸⁷ MERLEAU-PONTY, 2007.

é evidente que homem algum possui uma imagem verdadeira do caminho para seu escritório, ou de qualquer coisa real. De fato, não possui imagem alguma dessas coisas a menos que possa não apenas reconhecê-la mas imaginá-la (de um modo verdadeiro ou falso) em todos os seus infinitos detalhes. Se for este o caso, torna-se muito duvidoso que jamais tenhamos algo do tipo de uma imagem em nossa *imaginação*.¹⁸⁸

Assim, não conseguimos captar a totalidade da realidade, pois aquilo que olhamos e transformamos na nossa experiência já é um signo, ou seja, uma representação da realidade. Aqui, é necessário pensarmos sobre esse processo de fazer poético, em que observamos essa busca em capturar um determinado momento-acontecimento, mas, ao mesmo tempo, percebemos a sua impossibilidade, já que a passagem da vivência/realidade para a linguagem não se faz de maneira transparente e possui *ondulações*, (*des*)*dobras* através das palavras, a partir das quais há uma tensão entre o vivido e o escrito. Este último se faz dentro da experiência, mas cria novos mundos, novos lagos em seu interior através da palavra que *atravessa* aquele que a olha e é visto/tocado por ela¹⁸⁹, causando um *estranhamento* (*ostraniene*)¹⁹⁰ esse lago da vivência.

Não posso pensar cada instante da minha vida
 numa palavra
 Não posso mas é o que gostaria de fazer
 Sei que a vida não me vive para se ter escrita
 me vive para me ter vivido
 Sei disso mas é como se num lago muito calmo
 onde a chuva caísse mansamente
 e em cada círculo na água um outro (o mesmo)
 [lago
 onde chovesse

Passatempo, 1974

¹⁸⁸ PEIRCE, 2005, p. 278, *grifos nossos*.

¹⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, 2010.

¹⁹⁰ CHKLOVSKY, 1973.

A linguagem, portanto, cria mundos dentro da experiência vivida, a qual nunca é totalmente recuperada, produzindo novos reflexos e refrações. A imagem da linguagem como uma perturbação da água que reflui na experiência, no real, nos remete ao pensamento de Merleau-Ponty que destaca o ato da fala como aquilo que rompe o vazio do silêncio, que inquieta e transforma como a criação de bolhas de ar na água: “[...] a intenção de falar só pode encontrar-se em uma experiência *aberta*; ela aparece, assim como a *ebulição* em um líquido, quando, na espessura do ser, zonas de vazio se constituem e se deslocam para o exterior.”¹⁹¹ Assim, a linguagem é criada a partir do vivido, mas se destaca do mesmo, pois, apesar de fazer parte da experiência, ela desprende-se e cria vida própria. Como um exemplo muito claro disso, poderíamos apontar o caso de Goethe, um acontecimento que mostra a ruptura entre a obra de arte com a coisa em si, extrapolando os limites¹⁹². Levando em consideração tudo isso, lembramos de Deleuze e Guattari que apontam a literatura metamorfoseada na figura do livro que “não é imagem do mundo segunda uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro.”¹⁹³ Dessa forma, concordamos com T. S. Eliot ao dizer que a poesia não está preocupada com o *eu subjetivo*, mas cria vida própria, se abrindo para a multiplicidade de sentidos:

A mente do poeta [...] pode, parcialmente, ou exclusivamente, atuar sobre a experiência do próprio homem, mas, quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente estará separado nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima.¹⁹⁴

Seguindo esse desdobramento, a janela constitui um elemento importante para pensarmos a questão do olhar, visto que ela abre possibilidades da visão de *dentro* para *fora*, especialmente desdobrando-se do interior para o exterior. A janela constitui-se uma abertura como

¹⁹¹ MERLEAU-PONTY, 1996, p. 266, *grifos nossos*.

¹⁹² Vide nota 150.

¹⁹³ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20.

¹⁹⁴ ELIOT, 1989, p. 43.

uma *porta*¹⁹⁵ ou um buraco em meio à parede. Esse elemento nos interessa aqui, pois observamos que Francisco Alvim, através dele, brinca com as fronteiras do *dentro* e do *fora*. Assim, o poeta vislumbra o mundo através da janela, captando as imagens dispostas por essa moldura,

Não só porque, como divisória, patenteia uma separação da paisagem; mas por fidelidade do poeta a seu senso *háptico*, que tacitamente mantém a *moldura* da janela – moldura que enquadra, por sua vez, o exterior. Seria, entretanto, esta peça, a janela enquanto caixilho, que um poeta preso à visão como distanciamento e representação privilegiaria.¹⁹⁶

É interessante destacarmos, aqui, que a palavra moldura, etimologicamente, advém de *modulus*, *-i* que, por sua vez, provém de “*modus*, *-i*. Medida, comprimento, altura, circunferência, dimensão. Moderação, meio-termo. Lei, regra. Medida rítmica, cadência, compasso musical. Limite, fim. Conduta, comportamento. Modo, maneira, método, forma.”¹⁹⁷ A moldura, portanto, constitui aquilo que corta a realidade como tal, tornando-se a fronteira entre o que pode ser visto e aquilo que não é visto. Além disso, ela traz consigo o elemento de ritmo, tão presente no trabalho poético e, ao mesmo tempo, o conceito de plasticidade. Esse aspecto de significação aberta da moldura da janela vai ser explorado por Francisco Alvim, como em *Três janelas*, em que observamos um jogo com a visualidade da janela, cujos limites é a moldura, a qual aqui é relacionada com a *medida das fronteiras da foto*, do *espelho* e do *quadro*.

TRÊS JANELAS¹⁹⁸

FOTO

Um abraço frontal

¹⁹⁵ Janela, do latim *januella*, diminutivo de *janua*, “passagem, entrada. Porta de acesso, acesso, caminho de entrada” (BIANCHET; REZENDE, 2014, p.168). Dessa forma, janela seria uma pequena porta.

¹⁹⁶ MENEZES, 2013, p. 63, *grifos nossos*.

¹⁹⁷ BIANCHET; REZENDE, 2014, p. 233.

¹⁹⁸ Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/tres-janelas/>>.

Para as câmaras

O braço esquerdo
sobre o ombro esquerdo
a mão direita
cerrando a outra

De permeio
o Tratado

Um sopro gélido
de fomalha

E o jeito de sair
da cena

De costas
(se é que as tem)
com o andar que aprendeu
diz com clareza
o palácio é de um
outro
mas sempre será o seu

DO ESPELHO

História tão obscura
a deste país
Pensou,
o olhar paralítico
diante do espelho
de si para si
de dentro para dentro

Tal fora uma cobra
sucuri enorme
no charco mais fundo
da densa floresta
nestes brasis
de sombra e de sol
violentos

E o tempo dele
de fora e de dentro
fora

o movimento de um corpo
nas águas mortas
de um morto

RECUADRITO

El Embajador • se considera parte de la humanidad que ama la naturaleza. Por esa razón, su estadía en • ha sido particularmente enriquecedora. Y para eso no precisa salir de su casa. Acostumbra decir que pasar cerca de una ventana de la residencia de la Embajada de •, a medio camino de •, es exponerse a un soplo de felicidad. Nubes y montañas parece que allí desarrollan una conspiración en beneficio de quien las contemple, sacándolo de sí- de adentro de esos enredos confusos que frecuentemente nos secuestran la vida—y devolviéndolo al esplendor de este mundo. En el correr de su vida errante (ni tanto así, pues pasó muchos años de su vida profesional en •, su país natal), vivió en •, • y en •. Ahora, se considera muy feliz, por estar dentro de esta luz maravillosa.

Esses três elementos – *foto, espelho e quadro* – são colocados por Francisco Alvim, dentro da temática da *janela*, relação estabelecida através do grande título – *Três janelas*. Como dito, a janela possibilita ver o que está *fora* da habitação, *fora* de si e, ao mesmo tempo, ela possui um limite, ou seja, há algo não visto da realidade do mundo. “O mundo é grande e cabe/ nesta janela sobre o mar.”¹⁹⁹ A paisagem que a moldura recorta, é a realidade vista como tal pelo sujeito, mas que esconde o não-visto, ou seja, aquilo que o olhar não consegue captar, pois há uma fronteira, construída através da moldura, aquilo que corta a realidade, formando uma *fissura* que se dá a ver. Aproximando-nos das brechas expostas dentro desse labirinto poético, gostaríamos de analisar poema por poema e suas respectivas relações com a palavra que une os três: a janela.

O primeiro, *Foto*, quando lido em sua totalidade, nos remete ao instante captado em imagem da entrega da faixa presidencial para o próximo presidente do país, que supostamente irá ocupar o seu lugar como o novo líder executivo no palácio presidencial – que, no Brasil, é

¹⁹⁹ ANDRADE, 1998, p. 19.

intitulado palácio do Planalto. Em um primeiro momento, temos essa imagem da entrega do posto, movimento evidenciado pelo segundo verso “para as câmaras”, que nos remete tanto ao aparelho, câmara fotográfica, como à *câmara dos deputados e seus anexos*, que se encontram, no Brasil, justamente ao lado do palácio de Planalto, lembrando-nos um abraço frontal, ombro a ombro.

FOTO

Um abraço frontal

Para as câmaras

O braço esquerdo
sobre o ombro esquerdo
a mão direita
cerrando a outra

De permeio
o Tratado

Em um segundo momento, temos a retirada desse ex-presidente que sai de cena e os enigmáticos versos contraditórios “Um sopro gélido/de fornalha”. Esse sopro que é frio, mas que tem origem em um lugar quente, a fornalha, nos remete à situação da entrega da faixa, um gesto frígido, no sentido de ser um ato contido, mas, ao mesmo tempo, que esconde o verdadeiro estado das coisas. Ao mesmo tempo, essa fornalha que sopra frieza pode ser Brasília, essa cidade-deserto em meio ao cerrado, em que temos dias quentes e noites frias. Podemos pensar, também, essa cidade, que por ser capital do país e, portanto, centro político, da qual partem todas as decisões. Nesse sentido, ela seria quente, pois vive agindo, tomando decisões. Mas, essas decisões que ela produz são, por sua vez, esse “sopro gélido”, ou seja, insensíveis e indiferentes. Aqui, lembramos também da singularidade da bandeira do Distrito Federal, que, no lugar onde encontramos normalmente o brasão, há uma mesa de reunião, representando o lugar em que as decisões serão tomadas, espaço da burocracia. A bandeira ainda traz em seu interior a figura da coluna de Niemayer representando a saída do centro, Brasília, para o restante do país.

Brasília, esse projeto modernista que traz consigo desigualdades e injustiças, que se encontra quase que inalcançável, em um lugar em

meio ao sertão brasileiro, em que a população se encontra longe do governo central.

Impossível, não notar a atualidade dessa poesia nos dias sombrios que vivemos no Brasil pós-golpe, em que um governo ilegítimo e corrupto toma posse de um lugar que não é seu, havendo abertura para decisões que não levam em conta os direitos conquistados pelo povo, mas sim, uma série de *vantagens* que firmam a desigualdade presente no país, contribuindo para um retrocesso não apenas social, mas também intelectual.

Um sopro gélido
de fornalha

E o jeito de sair
da cena

De costas
(se é que as tem)
com o andar que aprendeu
diz com clareza
o palácio é de um
outro
mas sempre será o seu

Em *Do espelho*, entre-vemos o eu do poema observando sua imagem no espelho, “de si para si/de dentro para dentro” e refletindo sobre a história do país, que é obscura. Na segunda estrofe, aparece, novamente, a figura da cobra, já discutida anteriormente no poema *A cobra*, como a linguagem que carrega ideologias entranhadas e naturalizadas dentro de si. Essa sucuri move-se “no charco mais fundo/da densa floresta/nesses brasis”. Aqui, podemos deslizar esse conceito da linguagem como cobra para dentro do poema *Do espelho* e pensar a sucuri como as ideologias e a linguagem como essa “densa floresta”. Observamos, também, o duplo sentido da palavra *charco* que pode ser lamaçal, mas também ações ou sentimentos imundos, como o próprio pântano.

Charco s.m. 1 água parada, rasa, suja e lodacenta que se espalha no chão 2 poça de líquido orgânico ou com detritos 3 terreno baixo, alagadiço, onde a água estagnada se espalha; charqueiro, pântano paul 4 porção de solo mole; atoleiro, lamaçal 5

fig. conjunto de sentimentos ou atos sórdidos,
vis.²⁰⁰

Ora, aqui, é interessante pensarmos nessa cobra que se encontra em um pântano de ações imundas em realidades diferentes entre si, mas ligadas pelo mesmo nome: *brasis*. Assim, Francisco Alvim destaca a multiplicidade da nação brasileira, mas que possui a mesma sucuri no seu interior o que é completado ao final “de sombra e de sol/violentos”. A linguagem – espelho que reflete e refrata – esconde dentro de si a violência mascarada presente nas relações sociais. Dessa forma, há uma estreita ligação entre as ações sórdidas, em que a linguagem fascista desliza e essa violência que é necessária para manter o estado das coisas²⁰¹. Tudo isso se constituiu numa história obscura, pois essas relações não se dão com clareza nas ruínas do tempo. O espelho da história é um espelho barroco, em que há algo que nos escapa.

DO ESPELHO

História tão obscura
a deste país
Pensou,
o olhar paralítico
diante do espelho
de si para si
de dentro para dentro

Tal fora uma cobra
sucuri enorme
no charco mais fundo
da densa floresta
nestes brasis
de sombra e de sol
violentos

E o tempo dele
de fora e de dentro
fora
o movimento de um corpo
nas águas mortas
de um morto

²⁰⁰ HOUAISS, 2009, p. 449.

²⁰¹ Já destacamos isto no início do capítulo I.

Assim, no poema, observamos um movimento que parte de *dentro* para *fora*, em que o eu do poema inicia com esse olhar paralítico, em que o tempo é imóvel, como uma cobra antes de dar o bote, mas, também, por ter sido picado pela cobra²⁰². Ele, portanto, se encontra em um estado de contemplação, tempo morto, dele mesmo, para em seguida refletir sobre os *brasis* e, na última estrofe, realizar uma relação entre fora-dentro.

Na terceira janela, observamos um poema construído em uma língua-outra, processo de *devoração* de nosso poeta-diplomata que, como o poeta João Cabral de Melo Neto, foi cônsul brasileiro em Barcelona, cidade que possui, como idioma oficial, além do catalão, o espanhol. *Recuadrito*, um desvio linguístico – tão comum para os iniciantes nos ensinamentos da língua, seja a criança, seja o estrangeiro – advém de *recuadro*, em que observamos o poeta brincar com os diminutivos *ita/ito*, que, para quem está iniciando seu aprendizado em espanhol, transformam-se em uma regra e estendem-se para todas as palavras. *Recuadrito*, assim, é um pequeno *recuadro*, ou seja, um quadrinho ou uma caixinha²⁰³ e podemos pensar, ainda, em *cuadrito* e traduzir por pequeno símbolo. Outra significação para a palavra *recuadro* seriam os quadros dispostos no espaço dos jornais, separados por uma linha, o que se encaixa na poesia já que o poema é construído, visualmente, como uma caixa e parece-nos em um primeiro momento recortado de uma coluna jornalística. Aqui, atentamos para essas pequenas caixas do discurso jornalístico, dispostas na página sem muita relação entre si. Parece-nos que os *recuadros* possuem uma relação com o próprio livro de poesia, em que os poemas não possuem, ou não precisam ter a necessidade de ter, relações entre si. Observamos, portanto, o poeta-criança brincar com a palavra estrangeira que se constitui em uma peça ainda não encaixada no sistema fascista da língua, abrindo-lhe significações. Além disso, percebemos que o poeta inscreve alguns pequenos *símbolos* (•) que podem ser preenchidos pelo leitor, em um jogo de não enquadramento dos significados, deixando os sentidos do poema sempre em aberto. O corpo poético funciona, assim, como um furo no quadro, uma abertura das caixas para que o leitor

²⁰² O veneno de algumas espécies de cobras causa paralisia, induzindo o sujeito a uma parada cardíaca.

²⁰³ “Recuadro: 1. m. En un muro u otra superficie, compartimento o división en forma de cuadro o cuadrilongo. 2. m. En los periódicos, espacio encerrado por líneas para hacer resaltar una noticia.” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2017).

coloque palavras-outras, mas também como uma caixa fechada, o embrulho de um presente, que não sabemos o que é. O *cuadrito*, o pequeno ponto, (•), constitui-se, portanto, como pura potência, já que convida para que o leitor nomeie-o e/ou interprete-o. Por fim, podemos interpretar o título como o próprio gesto de olhar pela janela, o *recuadrado* seria, portanto, a própria moldura da janela – caixa aberta – destacado no corpo do poema.

RECUADRITO

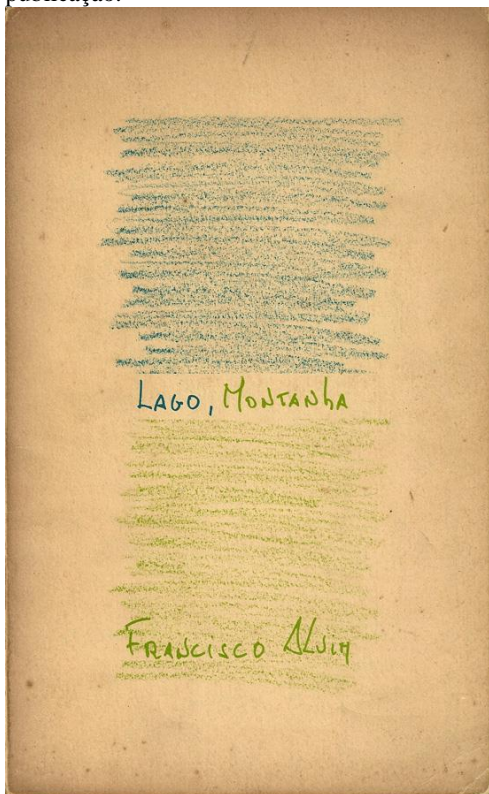
El Embajador • se considera parte de la humanidad que ama la naturaleza. Por esa razón, su estadía en • ha sido particularmente enriquecedora. Y para eso no precisa salir de su casa. Acostumbra decir que pasar cerca de una ventana de la residencia de la Embajada de •, a medio camino de •, es exponerse a un soplo de felicidad. *Nubes y montañas parece que allí desarrollan una conspiración en beneficio de quien las contemple, sacándolo de sí- de adentro de esos enredos confusos que frecuentemente nos secuestran la vida—y devolviéndolo al esplendor de este mundo.* En el correr de su vida errante (ni tanto así, pues pasó muchos años de su vida profesional en •, su país natal), vivió en •, • y en •. Ahora, se considera muy feliz, por estar dentro de esta luz maravillosa.

Ao penetrarmos no poema, encontramos a imagem do embaixador olhando pela janela “Nubes y montañas parece que allí desarrollan una conspiración en beneficio de quien las contemple, sacándolo de sí- de adentro de esos enredos confusos que frecuentemente nos secuestran la vida—y devolviéndolo al esplendor de este mundo”, trecho que sopra a imagem de *Lago, Montanha*²⁰⁴

²⁰⁴ A imagem da capa e contracapa da primeira edição de 1981 do livro de poemas *Lago, Montanha* é descrita por Flora Sússekind, na qual, a teórica observou a simplicidade dos traços na capa, em que vemos traços horizontais feitos com giz nas cores azul e verde, separados por um vazio em que está escrito o título com as mesmas cores: *Lago*, em azul, *Montanha*, em verde. Ao virarmos o livro, encontramos um traço mais preciso, em que os elementos montam uma cena. Dessa forma, na capa e contracapa, existe “uma espécie de exposição gráfica de duas atitudes literárias peculiares à escrita de Francisco

(*imagem 2*), a qual contém em seu interior verticalidade e horizontalidade, expostas na paisagem.

Imagem 2: Capa da obra *Lago, Montanha* de Francisco Alvim, na sua primeira publicação.



Dessa forma,

a moldura corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade. O limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma *paisagem* como tal. Sua lei rege a relação de nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a “coisa”

Alvim: a teatralização da voz lírica e a descrição cuidada, o recorte preciso dos detalhes.” (SÜSSEKIND, 2002, p. 349).

múltipla e monstruosa. Em todo o caso interpomos não apenas essa moldura da intenção entre o mundo e nós, como também redobramos os véus, as telas.²⁰⁵

Há, portanto, a construção de uma *paisagem* que o poeta nos dá a ver. Chamamos a atenção para a palavra *paisagem*, pois ela, muitas vezes confundida com *natureza*, passa despercebida. A paisagem é uma construção imagética que realizamos. Assim, a janela, “[...] pronta para receber a imagem emoldurada de uma paisagem, é o instrumento paisagístico por excelência, o instrumento perfeito de sua própria possibilidade. Oferecendo-a, portanto, mas à distância, a janela a mantém sob seu corte, como que reservada.”²⁰⁶ Em uma de suas entrevistas, Francisco Alvim reflete, a partir, e isso é interessante de ser dito, da visão que tem através de uma janela de hotel, sobre a diferença da paisagem de Brasília e de Belo Horizonte. O poeta, então, nos diz a respeito da disposição das construções de BH: “É uma coisa extraordinária essa paisagem mineira, por que agora eu vi ela de cima, e ela tem um pouco essa coisa da diferença de planos [...] Ouro Preto tem essa sensação, ali pela topografia, você entra naqueles lados, anda por aqueles adros e parece que você tá voando, tá levitando.”²⁰⁷ Já em Brasília “A proximidade do céu é muito grande, muito forte, o céu está dentro dela e acaba dentro da gente.”²⁰⁸

Lembramo-nos de uma passagem de Celso Nunes, em que ele destaca a relação da paisagem com a cena de uma peça teatral, em que há um palco, ou seja, um lugar construído onde ocorre a cena teatral. Não é à toa que essa ligação está presente, o que queremos destacar é justamente o caráter de artifício que a paisagem possui.

Em momentos assim, num barco ou numa praia, pela janela de um trem ou em uma casa em um bairro qualquer, a paisagem está sempre atraindo nossa atenção. É como se estivéssemos em um teatro, diante de uma cenografia recém revelada por um abrir de cortinas. Bela ou feia, clara ou

²⁰⁵ CAUQUELIN, 2007, p.137, *grifos nossos*.

²⁰⁶ Ibidem, p. 139.

²⁰⁷ Participação de Francisco Alvim na mesa sobre o tema *ofício* durante o Seminário Espaço, Trabalho e História, no dia 24 de maio, em Belo Horizonte. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=daWcxDmFxxU>>.

²⁰⁸ Ibidem.

mal iluminada, próxima ou distante – não importa – somos atraídos pela paisagem como são os olhares dos espectadores atraídos pelo palco. E o que vemos ou percebemos estimula nossa imaginação e desenvolve nossa capacidade de observação. Aquilo que os olhos veem junte-se os estímulos sonoros provenientes de uma circunstância qualquer e já não somos alvo apenas do que *vemos*, mas também do que *ouvimos*.²⁰⁹

Os três poemas funcionam, portanto, como moldura – da foto²¹⁰, do espelho, da caixinha/quadrinho e da janela – donde o poeta dirige o *olhar*, em que ele vê e que nos dá a ver. Ao mesmo tempo, esse olhar possui *bordas* que enquadram a realidade, encarada, aqui, como *paisage*, mas que, como destacado na citação anterior, também abre espaço para as *vozes*, “amontoado de sons que o ouvido/ vai lá embaixo escutar”²¹¹. A imagem, portanto, não precisa ser necessariamente visual para que ela se dê a ver, mas pode ser evocada, montada através de outros sentidos, como já mostrado anteriormente. – uma imagem construída através de sons, por exemplo.

Dessa forma, o lado de *fora*, que aparece como *vozes-outras* que Alvim retira/cria/constrói no interior do poema, também é *devorado*, dessa vez, porém, pelo *olho* do poeta que espia o mundo, como no poema alviniano *Diário*, em que observamos a rotina do sujeito-poeta que observa a cidade vazia – *arquitetura desolada* – através de sua janela, em um movimento de *dentro* para *fora*. Também podemos observar esse movimento no primeiro verso, um questionamento que, como vimos em outros poemas, aponta para o exterior do corpo poético, para o leitor. Lemos, também, não sem ironia, nos últimos versos: “Podia pensar um verso/Podia, mas não pensa.” Assim, essa situação de não pensar a poesia se transforma no próprio poema:

DÍÁRIO

O dia que traz consigo?
Arcas, roupas de baixo
Livros sem capa

²⁰⁹ NUNES, 2002, p. 216, *apud* CASTRO, 2017, p. 1, *grifos nossos*.

²¹⁰ Lembramos também que a foto surge de um *enquadramento*, criando, portanto, um *quadro*. Nesse sentido há aquilo que se dá a ver e há aquilo que não conseguimos ver – aquilo que está *fora*.

²¹¹ ALVIM, 1988, p. 105.

Versos alambicados
 Sapatos a que faltam cadaço
 Vogam pelo quarto
 Batem desencontrados
 Fazem um barulhão
 Dos diabos
 Que acorda os vizinhos
 Domingo ou segunda-feira
 Há sempre missa
 Todos saem
 O prédio fica vazio
 De uma cidade vazia
 O poeta, sem vizinhança
 Remotíssima criatura
 Levanta-se, vai à janela
 E espia o pátio lá embaixo
 Podia pensar um verso
 Podia, mas não pensa.

Amostra Grátis, 1957-1963

Esse movimento, porém, devemos nos lembrar, parte da *interioridade* do sujeito, como em *Dentro*, em que observamos o eu do poema que *contempla* o *fora* e traz para *dentro*, interiorizando o visto e metamorfoseando-se, gesto que podemos observar em “meu corpo recobre-se de relva silenciosa”. É interessante destacarmos a palavra contemplar que é usada aqui, pois ela vai além do simples gesto de olhar. Contemplar é demorar-se na paisagem que vemos, é trazer, para *dentro* de si, o *fora*, através do olhar. Na busca de sua origem, encontramos o verbo latino *contemplarari* que, por sua vez, é composto pela preposição *cum* e o substantivo *templum* que significa “espaço delimitado no céu por um sacerdote/áugure a fim de ser utilizado como campo de observação para tomar e interpretar os presságios/augúrios. Terreno consagrado pelos augures. Templo, santuário. Cúria, senado, tribuna. Tribunal. Asilo de uma divindade.”²¹² Contemplar, dessa forma, aparece como uma marcação de um espaço (uma moldura?) para se ter *visões* de mensagens dos deuses, relaciona-se, portanto, a um ritual, no sentido de rito, de culto. Isso nos interessa, aqui, pois ao contemplar o *fora*, o eu do poema em *Dentro* recebe avisos que vem em forma de *som*, até sair desse estado de meditação/entrega de si a partir de um barulho que ele pensa ouvir.

²¹² BIANCHET; REZENDE, 2014, p. 423 e 424.

DENTRO

Como de uma varanda
 a tarde debruça-se de meu olhar -
 em sons iluminada
 Murmúrio de vozes
 a brisa verde dos pássaros
 meu corpo recobre-se de relva silenciosa
 Penso ouvir
 o som distante de uma porta batendo
 Regresso pelo escuro corredor
 que vai de meu corpo a minha mente

Passatempo, 1974

Há, portanto, dentro(s): um movimento de interioridade do eu do poema que está dentro de um quarto e outro do *acordar* de sua consciência, provocado pela audição. Acreditamos que esse poema mostra o que procuramos analisar na poética de Francisco Alvim, em que temos a visão que traz para *dentro* e a audição que lança o poeta para *fora*, construídas no poema. Outro elemento que nos chama a atenção é que Francisco Alvim constrói esse retorno à consciência como uma passagem por um “corredor que vai de meu corpo a minha mente”.

Em *Ver*, observamos o poeta construir um jogo entre o substantivo saíra, um tipo de ave, e o verbo sair, conjugado no pretérito mais-que-perfeito, na primeira ou terceira pessoa do singular: eu saíra/ele saíra. O poeta, portanto, constrói uma brincadeira de significados com a palavra que pode ter o sentido da ave que convida para que ele saia de *dentro* para *fora*, como também o verbo *sair* que possui, em si, o mesmo movimento. É interessante destacarmos que *tangará*, nome científico da saíra, significa ave dançarina. A ave, então, seria esse convite através do ritmo do som para a saída do poeta para que ele *olhe*, “vem me ver”, convite que se dá através da janela, elemento também presente nesse poema. Ao mesmo tempo, Francisco Alvim nos diz que esse pássaro tem as cores de Matisse e de Braque. Esse detalhe no poema nos chama a atenção e nos questionamos qual é a ligação entre um e outro. Poderíamos deduzir através a observação da pintura de ambos, que há uma predominância do verde e amarelo nas obras do primeiro, enquanto há o uso do marrom e cinza no segundo pintor. Uma determinada espécie de saíra teria, portanto, essa coloração em suas penas. Ao arriscarmos uma segunda possível solução,

encontramos, justamente em Cézanne, a resposta, já que os dois pintores destacados buscaram nele a forma de *olhar* a realidade desdobrada em pulsações fragmentárias, o primeiro através da cor e o segundo através da representação do real em múltiplas camadas²¹³.

Assim, segundo Merleau-Ponty, a coisa em si nos escapa e aquilo que acreditamos ver em uma tela, em um desenho é uma construção disposta a partir de uma percepção.

Na percepção primordial, as distinções do tato e da visão são desconhecidas. É a ciência do corpo humano que nos ensina posteriormente, a distinguir nossos sentidos. A coisa vivida não é reconhecida ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece desde o início como centro de onde estes se irradiam. Nós vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: seu cheiro.²¹⁴

Portanto, Cézanne, ao se colocar dentro da realidade, apresentava-a cheia de distorções que fazem parte de nosso olhar que preenchemos com a nossa imaginação para estabilizar a imagem, como já destacado anteriormente. Talvez o melhor exemplo disso seja a pintura *Madame Cézanne em cadeira amarela* (imagem 3), que como aponta Merleau-Ponty: “Num retrato da senhora Cézanne, o friso do revestimento da parede, de um lado e de outro do corpo, não forma uma linha reta: mas sabemos que, se uma linha passa sob uma larga faixa de papel, os dois segmentos visíveis parecem desarticulados.”²¹⁵.

²¹³ READ, 2001.

²¹⁴ MERLEAU-PONTY, 2004, p. 130.

²¹⁵ Ibidem, p.129.

Imagem 3: Paul Cézanne (1888 - 1890), *Madame Cézanne em cadeira amarela*, 1890, óleo sobre a tela, Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA



A saíra, dessa forma, pode ser lida como um desdobramento do real que chama o poeta para *fora*.

VER²¹⁶

Quem diria

Uma saíra amarela

que mistura as cores de Braque e

²¹⁶ Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-saira-e-o-goleirao/>>.

Matisse

Há dias

bate com seu biquinho

diminutas, sonoras

pancadinhas
na janela

ampla, iluminada

do novo escritório

Ela parece me dizer

Anda muda logo pra cá

Sai daquele quarto abafado

que não sei por que motivo

entre quatro paredes

nenhuma janela

you escolheu pra trabalhar

Anda sai lá de dentro

Vem cá fora

Vem me ver

Fragilidade

Esse poema nos parece significativo, pois, como no poema anterior, há algo que enlaça o poeta de sua interioridade, através do som, “diminutas sonoras pancadinhas” e, no poema Dentro, “som distante de uma porta batendo”. Dessa forma, observamos o próprio fazer poético de Francisco Alvim, em que há um jogo entre fora e o dentro, em que a retirada do sujeito se dá através dos sons. O poema termina com a palavra “fragilidade” que nos abre vários sentidos também. Lido

juntamente com *Dentro*, poderíamos pensar que esse momento de interioridade pode ser facilmente quebrado²¹⁷, através do exterior – colocado nesses dois poemas como som. Mas, nos parece, também, como uma fragilidade do próprio momento visto/sentido, pois ele é único.

Em outro poema, *Um poeta de mansarda*, entrevemos Fernando Pessoa na voz alviniana:

UM POETA DE MANSARDA

Alguém tenta inutilmente advertir
 gritando em azul
 que nádegas irônicas se divertem em contemplá-lo
 No mar de suplementos literários não lidos –
 de onde vez por outra emerge longínqua e

[espaçada

a voz ou o espelho da voz do imenso poeta –
 sobrenada o gesto prosaico do personagem de

[Arezzo

Os momentos aqui dentro
 são bastante iguais aos de lá fora:
 o mesmo feltro de angustia
 que o escorregadio corredor do tempo
 vai deixando na sola dos pés na palma das mãos
 daqueles que, como ele, sérias restrições fazem à

[morte

mas sem ela perderiam certamente
 o que todo mundo chama (à falta de algo melhor)
 de o encanto da vida

Passatempo, 1974

Primeiramente, não podemos deixar de lembrar o processo antropofágico de Francisco Alvim já destacado neste trabalho, já que, em nosso olhar, há uma referência ao poema *Tabacaria* de Álvaro de

²¹⁷ Fragilidade do latim *fragilitas*, “propenso a quebrar, frágil”, *frangere*, “quebrar, romper” (BIANCHET; REZENDE, 2014, p. 150).

Campos, uma dentre as vozes criadas por Fernando Pessoa, em que o poeta fica observando a cidade pela mansarda.

A própria arquitetura da mansarda possibilita que se observe sem ser observado: construída no telhado, dando a impressão de suspensão àquele que observa a cena da rua por cima, a mansarda constitui-se em uma abertura do interior para o exterior. Por extensão, poderíamos pensar nesse interior da mansarda, como o próprio sujeito lírico, já que esse espaço pode ser também habitado: “mansarda: o desvão desse tipo de telhado, provido de janela e transformado em último andar habitável da casa; água-furtada.”²¹⁸

No início do poema, encontramos alguém “gritando em azul”. Podemos ler esse tom que caracteriza o grito de diferentes formas, já que a cor azul geralmente é associada à harmonia, mas também ao tédio e à inércia, como consequência da frieza que supostamente opera no interior desse pigmento, trazendo a sensação de distanciamento²¹⁹. Assim, também podemos pensar que “o famoso azul de Picasso é o azul da miséria, dos dedos frios, das frieiras, dos lábios exangues, da fome. É o azul do desespero,... o azul dos blues.”²²⁰. Sobre o blues, nos lembramos de que esse nome foi dado a ele por conta da expressão inglesa *to feel blue, ficar azul*, para caracterizar a melancolia intrínseca a este estilo musical criado e cantado pelos escravos negros nos Estados Unidos. Entretanto, não se constituía em uma música em que há rastros da esperança da liberdade, ao contrário, o blues, o azul, é a *constatação da melancolia na rotina* do sujeito que perdeu sua própria história. Dessa forma, lemos essa mesma voz melancólica, apagada – voz das ruas? –, que grita inutilmente, pois não é ouvida ou não é apreendida, avisando que “nádegas irônicas se divertem em contemplá-lo”. Estendendo o sentido de nádegas, poderíamos pensar no movimento de *sentar*, remetendo, assim, aos próprios leitores. Dessa forma, essa voz consiste em um aviso que se dirige ao poeta sobre os leitores passivos, seja por que se conservam sentados e em atitude de *contemplação*, seja por que estão em um “mar de suplementos literários não lidos”. Aqui, abrimos um parêntese, em que não poderíamos deixar de *desprender* algumas palavras com o contexto de publicação dessa poesia²²¹ que está

²¹⁸ HOUAISS, 2009, p. 1237.

²¹⁹ HELLER, 2013.

²²⁰ KAY, Helen, *apud* HELLER, Eva, 2013, p. 49.

²²¹ Como dito anteriormente, o livro *Passatempo* (1974) foi lançado pela coleção *Frenesi*, um dos desdobramentos da geração marginal, juntamente com os poemas de Cacao, Chacal, Roberto Schwarz e Geraldo Carneiro.

intrinsecamente ligada à produção de poesia de mimeógrafo, a qual seria *marginal*, ou seja, estaria a margem, em relação à poesia dos “suplementos literários” ou publicadas em editoras. Esse “mar de suplementos literários” nos remete a essa poesia que é esse *devoir* como as ondas que quebram – e, aqui, poderíamos pensar no *enjambement*²²², essa quebra sintática, realizada no interior do poema, ou, então, no encadeamento sonoro, essa “permanente hesitação entre som e sentido”²²³ que nos remetem ao movimento das ondas quebrando na beira do mar. Parece-nos, portanto, que a voz grita sobre esses leitores que, justamente, não leem.

Em seguida, há dois versos destacados através do travessão, que os separam do restante do corpo do poema. A pontuação, assim, funciona como um marco que suspende os dois versos. Nesse mar, ou seja, essa imensidão de corpo de literatura não lida, “vez por outra” a voz do “imenso poeta” – portanto, de um grande poeta, inscrito na tradição – ou o desdobramento dela, ou seja, o reflexo da voz, que não é a voz em si, mas a imagem dela, ecoa. Lemos essa passagem em relação ao “mar de suplementos literários”, uma produção desenfreada e gigantesca, mas em que o grande poeta emerge em meio a esse mar de ruídos da literatura, enquanto que as várias produções atuais se afogam, caem no esquecimento. Dessa forma, o “imenso poeta” pode ter sentido irônico nesse contexto. Podemos ler também em relação com o próprio Francisco Alvim. Assim como em *Tabacaria*, em que “Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada.”²²⁴ o poeta se coloca como um afogado em meio aos suplementos literários, ele também não é nada e nunca será nada, pois nunca conseguirá alcançar o gesto prosaico do personagem de Arezzo.

No mar de suplementos literários não lidos –
de onde vez por outra emerge longínqua e
espaçada
a voz ou o espelho da voz do imenso poeta –
sobrenada o gesto prosaico do personagem de
Arezzo

Ao fecharmos o travessão, nessa mesma imensidão em que a voz ecoa, encontramos o movimento do gesto do personagem de Arezzo que emerge. Aqui, a poesia se abre em múltiplas possibilidades, pois há

²²² MOREAU, 1987.

²²³ VALERY, apud LEMINSKY, 2013, p. 246.

²²⁴ PESSOA, 2011, p. 63.

várias *personae* em Arezzo: Guittone d'Arezzo e Francesco Petrarca, poetas que desenvolveram a forma do soneto na Idade Média e também Guido D'Arezzo que foi o monge que nomeou as notas musicais conhecidas hoje (*ut, re, mi, fa, sol, la e san*²²⁵) através do hino latino a São João Batista. Ele também foi responsável pela construção da partitura de quatro linhas. Podemos pensar em um fio que costura esses personagens através do *som*, já que soneto significa pequeno som²²⁶, que é justamente a coleção de retalhos que Francisco Alvim busca trazer para dentro de seus poemas, através das vozes. O soneto também teria esse caráter de buscar dar destaque às vivências do poeta que o cantava. Seria, então, uma procura para colocar o *fora* no *dentro*, que, no caso de Francisco Alvim, se materializa nas vozes e na contemplação? Mas, talvez a pergunta a ser feita é: “que gesto prosaico é esse?”, para, em seguida, pensarmos qual a sua relação com o poema. Talvez, um gesto simples, até banal por assim dizer, pode se tornar uma grande voz – um cânone como se tornou o soneto ou então uma grande estrutura como são as notas musicais e a criação da partitura de quatro linhas, marcando a duração e o compasso dos sons, possibilitando que não houvesse a necessidade de uma letra da música para a marcação das notas (abertura de janelas?). Devemos levar em conta, neste caso, como dito anteriormente, o contexto de publicação da poesia em que estamos debruçados e a relação de Alvim com a poesia marginal, que jogava, remontando à tradição poética. Como podemos perceber, aqui, os caminhos se bifurcam. Podemos pensar, portanto, o *gesto prosaico* como o soneto, o resgate das vivências do eu subjetivo para o corpo do poema, e a nomeação das notas musicais que também vieram de um *fora* (de um hino de São João Batista), ou como os dois: no sentido de que eram atitudes úteis para o cotidiano dessas *personas*. Poderíamos também, voltarmos-nos à *Tabacaria* e pensar que é justamente um gesto prosaico que rompe com o ritmo do poema – observar da janela “o Esteves sem metafísica”. Esse gesto retorna o sentido da vida para o eu do poema, a vida retornando a sua normalidade:

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algebeira das calças?).

²²⁵ Mais tarde, a nota musical *ut* transformou-se em *dó* e a nota *san* foi modificada para *si*, por conter, em si mesma, as iniciais do santo João Batista, Sancte Ioanis.

²²⁶ Do italiano *sonetto*, “pequena canção”, de *sonare*, “emitir som”, do latim *sonus*, “som, ruído”.

Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
 (O dono da Tabacaria chegou à porta.)
 Como por um instinto divino o Esteves voltou-se
 e viu-me.
 Acenou-me adeus gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o
 universo
 Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o
 dono da Tabacaria sorriu.

Ao aventurarmo-nos mais adentro do corpo do poema, observamos o jogo *dentro-fora* construído espacialmente – dentro e fora da mansarda – e subjetivamente – interior e exterior do poeta. Das duas formas, temos a perspectiva do *poeta* e dos *outros* que possuem a mesma angústia²²⁷ da morte, que se faz sentir através da pele, ou seja, do corpo, que envelhece no interior do tempo. Essa melancolia, retornando, agora, ao azul, é deixada pelo tempo, que é visto, mais uma vez, como uma passagem através do uso da figura do corredor: “que o escorregadio corredor do tempo/vai deixando na sola dos pés na palma da mão”. Mas a morte aparece também como algo que não poderia deixar de ser, já que ela traz essa ansiedade, mas, ao mesmo tempo, carrega consigo um sentido para o viver e, dessa forma, constitui o próprio tom azulado, já que ao mesmo tempo em que traz melancolia, remete à tranquilidade e harmonia. Seria a morte, nesse poema, “o Esteves sem metafísica”?

mas sem ela perderiam certamente
 o que todo mundo chama (à falta de algo melhor)
 de o encanto da vida

No poema *A morte de alguns*, o poeta procura termos em uma pasta – seria “palavras em estado de dicionário”?²²⁸ – e observa pela janela a cidade que se devora para, em seguida, retomar o movimento de fazer poético onde “só termos pelejam” e “não vejo sangue/ na aragem anêmica”, que olhamos como a *potência* do branco da folha, do silêncio, já que tudo pode ser criado nesse espaço. Assim, pensamos o vazio como “plenitude”, como “de-vir”²²⁹.

A MORTE DE ALGUNS

²²⁷ Angústia, etimologicamente, surge no latim *angustia*, “aperto”, de *angere*, “apertar, sufocar”.

²²⁸ ANDRADE, 2003, p. 24

²²⁹ BLANCHOT, 2005, p. 29

Procuo na pasta
 algum endereço
 para orientar-me
 em busca do termo

Mais certo talvez
 olhar da janela
 na tarde cruenta
 tribos se devoram

Como sofreá-las
 no impulso hediondo?
 As leis não coíbem
 a antropofagia

Ora, não me preocupo:
 só termos pelejam
 Os poetas se escondem
 atrás de janelas

E não vejo sangue
 na aragem anêmica
 (termos se devoram
 incruentamente)

Nesta guerra é certo
 como em Uccello
 só se valorizam
 os gestos mais belos

Mesmo porque desertas
 de homens as janelas
 nelas só se vêem
 poetas

Sol dos Cegos, 1968

Observamos a construção da poesia através da luta dos signos na arena da linguagem²³⁰, evocada através dos versos “Ora, não me preocupo/ só termos pelejam” e “(termos se devoram/incruentamente).” Essa luta entre as palavras na “aragem anêmica” contrapõe-se à luta dos

²³⁰ BAKHTIN, 2009.

próprios homens no mundo real, que se encontra atrás da janela, que lemos na segunda e terceira estrofe:

Mais certo talvez
olhar da janela
na tarde cruenta
tribos se devoram

Como sofreá-las
no impulso hediondo?
As leis não corbem
a antropofagia

Nesse poema, também, observamos outra voz que destoa do tom do poema, “é certo como em Ucello”, que pode ser lida de maneiras distintas, havendo um desdobramento das significações do sentido do verso. Sabendo que Ucello foi um pintor italiano renascentista que se dedicava nos estudos de perspectiva para a criação de profundidade, poderíamos pensar o “certo” como *definido* e *exato*, no sentido dos detalhes capturados pelo artista. Por outro lado, ao nos aprofundarmos, descobrimos que Donatello dizia que Ucello trocava o certo pelo incerto, justamente por se ater aos detalhes e não retratar narrativas históricas, direção tomada por todos os pintores famosos na época. Podemos observar isso na pintura *Batalha de San Romano (imagem 4)*, em que ele dispõe artificialmente os objetos na cena que facilite a criação de perspectiva, como os objetos caídos no primeiro plano que apontam para o fundo da tela (ponto de fuga). Mas quando distanciamos o olhar e vemos em conjunto da obra, notamos a sua inexatidão, como os corpos caídos serem pequenos demais em relação ao todo.

Imagem 4: Paolo Ucello (1397- 1475), *A Batalha de San Romano*, 1438-1440, têmpera sobre madeira de álamo, National Gallery, Londres.



Seguindo essa linha, o verso se desdobra em dois sentidos que se contrapõem: do *preciso* e do *inexato*. É essa *inexatidão* provocada pela multiplicidade de sentidos, através da *metamorfose* da palavra, que dá potência à poesia. Assim, o branco, o vazio da página, abre a potência de possibilidades como o véu de Mallarmé que é instrumento de criação de imagens, as quais se concretizam a partir dos movimentos da dançarina Loïe Fuller:

[...] é, unicamente, o sortilégio que opera a Loïe Fuller, por instinto, com o exagero, os recolhimentos, de saia ou de asa, instituindo um lugar. [...] A cena livre, ao sabor de ficções, exala do jogo de um véu com atitudes e gestos, torna-se o muito puro resultado.²³¹

Além das *des-dobras* do véu, enquanto a dançarina fazia suas performances, havia feixes de luz que atuavam sobre o tecido branco (*re*)*significando-o*, através da multiplicidade das cores. A *dança da luz*, como Rancière²³² irá nomear²³³. Esse movimento nos interessa, aqui,

²³¹ MALLARMÉ, 2010, p. 127.

²³² RANCIÈRE, 2011.

²³³ Lembramos, aqui, que o termo *dança da luz* também foi usado por Abel Gance, um dos principais cineastas pioneiros, para definir o cinema. Além

pois Mallarmé (2010) desliza esse conceito para a própria poesia, que trabalharia com a potencialidade do tecido das palavras, criando imagens com a dobra dos versos. Assim como o véu que esconde a própria dançarina, a linguagem poética esconderia as múltiplas constelações de significados. Dessa forma, a poesia, por possibilitar um espaço em que há o vazio da folha, seria um lugar de potência, construída no movimento da linguagem que deveria ser *(des)vendada*, reflexão que nos traz, novamente, ao encontro de Chklovsky (1973):

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da *singularização* dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado”, não importa para a arte.²³⁴

Para os formalistas russos, como Chklovsky, há uma diferença entre a prosa e a poesia. Enquanto a primeira busca a linguagem do cotidiano que possui uma função de referencialidade e de reconhecimento, a segunda busca justamente dificultar esse reconhecimento/entendimento na poesia, provocando um efeito de singularização e estranhamento, uma nova maneira de olhar. Chklovsky, no ensaio *Arte como procedimento*, mostra a arte poética por excelência como a arte construída com palavras que vão *velar* o conteúdo em detrimento da forma, produzindo, assim, um ritmo singular que, por sua vez, vai criar uma nova sintaxe e semântica, transformando a construção interna do poema²³⁵. Dessa forma, podemos pensar na imagem da poesia como um delírio, ou seja, como algo que escapa da lógica. Acreditamos que o mais interessante seja a origem da palavra *delírio* que vem do latim: *de* – desvios e *lira* – trilha, caminho. A poesia, assim, apresenta-se como esse desvio da realidade, contrastando com a prosa, pois ela não

disso, a própria Louie Fuller participou dos primeiros filmes do inventor Thomas Edison, tornando-se ela mesma cineasta depois.

²³⁴ CHKLOVSKY, 1973, p.13, *grifos nossos*.

²³⁵ BRICK, 1973.

seguirá uma linha²³⁶ como a mesma. No poema, a palavra rompe-se e precipita-se no próximo verso como uma constante quebra da linearidade. Nesse movimento da linguagem, a poesia se faz dança.

²³⁶ É interessante pensarmos, aqui, na construção etimológica da palavra *verso*. “Do latim *versum*, virado, voltado. Tem este nome porque a cada novo verso toma-se uma linha. Na prosa, ao contrário, vai-se até o fim.” (SILVA, 2014, p. 480). Essa palavra significava a volta que os agricultores faziam no arado para virar o instrumento e lavrar paralelamente outra linha na terra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS OU DOS SINAIS DEIXADOS PELO CAMINHO

1

A poesia que Francisco Alvim constrói apresenta o movimento de trazer aquilo que está *fora* para *dentro* de sua poética, construindo um *fora-dentro-fora* que podemos visualizar, primeiramente, em nível estrutural, através do jogo que contamina a configuração do gênero discursivo poema, em que o poeta monta um poema com outros gêneros literários (teatro, textos jornalísticos, verbetes, etc), transgressão que percebemos também nas *vozes* que são re-elaboradas dentro do poema, havendo uma construção de *personas* e, dessa forma, uma “poesia-para-várias-vozes”²³⁷. Este procedimento, como foi abordado neste trabalho, cria personagens e monta uma cena teatral, pois no momento em que o poeta *grava* falas dispondo elementos que estão no âmbito da escrita, como o travessão (–) já indica uma interferência do próprio poeta, que a partir do momento que marca um diálogo já o desloca para outro espaço – o branco da página. Desse modo, o traço representa a ausência de uma presença – de um ser que diz – constituindo um vestígio – um ser que é dito. Ao mesmo tempo, Francisco Alvim capta acontecimentos da realidade concreta e *des-monta* nos poemas (Golpe de 64, ditadura militar brasileira, regime de tortura, corrupção, escravidão e seus reflexos e refrações presente nos dias atuais, tal como o racismo, política baseada no favoritismo, corpos subjugados, linguagem automatizada, olhar desumanizado, etc.), colocando as palavras poéticas a “espalhar-se como ferrugem devoradora”²³⁸, criando o poema “tão cheio de buracos quanto possível.”²³⁹ Isso por que ele dispõe situações históricas e sociais que nos fazem *cair* – como o filho em *Oráculo* – do poema para a realidade e vice-versa. Apesar de o poema ressoar algo do *fora*, da realidade histórica-social e *vozes-outras*, buscamos deixar claro em nossa caminhada até aqui, que a linguagem poética é criada a partir de

polos de emoção, isto é, signos, [...], que mesmo não ‘transmitindo’ propriamente nada, [...] possuem, contudo, o infinito poder de ‘gerar’ uma ‘emoção’ [...] E nisto, justamente, reside a

²³⁷ SÜSSEKIND, 2002, p. 352.

²³⁸ HOFMANNSTHAL, 2010, p. 29.

²³⁹ Ibidem, p. 29.

dignidade da linguagem poética: nessa sua potência, não em transmitir uma idêntica realidade, mas em gerar aquela outra realidade [...].²⁴⁰

Dessa forma, utilizamos a linguagem como instrumento “para organizar nossa experiência de mundo e estruturar nossos pensamentos”²⁴¹, mas ela vai além, pois cria o seu próprio espaço que *invade* o outro, colidindo com sua própria experiência de mundo. A palavra poética lapidada, portanto, possui essa potência labiríntica que pode levar a diferentes lugares – mas não para o *não-lugar*, a totalidade do silêncio. A realidade, desse modo, se apresenta como um fato concreto que a linguagem tenta alcançar sem sucesso. Neste fracasso é que consiste sua maior *vantagem*²⁴², pelo menos no caso da poesia, a capacidade de ir além. Lembramos, aqui, de um (*a*)*caso* vivido pelo pintor Edgar Degas, contado pelo poeta Valéry:

Contou-me um dia que, jantando na casa de Berthe Morisot com Mallarmé, queixou-se da extrema dificuldade que sentia na composição poética: “Que trabalho!”, exclamou, “perdi todo o meu dia em um maldito soneto sem avançar um passo... E contudo, não são ideias que me faltam... Estou repleto delas... Tenho ideias demais...” E Mallarmé, com sua doce profundidade: “Mas, Degas, não é com ideia que se fazem versos... É com palavras”.²⁴³

Além do movimento *fora-dentro-fora*, o Francisco Alvim também realiza outro processo poético em que observamos o movimento contrário, uma composição de deslocamentos que partem de *dentro* para *fora* e que, conseqüentemente, cria uma atmosfera de contemplação lírica em que o espaço do tempo é suspenso. Se que primeiro movimento é confeccionado, na maioria dos poemas analisados²⁴⁴, pela atitude do *ouvir*; o segundo movimento é composto

²⁴⁰ CAPRONI, 2017, p. 76.

²⁴¹ SOUSANIS, 2017, p. 51.

²⁴² Do francês *avantage*, “proveito, o que faz uma diferença a favor”, desdobrada da palavra *avant*, “antes, à frente”.

²⁴³ VALÉRY, 2003, p. 118-119.

²⁴⁴ É necessário cautela nesta afirmação, pois *Aquela tarde* é um exemplo de poema que trabalha com fatos concretos (sistema de tortura no regime militar),

pelo *olhar*. Esses dois procedimentos – do *olhar* e da *escuta* –, como já aponta Laíse Bastos em sua tese (2014), fazem parte dos “dois modos principais de manifestação da linguagem poética de Francisco Alvim. Um deles se dá no âmbito espacial, em que prevalece o procedimento do olhar; o outro, predominante, no âmbito do tempo, em que prevalece o procedimento de escuta.”²⁴⁵ Ainda sobre o procedimento do *olhar*, é importante apontarmos que, apesar dos poemas em que essa atuação prevalece serem obras em que há uma sensação de contemplação passiva, há um mo(vi)mento, criado pelo poeta, que é ativo, como Bastos precisamente destaca:

[...] a capacidade de observação está expressa naquilo que é próprio de seu sentido etimológico, “advertência prática”, mas, também, “observar”, “espreitar”, “espiar” e ainda “considerar”, o que implica, conseqüentemente, inclinar-se a algo com atenção e intenção. Essa perspectiva irá designar uma atitude não passiva no ato de guardar, de manter perto, e principalmente, de apreender e estar atento.²⁴⁶

2

As poesias alvinianas trazem a costura entre *dentro* e *fora* em sua própria *arquitetura*. Podemos perceber esse movimento através da construção do poema em que o título faz parte do corpo poético e, também, graficamente na pontuação que Francisco Alvim inscreve em seus poemas. Em *Mas; Obrigação; Ele; Lembra?; Vantagem; Bochecha; Ela; Quer ver* – só para ficarmos com os poemas captados nesta Dissertação – o título não apenas funciona como nomeação, mas também faz parte do corpo semântico do próprio poema. Desta forma, o título *cai* para o interior dos versos, no sentido de que faz parte do dentro do poema. Outro texto poético interessante para pensarmos esse procedimento é ?²⁴⁷. O título que é apenas um ponto de interrogação, o que denota já um questionamento para o leitor, faz parte do poema, na

inicialmente, através do *ouvir* – “Disseram-me que ele morrera na véspera” – e, logo em seguida, desloca para o exercício do *olhar*. Portanto, há poemas que oscilam entre essas duas atitudes (*vide página 46*).

²⁴⁵ BASTOS, 2014, p. 221.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 87.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 87.

medida em que, ao final dos versos do poema, não há pontuação, fazendo com que o leitor retorne ao título, construindo, assim, uma leitura circular: título – versos – título. Há, assim, uma quebra do poema que se constrói desde seu início a partir do *enjambement*.

Outro elemento da pontuação que joga com interior e exterior é o uso dos parênteses, elemento textual que também está presente em vários poemas. Esse sinal concretiza o movimento *dentro* e o *fora*, já que, graficamente, é a própria dobra que causa uma suspensão nos versos, atuando de diversas maneiras. Em *Aquela Tarde*²⁴⁸ e *Velhos*²⁴⁹ observamos o uso de parênteses para mostrar elementos visuais do momento, os quais o eu do poema observa. Em *Revolução*²⁵⁰, encontramos, no interior dos parênteses, a explicação dos versos anteriores. Já em *Irmão de Leite*²⁵¹ e *Conversa*²⁵², há uma aproximação e descrição que remete ao verso anterior. Em outros poemas como *A bomba*²⁵³, não analisado nesta dissertação, os parênteses constroem um corpo *estranho* ao poema, multiplicando os sentidos do texto poético, o qual pode ser lido pelo leitor de várias maneiras. Os parênteses, desta forma, funcionam como limiar: algo que separa o texto do poema (colocando-o fora) e, ao mesmo tempo, situa-se dentro – graficamente no interior do poema – revelação no/do poema.

3

Tanto a escuta como o olhar montam no interior do poema alviniano uma cena que pode ser vista/ouvida pelo leitor que ocupa um espaço ativo²⁵⁴, questionando-se “quem fala o poema?”; “quem o sustenta?”; “quem são esses sujeitos que dizem e são ditos?”; “que espaço (tempo e lugar) é este?”. Como aponta o poeta Antônio Carlos de Brito (Cacaso):

Há qualquer coisa de muito significativo que a poesia do Chico cala, silencia. Que coisa é essa? É uma coisa não dita inseparável da dita, uma espécie de extensão verídica, mas não formulada,

²⁴⁸ Vide p. 61.

²⁴⁹ Vide p. 73.

²⁵⁰ Vide p. 64.

²⁵¹ Vide p. 75.

²⁵² Vide p. 69.

²⁵³ ALVIM, 2011, p. 26-27-28.

²⁵⁴ MELLO, 2001, p. 135.

sendo possível ao leitor apenas fazer conjecturas. O leitor é transformado em detetive: formula hipóteses, levanta possibilidades, estabelece associações, investiga indícios.²⁵⁵

Logo abaixo deste trecho, encontramos uma pequena anotação de Cacaso, ao lado da página: “O poeta segue pistas sem deixar pistas. É um detetive que não se deixa investigar.”²⁵⁶ Arriscamos dizer que o poeta monta a cena e desaparece do ato, pois o poema está acabado e com ele a sua origem, no sentido do lugar em que o poema veio/nasceu (tentativa de ter apenas um caminho interpretativo), sendo, dessa forma, oráculo que não mostra uma verdade. Dessa forma, o poema “está feito, está acabado”²⁵⁷ em sua “exatidão”²⁵⁸, mas ele deixa o sentido sempre em aberto. Assim, “apesar do aspecto literal e transparente de suas vozes, a verdade do poema parece flutuar sobre um poço sem fundo, vertiginoso e sugestivo”²⁵⁹, em que nós leitores acabamos por afundar.

4

Escuta e olhar, som e imagem, horizontalidade e verticalidade, lago e montanha, fora e dentro. O espaço leva o som, ecoa como ondas. A imagem vibra, atravessa a paisagem – ponto verde em meio ao azul. O poema, construído a partir destes dois elementos, seria o sonoro, aquilo que faz ruído e se movimenta, aquilo que dança em uma “linha/branca/do horizonte” que é vertical. Essa linha branca seria, então, o branco da página que se abre em um nascimento, um surgir de versos horizontais algo verticalmente vertiginoso – o próprio poema? A palavra poética se faz na linha horizontal dos versos que criam uma verticalidade gráfica, uma coluna/torre que é o poema. O branco está fora, mas também faz parte do fazer poético, já que é ele que possibilita que essa coluna labiríntica se erga, além de estar no espaço *entre* os versos, portanto, um fora que é dentro.

Sonoro

Voz que dança

²⁵⁵ BRITO, 1988, p. 141.

²⁵⁶ Ibidem, p. 142.

²⁵⁷ NANCY, 2016, p. 105.

²⁵⁸ Ibidem, p. 105.

²⁵⁹ Ibidem, p. 105.

na luz que brilha nessa linha
branca
do horizonte

*(Que horizonte
Cego?)*

Fora do mar
Fora da terra
Fora

Na luz
cósmico-cosmogônica (*escuríssima!*)

Dança

Linha
linha do horizonte
vertical
contígua à coluna
vertebral cervical
no espaço em arco
(*um céu sem alvo!*)

ar
que respira outro
Ar
areia que respire outro
pó,
de astros de
estrelas

Luz, luz
que cresce
no espaço que se abre
da aurora

O metro nenhum, 2011, p. 87

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Editora Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: EDITORAUFMG, 2007.

_____. O ditado da poesia. In. *Categorias Italianas*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: EDITORAUFSC, 2014.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ALMEIDA, Nazareno Eduardo de. *Mapeando a polissemia da imagem: coisa, forma e evento enquanto modos de significação da plasticidade e da grafia*. EDITORAUFSC. No prelo 2018.

ALVIM, Francisco. *A saíra e o goleirão*. EDIÇÃO 73 | OUTUBRO_2012. Disponível em:

<<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-saira-e-o-goleirao>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

_____. *Chico Alvim | O que é poesia? | Letras - Mandê Bem no ENEM*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=dpbXxwRPI5s&t=3420s>> Acesso em: 10 mai. 2017.

_____. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Inhotim Escola - Francisco Alvim*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=daWcxDmFhxU>> Acesso em: 15 jun. 2017.

_____. *O Metro Nenhum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Passatempo e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *Poesias Reunidas (1968-1988)*. São Paulo: Coleção Claro Enigma, Livraria Duas Cidades, 1988.

_____. *Serrote*. Disponível em:
<<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/s-de-serrote-por-francisco-alvim/>> Acesso em: 18 fev. 2018

_____. *Três janelas*. Disponível em:
<<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/tres-janelas/>> Acesso em: 05 nov. 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia. In. *A rosa do povo*. 27ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. O mundo é grande. In. *Amar se aprende amando*. 21ªed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não era Isaura. In. *Obra imatura*. 3ªed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Revista de Antropofagia, Ano 1, nº. 1 de maio de 1928.

_____. *Manifesto Pau-Brasil*. Correio da Manhã, em 18 de março de 1924.

ANTELO, Raúl. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2005.

ARENDDT, Hanna. *Eichmann em Jerusalém um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. 7ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARISTÓTELES. Poética. In. *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. 12ªed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUGÉ, Marc. *El tempo em ruínas*. Tradução Tomás Fernández Aúz; Beatriz Eguibar. Barcelona: Gedisa editorial, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. [Volochínov]. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 13ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2ed. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2012.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

BASTOS, Laíse Ribas. *Mas é limpinha: uma poética para Francisco Alvim*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

BATAILLE, Georges. *Lascaux o El nacimiento del arte*. Córdoba: Alción, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica. In. *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

_____. Escavar e recordar. In. *Rua de mão única*. 6ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Experiência e Pobreza. In. *Magia e técnica, arte e política*. 8ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. O narrador. In. *Magia e técnica, arte e política*. 8ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In. *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

_____. Sobre o conceito de história. In. *Magia e técnica, arte e política*. 8ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Para uma crítica da violência. In. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de S.K. Lages e E. Chaves. São Paulo: editor, 2011.

BENTES, Ivana. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967 - 1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERGAMÍN, J. La decadencia del analfabetismo. In: *La importância del demonio*. Madrid: Suruela, 2006. p. 21-58.

BERGSON, H. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOILEAU-DESPRÈAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BONDÍA, George Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>.> Acesso em: 10 out. 2017.

BORGES, Jorge Luís. *Elogio da sombra*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2000.

BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria literária: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

BRITO, Antonio Carlos. O poeta dos outros. In. *Não quero prosa*, Campinas, Editora da Unicamp/Editora da UFRJ, 1997.

BROCOS, Modesto. *A Redenção de Cam*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>>. Acesso em: 07 jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

CASTRO, Demian Garcia. *Significados do conceito de paisagem: um debate através da epistemologia da geografia*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~diamantino/PAISAGEM.htm>>. Acesso em: 15 set. 2017.

CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana – ensaios sobre poesia e tradução*. Trad. Patrícia Peterle. São Paulo: Rafael Copeti, 2017.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Frequentar os incorporais*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CÉZANNE, Paul. *Madame Cézanne em cadeira amarela*. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

CHKLOVSKY, Viktor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria literária: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol.1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

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

DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. “Casca”. Tradução André Telles In: Serrote, n.13, março 2013. p. 98-133.

_____. *O que nós vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: EDITORAUFMG, 2014.

DIESE. *O Emprego Doméstico no Brasil*. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/estudosetorial/2013/estPesq68empregoDomestico.pdf>> Acesso em: 8 fev. 2018.

DIVERSOS COLABORADORES. *Nova enciclopédia Barsa - volume 9*. 6ªed. São Paulo: Barsa Planeta Internacional Ltda., 2002.

ELIOT, T. S. *Tradição e Talento Individual*. In. *Ensaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary/ costumes de província*. Tradução Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Ismália. In. MOISÉS, Massaud. *A literatura Brasileira através dos textos*. 2ªed. São Paulo: Cultrix, 1973.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores*. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

HOBSBAW, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In. HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. Tradução Celina Cardim Cavalcante.

HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. Tradução Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. 6ªed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

HORÁCIO. Arte Poética. In. *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. 12ªed. São Paulo: Cultrix, 2005.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionario Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do (eu). In. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOUREIRO, Jayme Eduardo. *A formação de um efant terrible: poetização e resistência em A idade do serrote*. 2009. 222 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MACHADO, Irene. Literariedade e cinematicidade: dialogia e discurso interior. In. *Analogia do dissimilar: Bakhtin e formalismo russo*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: EDITORAUFSC, 2010.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MELLO, Heitor Ferraz. *O rito das calçadas: Aspectos da poesia de Francisco Alvim*. 2001. 284 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MENEZES, Lu. *Ciranda da poesia: Francisco Alvim por Lu Menezes*. EdUERJ: Rio de Janeiro, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

_____. *O visível e o invisível*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOREAU, François. Enjambement. In. *Six études de métrique. De l'alexandrin romantique au verset contemporain*. Paris: Sedes, 1987.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. *Demanda – literatura e filosofia*. Tradução João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Chapecó: EDITORAUFSC, Argos, 2016.

_____. *La representación prohibida*. trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. Las artes se hacen unas contra otras. In. *Las Musas*. Tradução Horácio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

_____. Pintura en la gruta. In. *Las Musas*. Tradução Horácio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

_____. *Ser Singular Plural*. Madri: Arena Libros, 2006.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. Algumas consequências de quatro incapacidades. In. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo. Perspectiva, 2005.

_____. Ícone, índice e símbolo. In. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo : Perspectiva, 2005.

PESSOA, Fernando Antonio Nogueira. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PICASSO, Pablo. *Les Demoiselles d'Avignon [As Damas de Avignon]*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra36257/les-demoiselles-davignon>>. Acesso em: 07 jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

RANCIÈRE, Jacques. *La danse de lumière*. In. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. Londres: Editora Galilée, 2011.

SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. 17ªed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2014.

_____. *A frase, a imagem, a história*. In. *O destino das imagens*. São Paulo: Contraponto, 2012.

_____. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

READ, Herbert Edward. *Uma história da pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

REAL ACADEMIA ESPANHOLA. *Encuadro*. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=VWoXmeQ>> Acesso em: 18 nov. 2017.

REZENDE, Antônio Martinez; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do Latim essencial*. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da Ferocidade: ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. Recife: CEPE, 2017.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. In. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo ed.34, 2000.

_____. *Elefante complexo*. In. *Jornal de Resenhas/Folha de S. Paulo*, nº 71, São Paulo, 10 de fevereiro de 2001.

_____. *Sequência brasileira: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O país do Elefante*. In. *Jornal de Resenhas/Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 de março de 2002.

SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras: origem e curiosidades da língua portuguesa*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2ªed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2002.

_____. *O real da poesia*. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1911200013.htm>> Acesso em: 29 jan. 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martin Fontes, 1980.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA. *Navegar é preciso*. Disponível em:
<<http://www.uc.pt/navegar>> Acesso em: 20 jan. 2019.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.